سلسلة موسوعات ومعاجم

موسوعة الجنسانية العربية والإسلامية قديما وحديثا

الكتاب الثاني

مظاهر الحب والجنس في الرواية العربية

إعداد وإشراف:
أ. د. محمد عبد الرحمن يونس

دار دجلة الاكاديمية

موسوعة الجنسانية العربية والإسلامية
قديما وحديثا

الجزء الثاني

موسوعة الجنسانية /٢

إعداد واشراف: أ. د. محمد عبد الرحمن يونس

الطبعة: الاولى، ٢٠٢١

عدد الصفحات: ٤٧٨

القياس: ٥, ١٤×٥, ٢١

الاخراج الفني: TRIGRAPHICS DESIGN & PRINTING

الناشر:

دار دجلة الأكاديمية
للنشر والتأليف والتوزيع والترجمة

دار دجلة الأكاديمية

Email: Dardjlah@duc.edu.iq
009647827727787
009647724333188

العراق - بغداد - الدورة
شارع المصافي مبنى كلية دجلة

التوزيع:

دار دجلة الاكاديمية
مكتبة المرهج - بغداد
شارع المتنبي - فرع قيصرية السراجين

ISBN: 978-9922-9406-5-6

© جميع الحقوق محفوظة لدار دجلة الأكاديمية، ولا يحق لأي شخص أو مؤسسة أو جهة، إعادة إصدار هذا الكتاب، أو جزء منه، أو نقله، بأي شكل أو واسطة من وسائط نقل المعلومات، سواء أكانت إلكترونية أم ميكانيكية، بما في ذلك النسخ أو التسجيل أو التخزين والاسترجاع، من دون إذن خطي من أصحاب الحقوق.

طبعت هذه المطبوعات بدعم من كلية دجلة الجامعة الأهلية

موسوعة الجنسانية العربية والإسلامية قديما وحديثا

Arabic and Islamic sexual encyclopedia,ancient and modern

مظاهر الحب والجنس في الرواية العربية

الجزء الثاني

The second part

بحوث ودراسات نقدية عامة

مجموعة من الباحثين

By:Group of Researchers

إعداد وإشراف:

أ. د. محمد عبد الرحمن يونس

Editor: professor. Mohammad Abdul Rahman Younes

دار دجلة الأكاديمية

للنشر والتأليف والتوزيع والترجمة

موسوعة أكاديمية محكمة قام بتحكيم بحوثها أساتذة
مختصون يعملون في جامعات عربية وأجنبية.

الهيئة الاستشارية العلمية للموسوعة

مرتبة حسب التسلسل الألفبائي لأسماء الأساتذة

1 - أ.د. تيسير عبد الجبار الآلوسي Prof. Dr. Tayseer Abdul Jabbar Al Alousi - ، رئيس جامعة ابن رشد، برنفيلد هولندا، التعليم الإلكتروني المفتوح.

2 - أ. د. جمال بوطيب، Prfessor: Jamal Boutayeb جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، كلية الآداب، مدير مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية. المغرب.

3 - أ.د. السعيد بوطاجين Professor: Said Boutadjine. كلية الفنون و الآداب، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.

4 - أ.د. سعيد عبد الهادي المرهج Professor: Saeed Almurhij، معاون رئيس جامعة دجلة للشؤون الإدارية، بغداد، العراق.

5 - أ.د. شريف شي سي تونغ، جامعة الدراسات الأجنبية، بكين، الصين. Professor: Shi Xi Tong

6 - أ.د. عبد الحميد بورايو، Professor: Abdelhamid Bourayou، جامعة الجزائر2، كلية اللغة العربية وادابها واللغات الشرقية.

7 - أ. د. عصام نور الدين، Professor: Issam Noureddine الجامعة اللبنانية، الفرع الأول، بيروت.

8 - أ.د. فاروق المواسي، Prof. Faruq Mawasi، أكاديمية القاسمي، باقة الغربية، حيفا، فلسطين.

9 - أ.د. محمد أبو الفتوح العفيفي، -Professor: Mohammed Aboul Fo

touh Al Afifi جامعة المنوفية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مصر.

10 - أ.د. مصطفى بيومي عبد السلام، Professor: Mustafa Bayyumi، Salam Abd Al ، جامعة المنيا، كلية دار العلوم، رئيس قسم النقد الأدبي و الأدب المقارن، مصر.

11 - أ. د/ ن. شمناد، Professor: N.Shamnad، كلية الجامعة ترونتبرام، قسم اللغة العربية، رئيس تحرير مجلة العاصمة الأكاديمية المحكمة، كيرالا، الهند.

12 - أ.د. هند عباس علي الحمادي Professor: Hind Abbas Ali AL - Hu-mady، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، قسم اللغة العربية، بغداد، العراق.

الباحثون

حسب التسلسل الألفبائي

1 - أ. جعفر كمال. Jaafar Kamal

2 - د. طيب بوقرط. Dr.Boukortt Tayyip

3 - أ.د. سعيد عبد الهادي المرهج. professor.Saeed Almurhij

4 - أ. د. عايدة حوشي. professor. Haouchi Aida

5 -أ.د. علي جميل السامرائي.Professor.Ali Jameel Abbas Alsamarria.

6 - أ.د. م. فريدة مولى Farida Moulla. Dr

7 - أ. د. محمد عبد الرحمن يونس. Mohammad Abdulrahman younes professor

8 - أ. المهدي نقوس. Mehdi NAQOS

9 - نسيم حرار Dr.Nassim Harrar.

الإهداء

نهدي هذا الجزء من هذه الموسوعة إلى سيدي و أستاذي عبد الرحمن عيد يونس، نبيلا وكريما، و قارئا متميزا في شتى صنوف الآداب، و المعارف الإنسانية، و الفلسفات الصوفية.

تغمده الله بواسع رحمته، و غفر له، و أحسن إليه.

الفهرس

الأبحاث مرتّبة في النشر حسب الترتيب الألفبائي لاسماء البحوث، وليست وفقا لأسماء مؤلفيها

المقدمة أ.د. محمد عبد الرحمن يونس	13
الاستلاب الجنسي و العاطفي **في الرواية اليمنية المعاصرة (رواية الرهينة أنموذجا).** أ.د. محمد عبد الرحمن يونس	21
أطياف الحب في الكتابة الروائية لدى محمد مفلاح. د. بوقرط الطيب	73
أنساق التدليل في الخطاب الجنسي **بين لغة العنف و عنف اللغة في رواية (الرعن) لرشيد بوجدرة.** أ.د. عايدة حوشي	103
التشكيل اللغوي الجنساني **في رواية (مسك الغزال) لحنان الشيخ.** أ.د. علي جميل السامرائي	143
ثيمة الحب و الجنس في الرواية المغاربية. أ. المهدي نقوس	171
الجسد المشتهى بين الإجلال و الإذلال، قراءة في رواية (تلك المحبة) للروائي الجزائري الحبيب السائح. أ. د. م. فريدة مولى	233

الجنس بوصفه كناية قراءة في رواية (التشهي) لعالية ممدوح. أ.د. سعيد عبد الهادي المرهج	275
الخطاب الجنسي و الشهواني في رواية (سيرة المنتهى) لواسيني الأعرج. د. نسيم حرار	319
الرواية العربية بين التباين و التمثيل في المنفعل الجنساني **رواية (ولادة بنت المستكفي في فاس)** **لمحمد عبد الرحمن يونس أنموذجا** أ. جعفر كمال	263
فضاءات الجنس والفساد و الثراء والنساء **في الرواية السورية المعاصرة رواية (البحث عن نجم القطب)** **لعبد الكريم ناصيف/ أنموذجا.** أ.د. محمد عبد الرحمن يونس	417
ليلى بعلبكي و جنسنة الرواية العربية. أ. المهدي نقوس	447
الخاتمة أ.د. محمد عبد الرحمن يونس	501

المقدمة

أ. د. محمد عبد الرحمن يونس

كنا قبل عامين قد أصدرنا الكتاب الأول من موسوعتنا التي أطلقنا عليها (موسوعة الجنسانية العربية و الإسلامية قديما وحديثا مجموعة باحثين)، التي ضمّت بحوثا و دراسات نقدية و أدبية و تاريخية لمجموعة من الباحثين المعروفين في الوسط الأكاديمي العربي، الذين أنجزوا بحوثا عديدة في الفكر النقدي، و الدراسات و البحوث العربية المعاصرة.

و ها نحن اليوم، بفضل الله سبحانه وتعالى و قوته، نصدر الكتاب الثاني من موسوعتنا، و الموسوم بـــ (موسوعة الجنسانية العربية و الإسلامية قديما و حديثا مظاهر الحب و الجنس في الرواية العربية المعاصرة). و قد خصصنا كامل هذا الكتاب لدراسة تيمات الحب و الجنس و تمظهراتها، و دورها في البناء الروائي و التشكيل

السردي، لمجموعة من الروايات العربية التي أولت ظاهرتي الحب و الجنس حيّزا واسعا، و أعطت الشخوص النسائية أهمية كبيرة من حيث قدرتها على بناء أحداث الرواية، و تشكيل أمكنتها، و معرفة كثير من الجوانب الاجتماعية و الثقافية و الإنسانية السائدة في المجتمعات التي تنتمي إليها هاته النساء، و تتفاعل معها، و تسهم في بنائها المعرفي و الحضاري.

و لم تقتصر دراساتنا و بحوثنا في هذا الكتاب على أدوار الشخوص النسائية في تشكيل البنية العامة للروايات المدروسة، و وصف حالاتهن، و أنماط سلوكهن، و ثقافاتهن، و ممارساتهن، و أحلامهن في الحب و الفرح و السلام و الأمان الروحي و النفسي، بل شملت أيضا عيّنات من الشخصيات الذكورية التي ترتبط بهاته النساء، و تتعايش معهن فكرا و روحا و عاطفة و جسدا و تباينا في المعرفة و الفكر و السلوك، و النظرة إلى الجسد بوصفه يؤدي مجموعة من الوظائف و الأدوار.

و قد اتسمت دراسات هذا الكتاب، في مجملها، بالجرأة الواضحة في الدراسة و التحليل و النقد، و التركيز على ما هو مسكوت عنه، في طبيعة علاقة الرجل الذكر بالمرأة الأنثى. و لم يكن هدف هذه الدراسات التركيز على خطاب الجنس، بوصفه خطابا إيروتيكيا ميكانيكيا، أو فعلا شبقيا شهوانيا، بل بوصفه حقلا مهما للدراسة و التحليل و النقد، و له أهميته الكبرى في علاقات الرجال بالنساء، من جهة، و دوره في علاقات أخرى تشكّل ارتباطات لها امتدادها، و إحالاتها الإيديولوجية و الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية.

و من خلال هذه العلاقات تتشكل أهمية خطابي الحب و الجنس، ليصبحا خطابين فاعلين و مركزيين، لهما قدرتهما السحرية على الفعل و البناء و الطمأنينة، من جهة، و على الهدم و الاستلاب و الغربة و الانهيار الأخلاقي من جهة أخرى.

لقد اخترنا مجموعة من الروايات التي ينتمي كتابها إلى البلدان الآتية: سورية و مصر و لبنان و الجزائر و اليمن و تونس و المغرب و العراق، و ذلك لأن هذه الروايات تحدّثت بجرأة معرفيّة عن علاقات الرجال بالنساء، على مستوى العلاقات الإنسانية و الجنسية، و عن دور الجنس في البناء الإنساني و الاجتماعي، وعلى مستويات عديدة، متشابكة و متداخلة و معقدة، وتحيل إلى أوضاع اجتماعية مترديّة، و مدن غارقة بأشكال اللوثات المرضيّة كافة.

و لا يعني أنّ هذه الروايات التي اختارها الباحثون في هذا الجزء الثاني من هذه الموسوعة أنّها الأهم من بين الخطابات الروائية العربية المعاصرة التي ركّزت على خطابي الحب و الجنس في بنياتها السردية، بل هناك روايات أخرى مهمّة جدا على مدار الوطن العربي، أسهمت في هذا التركيز و بلورته، و قدّمته فنيا و جماليا، و بعدا إنسانيا و اجتماعيا، غير أنّ المشرف على هذه الموسوعة ارتأى أن يترك الحرية التامة لجميع الباحثين المشاركين لكي يختاروا ما يشاؤون من الروايات التي يرونها تشكّل محاور مهمّة تخدم أبحاثهم و دراساتهم المنشورة في هذا الكتاب الثاني.

في هذا الجزء الثاني انضمّ إلى فريق عملنا ثلاثة باحثين جدد، وهم: الأستاذ الدكتور علي جميل السامرائي من (جامعة دجلة،

بغداد، العراق)، و الدكتور نسيم حرار من (جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر)، و الدكتور بوقرط طيب من (جامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر).

هذا ويضم هذا الكتاب الثاني من هذه الموسوعة الأبحاث الآتية:

المقدمة: أ.د. محمد عبد الرحمن يونس

- الاستلاب الجنسي و العاطفي في الرواية اليمنية المعاصرة (رواية الرهينة أنموذجا). أ.د. محمد عبد الرحمن يونس.

- أطياف الحب في الكتابة الروائية لدى محمد مفلاح. د. بوقرط طيب .

- أنساق التدليل في الخطاب الجنسي بين لغة العنف و عنف اللغة في رواية (الرعن) لرشيد بوجدرة. أ.د. عايدة حوشي.

- التشكيل اللغوي الجنساني في رواية (مسك الغزال) لحنان الشيخ. أ.د. علي جميل السامرائي.

- تيمة الحب و الجنس في الرواية المغاربية. أ. المهدي نقوس.

- الجسد المشتهى بين الإجلال و الإذلال، قراءة في رواية (تلك المحبة) للروائي الجزائري الحبيب السائح. أ. د. م. فريدة مولى.

- الجنس بوصفه كناية قراءة في رواية (التشهي) لعالية ممدوح.

أ.د. سعيد عبد الهادي المرهج.

- الخطاب الجنسي و الشهواني في رواية (سيرة المنتهى) لواسيني الأعرج. د. نسيم حرار.

- *الرواية العربية بين التباين و التمثيل في المنفعل الجنساني رواية (ولادة بنت المستكفي في فاس) لمحمد عبد الرحمن يونس أنموذجا. أ. جعفر كمال.*

- *فضاءات الجنس والفساد و الثراء والنساء في الرواية السورية المعاصرة رواية (البحث عن نجم القطب) لعبد الكريم ناصيف أنموذجا. أ.د. محمد عبد الرحمن يونس.*

- *ليلى بعلبكي و جنسنة الرواية العربية. أ. المهدي نقوس.*

- *الخاتمة. أ.د. محمد عبد الرحمن يونس.*

لقد أشار الباحثون في هذا الجزء إلى عدة روايات منجزة باللغة العربية، و عمدوا إلى دراسة مظاهر خطاب الجنس فيها، و إحالاته، و دلالته، وصوره. و هذه الروايات هي: الرعن، الانفجار، شعلة المائدة، عائلة من فخار، الكافيه و الوشام، انكسار، شبح الكليدوني، و همس الرمادي للروائي الجزائري رشيد بوجدرة، و رواية مسك الغزال للروائية اللبنانية حنان الشيخ، و رواية البحث عن نجم القطب للروائي السوري عبد الكريم ناصيف، و روايات: المرأة و الوردة، و محاولة عيش، و الثعلب الذي يظهر و يختفي، و الحي الخلفي للروائي المغربي محمد زفزاف. و روايتا: ترانت سيس، و جراح الروح و الجسد للروائية المغربية مليكة مستظرف.

و الروايات: رجل محترم، و شبابيك منتصف الليل، و القرد الأوتوماتيكي، و وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي للروائي التونس إبراهيم درغوثي. وروايات: رمّانة، و اللاز،

و عـرس بغـل، للروائـي الجزائـري الطاهـر وطّـار. و روايـة تلـك المحبـة للروائـي الجزائـري الحبيب السـائح، و رواية التشـهي للروائية العراقيـة عاليـة ممـدوح، وروايـة سـيرة المنتهـى لواسـيني الأعـرج. و روايـة ولادة بنـت المسـتكفي للروائـي السـوري محمـد عبـد الرحمـن يونـس. و ورايـات: أنـا أحيـا، و الآلهة الممسـوخة، و سـفينة حنان إلى القمـر، للروائيـة اللبنانيـة ليـلى بعلبكـي.

و هناك إشـارات أخـرى إلى روايات ركّزت على الجانب الجنسـاني في سردهـا، أو عـلى بعـض الرمـوز و الإيحـاءات الجنسـية، لكنهـا لم تـدرس دراسـة وافية في هـذا الجزء، وهي: الشـطّار، و زمـن الأخطاء للروائـي المغـربي محمـد شـكري، روايـة عـزوزة للروائيـة المغربيـة الزهـرة رميـج، وروايـة مسـافر المركـب النشـوان للروائـي التونـسي عـلي الدوعاجـي، و روايـة التطليـق للجزائـري رشـيد بوجـدرة، و روايـة زينب للروائي محمد حسـين هيـكل، و رواية السـراب للروائي المـصري نجيـب محفـوظ، و روايـة فتـاة تافهـة للروائيـة اللبنانيـة منى جبور.

و نأمـل أن نكـون قـد أضفنـا في كتابنـا هـذا جديـدا إلى حقـل الدراسـات الأدبيـة و النقدية في نقـد الخطاب الروائـي العربي المعاصر و دراسـته، و تطرّقنـا إلى موضوعـات جديـدة لم تُـدرَس مـن قبـل دراسـات تنحـو هـذا المنحى الـذي اتخذنـاه، و نأمـل أن يكـون كتابنا هـذا رافـدا من روافد الخطـاب النقـدي الروائي المعـاصر، و أن نكون أضفنـا دراسـات مغايـرة لمـا أضافـه زمـلاء آخـرون لنـا يعملـون في جامعـات عربيـة و أجنبيـة و مراكـز أبحـاث أخـرى.

و أحـب أن أشـير إلى أن جميـع الأبحاث و الدراسـات المنشـورة في هـذا الكتـاب قـد تـمّ تحكيمهـا تحكيما سريـا، و قد قـام بهـذا التحكيم أسـاتذة جامعيـون ينتمـون إلى عـدة جامعـات عربيـة و غـير عربية في الوطـن العـربي و أوروبا و آسـيا.

و الله ولي التوفيق.

اللاذقية سورية في 1/ 1/ 2021م

الاستلاب الجنسي و العاطفي

في الرواية اليمنيّة المعاصرة رواية الرهينة «أنموذجا»

محمد عبد الرحمن يونس – جامعة ابن رشد في هولندا والجامعة النمساوية العربية للعلوم والتكنولوجيا .فينا. النمسا.

مدخل:

تعدّ رواية (الرهينة) للروائي اليماني زيد مطيع دمّاج، من أهم الروايات اليمنية التي رصدت لمختلف العلاقات الإنسانية والاجتماعية والسياسية في فترة نظام حكم الأئمة، أي قبل قيام الحكم الجمهوري بصنعاء، وهي من أجرأ الروايات اليمنية الحديثة والمعاصرة في التركيز على فضاء الجسد والجنس، والقصور، وإيديولوجيا السلطة الإمامية البائدة، بل يمكن القول إنها من أجرأ الروايات العربية في هذا التركيز. إنها تؤسس لفن روائي يمني، يخرق المحرمات، وفق سخرية حادة مرّة من كل الأعراف والتقاليد والقيم البطريركية المؤسسة على نظام معرفي سلطوي، أحادي الرؤية في تطلعاته ومفاهيمه وقيمه، وتستفيد من فن السيرة الذاتية، ولغة المذكرات، والمونولوجات الداخلية الحالمة،

وفن الاسترجاع والاستذكار، ولغة الحلم والتخيل، والقطع السينمائي، وتضع الواقع السياسي -المعاش - إبان فترة الإمامة - بتناقضاته، وجهله وبطشه، خلفية وحقلاً مرجعياً، بحيث يشكّل هذا الحقل لحمة للعمل الروائي، وبنياته الجمالية والفنية. إنها تقدّم مجتمعاً واقعياً، لكنه من خلال البنية الفنية يبدو للقارئ مجتمعاً غرائبياً أسطورياً. لكنّ القارئ المتتبع لتاريخ اليمن، والذي عاصر الحكم الإمامي سيجد أنَّ هذا الواقع الغرائبي الأسطوري، ما هو إلاّ واقع كان حقيقة حيّة سائدة، عاشه الروائي زيد مطيع دماج، وصوّره بفنية جمالية تنهل في بنيتها العميقة من معطيات المدرسة الواقعية في الأدب، وبنياتها وتوجهاتها المعرفية. هو الواقع اليمني في عهد الأئمة الذين حكموا اليمن، وفرضوا عليه عزلة، ومنعوا تطوّره الحضاري، فكرياً وثقافياً وسياسياً واقتصادياً، ومن خلال هذا الواقع يبدو فضاء المدينة باهتاً وضيقاً ومخنوقاً، وعموماً فإنّ كثيراً من الأعمال الأدبية، سواء أكانت رواية أم قصة أم نصوصاً شعرية، تعاملت مع فضاء المدينة بمزيد من الرفض، والسوداوية باعتباره فضاء للاستلاب والعلاقات الاستهلاكية، فضاء للحد من الحرية، ولمزيد من انسحاق الروح تحت وطأة الفقر والجوع والمرض، وتحكم طبقة معينة بباقي الطبقات الأخرى، فضاء لنظام مؤسساتي «لا يعنى بالبشر كأفراد ومواطنين بل يتعامل معهم كأجساد بشرية، ومخلوقات ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ وما قبل السياسة. ففي الوقت الذي ازدادت قوى السيطرة والحكم للدولة عما كانت عليه قبل خمسين سنة أصبح من المحتم أن يقلّ الاحترام لحرية الفرد لأنّ القضية السياسية الأساسية في الوقت

الحاضر لا تُعنى بالحريات البشرية... ونحن جميعاً كمخلوقات، عبيد على حد سواء وذلك بسبب حاجاتنا الطبيعية»[1].

تدور أحداث الرواية في فضاء روائي مغلق، أنّه قصر النائب (نائب الإمام). ومن خلال هذا الفضاء يقوم السارد بتعرية بنية القصور، وعلاقاتها، وقيمها، مركّزا على فضاء «الحريم»، ثمّ يتسع هذا الفضاء، ليصبح فضاء المدينة «صنعاء»، بكلّ قيمه وسلوكياته خلال حقبة تاريخ معيّنة. إنّ أهم ما يميّز رواية الرهينة» هو فضاء قصر النائب، فمن حجرات هذا الفضاء وأروقته، ودهاليزه، تتمّ عملية السرد والحكي، Narration.

لقد اعتادت السلطة السياسية في اليمن سابقا أن تحتجز أبناء المعارضين لها كرهائن، ومعتقلين، ومن ثمّ تتم المساومة على هؤلاء الرهائن بين السلطة، وبين عائلاتهم، وذات ليلة يختطف أعون الإمام «الرهينة» بطل الرواية:

((تذكّرت أمي التي هربت بي من (عكفة)*. ومن (سواري) ** سيف الإسلام ولي العهد بين مزارع القصب والذرة خوفا من خطفي في تلك الأثناء لأسجن كرهينة.. ومع ذلك فقد انتزعت من حضنها بقوة وقسوة لم تعهدهما المسكينة من قبل.. وأركبت فوق حصان

(1) * عكفة : حرس الإمام الخاص.
** السواري : سلاح الفرسان.
أودن، ويستان : محنة الشاعر في أزمنة المدن، ترجمة سهيلة أسعد نيازي، دار الساقي، لندن، الطبعة الأولى، 1992م، ص 42.

مقـوَس الظهر يخـصّ والـدي وأسرتـه إلى المدينـة))[1].

يختطـف بطـل الرواية (الرهينـة) من الريف النائي، ثـمّ ينقل رهينة إلى قلعـة (الرهائـن)، ثـمّ إلى قـصر النائـب في صنعـاء، باعتبـار جميـع أفـراد أسرته معارضـين لحكم الإمـام. وهناك في قصر النائـب يتعرّف بشـخصية مهمّـة أسـهمت في ثـراء الروايـة الجـمالي والإنسـاني، وهي شـخصية «الدويـدار»[2]، الـذي يقـوم بخدمـة نسـاء القـصر، اللواتي يطلـق عليهـن الـراوي اسـم «الشرائـف»، وسرعان مـا تنشـأ صداقة عميقـة بـين» الدويـدار»، وبـين «الرهينـة»، الـذي لا يذكـر الـراوي اسـما لـه، ولا تعرفـه نسـاء القـصر إلاّ «بالرهينـة»: ((وفي الحقيقة فإنّ انتـزاع الاسـم الشـخصي أو إلغـاءه ليـس مـن دون دلالـة بعيـدة، إنها رغبـة عدوانيّـة في نسـف الـذات الشـخصيّة للنزيـل والانتقـال به إلى درك مـن الدونيّـة والتشـيؤ أشـدّ إيلاما من افتقـاد الحريّة نفسـها))[3]. وتقـوم هاتـان الشـخصيتان بتعريـة بنية فضـاء القصر مـن الداخل. و في هـذه الدراسـة، سـأحاول أن أدرس بنية فضاء القـصر، كبنية مغلقة عـلى نفسـها، لكنهـا منفتحـة عـلى فضـاء السـلطة السياسـية الإماميّة الحاكمة، وسـأتابع تحـركات الشـخوص الروائيّة داخل هـذا الفضاء، ومـا يمكـن أن تشـير إليه مـن حـالات إنسـانية واجتماعيّـة وأخلاقيّة،

(1) دماج، زيد مطيع : الرهينة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، كانون الثاني، 1984م، ص 122.

(2) صبي حاضر البديهة يستخدمه الأمراء والحكام في قصورهم.

(3) بحـراوي، د. حسـن: الشـكل الروائـي، المركـز الثقـافي العـربي، بـيروت، الـدار البيضـاء، الطبعـة الأولى، 1990م، ص 56.

وسعيها المحموم وراء الجنس، وبعض رؤاها الإيديولوجيّة والطبقيّة. وإذا كان من الصعوبة أن تدرس رواية «الرهينة» بعيدا عن حيّز الحريم، وما يدور فيه من فضائح، ومغامرات عاطفيّة، فإني مضطر لمتابعة الشخصيّة النسائيّة المركزيّة في الرواية «الشريفة حفصة» أخت النائب في علاقاتها بفضاء القصر، وبشخصية البطل الذي يعين خادما في جناحها. فالشريفة «حفصة» هي البؤرة المركزيّة للسرد الروائي، ومن خلالها تتشعب الأحداث وتنمو، ومن خلالها يحلم البطل «الرهينة»، ويتذكّر، ومن خلالها تتمّ لعبة الوهم والتخيّل والاستذكار التي تأخذ مساحة سرديّة مهمّة في فضاء النصّ الروائي. وسأركّز على فضاء العتبة (النافذة) في غرفة الرهينة وزميله «الدويدار»، باعتباره أهمّ فسحة جماليّة في هذا القصر، بالنسبة للبطل الرهينة.

الاستلاب الجنسي في الرواية

يحيل فضاء القصر ودهاليزه السريّة، وكثرة نسائه في رواية (الرهينة) إلى العلاقات الجنسيّة المحرّمة، غير الشرعية، التي تعقد في هذا الفضاء، فالجنس ظاهرة تأخذ حيّزا سرديّا مهما، وهو في بنيته الرئيسة يشير إلى العلاقة الاستلابيّة بين الذكور والإناث. لقد كان الدويدار» الحالي»[4]، وكذلك «الرهينة» ضحيّة لهذه العلاقة الاستلابيّة بين الذكور والإناث. إنهما كانا مجبرين على ممارسة هذه العلاقة بعيدا عن أي أفق جمالي أو إنساني. ولقد عمدت نساء القصر، بما فيهن العجائز والقبيحات، على استهلاك طاقات»

(4) الجميل، كما تذكر الرواية.

الدويدار» و«الرهينة» الجسديّة استهلاكا مقززا ومنفرا، فالدويدار كان مجبرا على إشباع رغبات النساء الجنسيّة، ومن دون أن يحب أي واحدة منهن، فبدت العلاقة الجسديّة معهن تفتقر إلى شرطها الأخلاقي والإنساني، وأصبحت علاقة موحشة وقاسيّة، فهي في هذا الفضاء لم تنبع عن الحب، ولا يمكن أن تنبع عنه، نتيجة للتفاوت الطبقي بين الخادم المستلب بفتح اللام وبين سيدته الأرستقراطيّة، إنّها تعبير عن وحشة الفضاء وكابوس ظلمته، هذا إذا استثنينا العلاقة بين الرهينة وبين الشريفة حفصة، التي كانت فضاء للحلم والمستقبل والحريّة، والأحاسيس الإنسانية بالنسبة للرهينة، ومع ذلك فقد كانت اضطهاديّة طبقيّة من قبل الشريفة حفصة، وهي علاقة حبّ رومانسيّة من طرف واحد، من طرف الرهينة الغض الحالم بالحرية والفرح والحب، والحق والخير، في حين أن الشريفة (حفصة) لا تبالي بهذه المشاعر النبيلة، فهي امرأة متسلطة، لا يهمها إلا إشباع لذائذها الجنسية المتحفزة دائما، وهي تنفجر عند الرهينة أحيانا على شكل أحلام رومانسيّة، ورغبات مكبوتة صارخة، وسنلاحظ أنّ هذه الحواس من كثرة انهماك الرهينة في نكاح نساءالقصر- ستنفجر في فضاء القصر المغلق لتشكّل حالات عربيدية وماجنة مع غير امرأة من نساء القصر، تفتقد إلى قيمتها الأخلاقيّة والإنسانية، ويعترف الرهينة بمجونه، حزينا من كلّ هذا الانهيار الأخلاقي العنيف الذي سقط فيه. يصف هذا السقوط قائلا: ((مارست مع صاحبي جميع هواياته ورذائله القذرة، واندمجت في عالمه الغريب حتى كاد يغار مني.. فقد تعلقت بي النسوة المتعددات المواهب والمتنافرات أشكالا

وألوانا وأعمارا وقد سئمن من صاحبي لسعاله الشديد ونحوله الشاحب.. وخوفهن من ذلك المرض المرعب))[1].

ومع نمو السرد الروائي وتشعّبه، سنلاحظ أن البطل» الرهينة»، يركّز على البعد الذاتي العميق لديه، واستنفار هذا البعد في علاقته مع نساء القصر، وبخاصة مع الشريفة «حفصة»، إذ تظهر اهتماماته العميقة بها، ولذا فهي تحضر في وعيه وأحلامه، وتداعياته الليلية، واستذكاراته. ولن نستغرب مثل هذا التركيز على المرأة في جوّ اجتماعي عاشه الرهينة في طفولته، هذا الجو الذي اعتاد على الفصل بين حيّز الحريم وحيّز الرجال، أمّا في فضاء القصر فإن هذا الفصل لا يبدو إلاّ على المستوى الظاهري والشكلي، فظاهريا ثمّة فصل بين الفضائين: فضاء الرجال وفضاء النساء، لكن على مستوى البنيّة الداخلية للقصر، سنلاحظ أنّ هذا الفضاء قد ضاق تماما، وأصبح حميما على مستوى الجسد، في علاقة نساء القصر برجاله وحرّاسه، فلكل سيدة رجلها اللاشرعي من الحراس والجنود، وفي حالات كثيرة كنّ يتشاركن في جسد رجل واحد، ولا يجدن غضاضة في ذلك، فـ (الدويدار) و (الرهينة)لهما علاقات جنسيّة مع نساء القصر كافة. وبسخرية لاذعة عرّت» حفصة» البنية النفسية والسلوكية لبنات جنسها في القصر، ولقريباتها الشرائف، حينما فاجأتهن بالحقيقة الصارخة، وفضحت علاقاتهن الجنسيّة مع «الرهينة»، فعندما جلس الرهينة بجوارها في السيارة العائدة من قصر ولي العهد إلى قصر النائب، وبّختـه الشريفات لأنه

(1) رواية الرهينة، ص 86.

ضرب ابن ولي العهد المدلل اللاشرعي، فدافعت عنه حفصة: ((وقالت الأخرى: لا ندري ما هو الداعي لاستصحاب دويدار رهينة معنا لا يعرف الذوق ولا الأخلاق ولا الأدب؟... فأخرجت رأسي إلى خارج السيارة... لكنّ الشريفة حفصة كانت تجذبني بشدة للبقاء بجوارها وهي تبتسم لكلام النسوة.. وتضحك بعض الأحيان باستخفاف.

ـ قالت أخرى من النسوة:

ـ من الخطأ تكرار ذلك مرة أخرى.

وأجابتها واحدة منهنّ بجرأة:

ـ إحدانا هي السبب في كل ما حدث!

وابتسمت الشريفة حفصة متربّصة بسخرية ثم قالت:

ـ يا إلهي؟ كلّ هذا الكلام شفقة بغلام ولي العهد أم تشف بالرهينة الجالس بجواري؟!

وصمتن إثر تجلجل صوتها المصحوب بضحكاتهن المستهزئة. ومرّت لحظة ولم أشعر إلاّ بالشريفة حفصة تدفع بي نحوهنّ فجأة. فارتبكت حين وقعت في أحضان بعضهنّ.. وهي تقول: حسدتموني عليه لجلوسه بجواري. ولم أحسدكن وهو في فراشكن كلّ ليلة.

قالت إحداهنّ وقد تمالكت أعصابها:

ـ لا تغتري بأنك الزليخا.. زوجة عزيز مصر.

فأجابت الشريفة حفصة بسرعة:

ـ وليس هو يوسف ياغبيّة))[1].

لقد بدت حفصة في الرواية كيانا رقيقا ومدهشا من السحر والفتنة، والأنوثّة الطاغيّة، فكان جسدها الغضّ الهائج في فضاء القصر حلما جميلا يلاحق الرهينة، ويمنّي نفسه به، ولقد شكّل هذا الجسد مساحة جماليّة بالنسبة لأحلام الرهينة، إذ وسّع من طاقات الحلم والتخيّل عنده. ولكنّه كان يعذّبه في آن، وقد حاول مرارا أن ينساه بوساطة الغياب في الخمرة: ((ولأنني شربت لكي أنسى الشريفة حفصة.. فقد سهرت حتى الصباح.. لم تفارقني لحظة في خيالي.. كيف تكون في هذه الساعة؟. هل هي مستلقية على فراشها الناعم والأنوثة المجسّدة في جسمها الريّان تبرز مفاتنه من خلال ثيابها الشفّافة اللاصقة بجسمها!؟.. وصوتها الأجشّ كفحيح أفعى تتلوى يطرق سمعي!..[2].

ما زلت أتغافل هجوع صاحبي من سعاله...، وأرتشف كأسا إثر أخرى من احتياطه من الخمرة وسيجارة من سجائره المعروفة))[3].

لقد اجتاحت المرأة (حفصة) حياة البطل» الرهينة»، فحاصرته في كلّ فضاءاته، وبدت هاجسه اليومي، ففضاء القصر المغلق على

(1) الرواية، ص 97-98.

(2) علامات التعجب والاستفهام والنقطتان، من وضع الكاتب، وإذا زادت النقط عن اثنتين فهي من وضعنا دلالة على الفقرة المحذوفة. مع ملاحظة أن علامات كثيرة لا ضرورة في متن الفضاء الكتابي النصيّ.

(3) الرواية، ص 125.

المستوى النفسي باعتباره فضاء للأسر والسجن، جعل الرهينة يركّز طاقاته التأمليّة في جسدها وتقاطيعه، وكذلك طاقاته الجسديّة على المستوى التواصلي مع نساء القصر وخادماته. تقول الرواية:

((أصحبت في عالم آخر! قررت فيه بغير إرادة الذهاب إلى منزل الشريفة حفصة. وارتشفت كأسا أخرى.. وخرجت فعلا إلى الساحة متجها نحو باب دارها.ز طرقته ففتحت لي إحدى الخادمات، ولأنّها عرفتني فقد دخلت وصعدت الدرجات نحو مكان الشريفة حفصة..))[1].

و تسأله الشريفة حفصة عن حاجته، فيضطرب ويحتار، ويجيب: ((لا شيء.

ـ وتعليل وجودك الآن في منزلي.

ـ كنت أبحث عن شيء تركته هنا.. وربّما كنت مخطئا في ظني.. فهو في مكان آخر))[2].

و بغريزة المرأة وحسّها الأنثوي تعرف ماذا يريد فتى مراهق في منتصف الليل، فالقصر مليء بالخادمات والنساء، ويعرفهنّ كلهنّ، فهل يريد خادمة ما، أم يريدها هي؟. كانت تعرف أنّها المطلوبة، لكنها من باب المقامرة على رجولته، والسيادة عليه، ستذلّه قبل أن تمنحه جسدها:

((.. أرجو المعذرة سيدتي لإزعاجك..وعلى كل حال لم يحدث شيء يعكّر صفو نومك.

(1) نفسه، ص 126.

(2) نفسه، ص 126– 127.

ـ مـؤدب.. مـؤدب جـدا.. لكـن الـذي تبحث عنـه ألا يكـون مع إحـدى خادماتي؟

ـ لا.

ـ هل تروقك إحداهن؟

ووثبـت غاضبـا لكـي أخـرج سريعـا.. لكنهـا أمسـكت بكتفـي وجذبتنـي نحوهـا فالتصـق جسـمي بجسـمها وشـعرت بأنفاسـها تتـوالى لاهثـة.. وقبّلتنـي حتى كـدت أن يغمـى عليّ.. ومرقـت أمامي وقـد جذبتني بيدهـا نحو مكانها المفضّـل.. وأقفلت البـاب ووضعت يدهـا حـول عنقـي لكـي تذيبنـي في قبلـة أخـرى أصبحـت بعدهـا كمعـدن مصهـور في أتـون صائـغ أو حداد. ورشـفت مـن فمها أجمل القبـل وتلمّسـت يـداي جسـمها الرخـو الـذي كنـت أحلـم بـه منـذ زمـان.. وهجعت معهـا في لذّة.. صاحـت لها ديوك الفجـر..))[1](12).

إنّ المـرأة الحلـم المـؤرّق في ذكريـات البطـل» الرهينـة» وتداعياتـه هـي الشريفـة حفصـة، ويقابلهـا المـرأة» اللـذّة الآنيـة»، والتـي يمكن أن تكـون أي خادمـة مـن خادمات القصر، أو أي سـيدة من سـيداته، والتـي يقتـصر التواصل الإنسـاني معهـا، ويتحدد بها مـن خلال لحظة التواصـل الجسـدي، فعندما تغيب المـرأة» اللذة» جسـديا، فإنّها تغيب عـلى مسـتوى الحدث والـسرد، وعـلى المسـتويات الحكائيّـة الأخرى، فـلا يـأتي ذكرهـا إلا لكونهـا عامـلا بنائيـا، يرفـد البنيـة الرئيسـة للمـرأة الحلـم في الـسرد والوصـف الحكائيـين، وللمـرأة المشـتهاة في

(1) الرواية، ص 127.

الحلم والتخيّل، وهي الشريفة حفصة. غير أنّ العلاقة الجسديّة بين «الرهينة» المستلب، وبين الشريفة حفصة، صاحبة السيادة والسطوة، هي ضرب من تجنيس Sexualisation علاقات الاضهاد الطبقي، فالشريفة حفصة هي التي تغتصب الرهينة، وهي التي تستنفر طاقاته الجنسيّة، متى تشاء، لا متى يشاء هو. وقبل أن تمنحه نفسها فإنّها تمارس عليه إذلالا نفسيا وسطوة وقهرا، باعتبارها الآمرة سيدة القصر، واعتباره الخادم الرهينة» الدويدار» الذي لا يكون إلاّ عبدا في نهاية المطاف، في مجتمع يقوم على تجذير التباين الطبقي، بكلّ وسائله وأدواته السلطويّة.

فعلى مستوى البنية اللغوية، والمفردة اللغويّة التي يتمّ التخاطب بها مع «الرهينة»، سنلاحظ تكريس مفهوم: تجنيس العلاقات الاضهاديّة بين الأميرة والخادم: مرحبا سيدتي.. وسآخذ منه الجواب..

ـ أحسنت يا رهينتي الحالي)).

و (((خد بالك)!.. أنا الشريفة حفصة!

ـ لم أنكر ذلك!

ـ وأنت رهينة!

ـ ودويدار.

ـ ((حالي))!

ـ وماذا؟

ـ وخادم سيدي النائب!.. الذي يقوم..

ـ بغسل الأواني القذرة.. و و و. !.

ـ أو تنكر ذلك؟

ـ معاذ الله!

ـ حسبت أنك ستنكر!))[1] (13).

وفي حوار آخر مع الرهينة تقول له:

وكنت جلفا وقاسيا وبلا ذوق معي ((كقبيلي بسبلة)).

ـ أعرف ذلك.. فأنا مجرد ((دويدار))!

ـ بالضبط.. والدويدار يعرف كيف يؤدي عمله))[2].

إنّ جدل القهر الطبقي والجنسي سيوّلد علاقة جنسيّة لا تكافؤ فيها، لأنّها تقوم في بنيتها العميقة على الاستلاب والاضطهاد. وبالرغم من إعجاب الشريفة حفصة بـ ((الرهينة)) جسديا، فإنّها كانت تستلذّ عذاب روحه وسجنه، وكانت تمارس سطوتها عليه، وتذلّه، ثمّ تعطف عليه بقبلة سريعة، أو ضمّة بين أحضانها، و تتركه فريسة للوهم، والخيال المراهق المرضي بفتح الراء وكسر الضاد الذي يسيطر على كلّ مواقفه وردود أفعاله، فلأجل هذه الشريفة ضرب شاعر الإمام، وأفنى لياليه في الخمرة، وتدخين الحشيش المخدّر. ولأجلها شتم سائق السيارة التي حملت الشرائف إلى قصر

(1) الرواية، ص 138.

(2) الرواية، ص 51.

ولي العهـد. وكلّـما أبدى رغبتـه في التحرر من سـطوتها، قيّدته بالطوق الحديـدي في رجليـه، بأمـر مـن أخيهـا النائب، وأذلّتـه، ثم تأمـر بفكّه واقتيـاده إلى جناحهـا وتوبيخـه، ثـمّ تهييـج حسّـه الذكـوري المراهق. وفي المجتمـع الطبقـي، يعمـد الرجـل المضطهـد إلى ((أن يثـأر لنفسـه ولرجولتـه، لأنّـه يعـاني... في كثـير مـن الحـالات مـن كبـت جنـسي شـديد ناشـئ عـن الإيديولوجيـة الأبويّـة الحنبليّـة التـي تشـدّ عـلى خنـاق العلاقـات بـين الرجـل والمرأة في مسـقط رأسـه))[1].

ويكـون الثأر في هـذه الحالة، عن طريـق اتصالاته الجنسـيّة الكثيرة مع نسـاء الطبقـة اللواتي يضطهدنـه. وهكذا كانت علاقـة «الدويدار» وصاحبـه «الرهينـة» في فضـاء قـصر النائـب، ومـع نسـائه وخادماته، ولقـد أحـسّ الرهينـة أنّ هـذه العلاقات هـي علاقات دونيّـة لا حسّ جمـالي ولا أخلاقـي ولا إنسـاني فيهـا، وأن الفضـاء التـي تجـري فيـه هـو فضـاء مسـموم وخانق، فصـار يحـنّ إلى فضاء أكثـر نقـاء. يقول: ((حاولـت ذات يـوم، وقـد ضقـت ذرعـا بالحيـاة أن أقنـع صاحبـي بالخـروج إلى الميـدان ثـمّ إلى المدينة.. إلى السـوق.. إلى الشـارع.. قلت لـه بتودد:

ـ أريد أن أتجول في المدينة هذا اليوم.. ولو لساعة واحدة.

ـ لماذا؟

ـ يوم واحد.. بل ساعة واحدة.. ألا تسمح أن ترافقني؟

(1) طرابيشي، جورج: شرق وغرب دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة، فبراير، 1982م، ص 10.

ـ أينقصك شيء في هذا القصر وملحقاته؟

ـ أشياء!. لكني أريد فقط أن أشمّ الهواء..

ـ الهواء موجود!

ـ أريد أن نمشي معا.. أن نشمّ هواء آخر.. نرى الناس.. أن أجد أي شخص من بلدتي ممن يبيعون البصل والثوم والبطاطة في السوق.. أسألهم عن حال أسرتي[1].

وكذلك لم تكن علاقة الدويدار الشاب الجميل مع نساء القصر إلاّ علاقة استلابية واستهلاكيّة يفتقد فيها إلى الإحساس بالحريّة لأنّه منقاد إلى رغبة نساء القصر، شاء أم أبى: ((ولم أذكر في الصباح إلاّ أنّ صاحبي لم يعد بجانبي. أخذته امرأتان غير زهراء.. جلس معهما في درجات القصر تقبّلانه وتعتصران منه أشياء أخرى.. وأتذكّر أنّه عاد وأغلق الباب وراءه بعنف، ثمّ نام بعمق لم أعهده فيه من قبل))[2].

إنّ فضاء القصر المغلق على نفسه، السريّ بعلاقاته، لم يولّد إلاّ الشذوذ والدعارة، والعلاقات التي تفتقد إلى أي شرط إنساني، فالتباين الطبقي في القصر خلق علاقات مشوّهة واستهلاكيّة لا إنسانية، فبالرغم من أنّ «الدويدار» الخادم الجميل أعطى جسده وحياته لنساء القصر، إذ قامت هاته النسوة بتبديد طاقاته الجسديّة والجنسيّة، واستهلاك جسده، وكنّ السبب في إصابته بمرض خطير وقاتل:

(1) الرواية، ص 39.

(2) الرواية، ص 34.

((سمعت وقع أقدام على السلالم.. خفيفة وحذرة.. توقّف ذلك عند باب الغرفة غير المقفل بإحكام.. ثمّ سادت لحظة صمت سمعت خلالها صوتا خافتا ينادي: عبادي.. عبادي.. يا عبادي.. بس.. بس.. كتمت أنفاسي وقد أحكمت اللحاف حول وجهي.. شعرت به قد قام من مرقده.. وتكرر الصوت هذه المرّة من داخل الغرفة.. تأكّدت أنّه قام مضطربا ثمّ بترو قال:

ـ من؟ ماذا تريدين يا ((زهراء))؟.

لم تجبه.. بل شعرت أنّها تقترب منه أكثر.. تحوّل همسها إلى فحيح ملتهب.. كان يحاول أن يثنيها متعللا بوجودي ولكن كلّ محاولاته باءت بالفشل..وأصبح الفحيح مشتركا.. لم أشعر بالخوف في حياتي كهذه الليلة.. وانتهى الفحيح لتأخذ منه قبلة علا صوتها مدويّا ممّا جعله ينزعج خوفا من أن أكون متيقظاً، وتسللت خارجة))[1].

وبالرغم ممّا قدّمه «الدويدار» من لذّة لنساء القصر الكثيرات، فأنّه في النهاية عندما مات لم تخرج امرأة واحدة من اللواتي استمتعن بجسده، لتوديع جثمانه، ولم تبد أي امرأة حزنا عليه، هذا إذا استثنينا الشريفة (حفصة) التي خرجت معه، ومع الرهينة إلى المقبرة، لمواراته وتوديعه. ولو درسنا البنيّة العميقة لخروجها، سنجد أن هذا الخروج هو خروج وظيفي، ويفتقد إلى البعد الإنساني، وإلى الدلالات العميقة إلى أبعاد الموت والفناء، وهدفه بالدرجة الأولى حصار (الرهينة)، وزيادة فرض سطوة

(1) الرواية، ص 16.

جسدها عليه. يقول الراوي: «أمّا الشريفة حفصة... فقد شاركت بالحضور وعلاها الحزن وهي تشمّ عطوراتها الخاصّة الثمينة تفوح من نعش الفقيد.. حضر أيضا الطبشي العجوز المفدوغ الرأس.. كنا هؤلاء فقط أهمّ الشخصيات في جنازة الفقيد الراحل.. ومعظم نساء القصر و ملحقاته ممّن عشنّ معه في مغامراتهن يتفرّجن من بعيد»[1].

وحتى نستطيع فهم بنية الرواية وخطاباتها الفكريّة، ينبغي أن نولي السياق التاريخيّ والاجتماعي التي نشأت فيه أهميّة خاصّة، لأنّ هذا السياق في نهاية المطاف يمكن أن يلقي ضوءا مهمّا على نمو الشخصيّات الرئيسة والثانوية، لأنه إطار مرجعي تنمو فيه هذه الشخصيّات فكريا، ومن منحى آخر تتحدد سلوكياتها وعلاقاتها الاجتماعية، وهذا السياق بدوره يؤثّر في بنية الفضاء المكاني، ويحدد امتداده.

إن السياق الذي نشأت فيه أحداث رواية «الرهينة» يتمثّل في سطوة نظام الأئمة، ومن أهم سمات هذا النظام أنّه نظام قمعي، ودموي، وطبقي، وتقوم علاقاته على التجسس والخوف، والرياء والنفاق والأنانية، وسطوة التملك، ولذا طبيعي أن تكون العلاقة بين نسائه وبين رجاله علاقة لذّة عرضيّة، وأن تنتهي هذه العلاقة بزوال الغاية التي قامت من أجلها، فـ (الدويدار) فقد قدراته الجسديّة على مستوى الجنس، نتيجة مرض عضال أصابه، فما كان من نسوة القصر إلاّ لفظه وإهماله، والاستعاضة عنه بجسد أكثرة

(1) الرواية، ص 144.

فتـوة وحيويّـة، وهـو جسـد «الرهينـة». وتعـري الشريفـة (حفصـة) طبيعـة العلاقـات القائمـة في قصرهـا، وبـين نسـائه وبـين جواريـه، واضطـراب الرهينـة وخجلـه عندما تجلسـه بجوارها في السـيارة التي نقلتهـا مـن قـصر أخيهـا النائـب إلى قـصر ولي العهد:

«مالك هكذا؟ كأنك جالس فوق جمر!

ـ وأكثر!.

ـ تعرف كلّ من في السيارة!. أليس كذلك؟

ـ لا أنكر أعرف معظمهنّ.

ـ تتصنع الخجل والحياء؟

ـ لا أتصنع شيئا من ذلك.

ـ ستقول بأنّك هكذا.. منذ خلقت!.

ـ نعم.

لا تضحك عليّ.. خبّرني من منهنّ لم تضاجعها؟!

لم أجب.. فقالت:

ـ أهـي تلـك ابنـة عـمّ النائب؟ أو تلـك التي تنظـر إليها باشـتهاء؟ هي أحـد أفـراد الأسرة.. لكنها تسـكن الريـف»[1].

لقـد كانـت العلاقـات الجنسـيّة في فضـاء قـصر النائـب، علاقات سـيطرة وتملك، قبـل أن تكون علاقـات محبّة، و ((قد يقـال إنّ تجنيس

(1) الرواية، ص 88.

العلاقات الحضاريّة في الرواية يتمثّل لضرورة فنيّة ورمزيّة. وهذا صحيح، ولكنه لا يكون مقبولا إلاّ على أساس واحد، وهو تصوّر العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة تساو و تشارك وتكامل، لا علاقة سيطرة وتحكم من جهّة، ورضوخ وانقياد من جهة ثانية))[1].

و في ظلّ العلاقات الطبقيّة، لا يمكن أن تكون العلاقات الجنسيّة علاقات تساو وتشارك، بل هي علاقات اضطهاد وسيطرة، واستلاب Alienation، ويستوي في ذلك علاقات النساء والرجال معا، فمن يحكم عرش السلطة ويتربع، سواء أكان رجلا أم امرأة، فإنّه في التحليل الأخير سيضطهد ويمارس ساديته على الآخرين. هكذا كانت علاقة الشريفة حفصة بالبطل «الرهينة»، وكذلك علاقات الشرائف الأخريات مع صديقه الدويدار.

إنّ تركيز الرواي على الشريفة حفصة، جعلها عنصرا مهما في السرد والحوار، والبنية الحكائيّة العامّة، فهي شامخة باسقة دائما يعرفها كلّ سكان القصر، وسيرتها على كلّ لسان، حتى أن ولي العهد «ولي الإسلام» بمكانته الرفيعة جدا في حقل السلطة، وقف مؤيدا لها في قضية طلاقها من ابن عمّها الذي ينتمي إلى حقل السلطة السياسية الذي كان يسهر حتى الفجر مع القات، و«لعجزه التام عن نيلها... لضعف فيه متأصل»[2]. وقبل أيضا شفاعتها في البطل «الرهينة»، عندما ضرب (الرهينة) ولده غير الشرعي، وعفا عنه. على الرغم من أنّ سيرة الشريفة حفصة ليست شريفة ولا طاهرة،

(1) طرابيشي، جورج: شرق وغرب، مرجع سابق، ص 17.

(2) الرواية، ص 11.

ولا أخلاقيّة على مستوى البنية الحكائيّة، لأنها تعيش في فضاء ملوّث، بكل علاقاته وقيمه، فهي تغازل من تشاء من الرجال، وتلتقي بهم، وتمارس أقصى حريّاتها الجنسيّة، وتسهر خارج المنزل، وتعود متأخرة إليه، من دون رقيب ولا حسيب:

«أتتركني وحدي.. وأنا لا أعرف الطريق إلى البيت؟

ـ بل تعرفين الطريق جيدا.

ـ حتى لو عرفت ماذا سيقول النائب.. والآخرون؟

ـ سهرة من إحدى سهراتك المعتادة خارج القصر والتي تقضينها إلى وقت متأخر من الليل أكثر بكثير من هذا الوقت»[1].

إنّ تعاطف السارد مع الشريفة حفصة جعل المتلقي بدوره يتعاطف معها، ويقدّر مواقفها الشجّاعة، التي تتمرد على نظام القصر الاستبدادي وعلاقاته، و التي هي كثيرا ما تكون مواقف وظيفيّة، وليست نابعة عن قيم إنسانية عميقة وأصيلة، بل عن رغبتها في التملك والسيطرة، وخرق ما يفرضه الرجال ويحرّمونه.

لقد دافعت عن «الرهينة»، ووقفت بجانبه ضد سطوة الشرائف، وولي العهد، وأخيها النائب، ممّا جعل السارد يبرزها في وجه فاعل ومتنام، وجمالي على الرغم من مواقفها المزاجيّة سريعة التحوّل. فـ «عندما نقرأ عملا قصصيا، فإننا لا نقرؤه بعقل بكر ومحايد. فالبكارة العقلية لا وجود لها كما أنّ الحياد النصيّ خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل، ولا نحاول فحسب أن نستنبط

(1) نفسه، ص 100 101.

القصّة التي يحاول النصّ القصصي حكايتها لنا، وإنّما نقرؤه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائيّة المختلفة، ومواصفات النصوص التي سبق استحسانها أو استهجانها على السواء. ومن هنا فإنّه يقرأ النص من خلال هذه القراءات، ويدخل في عملية صراع لا تفاعل مع شفراته النصيّة المتعددة»[1].

إذا كان الحياد النصيّ ظاهرة تجاوزها النقد، والبكارة العقليّة لا أساس لها في قراءة النصوص الروائيّة والقصصيّة، وفهمها، فأنّ وجهة نظر السارد في العمل الروائي لا يمكن أن تكون محايدة، في تعاملها مع الشخصيّات، والملامح التي توجّه سير هذه الشخصيات وسلوكها، وهذه النظرة اللامحايدة هي التي تحوّل الرواية إلى خطاب» أطروحة» يمتح من نسق الإيديولوجيا، وهي التي تعطي شخصيّة روائيّة معينة بعدا جماليا، وامتدادا شموليا، في حين تبدو شخصية أخرى تفتقر إلى هذا البعد الجمالي، فينفر منها المتلقي.

لقد شكّل السارد من الشخصية الروائية (الشريفة حفصة) عنصرا بنيويا رئيسا في الرواية، ومن خلاله تفرّعت العناصر الحكائية الأخرى، ولولا وجودها لما كان للرواية هذا التنامي الجمالي، ولما استطعنا أن نفهم البنيات الأخرى التي تحكّمت في

(1) حافظ، صبري: الحداثة في اللغة والأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الجزء الثاني، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984من ص 160.

فضاء القصر التي تعيش فيه الشريفة، ورسمت علاقاته. إنّها بوّابة عريضة، وفضاء متنام، يسلط السارد عليه أضواء الكشف والتحليل ليفهم من خلاله بقية البوابات، والفضاءات الأخرى التي تتشكل فيها الشخصيات المساندة.

كان حضور الشريفة حفصة طاغيا في السرد الروائي، ولم يستطع البطل (الرهينة) أن ينساها في مواقفه وتداعياته وأحلامه، فهي حاضرة بعطورها، وتقاطيع جسدها، وحديثها الرقيق العذب:

«طرق مسمعي قولها ذلك وبصوتها الرخيم المبحوح الذي يميزها عن غيرها من نساء القصر وملحقاته.. حتى صوتها هذا كان له دائما وقع سحري في أذني.. وقع محبب عشقته، وظلّ يطرق مسمعي ليل نهار، أكنت نائما أم يقظا»[1]. إنها نموذج مدلل برّاق، يضج شهوة وجنسا، وأحيانا حنانا وعذوبة في فضاء قصر يرى الرهينة أن كل ما فيه متعفن وخانق: «اقتربت مني أكثر.. أكثر من أي يوم سابق.. وأحسست بجسمها المكتنز بكلّ أنوثة العالم يطويني بحرارته.. كان فمها العذب يتكلم أمام وجهي مباشرة!.. عيناها مركّزتان على عينيّ»[2].

وإذا كانت علاقة (الرهينة) وزميله (الدويدار) الجميل بنساء القصر مبتذلة ورخيصة من جهة، واستلابية استهلاكيّة، ومذلة بسكر الذال وتشديدها من جهة أخرى: «أصارع قلبي وعقلي

(1) الرواية، ص 51.

(2) الرواية، ص 149 – 150.

ونفسي المرهقة التي باتت تدفعني حثيثا لممارسة كلّ ما يمارسه صاحبي وزميلي وصديقي من أشياء لم أقبل الإقدام عليها ولا حتى مجرد التفكير فيها منذ أن وطئت قدماي هذا القصر وملحقاته ومن فيه.. لكنني بألم بالغ ومذل حاولت جهدي أن أخرج من هذه الدوامة بأيّ حلّ.. لكن دون جدوى فقد حصل ما حصل»[1]، فإنّ علاقته الاستلابية هذه كانت تبدو في بعض قسماتها مع الشريفة حفصة علاقة حب رومانسيّة تارة، وتارة محكومة بأحلام المراهقة الوهميّة، والطاقات الجسدية الهائجة في اندفاعها الغريزي البيولوجي: «كم تاقت نفسي لرؤية الشريفة حفصة ولو عن بعد.. كنت أختلس من الوقت بعض لحظات لكي أقف وعن بعد من باب دارها عسى أن أشاهدها تخرج.. أو أقف أتطلع إلى نوافذ غرفتها عسى أيضا أن ألمح ولو مجرد طيف لجسمها!. وكنت أتردد على الأماكن التي ربما تكون موجودة فيها عادة، حذرا.. وأتصنع أعذاراً واهية إذا سئلت عن سبب وجودي في تلك الأماكن»[2]. فمن أجل الحبّ الوهم الذي يتعلق به (الرهينة)، بدأت تتحرك غيرته عليها، فلقد رفض نقل رسائلها إلى شاعر الإمام (الانتهازي) المدلل، ثمّ لم يتوان في مشهد آخر عن صفعه بقوة[3]. وإذا كان السارد قد أشار إلى أنّ الرهينة قد صفع الشاعر الانتهازي في لحظة سكر، فإن هذه الصفعة لم تأت معزولة عن الاستبطانات الداخليّة، واللاشعور، الذي يظهر

(1) الرواية، ص 73.

(2) الرواية، ص 130.

(3) الرواية، ص 72.

فجأة على ساحة الوعي، عندما تتحرك الكوامن العميقة في النفس البشريّة.

لقد أحب (الرهينة) الشريفة حفصة وكره الشاعر، ليس لأن الشاعر يتلاعب بعواطفها، أو لأن له عشيقات كثيرات يمارس معهن دوره الانتهازي، بل لأن (الرهينة)، ومن باب الغيرة الغريزية يحلم بجسد الشريفة، ويكره كلّ من يحاول حرمانه من هذا الجسد الخرافي، وبخاصة شاعر الإمام المدلل الجميل الذي تعشقه حفصة: «لا أدري كيف غاصت يداي في ثنايا جسمها كأنني ألمس شيئا خرافيا مهيبا لذيذا اهتزّ جسمي كله له.»[1].

إنّ مشاعر (الرهينة) الذي يمثّل طبقة اجتماعية، محرومة سياسيا واجتماعيا تجاه (حفصة) التي يمثّل طبقة السلطة الارستقراطيّة، تكاد تماثل مشاعر البطل البورجوازي الصغير في رواية نجيب محفوظ «بداية ونهاية» تجاه الفتاة الأرستقراطية ذات البشرة النقيّة حين يقول عنها: «هذه امرأة إذا ركبتها فقد ركبت طبقة بأسرها».

إنّ المشاعر الجنسيّة للطبقات الفقيرة أو الأشدّ فقرا تجاه الطبقات العليا الغنيّة منها لهي عائدة بالدرجة الأولى إلى علاقات التجنيس Sexualisation الاضطهاديّة التي قامت في مجتمعات الرقّ والعبوديّة والاضطهاد الطبقي منذ تشكّل العلاقات التاريخيّة، والتي لا تزال آثارها باقية حتى الآن في المجتمعات البشريّة المعاصرة. ففي المأثورات الشعبية والتاريخية نلاحظ أن العبد يكون دائما في حال

(1) الرواية، ص 85.

اشتهاء لجسد سيدته، وكذلك الخادم تنحصر اهتماماته الروحيّة والأخلاقية في كيفية وصوله إلى أجساد سيداته وبناتهن[1].

إن جسد الشريفة حفصة» الخرافي المهيب» الذي يمثّل طبقة سياسية متسلطة هو نفسه جسد بطلة نجيب محفوظ في «بداية ونهاية» التي تمثّل طبقة بأسرها، وهو يلتقي مع أجساد النساء الأميرات، وبنات الوزراء والسلاطين، بجمالهن الخرافي والأسطوري في المأثورات التاريخية والشعبية. وعلى مستوى القهر النفسي الذي يعانيه (الرهينة) في قصر النائب، سنجد أن جسد الشريفة حفصة هو فضاء التوق والحرية والخروج من بنية القصر الخانقة عند الرهينة، هذا الفضاء المغلق المحاصر بعساكر أوغاد.. لا أمان لهم[2]، وبعلاقات انتهازية، فما كان من الرهينة إلا وأن شكّل بديلا موضوعيا جماليا منها، يتحدد في علاقته بجسد حفصة، تارة على مستوى الحلم والتخيل، وأخرى على مستوى الواقع العملي، في حين لم تستطع أي امرأة أخرى في القصر، تواصل معها الرهينة جسديا، أن تشكّل هذا المعادل، ممّا جعل السارد يشير إشارة سريعة إلى علاقات الرهينة الجسدية بنساء القصر وخادماته، من دون أن يركّز على أي قيمة جماليّة أو نفسيّة لهاته النسوة اللواتي لا همّ لهنّ إلاّ التهالك على الجنس لإشباع نزواتهن الغريزية المتحفّزة دائما.

(1) كما في قصص ألف ليلة وليلة، على سبيل المثال، ينظر: حكاية (كان ما كان وقضي فكان) في : ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، دون تاريخ، ص 21. وفي حكايات أخرى عديدة.

(2) الرواية، ص 103.

وقد اقترح (الدويدار) في فضيحة (الطبشي) جندي المدفعيّة الذي حاول ممارسة الجنس مع بغلة النائب المسماة (زعفرانة)، وعندما يأمر النائب سائسه الخاص بخياطة فرج البغلة وفروج البهائم الأخرى في اسطبلات القصر اقترح أن تخاط فروج النساء في قصره حتى تتوقف الفضائح الجنسية اليومية في هذا القصر، قائلا: «كان على النائب أن يأمر بخياطة فروج نساء القصر»[1]. وكذلك نجد أن علاقة (الدويدار) و (الرهينة) ببقية نساء القصر علاقة ميكانيكية جسدية، أنية، هدفها الهروب من الذات التي تعاني غربة داخلية، وشعورا بالعجز والإحباط ووحشة الأسر، وهروب من تفكير العقل، ومن الحلم والتخيل في آن، لأن الجنس عندما يفتقد إلى شرط الحب يبقى هروبا، وفعلا دونيا غريزيا، واستلابا جوهريا لإنسانية الإنسان، وهو في النهاية انفصام في الذات، وفقدان لطمأنينتها الإنسانية والروحية، كما كان يحدث مع (الدويدار)، بعد نهاية لقاءاته مع نساء القصر، إذ كان يدخل غرفته يائسا ومشتتا وحزينا، ويضرب الباب وراءه بقوة دليل استيائه ووحشته. ويبقى حب» الرهينة» للشريفة حفصة نوعا من الوهم والحلم، والرومانسية الأولى لفتى مراهق يرى في محبوبته (حفصة) مثالا مكتملا للجمال الخارق، ولذا نجده يخلع عليها صفات جمالية صارخة، وأحيانا إنسانية، وهذه الصفات من الصعب أن تكون موجودة لدى امرأة تعيش في فضاء قصر ملوّث بالاضطهاد والفساد، ومجمل علاقاته وقيمه، و«حين يخلع المحبوب على موضوع حبه صفات ليست فيه

(1) الرواية، ص 74.

فـإنّ هـذا «الوهـم» لايمكـن أن يكـون ناشـئا عـن الحـبّ، بـل هو في الحقيقـة ناجـم عـن عجز المحبّ عـن التخلص مـن أفـكاره وعواطفه واهتماماتـه الشـخصيّة، وكثـيرا مـا يسـتهدف صرعـى الحـب الجنسي لهـذا الخـداع أو الوهـم، فنراهـم ينزعون نحـو المبالغـة في تصوير قيمة موضـوع حبّهـم، حتـى ليـكاد الواحـد منهـم يجعـل منه مثـلا أعلى أو حقيقـة علويـة، أو مخلوقا سـماويا»[1].

وعندمـا كان الرهينـة يغضب مـن الشريفة حفصـة، وعندما كانت تأمـر الجنـود بوضع القيـد في رجله، وتتهمـه بأنّه قـروي جلف، وغير محتـضر، وحكمـه حكـم ريفيـة هبـلاء، وبأنّـه جبـان ولا رجولـة فيه، فإنـه كان يـزداد عشـقا لهـا، ويعيـش حالـة تأمـل، وارتـداد إلى الذات وكينونتهـا، إذ تتحـرك كوامن الحـزن الخفيّة في أعماقـه، بينما تعيش هي في حـال مـن الكبريـاء والصدود، وتبـدو تارة امـرأة لعوبا، شـهوانية، مزاجيّـة، سريعـة التحـول، تحلـم ولا تحـب، وتعيش مع شـاعر الإمام في حـال مـن الكبريـاء والتعـالي، لـترضي غرورهـا مـع هـذا الشـاعر الوسـيم المتهتـك، الـذي لديـه عـشرات العشـيقات، والمعجبـات، والأكثـر جمالا منهـا، يقـول الراوي:

((وستتعب الشريفة حفصة أيضا.

ـ لماذا ؟

ـ الرجـل هـو شـاعر الإمـام ووليّ العهـد الخـاص.. وهـو وسـيم

(1) إبراهيم، د. زكريا: مشكلة الحب، دار مصر للطباعة، القاهرة، الطبعة الأولى 1984م، ص 215.

ومرتاح ولديه من هذه الرسائل عشرات بل مئات... وتنهال عليه الهدايا الثمينة مما يجعله يعيش كالإمام وولي العهد، وأفضل منهما.. وأفضل من النائب هذا أيضا!

ـ وهل تعرف حفصة.. أعني الشريفة حفصة بهذا؟

ـ هي تعرف.. لكن الكبرياء والتعالي يجعلانها تحرص على الصلة به.

ـ وهل يحبّها؟

ـ لا يحبّ إلا نفسه..

ـ وهي ؟

ـ.. تحلم.. ولا تحبّ..

ـ لم أفهم.

ـ تحلم بالشهرة، وتحبّ التحدي))[1].

غير أنّ الشريفة حفصة في وعي الرهينة، ليست شريرة، بل إن كثيرا من القيم الجمالية تتركز فيها. إنّ فيها سحرا وجمالا خاصا لا يقاوم، وانتماؤها إلى طبقة متسلطة مستبدة وظالمة، ومنهارة إنسانيا وأخلاقيا، ومضطهدة له بسكر الهاء ولغيره من البؤساء، لا يقلل من جاذبيتها وسحرها: ((وما زال صوتها كما هو لم يتغير.. وما زال يجذبني إليها بشدّة كأنّه سحر محكم..))[2].

(1) الرواية، ص 46.

(2) الرواية، ص 44.

ولم تكتف (الشريفة) حفصة بإيذاء الرهينة إنسانيا فحسب، بل جسديا، ومع ذلك كان يتقبّل الإهانة بثبات ورضى و صبر. يقول: ((وهوت بيدها الناعمة الجميلة المخضّبة بالحناء والمزيّنة بالأساور الذهبيّة على خدي بلطمة تقبلتها بثبات وقد تمالكت أعصابي))[1]. وعلى الرغم من ذلك، فقد تعلّق بها، بكلّ مشاعره، وصلّى لأجلها: ((لم أعرف في حياتي أنني مارست طقوس الصلاة باختيار حرّ إلاّ منذ عرفت الشريفة حفصة وأحببتها..))[2].

ومن الصعب أن يفهم الدارس تماما، تقلبات (حفصة) المزاجية، وسفهها وحمقها، وتعقيداتها ا لمتشابكة. أهو فضاء القصر الخانق؟ أم علاقات الانتهاز والرياء والنفاق السائدة، في فضاء سُمم بالجور والعبودية؟ أم نتيجة لبنيتها النفسية المعقدة، وفشل زوجها في إقامة علاقات طبيعية جسدية معها، تحقق لها التوازن والانسجام الجنساني؟ أم نتيجة للفراغ الفكري والثقافي الذي كانت تعيشه؟ أم توقها الدائم للجنس، وتبديل الرجال، الذي ترى فيه خروجا، من وحشة العزلة، ومقامرة على أرواح عشاقها ؟ أم لخلل فيزيولوجي في تركيبها الجسدي؟ أم هي جزء من بنية عامة تتحكم في سلوك السلطة القطيعي، ومواقفها وإيديولوجيتها؟

في الدولة التي تكرّس مفهوم السيادة والعبوديّة والقمع الدموي، وتفوّق أفراد السلطة عرقيا وسلالة، ومن داخل ((الهرم البيروقراطي الذي يحكم هذه الدولة يكون القمع اسمنت

(1) الرواية، ص 47.

(2) الرواية، ص 131.

العلاقات: من خلاله تكهرب الدولة الحياة وتحكمها. ولا تعود الميزوشيّة والساديّة صفتين متعاكستين، إنّما تكملان بعضهما. فرغبة الخضوع للأعلى يقابلها ويكملها الميل للتحكم بالأسفل (....) والخوف لازم لتماسك هذه الدولة، ولذلك تصدّره بجرعات مدروسة لتنمية عدوانية الفرد. وتقوم الدولة بسرقة العنف المخزون لدى الأفراد المستلبين، وتحتكره لنفسها، وتوجهه حيثما تريد))[1].

لقد كان القمع والاستعباد اسمنت العلاقات السادية، التي رسختها السلطة الإمامية، قبل الثورة اليمنية. ويمكن أن نتساءل: هل وضع الشخصية (حفصة) في بؤرة السرد، بهذه النزعة العدوانية السادية تارة، والسمة الجمالية تارة أخرى يخضع لإيديولوجيا الحكي الروائي، وإيديولوجيا السارد المعادي لنظام الإمام؟ هذه الإيديلوجيا التي تعري، وتدين هذا النظام؟. إنّ ((الأدب ليس عالما سحريا مغلقا، إنّه جزء من الإيديولوجيا، له خصائصه التي يتفرّد بها والتي نسميها عادة الإبداع الأدبي، وهي تتركز في نقطتين رئيسيتين:

أ) إنّه يتفاعل أساسا مع اللغة، فمادة الأدب الرئيسة هي اللغة. لذلك فهو يعيد ترتيبها ويعيد تنظيم دلالاتها الخاصة من جديد. من هنا يكتسب الأدب دورا رياديا خاصا به.

ب) إنه نتاج تقوم به شريحة اجتماعية هي فئة المثقفين. والإنتاج

(1) الجزائري، زهير: جريدة الحياة، لندن، العدد 10594، الأحد 9 فبراير 1992م، ص 14.

لا يتـم في فراغ. إنّـه يتـمّ داخـل حقل ممارسـة هو الـصراع الطبقي، عـبر تداخل المثقفـين اجتماعيا مـع الطبقات المتصارعـة)).[1]

إنّ للشـخصية الروائية (حفصة) حضورا إنسـانيا طاغيا في استبطانات الرهينـة، فهـي التـي تحتضنـه حتـى تذوب مسـامات جسـده فيهـا، وهي أول امـرأة يلتصـق بجسـدها بعـد أمـه، بـل إنّ لهـا جسـدا شـغوفا ودافئا وعذبـا أكثـر من والدتـه: ((وألقـت بجسـمها ويديها تحتضنني بشـغف لم أعهـده حتـى من والـدتي!. والـدتي الحنـون))[2]. و ((صمتـت برهة وهي بـين أحضـاني أو أننـي كنـت بـين أحضانهـا..))[3]. وعـلى الرغم مـن هذا التوهـج الجسـدي، فإنّها بعـد هذه اللحظة سـتأمر السـجّان بوضـع القيد في رجلـه، وعـلى الرغـم مـن تناقضاتهـا ومزاجيتهـا وسـفهها وحمقهـا في علاقتهـا مـع الرهينـة، فإنهـا تبدو في الـسرد الحكائـي، وفي مواقـف كثيرة ودودة وغـير عدوانيـة، وغـير دونية كمعظم نسـاء القصر اللـواتي يرتكبن أبشـع أنـواع الدعـارة سرا، ويخجلن مـن ابتسـامة ود علنية، هاته النسـوة اللـواتي تديـن، و تـزدري عـلى المسـتوى الظاهـري اصطحـاب الشريفـة حفصـة للرهينـة معها في سـفراتها القصـيرة، والتصاقها بـه في مقعد واحد داخل السـيارة التي نقلتهن إلى قصر ولي العهد سـيف الإسـلام بينما تعمل هاتـه النسـوة في حيّز الفضـاء المغلق، فضـاء دهاليز القـصر وسراديبه على

(1) خوري، إلياس: تجربة البحث عن أفق مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منشورات منظمة التحرير الفلسطينية، طبعة حزيران(يونيو) م1974، ص 10. وكذلك: أنطونيو غرامشي: قضايا المادية التاريخية، ترجمة : فؤاد طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير(شباط)، فصل تكوين المثقف.

(2) الرواية، ص 101.

(3) الرواية، ص 102.

مطـاردة ((الرهينـة))، و ((الدويـدار)) لأجـل أن يمارسـا الجنـس معهن، حتـى نلاحـظ أنهـن جميعـا أجـبرن الرهينـة عـلى النـوم معهـن، ومـا ترك واحـدة منهـن إلا وضاجعهـا، وبناء عـلى طلبهـا ورغبتها.

ولا تحـضر الشريفـة (حفصة) في أحـلام البطل (الرهينـة) ويقظته، وتداعياتـه فحسـب، بل إنّها تأخذ فضـاء مهما جـدا في الحركة السردية والحواريـة، وفي كثـير مـن الأحـداث الروائيـة الجزئيـة الأخـرى، ففـي حادثـة ((الطبـشي)) جنـدي المدفعيـة الجنسـية مـع بغلـة النائب (الزعفرانـة) تُسـتحضَر الشريفـة حفصـة كدلالـة جنسـية هامـة في العلاقات الجنسـية السـائدة في القصر، سـواء أكانت طبيعية أم شـاذة، ويجـري السـارد مقارنـة بينهـا وبـين البغلـة (الزعفرانـة) حـين يقول: ((تأملتهـا.. (أعنـي الزعفرانـة).. نافـرة ومغريـة فعلا.رغـم ذلـك.. كأنّهـا الشريفـة حفصة!..

قلت لصاحبي:

ـ لا ألومه إذا أقدم على ما أقدم عليه.))

و ((أنا هائم بواحدة فقط.. ولن أصل إليها مطلقا.))

ـ الشريفة (حفصة)؟

ـ الشريفة الزغفرانة)).[1]

تشـكّل الشـخصية النسـائية المتهتكـة في الرواية العربيـة المعاصرة، وحتـى الأجنبيـة، بعـدا مهـما جـدا، وقلـما نجـد روايـة تخلو مـن هذه

(1) الرواية، ص 75.

الشخصية، فهي بنية مهمة من بنيات الحكي الروائي، وهي التي تدفع الراوي إلى مزيد من التخيل والأحداث، وإلى تنام وتشابك معقدين: ((وقال لي (عمانويل برل) إنه لا توجد رواية كبيرة دون شخصية نسائية كبيرة.. وأنا متفق معه. لو أحصينا معا الشخصيات النسائية الكبرى في الأدب الفرنسي المعاصر من موریاك إلى مونترلان فأي منها لا يعرف من هن النساء. وكذلك عند مالرو.. وأخيرا عند أغلب الروائيين)).[1]

إنّ حضور الشخصية النسائية في الرواية العربية المكثّف عائد إلى تركيبة العلاقات الطبقية في المجتمع العربي، وإلى علاقات التجنيس الاضطهادية وإلى ظروف الاستلاب السياسي والثقافي والاقتصادي الذي تعيشه الذات العربية، وإلى تكريس المجتمع العربي بخلفيته الإيديولوجية والفكرية، لقطيعة واضحة بين حيّز الحريم، وحيّز الرجال، وإلى الحرمان العاطفي والجنسي الذي تعاني منه الشخصيات، سواء أكانت ذكورية أم أنثوية في ظل المجتمع الطبقي، مجتمع الملكية والاستبداد، فتحضر هذه الشخصية كمعادل موضوعي لظاهرة الفشل والخيبة السائدة في المجتمعات الطبقية، بالإضافة إلى أن حضورها عنصر جمالي، وهي فضاء للحرية والتخيل الإبداعي. ونظرا لأهمية الشخصية الروائية (حفصة)، باعتبارها شخصية رئيسة (Round Character) في السرد الحكائي، فقد كان يمكن الإفادة من طاقاتها الثرّة، وتطويعها

(1) باتريك موديانو، من حوار اجرته معه : دومنيك مونتودون، في مجلة : كتابات معاصرة، بيروت، العدد السابع، آب، أيلول/ جويليه، سبتمبرن 1990م، ص 113.

لصالح العمل الروائي، ليصبح أكثر نموا وقدرة على فضح نظام الإمامة، والتباين الطبقي، وكان يمكن الإفادة منها في الفضاء الروائي، باعتبارها جسدا مهيبا وخرافيا على حدّ تعبير البطل، وجعل هذا الفضاء حيّزا من الحرية والتخيل، يمكن بوساطته التركيز على الشرائح السوسيولوجية لبنية السلطة كافة، وثقافتها وسلوكها، وواقعها، و ((الرواية هي بديل للواقع وصورة مؤقتة له، إنها لا تحيل إلى أبطالها، بل إلى أبطال يقعون خارجها ويمارسون بطولتهم وأدوارهم في الحياة الاجتماعية)).[1]

و كان يمكن أن يكشف الفضاء الروائي، ومن خلالها عن علاقتها مع الشاعر المدلل (شاعر الأمام الوسيم)، وعن علاقاتها برجال السلطة المهمين أثناء خروجها المتواصل من القصر، ويمكن أن يستثمر أيضا الفضاء الزماني والمكاني الذي جمعها بولي العهد ((سيف الإسلام))، وتجسيد بنية هذا الفضاء، ومعرفة ما يدور فيه من فضائح وأسرار، ويكشف أيضا عن علاقاتها مع نساء الأسر الأرستقراطية في المدينة وقصورهن، لأن فضاء هذه القصور جدّ مهم، باعتباره فضاء مساندا للفضاء المركزي في الرواية، الذي هو قصر النائب. ومن داخل هذه العلاقات يتم تعرية نظام الاستلاب والسطوة والبذخ، والنظام الابستيمولوجي الذي يحدد البنية الفكرية للأسر العريقة في المدينة، مقابل بقية الطبقات التي

(1) خوري، إلياس: تجربة البحث عن أفق مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة، منشورات منظمة التحرير الفلسطينية، طبعة حزيران (يونيو)، 1974م، ص 10, وكذلك : أنطونيو غرامشي: قضايا المادية التاريخية، ترجمة فواز طرابلسي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير، شباط 1971م، فصل تكوين المثقفين.

تعيش في أكواخ الصفيح والقصدير[1]، فـ ((الرواية العربية في (شتى أشكالها ومضامينها) كانت وما تزال أكثر طرحا من بقية الأشكال الأدبية لواقع الإنسان العربي، فهي من حيث التصاقها التاريخي بنضاله الشاق الواسع (مع نفسه وقيمه.. مع الحب.. ضدّ القهر والاستغلال، والاحتلال والذل.. والسرقة والنهب والجشع.. النضال المجدي وغير المجدي) قدّمت وتقدّم أكثر من صورة جيدة في توضيح أبعاد التاريخ العربي المعاصر، وليس في هذا الطرح مبالغة على الإطلاق، وذلك لأن دراسة جيدة لتجربة أي كاتب يمكن أن ترشدنا بالتالي ليس إلى (ذاته) فحسب بل وانتمائه الطبقي والإيديولوجي أيضا)).[2]

و نلاحظ أنّ العلاقة بين (حفصة) وبين خادماتها غائبة في النص الروائي، وقد تكون هذه العلاقة مقطوعة إنسانيا، وهذا شيء مألوف في النظام الطبقي، نظام الخدم والحشم، باعتباره نظاما لا إنسانيا، ولذا تجاهلها السارد تماما في المتن الروائي، وكان جميلا لو أنّه ركزّ على البعد النفسي والاستلابي العميق الذي يتشكّل في مثل هذه العلاقات، فعلى سبيل المثال نلاحظ أنّ السارد ركزّ على حادثة بسيطة لم تسهم كثيرا في نمو الرواية، باستثناء أنها أمدت السرد بخطاب ساخر كان يتكرر كاللازمة في كثير من المواقف،

(1) هذه مجرد رؤية شخصية من كاتب هذا البحث، ولا تدعي أنها صحيحة.

(2) الموسوي، د. محسن جاسم: الموقف الثوري في الرواية العربية، وزارة الإعلام، بغداد، الطبعة الأولى 1975م، ص 15.

وهـي حادثـة (الطبشي) الجنسـيّة مع البغلـة (الزعفرانـة)[1]. وكلما ذكر (الطبـشي) ذكـر البغلـة معـه. لقـد كان التركيز عـلى هذه الحادثـة أكثر مـن التركيـز عـلى العلاقـة بين نسـاء القـصر التي بـدت شـبه غائبة.

إن ((النصوص/ المراجـع تشـكّل دومـا عند قراءتها مجـالا لانتظام كلام آخـر، هـو كلام القـارئ، وهـذا الـكلام يختلـف مـن قـارئ إلى آخـر، في قـراءة النـص نفسـه، إذ لـكلّ قـارئ اسـتراتيجيته الخاصّة في القـراءة، أي في تفسـير الـكلام، وتأويـل المعنـى، وفي اسـتثمار الأفكار وتطبيقها)).[2]

وتأسيسـا عـلى مـا تقـدم، يكـن القول إنـه يبـدو طبيعيـا أن تختلف القـراءات النقديـة، من قارئ إلى آخـر، وبخاصة في الأعـمال الروائية، باعتبارها خطابـات فكرية، ذات رؤى متباينة، وذات أبعاد سـيميائية، تحمـل في بنيتهـا إمكانـات التبايـن والتغايـر، والإشـارات المرجعيـة المتعـددة، إذ يسـتحيل أن تُفسّر هـذه الأبعاد السـيميائية المتداخلة وفقا لمنحـى واحد، أو إشـارة مرجعية واحـدة، فالرواية بنية فنيّـة، ومركبة، وبعيـدة الامتـداد والتشـعب إلى حقـول مرجعيـة اجتماعيـة وتاريخية، وثقافيـة أخرى، تغذيها وتسـهم في تشـكيلها، وفي الروايـة ((وفي هذا المزيـج الخـاصّ والمتميز لا تجـد التناقضـات الاجتماعيـة والصراعات التاريخيـة والنزعـات الإنسـانية المتضاربـة بنسـيجها المتلاحـم ومجالها الخصـب الملائـم وحسـب بـل تجـد معهـا ومـن خلالهـا المسـاهمات

(1) الرواية، ص : 73 122 131-152، وغيرها.

(2) حرب، د. علي : « قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة»، مجلة الفكر العربي المعاصرة، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، العدد 60 61، يناير، فبراير، 1989م، ص 42.

المتفرقة للشعوب والأمم والمجتمعات المتفاوتة (في) إطار وميدان مجابهتها وتفاعلاتها الخلاقة والمثرية، خاصة بقدر ما يشتمل عليه هذا المزيج بالذات من عناصر فنيّة تمتدّ في جذورها إلى أغوار الخرافة والأسطورة والدين، وتتفرع في استيحاءاتها إلى الشعر والخطابة والمسرح)).[1][0].

وثمّة فضاء آخر مهم كان بإمكان السارد أن يشكلّه من خلال إقامة علاقة بين البطل (الرهينة)، أو صديقه (الدويدار) بأي خادمة من خادمات القصر، ومن خلال هذه العلاقة يستطيع المتن الروائي دراسة البنية النفسية العميقة للخادمة المستلبة في تطلعاتها وأحلامها، باعتبارها رهينة آخري في قصر النائب.

إنّ شخصية الخادمة مهمّة جدا في عمل روائي كهذا، يدين التمايزات الطبقية، فالتركيز على الخادمة يمكن أن يجعل منها شخصية رئيسة ثانية بعد (حفصة). ولا نلاحظ في الرواية (كلها) همّا واحدا لهذا القطاع العريض من شرائح الخادمات، ولخلفيتهنّ الفكريّة والاجتماعية، وخلفية طبقتهن المتشكّلة، بفعل الاضطهاد التاريخي والاجتماعي الذي مارسه نظام الإمام على هذه الطبقة (طبقة الخدم من الرجال والنساء)، ومن الصعب اعتبار العمل الروائي بنية مفصولة عن التحولات التاريخية والسياسية والاجتماعية، إنّه بنية إبداعية مركّبة من مجموع التحولات الإنسانية الحاصلة في فضاء المجتمع الإنساني، وهو في بنيته العميقة ملفوظ

(1) سويدان، د. سامي: مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 66 67، تموز، آب 1989، ص 65.

إيديولوجي [1]، لأن العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا، وإن كانت في كثير من قسماتها تعمل على حجب فنيات الخطاب الأدبي إبداعيا على مستوى الشكل، وعلى حساب إبراز النزعة الإيديولوجية، فإنها في الرواية العربية علاقة واضحة، ولا يمكن تجاهلها، فبعض الكتاب ((يريد نصا «فنا، لوحة» لا ظلّ له، مقطوع الصلة بـ «الإيديولوجيا السائدة»، ولكن ذلك يعني أنّهم يريدون نصا لا خصوبة فيه ولا إنتاجية، نصا عقيما (...) إنّ النص في حاجة إلى ظلّه، وهذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا، قليل من الذات: أشباح، نثار، غيوم ضرورية، لابد للانحراف أن ينتج مفعول تعارضه الخاص، ضوء/ ظلمة))[2].

وهناك شخصية أخرى مهمة في الرواية يمكن الإفادة من خلفيتها المرجعية، وهي شخصية ابن النائب الذي يسميه الراوي بـ (الضفدع)، إنّه شخصية ثرّة، فهو يدرس في القاهرة، وهو صديق لمعظم الأسر الغنية في المدينة، وهو القادر على معرفة ما يدور في دهاليز قصور هذه الأسر ومنازلها، وهو الشخصية الثانية الذي يملك سيارة بعد سيارة (الإمام)، وهو الوحيد في الرواية الذي يعرف حقلا مرجعيا آخر، جديدا ومغايرا لأجواء مدينته، هذا الحقل الذي يتشكّل من فضاءات الرقص ونسائه وأجواء

(1) المصطلح من استخدام ميخائيل باختين في: مجلة فصول، الجزء الأول(الأدب والإيديدولوجيا)، العدد الثالث، أبريل، مايو، يونيو، 1985م، فصل من (استطيقيا الرواية نظريتها، ترجمة محمند برادة ,

(2) بارت رولان: لذّة النص(**Le ﷺlisr Du Texte**). ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1988م، ص 37.

القاهـرة العربيديـة، يصفـه الـراوي بعضـا مـن ملامح سـلوكه قائلا: ((لم أعـد أتذكـر من مجلسـنا سـوى بعض لمحـات.. كقيام ابـن النائب بالرقـص مقّلـدا كـما قال (لسـامية جمال) و (تحيـة كاريـوكا).. كان يهزّ وسـطه وقد أخـذ (لحفـة) أحد الأصدقـاء وربطهـا بخـصره المكتنز.. ثـمّ شـعرت بأنّـه يغنـي كما قـال (لفريـد الأطـرش)..))[1].

إنّ لـكل طبقـة اجتماعيـة حقلهـا الإيديولوجـي الخـاص بهـا، ومـن خـلال هـذا الحقـل تـبرز أحلامهـا، وتطلعاتهـا، وعلاقاتهـا مع الطبقـات الأخـرى، فـ ((الرهينـة)) في الروايـة، باعتبـاره ينتمـي إلى حقـل إيديولوجـي هـو حقـل المعارضـة السياسـية لنظـام الإمـام لأن والـده مطـارد، وفـار إلى عـدن هربـا مـن جـلاوزة الإمـام، ولـذا طبيعـي أن يسـخر مـن ابـن النائـب الـذي يسـميه (الضفـدع)، يقول عنـه: ((ودخلت السـيارة التـي يقودها ابـن النائب العائـد من الخارج منتفخـا كضفدعـة.. جاحـظ العينين تكاد بسـمته المصطنعـة أن تضيع بـين أوداجـه المنتفخـة))[2].

ولا يمكننـا أن نـدرس الروايـة بمعـزل عن الفضـاءات الاجتماعية التـي تتحـرك فيهـا الشـخوص الروائيـة، ولا بمعزل عـن الفضاءات المكانيـة التـي تتم من خلالهـا حركة الشـخوص الروائيـة، ومن داخل فضاءاتهـم الاجتماعيـة والإيديولوجيـة، فـ((المتكلـم في الروايـة هـو دائـما وبدرجات مختلفـة، منتج إيديولوجيـا (Ideologue)، وكلماته هي دائـما عيّنـة إيديولوجيـة (Ideologeme)، واللغـة الخاصـة بروايـة ما،

(1) الرواية، ص 71.

(2) الرواية، ص 52.

تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم، تنزع إلى دلالة اجتماعية، ولما كان الخطاب على وجه التدقيق نصا إيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص في الرواية، وأيضا فإنه يجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة))[1].

إن احتقار السارد واستهجانه لشخصية ابن النائب «الضفدع»، جزء من عيّنة إيديولوجيّة لطبقة اجتماعية معيّنة هي الطبقة المعارضة لنظام الإمامة. وهذا الاحتقار قلّص دور ابن النائب في الرواية، ليصبح مجرّد بنيّة نصيّة، أو شكلا هزيلا من رموز نظام الإمامة «البطريركي» السادي، ولو أنّ هذه الشخصيّة طُورّت لكانت قادرة على أن تمدّ الرواية بمزيد من الأحداث والرؤى، وبالتالي تمدّها بمزيد من الحقول الدلالية السيميائية التي تجعل الرواية أكثر عمقا وتشّعبا. لقد بدا ابن النائب «الضفدع» شخصا معزولا في علاقاته الإنسانية، وفي فضاء قصر والده، وفي علاقاته مع الشريفات (قريباته)، ومع الخادمات، ومع عمّته الشريفة» حفصة»، وحتى مع والده النائب، إذ نلاحظ أنّ السارد لم يذكر حوارا واحدا لهذه الشخصية القادمة من مدينة أكثر رقيّا وانفتاحا حضاريا وثقافيا (مدينة القاهرة)، ليعيش في مدينة لا يوجد فيها إلاّ طبيب واحد وسيارة واحدة. ولقد كان السارد قادرا، بشكل جماليّ وفني، أن يركّز ولو على شكل تداع، أو ذكريات، أو تخيّل على علاقات ابن النائب الإباحيّة في القاهرة، وعربداته، وتبذيره لأموال

(1) باختين، ميخائيل: من كتاب **Esthetique et theorie do roman**, **Gallmard**, **arias**. ترجمة د. محمد برادة، مجلة فصول، مرجع مذكور، ص 105.

الشعب هناك. صحيح أن السارد ذكر اسم (((سامية جمال))، و ((تحية كاريوكا)) الراقصتين المعروفتين، لكن البنية العميقة لشذوذ ابن النائب وعبثه واستهتاره، لم تظهر بشكل واضح.

ويبقى فضاء العلاقة الإنسانية الرائع بين ((الدويدار))، و ((الرهينة))، كفضاء جسّد أسمى قيم الوفاء والنبل الإنساني، وهو أكثر الفضاءات النفسية الجمالية التي تعطيها الرواية حقها من التشعب والنمو، وترسيخ قيم الوفاء والصداقة، فمن خلال هذه العلاقة استطاعت الرواية أن تستنفر الشرط الإنساني في أعماق المتلقي لها، وتجعله مشدودا إلى الإعجاب بوفاء ((الرهينة))، وأصالة نفسه، حينما يقف بين يدي صديقه ((الدويدار)) خادما وملازما له في نوبات مرضه الشديد في فضاء قصر خانق، لا وجود للعاطفة في ملحقاته،[1] و ((كان صاحبي ((الدويدار الحالي)) قد زاد لونه شحوبا وجسمه هزالا، كان يسعل حتى يكاد يغمى عليه.. ولا يفيق إلا بعد أن أضمّه إلى صدري ويداي مطبقتان على صدره المتهاوي نتيجة لذلك السعال الحاد...))[2].

و بقدر ما تجسّد هذه العلاقة حزنا دفينا ومأساة مشتركة هي مأساة الأسر والوحشة، وذلّ العبوديّة، فإنها تركّز على الشرط الإنساني الكامن في أعماق الإنسان، والذي يُستنفَر في أقصى حالاته، عندما يجد الظروف الموضوعيّة والإنسانية المؤاتية لاستنفاره: ((وانزلقت يدي من على كتفه إلى وجهه...وهالني تبللها بدموع

(1) الرواية، ص 147.

(2) الرواية، ص 112.

منهمرة على خديه.. فجذبت يدي بسرعة وقد ذهلت تماما.. وكانت ليلة عصيبة.. قلت له: أخي الحميم.. صديقي الوفي.. زميلي الوحيد في غرفة الانتظار))[1]. وعلى الرغم من عمق البطل (الرهينة) إنسانيا، ومدى ملامسته للجروح الإنسانية في أعماق صديقه، وأعماقه هو، وأعماق مدينته النازفة استلابا وقمعا، فإنّه لا يبدو بطلا حقيقا في الرواية، بمعنى البطولة التقليدية الطامحة إلى مجتمع بديل، عن طريق الثورة على البنى الفاسدة التي تنخر مجتمعه، فهو ليس متميزا في سلوكه الرافض، بل كان يسقط في أول بؤرة فساد تصادفه، فلم يترك ((شريفة)) في القصر إلاّ وانقاد إلى رغبتها، ومارس معها ما تريده من عربدة. كان يشعر بعدها بدونيّة، وعندما صادف سجائر الحشيش مع صديقه (الدويدار)، أخذها بشراهة محببة، وعندما دُعي إلى شرب الخمرة، من قبل الشاعر، عشيق الشريفة (حفصة)، وابن النائب (الضفدع)، لم يتأخر، وبالرغم من تعاطف السارد معه، ومحاولة تبريره شربه الخمرة بأنّه أُجبر عليها إلاّ أنه أي الرهينة كان يجد متعة وزهوا في الشراب))فقد كانت كأسا جعلتني... أزهو بنفسي، وألعن الكون كله ومن فيه إلى هذه اللحظة.. وشربت.. وشربت الكأس الثالثة))[2]. مع ملاحظة أن الخلفية المرجعية والإيديولوجية التي نشأ عليها (الرهينة) في قريته البسيطة هي خلفية ذات نسق ديني، فأبوه شيخ ومعارض، وقد زرع فيه منذ وعيه قراءة القرآن، والمواظبة

(1) الرواية، ص 116.

(2) الرواية، ص 71.

عـلى دخول المسـجد، وحضـور الاحتفـالات الدينيّة، وهـذه المواقف التـي مارسـها الرهينة، لا تعيـب الروايـة، ولا تفقدها قيمتهـا الجمالية والإنسـانية، بـل إنهـا تسـهم في قدرتهـا عـلى تشـخيص فضـاء تاريخي واجتماعـي، بـكل علاقاتـه الاسـتلابية، وطبيعتـه المتحللـة الزائفـة، وهـي تشـير إلى موقـف نقـدي مـن تاريـخ نظـام الإمامـة وعلاقاتـه، فالنـص الروائـي الجديد ((يـأتي متموقفا من الـذات والواقع والتاريخ عـبر نقـده لمختلف أنـماط الوعي التـي عمل عـلى تعريتها، والكشـف عنهـا، وهـو يؤطرهـا في جذورها التاريخيـة، وينظر إليهـا في عناصرها البنيويـة، ولذلـك تظهـر لنا الهزيمـة، هزيمـة مجتمع بكاملـه: الضحية والجلاد معـا))[1].

وإذا كان هنـاك بعـض المواقف الرافضة التـي يتبناها الرهينة، في النـص الروائـي، حيـث رفـض أوامـر سـيدته (الشريفـة) حفصة، عندمـا طلبت منه نقل رسـائلها إلى عشـيقها شـاعر الإمـام، وضرب، أيضـا، ابـن ولي العهـد (اللاشرعـي) في قـصر أبيـه سـيف الإسـلام وضرب الشـاعر المدلـل في قـصر ((حفصـة) أثنـاء حفلة الطعـام التي أقامتهـا حفصـة لابن أخيهـا ((الضفـدع))، فإنه في أحيـان كثيرة يظل منكـسرا أمامها، مسـتجديا حبهـا، على الرغم مـن إهاناتها القاسـية له في كثـير مـن المواقف:

تقول له حفصة: ((مالك هكذا.. كالأهبل)).

و: ((يـا جبـان))، و: ((إنـك أهبـل وجبـان ولـن تكـون رجـلا

(1) يقطين، د. سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، الطبعة الأولى، 1989م، ص 154.

مطلقا))، و ((لا تكن فظا وجلفا ومتطرفا)) [1].

وعلى الرغم من الأذى النفسي الذي أصابه منها من خلال إذلالها لكبريائه عن طريق خطاب ساخر موجع إلا أنه كان سرعان ما يغفر لها كل هذه الإهانات، ويقف مشدوها أمام جسدها الذي يصفه بالخرافي والمهيب، والناضج شهوة، ظانا أن هذه المرأة تحبه، يقول: ((ثم ضمتني إلى صدرها مرحة.. فاستسلمت برأسي بين نهديها الناضجين بالأنوثة والمحبة والشهوة)). [2]، و ((جلست بجواري على حافة الفسقية وهي تضع عجزها الفاتن)) [3].

وإذا كان السارد في نهاية الرواية جعل البطل ((الرهينة)) يرفض أن يأخذ الشريفة حفصة معه، وهو في طريقه إلى الهروب من القصر، فإن هذا الموقف هو موقف إيديولوجي يتضمن رؤية معادية لسياسة القصر، ومعادية لطبقة السلطة من جهة، وهو تأكيد لذات الرهينة وكبريائه الجريحة، وذلك حتى تظل الرواية صرخة إيديولوجية ضد بنية النظام السياسي، وبخاصة أن المؤلف هو معاد لطبيعة النظام السياسي الطبقي السائد أيام حكم الإمام لليمن، وبالتالي فإن هذه الرؤية عمدت إلى أن يظل البطل (الرهينة)على الرغم من كل الهوان، محافظا على بقية كرامته أمام مزاجية امرأة سلطوية مسكونة بوهم التفوق الطبقي والسيادة، ولا يهمها من في حياتها السلوكية إلا إشباع نزواتها الجنسية،

(1) الرواية، ص 87، وص 99 – 155 – 147.

(2) الرواية، صد 141.

(3) الرواية، ص 50.

إن احتقار ((حفصة)) للرهينة ومعاملته كخادم، وقبيلي، وفظ، هو جزء من تكوينها المعرفي الاستبدادي والإيديولوجي، وطبيعة الفضاء الطبقي الذي نشأت فيه، ولذا فإن السارد حين وضعها في فضاء إنساني جديد مؤكدا رغبتها في الهروب مع البطل، فإنه يتعاطف مع البطل وفق رؤية رومانسية إيديولوجية تخيلية، لا تتحقق في البعد الواقعي والموضوعي لعلاقات سكان القصر مع بقية طبقات المجتمع، فالتحليل الموضوعي لبنية قصور الإمام حاكم اليمن وعلاقات قاطنيه على المستوى السياسي والاجتماعي تثبت على المستوى العملي استحالة هروب امرأة ارستقراطية ومتسلطة ذات خدم وجوار، من فضاء الرخاء والثراء الأسطوري، بما فيه من ملذات وخمور وبطر ورفاهية إلى فضاء التشرد والفقر، فضاء ((رهينة))، وخادم في قصر أخيها، وهنا يمكن القول: ((إن ما يفعله بطل رواية ما تبرزه دائما إيديولوجية، فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به (ليس عالما ملحميا و ((واحدا)). وله مفهومه الخاص به للعالم، مجسدا في كلامه))[1].

وسنلاحظ على مستوى البناء الفني، أن رفض الرهينة اصطحاب الشريفة حفصة معه، ولا سيما أنه يعشقها في الحلم واليقظة: ((لم تبارح الشريفة حفصة مخيلتي مطلقا بكل جسمها وصوتها.. ومفاتنها العديدة.. كنت أطرد صورتها من خيالي بقوة أثناء نومي أو يقظتي.. دون جدوى! وكنت أحاول أن أنساها بتذكري لأبي وأمي وإخوتي وأسرتي عسى أن تقوم صورهم بطرد

(1) ميخائيل باختين، مرجع مذكور، ص 106.

صورتها.. ولكن دون جدوى.. أصبحت جزءا من الغرفة.. من حياتي اليومية المعاشة.. لا حركة ولا سكينة إلا وهي موجودة أمامي))[1].

إن هذا الرفض أفقد الرواية قدرتها على أن تنمو وتمتد في الفضاء السردي، وبالتالي قدرتها على أن تشكل حدثا جديدا، وعلاقات إنسانية جديدة، في فضاء حر نام، يتباين مع قصر الإمام فاضطر السارد إلى إنهاء مساحتها السردية، وفضائها الحكائي العام، بأن أنهى هذا الفضاء عند حالة الهروب، وأعاد الشريفة حفصة، لتلوذ بفضاء قصر أخيها، وعلاقاته المتفسخة، ولتستمر في معاقرة ملذاتها المتنوعة، وأهمها الملذات الجنسية، وأعاد الرهينة إلى فضاء التشرد والضياع في فضاء مفتوح، وهو فضاء المدينة المأساوي الفاجع، حالما بالمستقبل، وإذا كان هذا الفضاء يشير سيميائيا إلى فضاء الحرية و التوق إلى التخلص من النظام الاستبدادي الإمامي، فإن تشكيله هو جزء من الرؤية الإيديولوجية العامة التي يريد الخطاب الروائي بثها.

لقد وضع السارد بطله الرهينة داخل حيّز مكاني مغلق، هو فضاء قصر النائب، فرأى الظلم والعبودية عندها دفعه إحساسه بالظلم لأن يكون راويا مهما ومتميزا في وصف علاقات القصر، ومن داخل هذا الفضاء لا يأتي بأعمال بطولية خارقة، وعلى الرغم من أن السارد قد ذكر أن ((الرهينة)) ضرب ابن ولي العهد ((الصبي المدلل غير الشرعي))، ومرت الحادثة بسلام بعد تدخل

(1) الرواية، ص 54.

الشريفة حفصة لدى ولي العهد ((سيف الإسلام))، إلا أن الحدث الروائي يبدو هنا مفتعلا، ليعطي الرهينة بطولة وهمية في قصور غارقة بالسطوة والقمع، وهنا يبرز دور الخيال في تشكيل العناصر البنائية للرواية، إذ من غير الممكن أن يستطيع ((رهينة)) ودويدار، وخادم ((مولاي النائب)) على حد تعبير حفصة، أن يضرب ابن ولي العهد، ثم يأتي ولي العهد ((سيف الإسلام)) ليعفو عنه هكذا ببساطة، هذا إذا عرفنا شراسة ولي العهد، وسطوته وتربيته الوحوش الكاسرة لتفتك بخصومه ومعارضيه: ((كنت أعرف... بأن ولي العهد يحتفظ بهذه الحيوانات الكاسرة في مطابقها الحديدية المطلة على ساحة القصر لكي يتسلى بها عندما يلقي في بعض الأوقات ببعض من خصومه إلى أقفاصها، وبأنه كان يتلذذ برؤية ذلك المشهد الذي تقشعر لها الأبدان.))[1]. ومع ذلك فإن الراوي يعطي بطله هذه البطولات الخارقة للعادة داخل فضاء السلطة الشرس والاستبدادي، يقول الرهينة: ((فأمسكت بتلابيبه وانهلت عليه لطما وركلا بعد أن بطحته أرضا وكدت أدوسه تحت قدمي لولا تدخل العكفة والعبيد))[2].

إن هذه البطولات الخارقة لم تفقد الرواية بعدها التاريخي والإنساني والواقعي أيضا، و يمكن إدراجها ضمن ما يمكن تسميته برواية السيرة الذاتية، غير أن هذه السيرة الذاتية هي هنا مزيج من الحلمي والتخيلي، والواقعي، فالواقعية النقدية التي تستمد رواية

(1) الرواية، ص 82.

(2) نفسه، ص 93.

الرهينة كثيرا من مقوماتها وتحليلاتها، ليس من مهمتها تصوير الواقع تصويرا ميكانيكيا، إنها قابلة لمزيد من التخيل والحلم والحرية التي يؤسسها السارد، والرواية ((هي فعل الحرية المجاني. إنها أوراق مليئة بالحركة الصامتة وسط صخب القمع الذي يلف الحياة العربية. كأن الحرية تلتجئ إلى الخيال، وكأن المخيلة الشعبية في تعبيراتها القصصية الجديدة تستطيع أن تؤسس لنفسها حيزا من الحرية ومن الفعل الحر))[1].

إن السارد يحلم بانتصار الثورة والإطاحة بقصور الإمام والنائب، وولي العهد، ومن هنا فقد جسد أحلامه من خلال سلوك أبطاله ومواقفهم، فـ (الدويدار) الخادم في قصر النائب يحلم بالإطاحة بنظام الإمام ورموزه، فعندما تقوم ثورة الأحرار الدستوريين في اليمن ثورة 1948 م، والتي ستفشل في ما بعد يتمنى لو أن الثوار قتلوا ولي العهد، باعتباره أشد خطرا من الإمام:

((لقد فشلوا.. كان عليهم بسيف الإسلام قبل الإمام))[2].

إن وهم تضخيم البطولة، ودورها في الأعمال الروائية العربية ظاهرة بنائية واضحة، وليست رواية ((الرهينة)) وحدها هي التي تضخم هذا الدور وتعطي الأبطال أفعالا خيالية أو أشبه بالأسطورية، بل ثمة روايات عربية أخرى كثيرة تسند للبطل أفعالا أكثر من قدراته، باعتباره فاعلا رئيسا في الحكي الروائي،

(1) إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، ص 196.

(2) الرواية، ص 135.

ومـن هذه الروايات، على سـبيل المثال، روايتا (الشـمس في يوم غائم) و (الـشراع والعاصفـة) للروائـي السـوري حنـا مينه، وقـد يكون هذا التضخيـم نتيجـة منطقيـة لخطـاب الأطروحـة والإيديولوجيـا الـذي يبـدو خلفيـة مرجعيـة مهمـة يؤسـس الروائـي مـن خلالهـا فضاءات روايتـه، وقـد يكـون عائدا أحيانـا أخـرى إلى بنيتـه النفسـية والمعرفية وأحلامـه وطموحاتـه في تغيير واقعه السـوداوي وتأسـيس فسـحات للفـرح والحريـة يبشر بهـا واقـع مغايـر جديد.

الخاتمة

حاولـت في هـذه الدراسـة أن أركـز عـلى بعـض محـاور روايـة (الرهينـة) عـلى مسـتوين: الإيديولوجيـا، الجنـس، وذلـك نظـرا لأهميتهـا ، باعتبارهـا تشـكل البنية الفكريـة العامة للروايـة، غير أني لم أركـز عـلى جزئيات هـذه المحاور كافـة، وذلك لتشـعبها ولاسـتحالة دراسـتها كاملـة لأن متابعـة تشـعبات هـذه المحـاور كافـة، وعلاقاتها بمكونـات البنيـات الروائيـة الأخرى سـيأخذ حيزا واسـعا من فضاء كتـابي، مـن شـأنه أن يجعـل الدراسـة طويلـة جدا.

أنّ روايـة الرهينـة تقـدم مجتمعـا غرائبيـا بعلاقاتـه في عهـد رجـال أطلقـوا عـلى أنفسـهم اسـم (الأئمـة)، والذيـن حكمـوا اليمـن، وفرضـوا عليـه عزلـة، وأعاقـوا تطـوره الحضـاري فكريـا وثقافيـا وسياسـيا واقتصاديـا واجتماعيـا، ومـن خـلال هـذا الحكم بـدا فضاء مدينـة صنعـاء، عاصمة اليمـن، باهتا وضيقـا ومخنوقا، فـلا يوجد فيه غـير طبيـب إيطـالي واحـد، وسـيارة واحـدة، ومذياع واحـد في قصر يعيـش فيـه مئـات الأشـخاص، ولأن بطـل الروايـة (الرهينـة) كان

من أسرة معارضة لنظام الإمام، فطبيعي أن يبرز السرد الروائي إيديولوجية معارضة لإيديولوجيا السلطة الحاكمة.

وقد ركزت الرواية على جانب مهم اجتماعيا وأخلاقيا، وهو جانب التفسخ والانحلال الأخلاقي في العلاقات الجنسية التي تقام في دهاليز القصر وسراديبه، ومن دون ضابط شرعي وأخلاقي يحكمها، إذ تحولت النساء في القصر، إمام فراغهن الإنساني والروحي إلى كتل جسدية شهوانية، لا هم لها إلا البحث المطلق عن اللذة الجنسية، ومع أي شخص كان، فبدت علاقاتهن علاقات استلابية تفتقد إلى شرطها الإنساني، ولقد أدى فضاء (الدهليز) في القصر، باعتباره فضاء معتما ومغلقا، في تركيبته الداخلية، وظيفته في تشكيل هذه العلاقات وسهولة إقامتها، وبحرية، وإن بدا الدهليز فضاء مغلقا فإنه في آن يمكن أن يجسد ظاهرة الفساد العامة التي فرزتها السلطة الإمامية، فهذه الدهاليز السرية المغلقة، المحجوبة عن عامة الناس، تبدو حميمة بالنسبة لسكانها من النساء والرجال، لأن العلاقات الجنسية كانت تقام فيها ببساطة وأمان تامين، فالخادم (الدويدار) الشاب الجميل كان صديقا لكل نساء القصر، وكذلك (الرهينة) البطل الذي لم يترك امرأة إلا ووصل إلى جسدها، برضاها، كما تؤكد الشريفة (حفصة)، وحتى (حفصة) التي مارست عليه الاضطهاد الطبقي وأهانته، فإنه وصل إلى جسدها بتحريض منها، على الرغم من التباين الطبقي بينهما، فلغة الجسد، عندما تستنفر، لا تقيم للتبيانات الطبقية وزنا، والكل يعمل على إشباعها، ومهما كانت طرق الوصول إلى هذا الإشباع.

وعلى الرغم من أن (حفصة) من السيدات الأوائل في طبقة السلطة السياسية، نظرا لامتلاكها المال الكثير والسلطة والسيادة، فإن هذه السلطة لم تمنعها من الخروج إلى أي مكان في المدينة، وإقامة علاقات جنسية مع من تشاء من الرجال، وهكذا كانت جميع نساء القصر السلطويات وعجائزه وخادماته قادرات على إقامة علاقات جنسية متعددة ومفتوحة، وبحرية كاملة، مع الجنود، والحراس، و (البورزان) وغيرهم من الرجال الذين تشتهيهم هاته النسوة.

إن رواية (الرهينة) تشكل مجتمعا موضوعيا في علاقاته، وتقترب في طرحها من الواقعية النقدية، غير أن قسمات كثيرة من الخيال والغرائبية السحرية تتوزع في كثير من الوحدات السردية، ويمكن القول، وإن ظهرت هذه الغرائبية في بينة الرواية، لكن ذلك لا يمنع من أن تكون واقعية وممكنة الحصول، وبخاصة في علاقات النساء الجنسية داخل القصر. إن استقراء تاريخ حكم الأئمة في اليمن ومحاولة دراسة بنية التفكير السلطوي لهؤلاء الأئمة، وعلاقات القصور عبر التاريخ تشير إلى أن هذه العلاقات ممكنة، بل هي حكما حاصلة.

إن بعض شخوص رواية الرهينة، المهمّشين إنسانيا وسياسيا واجتماعيا كانوا يشكلون الهم الإيديولوجي الذي ركز السرد الروائي على إبرازه، فهم تواقون إلى فضاء نظيف، وإلى مدينة نظيفة بعلاقاتها الإنسانية والسياسية، يتحقق فيها الأمان والطمأنينة الروحية والنفسية، فقد كان بطل الرواية (الرهينة) من خلال فضاء العتبة (النافذة) يتوق إلى فضاء الحرية، وإذا كانت النجوم

التي كان يتأملها (الرهينة) مليا وطويلا، ويناجيها من خلال جلوسه الطويل خلف النافذة، تشير إلى النور والمستقبل والحرية فإن بصيصها البعيد غذى خياله الإيديولوجي الحالم. إنها الطبيعة الإنسانية التواقة لدى البشر المستضعَفين (بفتح العين)، المضطهدين إلى سيادة الحق والخير والعدالة في مدينة صنعاء التي سمم الأمام وولي العهد والنائب وأعوانهم هواءها وأذلوا أهلها، وهشموا أحلامهم في الفرح والحرية.

انتهى

أطياف الحب في الكتابة الروائية لدى محمد مفلاح

د. طيب بوقرط – جامعة أحمد بن بلة (وهران 01) الجزائر

استهلال:

يقول أشنو: «**إنَّ أروع الأشياء في الحياة وأجملها هي التي يمكن أن تُعاش، والتي يمكن معرفتها، ولكن من الصَّعب وصفها، ومن الصَّعب تعريفها**»[1].

ملخص البحث:

يعكس حضور الحب في بوتقة الرواية عوالم إنسانية تترجم ذلك التباين الإنساني في إيقاعية العاطفة التي تحدد بتوقيعاتها الحسية ارتباط الحواس بكنه الحياة من حول الشخصية التي وجدنا أن الكاتب «**محمد مفلاح**» قد جد في تنضيد عوالمها الباطنية

(1) أوشو: من الجنس إلى أعلى مراحل الوعي، ترجمة: أيمن أبو ترابي، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 2008م، ص: 5.

التي شكلت تبلور الذات الإنسانية بوصفها ضمن حيز الرواية كحفرية سردية تترجم كثيرا من الأفعال والسلوكات المنبثقة كدينامية حكائية تجمع الرجل والمرأة داخل نسيج الرواية، فكان هذا المقال محاولة نقدية تحليلة بقصد تقصي طيف الحب في تمثلات النص المفلاحي، وتحديدا في الروايات الآتية: «الانفجار»، «شعلة المائدة»، «عائلة من فخار»، «الكافية والوشام»، «انكسار»، «شبح الكليدوني»، «همس الرمادي».

مقدمة:

اهتم الفكر الفلسفي منذ القدم كثيرا بقضايا واشكالات النفس البشرية ودواخلها مثل اليأس والإيمان والحب والكراهية والموت... فالرؤى الميتافيزيقية التي تمثل العالم الموازي غير المرئي من شأنها تأثيث الكينونة الحسية والأخلاقية التي تتبلور فيها مدارج الحياة، ففي وقت تتفشى فيه إنسانية مفرغة من القيم والمبادئ نحن بأمس الحاجة إلى تفكير فلسفي يتقفى تجاربنا الإنسانية من خلال البحث عن آفاق تتخطّى التفكير النمطي إلى صرح واعد يمكننا من التعرف على مختلف الظواهر الحياتية المتنوعة التي يمكن أن تدحر الأوهام والاشاعات التي تأصلت في الذاكرة الإنسانية طيلة ردح من الزمن مما ولد اضطرابا في الحياة الروحية والأخلاقية للإنسان في صراعه مع التزامه الوجودي، حيث «**تغدو الروح هشيما تذروه الرياح والقلب ممزق نازف، والعقل مضطرب مشتت**»[1] فالذات

(1) عبد الجبار الرفاعي، الحب والإيمان عند سورن كيركجورد، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، الطبعة الأولى، 2016م، ص: 8.

البشرية دائما بحاجة إلى كينونة ما تبادلها الأحاسيس والمشاعر وتوفر لها الأمان والطمأنينة بشكل ما.

والأديب من «**مهمته في هذه الدنيا أن يثير الإشكالات في كل مكان، لا أن يجد لها حلا.**»[1] فليس بغريب أن تتشابك إشكاليات ترسيمات الواقع في بوتقة العمل الأدبي في ظل حقيقة تقر بأن الإبداعات الأدبية ما هي إلا نفحات إنسانية توازي في توقيعاتها وقع الواقع و الخيال، والنقد من جهته يكشف التمثلات الأدبية وفق فلسفة معينة في التحليل يتبناها الباحث.

من هذا المنطق تبقى هذه الورقة البحثية «**المحرضة على التفكير خارج الأنساق المغلقة.**»[2] أين جاهدة لكي تستنطق تيمة الحب في النص المفلاحي ضمن فضاء علائقي تتصالب فيه الرؤى وتتزامل.

مفهوم الحب:

أ.لغة:

نجد في لسان العرب: «الحُبُّ: نقيض البغض. والحُبُّ: الوداد والمحبة، وكذلك الحِبُّ بالكسر»[3]. وفي معجم مقاييس اللغة لابن فارس: «الحاء والباء أصول ثلاثة؛ أحدها اللزوم والثبات، والآخر

(1) إمام عبد الفتاح، سرن كبر كجور رائد الوجودية: حياته وآثاره، بيروت، دار التنوير، الطبعة الثانية، 1983م، ص: 19.

(2) عبد الجبار الرفاعي، الحب والإيمان عند سورن كيركجورد، ص: 6.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مؤسسة التاريخ العرب ودار إحياء التراث العربي، بيروت، 1993م، مادة: حبب.

الحبَّـة من الـشَّيء ذي الحَب، والثالـث وصف القـصر »[1]. ومن ثمة، فالحـب في التمثـل اللغوي هو الـوداد والميل والتعلق الشـديد، ويقابله البغـض والتنفّر.

ب. اصطلاحا:

يجسـد الحـب باعتبـاره ظاهـرة إنسـانية معقـدة مجموعـة مـن التجاذبـات العاطفيـة والعطـاءات الشـعورية التـي من شـأنها تعضيد العلائـق البشريـة وجعلهـا ضمـن توافـق واتـزان إنسـاني يكفـل التعايـش ضمـن الحيـاة. ومـن ثمـة يتبلـور الحـب برمزيتـه ليصنـع معانيـه ودلالاتـه. وقـد وضـح «سـتيرنبيرغ» (Sternberg) بأن الحب يتألـف مـن ثلاثـة مكونـات هـي:

1 – العلاقـة الحميمـة (Intimacy): تشـير إلى الدوافـع التـي تقـود إلى الرومانسـية والانجذاب الجسـدي و الجنـسي والظاهرة المتعلقة بعلاقـات الحب.

2 – المـودة (Passion): تشـير إلى مشـاعر القـرب والارتبـاط في علاقـة الحـب.

3 – القـرار أو الالتـزام (Decision or Commitment): يشـير القـرار أو الالتـزام إلى قـرار الفرد بحب فـرد آخر ولمـدة قصيرة أو لمـدة طويلـة يلتـزم خلالهـا بالمحافظـة على الحـب.[2]

(1) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة تحقيق عبد السلام محمد هارون شركة مصطفى البابي الحلبي القاهرة، 1970م، مادة: حب.

(2) Stenberg, R. J. Atriangular theory of Love, psychological Review,Vol:93, 1986 , p: 119.

وهكـذا، فالحـب ضمن المسـاق الاصطلاحي يجسـد تلـك العلاقة الفطريـة والغريـزة الإنسـانية التـي يؤطرهـا الشـعور والانجذاب بين الأنـا و الآخر.

تمثلات الحب في روايات «محمد مفلاح»:

بدايـة لابـد مـن الإشـارة إلى أننـا حاولنـا رصـد تيمـة الحـب بناء عـلى طبيعـة طابـع الانتقـاء المرتكـز عـلى عمليتـي المسـح والاختيار، فتيمة»**الحـب**»وإن قلـت أو غـزت مسـاحة الـسرد، فإنـه مـن البديهي أنـه لا تخلـو روايـة مـن ومضـات الحـب والكـره، ومادامـت الروايـة المفلاحيـة عـلى غـرار سـائر الروايـة مشـغولة بالحيـاة الإنسـانية عـبر التيـار الواقعـي، فـإن تيمـة الحـب وتيمـة الكـره تتجسـد في النـص الروائـي باعتبارهـا مـن مكونـات الحيـاة الإنسـانية، حيث سـيكونان حـاضران في كل حـين، وسـيكون غيابه وتماهيه ضمن سـيرورة السرد في حـد ذاتها دليلا عليه، فقـد يكون مجهولا غامضـا بتوقيعاته الروحية والنفسـية، وحضـوره علامـة عـلى فاعليـة نواتـه في خضـم التواصـل الروحـي بـين الرجـل والمـرأة بوصفهـما ضمـن مجريـات الـسرد، وما تصـور من الحيـاة ككل. ففي الروايـة الواقعية قد يأخـذ الحب وضعية التيمـة المقصـودة لغيرهـا، حيث يأتي مشـتبكا مع قضايا السرد بشـكل عـام، فهـو ماء الحيـاة، وغـذاء الـروح، وقـوت النفس.

ومـن هنـا، فإننـا في مقاربتنـا لتيمة «**الحـب**» عبر تلاحقـات السرد كنـا عـلى يقين مـن أن المسـاحة أكبر مـن أن يحاط بهـا، وأن أيـة محاولة هـي قـراءة في مسـاحة محـددة تكـون بمثابـة اسـتخلاص حبـة رمـل مـن صحـراء شاسـعة لأن الروايـة في ذاتهـا مفتوحـة عـلى آفـاق رحبة

تتزاحم فيها أزمة الذات.

وفي روايات «**محمد مفلاح**» نجده سعى للكشف عن خبايا المرأة؛ وما تشعر به في حالات مختلفة من علاقاتها بالرجل. وفي كشفه عن هذه الهوامش الأساسية والمظلمة من نفسية المرأة، والتي نسجت حولها دروب من السرد القصير والمطول؛ لأنها نهلت من معين لا ينضب ألا وهو دواخل النفس الإنسانية باعتبارها بحر متلاطم الأمواج عميق الغور ثري وثر. فـ:«**ما من مؤلف قديم أو حديث تطلع إلى التأليف في الحب، إلا وهو يطمح إلى اكتساب أعظم قدر من القراء، إذ يعرف ما للحب من منزلة في النفوس، وتأثير في الشعور.**»[1]

وعليه، سنحصر اشتغالنا في هذا العنصر على موضوعة الحب التي مثلت في رواية «**محمد مفلاح**» جانبا مشرقا يفضح المسكوت عنه، أما استحضار موضوعة الكراهية، فجاءت بوجهها التقابلي؛ لأننا وجدنا أن الحب في كثير من رواياته تحول إلى كراهية وحقد وانتقام كبير على أساس أنه لم يستقم في البداية سوى على نزوة عابرة أو مصلحة أو ماديات.

يجسد الحب غريزة إنسانية متأصلة تدخل «**السرور على صاحبه، يخرق شغاف قلبه ويصنع منه شخصا حركيا، يتواصل مع الآخرين بلطف وحسن أداء الحوارات.**»[2] ومن ثمة، فالمرأة

(1) محمد حسن عبد الله : الحب في التراث العربى، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1980م، ص: 6.

(2) غمشي بن عمر: سيميولوجيا الاتصال في الخطاب الديني، قصص الأنبياء في

تحتاج للحب[1] الذي ترافقه الحماية والاهتمام؛ لإقامة مختلف أنواع العلاقات الاجتماعية كتلك العلاقات الشخصية المتبادلة مع العائلة والأصدقاء...الخ[2]، مما يجعل تلك الصبغة التواصلية والتعاونية تكون بديهية وإلى حد كبير، أما عن «**العلاقات الرومانسية... [التي]تتجسد صورتها بين الرجل والمرأة.**»[3] فإن الحب في تكوينها وإن نضدت كينونته المعقدة يكون «**من أسمى العواطف الإنسانية النبيلة، يغذيه حسن الخلق والتضحية المتبادلة، فهو أمر أساسي بين الزوجين لإنجاح العلاقة الزوجية.**»[4] كعلاقة إيجابية وطبيعية «**تكفل للإنسان التغلب على عزلته والخروج من حالته الاغترابية.**»[5] فيكون بذلك بمنأى عن العقد النفسية والانزلاقات الحياتية كالشعور

القرآن الكريم نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، إشراف: أ.د.لعقاب محمد، جامعة الجزائر03-، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2010/ 2011م، ص: 108.

(1) مصدر الحب ومبدأه هو الإنسان، هذا الكائن الذي يحمل رغباته وتحمله أهواءه. علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1990م، ص: 8.

(2) ينظر: بشرى عناد مبارك: الاغتراب الاجتماعي وعلاقته بالحاجة إلى الحب، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالي، العراق، ع85، دون تاريخ، ص: 10.

(3) المصدر نفسه، ص: 10.

(4) منى يونس بحري: نازك عبد الحليم قطيشات، العنف الأسري، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011م، ص: 70.

(5) أحمد شاويش/ إبراهيم عواد: الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لـ: جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، كلية الآداب، جامعة الأقصى فلسطين، مج 14، ع2، 2006م، ص: 137.

بالوحدة والاكتئاب والاغتراب والتفكير حتى في الانتحار بوصفه نقطة خلاص في ظل تحامل المشاكل والأزمات على الذات.

ولقد «**أكد الروائيون في الرواية على حرية المرأة واستقلالها العاطفي-كبطل فرد يحقق بحريته السعادة لنفسه وللآخرين، كما يحقق بها رقي المجتمع وصلحه اللذين يؤديان في النهاية إلى تحرر الوطن وسعادته.**»[1] وبذلك نلحظ أن روايات «**محمد مفلاح**»تبلور أزمة الحب و الكراهية ضمن وعي مهم يطبع علاقة الذكر بالأنثى، من خلال ما يطرح من تعبير وتصوير بانورامي وفلسفي وفكري عن أزمة الحرية الذاتية والظلم والقهر الاجتماعي الذي يسلب المرأة جزءا من كينونتها وسعادتها.

وقد تفقد شخصية «المرأة» كل قدرة على الاستمرار السوي بفقدان الحب في زمن فقد فيه الحب، وتبرز قضية الحب بشكل واضح في سياق الكتابة الروائية لدى «**محمد مفلاح**»، وكأنها تمارس سحرا ما يحرك الأحداث ويحفز على تطورها بشكل ما، فالحب يلازم الحياة كقطعة يرسمها السرد كانتقالات حياتية ملونة. من هذا المنطلق يتكئ الكاتب الواقعي «**محمد مفلاح**» على الأحداث العاطفية، واستثمار طاقات الحب لا ليجعله سندا يستمد منه أحداثه، وتشابكاتها بل ليجعله جوهرا إنسانيا له فاعليته، ودوره المهم عبر حضوره المعقد في إنتاج النص أولا، وتكثيف الدلالة ثانيا، وكذا توسيع أفق التلقي ثالثا، حيث يكون الحب

(1) طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز كتب الشرق الوسط، 1973م، ص: 62.

تجسيدا لرؤياه الفسيحة المحلقة في آفاق المنظومة السردية الخلاقة.

نقف على غياب لموجة الحب في رواية «**انكسار**»، حيث غاب هذا العنصر الحيوي في المؤسسة العلائقية التي كانت تجمع كل من الزوج» **عباس المرني**» وزوجته «**نجاة**» وقد عبرت عنه «**نجاة**» من خلال التركيز على الفراغ الرهيب في علاقتها بـ:»**عباس**»بقولها:«**لقد قضيت معك ثلاث سنوات، لم أجد في البيت الزوجي ما يجعلني أرضى بالحياة معك، أصبحت شيقة في هذه الفيلا الفارغة من كل حب.**»[1]

إن المقطع السابق يؤكّد حاجة المرأة إلى دفق الحب الذي يشعرها بكينونتها وبفاعليتها في الحياة الزوجية، والحياة ككل، فالحب وسام العاطفة الحقة وهو الحياة ذاتها، فنجاة قد«**أصبحت شقية في هذه الفيلا الفارغة من كل حب، لقد تجاوزت كل الحد.**»[2] فالمرأة المفجوعة بالرجل، والفاقدة لمشاعر الحب وعواطفه، تجد نفسها كارهة للأشياء من حولها، فهي تنفر من زوجها، ومن البيت، إذ يغمرها إحساس باغتراب شامل... وفي نفس الوقت تجد نفسها منجذبة للتحرر والانفتاح.

ونلاحظ أن قضية الحب التي شغلت بها روايات»**محمد مفلاح**»كانت تعبيرا عن أزمة الحرية الذاتية، وفساد الأوضاع الاجتماعية المنظمة لعلاقة المرأة بالرجل، فالكاتب وهو يقدم

(1) محمد مفلاح: انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، الجزائر، دون طبعة، 2010م، ص: 9.

(2) المصدر نفسه، ص: 9.

صـورة المرأة المأزومة يرسـل نظره بعيـدا ليربط أزمتهـا بأزمة المجتمع ككل، حيـث إنـه ركـز رسـمه في تمثيل صورة المـرأة داخـل تيمة الحب ومناقشـة قضاياهـا وفـق علاقـة زوجية بدورهـا لا تنفصل عـن بوتقة المظاهـر الاجتماعيـة، ومن هنـا كانت صورة المـرأة في الروايـة الواقعية عند«**محمـد مفلاح**»فرديـة وجمعيـة تعـبر عـن أزمـة الفـرد في علاقاتـه بالآخر.

وعليـه فـصراع المـرأة مـع الرجـل أصبـح يمثـل تلـك الدينامية السرديـة المقولبـة في التناحـرات الحياتيـة باعتبارهـا حركـة مكـررة في كثـير مـن الروايـات يتعالـق فيهـا سـمت المسـافة بين«أنا»المـرأة المضطهـدة المقهـورة و«الآخر»الرجـل الـذي يمثـل بـؤرة الكبـت الأنثـوي وقـارع هواجسـها.

ونقـف في ذات الروايـة أيضـا **انكسـار** عـلى علاقـة غراميـة كانت تجمـع كلا من«**عبد القـوي**» و«**شـاهيناز**»حيث أصل التجـاذب بينهما قصـة حـب، وكان هذا التجـاذب بـارزا وجليا في عدة سـلوكات كان يبديها«**عبـد القـوي**»، فالكاتب قـد يعمق بها قضية الحـب التي تتحول إلى رقـة ومعاملـة حسـنة وإحسـاس متبـادل، فالكتابـة عـن الحـب في حـد ذاتها مقصـودة لذاتهـا توظيفا للحـب في خدمة أطياف مـن القيم الإنسـانية الأخـرى الأقـرب إلى الكشـف والتوعيـة بشـأن الجوانـب الإنسـانية في حيـاة الإنسـان. وفي ذلـك يقول الـراوي: «**أخـرج هاتفه المحمـول..ورد على المكالمة قائـلا برقة:.شـاهناز..لا تقلقي..انتظريني في سـاحة أودان.** »[1]

(1) المصدر نفسه، ص: 93.

يكشف استعمال لفظة«**رقة**»على عناية خاصة من طرف«**عبد القوي**»بفتاته«**شاهيناز**»حيث تختصر اللفظة تيمة حب متوغل سيطر على شخصية«**عبد القوي**»حتى أضحى يتحدث برقة تستلطفها الكينونة الأنثوية كثيرا.

وتتجدد وضعية تيمة الحب في رواية «**عائلة من فخار**»، إذ نقف على تيمة حب ربما تكون مصطنعة بين «**خروفة**»و «**الجيلالي العيار**» الرجل الثري، فهو أخذها رغبة في تحقيق حلمه، وهو الفوز بالانتخابات، لأن عائلتها معروفة، ويمكنه كسب عدة أصوات من خلالها، في حين أن «**خروفة**» كانت تريد أن تحقق حلمها كمهندسة؛ لأنه ثري، ووعدها بأنه سيفتح لها مكتبا خاصا بها، فتترك بذلك براثن الفقر والمعاناة، وتتخلص من شبح البطالة، وإلا كيف تقبل الزواج برجل يكبرها بسنين كثيرة؟ وهو متكبر ومتهور...، لقد استغلت رجولته، وثقته لتحقيق ذاتها باعتباره ذاتها أنثى متحررة ومتمردة.

وقد جد «**محمد مفلاح**» في تنضيد البعد الداخلي للشخصيات الأنثوية، فصور أسمى ما في المرأة وأعمق ما فيها، وهنا ينتقل الحب من كونه موضوعا أو تيمة سردية إلى كونه تقنية تلعب دورها في سياق الرواية المفلاحية التي تنبني على مختلف الأبعاد الحياتية، حيث يدرك الكاتب «**محمد مفلاح**»، تماما، طبيعة علاقات الحب المشتبكة بالمواضعات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، تلك المواضعات التي قد تكون معوقات للحب «**فكل إنسان يجبر على الحياة باستمرار داخل نطاق المفاهيم الاجتماعية...وبذلك يحيا**

المعنى السيكولوجي فوق مستوى إمكانياته» [1]، كما قد يكون للحب دوره في إنمائها والعناية بها وإبرازها في العالم الروائي.

ونقف في موضع آخر من رواية»**عائلة من فخار**»على ممارسة لسلوك الجذب، وذلك في حوار جمع «**خروفة**»بـ:»**جيلالي العيار**»، حيث يقول الراوي: «**قالت وهي تلقي نظرة على ساعتها الالكترونية:هيا بنا قبل أن تغلق المغازة. حك الرجل قفاه وقال لها بتحد وافتخار: سأشتري لك أفخر الفساتين ولو من باريس.**» [2] يحاول «**جيلالي العيار**» التودد إلى «**خروفة**»، وبالرغم من كل محاولاته إلا أنه لا يؤثث في نفس «**خروفة**» ذلك الحب الذي تشع أحاسيسه على الذات والآخر والحياة. يقول الراوي: «**قالت له خروفة مشجعة: - سيحالفك الفوز إن شاء الله.وحرك الرجل رأسه باستغراب، ثم تنهد متسائلا: - الفوز، وكيف سأحقق هذا الفوز يا عزيزتي؟ وصمت مليا ثم عاد يقول: - أرجو أن يدعمني أفراد عائلتك...**». [3] إن استغراب الجيلالي العيار إحساس تام بصنعة «**خروفة**» الزائفة بغية ضرورة مادية تتيح لها الحصول على مرادها، فتشجيعها كان مصطنعا لا ينم عن تعالق أحاسيس الحب والألفة والمشاركة، وقد كان «**الجيلالي العيار**» قاتل «**سي العيد**» جد

(1) سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، دراسة وترجمة، ترجمة: الدكتور عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، الطبعة الأولى، 1992م، ص: 22.

(2) محمد مفلاح : عائلة من فخار، (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، دار النشر والتوزيع، 2008م، ص: 57.

(3) المصدر نفسه، ص: 52.

«**خروفة**» على علم بأن «**خروفة**»، وعائلتها يرغبون فيه لثرائه ليس إلا، وهذا ما نتبينه من قول الراوي: «**يخشى أن تتآمر عليه مع أفراد عائلتها الطامعين في أمواله.**»[1] فالجيلالي العيار بعد أن كان يكن مشاعر الحب لـ: «**خروفة**» تحول في أواخر الرواية إلى طرح مشاعر الكراهية والحقد، وعليه لقد علم بأن الحب المصطنع كان نتيجة ضرورة اقتصادية أغرت «**خروفة**» وعائلتها.

وحتى «**خروفة**» في قرارات نفسها لم تكن تحبه، وهذا ما نقف عليه في المقطع السردي الآتي: «**رضيت بعد تردد أن تكون زوجة لجيلالي العيار الذي لا تشعر نحوه بأي حب. ربما سينقضها من ماضيها وجراحه...**»[2]، وهكذا يكشف «**محمد مفلاح**» عن وعي إنساني تجذر في المجتمع الجزائري نتيجة تفشي الايديولوجية المادية التي جعلت الحب في قالب مصطنع يراد منه تحقيق الذات والتحرر بعيدا عن القيم والأخلاق على الرغم من «**أن الحب حالة قصوى من حالات الشرط البشري، وشكل من أشكال ممارسة الإنسان لذاته وبقائه**»[3]؛ لكن حين يتحول الإنسان إلى «**كائن لا يعبأ بأخلاق، ولا ينضبط سلوكه بقواعد سامية، ولا يكترث بقانون، حتى يصل إلى حالة خواء وغثيان ولا جدوى، [فإنه] يفقد أمنه الشخصي، بعد أن ينهار في داخله شيء، ويغرق في حالة**

(1) المصدر نفسه، ص: 56.

(2) المصدر نفسه، ص: 39.

(3) علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، ص: 8.

يـأس وقنـوط وقلـق مرعـب.»[1] وفي حـوار آخـر دار بـين «**خروفـة**» و«**جيـلالي العيـار**» بدأت تنكشـف علاقة الحـب المصطنعة: «**أنا أحبك وأنـت تعلمـين ذلك ولكنـك.. وتوقفت عـن الكلام لحظـة ثم أضاف بقلـق يهيج الأعصـاب: أخفيت عنـي بعض أسرارك.مـررت خروف يمناهـا عـلى وجههـا الدائـري ثـم سـألته باسـتنكار: عـن أي أسرار تتحـدث ؟...ألم تكـن لـك علاقـة بأسـتاذ جامعي؟...وسـألته قائلـة بامتغـاص: مـاذا تريـد منـي؟. فأجابهـا ضاحـكا بسـخرية: الحقيقة.. كل الحقيقة...إنـه يعـرف عنهـا السـر الـذي لا تعلمه حتـى والدتها... وقالـت بانفعـال: إنـك تعـرف الحقيقـة وهـي أني كنـت عـلى وشـك الـزواج من ذلـك الأسـتاذ الجامعـي.**»[2] يحـاول جيلالي العيـار النبش في مـاضي خروفـة وهـي أولى الخطوات لينتقـل إلى حيز الكـره والنبذ. فقـد أحبـت «**خروفـة**» الأسـتاذ الجامعـي وكان هو سـبب هروبها من المدينـة، هكـذا يتجسـد الحـب المـراوغ في الروايـة ليحكـي حكايتـه ويعمـل على تجويـد السرد.فـ: «**خروفة**» و«**جـلال العـزاوي**» جمعتهما علاقـة حـب منذ أيـام الجامعـة؛ لكنه رحـل عنها وتركهـا في حيرة من أمرهـا دامـت إلى حـين أن كشـفت خيانتـه لهـا، ففكـرت في الانتحار؛ لكنهـا بعد ذلك وبتشـجيع مـن صديقتها «**هدى الوهرانيـة** «قررت أن تجابـه تحديـات الحياة بكل مـا لديها من عـزم وقوة. يقول الـراوي: «**ألم تقـل لهـا صديقتها هـدى الوهرانيـة وهي تعيـش أزمة حادة بعد سـفر**

(1) عبد الجبار الرفاعي، الحب والإيمان عند سورن كيركجورد، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، الطبعة الأولى، 2016م، ص: 7.

(2) محمد مفلاح : عائلة من فخار، ص: 81/ 82.

جلال العزاوي، إن الاستسلام جبن، وحذرتها من لحظات الضعف التي قد يتسلل منها الشيطان.»[1] كان حب «**خروفة**» لـ: «**جلال العزاوي**» صادقا إلى درجة أنها فكرت في الانتحار عندما علمت بخيانته لها، فقد رحل دون سابق إنذار وتركها تصارع مخاوفها وعذابها.

يكشف الحب عن رؤية معينة عند «**محمد مفلاح**»؛ تتمثل في إظهار فلسفة المحبة في الحياة، فقد اعتمد النص المفلاحي على الحب وأفرد له مساحات تحرك فيها زمنيا من كونه تيمة روائية وموضوعة سردية إلى كونه تقنية تلعب دورها في إنتاج النص وجمالياته والكشف عن طبيعة النفس الإنسانية التي أولتها الرواية عناية خاصة.

ويطرح «**محمد مفلاح**» نماذجه الإنسانية ضمن موضوعة الحب التي قد تلتقي مع نماذج حياتية حية أي مجسدة ضمن الواقع، فهي قابلة، وتتسع لأن تكون جزء من قصة فرد ما يعاينها في حياته، حيث يراهن القارئ لترسيمات تيمة الحب على مقبولية التنضيد السردي وواقعية الحدث، ويقتنع بإمكانية حدوثه ديناميا ضمن الحياة الواقعية للأشخاص، فقد تكون قصة الحب المبثوثة في الرواية قصصهم الخاصة أو قصة شخص يعرفونه حق المعرفة أو شخص سمعوا عنه حيث يتبلور لديهم وعي الحاضر الذي تتقلب فيه المشاعر الإنسانية، حيث تكون «**الحياة الحب والحب الحياة**»[2]،

(1) المصدر نفسه، ص: 96.

(2) محمود الربيعي: في حدود الأدب، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور

فلا مجال لحضور أحدهما دون الأخر، وكأنهما شيء واحد.

وعليه، قد تتعامل الرواية مع تيمة الحب تصويرا موحيا ومعبرا دون أن تطرح المفردة «الحب» صراحة وهو ما يتجلى في كثير من روايات «**محمد مفلاح**»، حيث نتلمس طيف الحب في أبعاد غير مرئية تتزاحم على عتبة بعض الألفاظ في التصوير.

ففي رواية «**شعلة المائدة**» نقف على صورة الحب التي لم يكتب له أن يكتمل بالزواج ممثلا في علاقة جامعة بين «**راشد**» و«يمينة» التي أحبها ورسم حياته معها، ونلمح بعضا من حيثيات ذلك في قول الراوي: «**وفي يوم أخر، التقى بها قرب عين الدوار، كانت يمينة تحمل قربة على ظهرها، فخطف منها قبلة وقال لها «ليقتلني والدك». فردت عليه بعصبية «سأشكو إلى خالتي سكينة.» ومرت أيام لم يرها فيها، ولم تشكه إلى والدته ثم التقى بها قرب غابة الجبل، وتجددت لقاءاتهما. أحبها وتمنى الزواج بها.. يا لها من ذكريات غريبة تنعش فؤاده حينا وتمزقه حينا آخر.!!**»[1]، يحمل المقطع تجاوبا غراميا ينم عن مشروع حب تؤسسه العواطف القائمة بين «**راشد**» الصريحة و«**يمينة**» المضمرة؛ لكن بالرغم من كل ذلك يظهر عليها القبول. فقد استحضر «**محمد مفلاح**» صورة الحب المتبعثر في نفس الرجل بين عدم الرضى والقبول بالبديل بما هو كائن، ونلمح ذلك في قول الراوي: «**و هز راشد رأسه متعجبا، لم**

الثقافة، مصر، القاهرة، 2008م، ص: 189.

(1) محمد مفلاح : شعلة المائدة، دار طليطلة للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010م، ص: 47/ 48.

يفكر يوما في الزواج بمهدية، ربما لأنه كان منجذبا إلى يمينة التي أحبها و تبادل معها الحديث عن الزواج والمستقبل و الذرية التي ستنجبها منه. وقضى أياما و هو يفكر في يمينة التي تخلت عنه، و لكنه ظل في الوقت نفسه ينتظر الفرصة التي يرى فيها مهدية.»[1]

فهذه شخصية «**يمينة**» التي كانت تحلم في عقلها الباطن بشعور الحب، لكن واقعها الخارجي يمنعها من تحقيق هذا الشعور؛ لأن العائلة زوجتها من الخماس، ولذا لم تكن من نصيب راشد. وحتى تحقق هدفها تضطر لأن تعيش حالة من انشطار الذات و«**السأم الوجودي**»[2] بحيث تركب رحال الحلم ؛فتكون بذلك إنسانة منقسمة بين «**يمينة**» الواقعية الراضية بحياتها، و «**يمينة**» الحالمة المتمردة على واقعها القامع لرغباتها المكبوتة، والتي يبدو أنها ستعيش هذه الرغبات داخل ذهنها فقط، خاصة وأنها فيما بعد تلد البنات فقط، فيطلقها الخماس، وتلتحق ببيت أبيها لتعمل بمشقة في حقله.

ومع تتابع السرد تستوقفنا قصة حب أخرى لم تكتمل؛ حيث التقى راشد بالطالب «**محمد الشلفي**» الذي قص عليه قصته مع «**شهرة**» التي ضاعت منه، وتركته في حسراته وعذابه النفسي، فقد هام بها حبا لكن الأقدار شاءت أن تفرق بينهما، وفي ذلك يقول الراوي:

(1) المصدر نفسه، ص: 54.

(2) عبد الجبار الرفاعي، الحب والإيمان عند سورن كيركجورد، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، الطبعة الأولى، 2016م، ص: 8.

«وعلم راشد أن صديقه مر بتجربة حب قاسية. لقد رأى يوما فتاة على حافة وادي شلف، فأحبها حد الجنون. ولم تكن الفتاة الفاتنة إلا ابنة شيخ قبيلة عتيدة كانت تستقر كل موسم صيف بحوض الشلف، وقد رفض شيخ القبيلة أن يصاهر عائلة الشلفي. ولما حاول محمد الشلفي الاتصال بشهرة حاصره رجال قبيلتها وضربوه أكثر من مرة. وأصر محمد الشلفي على مواجهة كل الصعاب حتى يظفر بها. هدده رئيس القبيلة بالقتل ولكن الشاب المجنون بحب شهرة. تحداه بترديد شعر علي كورة. ولما تأكد والد شهرة أن الشاب مستعد للتضحية بنفسه من أجل الفور بابنته، أمر قبيلته بحمل الخيم على الإبل والبغال والانتقال إلى مكان لا يعلمه أي شخص.»[1] «ولّما علم محمد الشلفي برحيل القبيلة جاب التلول والصحاري بحثا عن فاتنته شهرة ولكنه لم يعثر على أي أثر لقبيلتها. ويعتقد محمد الشلفي أن رجال الباي هم من طردوا القبيلة من حوض الشلف، فحرم هو من شهرة ذات الجسد الممشوق.»[2] لقد أثر سحر «شهرة» على «محمد الشلفي» حتى أنه فكر في الانتحار لكي يرتاح من عذاب فراقها الذي جعله كئيب وحزينا، وفي ذلك يقول الراوي: «وروى محمد الشلفي تجربته المريرة التي دفعته للتفكير في الانتحار وكاد يجن لولا شيخ زاوية المنطقة الذي نصحه بمواصلة دراسته بمكان بعيد.»[3] «وبمرور الوقت اعتزل الناس]...[وشفي شيئا فشيئا من

(1) محمد مفلاح: شعلة المايدة، ص: 53.

(2) المصدر نفسه، ص: 54.

(3) المصدر نفسه، ص: 54.

جراح حب شهرة ثم عزف بعد ذلك عن التفكير في النساء، كل النساء. ونصح صديقه قائلا بمحبة «الحب مغامرة خطيرة فكن حذرا يا راشد.» [1] **«شعر راشد أنه لم يصل في حبه ليمينة تلك الدرجة التي بلغها صديقه في حبه لشهرة.»** [2]

ويظهر من تلاحق السرد تجربة ومغامرة «**محمد الشلفي**» الفاشلة، فلم يكتب له أن يعيش برفقة شهرة، وهكذا حال تيمة الحب في كثير من روايات «**محمد مفلاح**» لا يبلغ المحب محبوبته، ولا المحبوبة حبيبها، وكأنه يؤسس لسراب الحب الذي ينعكس على الواقع نتيجة فتنة المال، وسطوة الذكورية، والتمسك ببعض القيم الاجتماعية.

ونلمح أيضا في علاقة «**خدوجة الأندلسية**» بـ: «**القندوز القصيري**» صورة للحب العبثي غير المؤسس على مبادئ سامية، وإنما على المادية، فيكون حبا مجهولا، فذلك أنه يحاط بستائر كثيفة تتضارب بين الشر والخير، وبين الصدق، والكذب، وبين المنفعة والنفاق. يقول الراوي: «**كان القندوز متهورا. لقد حاول منافسة يوسف التركي في امرأة تملك عقارات وأموالا طائلة فوقع المسكين في الحب.**» [3]

لم تكن نية القندوز القصيري نية حب، فقد تميز باتجاه براغماتي

(1) المصدر نفسه، ص: 54.

(2) المصدر نفسه، ص: 54.

(3) محمد مفلاح : شعلة المائدة، ص: 141.

في محاولته للظفر بخدوجة، لكنه رغم ذلك وقع في شباكها؛ولكننا لم نتمكن من خلال القطوف السردية من استجلاء صبغة الحب بين الصدق، والتصنع وهذا ما يكشف عنه تلاحق السرد. فنلمح ذلك في الحوار الذي دار بين«**راشد**»و«**القندوز القصيري**» والذي يعطينا كشفا آخر للعبثية:إذ يقول الراوي:

«**سأله راشد يوما إن كان صادقا في حب خدوجة المطلقة. فضحك القندوز القيصري ملء فيه وقال له ساخرا من سذاجة صديقه «الزواج بامرأة مطلقة ليس حراما.. أليس كذلك؟**»[1] إن هذا المقطع السردي يكشف عن حقيقة نوايا «**القندوز القصيري**»، فلقد كانت «**خدوجة**» جسرا لبلوغ أطماعه المادية من خلالها لا غير .

وفي رواية «**الانفجار**»كذلك تطالعنا علاقة حب قائمة بين «**رحمة**» والإمام «**عبد الحميد مكاوي**» الذي كان هائما بها بالرغم من أنه كان متزوجا من امرأة تدعى: «**عائشة**» وله معها أبناء، ونلمح قطوف الحب في حوار داخلي «مونولوج[2]»: «**داعبت قلبي مشاعر حب فياض..تذكرت رحمة...رحمة الفاتنة التي كانت تنام بين ذراعي وهي تحلم بالزواج؟ ما ذنبها ؟إنّها بريئة..ولكن أنا**

(1) المصدر نفسه، ص: 122.

(2) المونولوج أو حديث النفس أو النّجوى هو حوار يوجد في الروايات، ويكون قائما ما بين الشخصية وذاتها أي ضميرها. بمعنى آخر هو الحوار مع النفس. نقول المونولوج هذا المصطلح الذي يطلق على نوع من المسرح ومصدر الكلمة يوناني مونو يعني أحادي ولوجوس تعني خطاب.

الرجل الكهل، الإمام المحترم، المتبحّر بقضايا الحلال و الحرام ماذا يقول عنّي المهداوي؟ ألم يسمع بأنني أعشقها.»[1] وفي وضع آخر يقول: «**رحمة منك تعلمت أنّ الفجر جميل ومن ضحكاتك يطلع... ومنك تعلمت أن أسافر و أعود إليك..أن أغامر و أتحدى وأعود إليك..وعرفت أنّ البعد سكين يطعن القلب... وصارت الروح تعشق القلب**». [2] كانت رحمة في قلب الإمام تمثل شعلة الحياة، فهي قراره النفسي، ومسكنه الروحي في التقلبات الحياتية المختلفة.

وموضوعة الحب قائمة أيضا في رواية «**شبح الكليدوني**» كبؤرة مركزية حيوية، حيث تستوقفنا العلاقة غير الناجحة بين «**امحمد شعبان**» و «**صليحة الحلواجي**» التي غدرته وباعت حبه، فقد كان حبا متسربلا من طرف واحد فالمفارقة تجسدها البدائل المتاحة للأنثى، حيث إنها تختار ما يناسب ايديولوجيتها الخاصة. يقول الراوي: «**إنه أعزب وهذا ما يقلق والدته. كاد يتزوج صليحة الحلواجي، ولكنها غدرت به. فرت مع المهندس دحمان الجزيري مخلفة جرحا عميقا في ذاته القلقة. زهد في الزواج، ثم كرهه.. وجد في موقف أبي العلاء المعري سندا لمواجهة كلام والدته الحائرة على مصيره ولتحدي تساؤلات أهله.**»[3] يجسد الحب كينونة الإنسان،

(1) محمد مفلاح : الانفجار(روايات» محمد مفلاح» الأعمال غير الكاملة)، دار الحكمة، الجزائر، دون طبعة، 2007م، ص: 385.

(2) المصدر نفسه، ص: 393.

(3) محمد مفلاح: شبح الكليدوني، ص: 14.

وبفعله يقدم على الحياة بشكل أكبر، فالنفس تتوق للإغراق العاطفي. وفي مشهد أخر من رواية «**شبح الكليدوني**» تتوق «**عقيلة الكاف**» إلى الظفر بقلب رجل ما تتمسك ليحتوي جانبها البريء الذي فقدته حين لم تكتمل حلمها. «**جربت المسكينة حيلا كثيرة لكسب قلب أي زميل لها ولم تفلح. سمع أنها تقصد مقرات الرقاة وأضرحة الأولياء، وتزور مقبرة سيدي عبد القادر أيام الجمعة والأعياد، ورغم ذلك لم تظفر بأي خطيب. لازالت تنتظر فارس أحلامها. لم تلتفت إلى امحمد شعبان مذ سمعت أنه على علاقة بمطلقة ابنة مهاجر غادر الوطن.**»[1] فعملية الكر والفر العاطفية التي تمارسها «**عقيلة الكاف**» تؤكد حاجتها لرجل ينسيها معاناتها، نظرا لأهميته في حياتها.

ولما كانت من ميزة الرجل حماية زوجته والذود عنها، فإن المرأة بحد ذاتها بحاجة إلى من يكون سندا لها و يقف معها ويحميها، ذلك أنها خلقت ذات لين وعاطفة جياشة، وأن الرجل بطبعه قوي، ويفرض حمايته على المرأة، فهو حصنها المنيع من ضربات الحياة. وإذا أمعنا النظر في العلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة تلك التي احتوت عليها معظم روايات «**محمد مفلاح**» سواء أكانت علاقات بين الزوج والزوجة أو بين حبيب وحبيبته، فإننا نجدها تكتسي طابع الفشل في كثير من الأحيان، وكأن الروائي يرتسم بؤرة لتناقض الحياة يعمق من خلالها قضية المرأة، وأنها مجبولة في الحياة على إتباع قدرها الذي يكون في كثير من الأحيان

(1) المصدر نفسه، ص: 25.

عكس ما تتوقعه أو تصبوا إليه، وقد لاحظنا مثيلا لهذا الزعم في كل من علاقة «**راشد**» بـ: «**يمينة**» فلم تصل إلى الزواج بالرغم من أنهما خطط للزواج ولمستقبلهما معا، حيث كان من قدرها أن تزوجت من «**مسعود الخماس**» الذي طلقها فيما بعد؛ لأنها لم تنجب له سوى البنات. وفي ذلك يقول الراوي: «**لقد وجد يمينة السمراء قد تزوجت من مسعود الخماس، وانتقلت إلى منطقة البطحاء حيث توجد أراضي البايليك. حزن كثيرا على يمينة. وتساءل عن سبب موافقتها على الزواج من مسعود الخماس فقالت له مرة والدته «لما غبت عن الدوار وانقطعت أخبارك، اتصلت بي أختي ياسية وسألتني عن سبب تأخرنا لخطبة ابنتها فرجوتها أن تنتظر بعض الأشهر ولكن إقامتك طالت بمازونة. ثم علمت ياسية من منور الدفار القادم من منطقة مازونة أنك تطوعت في الجيش البايلك، فزاد ذلك من يأس أختي من عودتك إلى الدوار.. وقد سمعت ياسية من بعض نساء الدوار أن والدك يعترض على زواجك بيمينة. فأغضب ذلك خالتك.**» **ثم أضافت قائلة بأسف «يمينة فتاة طيبة ومطيعة. كانت المسكينة تتمنى ألا تبتعد عن الدوار ولكن والدك رفض أن يسمع إلي. لم يعلق راشد على كلام والدته. تألم كثيرا. شعر بأن يمينة خدعته. لقد تزوجها مسعود الخماس الذي كان يشتغل في أراضي البايليك. حاول أن ينساها ففتح الكتاب الذي وجده مغلقا ثم شرع في تعليم أطفال الدوار.**»[1]

«**كان مسعود الخماس يريد أن تنجب منه ولدا ولكن يمينة لم**

(1) محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص: 96/ 97.

تلد إلا البنات فطلقها. ووالدها المهووس لم يتحمل صدمة طلاقها. فأشبعها ضربا وحاول أن يخنقها بعمامته.ولولا تدخل والدتها لارتكب جريمة بشعة. شعر راشد نحو يمينة بالشفقة وببعض الذنب تذكر الأيام الجميلة التي وعدها فيها بالزواج فتمزق قلبه ألما. لقد غادر الدوار إلى مازونة دون أن يعلمها بسفره فتزوجت مسعود الخماس. ثم تنهد قائلا لنفسه «إنها الحياة التي لا ترحم يا راشد.» «ما كان بينهما أصبح من الماضي، والقدر لا يمكن تغيير مجراه، فلم هذا التفكير المضطرب؟» [1] يكشف المقطع عن سيرورة عكسية غير متوقعة يكشف من خلالها النص المفلاحي عن تعقيدات الحياة، وعليه «**تشكل قضية التخطيط للزواج محورا أساسيا في الرواية**»، حيث يعتصر الروائي «**محمد مفلاح**» العاطفة، ويجعلها متشظية بين الأحداث لترسم بأهازيجها ذات الأبعاد الوجدانية والنفسية عوالم إنسانية تتضارب بين الحق والباطل والخير والشر والمعقول واللامعقول من خلال ما يطرح من تجارب تستل من الواقع بعض الحضور ومن الخيال بعض الهروب.

ونجد ضمن رواية «**همس الرمادي**» علاقة حب، حيث تكسب رشيدة اليتيمة رهان الحب في صراعها مع الأب «**ثابت اللحاحم**» الذي رفض زواجها من «**المشري**» الذي كان حلمها، حيث عن الأب سرعان ما تنازل عن قراره ؛لأنه خاف أن تهرب ابنته من البيت. وهكذا اجتمع شمل رشيدة بالمشري. [2]

(1) المصدر نفسه، ص: 131/ 132.

(2) محمد مفلاح: همس الرمادي، دار الكتب، الجزائر، 2013م، ص: 96-98.

وفي رواية: «**الكافية والوشام**» يصور «**محمد مفلاح**» صورة لحب غير حقيقي معتقا بالزيف ومضمرا بالكراهية، وكأنه بني على الخلفية الجنسية أو المادية، فيتحول مع مرور الوقت إلى كره وحقد دفين، فشخصية «**فتيحة الوشام**» لا تشعر بالحب الحقيقي اتجاه زوجها «**أحمد معاليش**»، فهي بذلك محرومة من هبة الحب، وحتى الأمومة؛ لأن«**أحمد معاليش**»أرادها أن تكون ضمن مسار نضالي في حزبه لا أما لأولاد ويتضح من خلال هذا الأيديولوجية النفعية التي تدوس على كل قيم الحب والإنسانية، حيث تتعالى النفعية لترسم الأنانية التي تولد الحقد والانتقام مما دفع «**فتيحة الوشام**» لأن تفكر وتخطط بغية النيل من زوجها.[1] علها تتخلص من قهره الذي رسم على مخيلتها بؤسا لا يزول إلا بموته. حيث نجد أن كينونة «**فتيحة الوشام**» المهزومة المقهورة لم تمنع الروائي من أن يفصح خلال توالي السرد عن رجل أحبته كثيرا وهو «**سليم الزغبي**».

ويعمق الروائي «**محمد مفلاح**» قضية الحب باعتباره شرطا من شروط الحياة، حيث ينبش في ذاكرة شخوصه، ويفضح لنا سرهم الدفين، ويبرز لنا ماضيهم، وخيباتهم، لكنه في الوقت ذاته يحمل السرد على التبرير لما يحملونه من مشاعر اتجاه الطرف الآخر، ونقف على ذلك في سؤال «**فتيحة الوشام**»التي تستحضر سؤالا مهما تستنكر من خلال العادات الاجتماعية البالية، فهي

(1) محمد مفلاح: الكافية والوشام، دار هومة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، الطبعة الأولى، 2002م، ص: 12 / 13.

تـرى أن الحـب غريـزة إنسـانية لا شيء محـرم. يقـول الراوي:«**مـن منـا لم يحـب؟**.»[1] وكأن الروائـي يـبرر هيـام «**فتيحـة الوشـام**»بـ: «**سـليم الزعبـي**» معتـبرا شـعورها جـزءا مـن حقيقـة أنثويـة تغذي العـالم بالعاطفـة والحب. لقـد كان من بـين من عرفتهم مـن الرجال الوحيـد الـذي ظفـر بحبهـا، فقد «**أحبـت وبعنـف.**»[2]

جسـدت «**فتيحـة الوشـام**»من خـلال كثـير مـن حواراتها النفسـية تعلقهـا بمحبوبهـا **سـليم الزعبـي** بالرغـم من أنـه لم يكن مـن نصيبها. وفي نفـس الروايـة تنفضـح وتكشـف خلفيـة «**حميـدة الرفـاف**» الذي تحـول من رجـل محب **لـ**: «**فتيحـة الوشـام**» المطلقة إلى كاره لهـا ونابذ؛ لأنهـا احتقرتـه لفقـره، وتتواصـل صـورة تحـول الحـب إلى كـره في كثـير مـن ثنايـا روايـة «**الكافيـة والوشـام**»، فنلمحهـا في علاقة«**حميدة الرفاف**»بشـخصية «**زبيـدة المتربصـة التـي فضلـت عليـه مقـداد السـويدي، وتمنـى خـضراء النحيلـة التـي رفضت الـرد على رسـائله، وقـد سـبها لما عـرف أنها وافقـت على الزواج من شـاب يعمـل بشركة حفر الآبـار.**»[3]

وعليـه، فأهازيج الحياة، وأطياف الحـب، وتناغمات السرد، تنصهر في بوتقـة الروايـة لتشـكل عـوالم إنسـانية، حيـث تتداخـل العنـاصر المذكـورة حـد التماهـي فيما بينها راسـمة كنه الحيـاة الغامضـة والمعقدة بأشـكالها المرئيـة، وغير المرئية، فتتواشـج هـذه العناصر الثـلاث بقدر

(1) المصدر نفسه، ص: 11.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص: 97.

التحامها، وتتشابك بقدر تداخلها، فلا يخلو مسرح الحياة من سيمفوفية الحب بوصفه مقوما من مقومات الأوركسترا الحياتية، إذ يأتي الحب ليجسد دور المشاعر والحالات العاطفية التي تشد، وتثبت الكينونة البشرية في مختلف دينامياتها المعيشية الواقعية، فهو حقيقة علمية، وغريزة أساسية، حيث يقوم بدور المنظم للأمور الحياتية، فحب الطعام يختلف عن حب الزوج...، وعليه فهو حلقة الانجذاب الغامضة بين بني البشر، والمبرر لوجود الفضائل الإنسانية، وتقبلها ضمن كينونة خاصة جدا، ومن ثمة تتعدد قصصه بين توقيعات الوفاء والسعادة وبراثين الخداع والحزن...، وتتنامى سروده عبر العلاقات الشخصية بين الأفراد، وبخاصة بين المرأة والرجل.

واليوم وقد اتسعت ثقافة الإنسان لتفسح المجال لحكاياته ومغامراته، فليس من قبيل المبالغة أن نقول: لا قبس من حياة دونما تغريدة سردية، ولا تغريدة سردية دونما سمفونية للحب، ولا حب دونما تغريدة سردية.

خاتمة:

لقد لعب الحب في الرواية المفلاحية عددا من الأدوار ذات التأثير في مجريات الأحداث، وحضوره إلى جانب توقيعات الكره والانتقام، فهما شاهدان غرائزيان على الترسيمات الحياتية المضطربة في كثير من تفاصلها، وثقافة العصر التي بدت مكتنزة بإيديولوجية نفعية تسحق القيم والأخلاق السامية سحقا، ومن خلال هذه الثقافة يبقى نص الرواية، بما يعكس من واقع حفرية مكتنزة

بالعلاقة الجدلية بين الإنسان، والحياة، وبينهما السرد، شاهدا على حركة الحياة وانزلاقاتها.

إنّ حب المرأة في روايات «**محمد مفلاح**» دليل على الإحساس بالحياة والتمسك بها، «فالمرأة تنطوي على جوهر الحياة، وحضورها هو الذي يمنح الحياة بهجتها.

قائمة المصادر والمراجع:

أ – المصادر:

– محمد مفلاح: الانفجار (روايات» محمد مفلاح» الأعمال غير الكاملة)، دار الحكمة، الجزائر، دون طبعة، 2007م.

– شعلة المائدة، دار طليطلة للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010م.

– عائلة من فخار، (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، دار النشر والتوزيع، 2008م.

– الكافية والوشام، دار هومة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، الطبعة الأولى، 2002م.

– انكسار، دار طليطلة للنشر والتوزيع، الجزائر، دون طبعة، 2010م.

– شبح الكليدوني، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى..

– همس الرمادي، دار الكتب، الجزائر، 2013.

ب – المراجع:

– ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، شركة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1970م.

– ابن منظور: لسان العرب، مؤسسة التاريخ العرب ودار إحياء التراث العربي، بيروت، 1993م، مادة: حبب.

– أحمد شاويش/ إبراهيم عواد: الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لـ:جبرا إبراهيم جبرا، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، كلية الآداب، جامعة الأقصى فلسطين، مج 14، ع2، 2006م.

– إمام عبد الفتاح، سرن كبر كجور رائد الوجودية: حياته وآثاره، بيروت، دار التنوير، الطبعة الثانية، 1983م.

– أوشو:من الجنس إلى أعلى مراحل الوعي، ترجمة: أيمن أبو ترابي، دار

الطليعة الجديدة، دمشق، 2008م.

- بشرى عناد مبارك: الاغتراب الاجتماعي وعلاقته بالحاجة إلى الحب، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالي، العراق، ع85، دون تاريخ.

- سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، دراسة وترجمة، ترجمة: الدكتور عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، الطبعة الأولى، 1992م، ص:22.

- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، مركز كتب الشرق الوسط، 1973 م.

- عبد الجبار الرفاعي، الحب والإيمان عند سورن كيركجورد، مركز دراسات فلسفة الدين، بغداد، الطبعة الأولى، 2016م.

- علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1990م.

- غمشي بن عمر: سيميولوجيا الاتصال في الخطاب الديني، قصص الأنبياء في القرآن الكريم نموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، إشراف: أ.د. لعقاب محمد، جامعة الجزائر - 03، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2010/ 2011م.

- محمد حسن عبد الله: الحب في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980م.

- محمود الربيعي: في حدود الأدب، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، القاهرة، 2008م.

- منى يونس بحري: نازك عبد الحليم قطيشات، العنف الأسري، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2011م.

- Stenberg، R. J. Atriangular theory of Love، psychological Review، Vol:93، 1986.

أنساق التدليل في الخطاب[1] الجنسي بين لغة العنف[2] وعنف اللغة في رواية «الرعن» لرشيد بوجدرة

أ. د/ عايدة حوشي – جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية

ملخص:

يشكل الخطاب الجنسي عند بوجدرة مساحة لغوية هامة تكتسح لغة السرد ذهابا وإيابا، عموديا وأفقيا، فلا نكاد نشرع في قراءة «الرعن» حتى تتملكنا سطوة تلك اللغة بما فيها وما عليها. إن ما يعنينا في هذه الدراسة ليست لغة الخطاب وصفيا بل ترسيمة لغة العنف في الخطاب الجنسي بكل ما تمسه من أخاديد لغوية، دينية، عرفية، وسياسية؛ بمعنى متى ما أصبحت درجة العنف تمارس سيطرتها على توجيه القارئ صوب ما يخدش سيرورة اللغة فيجعلها تعكس خطابا عنيفا يُمكّن العنف من حمل سياقات البوح سرديا، كما قد يصبح لغة عنيفة تخدش مشاعر المتواصَل معهم؛ ماتهدف هذه الدراسة إلى توضيحه دلائليا في حدود متطلبات لغة العنف في نص (الرعن).

Abstract:

Patterns of indulging in sexual discourse between the language of violence and language violence in Rashid Boujdra's novel 'Alraan'

The sexual discourse in Boujdra constitutes an important linguistic space that arches the language of narration back and forth، vertically and horizontally، so we hardly begin to read the «Alraan «until we have mastered the power of that language، including what it involves and what is on it. What concerns us in this study is not the language of the discourse، but rather the characterization of the language of violence in sexual discourse with all its linguistic، religious، customary and political grooves. In other words، once the degree of violence has taken control of directing the reader towards the course of the language process، violence can make narrative contexts sardonic، and violent language may become a constant scratching of feelings; this study aims to explain it functionally within the requirements of the language of violence in the text.

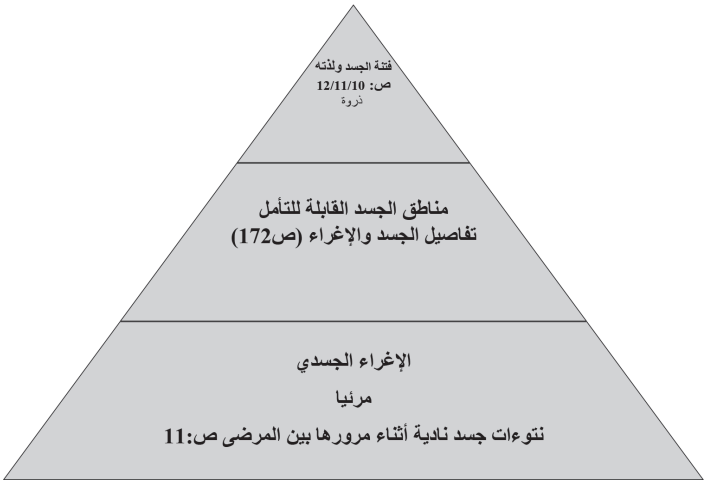
لغة الجسد (عنف اللغة المادي)[2]:

اللغة هي جسم قبل أن تكون ممارسة. إنها جسم من الأصوات، وهناك عنف في صرخة الخوف، وكما نقول بالفرنسية، يستطيع الصوت أن يخترق طبلة أذني، ويعود تصور (جان جاك لورسكل) لعنف اللغة المادي إلى قراءته في وقت مبكر من حياته لمغامرات تان تان لإحدى مغامراته التي كانت فيها صورة لـ لاكاتاستروف la catastrophe تؤدي غناء دور مارغاريت في

فاوست Faust؛ حيث أدى الصوت المنبعث من صدرها الكبير إلى تكسر عدة قطع زجاجية، ويؤخذ العنف هنا بمعناه الحرفي البحت، جسد يخترق جسدا... وربما كان التقاء اللغة والألم (مثله مثل التقاء العنف المادي والعنف اللامادي)[3]، وذلك على اختلاف النصوص وصعوبة تقديم مفهوم نهائي لها[4]، فإلى جانب النصوص التي تتحقق لغويا: «ثمة وحدات تواصلية غير لغوية تتحقق عبر حركات اليدين والنظرات وتعبيرات الوجه، وتعمل هذه الوحدات اللغوية وغير اللغوية في سياق اجتماعي أكبر، هو الذي يملي معايير فهمها وتصنيفها، كذلك تذهب أومن إلى أن المعايير النحوية المحضة لا تؤدي دورا مهيمنا في تحديد أنواع النصوص، إذ توجد نصوص يمكن أن يكون لها تأثير تواصلي تام، وإن كانت غير نحوية إلى حد ما، وتتضمن أخطاء نحوية في حال عبر المتحدث باللغة الأم»[5]. فإذا كانت هذه مشكلة من المشكلات التي ترتبط ارتباطا قويا بتصنيف النصوص[6]، يمكن القول: إن الرؤى قد تعددت في سبيل تحديد طبيعة الخطاب النهائية، لأن خطابا ذا طواعية ليس الخطاب الذي أنتجه عنف جعل من اللغة مصدرا من مصادر الألم وتهديدا للمشاعر. فعنف اللغة من شأنه أن يخدش بالقيم التواصلية للخطاب ويشوش عليها[7].

يعتبر الجسد ظاهرة صريحة في النصوص على تنوع أجناسها، و«بما أن الجسد، كما يبدو في الظاهر على الأقل، هو شكل من أشكال الحضور في الوجود، فإننا يجب أن نتعامل معه باعتبار طبيعة الشكل الحامل له، فهو ما يحدد مضمونه الحقيقي، ذلك أن الشكل

ليس حقيقة مادية مفصولة عن العين التي ترى. إنه بتلك الصفة من خلال قدرة الرائي على تصوره ضمن خطوط لا ترى من خلال الظاهر الماثل أمام العين، فهي جزء من استيهات مستنبطة»[8]؛ وهو مدخلنا إلى لغة الخطاب الجنسي التي فتحها بوجدرة على لغة الجسد بتفاصيله، فهاهو يصف جسد المرضة تارة (8)، كما لايتوقف عند وصف الجنس جسديا بكل مراحله وتفاصيله (10/ 11/ 13)، فاتحا عوالم من الخصوصية الجنسية التي تطبع أعماله، لاسيما الموغلة في التفاصيل من ناحية، وتلك التي تنبئ بشيء من العنف من ناحية أخرى، ذلك أن اعتناء بوجدرة بالجسد جنسيا، هو من قبيل تسلط لغة الجسد في نصه. هذه اللغة التي لا تطبع النصوص وحسب، بل معظم ما يؤدي إلى الرغبة والفتنة، «فعلى الرغم من أن الأمر يتعلق بجسد إنساني يشمل المذكر والمؤنث على حد سواء، وعلى الرغم أيضا من أن «الفتنة» المشار إليها متبادلة، فما يشتهيه الذكر لا يختلف في كثير عما تشتهيه الأنثى، فإن للجسد النسائي وضعا خاصا في الثقافة العربية الإسلامية، وفي كل الثقافات أيضا، بما فيها ثقافة الحداثة المعاصرة التي تنسب إلى الغرب الأوروبي عامة. فهو أساسي ليس ما يتحدث به الناس في حالات الوعي الصاحي أو لحظات التعبد. إن الأساسي هو ما يستبطنونه وما يوجه سلوكهم ومواقفهم في لحظات الاختيار الحاسم»[9]؛ بمعنى أن الدخول إلى لغة الخطاب الجنسي لا يكون إلا من بوابة الجسد بكل مغرياته. حيث ينفتح على التأويلات المختلفة التي توجه النظرة الثقافية صوبه، وصوب ما يُخلق في الذهن من مستويات قرائية بحسب هرميته:



شكل 1 – هرمية الخطاب الجنسي

لقد آثر بوجدرة أن يرسم للجسد في (الرعن) صورة فيها الكثير من القبح. إنّه الجسد الذي يبتذل في غير مكانه، ولا سنه، ولا أعرافه وتقاليده، لكن ما يجب قوله هو أن «عنف اللغة مطلب ضروري في كل عملية إبداعية، وحاجة جمالية لا غنى لأي شكل تعبيري عنها، إن هو توسل الفرادة، وطلب التجاوز لخطابه، وتوخى التخطي لجهاز مفاهيمه»[10]؛ فبحسب «بوجدرة الذي تلقى تكوينا فلسفيا... فإنّ اللغة العربية لغة شبقية، وإيروتيكية، قادرة على تكسير النمطية السائدة في المجتمعات العربية، أكثر مما هو عليه الوضع مع اللغة الفرنسية، وقبل بوجدرة كانت الروائية السورية سلوى النعيمي مؤلفة رواية «برهان العسل» قد صرحت لمجلة «قنطرة» سنة 2010 على إثر منع روايتها في العالم العربي (ولم تتعرض للمنع في بلدان المغرب الكبير): «عندما سلطت الضوء على النصوص الإيروتيكية العربية القديمة أردت أن أبرهن فعليا

أن اللغـة العربيـة قـادرة على كتابة الجنـس والتعبير الحميمـي، من قبل ومن بعـد...»[11]

إلى هنـا يكـون الجنس في منحـاه الطبيعي، وعندما تـزداد قذارته أو عنفـه فإمـا أن يظهـر نـوع مـن الجـمال أو السـلبية، وهو رهـان صعب المسـلك تواجهـه النصـوص في هـذا النطـاق، حيـث» يبـدأ الجمال من ممارسـة العنـف اللغـوي انطلاقـا مـن انزياحـات الكتابـة وتهافـت المعنـى وانتقالهـا مـن طـور المعنـى إلى طـور (معنـى المعنـى). إن هـذا العنـف اللغـوي منحـاز انحيـازا سـافرا إلى المجهـول، فيصبـح عنف اللغـة خلخلـة للبنـى الثقافيـة وإنجـازا لإبـدالات جديـدة، وتحقيقـا لتحـولات عميقـة في الخطـاب. إن إرهـاب الخطـاب يجفـف ينابيـع الحيويـة في اللغـة، ويحولهـا عـلى كائـن فاقـد للـروح، إذ لا يتمتـع هذا الكيـان الحيـوي باسـتقلاله، فتسـلب حريتـه اسـتيلابا يشـوه جمـال خلقـه، ويفقـده القـدرة عـلى التطـور، وبنـاء رؤيـا مشرقـة للعـالم؛ لهـذا فـإن أحاديـة الخطـاب «الأبـوي» ومركزيتـه تـشيء هـذا الكائن الحيـوي، وتسـتلب وجـوده، وتغرب كينونتـه وتحولها إلى ما يشـبه لغة الخشـب»[12].

اللغـة عند بوجـدرة ليسـت اللغة المثاليـة التي تنغلق على نفسـها.» إن العلاقـة بـين النـص والعالم ليسـت علاقـة اسـتغراق أو امتصاص (حيـث يكـون العـالم نصـا، ويكـون النـص عالمـا)، بـل هـي علاقـة تناقـض، مزيـج مـادي من الكلمـة Word والعـالم World؛ مما سـيتيح للغـة أن تنتمـي إلى نظـام آخـر مـن الموجـودات مختلفـة عن الأجسـام التـي تكـون العـالم، وهـذا النـوع مـن التناقـض مركـزي وهـم جـدا

للفلسفة الرواقية... فالكلمات تشارك في في الامتزاجات المادية وتتدخل مغازيها لى سطح الأجسام كصفات لامادية لها»[13]، فما بالنا بالجنس إذا أفرغ من ماديته الماتعة، وأضحى لغة عنيفة شكلها مادي وتفتقد إلى اللّطف اللغوي.

لقد أحدث الجنس في لغة (الرعن) ألما لغويا يمس الإحساس، حيث ما فتئ بوجدرة يحمله ألفاظا بذيئة، تحمل معاني الشبق في مستنقع الدلالات التي تخدش الأذن، وتنفر الشعور دلالة وتدلالا، حيث اعتنى بوجدرة بأن يكون المكان الذي يمارس فيه الجنس مكانا فيه الكثير من الرهانات، ألأن البطل مهووس بهذه الأمكنة؟ أم لأنها أمكنة تؤكد دونية الأمر، فلقد أضحى المرحاض مساحة لكل كريه عنيف بتفصيل ممل، «يجمع بين العنف الجسدي وعنف اللغة بشكل متشابك، حيث يمتزج العنف المادي للصرخة والعنف اللامادي للإقناع[14]. إن الجنس في الرعن مصدر ألم تماما كلغته، لأن: «عنف المشاعر والغضب ومشاعر الذنب، حالما نفسرها بالمعنى الحرفي للغة، تصبح عنفا مؤلما ذا طبيعة جسدية»[15]. وهنا لنا أن نتساءل لمَ لغة الجنس في الرعن تكتسي مثل هذا العنف الممارس على القارئ؟ «إن إرهاب الخطاب مقترن بالاستبداد والتسلط. إنه لسان «الخطاب الأبوي» حسب تعبير هشام شرابي، فهو يلبس لبوس القوة العسكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية والتربوية. إن أرقى أشكال القمع «إرهاب» الخطاب، وعادة ما يتخذ شكل الحرب النفسية والضغوط على الأفراد والمجتمعات والأمم، وهكذا يتدرج العنف من اللغة ليصبح إرهابا متجليا في

خطـاب الأب الحاكـم والمؤسسـة»[16].

الجنـس بهـذا الشـكل ممثـل ينتج عـن ممارسـة علاماتيـة تدليلية[17]. فـإذا سـلمنا بـأن نظـام التسـنين الـذي وظـف في الرعـن، يحتـاج إلى واضـح (رسـالة أصليـة) معينـة، فهـل يجـب التوقـف عنـد الجنـس بوصفـه تيمـة عامـة ذات حضـور عـادي في نـص مـن النصـوص، أم يجـب ملاحقـة نظـام التسـنين الـذي هـدف إليه بوجـدرة مـن خلال سـنن موضوع مسـبقا؟ فبوصفنـا نهدف إلى فك التشـفير في الرسـالة، علينـا تحليل التلغيـز الذي صاحب الجنـس، علما أننا سـنُعنى بالعنيف منـه لا غـير؟[18] فرغم الحـدود الضيقـة بين مفهوم التشـفير والتسـنين؛ إلا أن بعـث موضـوع الجنـس، هـو بعـث لتيمـة عليهـا أن ترقـى إلى مسـتوى التأويـل، مـا يمكـن تمثيلـه عـبر الخطاطـة التالية[19]

1 1	**فـك التفشيـر (الموجود بالقوة) Décodage (potentiel)** **البحـث في مناحـي التلغـير التـي مسـت الجسـد (تفاصيلـه/ تظهير اته)**
2 2	**التواصل الفعلـي (علاقة تشفير – فك تشفـير منـجز) Communication، effective Relation encodage - décodage jouée** **(علاقة المنجز بما سنه بوجدرة بتيمة الجنس)**
33	**تشفيـر (قواعـد) Encodage Règles** **مقابلة تشفيرات الجنس بحلولها**

نفهم مما تقدم وبشكل منطقي «أنه لا وجود لتشفير دون وجود لحل تشفير مقصود، ولا وجود لحل تشفير دون وجود تشفير قائم في الذهن، إن على مستوى المؤولين، وذلك عندما يقوم باث العلامات بتحضير تشفيره كي يمكن لرسالته أن يحل تشفيرها بدقة، أو عندما يحاول المستقبل تشغيل الحلول التشفيرية الممكنة للعلامات المبثوثة كي يعطيها التأويل الأقرب إلى ذلك التأويل الذي أراده الباث»[20]. نفهم من هذا أن دخول الجنس مرحلة التأويل هو نوع من اكتساب عالم ممكن للصورة الذهنية عنه، والتي قد يصل إلى تحديدها المستقبل؛ أين يتمكن الجنس من أن يحقق عوالمه في حدود التدلال اللامتناهي[21].

لقد حملتنا لغة التسنين عند بوجدرة إلى التمعن في حال الجسد تدليليا؛ والذي لفت انتباهنا ليس الجسد النسائي أو الرجالي الواضح في الرسالة، إنما بُعدُ الممارسات الجنسية التي نحت مناحٍ عنيفة، وهو منطلق موجود في العديد من الثقافات، حيث لا رابطَ لسلوكات الإنسان جنسيا في ثقافات كثيرة، لكن في المقابل علينا وضعه الوضع الصحيح في الثقافات التي تحافظ عليه من الانفلات دون قيد أوشرط، من الحال الأولى كما يقول سعيد بنكراد» الثقافتان اليهودية والمسيحية، ترى في الجسد مصدرا لخلاعة أصلية يجب حماية العين من تداعياتها المؤدية إلى خطيئة النظرة وجرم النوايا اللاحقة، وهو ما يغطيه لفظ غريب في الأدبيات الإسلامية يطلق عليه العورة، وهو مفهوم يعين كل ما له علاقة بالمناطق الجنسية في الجسد، حتى تلك التي ليست كذلك إلا في أعين لا تبحث في جسد

المرأة سوى عن إشباع لرغبة هي أبعد ما تكون عن العوالم التي جاءت بها الثقافة وعممتها على كل الإنسانية»[22]. إنها فلسفة تعنى بالملكية الفردية للجسد، وهي حرية يحيا فيها الجسد لذّته دون قيد أو شرط، حتى أننا في الرعن لم نلمس في الممارسات الجنسية إلا حالة شرعية واحدة هي تلك التي كانت بين والد البطل وخالته... ما يجعلنا نتدرج في فلسفة الجسد الفردية بشكل انسيابي في نص بوجدرة، حتى أننا لا نخال أنفسنا في سياق اجتماعي له عرفه ولو بعيدا عن سلطة الدين، وهو سطو أيديولوجي على كل ضابط مهما كان؛ مايقود إلى لغة تعاني من متعلقات اللاقيد والعنف واللامنطق على جميع المستويات حيث؛

- أولا: معظم العلاقات الجنسية في الرواية تكاد تنفلت من الضابط العرفي والديني (ماعدا علاقة الخالة بزوجها (الأب).
- ثانيا: سياق العلاقات الجنسية مفعم بالفوضى والتفكك والعنف والابتذال.
- ثالثا: عدم اكتمال التوافق الحسي بين الطرفين في معظم العلاقات الحميمية (لذة من طرف واحد).
- رابعا: العنف في الجنس ممارسة ولغة.
- خامسا: الخطاب المبتذل (لفظا ودلالة).

لقد حملتنا لغة بوجدرة إلى تلمس عنف الجنس داخل المستشفى، أين أضحت الممرضة رمزا للخلاعة دون ضابط أو رابط، حيث اكتست الألفاظ انفلاتا لدلالة ملاك الرحمة صوب البغاء دون

مقابـل. ألم يكـن مـن الأنسـب أن تـؤدي لغـة بوجـدرة إلى احـترام العـرف الـدلالي لمفهـوم ممـرض لا أن تمـارس اللغة إرهابا جنسـيا على المـرضى. إنّ اللغـة هـي صلـة الوصـل بـين الجسـد والعقـل لأن اللغة وحدهـا هـي التـي تمتلـك الشـكل المـزدوج المكـون من جسـم (فهي مكونـة مـن أصـوات) ومـن فحـوى لامـادي»[23]. ولنـا أن نتلمـس درجـة الجنون ومـا أحدثتـه في البطل: فالمـكان: مقصـورة ضيقة عفنة (10)، وأمـا المـرأة فهـي شرسـة شـاذة (10)، وأمـا البطـل؛ فمـورس ضـده عنـف جسـدي: انتابـه الذهر وسـخر منـه (11).

فـالألم هنـا خـاص بمريض في المستشـفى، وهو شـخص غـير قادر عـلى القيـام بمجهـود عضـلي. إنّـه ألم فعلي حملتـه إلينـا اللغـة؛ «هو ألم جسـدي فعـلا، إن مصـدره المطلـق صـوت طبلـة الأذن، إلا أن هـذا الصـوت عندمـا يكتسـب نطقـا معينـا وعندمـا يصبـح لغـة، يـزداد فاعليـة وحـدّة»[24]؛ فلقـد تلفظـت نادية بـكل ألفـاظ البـذاءة الجارحة في حـق البطـل، ونعتتـه بـكل عنيف:

«فلم يعد من مجال للتفوه قط وكدت...

أقع في

الإغشاء والغثيان... كفى، كف...» (12)

إن صرخـات ناديـة هـي أصـوات عنيفة، وهـي «لغة مؤلمـة... هي الجذمـور الـذي أصبـح عنيفـا واكتسـب قـدرة على حسـاب سـيطرة الشـخص المتكلـم»[25]. أمـا اجتماعيـا فعنـف اللغة قـد اسـتمد مقوماته مـن اللهجـة العامية، أيـن يحس القـارئ بالابتـذال في التعبـير الجنسي

الـذي لـف النـص ككل، حيـث نجـد أنفسـنا داخـل متاهة هرمسـية يقـل فيها الاهتـمام بالموظف في الخطـاب[26]، ذلك أن المتاهـة هي بمثابة سلسـلة علائقيـة بين الدوال تقـود فيها الواحدة الأخـرى، وإن حدث وكانـت دائرية فقـد وصلنا إلى المؤولـة النهائية ضمن حـدود التأويل، أمـا لـو لم يحـدث هـذا بقينـا في حـدود اللاتواصـل الفعـلي الـذي إمّـا أن نسـلم فيـه بفقداننـا المدلـولات وبالتـالي تبقـى المسـألة في غـير مقـدور العقـل الإنسـاني، وإمّا أن تكـون اللّغة المسـتخدمة لغـة مثالية مدلولاتهـا بعيـدة عـن القصديـة وعن حـدود التنـاول، أو بمعنى آخر بمدلـولات متعاليـة لأن: «الخاصـة الرئيسـة للمتاهـة الهرمسـية هـي قدرتهـا عـلى الانتقال من مدلـول إلى آخر، ومـن تشـابه إلى آخر، ومن رابـط إلى آخـر دون ضابـط أو رقيـب، فعـلى عكـس نظريـات المتاهـة المعـاصرة فـإن السـيميوزيس الهرمسـية لا تنفـي وجـود مدلـول كوني واحـد ومتعـال، بـل تؤكـد أن أي شيء يمكـن أن يحيـل عـلى أي شيء آخـر»[27]. إن مـا يدخلنا المتاهة الهرمسـية هـو درجة العنـف التي بلغت مبلغـا، فلقـد أودت بالبطـل إلى الضيـاع جنسـيا، فـلا هـو قـادر عـلى تحقيـق مبتغـاه مـن الجنـس، ولا هـو قـادر عـلى مواجهـة لغـة ناديـة، ولاهو مسـتعد لتفـادي الإذلال جنسـيا:

> *«كانت تتمتم مشتعلة لا تتوقف عن الحراك والعراك في جو، وكنت أنا أحاول إقناع نفسي بأنها شبقة ومغرية رغم ما اعتراني من خوف تجاه هذا... أما عن نهديها فحدث ولاجرم... وما أن تعريهما حتى أسقط في شبكة من الكوابيس والمخاوف... أأستسلم إلى القلق؟ أم أسرح*

في الهذيان... عابق خانق معتم فما العمل؟ وأي خرافة أخترع أمام هذه الكارثة وما انتابني من ذعر وقد كنت أخشى عليها أن تسقط إلى جانب النهد الأضخم على مابذلت من محاولات لنجدتها والمسك بها من الجانب الآخر... فكانت هي تسخر مني...» (11)

«كنت أبحث عن صور ذهنية شهوانية تساعدني على اقتحام هذه الصعاب وتغذي رغبتي. ولكن لاشيء وكأن الزمن توقف من لف تلافيفه الحلزونية وكأن روحي كانت على حوافي الدناءة تتحسس طفاوة القمر والشمس وضواحيها، وكان فمي بمذاق النحاس والحديد يتضرص... كيف أسترد مرارة ولذة أول امرأة ضاجعتها وأنا مراهق؟ لاشيء إذن. لكنني ما ادخرت جهدا وما توقفت عن الحركة والتموج والالتواء. العرق يتصبب على جبيني. رائحة المرحاض الكريهة تمقط أحشائي...»(174)

إنّنا أمام جنس مرضي من الجانبين؛ جنس قائم على المخاوف والكوابيس، والتسلط والبذاءة والابتذال، فلا الممرضة تمارسه حبا ولا المريض (البطل) يستسيغ سياقه، أمّا المرحاض فيحضر ليسيء إلى قيمة الجنس في حياة الأشخاص، حيث يتدنس المعنى حاملا قهرا وإرهابا دلاليا، فيه من معاناة المريض الكثير:

«حتى إذا طالت إقامتي في المرحاض شعرت بشبقي يستثيرني من جديد... فتغمرني الرغبة الجارفة رغم كل

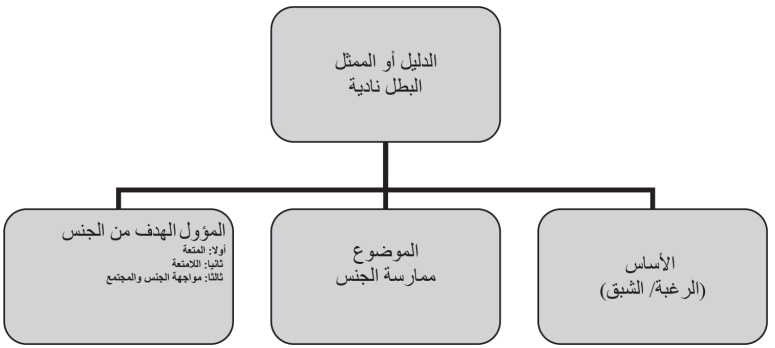
الأدوية المسكنة التي كنت قد تجرعتها قسرا. وإذ أنا على هذه الحال تبرز فكرة ممارسة الجنس مع نادية هنا في هذا المرحاض عينه، أذهب إليها مصارحا ولشد ما فوجئت إذ لم أرها تغضب بل تجيب بكل هدوء «أجننت يامهدي»... لقد راودتني هذه الفكرة الجنونية من فرط ما أقمت في دورة المياه حتى أتمكن من الكتابة والقراءة والتعبد، وإذا بي أباغتها في أحد الأيام فأحدثها عن رغبتي معللا بأنني سئمت تلك المقصورة الضيقة التي تفوح منها روائح العقاقير المختلفة حيث تعودنا الاختلاء فيها، موضحا لها أن هذا المكان إنها يقززني ويمنع عني بلوغ المتعة، لذا ألححت عليها مقترحا لها أن يتم التجامع في دورة المياه»(171)

«أتوقف عن حركة الولوج، فإذا بها تغضب وتثور وتفور وتتململ يمنة ويسرة وعندها جلب نظري وعاء هناك كان قد وضع بالقرب من الجردل وقد تكدست فوقه أكياس من الورق المقوى كتب عليها باللون الأزرق شيء غريب، فأترك نادية على الفور مرتبكا، فيما هي راحت تختنق غيظا...»(175)

«فأموت موتا مقذعا... اللهم مالم يكن الخطأ خطئي... فقد كان الجهد قد أرهقني...آثار خزف المرحاض...»(294)

«هي تبعتني إلى المرحاض...» (172)

لقد ظهر الجنس في سياق المرحاض خادشا للشعور في علاقة تراتبية ذات شكل تصاعدي، لايثير علاقة منطقية بين الممثلات الثلاثة: جنس/ مرحاض/ مرض؛ فلو أردنا تتبع المسار **السيميوزيسي**(Sémiosis)*، على اعتبار السيميوزيس اسما آخر لفعل الدليل (La semiosis ou action du signe)[28]، نلفي الجنس يستدعي دلائلية ثلاثية «بين الفعل الثنائي، والدينامي، والفعل الثالثي أو الذكي، فحدث (أ) يستطيع تحت قوة قاهرة؛ إنتاج حدث (ب)، والحدث (ب) يمكنه بدوره إنتاج الحدث (ج)، بما أن الحدث (ج) على وشك أن ينتج من قبل (ب) ليس له أي نوع أثر على إنتاج (أ) لـ (ب)، ويستحيل أن يكون، بما أن فعل (ب) وإنتاجية (ج) هي حدث مستقبلي يحتمل وقت إنتاج (ب)، وهذه هي العلاقة الثنائية والتي سميت كذلك لأنّ كل واحدة من هذه المراحل تخص زوجا من الموضوعات»[29]؛ بمعنى:



شكل 3 – المسار التدليلي للجنس

لا يتحقق المسار السيميوزيسي إلا من خلال العلاقة التراتبية بدءًا من الممثل أو الدليل. «إنّه أولٌ في علاقةٍ ثلاثيةٍ بثانٍ؛ يسمى

موضوعه، حتى يكون مؤهلا لتحديد ثالث يسمى؛ مؤوله، فيتخذ العلاقة الثلاثية نفسها لموضوعه»[30]، حيث تشكل العلاقة الثلاثية حقيقةً واقعةً يُسلَّم بها في توجيه الدليل، ولا يتحقق عمل عناصرها إلا بتجمع العناصر الثلاثة، كما لا يمكنها أن تقوم على اثنين دون ثالث، فهي» ليست علاقة ثنائية (Dyadic) relation)، ولأجل هذا لا يمكن للمؤول أن يكون مجرد علاقة ثنائية للموضوع»[31]. نتساءل هنا بالذات عمّا إذا كان الممثل أو الدليل (الجنس/ طرفاه) يقومان اختياريا بالدور الأول في هذه المسألة؟ وهل يشكلان نقطة انطلاق واحدة لرحلة **التواصل الدليلية**، أي ما حدود التناول بينهما في رحلة السيميوزيس؟

التدليل والمعنى الموازي للجسد:

إن التدليل في الرعن محكوم بتناقضات الدليل نفسه، لاسيما إن ارتبط بصورة الجسد المعطى بواسطة التفاصيل التي لا تحتمل أكثر من المعطيات الأساسية للتمثيل، كيف ذلك؟ إن الجسد الذي ننتظر أن تترقب العين تفاصيله، يكاد يفقد السيطرة على الجمال المتوقع، إذ تسيطر عليه فكرة ممارسة الجنس بشيء من العنف الذي ينفر منه بوصفه ممارسة بذيئة مبتذلة، شأنه شأن فكرة الجسد بورنوغرافيا «فالجسد في هذه الحالة معطى من خلال الوجه المباشر للموضوع الممثل (أو الذي يمثل أمام العين كموضوع واقعي). ففي هذه الحالة ينمحي الرمزي والإيحائي والمعنى الموازي، ليمثل الجسد وحده كمعطى»خام» يكشف عن وحداته خارج حدود التمثيل، وهو الحد التوسطي بين التحقق الفعلي وما تلتقطه العين باعتباره

حدثا محتملا، فكل شيء في الجسد واضح وبسيط، إنه شبيه بمنطق البوح وماهوموجود فوق المعطى الواقعي (...) ذلك الغموض واللبس يتنافيان مع فكرة البورنوغرافيا، لذلك قد تكون حالة التمثيل هذه هي أول نوع تنتفي فيه عملية التأويل، ذلك أننا في التأويل لا نتعرف إلى المعطى، بل نكشف عن المخبأ في مقاصد تختفي ضمن النفعي»[32]. يعتبر النفعي بهذا الشكل وكما وضحه سعيد بنكراد، معطى تمثيليا لصورة الجسد جنسيا، والتي تدخل مرحلة التخييل في النص، فتصبح تمثلا لصور الدليل المتتابعة، إذ تعوض حاسة النظر في النص حاسة التمثل التي تعطي للدماغ فيلما تخييليا فيه الجسد الذي يتناوله بوجدرة بأخاديده وتموجاته الشبقية، لكن الإشكال الحاصل في هذه الحال هو توقف التأويل من عدمه أمام التصوير السردي للمشهد الجنسي؟ فهل للاعتناء بالتفاصيل خدش للصورة وللتمثيل، أم سطوة الجسد هي من توجه العين التخييلة لتبحث عن المقاصد الدلالية؟

يشكل الجسد معطى دليليا مقدسا كبلته ممارسة الجنس في المرحاض، إنها الدونية التي لحقت بالدليل، فكسرت جمال الجسد وشكله الرمزي، فلطالما ارتبط الجسد بالجمال.» الجمال كما حدده الإغريق منذ فجر التاريخ هو ما يروق العين ويريحها ويستثيرها، وقد تنتشي به الحواس الأخرى كذلك، وموطنه لا يمكن أن يكون سوى (الأشكال المرئية)، إلا أن الطاقة الجمالية للأشكال المرئية مشروطة هي الأخرى بالتناسب والتناسق بين الأجزاء، وهو تناسب يشمل كل شيء في الوجود، بل إن وجود الكون ذاته لا

يمكـن أن يـدرك خـارج يعد اعتـداء على العـين فكرة التناسـب هذه. وكل ما لا يندرج ضمن هذه الأشـكال المرئية ويشـكو من اللاتناسـق والتنافـر»[33]. إن أبـرز مثـال خدش جمال الجسـد وعكّر صفـو الصورة والتمثـل هـو رمـز «المرحـاض» الذي نـاب عـن السرير:

«ثم عاودت الكرة شارحا لها، مستهويا ذاتها، ملحا على الطاقات الجنسية التي يمكن تفجيرها إن هي تبعتني إلى ***المرحاض*** *حيث يمكنها الاستغناء عن نزع ثيابها بكاملها، إذ يكفي* ***تشمير زيها الأبيض*** *فنربح وقتا ثمينا». (172)*

«أما نادية فكانت تستمر مستلقية على الجردل، ملثلثة فوق ***المرحاض،*** *فيما كانت ثيابها مشمرة إلى حد ذقنها...كانت تنتظر عبور الأجواء وبلوغ الفردوس أو نار جهنم، ولاشيء يحدث من ذلك قط» (174)*

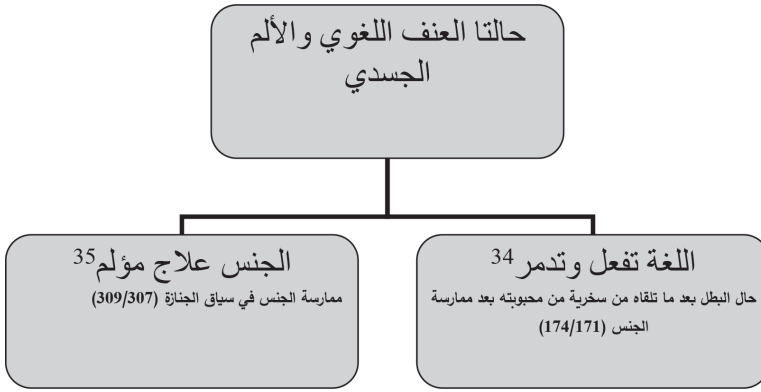
رائحة المرحاض الكريهة تمقط أحشائي...»(174)

لقـد عطـل «المرحـاض» فكـرة الجـمال المنتظـر من الجسـد حسـيا، فـإذا كان للجسـد سـحره في جلـب انتبـاه العين فـإن المرحـاض بكل مـا ضمّنـه إيـاه بوجـدرة مـن أوصـاف مبتذلة قـد أخل بفكـرة الجمال الجسـدي، فتـسرب القبـح إلى اللغـة مسرعـا، وحجـب عـن العين ما تريـد أن تـراه وتتمثلـه، وهو نوع مـن التشـويش اللغوي على المشـهد الجنـسي، يحـدث خللا في تتبـع العبـارة اللغوية. (يقـزز/ يمنع/ تفوح منـه... رائحـة المرحـاض الكريهة **تمقـط** أحشـائي...» (174))، ورغم كـون البطـل قـد بـرّر اختياره لهـذا المـكان لممارسـة الجنـس، إلا أنه قد أكـد أن المبتغـى مـن العملية لم يتحقـق؛ ما يمكـن تمثيله بهذا الشـكل:

الجمال ←	لقد راودتني هذه الفكرة الجنونية من فرط ما أقمت في **دورة المياه** حتى أتمكن من الكتابة والقراءة والتعبد، وإذا بي أباغتها في أحد الأيام فأحدثها عن رغبتي معللا بأنني سئمت تلك المقصورة الضيقة التي **تفوح منها روائح** العقاقير المختلفة حيث تعودنا الاختلاء فيها، موضحا لها أن هذا المكان إنها **يقززني ويمنع عني بلوغ المتعة**، لذا ألححت عليها مقترحا لها أن يتم **التجامع في دورة المياه**» (171)	القبح →

لقد كان على اللغة في مثل هذه الحالات أن تكون ماتعة، كما كان على المكان أن يحافظ على جمالية المشهد، لكن القبح حلّ محل الجمال، بوصفه خادما لرمزية خدش الجمال تأويليا، لأن سياق المستشفى حتّم ذلك، وسياق المرض أكده، لكن البطل كان على يقين أنه ليس المكان المناسب لأنه ببساطة» يمنع عنه بلوغ المتعة». تماما كما منع الدليل من التحرر داخل المقصورة الضيقة، حيث مارس المرحاض (الدليل) إكراها من نوع خاص حملته اللغة بعنف دلالي متسلط أفسد على الصورة بهجتها، فأضحت ألوانها باهتة لحظة التأويل. كما أدت إلى ألم نفسي غيّب المتعة وأحدث تشويشا لدى القارئ.

إن تتبعنا للجنس بين العنف اللغوي والألم الجسدي يجعلنا أمام احتمالين للموقف اللغوي للجسد؛



فلقد أخذنا بوجدرة على لسان البطل إلى تضارب في الرغبات بين شبق عارم يكتنف فكر البطل، وبين موت أمه، فكيف لهذين الشعورين أن يتزامنا في حين يكون الشعور بالفقد أقوى أمام الأمومة... يالعنف الموقف لاسيما وأن البطل طلب معاشرة نادية في سياق غير ملائم (الجنازة):

«تقدم إلى اختلالي المتطفل الملتهم كونية آلامها وبرودتها الجنسية، ولم تكفها هذه الهزيمة والعار، وهاهي تعود إلي تلاحقني بمجاملاتها وتطفلها من خلال جمهرة أصدقائي الذين جاؤوا معزين، فتسترسل في الثرثرة وتقديمها لي النصائح، محرضة إياي على طلب الرخصة لحضور الجنازة ثم العودة مسرعا لعبادتها، يالك من عزلاء، فهكذا كنت أنزل بها شتما وتهديدا...»(294)

«كانت تستغل الرعن الذي أصابني قواي المنهوكة والصدمة التي انتابتني لوفاة أمي والعزلة التي وجمت

فيها، لتأتيني فتطرح أسئلتها المختالة. كنت أحاول إغراءها جنسيا، فألقي عليها قصائد غزلية للعصر الذهبي، قصائد أبي نواس وبشار بن برد» (307)

«بين موت أمي واستعصاء نادية فماكنت أسيطر على الواقع»(309)

إنّ العنف في الخطاب الأمومي ظاهرة بارزة في كتابات بوجدرة؛ فهي الأم الذي تعرضت للاغتصاب، وحملت بالبطل، وكانت تشارك أختها في الزوج؛ وهي مفارقات ما سيلحق بلغة الكتابة عند بوجدرة، حيث ستنطوي على هالة من الآلام التي لن تبرح جسده ولا حتى حياته الجنسية التي لا تحمل غير المعاناة والآلام، «فالمرء يكتب عن أمه وضدها، عن لغته الأم وضدها، وذلك لكي يتخلص من قلق التأثير... إن لغة الكاتب لغته الأم لا ينظر إليها كوسيلة للتعبير عن المعتقدات أو المشاعر، بل من خلال مفهوم التحريم، إنها اتحاد وانفصال في آن... يعيد تجربة الاتحاد مع الأم والانفصال عنها، وليست اللغة أداة حيادية، بل هي مجموعة من الكلمات المشحونة بقوة الرغبات والأحقاد، الحب ومشاعر الذنب، وتكون نتيجة ذلك صياغة أخرى لتناقضنا المركزي... إنّ الأسلوب هو نتيجة الانفصال والنزاع بين لغة الكاتب الخاصة ولغة الأم التي يحاول الاستيلاء عليها»[36].

يمكن للغة إذن أن تخترق جسدا، وفي العملية الجنسية على الجسد أن يخترق جسدا آخر، إلى هنا نجد أنفسنا أمام حالتين يمارس الجسد فيهما طقوسه بالانصياع أو التملك، فلقد مارست

كلمات نادية على البطل ألما وعنفا مس طبلتي أذنيه، كما تسرب إلى أعماق نفسه، فأدرك أن المسألة تتجاوز الألم باللغة بل تمس ألما جسديا (نفسيا)، وهو ما يدخلنا متاهة هرمسية تتعلق بارتباط المؤول بالموضوع [37].

أما عن المومس فقد ركز بوجدرة على فاعلية الجسد عندها في مقابل عنف اللغة وابتذالها. إن ما يشكل جانبا عنيفا في المسألة هو أن المومس مبتذلة الجسد، ومبتذلة اللغة ولا تتلقى غير المبتذل من الكلمات... فلقد أضحت العاطفة عنيفة بدورها، كما تتصدى لأنواع القهر الجسدي مقابل المال أو الحياة. ولهذا يكون الجسد المترهل جسما خال من الفتنة وإن كان جسد مومس؛ أين يصبح التهكم عنيفا بلغة الجنس وبغيرها؛ باللأوصاف التي صحبت أوصاف الجسد غير المرغوب فيها، والمتعلقة بالمومس العجوز؛

> *«كان شريكي قد ثمل على أنه ما فقد الخبيث وعيه، وإذا به يستغل الفرصة ويأخذ في تقبيل العاهر الهرمة على شفتيها اللحميتين... صدرها العاري وقد قززته رخاوتها بعض الشيء...»(239)*

إن ارتباط الجسد بالجمال كما سبقت الإشارة إليه موضوع قديم حديث، ولا ينفك يطفو على السطح خاصة إذا تعلق الأمر بجسد المرأة؛ فلقد حفلت القواميس... بتمييزات دقيقة طالت كل مناحي جسد المرأة وحالاته ضمن أوضاع بعينها. لقد تحدث الناس من خلال هذه التفاصيل الدقيقة عن جمالها وبهائها، وتحدثوا عن عيونها ونظرتها وبسمتها، وتحدثوا عن عن طولها وقصرها، وعن

أردافهـا وجبينهـا وصدرها وبطنها، وفصلوا القول في أشـكال الشـعر الـذي يغطي جسـدها. تحدثـوا عنها أمًـا وأختا وزوجة وجـدة وحبيبة وخليلـة وعاشـقة. بل وضعـوا للعضو الواحد أسـماء مختلفـة، لا تعين الـشيء ذاتـه فهـي ليسـت مرادفـات، بـل هـي تعبـير عـن حـالات متنوعـة للعضـو، فهـو بيولوجـي لـه اسـم، وهـو جنـسي لـه اسـم آخـر، وهـو جمـالي لـه ثالـث (الثـدي والنهـد والصـدر)، تحكـي هذه التمييـزات مجتمعـة عـن «جسـد حقيقـي» يتجـول في الشـوارع وتراه العـين، جسـد تخلص من كل أشـكال القمع ليسـكن الثقافـة فعاث في العقـول والقلـوب فسـادا»[39]. إنّ ما أفسـد عـلى الجمال ضيـاءَه هو كبر السـن وتغـير ملامح الجسـد التـي أنهكهـا الزمـن بصعوباتـه وتبعاتها لـدى المومـس العجوز:

«مومس عجوز قضت كل حياتها تتحمل بين فخذيها تلك القرقرة العنيفة التي تسببها فيها حركة آلاف القضبان المستعرة المتهيجة(271)

حيـث يسـتمر الابتـذال اللّغـوي فيـما تبثه حـال العجـوز المومس، فالـذي يسـتدعي السـؤال، هـو لمَ اختـار الكاتـب المومـس العجـوز لتكـون دليـلا لمتعـة الشـواذ؟ فالعنف الـذي ينبعث من هـذا الوصف هـو انتفـاء قيمـة الإنسـانة في عجـوز هرمـت؛ بمعنى إلى أين سـتصل بهـا الحـال في هـذه القـذارة؟ فالشـباب يهربون منهـا، وجسـمها مقزز (239)، وهـي الهرمـة التي:

«ما عاد يضاجعها إلا بعض الزبائن القلائل المصابين بشتى أنواع الشذوذ، فلا يمارسون الجنس ولا يتمتعون

به إلا مع أقبح مخلوقات الله وأبشعهم»(262).

«ولكم استأت من تصرفات رفيقي تلك البشعة، وإن أذكر ما أذكر فلا افهم كيف سمح له ضميره بسرقة حلمي مومس عجوز قضت كل حياتها تتحمل بين فخذيها تلك القرقرة العنيفة التي تسببها فيها حركة آلاف القضبان المستعرة المتهيجة، تحملتها فاشترت على أثرها تلك الجواهر» (271)

لم يظهر دليل المومس في حلة جميلة رغم ما قد يثيره من رغبة في نفوس الشواذ، وهي مفارقة عجيبة بين مستويين من مستويات الجمال؛ الأول جمال تغيرت ملامحه، والثاني جمال في نفوس غير طبيعية. فإن أحدث عنفا في نفوس طبيعية يكون الأمر منطقيا، أما إن شكل لاعنفا لدى الشواذ فهو قاعدة لايمكن الحكم بموجبها على أنواع الجنس. وبهذا يكون بوجدرة قد عرّى جوانب من اللاعنف الجسدي، رغم كل ما أبانته اللغة من ابتذال في الجمال لدى المومس العجوز. فالإشكال ليس في سن المومس بل في الشكل في حد ذاته، فقد تكون المومس صغيرة السن لكنها لاترقى إلى مستوى المعجبين ولاتثير فيهم الرغبة البتة.

لم يكن الجمال وحده الذي عانى من العنف جنسيا، بل وصل العنف في وصف الجسد لحظة الاحتضار حالة من الاستخفاف بالسياق العام للموت لاسيما إن تعلق بالأم؛

«وقد كان وجهها طيلة احتضارها ينتفخ وشعرها ينتفش فلا تفقد شيئا من روعة جمالها الأسطوري بل كانت عيناها تتسعان وثدياها يتضخمان...» (281)

لمَ لم يقل الكاتب انتفاخ الصدر جراء التنفس؟ إنه نوع من الاستفرزاز في استخدام الألفاظ التي لا مكان لها في سياق الموت. كما أن وصف الجنس كان لأجل الوصف لاغير، حيث عكس تكديسا لبعض معاني الابتذال الجسدي:

«اكتضت صدريتها بثدييها المتورمين الثلجيين فيما راحت عانتها تعج وتتموج في الجو الذي كانت تعبره بكل نزاهة وعفوية فتشبعه عبقا برائحتها العنبرية...» (186)

أما الدين فقد ظهر إلى جانب الجنس في علاقة تناقض؛ وما يلمكننا التساؤل عنه هو: أين يمكن للمؤول أن يتموقع؟ فالدليل يكاد يتبخر بين اللاصورة واللاتمظهر بين جملة المتقابلات الآتية: (المؤذن ملحد/ معلم القرآن يمارس عادته أثناء تدارس القرآن/ والد البطل يجامع الأختين) (سالمة تنفجر فرحا بعد ضياع شرفها):

«أدى به الأمر وهو الملحد المعادي للدين على الاضطلاع بمسؤولية مؤذن في احد مساجد المدينة... يعاشر العاهر العجوز (216)...»

أما عن الجمع بين الأختين فـ

«تقول خالتي إنها تعذبت عذابا مرا منذ البداية بعد أن أرغمها زوجها على قبول أختها في فراشها الزوجي حيث كان يضاجعهما كلتيهما دون حرج أو مرج»(322)

لقد تـزاوج الخطـاب الجنسي بأنظمـة الدين في (الرعـن) فأبان عن حاجتـين اثنتـين، إحداهمـا التصريـح باللامنطـق بـين المتديـن ودينـه، وثانيهـما خصوصيـة النظـام ذاتـه، فهنـاك» أنظمـة سياسـية تسـمح لخطـاب الديـن أن يعبر عـن حضـوره تعبيرا مبـاشرا، فتكـون الرموز ذات خصيصـة تقريريـة وذات وظائـف تربويـة واجتماعية وسياسـية، وهـذا مانلفيـه بيّنـا عـلى مسـتوى التطابـق، بينما هنـاك أنظمة سياسـية أخـرى يتلبـس موقفهـا مـن الديـن بعـض الغمـوض فهـي لا تتيـح لخطابـه التعبـير عـن أشـكاله الرمزيـة إلا إيحـاء، ويبرز ذلـك الحضور الباهـت على مسـتوى التقاطع...أمـا الأنظمة السياسـية التي أحدثت قطيعـة مـع الديـن واختـارت العلمانيـة المتطرفـة فإنها تلغي المسـتويين السـيميائيين التقريـري والإيحائـي على صعيـد نظرية التعبـير، في حين يحـاول الخطـاب السـياسي أن يضطلـع بملء الفجـوات التـي أحدثها الفكـر العلـماني في المجتمعـات الإسـلامية المعـاصرة؛ وذلك بالسـعي إلى تثبيـت حالـة الهدنـة المؤقتة بين سـلطتيهما الرمزيـة» [40]. إن اضطلاع الرعـن بخطـاب جنسي ديني مبتذل، لا يدع مجالا للشـك بـأن التدليل سـيمس البنية الإيحائيـة لا التقريرية، كما سـينتقل إلى المسـتوى الماوراء سـيميوطيقي، لأن الوظيفـة المـاوراء لسـانية تتمركـز أساسـا «حـول السـنن المشـترك بـين المرسـل والمرسـل إليـه»[41]، وتابعة بالـضرورة إلى طابـع التشـفير في النـص، ولبيـان الميتالغويـة الخاصة بهـذه الوحدات يـبرز «رولان بـارث» عـن جهـود هيمسـليف نظاما من المعـاني يحمل مسـتوى تعبيريـا (تـع/ E)، ومسـتوى للمضمـون (مـض/ C)، أمـا المعنـى فمتعلـق بالعلاقـة الموجـودة بـين الإثنـين (تـع، عـل، مـض)، (C، RC، E)، وكل نظـام شـبيه بهـذا النظـام يتحـول بـدوره إلى نظام

ثان يتسع فيصبح لدينا نظامان متراصان[42] (Imbriqués) الواحد في الأخر، في اتصال علائقي بين مستوى التعبير، ومستوى المضمون، أما سقوط التماسك (Décrochage) بين المستويين، فيمكن أن يتحقق وفق وجهتين مختلفتين، بخصوص نقطة الإرتباط (Insertion) الخاصة بالمستوى الأول في الثاني، أين يعطي لهما المكان للتعارض.

ففي الحال الأولى:

2 – مستوى التعبير (تابع) العلاقة (عل) مستوى المضمون (مض)

1 – تع – عل – مض

هذا ما يسميه سيميوطيقا الدلالة الإيحائية (Commutative)، أي ذات مفهوم مرافق للمفهوم الأصلي خاص بالمستوى ذي الدلالة التأثيرية (Dénotation)، أما الثاني فمخطط للدلالة غير المباشرة نقول: إن نظاما دلاليا غير مباشر ينبني أساسا من خلال مستوى من المعاني وحالات خاصة به.

أما الحال الثانية:

أي سقوط التماسك في النظام الأول (تع - عل – مض)، أين لا يصبح مخطط العبارة من المفاهيم المرافقة ذات الدلالة غير المباشرة، إنما مخططا لمضمون المدلول داخل النظام الثاني:

2 – مستوى التعبير (تابع) العلاقة (عل) مستوى المضمون (مض)

1 – تع - عل - مض

أو أيضا (عل. مض (تع.عل.مض)) هو حال كل الميتالغوية،

التي تعد نظاما أين يتكون مستوى المضمون من نظام الدلالات (المعاني)، فهي سيميوطيقا تماثل هذا الإزدواج في التوجه[43]، وهو ما يمكننا تمثيله وفقا لمعطيات النص من خلال الشكل الموالي[44]:

الدال (معلم القرآن+المؤذن)	المدلول (اللاتوافق بين رمزية الشخص والدين)	
	الدال (اللادين= اللاتدين)	المدلول الاستخفاف بكل من يمثل الدين)

الماوراءلسانية

(Métalinguistique)

لقد شكل العنف في الخطاب الجنسي استخفافا بتعاليم الدين، وإطلاقا لأحكام تعميمية تهدف إلى الإنقاص من قيمة كل معلمي القرآن ومن يمثلون الدين؛ حيث لم يكن همهم جميعا غير تلبية رغباتهم الجنسية ولو على حساب ما يتطلبه السياق الديني؛

«الأرواح الطاهرة – مهما بدا منهم – إلى أمثال أولئك المتصعلكين من حفاظ القرآن المتفاخرين لمجرد أنهم سافروا من قسنطينة إلى تونس على أرجلهم ماشين، قاصدين في الخفية جامع الزيتونة حيث يتمرسون في المعرفة ويلمون بالمنكر والفحشاء والكل يعلم أن الفقه لا يؤدي بصاحبه إلا إلى الهلاك واقتراف المذمومات»(45)

«معلم القرآن وقد جلس بعيدا عنهم بعينه البراقة ونظرته الغائبة النفاذة. سوف يقتلهم قتلا سوف يمزقه متمزيقا. ياله من خبيث مكار. لم تكن جلابيته ملتصقة بجلده بل كان جلده ملتصقا بجلابيته الفضفاضة، العريضة، فتساعده على إخفاء يديه والانصراف إلى أموره الدنيئة القذرة...» (51)

عكس الجنس أيضا انزياحا عن الالتزام بثوابت الأمة، فالعاهرة لاترغب في خدمة الوطن، بل ترغب فقط في تلبية رغباتها الجسدية، أما السياسيون فحالهم سواء وحال معلمي القرآن والمؤذن:

«الممسوخين الضاربين بالاحترام عرض الحائط والتقدير، معذب اخوكم ياناس. منذ البداية معذب تحت نيران الشبق المتدفق المتساقط (والنازعات غرقا...)» (55)

ثم إن الجنس قد مورس أيضا دحضا لثوابت الأمة أثناء الحرب (نادية):

«لم أكن أرضى منها أن تقول بأنها سارت على نزعاتها هذه وشواذها أثناء الحرب البطولية» (161)

«وهي جالسة وراء زجاج نافذتها تعري نهديها أمام سائقي تلك الدبابات فتغريهم...»(162)

«كانت نادية تلاطفني وتشكرني على اهتمامي بها وتطمئن لحركاتي وما أقوم به من مساع وجهد ترمي كلها إلى منحها رغوة اللذة وزبد المتعة وخلاصة الابتهال. لك تكن لتئن ولا لتتحرك. كانت وكأنها في انتظار من سماوي أو هجوم

بشري يضربها في صميم الفرج فيصدع جسمها تصديعا لمدة لايمكن تقديرها...أما أنا فقد كنت على غرار ما اعتدت عليه، أستنجد بذاكرتي ومخيلتي للخروج من هذا المأزق»(74)

إن ما يجب التوقف عنده في هذا المستوى من البحث؛ هو أن مرامي الدين والسياسة في تعالقهما بالخطاب الجنسي في الرعن، هي مسألة إيديولوجية بالأساس، تسقط بظلالها على عنف مبطن على جميع المستويات الجنسية التي حفل بها النص، مُشكّلَة فلسفةً رافضة لمنطق العرف والدين على السواء، إلى هنا يكون المرمى الإيديولوجي قد أثبت وجوده، لكن مزج كل ديني وسياسي وجنسي في صيغة اللامنطق، لن يضفي على لغة العنف إلا العنف، ولن يكسب لغة النص إلا الفوضى. «إن التركيب النسقي بين الخطابين يتضمن صيغة معقدة لأشكال رمزية لا تكاد تخلو من عمليات جذب طردية وعكسية بغية خلق وضع من التوازن يصعب الوصول إلى مراميه. فالأبنية الرمزية للشرع تمتح وجودها من عقيدة تمثل في الهرم السيميائي مكونا أساسا من مكونات العلامة بأبعادها التيولوجية، ونقصد بها الممثل (Representamen) فإن النسق الرمزي للدين ينبع من هذا الممثل من حيث هو كيف ونوع وقانون»[45]، أمّا إن عمل على إدحاض العرف والدين والقانون فلن يبقي إلا على فكرة التحرر الجنسي في (الرعن)، كما لن يؤسس لغير الشذوذ واللاعرف جنسيا، وهو نوع من العرف الذي يمارسه النص على كل المستويات لاسيما شخوصه. إنّ أهم سمات الكتابة عند بوجدرة هي ضرورة العنف اللغوي بكل ما

يمس السلوكات الجنسية، فالذي طغى على خطاب **الرعن** منذ أولى الصفحات هو ذلك الزخم من العنف في لغة الجنس، وهو عنف ليس بغرض العنف بقدر ماهو عنف تبثه اللغة بين حناياها، خادشة صورة الجنس نفسه من خلال صورة الجسد المُوجِّه للماهية الجنسية بتدرجاتها المختلفة لاسميا العنيفة منها.

الهوامش:

1 – الخطاب «عبارة فن مواجهة الآخرين بالكلام، أو هو نظام صياغة الكلام المؤثر فيهم وإقناعهم بوجهة النظر التي يتبناها المخاطِب بالكسر يقول الزمخشري في مادة خطب:» خاطبه أحسن الخطاب، و هو المواجهة بالكلام، وخطب الخطيب خطبة حسنة، وخطب الخاطب خِطبة جميلة... وتقول له: أنت الأخطب البيّن الخطبة، فتخيل إليه أنّه ذو البيان في خطبته»أساس البلاغة. ص: 167، 168. وينظر : عبد الواسع الحميري. 2008. الخطاب والنص، المفهوم. العلاقة. السلطة. بيروت لبنان. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1. ص: 12. كما ورد في معجم المصطلحات الفلسفية عبر اللغات المختلفة لـ عبد المنعم الحفني أنّ «خطاب ، DiscourseE DiskursG، DiscursusL، DiscoursF؛ بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، ثم نقل إلى الكلام الموجه نحو الغير للإفهام، و قيل هو اللفظ المتواضَع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه. والكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم في النفس، فالخطاب إمّا الكلام اللفظي، أو الكلام النفسي الموجه به نحو الغير للإفهام». ينظر: عبد المنعم الحفني.2000. المعجم الشامل للمصطلحات الفلسفية في العربية والإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والروسية، واللاتينية، والعبرية، واليونانية. القاهرة. مكتبة مدبولي. ط3. ص:330، 331. أمّا في قاموس المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب فقد ورد أنّ:» مصطلح خطاب، من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، والخطاب بهذا المعنى لا يحتمل صيغة الجمع: يقال (الخطاب) و (مجال الخطاب) إلخ، وبما أنه يفترض تمفصل اللغة مع معايير غير لغوية، فإن الخطاب. ينظر: فولفجانج هاينه مان وديتر فيهجر. 2004. مدخل إلى علم لغة النص. تر: سعد حسن بحيري. القاهرة. مكتبة زهراء الشرق. ط1. ص: 4. غير أن مصطلح خطاب يدخل كذلك في

سلسلة من التقابلات حيث يكتسي فيها دلالية أكثر دقة يوضحها دومينيك مونقانو في كتابه: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. 2005. تر: محمد يحياتن. منشورات وزارة الثقافة. منشورات الاختلاف.ط1.ص: 34، 35.

2 – **العنف** من عنف «ساقٍ عنيفٌ، وقد عنُفَ به وعليه وعنّفه: لامه و عيّره...» جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري. 2004. أساس البلاغة. بيروت لبنان. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. ص: 437.

3 – ينظر: جاك لوسركل. 2005. عنف اللغة. تر: محمد بدوي. المنظمة العربية للترجمة. المركز الثقافي العربي.ط1. ص:399. 400.

4 – يقول أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر» إنه لمن النادر أن يكون مفهوم النص المستعمل بشكل واسع في إطار اللسانيات والدراسات الأدبية؛ قد حدد بشكل واضح...ينظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. 2007. تر: منذر عياشي. المركز الثقافي العربي.ط2. ص:533.

5 – عبد الواسع الحميري. 2008. الخطاب والنص. المفهوم. العلاقة. السلطة. (صنعاء). مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1. ص:112.

6 – و أصحاب هذا الموقف في جملتهم أربع فئات:

- فئة حاولت إقامة الفرق بين النص والخطاب على أساس تكاملي (مثل: روجر فاولر).
- فئة ثانية من الباحثين حاولت إقامة الفرق بين النص والخطاب على أساس ما بينهما من عموم وخصوص (مثل: ليتش وزميله شورت).
- فئة ثالثة من الباحثين حاولت إقامة الفرق بين النص والخطاب على أساس ما بينهما من تداخل أو تمازج (مثل فان دايك).
- وهناك فئة رابعة من الباحثين أقامت الفرق بين النص والخطاب على أساس المظهر الكتابي الذي يتحلى به النص دون الخطاب (مثل: بول ريكور).

وأخيرا فإن ثمة باحثين آخرين (في طليعتهم ميشيل فوكو) نظروا إلى

الخطاب، بوصفه بنية كلية تستوعب النص، أو مجموعة من النصوص» ينظر: المرجع السابق. من ص:122 إلى 126 (بتصرف). ولقد شكل عمل هاريس مرحلة ما بعد بلومفيلد، حيث ظهر كتابه (مناهج اللسانيات البنيوية) عام 1951 (Zelling Harris، Methods in structural linguistics)، والذي قدم من خلاله منطق العلاقات التوزيعية، ثم ما لبث عدل عن ذلك و تحول إلى فكرة التحويل منذ عام 1952 في مقال عنوانه (الثقافة و الأسلوب في الخطاب المطول) (Culture and style in extended discourse). ينظر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. ص: 534.

7 – ينظر عنف اللغة. ص: 403

8 – سعيد بنكراد. وهج المعاني. سميائيات الأنساق الثقافية. المركز الثقافي العربي.ط1، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان. ص: 21.

9 – المرجع نفسه. ص: 22.

10 – أحمد يوسف. علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب. منشورات ضفاف منشورات الاختلاف. الجزائر. 2013. ص:127.

11 – حميد عبد القادر. الجنس في الرواية الجزائرية. مجلة الجديد. // https WWW.aliadeedmagazine (الأربعاء01/ 07/ 2015).

12 – علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب.. 128.

13 – عنف اللغة. ص: 391، 395

14 – ينظر المرجع نفسه. ص: 400

15 – المرجع نفسه. ص: 403.

16 – علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب.. ص: 128.

17 – يقول دولودال: «ويختلف ترتيب ممارسة العلامات في واقع موجود عن ترتيب الممارسة السيموطيقية، وهذا ليس من خلال ما سبق ذكره، وهو الذي يؤكد هذا الأمر بالعكس، وإنما انطلاقا من أن الوضع الموجود هو وضع تواصل يستلزم وجود علاقة تشفير (encodage) وحل التشفير (décodage)،

وهـي العلاقـة التي يقوم بهـا المتخاطبون الحـاضرون كل بطريقته. «السـيميائيات أو نظرية العلامـات. ص:124.

18 – يوضّـح إيكـو قائـلا: «إنّنـا نعنـي بلفـظ شـفّر: العمليـة التـي يتـم بموجبها تحويـل الواضـح (الرسـالة الأصلية) إلى شـيفرة بابتـكار القواعد، و نعني بسـنّن؛ نقل الواضح إلى شـيفرة اعتمادا على سـنن موضـوع مسبقـا، ونعنـي بفك السـنن (أو فـك الشـيفرة أو ترجـم)؛ نقـل شـيفرة إلى واضـح اعتـمادا على سـنن موضـوع مسـبقا، بينما نعني بفـك التلغيز أو تحليـل التلغيز؛ عملية نقل الشـيفرة إلى واضـح مـن دون معرفة سـننه وباسـتقراء القواعد من تحليل الرسـالة «المرجع السـابق. ص: 410.

19 Gérard Deledalle. Théorie et pratique du signe - Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce. Payot. Paris. 1979 p : 88.

20 – السيميائيات أو نظرية العلامات. ص: 124. 125.

21 – Théorie et pratique du signe p : 88

22 – وهج المعاني. سميائيات الأنساق الثقافية. ص: 24.

23 – المرجع نفسه. ص: 405.

24 – المرجع نفسه. ص: 405.

25 – المرجع نفسه. ص: 405 (بتصرف).

26 – يـرى أمبرتـو إيكو في كتابـه (التأويل بـين السـيميائيات والتفكيكية) بأن «السـميوزيس الهرمسـية» قـد تحيـل عـلى السـيميوزيس اللاّمتناهيـة كـما صاغها بـورس، وهنـاك فقـرات في كتابـات بـورس تؤكـد إمـكان الحديث عـن متاهة تأويليـة لامتناهيـة. «التأويـل بـين السـيميائيات والتفكيكيـة. ص: 118.

27 – المرجـع نفسـه. ص:118. فالسـيميوزيس إن لم تحـدد لـه نهايـات أو حـدود تأويليـة لـن يحقـق وصـولا إلى الثالثيـة البـورسية، لأنّـه يسـير وفـق توجهـات مضبوطـة إلى حـد بعيـد (Suivant des directions précises) ضمـن حـدود المؤولـة النهائية في توجيهها للتأويـل الصحيـح؛ أين يتمركز السيميوزيـس

L'interprétant dynamique nous le savons situe la sémiosis dans un processus) ad. Infinitum) كما يحدد ذلك كارونتيني. ينظر: «L'action du signe Enrico Carontini. L'action du signe. Nouvelle ed. Questions de communication. Cobay librairie. Louvain la neuve. 1984. p : 31

* لتوضيح أكثر ينظر:

A J Greimas & Joseph Courtès. Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Hachette S. Tome1. 1979. Tome2. 1986.P :339 .

أما أمبرتو إيكو فيؤكد ذلك بقوله: «لقد كان شارل سندرس بورس C S Peirce)) أول من أدخل مفهوم السيميوزيس إلى ميدان السيميائيات، بل لقد كان أول من أرسى دعائم نظام التدليل وإنتاج الدلالات، يمر عبر ميكانيزم خاص أطلق عليه اسم السيميوزيس.» ينظر: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ص: 138.

28 – Voir Charles Sanders Peirce. Ecrits sur le signe. Rass et tra par: Gérard Deledale. Ed du Seuil. 1978. P :126.

29 – Voir :Ibid. P :126 – 127.

30 – Voir : Charles Sanders Peirce Philosophical writings of Peirce. Select، Edit: Justus Buchler. Dover pub.INC.New York. 1955 P : 99 – 100

31 – Voir : Ibid. P :100.

32 – وهج المعاني، سميائيات الأنساق الثقافية. ص:31.

33 – المرجع نفسه. ص: 34.

34 – عنف اللغة. ص:401.

35 – المرجع نفسه. ص:401.

36 – المرجع نفسه. ص: 413.

37 – المتاهة الهرمسية، على الانتقال من حد إلى حد ومن شيء إلى شيء آخر؟

وهـل يمكـن الحديـث عـن سـيميوزيس لا متناهيـة مـن خـلال الأسـاليب التي يسـتعملها القـراء المعـاصرون؟ فبالإمـكان تحديـد المتاهـة الهرمسـية باعتبارهـا حالـة توالـد إيحائـي...». كـما أسـماها أمبرتـو إيكـو- أما جـيرار دولـودال فيؤكد أن «المـؤول (Interprétant)، ليـس المـؤول Interprète)) فليـس الفاعـل هو الذي يتحـدث»، وهـذا مـا أوقـع الكثيريـن في التناقـض، لأن مفهـوم المـؤول الأول مرتبـط إلى حـد كبـير بالثـاني، لكنـه يبقـى المؤول المفـسر في كليهـما، أما مـن جهة أخـرى فـإذا قـام الشـخص بالتأويل وفق نمـط الكينونـة فذلك ما يسـمى المؤول (Interpretant)، فالـذي يحـد مـن التأويل هـو القائم بـه رغم مالانهايتـه. التأويل بـين السـيميائيات والتفكيكيـة. ص: 120 – 121

38 – ترتبـط الهرمسـية بفكـرة السـيميوزيس في الثلاثيـة اللامتناهيـة التي تشـكل مقـدرة عـلى تخطـي دلالـة معينـة صـوب دلالـة أخـرى، وهنا لنـا أن نتسـاءل كما تسـاءل أمبرتـو إيكـو: «هـل بالإمـكان الحديـث عـن سـيميوزيس لا متناهيـة انطلاقـا من قدرة التأويل بين السـيميائيات والتفكيكيـة. ص: 120 – 121 وينظر:

Ecrits sur le signe. Rass et tra par : Gérard Deledale. P :218.

39 – وهج المعاني، سميائيات الأنساق الثقافية. ص:35.

40 – علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب. ص:25.

41 – ميكائيـل ريفاتـير. معايـير تحليل الأسـلوب. تـرو تع وتق: حميـد لحميداني. منشـورات سـال.ط1 مارس/ 1993 ص: 68.

42 – R. B. Eléments de sémiologie. communication n :4 seuil. Paris 1966. p: 130.

43 – Ibid. mp.

44 – Ibid. mp.

45 – علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب. ص: 27.

مصادر ومراجع

أحمد يوسف.

1. علامات فارقة في الفلسفة واللغة والأدب. منشورات ضفاف منشورات الاختلاف. الجزائر. 2013.

أمبرتو إيكو

2. **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**. تر: وتق وتع: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. بيروت لبنان. ط1. 2000.

3. **السيميائية وفلسفة اللغة**. تر: أحمد الصمعي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت لبنان. ط1 تشرين الثاني (نوفمبر). 2005

جاك جاك لوسركل.

4. عنف اللغة. تر: محمد بدوي. المنظمة العربية للترجمة. المركز الثقافي العربي. ط1. 2005.

جيرار دولودال

5. **السيميائيات أو نظرية العلامات**. تر: عبد الرحمان بوعلي. دار الحوار سوريا.ط1. 2004.

عبد الواسع الحميري.

6. الخطاب والنص. المفهوم. العلاقة. السلطة. (صنعاء). مجد)المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (. ط1. 2008.

فولفجانج هاينه مان وديتر فيهجر

7. مدخل إلى علم لغة النص. تر: سعد حسن بحيري. القاهرة. مكتبة زهراء الشرق. ط1 2004

سعيد بنكراد

8. وهج المعاني. سميائيات الأنساق الثقافية. المركز الثقافي العربي.ط1، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان. 2013

مايكل ريفاتير

9. **دلائليات الشعر**. تر: ودر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط – المغرب ط1. 1997.

10. **معايير تحليل الأسلوب**. ترو تع وتق: حميد لحميداني. منشورات سال. ط1 مارس/ 1993

ب2- مراجع بالأجنبية

Charles Sanders Peirce

11. **Philosophical writings of Peirce**. Select، Edit: Justus Buchler. Dover pub.INC. New York. 1955.

12. **Ecrits sur le signe**. Rass et tra par : Gérard Deledale. Ed du Seuil. 1978.

Enrico Carontini

13. **L'action du signe**. Nouvelle ed. Questions de communication. Cobay librairie. Louvain la neuve. 1984.

Gérard Deledalle

14. Théorie et pratique du signe - Introduction à la sémiotique de Charles Sanders Peirce. Payot. Paris. 1979.

Umberto Eco

15. **La structure absente - introduction à la recherche sémiotique**. Trad de l'italien par: Uccio Esposito – Torrigiani. Mercure de France. 1972.

Roland. Barthes.

16. Eléments de sémiologie. communication n:4 seuil. Paris 1966.

ج – معاجم بالعربية

جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري

17. **أساس البلاغة**. دار الفكر للطباعة والنشر. بيروت لبنان. 2004.

جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الأفريقي المصري

18. **لسان العرب**. حققه وعلق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر.

راجعـه: عبـد المنعـم خليل إبراهيـم. منشـورات محمد عـلي بيضـون. دار الكتب العلميـة بـيروت لبنـان. ط1، 2003.

عبد المنعم الحفني

19. **المعجـم الشـامل لمصطلحـات الفلسـفة في العربيـة والانجليزيـة والفرنسـية والألمانيـة والإيطاليـة والروسـية واللاتينيـة والعبريـة واليونانيـة**. مكتبـة مدبـولي. القاهـرة. ط3. 2000.

محمد بن يعقوب الفيروزبادي

20. **القامـوس المحيـط**. لــ:. دار الجيـل بيروت. شركـة مكتبة ومطبعـة مصطفى البـابي الحلبـي وأولاده، مصر مايونسـة. 1952.

مجموعة من الأساتذة

21. **المعجـم الموحـد لمصطلحـات اللسـانيات (إنجليـزي فرنـسي عـربي)**. مطبعة النجـاح الجديـدة. الـدار البيضـاء. سلسـلة المعاجم الموحـدة. 2002.

د – معاجم مترجمة:

أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر

22. **القامـوس الموسـوعي الجديـد لعلوم اللسـان**. تر: منذر عيـاشي. المركز الثقافي العـربي. الـدار البيضاء المغرب، بيروت لبنـان. ط2. 2003.

دومينيك مونقانو

23. المصطلحـات المفاتيـح لتحليل الخطاب. تـر: محمد يحياتن. منشـورات وزارة الثقافة. منشـورات الاختلاف.ط1. 2005.

ح – معاجم بالأجنبية

A J Greimas & Joseph Courtès

24. **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Hachette S. Tome1. 1979. Tome2. 1986.

دـ – مواقع إلكترونية:

https / /WWW.aliadeedmagazine حميـد عبـد القـادر. الجنـس في الروايـة الجزائريـة. مجلـة الجديـد.

التشكيل اللغوي الجنساني
في رواية (مسك الغزال) لحنان الشيخ أنموذجا

أ. د. علي جميل السامرائي – رئيس قسم اللغة العربية - جامعة دجلة - العراق - بغداد

ملخص البحث

اتخذ البحث رواية مسك الغزال الروائية حنان الشيخ أنموذجا، لدراسة التشكيل اللغوي الجنساني في هذه الرواية.

إن موضوع الجنس شكّل ظاهرة إنسانية جذورها ممتدة منذ نشأة البشرية، فقد تنوعت واختلفت طرائق التعبير عنها، فقد تناولها الباحثون على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم ومعتقداتهم قديما وحديثا، وألفوا فيها الكتب والموسوعات وقد ذكرنا نماذج منها.

يعد خطاب الجنس مهما في الرواية العربية، وهذا ما لمسناه في هذه الرواية، كما أنه ومن خلاله وعليه تقام كثير من العلاقات الإنسانية، كما يرتبط بكثير من النزاعات والصراعات.

أكدنا في المقدمة أن هذه القراءة للرواية لا تتطابق بالضرورة مع

قـراءة الآخريـن، وبيّنـا ذلـك، فتعـدد القـراءات للنص مظهـرٌ إيجابي يثـري العمـل ويعمقه.

تنـاول البحـث مفـردات العمـل إجمـالا، فبحـث أولا المفـردة والتركيـب مـن اللهجـات العاميـة الدارجـة والمتداولة وأثرهـا في بناء العمـل الروائـي، ثـم عرج عـلى الألفـاظ والتراكيب الأجنبيـة، وثلث باللغـة الجنسـية المتداولة في الحوار بـين أبطال الروايـة، وقد غطى هذا المبحث مسـاحة جيـدة في تتبـع دلالات المفـردات وطريقـة توظيفها، وصـور التعبـير عـن الجنـس ومواطنـه، ووقف عنـد بعـض المفردات المسـتعملة؛ الصريحـة منها والمرمزة أو المشـفرة في نصـوص مختارة، كما وقـف عنـد جملة مـن الأسـاليب المسـتعملة لتوظيـف تلـك المفردات والتراكيـب المختلفـة لبنـاء هذا العمـل الروائـي المتميّز.

البحث

يعـد خطـاب الجنـس مهـما في الروايـة العربيـة ولـه الأثـر البـين والفعـال في تشـكيل الروايـة وانتشـارها، ؛إذ نـرى مجموعـة مـن الروايـات والكتـب تتصدر عنواناتهـا هذه الظاهـرة (*). وفي بحثنا هذا سـندرس تشـكيل اللغـة الجنسـية في روايـة (مسـك الغـزال) للروائية اللبنانيـة المقتـدرة حنـان الشـيخ.

في البدايـة لا بـد مـن الإشـارة إلى أن قـراءتي للروايـة هـذه لا تتطابـق بالـضرورة مـع قـراءة الآخريـن، فتعـدد القـراءات ومـا ينتج عنـه من اختـلاف في تفسـير أو تأويـل مضامينهـا أو تفسـير لمفرداتها، تحكمـه اعتبـارات تتنوع عـلى وفق معطيـات معرفية مختلفة يسـتثمرها الإنسـان في كل قـراءة، وهـو ما نـراه مظهره ايجابيـا، فـما أراه رمزا يراه

غـيري تصريحا، ومـا ألحقه بالجنـس ومفاهيمـه يلحقه غـيري بالحب؛ إذ الحـب عنـد بعضهم أسـاس جنـسي في منشـئه وطبيعتـه، ومنهم من وسـع دائرتـه، فشـمل الحنـان والعاطفـة والغـرور، وكثير مـن دوافع الأنـا... عـلى حين يضـع آخـرون فروقـا بينهـما أو العكس.

وهكذا يتباين التشـخيص والتفسـير للمفـردة أو التعبير أو لمجموع النـص المحمـل بمفاهيـم شـتى تكتنـف مجمـل العمـل؛ إذ يحتـوي عـلى بنـى (والبنيـة مسـتويات، فهنـاك البنـى اللغويـة التـي تدرسـها اللسـانيات، وهنـاك بنيـة الأثـر الأدبي التـي يدرسـها النقـد ليكشـف العلاقـة القائمـة بـين الخطـاب والحكاية وبـين الخطاب والـسرد وبين الـسرد والحكايـة، وهنـاك بنية النوع التي تدرسـها الشـعرية لتكشـف مجمـوع العنـاصر المطـردة في نـوع أدب معـين وعلاقاتهـا ووظائفها.

هنـاك نوعـان من البنـى: البنيـة العميقـة، وهي نمـوذج يختزن كل إمكانـات السرد، والبنية السـطحية وهـي صورة من هـذه الإمكانات محققـة في نـص سردي)[1] تجلّيهـا وتظهرهـا القراءات المتعـددة، وهذا يعكس إثـراء للأعـمال الأدبية.

يشـكّل الجنـس في حيـاة المجتمعـات أهميـة كـبرى، فمـن خلالـه وعليـه تقـام كثير مـن العلاقات الإنسـانية، كما يرتبط بكثـير من صور الصراعـات بـين الشـخصيات التي تنتمـي إلى بيئـات مختلفـة، فتتعدد مشـكلاته وتتنـوع طرائـق التعبير عنـه، فالعوامـل الثقافية والسياسـية والاقتصاديـة والدينيـة والاجتماعيـة مـن أعـراف وتقاليـد وعـادات وغيرهـا تسـهم في رفـد هـذه الظاهـرة بألفـاظ وتعبـيرات تختلـف وتتطـور في مدلولاتهـا باختـلاف العصـو؛ إذ تتطـور تلـك المفاهيـم

وتتولد عنها مدلولات بمستويات مختلفة، فللبيئة المصرية واللبنانية والعراقية والجزائرية والتونسية وبيئة الخليج العربي وغيرها، ألفاظ وتعبيرات ومفاهيم متباينة في طرائق التعبير والعرض.

وقد احتفى الخطاب الروائي العربي المعاصر به احتفاء خاصا يفوق أي موضوع آخر، ولعل ذلك مرده انعكاسات الحريات في العالم على الخطاب المعاصر، وغيرها من العوامل التي طرأت.. لكننا نجد من الأقدمين من ألف في هذا الجانب كشهاب الدين أحمد التيفاشي (نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب) تحقيق جمال جمعة، والشيخ الإمام أحمد بن سليمان بن كمال باشا (رجوع الشيخ إلى صباه في القوة على الباه)، و (تحفة العروس ونزهة النفوس) لأبي عبد الله التيجاني، وللإمام السيوطي أكثر من مؤلف، وغيرهم كثر، وثقوا ذلك بلغة مفتوحة وواضحة من غير تعقيدات، ولم يتحرجوا من ذكر تفاصيل مثيرة في هذا الباب، وفي تسمية الأشياء بأسمائها.

تبدو المفردات في رواية (مسك الغزال) تحمل في دلالاتها وفي طريقة توظيفها صورا متعددة للتعبير عن الجنس ومواطنه، فقد وظفت المفردات الصريحة والمرمزة في معظم مفاصل الرواية في إدارة الحوارات بطريقة تتيح للقارىء أن يقرأ مضامينها بأكثر من وجه، وذلك لأن الصياغة تحمل هذه القراءات المتعددة، فقد تكون دلالة هذه المفردات في السياقات تتمظهر فيها تمظهرات الحب والجنس معا، على حين تبدو للآخر دالة على الجنس الفاضح وهكذا...

وقد استقرأت مجموعة من اللهجات العربية الدارجة كاللبنانية والمصرية ومن اللهجات العاميات المشتركة والمستعملة في أكثر من

بلد عربي، وشكلت معجما لهجيا متنوعا، تتنوع دلالات مفرداته والتعبيرات الدارجة فيه؛ إذ وظفت العاميات وكثيرا ما كانت تقترن بمفردات أو تعبيرات من لغات أجنبية، كتبت بحروف العربية الفصحى، وهذا ليس بالقليل فقد غطت العاميات الدارجة مساحة في حوار الشخصيات.

ربما لجأت إليه الروائية واستعانت بهذا النمط من التعبيرات كي تجسد الواقع المعاش، فهو حيوي حين ما يجري على ألسنة شخصيات الرواية، فجاءت لغة هذا الجانب سهلة تنساب بيسر للمتلقي، كما أن هناك الفصيح الذي تفاوتت الفصاحة فيه، فقد ضم هو الآخر أكثر من مستوى، فالجانب الصرفي تنوعت بنية المفردة فيه، واختلفت طرائق اشتقاقاتها فتولد عن ذلك مجموعة من الصيغ والأوزان وأنواع المشتقات وصور النسب، التُزم في أغلبها ما جرت عليه قواعد الصرف والاشتقاق وغيرها، أما التراكيب فقد جاءت في معظمها سليمة في بنائها متماشية مع النظام الإعرابي للغة العربية الفصى، فلغة الحوار بين الشخصيات في هذا الجانب عبرت عن مفردات الجنس تعبيرا سليما، ونقلت دلالاته عبر السياق إلى المتلقي بيسر وسهولة، فالتركيب هو أهم عنصر للقول بشرعية العمل أو عدمه، فالبحث في فضائية التركيب وتقيمه يجري عبر تناول مجمل مفردات العمل.

1 - المفردة والتركيب من اللهجات العامية الدارجة المتداولة:

إن الكثير من مشاهد الرواية وصور الحوار الذي دار بين عالم الرواية الذي تشكل، قد جرى التعبير عنه باللغات (اللهجات

العامية المختلفة) اللبنانية والمصرية وعاميات المغرب العربي واللهجات المشتركة من لهجات العراق والخليج العربي وسواها، والقليل منها ما كان يستعصي على القاريء فهمه، فقد وظفت توظيفا موفقا لإدامة التواصل والتفاعل مع ما يجري من مشاهد ووقائع فتشكلت منها: الجمل الاستفهامية والخبرية وأساليب التقديم والتأخير، والنفي، والتعجب، إلى غير ذلك من أساليب العاميات، وسنضرب نماذج لما تقدم ذكره:

مفيش حته نتفسح فيها قوليلي والنبي بتشربي ايه،.. قال ولو ما في بوسه؟ اجبته ليش لا. وضحكت ها ها ها. إيه ده التلفون برن كل ثانيه. وعزومة عالشاي والقهوة من بدري الصبح و إيه ده أكل وشرب مافيش حاجه ثانية، هزار

ومنافسه بالهدوم حتى ونحن منلعب بريدج الستتات بيجو وخواتم الألماز زي البيضة... [2] مش فاكره.

اوعي تكوني ملاك حتى ما شعرنا بك... [3]

وكان يجيبني: ما عندي وقت حك رأسي، وقبل أن أيأس كنت أسأله باختصار، مش حاسس إن الحياة مش طبيعية؟ [4]

بترحلك مشوار قلتلها ياريت، قالت لكن أوعى تغار حوالي العشاق كتار قلتلها بطّلت خليني بالبيت... سألت نور بخجل شو عم يعملو... [5]

والتقي بالباش مهندس... [6]

ثوب صالح على الأرض وكذلك غترة رأسه البيضاء... [7]

إزيك وحشتني... [8]

و ألفاظ مرمزة لعلاقة الرجال بعضهم ببعض... [9]

بتونس هو والجمل... [10]

ادفش المرأة، وتتكرر هذه اللفظة في مواضع... [11]

وفي مشهد تمر طغت اللغة العامية الدارجة في تصوير الأحداث... [12]

وفي نص آخر، فيه أكثر من مجال لمستويات الدرس اللغوي للعاميات:

ويش البنت ماجاها الدم؟ ضحكت النسوة عليه والعمة تجيب (لازم اللي لعب معها نسي عصاه فيها) الزانيه قسمت على القرآن انها لعبت هي وبنت ثانيه... [13]

هذه الأساليب من العاميات المتداولة شكلت نسيجا منسجما مع أساليب الفصحى مزجت بلغة ميسرة أدتا معا مهمة التواصل لتقديم العمل للقراء على اختلاف جنسياتهم وتباين ثقافاتهم... [14]

وقد لاحظنا أن بعض أصوات العربية الفصحى قد أصابها تطور خطير، فصوت الثاء مثلا قد تحول إلى تاء فأصبح صوت انفجاريا بعد أن كان صوتا احتكاكيا في نحو: تبعتنا مراسيل. وانمحت بعض أصوات العربية الفصحى فيها كما في: حوالي العشاق كتار... وموزه قالت أنت تحتكي مع راجل تاني عنتر بينكم باب [15]

2 - الألفاظ والتراكيب من اللغات الأجنبية:

وهـذا النوع قد دخـل في صلب العمـل الروائي، وهـو الآخر أدى دوره ووظيفتـه في بنـاء لغـة الرواية، فهـذه حوارات تجري على ألسـنة الشـخصيات، فالألفـاظ المشـفرة أو المـصرح بهـا أو المومأ بهـا، داخل السـياقات المختلفـة والمتعـددة التي تقـع ضمن جمل وأسـاليب خبرية لوصـف أو مـدح أو تغزل مـع الآخر...

أو في بنيـة الجمـل الإنشـائية الطلبيـة، كأسـلوب الأمـر والنهـي والاسـتفهام والنـداء والتمنـي، فهي جمل تعكس التفاعـل، وقد تكون في أثنـاء صياغـة الحـدث التـي تقع في جمـل غـير طلبية، مثل أسـلوب التعجـب، والترجـي ومـا يقـع تحتـه، وسـنختار بعـض النصـوص الممثلـة لهـذا الجانب:

هل جرب أحدهم الويسكي أم الأفلام الخلاعية؟... [16]

رؤيتي لفسـاتين الأطفـال المعلقة معظمها مـن الدانتيل الأبيض... من ملابـس النايلون... [17]

يلا باي باي... والأطفال في مايوهات واسعة... [18]

انهض أبحث عن علبة كلينكس [19]

.... ارتـدي جاكيـت جلديـة... بأنـه مـودرن، آخـر موديـل مـن الأسـتنلس سـتيل اليابـاني [20]

تمـشي بفسـتان كوكتيـل... مـدام سـندرا اللبنانيـة... التقـت به في الديسـكو... اجلسـني في غرفـة الأسـتديو وجلس خلـف البايانو.... وعرضـت على صاحـب الكباريـه [21]

وقد يجمع بين الخمر والتدخين والشرب وما شاكل كمقدمات للجو الجنسي والانحرافات الجنسية، كالاغتصاب والشذوذ المتعدد: ليصب فوق كوب الكوكاكولا أمامي... وعن تقديمه شيكات بلا رصيد... [22]

وقد طعمت بعبارات مشهورة متداولة نحو: مكي ماوس... البوب كورن... في محطات الأتوبيسات [23]

وهناك جمل أجنبية بقيت على هيأتها بحروفها الإنجليزية وجمل أخرى كتبت بصورتين: بالخط العربي وبالخط الإنجليزي. مثل يقول: دارلنغ، هاني، أوه دارلنغ [24] I miss you)

وهناك مواطن أخرى من الألفاظ والتراكيب من اللغات الأجنبية [25]

You crasy، you swicide? (الإملاء الصحيح لهما: crazy، suicide)

في نحو: أخبار العالم عبر الراديو والتلفزيون، حتى الأخبار المهمة للحياة اليومية الاقتصادية والبورصة...

وهي دكاكين صغيرة...

وأوعية من التنك...

يا ريتني شبهك كنت عطيتك باسبوري...

– دخلت المطبخ أضع أحمر الشفاه والبودره مستعينة بزجاج الفرن، هزت رأسي رغم تقلص قلبي (تسوق تراكتور والروفر)

وفي موضع آخر: يأتي بترموس القهوة وفيها حب الهال يأخذ فنجاني بين يديه

أجاب الإنكليزية المكسرة إلى حضانة البيض الأوتوماتيكية...

يعطيني السماعة لأحادثها، بلهجة أقرب إلى الأمر قائلا: فاطمة speak

لغة الجنسية المتداولة في الحوار بين أبطال الرواية:

غالبا ما يركز في الجنس على عناصر الإثارة للتعبير عن هذه الظاهر؛ إذ يتحقق هذا باستعمال مختلف الأساليب

تستعمل الجمل الخبرية بشكل خاص في الوصف والغزل والمدح والإطراء، وغيرها، مما يحتمل فيه الصدق والكذب...

وكذلك باستعمال الجمل الإنشائية الطلبية من أساليب الأمر والنداء والاستفهام والنهي والتمني.... والأساليب الإنشائية غير الطلبية كأساليب المدح والذم والتعجب والقسم والرجاء، وغيرها

وهذه الأساليب توظف لتجسد مواطن المشاهد، إن الجسد وتفاصيله وجسد المرأة كما يقول بعضهم هو النداء... وما يتصل بسلوك الأنثى خاصة، مجال خصب لنمو دلالات جديدة للمفردة تتعدد المجالات الدلالية فيها، فهناك روايات وأعمال أدبية تتحدث عن مفاهيم الجنس والحب وما يعبر عنها

هناك تداعيات شتى تؤثر في فهم هذه الظاهرة كظروف الحياة والحالات النفسية والظروف الاجتماعية، وغيرها، تؤطر أحيانا العلاقة بين الجنسين وأنواع العلاقات بينهما.

وتكـون المـرأة المحور الرئيـس فتتمظهر إمـا بمفردات أو أسـاليب صريحـة أو مرمـزة وهـذا مـا لمسـناه في أهـم المصـادر التـي تناولـت الموضـوع منها: الجنـس وأبعاده... الجنـس ومعناه الإنسـاني... وأزمة الجنـس في الروايـة العربيـة بنـون النسـوة وغيرهـا كثير...

وفي روايـة مسـك الغزال للروائية حنان الشـيخ، نقـف على مواطن مختـارة صريحة ومرمـزة أو موحية إلخ...

إن الروايـة تنبـض بالحيـاة، وتمثـل واقعـا جسّـد في هـذا العمـل، ونقـف عنـد بعـض النصـوص المعـبرة عـن الظاهـرة:

– في عينيها نار هادئة تشتعل رغم انعدام الأوكسجين..

– كانـت طويلـة، نحيلـة سـمراء ناعمـة الملامـح، شـعرها تكـوم تحـت قـماش أبيـض، حلـق أذنيهـا عـلى شـكل دائرتـين واسـعتين من الذهـب... رقبتهـا طويلـة رفيعـة، الأوردة بالمئـات تتشـابك زرقـاء وبنفسـجية وحمـراء وبلـون اللحـم[26].

يشـيع في هـذا الوصف الأسـلوب الخـبري وتتعدد الجمـل الخبرية فيه :

– وتنهـد قائـلا سـبحان الله:مع الأثـداء، والمؤخـرات، أخذ يتأمل الأشـجار والمـاء يراقـب البنـات المتمـددات عـلى الحشـيش الأخضر وهن رافعات الفسـاتين كاشـفات أفخاذهـن البيضـاء... وقف يتأمل مانيكانـات الواجهـات... ويقـول ضاحكا

وهو يشير إلى صدرها وأسفلها (تمام تمام سبحان الله[27].

وتشـير المفـردات الصريحـة إلى كشـف النقـاب عـن سـلوك بعض

شخصيات الرواية ومعاناتها عند الممارسة: كلما ضاجعني باسم وتعلقت به أحاول طرد نور وأثور وأنا أشعر بالخزي... كنت أدخل الحمام أقف وراء الدوش... وتتكرر بأسلوب آخر: وجدتني أكشف زيف رغبته عند مضاجعتي إذا كانت رغبة خيالية ومتواصلة تفتر في معظم الأحيان في منتصفها[28].

كما استعملت الألفاظ الدالة على العلاقات الجنسية غير الشرعية صراحة باستعمال لفظ الزنا: حرام يا بنية حرام، لكن الزنا مع الرجل حرام أكثر وأنت عارفة نور وأبو عيالها[29].

سبكت الألفاظ في تراكيب مختلفة ووظفت توظيفا دقيقا للتعبير عما يجري من وقائع بين شخصيات الرواية، إما تصريحا وبشكل مكشوف وإما ترميزا أو تعريضا، لغة الجنس جريئة في مواطن كما في: كان إبراهيم ينام فوقي وينزل سائلا دبقا وبطني منفوخة[30].

وسأقف عند بعض المفردات والأساليب التي استعملت استعمالا مجازيا تطورت فيه عن دلالتها الأصلية، لتستعمل في وصف معالم ظاهرة الجنس هذه، والمرتبطة مباشرة بحياة المجتمعات الإنسانية وعاداتها وتقاليدها وأعرافها، وربما تتسع الدائرة لتشمل الحيوانية مع الفارق – تجسدت واتضحت في لغة السرد والحوار بين أبطال الرواية ذكورا وإناثا، فالأكل في المعجمات العربية[31] للطعام ونحوه، وقد وظفت تلك الألفاظ للإشارة إلى دلالات جنسية، كما في قولها: بينما أخذ جاره يأكلني بعينيه[32].

– الرجال في أثوابهم البيضاء في المخازن يبحثون بين البرادات والمأكولات عن المرأة[33].

التحرش: مفردة استعملت بمفهومين: أحدهما شائع، والآخر غير شائع، وهو تحرش المرأة بالرجل في نحو: اتحرش برجل شجعتني لهجته الأمريكية ووسامته... [34]

وفي موضع آخر ما عاد حتى يزور البيت بعد محاولتي التحرش به... [35]

مفردة السهر: وما يتخلله من من أجواء تقترن بقناني الشرب والصخب: آثار الشراب قنينة الزجاج على رقبتها... آثار المنفضة على إبطها... [36].

الرائحة والعطر والشم: مفردات تكررت ووظفت بشكل استفزازي، تصور ما يحدث، وما يجري بين أبطال الرواية: لأن أمي كوكب نادت من غرفتها قائلة «الطيب يا نور العيون نوع من الزنا يشمه الرجل، وتتحرك نفسه» فكرت أن أقول لها يا ريت... [37].

- جلست قرب عمتي... وقالت كلاما عن مسك الغزال، وما عرفت ما تقصده إلا أن كلمة: مسك الغزال، بقيت معي حتى كبرت عندها فقط تذكرت تلك الرائحة الخاصة والتي شذاها سيطر على تفاصيل العرس وما فارق ذاكرتي الحسية كلما استرجعته تذكرت عرسي... [38].

- ويصير كجرو الكلب يشمشم رائحة المرأة، وقد صار كجرو الكلب... [39].

أمسك حتى بقدمي يشمها ويتمتم أنكى من العود والبخور [40].

فاقتصاد السرد ترتسم حدوده ومعاييره بحسب وظيفة اللغة في

النص، وظيفة تواصل، طلب، تعبير، إلخ... والتعبير بكلمات قليلة عن أفكار كثيرة واستغلال قدرة اللغة على التصوير والإيحاء[41].

الزينة: وهو ما يتزين به[42].

تقول: زينة المرأة نداء للزنا، حتى ولو من خلف البراقع والأحجبة السود [43].

ألفاظ الشهوة، واللذة: والشهي للطعام، وكذا اللذة، واحدة (اللذات) وقد لذذت الشيء وجدته لذيذا[44].

انتقلت دلالاتها وما يقرب منها إلى مجالات الجنس في نحو: ولطالما فكرت بلذتي معه... وما استغربت فاطمة عدم لذتها وشهوتها [45].

وفي مواطن استعملت العلمية والفصحى في هذا المجال: قال ابغي شاي بارد كمان ياسوسو عشان مافي رمان، اشرب شاي... فهمت أنه ما زال يشتهيني [46]

وكذا ألفاظ: القبلات، والعناق، والضم، والتمتع، كما في هذه النصوص المختارة:

عندها أترك قبلاته وجسمه يعانقني وأضمه إلي متذكرة الماضي والأيام الطبيعية... نهضت في الصباح تعبة، لم أنم في الليل جيدا، وما استطعت أن أنسجم مع قبلات باسم...،

قال بكل هدوء وجدية: الله خلقك لإنجاب الأولاد، ولمتعة الرجل فقط، ما فهمت، ربما ما فهمت الإنكليزية ؟ طبعا انجبت الأطفال وطبعا يتمتع الرجل بي كما أتمتع به، رد معاذ بجدية كأنه

استرد كل وعيه: المرأة خلقها الله حتى تجيب الأولاد، كأنها معمل ها هي الكلمة مضبوطة يا سوسان إنها معمل يتمتع الرجل، لا تتمتع هي، وجدتني أضحك وأجيب بسرعة «إذا لا يريدها أن تتمتع كيف ولماذا أنا أتمتع؟... ثم زاد «أنت تتمتعين لأنك خنثى [47].

ومن الألفاظ الصريحة التي تكررت:

العري: لما رأني عارية في المرة الأولى، و هو يرى شعيراتي الصغيرة، وأيقنت أنه ما رأى جسما قبل جسمي...

– لما رآني عارية شهق، وضرب رأسه بيده قائلا بمرارة «لماذا خلق الله النساء الأجنبيات على شكل آخر؟ لما سألته كيف هو جسم زوجته فاطمة، ما أجابني، بل كان يمر بيده على لحمي ويقول حرير حرير...

أخذ يلاحظني ليسألني مرة، إذا كان رؤيته لسرتي محرما في أمريكا [48].

النوم والسرير: مفردات وظفت بشكل صريح: قالت بتودد تنام عندنا ياعمر وتلعب مع الغزلان.

ووظفت مفردة الجماع لتحمل أكثر من دلالة؛ وانتقال هذه الدلالة لمجال تشبيهي يضيف إليها بعدا يتخطى فيه حدود الاصطلاح فيه: أرى بعض المارة من الرجال، امرأة في الأسود، أفكر بنوع من الخنافس السوداء، التي تدق بجسمها كل النهار والليل، عندما تشعر بحاجتها للجماع [49].

– اقتربت منه أسأله، إذا كان أتى بالمرأة لينام معها، لربما أيقظت به الرغبة من جديد [50].

– هل من يمر بهذا البيت يصدق أن في إحدى غرفه امرأة إلى جانبها رجل غير زوجها فوق سرير واحد... [51].

وماذا نفعل نحن بالسرير... [52].

نزع عني المنشفة وأخذ يلتفت في أنحاء الغرفة كيف يبدأ أو أين، على السرير، على الأرض، يفتح الستائر ثم يغلقها، في خزانة الملابس وقوفا، جلوسا... [53].

وفي هذا المعنى استعملت مفردة من الدارجة: الكنبة:لكنه قفز بسرعة يجرني عن الكنبة ويقول لا أقدر ياسوسو استنى، تعالي نطلع فوق، نخش الحمام، نوقف وراء الباب. وجدتني أدفشه عني وأقول له كيف استنيت شهر؟... وقال ويش قلت يا سوسان نطلع فوق؟ [54].

إن اللجوء إلى العبارات الشعبية وسيلة لجلب الانتباه، وهذا الإقحام كان يلجأ إليه بوشكين والكتاب الروس، ولجأ كثير من الكتاب إلى الإفراد لبناء الشخصية الروائية، فوضعوا على لسان الشخصيات، كلمات أجنبية أو قروية أو نطقوها بلكنة مميزة أو أدخلوها مكانا غير مألوف لها، وعرضوا ردة فعلها [55].

ومما يلاحظ أن كثيرا من هذه الدلالات الأصلية سيقت في سياقات مختلفة مما جعلها تحمل دلالات متعددة، وقد توسعت دلالاتها المعجمية، واتسعت مجالات الاستعمال فيها لتدخل في

التراكيب التي جاءت في معظمها سليمة مصاغة صياغة موفقة، توصل الأفكار بشفافية وانسيابية عبر السياقات المختلفة كالسياق اللغوي والاجتماعي والثقافي والانفعالي والنفسي، وبهذا استطاعت أن تجسد مضامين العمل الروائي، فالحوار بين شخصيات الرواية تعددت فيه صور تجسيد هذه الظاهرة، وسأسوق نماذج لنصوص تنوعت فيها الدلالات والأساليب والمفردات الفصيحة والعامية المزدوجة والأجنبية، تعرض فيها صورة ومضامين شتى، جاءت على ألسنة أبطال الرواية تحكي أحداثها: رأيت عايدة ممدة فوق سريري ووجهها نحو الحائط، بينما تمدد سهيل إلى جانبها وجدتني أتسلل خلف سهيل... جعلاني التصق به... سهيل مد يده إلى رقبتي ثم أنزلها حتى ظهري وتوقف... لكني تركت يده تصل حتى تنورتي... كيفك يا عايدة؟ أجابت عايدة وهي مغمضة العينين: منيحة، صارت يده فوق لحمي تنتقل على هضبتي جسمي، تدقان. قال (شوبان) سألته عايدة: «بتحب شوبان» أجاب سهيل «أكثر ما بتصوري وبحب البوليرو... أجاب سهيل وهو يفتح أزرار بنطلونه: صحيح؟ وقلت: «رأسي ثقيل»...[56].

وفي مشهد آخر مثير، وصف بلغة جريئة:

اعتدت رؤية القبلات ورؤية الرجل والمرأة معا في الأفلام وفي بيتنا، فقلما مضى وما سمعت وشوشات

ولك عجوزة؟ وأنت اسم الله عليك شاب مثل الهاون، أجابها ضاحكا: هي اللي بغت تروح تشوف الصحراء في الليل[58].

وظلت مفردة اليد تؤدي دورها في الجسد: ولما مد يده تحت

الطاولـة إلى جسـمي عرفـت أنه لـن يفارقنـي هـذه الليلـة... [59].

كان يمر بيده على لحمي ويقول: حرير حرير... [60].

مـدّ يـده إلى صـدري وقـال: مـن زمان مـا أكلنا رمـان... ولمـا عاد وضـع كلتـا يديـه على صـدري تمنعت بحجـة أن ديفـد سـيأتي... [61].

رفع يده عن فخذه ليضعها إلى جنبي... [62].

وضـع يـده فوقها ثم انحنـى يقبلها ثـم يقبلني عند رقبتي، لأشـعر بانتفاضـة حقيقيـة عند فخـذي... استسـلمت... ثم ليديه ثم لجسـمه وغمرتني سـعادة عظيمة رغم نشـوتي [63].

وتتكـرر لفظـة: البطـن في مواضـع وأسـاليب مختلفـة، لتصـور جوانـب هـذه الظاهـرة التـي سرعـان مـا ترتبـط بعـادات الشـعوب وتقاليدهـا المتباينـة؛ إذ تتفـاوت التعبـيرات عنهـا:

اهتـم معـاذ بموضـوع بطنـي مجـددا وشـهق... وعـاد يقبـل بطني بشراهـة ويتصنع...كنـت معـه أنتـشي بصمـت [64].

وهـذا السـعار الجنـسي له مشـاهد: ولأول مـرة فكـرت أن أداعب نفـسي... وضبطـت يـدي تحـوم عنـد بطنـي ليلـة أمـس وأعدتهـا إلى جنبـي مقسـمة أن أحـاول إعـادة معـاذ والـزواج به بـأي ثمـن [65].

إذ وأنـا في أمريـكا قـد شـطبت عـلى الجنس سـواء مع ديفـد أو مع نفسي [66].

وتظـل اللغة الفصحى الميـسرة والمزدوجة تـؤدي دورها في وصف مشـاهد مـا يجري باختيـار مفردات وتراكيب سـهلة مفضيـة إلى تحقيق

الهدف المنشود، وكثيرا ما تكون هذه موظفة توظيفا جريئا وذلك باستعمال أساليب التقديم والتأخير والحذف والاستفهام وسواها، وبتوظيف حروف المعاني والعطف وصور النعت، لإحداث وتائر مختلفة يشد بها القارئ تفضي إلى إنهاء المشهد والتفاعل معه، فاللغة هذه بهذا التوصيف تحقق الأهداف المنشودة والمتوخاة، وسنضرب نماذج من هذا العمل:

لما أمسك معاذ ذراعي وجدتني أغتنم الفرصة وأحيطه بذراعي الاثنتين وأبكي بحرقة، كلما بكيت، كلما ألصقت صدري به... ونفثت بأذنه كالحية... ودق جرس الإنذار في عقلي وتخيلت ما سوف يحدث بيننا ربما وقوفا، ربما لحظات، كمن يفرغ حمولته ويغادرني، عندها لمعت صورة المرأة الهندية... وأنا استرجع جملتها: إذا ما نفعت ما ضرت [67].

وهناك صور أخرى لهذه التراكيب:

ثم أخذني إلى الأخرى، وما أن رد الباب حتى أمسكني بيده، ووقفنا خلفه، وأمسك صدري، وفتح أزرار بنطلونه في عجلة كمن يتلقى الأوامر، قربني منه، بينما اضطررت للالتصاق بالحائط للتوازن ثم استدار يقفل أزرار بنطلونه [68].

ويتكرر المشهد باستعمال أفعال الكينونة:

كنت اقترب منه فيبعدني قائلا: إنه لا يجب أن أكون أنا البادئة، وحين انتظره ليبدأ هو بالمبادرة، كان يدير رأسه وجسمه إلى الجهة الأخرى؛ ولكن لم أعرف درجة عدم اهتمامه إلا في ذلك الصباح

الـذي وجـدت نفسي فيـه عاريـة في حديقة أحمـد[69].

وهنـاك اسـتعمال بأزمنـة وأبنيـة مختلفـة داخـل النـص الواحد، في نحو :

نهـض يرتـدي ملابسـه على عجـل ويغـادر، وهـو يطـيّر لي قبلة في الهـواء، أسرعـت إلى الباب أسـأله عن المسـاء، فأجابني تعـالي إلى بيتي حتى أسـمعك الأغنيـة وأعطاني عنوانـه[70].

وهناك صورة أخرى للشواذ:

ومـا عرفت أن سـامر يحـب جنسـه أيضا إلا أثنـاء إحدى سـفراتنا لمـا فضـل البقـاء في الفنـدق عـلى الطـواف معـي، ولم يكـن وليـد معه شـعرت بتوتـره... كان وليـد جذابـا لدرجـة أني كنـت أود لـو يشـد عـلى صـدري ونحـن نرقص معـا... عندمـا اكتشـفت ما بينـه وما بين سـامر، ضحكت وأنـا أفكـر بالكثيرات اللـواتي كن يغازلنـه ويتصلن بـه مباشرة، أو مـن خلالي، فكرت إذا كان هو كزوجي يحب الجنسـين، وأخـذت أخطـط لمعرفة ذلـك[71].

وبـدت مفـردة (جنـس) في الروايـة ومضامينهـا قد تخطـت المعنى المعجمـي القديـم؛ إذ الجنـس: الـضَّربُ مـن كل شيء، وهـو مـن النـاس ومن الطير ومـن حـدود النَحْوِ والعَـرُوضِ والأَشـياء جملةٌ... والجنـس: الأصـل، النـوع، والجِنْـسُ أَعـم مـن النـوع[72].

لكـنّ دلالات جديـدة قـد تسربلـت بمفاهيـم متداولـة اليـوم، أضيفـت إليهـا: وهـا أنـا في منـزل مـن المنـازل التـي كنـت أشـك أن الجنـس موجـود بـين جدرانـه، أسـمع ضحـكات نـور وراء البـاب

المقفل، أقفل الحنفية لأسمع صوتا، ثم، أعيد فتحها [73].

وتركت جسمي معروضا للجنسين كقميص على حبل غسيل، يثور ويهدأ كيفما هب الهواء [74].

الخاتمة

أفرز البحث جملة من المعطيات الإنسانية التي تجسدت في حوار شخصيات الرواية وركزت في كثير من لوحاتها ظاهرة إنسانية تبدو متجذرة، فقد سلطت الأضواء على بعض الجوانب المتعلقة بالنزعة البشرية، وتخلل ذلك عرض الأفكار بأساليب حوارية صورت الواقع المعاش. استعملت فيها مستويات لغوية مختلفة استطاعت إلى حد كبير تحليل عناصر الظاهرة والتعبير عنها، فكانت اللغة الفصحى وإلى جانبها اللغات العامية الدارجة، تعضدها في كثير من الأحيان ما شاع من ألفاظ أجنبية وظفت بشكل مقنع ومؤثر لتصوير أحداث الرواية التي جاءت على ألسنة شخصيات الراوية، وهذا مما أعطى بعدا تواصليا لمتابعة الأحداث فيها. رحلة ممتعة أميط اللثام فيها عن موضوع جريء وحيوي يتهيب الكثيرون الخوض فيه، فقد عُرج في الرواية على كثير من الأفكار التي ردت إلى إضاءات الأقدمين فيها، وبنى عليها المحدثون ووسعوا في مضامينها في هذا الكم الهائل من التأليف والأبحاث المختلفة، وقد نتج عن ذلك تعدد مصطلحاتها وطرائق تناولها. ولا تزال هناك إمكانية لربطها بدراسات أخرى ذات صلة بهذا الشأن من شأنها الإجابة عن كثير من التساؤلات التي أثيرت حول موضوع الجنس وأبعاده الشخصية والإنسانية.

الهوامش

(*) – نذكر بعضا منها

– المرأة والجنس نوال السعداوي دار ومطابع المستقبل بالفجالة، والإسكندرية.

– أزمة الجنس في القصة العربية، غالي شكر، دار الشروق للشر والتوزيع، 1991م.

– الجنس في الثقافة العربية: الجنس في الرواية، الحبيب السالمي.

– الجنس في الرواية العربية بين الضرورة والموضة، سمير قسيمي، 2014م.

– ثلاثة مباحث في نظرية الجنس، سيغموند فرويد، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، 1983م.

– كتاب سيكولوجيا العلاقات الجنسية، ثيودور رايك، ترجمة ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، 2005م.

– سوسيولوجيا الجنسانية العربية، عبد الصمد الديالمي، مدار الطليعة، بيروت، 2009م.

– الجنس وأبعاده – جدل القداسة والإغواء والعنف – ، علي عبد الحليم حمزة، مكتبة التويتر، رياض الريس للكتب والنشر، 2003م.

– تناول فيه: الجنس وأبعاده اللغوية والإنسانية والزمانية والمكانية والاجتماعية والحضارية.

– الجنس ومعناه الإنساني، كوستي بندلي، مكتبة نبع الفكر، الإسكندرية، منشورات النور، 1979م.

– الجنس والشباب الذكي، كولن ولسون، ترجمة أحمد عمر شاهين، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، 1996م.

– فن الحب، إريك فروم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت.

– شرق وغرب: رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، جورج طرابيشي، مكتبة الكتب/ فكر وثقافة الإلكترونية.

– الحب في التراث العربي، محمد حسن عبد الله، سلسلة عالم المعرفة، عدد 36/ 1986م.

– أزمة الجنس في الرواية العربية – بنون النسوة – الكبير الداديسي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 2017م.

– الثقافة الجنسية، حسن مرعي، دار ومكتبة الهلال، 2000م.

– الرجل والمرأة والجنس، د. كمال مرعي، ط1، 1977م.

– موسوعة الثقافة الجنسية، إعداد أسامة أنيس، دار الغد الجديد، 2008م.

– الرجل والجنس، د.نوال السعداوي، مكتبة مدبولي، 2006م.

– موسوعة الجنسانية العربية والإسلامية قديما وحديثا، إعداد وإشراف أ.د. محمد عبد الرحمن يونس، ج1، الطبعة العربية الأولى، حزيران 2018م، دار إي – كتب – ، لندن.

– الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، د. محمد عبد الرحمن يونس، مؤسسة الانتشار الأدبي، لندن، الطبعة الأولى 1998 م.

– الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، د. محمد عبد الرحمن يونس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى 1428ه/ 2007م.

– نساء القصر في ألف ليلة وليلة الفكر والسلوك، منشورات مؤسسة مقاربات للصناعات الثقافية، فاس/ المغرب، الطبعة الأولى 2010م.

1 – معجم مصطلحات نقد الرواية، 37، وينظر نظرية تشومسكي التحويلية التوليدية، 9 – 10، ومبادئ اللسانيات، 321 – 322، والتفكير الدلال، 191، وجوانب من نظرية النحو، 165 وما بعدها، وعلم اللغة المعاصر، 115 – 117.

2 – مسك الغزال، 8

3 – مسك الغزال، 10

4 – مسك الغزال، 33

5 – مسك الغزال، 59

6 – مسك الغزال، 81

7 – مسك الغزال، 83

8 – مسك الغزال، 89

9 – مسك الغزال، 147، 148، 157

10 – مسك الغزال، 231 – 232

11 – مسك الغزال، 158، 217

12 – مسك الغزال، 195 – 196

13 – مسك الغزال، 218

14 – ينظر: مسـك الغزال، 9، 12، 13، 23، 27، 28، 29، 31، 32، 34، 35، 40، 46، 47، 52، 59، 64، 65، 66، 71، 72، 73، 77، 78، 84، 197

15 – مسك الغزال، 59، 80، 230، وينظر: 59، 234

16 – مسك الغزال، 14، 19، 85، 93، 118

17 – مسك الغزال، 27 – 28

18 – مسك الغزال، 32، 35

19 – مسك الغزال، 41، 44

20 – مسك الغزال، 92 – 93

21 – مسك الغزال، 101، 105، 109، 110

22 – مسك الغزال، 112، 113

23 – مسك الغزال، 154، 157

24 – مسك الغزال، 122، 149

25 – ينظر: مسك الغزال، 37، 42، 119، 122، 125، 131، 132

26 – مسك الغزال، 60

27 – مسك الغزال، 153

28 – مسك الغزال، 61، 94

29 – مسك الغزال، 70

30 – مسك الغزال، 222

31 – ينظر لسان العرب، والقاموس المحيط، وتاج العروس، (أكل)

32 – مسك الغزال، 174

33 – مسك الغزال، 165

34 – مسك الغزال، 165

35 – مسك الغزال، 114

36 – مسك الغزال، 20

37 – مسك الغزال، 116

38 – مسك الغزال، 216

39 – مسك الغزال، 164

40 – مسك الغزال، 138

41 – معجم مصطلحات نقد الرواية، 26

42 – مختار الصحاح (زين)

43 – مسك الغزال، 51

44 – منظر: مختار الصحاح، ولسان العرب، (شها، لذذ)

45 – مسك الغزال، 124، 163

46 – مسك الغزال، 124

47 – مسك الغزال، ينظر على التتالي: 52، 80، 161، 162

48 – مسك الغزال، 163، 138

49 – مسك الغزال، 67، 80، 81

50 – مسك الغزال، 162، 189

51 – مسك الغزال، 43، وينظر: 210

52 – مسك الغزال، 221

53 – مسك الغزال، 130

54 – مسك الغزال، 124، 125

55 – معجم مصطلحات نقد الرواية، 24

56 – مسك الغزال، 49 – 50

57 – مسك الغزال، 87

58 – مسك الغزال، 89

59 – مسك الغزال، 106

60 – مسك الغزال، 138

61 – مسك الغزال، 123

62 – مسك الغزال، 128

63 – مسك الغزال، 137

64 – مسك الغزال، 139

65 – مسك الغزال، 121

66 – مسك الغزال، 162

67 – مسك الغزال، 123

68 – مسك الغزال، 168

69 – مسك الغزال، 149

70 – مسك الغزال، 108

71 – مسك الغزال، 93، 94

72 – ينظر: مختار الصحاح، ولسان العرب، وتاج العروس (جنس)

73 – مسك الغزال، 43 – 44

74 – مسك الغزال، 117

المصادر والمراجع

- أزمة الجنس في الرواية العربية - بنون النسوة - ، الكبير الداديسي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، 2017م.
- التفكير الدلالي في الدرس اللساني العربي الحديث، د.خليل هويدي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1/ 2012م.
- تاج العروس من جواهر القاموس، مرتضى الزبيدي، طبعة الكويت.
- جوانب من نظرية النحو، نعوم تشومسكي، ترجمة مرتضى جواد باقر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع جامعة الموصل، 1985م.
- علم اللغة المعاصر، د. يحيى عبابنة، د. آمنة الزعبي، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر، الأردن، 2005م.
- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مؤسسة الحلبي، القاهرة.
- لسان العرب، ابن منظور، إعداد يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت.
- مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر الرازي، مكتبة لبنان، بيروت، 1987م.
- معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي - إنكليزي - فرنسي، د.لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، 2002م.
- مسك الغزال، حنان الشيخ، دار الآداب ط1/ ، بيروت، 1988م.
- نظرية تشومسكي التحويلية التوليدية، الأسس والمفاهيم، د. مختار درقاوي، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف.

ثيمة الحب والجنس في الرواية المغاربية

المهدي نقوس – باحث وقاص وناقد من المغرب

(نحن نسمح للدعارة أن تكون في الشارع، ولا نسمح لشخصية روائية أن تعهر).

د. عبد الكبير الخطيبي[1]

الرواية المغاربية بين رهانات التحديث وهاجس الجنس

تأخرت الرواية المغاربية عن مثيلتها بالمشرق زمنا ليس بيسير، قبل أن ترى النور في محاولاتها الجنينية في مراحل اختلف حولها النقاد، ففي المغرب يرى البعض أن البداية كانت برواية «الزاوية» للتهامي الوزاني في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي، وهناك من يؤرخ لها بفترة الخمسينيات مع «في الطفولة» لعبد المجيد بن جلون، وهي سيرة ذاتية، فيما يراهن آخرون على أن البداية الحقيقية كانت مع رواية «دفنّا الماضي» لعبد الكريم غلاب في عقد

الستينيات، علما بأنه ظهرت أول رواية مغربية مكتوبة بالفرنسية بعنوان «فسيفساء باهتة» لعبدالقادر الشاط، وقد كتبها سنة 1930، ونشرها بفرنسا سنة 1932، فيما رأت النور قصص أحمد الصفريوي «صندوق العجائب» و«سبحة العنبر» سنة 1949، وتصنف ضمن السيرة الذاتية من جهة، والكتابة الإثنوغرافية حول عوائد المجتمع المغربي وتقاليد أهله من جهة أخرى، على لسان طفل صغير يحكي عن أسرار الحريم وطقوس الحمام وغير ذلك من الأشياء، وادريس الشرايبي بروايته «الماضي البسيط» الصادرة سنة 1954.

ويعتبر محمد شكري من أبرز المبدعين العرب والمغاربة الذين تناولوا موضوع الجنس في كتاباتهم، من خلال سيرته – الذاتية الروائية التي صدر منها جزؤها الأول «الخبز الحافي» أولا نقلا عن مرويات شفهية أملاها على بول بولز، وصدرت أولا في عنوانها الأصلي الإنجليزي «من أجل الخبز وحده»، ثم «الخبز الحافي» بالفرنسية بترجمة الطاهر بن جلون، مستلهما عنوان رواية «الغداء العاري» لوليم بوروز، قبل أن تصدر متأخرة بالعربية لرفض العديد من المطابع نشرها تحت مبررات واهية جدا، وتصدت لمنعها الجماعات الإسلاموية، بسبب مضمونها الصريح، ولغتها العارية الفاضحة، التي اختبرها شكري في غمار طفولته البائسة المليئة بالثقوب والثغرات والحرمان، قبل أن يصل إلى ما هو عليه من شهرة. وبعدما وصل بالسرد إلى مرتبة متحررة لم يصل إليها غيره.

وفي الجزء الثاني من سيرته الشطارية (الشطار)، – التي سيغيرها

الناشر إلى (زمن الأخطاء) لتلائم ذوق القارئ، ولتمويهه أيضا، – نصادف وجها آخر لحكي محمد شكري بلغة شاعرية، جد راقية، مخالفة ومغايرة تماما للغة التي كتبت بها «الخبز الحافي»، حيث تختصر بدورها جزءا من ذلك الجانب المسكوت عنه، والذي يتحاشى العامة الخوض في غماره، والنبش في خفايا وأسرار الجسد والسلوكات الغائرة في الأعماق القصية للذات، بالوقت الذي عرت فيه عن بؤر الفقر والتخلف والبؤس، وسلطت الضوء على حياة البغايا والعاهرات:

(أغلبهن راهن بأسفله على أعلاه الهش) ص:244[2]

إنه نوع من التوثيق الاجتماعي، والتأليف التأريخي للأدب الذي يرتكز على نفض الغبار عن الواقع الغامض، لمدينة ارتبطت مجاليا وفكريا بذاكرة محمد شكري الشاب، سكنها فسكنته، فخلدته وخلدها، مثلما ارتبطت مدينة الدار البيضاء بمحمد زفزاف، ومبارك الدريبي بالقنيطرة، والقاهرة بنجيب محفوظ، والإسكندرية بإدوار الخراط وإبراهيم عبدالمجيد، وعبدالسلام العجيلي بالرقة، وكرمكول بالطيب صالح، واللاذقية بحنا مينة، والبصرة بمحمد خضير، وغادة السمان ببيروت، وأمين الزاوي بأمسيريدا، ودبلن بجيمس جويس، ونيويورك ببول أوستر، وغابرييل غارسيا ماركيز بماكوندو.

يقول الناقد صبري حافظ، عن هذا الارتباط الوثيق بين محمد شكري ومدينة طنجة:

(قراءة للتاريخ السري لطنجة بمواخيرها وحاناتها وبارات

الأجانب فيها، والتاريخ الشفهي لثقافتها التحتية ولروادها من صعاليك المغرب والعالم معًا وسجل تحولاتها وأوجاع بنيها، ولا يمكن الفصل في هذا المجال بين تحولات المدينة وتحولات الراوي، فقد أدغم كل منهما في الآخر.) ص:240[3].

في زمن الأخطاء يتحدث محمد شكري عن فضاءات طنجة المؤثثة بالفقر والتيه.

(ركبت حافلة الحي الجديد بحثًا عن مدرسة المعتمد بن عباد. حي مليء بنبات الصبار والغبار والأزبال والأراضي البور... مساكنه أكواخ من طوب وقصدير وأهله بدويون. سحناتهم كالحة مثل أسمالهم. أطفالهم يتغوطون ويبولون قرب أكواخهم.) ص.21.[4]

سيرة الخبز الحافي، وزمن الأخطاء، وغواية الشحرور الأبيض، والخيمة، والسوق الداخل كلها أعمال أملتها الضرورة، ونسجت ملابساتها طفولة ناقصة، لكائن اضطرته الخصاصة والمعيشة القاسية إلى النزوح مع أسرته من قرية بني شيكر بالريف المغربي إلى طنجة، ثم الخروج مبكرا من دفء الأسرة إلى الشارع لامتهان أشغال وضيعة وتافهة، حيث اللصوص وجيوش المهمشين، يبيع الكيف والسجائر المهربة وأشياء أخرى، ستقوده إلى متاهات السجون والمحن.

يقول عبد العزيز جدير:

(سألته: كنت مرشدا سياحيا»... فقاطعني قائلا: بل كنت قوادا يا عبد العزيز، سم الأشياء بأسمائها، كنت أقود البحارة

الأمريكان والأجانب نحو مواخير المومسات...)[5]

وقبل محمد شكري نقل بول بولز إلى الانجليزية حكايات شفهية لكل من محمد المرابط وأحمد اليعقوبي والعربي العياشي، وهم من الأسماء التي يشهد لها بالريادة في السرد الشفهي بطريقة تلقائية، تنضوي ضمن الكتابة الشطارية أو البيكاريسكية، التي تتناول حياة المهمشين والشطارين والعيارين، الشيء الذي أتاح لهم شهرة أدبية واسعة، برغم أن الكثيرين يصفون هذا اللون من الأدب بقلة الأدب، ويتهمون أصحابه بحب الظهور وطلب الشهرة، والتغطية على القصور، وهو حكم جائر ومناف للحقيقة على أية حال.

وإلى جانب سرود محمد شكري نجد روايات أخرى تمحورت حول الجسد منها، «امرأة من سلالة الشياطين» لقنديل سلامات و هو اسم مستعار، و «جنة وآدم» لعبدالله المتقي، و «سرير الأسرار» للبشير الدامون، و «المدينة التي «و «دوار الكدية» لهشام ناجح، و«سدوم» لعبدالحميد شوقي...

بالمقابل نجد بأن الروايات الفرنكوفونية، أكثر جرأة في تناول المواضيع الحميمية، أهمها كتابات عبدالكبير الخطيبي، وفاطمة المرنيسي، ومحمد لفطح، ومحمد نيد علي، وليلى سليماني، ومواطنتها مريم العلوي، وعبدالله طايع، مما يعني بأن موضوع الجنس هو أكثر المواضيع تناولا من طرف المبدعين الفرنكوفونيين لحساسيته، وذلك راجع لطبيعة ثقافتنا الإقصائية بلائحة محظوراتها المصطنعة، وإصرارها على تصنيف موضوع الجنس ضمن دائرة محرماتها، ولا

يمكـن أن تنظـر بعـين محايدة لسـلوك إنسـاني صرف. إنها تـراه كتمرد وعصيـان وجريمـة جسـيمة. لهـذا لا مجـال البتـة المقارنة بـين حضور الإيروتيـك في الأدبـين العـربي والغـربي، فموضـوع الجنـس يقـترن عندهـم بالحب واللـذة، ويقـترن عندنـا بالتكفير والخطيئـة. وحضور الجنـس أمـر عـادي جدا، ويدخـل ضمن حريـة التعبير، والشـخوص الحقيقيـة لا تخفـي هويتهـا وراء ملائكيـة مقنعة..

ومـن هنـا انطلق محمد شـكري للغوص عميقا في مسـتنقع المجتمع المغـربي فاضحـا أحد أهـم قضاياه المسـكوت عنها والتي يتسـتر عليها المجتمـع بوعي زائف مخـادع ومخاتل:

(أنـا لا أعـرف كيـف أكتـب عـن حليـب العصافـير، واللمـس الحاضـن للجـمال الملائكـي، وعناقيـد النـدى، وشـلالات الأسـود والعنـدلات. أنـا لا أعـرف كيـف أكتب وفي ذهني مكنسـة مـن بلور. المكنسـة احتجـاج وليسـت زينـة.) ص.131[6]

ويضيـف في موقع آخر مـبررا ذلك الخلاف بـين الأدب الفردوسي المخمـلي والناعـم، والأدب الملتـزم بقضايـا المواطنين، لأن هـذا اللون مـن الأدب غـير راض عـلى الواقـع المعـاش، ورافـض لـكل أنـواع الممارسـات الهجينـة والمبتذلـة التي تنتهجها السـلط السياسـية والدينية لتبخيـس الكائـن، وامتهـان كرامتـه وتفقـيره ودفعـه قـسرا للدعـارة وتجارة الجسـد:

(إن مـا تريـده منـا هـذه الأنظمـة هـو أن نكتـب لهـا الإنشـاءات، الديماغوجيـة لأنهـا ضـد الوعـي التقدمـي، الـذي يهـدد بقاءهـا، وفي أحسـن الأحـوال تسـمح لنـا أن نلمـح ولا نـصرح، لهـذا السـبب

تمتلئ الأسواق الأدبية بكثير من الكتابات المليئة بالرموز والألغاز والشعوذة باسم الإبداع.)[7]

ولا نظن أن الحديث عن كتابة حداثية غير ممكن في الوطن العربي حاليا. فالحداثة مفهوم فكري وفلسفي غربي له سياقه التاريخي والمعرفي، الحداثة تهدم صرحا لتبني آخر وهي لا تكتمل كمشروع إنساني إلا ضمن صراع وجودي مع السلطة الدينية الردعية، إنها قطيعة جذرية مع ماض متخلف يحنط العقل ويسفه الإنسان، لكن راهننا العربي أسوأ بكثير من ماضينا. من حيث تناول هذه المواضيع، يقول الروائي والقاص هشام ناجح:

(إن البنية السردية محكومة في أصلها العام بالأفعال والوضعيات، لهذا فالشخوص الحقة لا تختفي وراء ملائكية الإنسان، إنها تعيش حياتها بالشكل الطبيعي، المتماشي مع السلوكات التي تحددها المستويات الفاعلة نفسيا واجتماعيا؛ من أجل إمعان النظر في الإنسان بكل تجلياته وأسراره على مستوى الشعور أو اللاشعور، وهذه البنية تحتاج، بل هي رهينة للتحليل النفسي كمقاربة ضرورية للإحاطة بالانغمارات، ورجرجة الاستبطانات؛ التي ستلقي بنا حتما إلى الكشف عن الحق الإيروسي لهذه الشخوص، بالرغم من الثقل الذي تكبلنا به اللغة، على أساس أنها لغة المقدس، وليس من حقها أن تكشف عن الجسد بكل غرائزه، وهنا سنقف عند الحواجز المفتعلة التي تعيق الرواية العربية التي لم تستطع الإمعان في الجانب الجمالي للجسد، والمقيدة بالشروط العامة التي تطبع المجتمعات الشرقية المربوطة إلى وتد اللاهوت، الممعن

في الكبت، وعدم الكشف بدعوى الستر. ويمكن أن أدرج رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح التي أحدثت شرخا وصل حد التكفير، بالرغم من أن الرواية تحتفي بالحياة من جهة إنسانيتها لا أقل. ولا تفوتني كذلك رواية «الخبز الحافي» لمحمد شكري التي طالها المنع لسنين طويلة في المغرب، ومرد هذا المنع إلى أسلوب الكشف الذي كتبت به الرواية، مع العلم أنها تنقل الواقع الطنجاوي العادي لا غير. إننا نعيش حالة من الاغتراب مع أجسادنا، أو حالة خصام دائم، مادامت اللغة لا تسعفنا بالاحتفاء والاستماع إلى متطلبات هذا الجسد)[8]

وتحتل الرواية المغربية المكتوبة بضمير المؤنث حيزا كبيرا في المشهد الثقافي المغربي انطلاقا من الكتابات المبكرة لـ «آمنة اللوه» التي أصدرت أول رواية نسائية مغربية سنة 1954، إلى خناثة بنونة صاحبة ثاني إصدار روائي سنة 1981، ثم زينب فهمي «رفيقة الطبيعة»، وليلى أبو زيد وفاطمة المرنيسي وصولا إلى جيل الكاتبات الشابات، اللاتي اقتحمن عالم الكتابة السردية من بابها الواسع، واستطعن إثبات ذواتهن بجدارة، وأثثن رفوف المكتبات بالعديد من الأعمال السردية تأكيدا على حضور المرأة القوي، وتشريحا لأسباب محنها واستغلالها جنسيا وطبقيا، متعرضات لقصص الحب المجهض التي تكون فيه المرأة دوما الضحية، ومكسرات لأسطورة الرجل المتسلط والمرأة الوعاء، محدثات انقلابا جذريا على حقبة طويلة مليئة بالقهر والحرمان.

يقـول محمـد فاوبار في ّفصـل الخطـاب المتمرد حول المـرأة، الجنس والخطـاب في المغرب»:

(يقصـد الباحـث الديالمي بالخطـاب المتمرد ذلك الإنتـاج الخطابي المتضخـم سـواء كان شـفويا صـادرا عـن فئـات اجتماعيـة حضريـة خاصـة أو مكتوبـا صـادرا عن كتـاب سوسـيولوجيين وغيرهـم، وما يعطيـه طابـع التمـرد هو أنـه يمثـل خطـاب رد الفعـل «Discours de réaction» يريـد أن يكـون ضـد الخطـاب الإيديولوجـي الـذي يعطيه الشرعيـة، كـما انـه يتحـول إلى موضـة مسـتهلكة مـن لـدن الفئـات المحتجـة، وهـو خطاب يدعـي انه يقطع مع ما هو سـائد على مسـتوى الوعـي، كما يحاول أن يؤسـس مشروعـا تحريريا للمـرأة لكي تتخلص مـن قبضـة اللامسـاواة أو العلاقـات البطريركية.)[9]

وللروائيـة المغربيـة سـعيدة تاقـي صاحبـة روايـة: «إني وضعتهـا أنثـى» التـي يتنـاص عنوانها مـع الآيـة القرآنيـة، تصور خـاص حول حضـور الجسـد في الكتابـة الروائيـة:

(لا يمكـن لمـن تُجبر منـذ طفولة بريئة عـلى أن تحيا خارج جسـدها أن تسـتعيده بالـضرورة حـين تكـبُر وتكتـب مـن داخلـه، لأجل ذلك ربـما يندر تنـاول موضوعة الجسـد خـارج دوائـر التأثيـم أو منزلقات الغوايـة بطـرح موضوعـي «يكـرِّم» الجسـد حـين يعيـد إليه إنسـانيتَه بعيـداً عن الإكـراه أو التحريـم أو التقديـس، وبمنأى عن الاسـتباحة والابتـذال والتسـويق. الكتابـة حـين تخوض في متـون الجسـد إبداعياً تُحكِـم عـلى نفسـها منـذ البـدء أسـئلة الممكـن والممنـوع والمحـرَّم والمبتـذل. ولا يمكـن لأحـكام القيمـة بعيـداً عـن أي تقييـم إبداعـي

أو أدبي أن لا تجد طريقها إلى متن الكتابة من زاوية مصادرة حرية الخوض في محرَّم «الجسد».)[10]

وفي رواية «مجنونة يوسف» لسناء العاجي نستعرض بعضا من فقراتها التي كتبت بنوع من التحدي والجرأة في تعبير واضح عن تناقض الرجل:

(الرجل عندنا يحب على هواه، لكنه حين يفكر في الزواج، فهو يبحث عن الفتاة العفيفة الشريفة التي لم يمسسها انس، ولم تقع عينا ذكر على مثلثها الفاتن. سيتزوج ربما امرأة لا يحبها ولا تحبه، لكن المهم عنده أن تكون بدون ماض، وأن تثبت له أنها بدون ماض...)[11]

وتتناول رواية «عزوزة» للزهرة رميج علاقة حب مرتبكة بين أحمد وعزوزة، حيث يمتزج الحب بالجمال بالقسوة، تقول «طامو» لأحمد المتردد على وكرها:

(أية مشاغل، تعني الزواج؟ أمرك غريب حقا! منذ متى كان الزواج عائقا دون المتعة؟ بالعكس، المتزوجون أكثر إقبالا أن المتعة الحقيقية لا توجد إلا هنا. وإلا ما كنا رأيناك مرة أخرى.) ص 79[12]

وتركز الروائية كثيرا على متن الجسد، فمن الجسد الموشوم، والجسد الغواية إلى الجسد كسلاح في معركة مصيرية مع الضرات وإغراء الزوج واستمالته.

(الحل الوحيد الذي تملكه في صراعها مع ضرتها هو جسدها، ستتخذ منه سلاحا فعالا في معركتها معها، ومع أحمد نفسه.

ستحرمه من هذا الجسد الذي تعرف مدى عشقه له.. ستترك لعابه يسيل دون أن تطفئ نار رغبته المتأججة..) ص:266[13]

وتطالعنا شخصية حماة «عزوزة» ومصدر همومها. وهي تثير موضوع الوشم ورمزيته في الثقافة الشعبية، بوصفه كتابة بالنقط على الجسد.

(ألا ترين جسدها موشوما كله؟ لم تترك مكانا منه إلا زينته، المركب ممتلئ الخط يتوسط أرنبة الأنف، الشيالة ثلاثة خطوط زرقاء ناصعة تبدأ من وسط الشفة بدل أسفلها، يداها وذراعاها كلها مزركشة وعنقها أيضا. هذا الوشم هو الذي يجعلها تحتفظ بكامل الصحة والحيوية رغم كبر سنها. من الواضح أن العين لا تقترب منها رغم جمالها.) ص:127[14]

ونشير إلى رواية سقوط المرايا لمريم بن بخثة، و رواية «موال أطلسي» لسعيدة عفيف التي تستعيد من خلالها طيف أسطورة عشق أمازيغية قديمة، معيدة نسجها بطريقة حديثة ومليئة بالمفاجآت بين بطلي الرواية مختار وحليمة بلغة ساحرة وشائقة.

وتصور وفاء مليح في ختام قصة «جوع بارد» مشهدا شبقيا:

(افترشت أمينة اللحاف مرة أخرى، تذيب مشانق التشظي، تبحث عن اللذة التي لم تصلها مع البائع وتضاجع نفسها، تترك أصبعها يغوص في بحيرتها الدافئة. يثير وخزا شهيا، تتحسس حلمتي ثدييها، تتأوه، حينها تشعر بالنشوة تغمر حنايا جسدها،

في عينيها برق وهج جميل، تصغي إلى ذبذبات متعتها الداخلية، تعانق الأفق بابتسامتها، نظراتها تائهة وشيء داخلها يحرك صفو لذتها. تملكها فجأة شعور بالجوع، جوع بارد يسري في جسدها، أسرعت في ارتداء ثيابها تغالب إحساسها المفاجئ هذا وفي لحظة سهو رفعت عينيها الشبه غافيتين إلى الجدار المقابل لها, شهقت حين رأت جسدها عاريا معلقا على الجدار وقطرات عرق باردة تنز من مسامات جلدها.)[15]

فيما عرفت الرواية الجزائرية أولى بواكيرها في منتصف القرن التاسع عشر باللغة الفرنسية، مع صدور أول عمل يكتسي سمة روائية عام 1849 بعنوان «حكاية العشاق في الحب والاشتياق» لمحمد مصطفى بن إبراهيم، كما نشر «محمد السعيد الزاهري» قصة بعنوان «فرانسوا والرّشيد» سنة 1925، إلى جانب «أحمد بن عاشور»، و«أبو القاسم سعد الله»، الذين يعتبرون من المؤسسين الرواد لفن السرد بالجزائر. وذلك قبل أن تظهر سنة 1947. «غادة أم القرى»، التي تعتبر أولى الروايات الجزائرية بمعايير فنية مضبوطة من توقيع أحمد رضا حوحو.

وبخصوص ظهور الرواية النسائية بالجزائر، تقول ذ. سعاد أرفيس:

(أمّا المشهد الثّقافي الجزائري يرى أنّ أول رواية جزائرية نسائية هي لزهور ونيسي سنة 1979، لكن أين هي رواية جميلة دباش «ليلى فتاة من الجزائر» سنة 1947؟، وروايتها «عزيزة» سنة 1955؟، وقبلها فاطمة آيت منصور عمروش كتبت سيرتها الذاتية «قصة حياتي»

عـام 1946؟. هـل السـبب اللغـة الأجنبيـة الفرنسـية التـي كتبـت بها الروايـات؟ وهـل الرواية الجزائريـة المكتوبة باللغة الفرنسـية لا نعدّها روايـة عربيـة؟؛ بيـد أنّ الروايـة الجزائريـة المكتوبـة بقلم فرنـسي تعبق بـروح وطنيـة جزائريـة وترتكز في بنائها عـلى أرضية الواقـع الجزائري وبشـخصياتها الجزائرية).[16]

و (إذا ألقينـا نظـرة إحصائية سريعة عـلى الأعمال الروائيـة المكتوبة بالفرنسـية، نجـد الفـترة الواقعـة بـين عـام (1945) وعـام (1964) عرفـت ظهـور سـبع وثلاثين روايـة جزائريـة مكتوبة باللغة الفرنسـية وفي الفـترة الممتـدة مـن سـنة (1965) إلى (1972) صدرت سـبع عشرة روايـة مكتوبـة بالفرنسـية في حـين أن الروايـات التـي كتبـت باللغـة العربيـة في تلـك الفـترة لم تتعـد الثلاث روايـات)[17]

وتفيـد الدراسـات بأن السـلطات الفرنسـية غب دخولهـا للجزائر بـاشرت إلى جانـب تمكـين الأقـدام السـوداء مـن أجـود الضيعـات وأخصبهـا، بإقامـة العديـد مـن بيـوت الدعـارة للسـخرة والخدمـة الجنسـية لهـم أيضـا. وقد جـاء في نـص موجـه للمعلمين سـنة 1908، صـدر لـه السـيد ب. برنـارد في «نـشرة أكاديميـة الجزائـر»:

(الجزائـر مسـتعمرة من نـوع خاص، مسـتعمرة موجهـة للتوطين لا تبعـد إلا بأربع وعشرين سـاعة عن فرنسـا البلد الأم، لسـنا بحاجة إلى تقويـة اللغـة العربيـة وبخاصـة في أشـكالها الإقليميـة والمحليـة، تلـك المسـتعملة كلهجـات في التعامـلات اليومية. أول اهتمام لشـعب غـازي يكمـن في رأيـي في إزالـة وفي أسرع وقـت ممكـن لغـة رعايـاه الجدد.....)[18]

وبرغم هذه العراقيل التي أقامها الاستعمار بين الكتاب وانتماءاتهم اللغوية والعرقية، فقد انحصر الهم الإبداعي حول مقارعة المستعمر، واستثنى من انشغالاته الهموم الشخصية والمصلحة الذاتية، لكن لم تخل جل الأعمال من حكايات عشق وغرام وحب عند مولود فرعون ومالك حداد ومحمد ديب وكاتب ياسين، ولا غرابة أن تأتي حكايات العشق تلك طهرانية بريئة تؤرخ لملحمة التحرير، والبحث عن الهوية الضائعة التي حاول الاستعمار طمسها بأية وسيلة دون جدوى. ذلك أنه وإن كان اللسان فرنسيا فقد ظل القلب عربيا.

وقد عبر عن هذا كاتب ياسين بقوله:

(إنّ معظم ذكرياتي وإحساساتي وأحلامي ومناجاتي الداخلية تتعلق ببلادي، فمن الطبيعي أن أشعر بها في صيغتها الأولى – أي لغتي الأم العربية، ولكني لا أقدر على إنشائها والتعبير عنها إلا بالفرنسية).[19]

(حين قال «غابريال أوديزيو»: «إن وطني هو اللغة الفرنسية»، أجابه «حداد»: «الفرنسية هي منفاي» (هذه الظاهرة، ظاهرة الغربة، والنفي، والانفصام) أسماها «حداد» «باليأس الفني» وهي تعبير عن جهله باللغة العربية.)[20]

وقد قامت الباحثة الجزائرية «نورا أسوبال»، بترجمة نحو ثلاثين حكاية إلى اللغة الفرنسية عنونتها بـ «حكايات إيروسية مغاربية»، استقتها من رجال طاعنين في السن، ونساء بدويات، وفلاحات، تتراوح أعمارهن ما بين 30 و 80 سنة، وقدمت لها ليلى صبار، يقول

عنهـا الناقـد المغربي عبـد الله كرمون:

(ليسـت، عـلى الأرجح حكايـات إيروسـية بحتة، وإنـما هي نوعا حكايـات حـول مـا يعـرف خصوصـا بالكيـد في المعـارك الخفيـة بين الرجـال والنسـاء. لكـن معظـم تلـك النصوص تُـري لنـا الأنثى على أنهـا مشـتعلة جنسـيا؛ إلى درجـة أن لا شيء يسـتطيع تخفيـف احتـداد رغباتهـا. لـذا جُعل فيهـا الجنس محـط كيدهـن. (...)

الحكايـات التـي حرصـت «نـورا أسـوبال» عـلى جمعهـا وترجمتهـا اتخـذت لهـا جميعها موضوع الجنس غاية أو وسـيلة. ففـي النص الأول نـرى امرأة مسـنة طريحة الفـراش، تتراوح بـين الموت والحيـاة، جاءها ابنهـا ببعـض الفقهـاء رجاءَ شـفائها عـلى أيديهـم، غير أنهـم نكحوها في غيبتـه، وقامـت التـي ظُـن أنهـا دانية مـن جدثهـا نشـيطة ومعافاة، واغتسـلت وهـي تدندن مـن فرح!

لقـد وصـل حد الغـيرة والرقابة المشـددة برجـل آخـر إلى أن يصل رجلَـه وقـدم امرأتـه، عندمـا ينامـان، بخيـط، مخافـة أن يتسـلل إليهـا مغامـر عاشـق فتخلـو بـه حينـما يغطـس هـو في غيابـة نـوم عميـق لا يقـدر أن ينسـل منـه. ضربـت، ذات ليلـة، لعاشـق لهـا وقـت موعـد داخـل زريبـة البهائـم التـي تتواجد في حـوش البيت. ولما أحسـت أن زوجهـا أوشـك عـلى الدخـول في سـباته العميـق، نبهته أنها نسـت أن تُدخـل العجـل إلى الزريبـة، وهـي تعلـم علـم اليقـين أنه ليس بوسـع زوجهـا أن ينهـض لأداء تلـك المهمة التـي لا بد من إتيانهـا. اقترحت عليـه أن يفـك الخيط عن قدمهـا كي تجنبه عنـاء القيام لتمضي بنفسـها لإيصـاد العجـل. لمـا أذعـن لهـا، دعـت عاشـقها، بهـذه الكلـمات، في

الوقت الذي ظن فيه زوجها أنها تخاطب فيه العجل: تعال، تعال يا عجلي، يلزم الدخول إلى الزريبة، ولما تأخرت قليلا، ناداها الزوج الذي ينام غير بعيد من المكان: هل انتهيت؟ هل تمكنت من إدخاله؟ أجابته الزوجة: لقد انتهيت، نعم!.. لقد دخل وقد دفعته إلى أقصى ركن في الداخل، يمكنك أن تنام الآن مرتاحا.

أما التجربة المعرفية للذي أراد أن يمارس الجنس لأول مرة بعدما حرضه صديقه على ذلك فهي مليئة بالعبر. المرأة التي قصدها طرحت عليه سؤال امتحان، ولن تمكنه منها إن لم يجب عنه. سألته أين يوجد فرج النساء؟ أجابها: قدام. انحنت وأرته له من وراء. فانصرف خائبا. عاد وحكى ما جرى له لصاحبه الذي استخبره عن مغامرته. في الكرّة الثانية أجابها متيقنا، لما سألته، بأنه يتواجد وراء. استلقت البنت على ظهرها فأرت له فرجها من أمام. كانت خلاصة تقريره إلى صاحبه شهادة مؤلمة: تعقل! إن فرجهن يشبه مزاجهن، إنه فاسد ومتبدل، لا يني يغير مكانه!)[21]

يقول الناقد الجزائري حميد عبدالقادر:

(لقد كان بوجدرة أول كاتب جزائري يتجرأ على تناول مسألة الجنس روائيا. وهو أول من أعطى للفرد مكانة في النص الروائي، حيث تطرقت رواية «التطليق» لسيرة شاب يتعرّض للقهر في مجتمع بطريركي، ويصف عبر بوحه مدى كرهه لوالده البرجوازي المتسلط. وقال بوجدرة لاحقا عن علاقته بالأب، ومكانة الجنس في أعماله الروائية:

«كنت في الرابعة حين أصبت بحالة رعب إثر مشاهدة جماع

والـدي مع أمي. سـمعت همهمتها العالية، فحسـبت أنّهـا تحتضر. كان منظـراً بشـعاً. كان والـدي عنيفـاً. خفـت على أمـي، شـاهدتها تنزف. ومنـذ ذلـك الحين تشـكّلت في ذهنـي صورة بشـعة عـن أبي.)[22]

ويعـد رشـيد بوجدرة وأمـين الزاوي مـن أجرأ روائيـين جزائريين تطرقـا لمواضيـع الجنـس واللـذة بلغـة صريحـة، مـن خـلال رؤيتهـما الشـخصية لثالـوث السياسـة والديـن والجنس.

كـما يحفل الرصيـد الروائـي الجزائري بزخـم من الأعـمال السردية التـي اقتحمت حرمـة الثالوث المحـرم، (الدين والجنس والسياسـة)، بطـرق متفاوتـة كـسرت حاجـز الخطـوط الحمـراء، ذلـك أنـه حيثـما تواجـدت هـذه الأشـياء تنتعـش سـلطة القمـع والمنـع والحظـر، وقـد عـبرت عنهـا العديـد مـن الكتابـات الروائيـة والأنثربولوجيـة والمرويـات الشـعبية التـي يزخر بهـا التراث الجزائـري، ويمكننـا تتبع آثـار العديـد مـن الروائيـين ممـن تناولـوا هـذا الموضـوع في إبداعاتهم مـن خـلال العديـد مـن النـماذج السرديـة التـي قـد يضيـق عنهـا هذا المبحث..

وفي تونـس ترجـع أولى محـاولات الكتابة الروائيـة إلى 1906 على يد صالح السـويسي القـيرواني، بروايتـه «الهيفـاء وسراج الليـل»، لتأخذ مسـارها الصحيـح في النصـف الثـاني مـن القـرن العشريـن، بظهـور روايـات أكثـر نضجا، وترجمـات لآثار أدبيـة أجنبية كإحـدى رهانات الانفتـاح عـلى الآخـر والمثاقفـة، مسـايرة للتحـولات الاجتماعيـة والسياسـة والاقتصاديـة، وشـهدت معهـا نهضـة فكريـة تجلـت في العديـد مـن الإبداعـات المتنوعـة، بحكم تميـز المجتمع التونـسي بنوع

مـن الانفتـاح والتحـرر الفكـري غير متـاح بباقـي الأقطـار المغاربية.

يقـول الدكتـور عبدالكبـير الخطيبـي في تعريـف لمصطلـح المثاقفـة بأنها:

(تحديـدا الحيـاة اليوميـة مضـاف إليهـا الآخـر: إدراك وضعيـة صداميـة والانتقـال مـن بنيـة اجتماعيـة إلى أخـرى.)[23]

ويمكـن اعتبـار روايـة «جولـة بـين حانـات البحـر الأبيـض المتوسـط» والمعـروف أيضـا بعنـوان «مسـافر المركـب النشـوان» لعلي الدوعاجـي الصـادرة سـنة 1935، أول رواية تونسـية بحسـب النقاد، وهـي عـلى شـكل يوميات، أضفـى عـلى معالمها سـمة أنثوية بمسـحة سـاخرة، ورؤيـة حسـية شـهوانية، اختـزل فيهـا الـشرق بسـحره والغـرب بمدنيتـه في صـورة امرأتـين تخيـل أنـه تـزوج بهـما، في محاولة منـه للجمـع بين واقعيـة الغرب وخيـال الـشرق، بطريقة يمتـزج فيها الوصـف المجـالي، بالإبـداع الفنـي، بسـعة الخيـال.

(فهـو بـين ضفّتـي الدردنيـل كالبعـل بـين امرأتيـه... عـلى يمينـه زوجـه «آسـيا الـشرق» سـمراء اللـون سـوداء الشـعر ذات عينـين نجلاويتـين تقلّـب صفحـات «الرباعيـات»، وعـلى يسـاره زوجـه «أوروبـا الغـرب» الشـقراء ذات العينـين الزرقاويتـين تطالـع احـدى مجـلاّت الموضـة اللندنيـة...)[24]

حـول سـفور المـرأة التّركيّـة واختلاطهـا بالرّجال وعملهـا خارج البيـت. يقـول عـلي الدوعاجي:

(ذهبـت تلـك الفتـاة التـي لم تكـن تصلـح إلاّ للفـراش أو لرقصة

البطـن عـلى نغـم العـود والـرقّ ذهبـت مـع دولة بنـي عثـمان وحلّت محلّهـا فتاة أخـرى متعلّمـة متقّفـة نشـيطة.) ص 73. [25]

وتعلق عنها أمل المكي في نفس دراستها:

(لا تقتنـي «جولـة بـين حانـات البحـر المتوسّـط» اذا كنـت ناسـكا أو كنـت عربيـدا... فلـن تجنـي منهـا غـير فتـات شـهوة تعمّـد كاتبهـا أن يضمّـخ بهـا عنـوان رحلته ليسـخر «بالنسّـاك والفتّـاك على السّـواء».)[26]

عـلاوة عـلى هـذا يزخـر ريبرتـوار السـرد في تونـس بالعديـد مـن الإصـدارات التـي تحتفـي بظاهـرة الحـب والجنـس، ولا يفوتنـا ذكـر روايـات إبراهيـم درغوثـي موضـوع البحـث، وروايـة «انتصـاب أسـود» لأيمـن الدبـوسي الـذي ينتفـض عـلى المعايـير الأخلاقيـة في الكتابـة الروائيـة، والحبيـب السـالمي في روايتـه «بـكارة» التـي تتناول موضـوع غشـاء البكارة، وحسـن بـن عثـمان «عباس يفقـد الصواب» التـي تسـعى للانتقام من الفسـاد المسـتشري بالبـلاد بطريقـة قضيبية. والطاليـاني لشـكري المبخـوت.

ومـا دمنـا في سـبيل إماطـة اللثـام عـن حضـور الجنـس في الـسرد المغـاربي، لا يفوتنـا التذكـير بأنـه لا يوجـد نـص بـريء بالقـدر الذي يتصـور المـرء، ذلـك أن كل الروايـات هـي سـير ذاتيـة بصفة مـا، ولا تـكاد تخلـو مـن إشـارة أو تلميـح ضمنـي للعلاقـات العاطفيـة بـين الرجـل والمـرأة، بمختلـف تحـولات وتجليـات تلـك الروابـط، التـي تتمحـور في غالبيتهـا حـول مشـاكل الحب وقصـص العشـق والغرام والخيانـة، وتسـتفيض في توصيـف الرغبـة في التحـرر والانعتـاق مـن شرنقـة الكبـت والرقابـة التـي يقيمهـا المجتمـع تحت غطـاء الأخلاق

الحميدة، واستعراضها للمواقف المتباينة من المرأة، التي يعتريها الكثير من اللبس، ويعتبرها العامة بمثابة قطعة حلوى يجب حجبها وتغليفها من تحت لفوق، وحرمة ضعيفة معرضة للغواية والرذيلة كما يزعمون، بل وأصبحت هذه العلاقات علامة قائمة على طبيعة الصراع الإيديولوجي المحتدم بين عقليات وبنيات اجتماعية واقتصادية وسياسية مختلفة، تقليدية ماضوية مشيدة على المنع والتكفير والقهر والظلم والحرمان والتحريم القطعي، وأخرى مخالفة لها تماما تطمح لكسر الحواجز وتجاوز كل الموروثات والتقاليد القبلية. ذلك أن الأدب لا يخلق الظواهر لكنه يحللها ويعالجها.

يعتبر محمد زفزاف من أشهر الأدباء المغاربة المعاصرين، وأكثرهم مقروئية وانتشارا وإنتاجا، ترجمت بعض أعماله للغات أجنبية. كما تميزت تجربته الأدبية بثراء مواضيعها، وغنى محتواها، وملامستها لهموم الطبقات المسحوقة، وتنقلها عبر جغرافيا العوالم السفلية المقصية من خرائط التنمية، عرف بـ«الكاتب الكبير»، أو «دوستويفسكي» الرواية المغربية لتشبهه به، رواياته معروفة بشخوصها الإشكاليين الأكثر غربة، والأكثر اندغاما والتصاقا بالواقع، بحيث تناول مشاكل القاع المغربي بكل جزئياته ومشاكله. وغاص في مستنقع المغرب العميق، مستكشفا خفاياه ساردا تفاصيله، سابرا أغواره، مميطا الغطاء عن تخلفه وفقره وجهله، بلغة عارية صريحة، سلسة وشاعرية، لا بغاية تحريك الغرائز والحواس، ولكن بغية فضح وتعرية المسكوت عنه الذي وجدت

تلك الكائنات البائسة روحها غارقة في مستنقعه، فخلد أحداثها ومعالمها في سروده، انطلاقا من الشواطئ والحانات والمواخير، حيث يجوس بنا عبر اسبانيا ومدن القنيطرة والمهدية، والرباط وحارات الدار البيضاء، والصويرة وغيرها من المحطات الأخرى. مستعرضا العالم السري للسياح الشواذ والمومسات، واللوطيين، وبنات الليل اللطيفات الطيبات اللاتي دفعت بهن الأقدار السيئة والأوضاع المزرية إلى تعاطي البغاء والقوادة والسكر، إنها كتابة يمكن وسمها بكتابة الكائن المهمش والمقهور بامتياز، وبحسب د. محمد برادة:

(فإنّ عنصر الكتابة الزفزافية يطبع تلك الفضاءات برؤية يمتزج فيها الشّعر بالتفاصيل،

والوصف بالحوارات المعبّرة، وملاحقة التحوّلات بلغة العنف والمجابهة. وأكيد أنّ تجربة زفزاف الحياتية ككاتب هامشي، قريبا من «قاع المدينة»، ومن فئاتها الشعبية، متحلّلاً من الالتزامات السياسية والعائلية، مشدوداً إلى الكتابة والمغامرة، هي ما جعل منه ومن صديقيه الحميمين إدريس الخوري والرّاحل محمد شكري، المنحازين بدورهما إلى «كتابة الهامش»، يوصفون بكوكبة الشطّار أو «الفرسان الثلاثة»، الّذين أجهزوا نهائياً على الحبلِ السرّي الّذي كان يشدّ الأدب المغربي الحديث إلى رواق البلاغة المتأنّقة.)[27]

وقد خلف زفزاف إرثا إبداعيا ضخما تجلى في عدة مجموعات قصصية، وعديد من الروايات، كلها لا تخلو من مشاهد الجنس والفقر بطريقة صريحة، مما عرضها للتأويل الأخلاقي، وصل إلى

حد المطالبة بحجب بعضها، وكلما غصنا في أحداثها نستشف العديد من أسرار كتابة فوق عادية وغير مألوفة، ومن هنا تتأتى فرادة تجربته، لأنها تمتح من أسن المجتمع المغربي، بطرق عيشه، بتصوراته للأنثى، وبغرائبية شخوصه.

في رواية «الثعلب الذي يظهر ويختفي» تجري الأحداث في منطقة «الديابات» بمدينة الصويرة وهي مدينة سياحية جميلة وهادئة بجنوب المغرب، تلتقي فيها رمال البحر بغابات العرعار، في فترة الستينيات حيث انتقلت موجة البوهيميين «الهيبيزم» إلى المغرب، كإحدى رواسب الحرب العالمية الثانية والمد الوجودي الذي اجتاح أوربا وقتذاك.

(شممت الهواء النقي القادم من جهة البحر، السماء من وراء النافذة تبدو زرقاء صافية وشاسعة.) ص.4[28]

يقتطع «علي» بطل الرواية قسطا من عطلته الصيفية ليشارك مجموعة من الهيبيين البوهيميين حياتهم الغريبة، حيث يجدون ضالتهم في هذه المدينة، يستيقظون وقت الغروب ليستأنفوا مغامراتهم الليلية مغرقين حياتهم في المتعة واللذة، وفي السكر وشفط الكيف وتدخين الحشيش وممارسة الجنس وأشياء أخرى لا توفرها المدن الكبيرة.

(عندما اجتزت المكان وصلت إلى سعة. كان فيها حوالي عشرين شخصا عراة تماما يتشمسون ويتحدثون، وراء الوسعة التي تحيطها الأشجار يمتد البحر.) ص48[29]

وتجري أحداث "محاولة عيش" بمدينة القنيطرة، شخوصها يتشكلون من شريحة هامشية لصوص، وشطارين، وصعاليك، وقوادين، وسكارى، ومومسات، ومياومين، مهمشين وعاطلين عن الحياة، اكتفوا من متاع الدنيا بـ«محاولة عيش» على الهامش رغم ضنكها، معوضين خساراتهم وحرمانهم بالشرب والحشيش والجنس، وتعاطي المهن الوضيعة، بطلها «حميد»، الفتى الصغير الأجير كبائع للجرائد لكسب لقمة العيش، أجبر من قبل والدته في الثامنة عشرة من العمر على الزواج من «فيطونة»، التي لا تختلف عن باقي فتيات المنطقة التي ترسو فيها السفن المحملة بالجنود الأمريكيين.

في الفصل العاشر يحكي لقاءه بـ «غنو» المومس البدوية الطيبة القادمة من بادية «لعوامر»، والتي تعلمت في ظرف وجير ارتداء الجينز وشرب الخمر ومزاولة البغاء، وقد خاض معركة ضد الأمريكي والمغربي دفاعا عنها، ذلك أن المرأة البدوية تبقى دائما مخلصة لسمات الطيبة والرقة والحنان برغم تغير الظروف والأحوال..

(تشجع واندفع نحوها، خاف أن تزجره، لم يجرب كثيرا هذه الأمور، جلس بخوف وتوجس على حافة السرير الذي تتمدد عليه غنو، لم تتأفف، لم تنتفض، لم تزجره، إنما تزحزحت قليلا وتنهدت، ثم أفسحت له مكانا بجانبها، انتظرها ماذا تفعل، وهي مغمضة العينين، أخذت تنزع ثيابها عنها وتلقيها على الأرض، فعل مثلها بدون خوف.) ص:80[30]

قبل مدينتي الصويرة والقنيطرة يسافر بنا محمد زفزاف إلى اسبانيا من خلال أحداث رواية «المرأة والوردة» وهي باكورة أعماله الروائية 1972، حيث يضفي صفات العجز الجنسي على الرجل الغربي:

(تصفحت صحيفة فرنسية. قالت الصحيفة إن الفتيات الشماليات يجتزن دولا كثيرة للوصول إلى إسبانيا أو شمال إفريقيا من أجل الرجال. تخيلت أن كل الرجال يمشون مطأطئي الرأسي في شمال أوربا دون أن يكلفوا أنفسهم عناء النظر إلى النساء المعتريات في الثياب القصيرة الكاشفة.) ص84[31]

وهو نفس التصور السلبي الذي كونته الرواية العربية عن الرجل والمرأة الغربيين، إلى جانب تطرقها بجرأة كبيرة لعدة مسائل تعد من الطابوهات كالجنس والمخدرات والدين والموقف من الآخر، ثم لا يتورع من استعراض فحولته قائلا في نوع من الإغواء الذي استعمله قبله روائيون عرب افتخروا بفتوحاتهم الجنسية، وتباهوا بفحولتهم، مدفوعين بنزعة ثأرية:

(سأظل ماشيا وسأخفي رائحة السردين وسأحيي فتيات جميلات وأغازلهن، وسأدعوهن رغم أني لا أملك شيئا سوى عضو متدل أنهكته حرب الاستنزاف من أجل لقمة العيش.) ص:93[32]

ثم يحدثنا بأسلوب بسيط وسلس عن مغامراته مع السائحة الاسبانية:

(صَمَتْنا وأَحْكَمَتْ شد خصري بقوة. وعندما لم أفعل مثلها،

انسحبت قليلا، وأمسكت بذراعي، وضَعَتْها خلف خصرها، فهمت إذ ذاك ماذا كانت تعني. تركت يدي راقدة فوق خصرها، ثم أمسكت ثوبها، وشعرت أن تحته جلدا دافئا راغبا في الانتعاش، تركت الثوب ينزلق من بين أصابعي، ارتعشت، ووافقت على الانحدار إلى تحت.) ص198[33]

يقول الناقد المغربي أحمد اليابوري:

(من هناك يوغل السارد المشارك في اختراق المحذور اجتماعيا ودينيا دون تردد، لأنّ ذلك السلوك يساير، في تصوره، قانون الطبيعة.

لقد تم تلقي هذه الرواية من طرف أغلب النقاد على أنّها وصف بورنوغرافي لتجارب جنسية، وكنت قد أبرزت في دراسة عنها في السبعينيات، وفي تحليل بـ(دينامية النص الروائي) طابعها التركيبي والتعددي على مستوى البناء والدلالة؛ وفي هذه الدراسة سأحاول أن أسير في نفس الاتجاه، موظفا نفس المنهج الانشطاري لتجليه ذلك الطابع التعددي، ولكن، ربما، بتحليل أدق وأشمل، يتناول طرائق اشتغال التراث في المرأة والوردة، على مستوى المعجم والتركيب والصورة.)[34]

فيما يحيلنا عنوان «الحي الخلفي»، وكما يشي بذلك هذا العنوان الأكثر شعبية على القاع الممعن في القذارة، فهو «الميت الخلفي «الذي تنعدم فيه أسباب العيش الكريم، وتتعايش بين حيزه الضيق كل المتناقضات، أشباح آدمية تجتر كل صنوف الفقر والحرمان واللامبالاة، عاهرات ومهمشون، الزوج الزاني خلسة

بزوجته الطليقة، الطاهر والمعلم اللذان يسهران الليل بطوله في تعاطي القمار والحشيش وارتياد الحانات مع المومسات. شخصيات تنسى بيوتها وأطفالها، من أجل البحث عن ملاذ ينسيها أعطابها، نساء مغلوبات على أمرهن اضطرتهن الحياة لامتهان الدعارة. كما تضمنت الكثير من المشاهد التي تصور واقع المرأة المتهنة للجنس، والفروق الطبقية الشاسعة بين من تضطرهن ظروف الخصاصة وقسوة العيش لإخضاع أجسادهن لسوق العرض والطلب، وأخريات يسافرن من كل فج عميق ليمنحن أجسادهن مقابل فرص المتعة واللذة.

(ثم أخذت حليمة وخديجة تتحدثان بينهما حديثا لم يكن يهم المعلم ولا الطاهر، ومهما تكن العداوة بين امرأتين في الحانة أو في بيوت اللذة، فإنهما قد تتفقان ولو لحظة....

(حليمة لا تحب زوجها لكنها تلتقي به في الخفاء ويمارسان ذلك الشيء وأحيانا أتصور أن ذلك شيء عادي لو أنها كفت عن الكذب واهتمت بالمعلم وإذا لم تهتم به فإنني أستطيع أن أفعل ذلك مكانها - كل الرجال سواء لم يعد هناك حب، الحب هو جيبك.) ص36.[35]

فحليمة لا تؤمن بالحب. الحب لديها ينحصر في المال فقط. فتمارس الجنس سرا مع زوجها برغم انفصالهما، ويدعوها الطاهر لربط علاقة صداقة مع المعلم.

هكذا إذن هي عوالم محمد زفزاف الروائية، أشتات وخليط من المتناقضات، شخوص بائسة بكثير من الصدق والأمانة والحنكة،

معريا عن مآسيها، مختزلا مختلف أوصافها ومشاكلها الأكثر بؤسا ومسكنة واغترابا، كائنات أقل ما يمكن وصفها به، أنها أشباح تائهة بلا هوية ولا ملامح ولا تاريخ، ولا مستقبل.

(بدون هوية دائما، إلا وقت الانتخابات، إذ يخرجون كجرذان قاموا ليقولوا: نعم، وبعد ذلك يعودون إلى جحورهم المظلمة.) ص255 [36]

ويلاحظ القارئ بأن الروائي محمد زفزاف قد اختط لقلمه نسقا تعبيريا خاصا من خلال توصيفه ورصده للمشاهد الاجتماعية الحساسة بقدر ما يتسع لها خياله، واستعراضه لمواضيعه بلغة سهلة مألوفة واعتيادية، من خلال واقعيات متنوعة ومواقع مختلفة، حيث يدفع الفقر المدقع أبطاله للعراك من اجل محاولة عيش مرة.

فكتب عن النساء المستضعفات اللاتي يبعن ما تبقى من طراوة أجسادهن لدرء براثن الجوع والفقر والحاجة، وإيجاد فرصة لإعالة أسرهن المحرومة. وبين أخريات مدفوعات بحافز الحرمان الذي تساعد عليه ظروف الرخاء والرفاهية، وأخريات يتخذن الجنس بذخا وغواية لتزجية الوقت واغتنام فرص للذة، وهذه إحدى المؤشرات التي ساعدته على الشيوع في الأوساط الأدبية، ومكنت له الشهرة الواسعة بين مختلف القراء، ومنحته المرتبة المشرفة بين الأدباء والكتاب..

مليكة مستظرف كاتبة تختزل مأساة بلد بأكمله، وواحدة من

المبدعات المغربيات اللاتي قاومن العذاب والمرض المزمن والمهانة بضراوة، في وطن يمتهن مواطنيه، ويزدري مبدعيه، عاكسها الحظ والصحة، لكن لم يعاكسها القلم والموهبة، فجاءت كتاباتها صرخة مدوية فاضحة الفساد المستشري بأوصال المجتمع المغربي الحابل بأطنان المآسي.

ولدت مليكة مستظرف بمدينة الدار البيضاء، يوم 20 يونيو سنة 1969، وتوفيت يوم 9 سبتمبر سنة 2006، بعد أن ظلت تحمل معها موتها منذ سنة 1986، كما كان يقول لها محمد زفزاف، وقضت في صمت مهين ضحية القصور الكلوي وهشاشة العظام وفقر الدم والإهمال، دون أن يلتفت إليها أحد حتى، وتلك مأساة أليمة توجزها بألم وأسى كبيرين:

(الأطباء حكموا عليَّ بالموت عام 1986، وبقيت حية. وعام 1990 حكموا عليّ بالموت أيضاً ولم أمت. وعام 1992 أقسموا أنني لن أعيش بعدما دخلت في غيبوبة تامة. وأنا نفسي في فترة من الفترات أقدمتُ على الانتحار، لكنَّ الموت لفظني)[37]

وقد خلفت مجموعة قصصية موسومة بـ (ترانت سيس) صدرت عن مجموعة البحث في القصة القصيرة - بنمسيك الدار البيضاء بالمغرب، الكتاب الثاني عشر الطبعة الأولى 2004، وبما «إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته»[38] بحسب مقولة الدكتور محمد مفتاح، فالمجموعة كانت تحمل عنوان «هذيان»، لكن الأستاذ أحمد بوزفور اقترح لها عنوان «ترانت سيس »، وساعد على نشرها، والعنوان كناية عن الرقم «36»، وهو

رقـم الجنـاح الخـاص بالأمـراض العقليـة والنفسـية في مستشـفى ابن رشـد بالـدار البيضـاء، ويحيل على الحمـق والجنون، و يعـبر بالتالي عن حـالات الديسـتوبيا التـي تشـل المجتمع.

يقـول د. محمـد رمصيـص بخصـوص المجموعة: (كلمـة (ترانت سـيس) تخـرج عـن كونهـا تمييـز عـدد وتوصيفهـا لكـم محسـوب من الأشـياء الافتراضيـة إلى عنوان لمرحلـة موصوفة بالخلل العـام إن على مسـتوى السـلوك أو المعتقد أو العلاقـات الاجتماعيـة) ص:160[39]

تتخـذ مليكـة الكتابـة وسـيلة للهـروب مـن جحيـم الواقـع المـأزوم الـذي تحيـا فيـه، تبصـق بوجـه العـالم، تسـب الكـون، تحتـج لمقاومـة اليـأس والمـوت البطـيء الرابـض قـرب فراشـها وكرسـيها المتحـرك، تـشرع جراحهـا النازفـة عـلى الوجـع والشـقاء والظلـم، والاغتصـاب والعهـر الاجتماعـي، وجمعـت فيهـا مشـاهد قاتمـة مـن مسـتنقع المجتمع المغـربي، وعن نتانة المستشـفيات التـي لا تختلف عن رائحـة المراحيـض العموميـة، عن سـوء خدماتهـا، عن قسـاوة قلوب الأطبـاء، عـن ازدواجيـة خطابات المسـؤولين، ووحشـة عتـمات ليالي الشـوارع وأخطارهـا، عـن البغايا والمتحرشـين «المتحككين» بالنسـاء في الحافـلات، عـن اغتصـاب الأطفـال، وعن المـرأة التي تضطـر لبيع جسـدها لـشراء علبـة حليـب لابنهـا الرضيـع، عـالم سـفلي متفسـخ، مأهول بالهشاشـة، مومسـات ومخنثـون ولوطيون وقوادون، وأشـباح أثثـوا تجربتهـا التـي اكتـوت بنـيران المـرارة والشـقاء، وكانـت فيهـا الشـاهدة والشـهيدة، المظلومـة والضحيـة، بواسـطة تحيـين الدارجـة المغربيـة للتعبـير عـن المواقـف الدقيقـة، وعـدت كتاباتهـا مـن ضمن

الكتابات التي طبعت المشهد الثقافي المغربي بفرادة مضامينها، وعمق مواضيعها، ومقاربتها للعديد من المشاكل المستوحاة من صميم الواقع المغربي الهش معرية فاضحة إياه، مفصحة عن زيفه وعهره، وكما راهنت على إزالة ورقة التوت التي تستر سوأة المجتمع مستخدمة قاموسا مألوفا، لا يتحرج أو يتأفف من تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية، فقد راهنت أيضا على قضايا ومشاكل الطبقات المسحوقة حيث يترك المواطن مفردا بمواجهة مصيره المحتوم مع المرض. وحيث تشهر الأنثى جسدها قهرا ضد بشاعة الوقت، تقول في قصة «مجرد اختلاف»:

(في هذا الوقت المتأخر من الليل يكون شارع محمد الخامس صامتًا، فارغًا وكئيبًا، إلا من بعض القطط الضالَّة. مواؤها مخيف، يشبه بكاء طفل رضيع. كلبة أمامي ترفع ذيلها وتلتفت إلى كلب أسود يعرج تنجح في غوايته. يركبها الكلب. يلتصقان، يلتحمان. تغمض الكلبة عينيها في انتشاء وتستسلم لحركات الكلب المثيرة. خَدَر لذيذ يسري في جسدي. كم هما محظوظان! يفعلان ذلك الشيء أمام الملأ: «ربي يشوف والعبد يشوف.» لا يخافان من لارافل، أو من كلام الناس!) ص9[40]

وتضيف متعرضة لسيرة خنثى والنظرة الدونية التي يجابه بها في المجتمع.

(أستاذ اللغة العربية يقول:

– «الفاعل اسم مرفوع بالضمة الظاهرة في آخره... المفعول به اسم منصوب بالفتحة الظاهرة في آخره...»

أتحسس آخري. لا توجد فتحة. شيء ما بحجم الخنصر، كذيل جرذ صغير، يتدلَّى بين فخدي.) ص11[41]

(آخر مرة ذهبت فيها إلى الحمام للاستحمام تعود لسنوات. دخلت حمام النساء. وضعت دماليجي الفضية في الجيب الداخلي للحقيبة. وما إن هممت بنزع جلابيتي المليفة السوداء حتى تجمهرت من حولي النساء. قمن بشد شعري. واحدة منهن حملت عصا مكنسة وحاولت القيام بشيء مخجل وعنيف. وهناك مَن انزلقت يدُها تحت بطني لتتأكد من شيء ما. كنت أُعتَصَر بين نهودهن وأجسامهن المترهلة. رائحة العرق والحناء ومرطِّب الشعر تصيبني بالدوخة. أفلت بأعجوبة. قالت إحداهن: «أنت راجل... سير لحمام الرجال!» في الشارع كانت تصلني زغاريدهن وصلاتهن على النبي وضحكاتهن الخليعة. غضبهن كان مصطنعًا، وصراخهن أيضًا.

بعدها دخلت حمام الرجال. أمسكوني من قفاي وطردوني: «أنت امرأة... سيري لحمام النسا!» هكذا قالوا.) ص14[42]

في قصة «ترانت سيس» عنوان المجموعة تكره بطلة القصة يوم السبت، بعكس كافة الناس الذين يشكل لهم هذا اليوم متعة حقيقية يجددون فيه حيويتهم، بعكس بطلة القصة التي تكرهه ويشكل بالنسبة لها سبتا أسود مليئا بالهموم والمشاكل.

(كل يوم سبت يحضر أبي باكرا جدا، يجر قدميه الكبيرتين، بطنه جد منتفخة، لا تتناسب مع جسمه النحيل. وجهه مستطيل، جبهته بارزة بعروق نافرة. لا يبدو وسيما أبدا. كل يوم سبت تكون

برفقته امرأة لا أعرفها، لا تشبه المرأة التي أحضرها في الأسبوع الفائت، ولن تشبه بالتأكيد المرأة التي سيحضرها في الأسبوع القادم.) ص17[43]

(صباحا أستفيق على صراخ المرأة التي أحضرها أبي. أفتح عيني المنتفختين، أوارب الباب. المرأة ترمي بورقة نقدية خضراء في وجه أبي، التفال يخرج من فمها، تنتفخ أوداجها، تبدو كضفدعة. (على هذا بهاد الثمن؟») وتشير إلى ما تحت بطنها الأكرش في حركة وقحة، يعاود أبي دس الورقة النقدية في جيب سرواله القندريصي الذي يستر نصف مؤخرته فقط. يرفع رجله اليمنى ويصوبها نحو مؤخرتها » خرجي الق.. النسا حطب جهنم ».تنجح المرأة في الإفلات. يصفق الباب وراءها بعنف واضح. تستمر في الصراخ حتى وهي في الشارع»حرام عليك تأكل عرق الوليات، الله يدخلهم عليك بالحرام».عيناه ضيقتان كثقبين صغيرين مظلمين، لا تنسجمان مع أنفه الضخم الممتلئ بآثار الجدري.يسند جبهته الى الحائط، أستطيع ان اسمع أنفاسه المضطربة، يضرب الحائط بقبضة يده، يبصق على الأرض، أسمعه و هو يسب دين النساء.) ص:18[44]

في «امرأة جلباب وعلبة حليب» تتعرض لمعاناة امرأة تبحث عن علبة حليب لرضيعها:

(أهيم في شوارع البيضاء، هذه المدينة العاهرة التي تفتح فخذيها لكل القادمين، شوارع واسعة.. سيارات.. محلات تجارية أنيقة تعرض ثياب قصيرة جدا، النساء هنا مختلفات.. أجسادهن

شـهية بلـون العسـل المصفـي.) ص: 24[45]

وتحكـي «امـرأة عاشـقة.. امـرأة مهزومـة» قصـة فتـاة مقبلـة عـلى الـزواج تصـف طقـوس إعـداد العـروس للزفـاف مـن تهيئـة نفسـية وحنـاء ونقـش وحمـام وزينـة:

(أنظـر من نافذة غرفتـي، قطتي أصبحت تمشي بصعوبـة بعدما ازداد بطنهـا انتفاخـا فأصبـح بحجم إجاصـة. أبي طردها من البيـت وأنا أقدم لهـا الطعام خلسـة. تركـت البيت منـذ مدة لتلحـق قطا أجـرب أغواها، وبعـد ذلـك عادت تتمسـح بي. أنا كذلـك تركت العالم بـأسره وتبعته. لم يكن وسـيما. كان يشـبه دبـا صغيرا أصلع بكـرش مرتخية تخفـي أعضاءه التناسـلية، ومِؤخـرة ضخمـة ووجـه مـدور. كنـت دائـما أكـره الرجال ذوي المؤخـرات الضخمـة والوجوه المـدورة. فكيف أحببتـه؟ هو هكذا الحـب دائـما يأتي بـلا موعد. الحـب كالموت، كالمـرض يأتي دائـما حين لا ننتظـره وفي الأوقـات والأماكـن الأكثر غرابة.

الحـب يجعلنـا نتـصرف كالأطفـال بـلا منطـق. لمـاذا لا يخترعـون مصـلا ضـد الإصابـة بالحـب؟)ص30[46]

(أخذتنـي أمـي إلى الحـمام، غسـلت جسـمي ونتفـت شـعر إبطي وعانتـي وقالـت لي كلامـا احمـر لـه وجهـي خجـلا) ص:32[47]

في قصـة «الوهـم» تناقـش مليكـة مشـكلة الدعـارة، مـن شـتى جوانبهـا:

(هـؤلاء البنـات هـن المحظوظات في هـذا البلد، لا يعرفـن الفرق بـين الألـف والزرواطـة ويكفـي أن تكشـف الواحـدة منهـن عـن

فخذيها وساقيها وتصبغ وجهها لتفتح لها كل الأبواب الموصدة وما أدراك ما الأبواب الموصدة!، يحس بالغيظ وهو يرى بنات الجيران لم يتجاوزن العشرين وكل واحدة لها هاتف نقال، ومنهن من اشترت سيارة وتنوي شراء شقة بدل تلك الحفر النتنة التي يسكننها والتي تسمى تجاوزا بيوتا.) ص: 42[48]

وتعتبر «جراح الرّوح والجسد». الصادرة سنة 1999، الرواية الوحيدة لمليكة مستظرف، بعد معاناة كبيرة مع النشر أوجزته في ما يلي:

(رفض صاحب مطبعة تافه، ولا علاقة له بالكتابة أن يطبع روايتي «جراح الروح والجسد» بدعوى إنها تخدش الحياء، ليقدّم نفسه كناقد ويصدر أحكاما جاهزة ملقّنة بعناية أذكر يومها أنني انهرت.. وانخرطت في نوبة بكاء عنيفة».)[49]

وقد أرادت لها أن تكون وثيقة عن سنوات العمر القصير، وسنين الجدب والوجع، وبمثابة مانيفستو وصرخة احتجاج مدوية بوجه التحرش والاستغلال الجنسي الذي يتعرض له الأطفال (البيدوفيليا)، وبوجه البيروقراطية والفساد الإداري والفقر والظلم الاجتماعي، إنه ذلك الهم الوجودي، الهم الميتافيزيقي الذي يناوش الذات البشرية ويستوطنها، ويتوارثه الأبناء عن الآباء جيلا بعد جيل، يقول مولانا جلال الدين الرومي في واحدة من وصاياه:

(الجرح هو المكان الذي يوجد فيه الضوء والذي يدخل إلى أعماقك)[50]

ومليكة جروحها كانت قيد حياتها غائرة ونازفة، وجروح الجسد أهون من جراح الروح لأنها لا تندمل ولا تبرأ ولا تزول، وقد كتبتها بأسلوب سافر، عار، صريح، صدامي وناقم، كاشفة بذلك على أحد أفظع الآفات الاجتماعية التي تنهش المجتمع، وما تخلفه من آثار نفسية جسيمة، وأزمات اجتماعية، حيث تفتتح سردها بنوع من الحيرة:

(ياويلي.. يافضيحتي حاولت مرارا أن أبدأ. كنت أحمل قلمي وأوراقي البيضاء وأنزوي في ركن الغرفة. أظل أمرر القلم على ورقتي بطريقة عشوائية وأسرح بأفكاري بعيدا، في ذلك الماضي البعيد. وعندما أستفيق من شرودي أجدني قد رسمت ندوبا وخطوطا كتلك التي أحملها في ذاكرتي.) ص:5[51]

إنها محاولة لتحويل البياض إلى تجربة إنسانية نابضة، في مجتمعٍ جاحد بامتياز، من الصعب التئام جراح الروح المهيضة والجسد المكلوم فيه، سرد تنتفي فيه الرغبات وتغيب الأحاسيس ولذاذاتها التي تغلب على هذا لنوع من الكتابة النسوية، و (تكشف لنا أننا كنا ننام على فضيحة) كما قال محمد عبدالرحمن الربيعي.[52]

وبالرغم من أن الرواية تحمل سمات السيرة الذاتية، كما سيتبين القاريء، إلا أن الخطاب الذاتي في السرد لا يعني بالضرورة أن الكاتب ينطلق من تجارب شخصية، والدراسات الحديثة تفيد بأن إدماج الذات الفردية في الجماعة يرفع من منسوب الموضوعية، ويعبر عن مكر الكتابة وخداعها، ويتيح للكاتب قول ما لا يستطيع قوله بضمائر أخرى، ولأن ضمير الأنا هو ذاكرة مضادة ضد النسيان،

ومراوغة الحقيقة، وإيهام القارئ:

(تحمل ملامح السّيرة الذّاتية. يظهر ذلك من خلال استعمال ضمير المتكلّم. و ما أريد توضيحه هو أنّ ضمير المتكلّم هو ضمير لا شخصيّ باعتبار أنّ الكاتبة لم تعش هذه الأحداث. قد تحمل السّاردة نفس ملامحي لكنّها ليست بالضّرورة أنا. لا بدّ للكاتب أن يتواجد بطريقة أو بأخرى داخل نصوصه. ليس سهلا أن تقف عاريا وينظر الجميع لعريك. لكن يوما ما سأتعرّى حتّى من ورق التّوت. انتهاكات وجرائم كنت ضحيّتها ولازلت!! سأحاول نزع بعض الأقنعة وسيرى الجميع كم تبدو وجوهنا كريهة بدون أقنعة. لكن الآن أكتفي بابتلاع لساني والصّمت حتّى لا أهدر طاقتي من كثرة ألحكي لأنّي لحظة تفجيرها أريدها بركانا وزلزالا.. أريدها صفعة في وجه كلّ مدّعي العفّة من سياسيّين و قوّادين.. الّذين يحيلون أحلامنا إحباطات وأسى.)[53]

وعن اغتصاب الأحداث تصف مليكة مستظرف هذه الجرائم بمرارة.

(أركبني دراجته و طار بي. شيء بداخلي كان يقول لي: اقفزي من الدراجة. أهربي. لكن لم أفعل. ومن حارة لأخرى ومن زقاق لآخر انتهى بنا المطاف في عمارة نائية وفوق سطح إحدى العمارات أمسكني بعنف وبطحني أرضا.. رفع فستاني، حاولت الصراخ. كانت يده تقفل فمي بقوة.. أحسست بالاختناق.. جسمه ثقيل ورائحة عرقه كريهة. وهذا اللهاث قرب أذني. حاولت المقاومة وكلما قاومت وحاولت التخلص منه ازداد شراسة. وبعدها انتهى.

مـادة لزجـة كريهة بـين فخـذي، ألم، شـعري أشـعت، رجـلاي كأنهما مصنوعتـان من القطـن، لا أسـتطيع الوقوف. هو ممـدد بجانبي يلهث كحيـوان، كخنزيـر، كشـيطان، وذلـك الـشيء الطويـل جـدا الضخم يتـدلى بـين رجليـه.. وصرخـت. اسـتطعت أن أصرخ بقـوة. أجفـل الحيـوان الراقـد بجانبـي. رفـع سرواله بسرعـة وهـرب..» ص10[54]

بعـد سـيناريو فحـص العذريـة تكـوي الأم البنـت ذات الأربـع سـنوات في فخدهـا، وتتركهـا تنـام بمفردهـا، وفي الصبـاح تركلهـا أختهـا.

(في الصباح أيقظتني خديجة بركلة من قدمها:

ـ فيقي يا القحبة.. نايمة في العسل.) ص:11[55]

(في ذلـك اليـوم ذهبـت لأشـتري مسـحوق الغسـيل، طلـب مني البائـع «الطيـب» أن أدخـل إلى الداخـل لأن مسـاعده غـير موجـود ورجلـه تؤلمـه. ففعلـت عـن طيـب خاطـر. ربـت عـلى شـعري وقال إننـي فتـاة جميلـة وقبلنـي عـلى خـدي وأجلسـني عـلى ركبتيـه وقال:

– اختـاري مـا تريديـن و كل مـا تشـتهين مـن أنواع الحلـوى.. ما تحشميش .

و بعدهـا أحسسـت شـيئا محشـوا بـين فخـذي وأنفاسـا متهدجـة قـرب أذني، ورميـت بـكل الحلـوى التـي مـلأت بهـا جيـوبي. كانـت يـده ككماشـة تطبـق عـلي تشـل حركتـي. أنظـر إلى الحـرق في فخذي، أرتعـش و..) ص12[56]

ثم قدور القذر صديق الوالد.

(أحسست يدا مرتعشة تتحسس صدري ونهدي أي نهد لطفلة لم تتجاوز السادسة من عمرها؟»

رفع فستاني وبطحني أرضا. لم أعترض. كنت أعرف أنه لا جدوى من المقاومة أو الصراخ. استسلمت و أنا ألعن كل شيء في سري. الشريط يمر أمام عيني: نفس الحكاية تتكرر. الرجل الأسود، بقال الحي، «وقدور القذر». ومن بعد ذلك؟ انتهى رفع يمناه وصفعني مهددا بسوء المصير إن أخبرت أحدا بالأمر.) ص24[57]

ثم صاحب السيارة:

(خرجت من البيت أمشي عن غير قصد. التقيت رجلا بلا ملامح قال لي: – تذهبين معي؟ بيتي قريب جدا من هنا.

لم أفكر ركبت سيارته ذهبت معه. وفي بيته نزع ملابسي لم أغضب وكأن الأمر لا يعنيني. حتى جسدي أحسسته منفصلا عني وكل ما يحدث لا يعدو كونه فيلم من الأفلام الجنسية الرخيصة. فجأة تذكرت «قدور القذر» نظرت حولي. ماذا أفعل هنا؟ كنت مستلقية على ظهري ورجل ما يركبني. شعرت بالاشمئزاز، بالاختناق. أبعدته عني بكل قوة، تأوه لبست ملابسي.) ص61 [58]

تلك صورة مصغرة وقاتمة للانتهاك المتكرر لبراءة الطفولة، من طرف صاحب الدراجة، وصاحب الدكان، و«قدور القذر» صاحب الوالد، وصاحب السيارة، الشيء الذي أفقدها الثقة في المجتمع برمته، في الأم والأب والأخ والقريب، وتكونت لديها

عقدة ضد المجتمع الذكوري المليء بالمهووسين والمرضى.

إنها كتابة جريئة، مشابهة تمام الشبه لكتابات محمد شكري الشطارية.. المبنية على هوس الجنس والاستغلال البشع. وقد راهنت فيها على الجرأة التي ميزت هذا النوع من الكتابة (ولن أرتاح إلا إذا تقيأت على وجوههم كل ما ظل محبوسا في جوفي طوال هذه السنين. لا داعي أن أنشر غسيلي الوسخ على الملأ؟ بل سأنشره وسيراه الجميع. لم يعد يهمني أحد. طز في الجميع أقولها بأعلى صوتي.

هذه المرة لن أهرب من ذاكرتي سأحكي وأحكي لأرتاح. قبل اليوم كسرت ألف قلم و قلم وبكيت ألف مرة. اليوم لملمت ما تبقى من شجاعتي وقررت أن أقول كل شيء بدون خوف أو حشومة... أو عيب... سأحكي بكل جرأة... سموني ما شئتم زنديقة... مجنونة... فما عدت أهتم... لقد طفح الكيل.) ص5 [59]

هكذا عاشت ورأت مليكة مستظرف، وهكذا ردت بصدق، وهي تجاهد من أجل كشف المستور، وتعرية المسكوت عنه، والانتقام لنفسها من المجتمع بفضحه بأكثر النعوت حساسية، ما ظهر وما بطن، من دون تعقيدات أو خوف أو خجل، وحينما فكرت في الكتابة عن مسائل الجنس أساسا، لم تقصد كتابة نصوص إيروتيكية أو شهوانية بعكس الكثير من السراد، بقدر ما سعت لإثارة نوع من الجنس القاسي المدنس المبتذل والشائه، الذي لا طعم ولا لون له، ذلك الجنس البشع الممسوخ، الذي يقترفه سيكوباثيون وماسوشيون، قصدهم تعذيب الآخرين، والاعتداء

على براءتهم، واستباحة كرامتهم، وتدمير حياتهم، ويسعون لانتهاك قداسة الجسد، عبر التحرش والاغتصاب والاعتداء الجنسي الوحشي، وعن نفاق المتدينين ووكلاء الفضيلة والأخلاق الحميدة، الذين يحتكرون الدين، ويرتكبون الفضائح والجرائم الجسيمة باسم الدين والأخلاق والمبادئ.

وارتاحت مليكة وأراحت الروح والجسد المنهكين معا، من شقاء الدنيا، وهي مطمئنة البال بعد أن أفرغت ما يعتمل في قلبها من أشجان وألم لمدة سبع وثلاثين سنة، حكت خلالها عن قساوة الحياة وعبثيتها ووجعها، وتجاهل القريب قبل البعيد، وعن وطن عاق لا يكرم مواطنيه ويمتهن كرامتهم، فجسدته بلغة عارية، وجرح نازف، وجسد منهك، وروح مهلهلة، وقلب كظيم. ذلك أنه من رحم المعاناة يولد الإبداع الحقيقي.

3 - خصوصية الموقف من الحب والجنس عند صوفي الرواية الجزائرية الطاهر وطار

يعتبر الروائي الجزائري الطاهر وطار من أهم الروائيين الجزائريين بسجله النضالي وحسه الوطني، ورصيده الإبداعي الواسع، فقد ولد في بيئة ريفية لأسرة أمازيغية، وتربى تربية دينية، حفظ القرآن قبل أن يلتحق بصفوف جبهة التحرير، ومن خلال تربيته التقليدية طبعت شخصيته عدة صفات، حيث ورث الكرم والأنفة عن جده الشيخ المضياف كبير القبيلة وسيدها، وورث الزهد والتواضع عن والده الفقيه، وورث عن أمه الطيبة ورقة الطبع، وعن خاله الزهو وعشق المغامرة. وقد كرس كل كتاباته

لخدمة بلده، بل ولا تكاد خلو رواية من رواياته من تناول هذا الموضوع، وتتمحور حول نفس المضامين مع اختلاف الأشكال والثيمات.. يقول الطاهر وطار في هذا الصدد:

(إن الروائي الهادف والواعي لا يكتب روايات كثيرة مهما تعددت عناوين كتبه ومضامين إنتاجه، إنما يكتب رواية واحدة يظل طوال حياته يؤلفها إلى أن ينتهي، إنه ينظر إلى موضوعه، من مختلف الزوايا، وبدرجات ضوئية متعددة، وأيضًا بطاقات حرارية متغيرة). صص: 3 – 4[60]

وتأتي «رمَانة»، بين الرواية القصيرة والقصة الطويلة 65 صفحة، أخرجها ضمن مجموعة «الطعنات»، في ستينيات القرن الماضي، ونحت ملامحها من جديد في رواية «اللاز»، وتتعرض للشخصيات المتسمة بالجشع التي يفرقها النهار بمشاكله ويوحدها الليل بغواياته واقتناص فرص المتعة، ورمانة هي فتاة جزائرية حسناء، يتيمة الأبوين ذات الست عشرة سنة الفقيرة ضحية القهر النفسي والاجتماعي، والتي تدفعها الفاقة والحاجة إلى البغاء.

(وهي جالسة على كرسي وثير، عارية الصدر، لا يغطي باقي جسمها سوى قميص نوم حريري أملس شفاف.

رفعت بصرها إلى المرآة، فقابلتها نفسها جميلة رائعة.. الشعر منسدل أسود ناعم، على عنق أبيض طويل، وعلى صدر مكتنز عريض، العينان لوزيتان عسليتان حالمتان، الأنف

مستقيم لا يشوبه عيب متناسق مع الوجه المستدير والذقن

الممتلئة الجميلة، والفم الصغير،

تعبّر شفتاه القرنفليتان عن دعوة دائمة، لانتظار همسة دافئة منه.. المرأة ممتلئة بها طولا وعرضا..

....

تنهدت

بضاعتي بضاعة ثمينة تروج في كل مكان هذا التاجر التافه اشتراني، وضعني هنا في منزله، كما يضع أية تحفة ثم انصرف إلى جشعه يجمع كل ما عند الآخرين.) صص: 5 – 6[61]

يعتبر الطاهر وطار أحد رموز الواقعية الاشتراكية، أو الجدانوفية، بحكم انتمائه لليسار، لهذا كانت كتاباته تاريخية في مجملها، ملتزمة بقضايا الشعب، بالرغم من ذلك فإن الطاهر وطار يقول في بداية رواية اللاز:

(أنني لست مؤرخا ولا يعني أبدا أني أقدمت على عمل يمث بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أن بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشبهها «إنني قصاصا وقفت في زاوية معينة لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا) ص19[62].

ويبرر ذلك بقوله

(في وقت ما يزال الأمريكان يكتبون عن تاريخهم، والفرنسيون يستلهمون ثورتهم ومغامرات بونابرت في الكثير من إبداعاتهم المختلفة.. موقعا: (بالنسبة إليّ التاريخ واحد، والمرآة واحدة فإما

أن نـرى وجوهنـا منعكسـة عـلى صفحتهـا وإمـا لا، حتى ولـو كانت المرآة مشـظاة...)[63]

وتـأتي العلاقـات العاطفيـة بـين الشـخوص محتشـمة خجولـة، ذات نزعـة إيمانيـة، ومـن نـوع ذلـك الحـب العفيـف العـذري الـذي لا يخـرج عـن اللياقـة، ولا يفصـح حتـى عـن مكنونـات النفـس عبر اتباع أسـلوب المونولـوغ الداخلي للـذات المقهورة أحيانـا.. خاصة في أحضـان مجتمع قبـلي وتربيـة دينية صارمة لا تتسـامح مـع الاختلاط، ولا تتنـازل قيـد أنملـة عـن تقاليدهـا وأعرافهـا المتوارثـة، وقـد رصد مشـاهد تناولـت المـرأة مـن زاويته الخاصـة، رؤيـة فيها أنفة وكياسـة، تمنحهـا مكانتهـا الاجتماعيـة والسياسـية التـي تسـتحقها كشريـك في النضـال والتحريـر، الـشيء الـذي بـوأه مكانـة محترمة تحظـى بالتقدير الكبـير، وحـين يتطـرق للجنـس فأنـه يتناولـه بحـس صـوفي عرفاني، بعكـس آخرين كتبوا رواية الجسـد العـاري، تقول الروائيـة الجزائرية مليكـة مقدم:

(الفتيـات الصّغـيرات اللّـواتي تحضرهـن عائلاتهـن في أثـواب الزّفـاف مضرجـة بالدّمـاء، مصدومـات ومرعوبـات، كنـا نرفـض مراقبتهـن، كان موقفـا مسـئولا منـي أنـا وزميـلاتي، كنـا نرفـض المشـاركة في الجّريمـة، تلك الشّـهادة الغبيّـة التّي تطالب بهـا العائلات لإثبات حسـن سـلوك بناتهن المتزوجـات حديثا، إعلان بـراءة لعذريّة لا تحتاج لشـهادة، إنها الشّـجرة التّي تغطـي الغابة، الخطأ الشّـاذ الذّي يـؤذي الفضيلـة، في الخارج الـزّوج الغاضب، الحانق، يـصرخ مهدّدا: سأمسـك بـك يـا القحبـة، يـا الخائجـة!!..».. يجـب أن اكتـب، كنـت

دائما أقول هذا، سيأتي اليوم الذّي اكتب فيه كلّ شيء، في ذلك الوقت كنت غير مستعدة لكنني كنت املك الرّغبة والقناعة.)[64]

في حين يقول الناقد حميد عبدالقادر:

(ويلاحظ هنا أن الروائيين المعرّبين هم الأقرب إلى بوجدرة من حيث هذه الجرأة، إذ تناول الطاهر وطار (1936 – 2010) تيمة الجنس في عدد من أعماله، وبالأخص في رواية «عرس بغل»، وفي قصة بعنوان «رمَانة»)[65]

وفي رواية «عرس بغل»، نتتبع مغامرات البطل «الحاج كيان»، الذي يمثل نموذجا لازدواجية الوعي، فهو يقضي يومي السبت والأحد بين أحضان العنابية وفتياتها في الماخور حيث اللذة والمجون. ليعوم ويغير ملابسه ويصلي في المسجد فجر يوم الاثنين ويعود إلى حياته الطبيعية. وهو الطالب الزيتوني الذي ابتدأ مشواره مرشدا ناهيا وواعظا.

لإصلاح حال الأمة الإسلامية من دور البغاء، ثم ما يفتأ أن يرسو عند مرفأ ماخور العنابية ماجنا وعاشقا، ثم قاتلا من أجلها وسجينا لعشرين سنة بسجن كيان، الذي أخذ عنه الإسم

والصفة، ثم يصل ليقظة ضمير متأخرة:

(الوضع كله فاسد. لن يصلحه خليفة، لن يصلحه دين. ليتني ما رضيت بمزاحمة المستعين، إذ ما الذي يدفع إلى البكاء من لم يحن دوره في ذلك) ص110[66]

وقد حاول الروائي الطاهر وطار بحدسه اليساري ووعيه

المنفتح، أن يكتب عن الجنس من منطلق إيتيقي صرف، وليس من منظور بؤري، منصفا للمرأة، ومعاملا إياها كأنثى وليس كعاهرة، كاشفا عن التعاسة الواقعية التي تكبل إرادتها وتوجهها في المجتمع، ضدا عن إرادة المجتمع، وهو الذي يأبى إلا أن يدعو نفسه بـ «المناضل المحترف والكاتب الهاوي»، و نادى «بشيوعية - غريبة - لا تنفي وجود الله»، خاصة في بلد تجتاحه الجماعات الإسلاموية المتطرفة التي عاثت في البلاد فسادا وتقتيلا إبان العشرية السوداء، وكان بحق أحد أبرز المناضلين وكتاب الرواية المناهضة للعنف. إذ نشعر به وكأنه أكثر انصهارا واندغاما مع شخوصه، متتبعا مسارهم، مؤازرا إياهم في محنهم، متحدثا بلسان أحوالهم، فلا وقت للحب والعشق إزاء مصلحة الوطن، وتحريره من الاستعمار أولا.

تلك إطلالة سريعة على المنجز الإبداعي عند صوفي الرواية الجزائرية الطاهر وطار، وأحد شيوخها الكبار، ورصد لخطاب الحب والجنس لديه، وهو نوع من الحب الطهراني غير الحسي، الذي يتسم بالتقدير والإكبار لدور ومكانة المرأة كصديقة وعشيقة وزوجة من جهة، ومناضلة ومجاهدة ورفيقة سلاح من جهة ثانية، فأم الباهي وأخته في قصة «الدروب «تخرجان تحت جنح الليل لإسعاف الثوار ونقل الجرحى.

وبرغم كل هذه الخصوصيات الاجتماعية التي تميز المجتمع الجزائري، الذي تتعايش فيه عقليتان متباينتان. واحدة متحررة ومتنورة تنحو نحو تحرير العقل من أدران الماضي، وأخرى أدركتها

صحوة متأخرة تطمح لجر البلد إلى أتون التخلف والخراب، فإن هذا التنافر والاختلاف ساعد على إنتاج زخم من الأعمال الإبداعية الهائلة والوازنة.

4 - إبراهيم درغوثي والمحظور والممنوع بين السارد والكاتب

الروائي والقاص إبراهيم درغوثي من أهم الروائيين في تونس بدون منازع، بثراء إنتاجه الأدبي وتنوعه، وإلمام تجربته بكل الأجناس الإبداعية من قصة قصيرة، وقص قصير جدا، ورواية وترجمة ودراسة، وينتمي إلى جيل من الكتاب والمبدعين الذين أحدثوا نوعا من التجديد والثورة على مستوى السرد التونسي، وذلك عبر رصيد محترم من الأعمال السردية: الدّراويش يعودون إلى المنفى، القيامة.. الآن، شبابيك منتصف الليل، أسرار صاحب السّتر، وراء السّراب.. قليلا، كلاب الجحيم، مجرد لعبة حظ، الطفل العقرب، القرد الأوتوماتيكي، وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، خمرة في غمّازة، والنخل يموت واقفا، الخبز المر، رجل محترم، كأسك.. يا مطر، وترجمات قصصية، وعرفت كتاباته بالجرأة في اقتحام مناطق محرمة وغير مطروقة، مزاوجا بين السرد العصري، والمرجعية التقليدية عبر الغوص في كتب التراث الجنسي أساسا، مستكنها أسرارها وباعثا إياها في حلة حداثية، مستعينا بالشعر والخبر والخرافة والأسطورة، اقتباسا وتناصا، موكلا أمر تقييدها لإبراهيم السارد وتابعه إبراهيم الكاتب، ويفسر هذا بقوله:

(وقد سألني مرة قارئ كيف أجرأ بذلك الشكل على المحرمات

في الكتابة الأدبية دون أن أخاف من السلط الدينية والسياسية والأخلاقية؟

فرددت عليه بأن من يكتب نصوصي ما هو إبراهيم الكاتب وإنما هو إبراهيم السارد وإنه في كثير من الأحيان يتمرد على الكاتب حتى تصبح سلطاتي عليه تكاد لا تذكر)[67]

كما تعتبر كتاباته من أهم التجارب بتونس، وأكثرها تجريبية وانفتاحها على عوالم السياسة والدين والجنس، مع استحضار نصوص من التراث العربي مسقطا إياها على مشاهد حديثة يماهي فيها بين المحظور والممنوع، مستعينا بالحيوانات، وأسلوب الليالي والمقامة ومصنفات الايروتيكا العربية من الفقيه سيدي محمد النفزاوي، والإمام أحمد بن سليمان بن كمال باشا، وأبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشي القفصي إلى سيدي عبدالله قش، عنوان ماخور في تونس العاصمة. لمراوغة بشاعة الوقت بلغة ساخرة حد الفضيحة، شفيفة وشاعرية إلى أقصى درجات الرقة والبداعة والرهافة، وأسلوب يلامس حدود العجائبية والغرابة والدهشة واللامعقول، الذي ينجم عن الإمعان في الواقعية بكل ترسباتها ورتابتها، بالتشديد على التكثيف الكلامي، والتنوع الأسلوبي، مما يساعد على إضفاء مسحة جمالية على السرد:

(أنا متّهم ضمنيّا بقول الحقيقة كلّها حين حاولت في كتاباتي فضح النّفس البشريّة وتركها عارية على خشبة المسرح أمام جمهور حاولت شدّه إلى قولي بشتّى الطّرق).[68]

في نص «رجل محترم جدا» يحكي عن رجل في الأربعين، تقوده

نزواته لسوق زرقون، الذي لم يزره منذ عشرين سنة، وبتقنية «الفلاش باك» يستعرض شريط ذكرياته، ويهديها:

(إلى سيدي عبد الله قش، نفعنا الله ببركته.

مضى الآن أكثر من عشرين عاما على آخر زيارة لي لهذا الشارع. أنا الآن في الأربعين. رجل محترم. رجل محترم جدا. ولست أدري أي شيطان ركب رأسي وقادني إلى سوق زرقون.

الكتب مازالت كعهدي بها مكدسة على قارعة الطريق. كتب باللغة العربية: الشيخ العارف أبي عبدالله محمد بن أبي بكر علي النفزاوي يعرض كتاب «الروض العطر في نزهة الخاطر»، ويحكي علنا بصوته الطنان عن المحمود من النساء والمكروه من الرجال. عن كيفية الجماع وعن مضراته. عن مكائد النساء، وعن الأدوية التي تسقط النطفة من الرحم. عن أسباب شهوة الجماع وعما يقوي عليه...) ص:86[69]

وقد أثارت كتابات الروائي إبراهيم درغوثي العديد من ردود الفعل حول هذا النوع من الكتابة الجريئة التي لا تتورع عن تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية ويلخص ذلك قائلا:

(أن المحظور الجنسي يكاد يظهر في أغلب ما كتبت من قصص وروايات منذ نصي القصصي الأول «النخل يموت واقفا» حتى الجزء الثاني من سيرتي الروائية «القرد الأوتوماتكي». ولكنني أريد أن أوضح لمتقبلي كتاباتي السردية أنني لا أكتب روايات بورنوغرافية رخيصة، ولا روايات تهيّج المشاعر وتحرّك السواكن وتضرب على

وتـر الغرائـز البهيميـة لـدى هـذا الكائن البشري المسـكون بالشـهوة، وإنـما أكتـب نصوصا قـد يسـتدعي بناؤها

الفنـي ومعمارهـا اللغـوي توظيـف الجنـس للتحريـك والدفـع بالأحـداث إلى أقصاهـا. حينها لا أرهـب الاقتراب من هـذا المحظور ولا أدعـو شـخصياتي الورقيـة معلقـة بـين السـماء والأرض وإنـما أجعلهـا تمشي على اليابسـة وتسـتمتع بالحياة وأشـبع نهمهـا الجنسي إلى أن تبلـغ «الأورقـازم».)[70]

ويضيف قائلا:

(إن في كثـير مـن بقـاع العـالم المتخلف يعيـش المبـدع ازدواجية في شـخصيته تصـل في أحيـان كثيرة إلى حـدود المرض. ذلـك أنه معرّض في حياتـه العامـة والخاصـة إلى ضغـوط تفـوق حـدود التصـور. فهـو مطالـب حـين يكتـب أن يـرى البـشر ملائكـة كـما صورتهـا الذاكـرة الشـعبية بـلا أعضـاء تناسـلية لا يقربهـا الدنـس مـن بـين يديهـا ولا مـن خلفهـا، ولكـن هذا المبـدع إذا قـرر أن يفتـح عينيه ليرى الأشـياء عـلى حقيقتهـا بـدون رتـوش ولا زينـة، يجلـد بسـياط من نـار ويرجم بحجـارة مـن سـجيل وتتآكلـه النـيران مـن كل جانـب وتتكاثـر عليه الأعـداء ويقـل نصـيره. فملامسـة الخطـاب الجنـسي مثـلا وخلخلـة المنظومـة الأخلاقيـة السـائدة والتعبـير الجـريء عـن الحيـاة الداخلية للإنسـان وتسـمية الأشـياء بأسـمائها بـدون خجـل المنافقـين وتحـدي النظـم الأخلاقيـة السـائدة منـذ زمـن الـرق والإقطـاع واسـتعمال القامـوس البـذيء والـكلام العـدواني واسـتفزاز القـارئ المحتمـل للأثـر المكتـوب - أيـا كان هـذا القـارئ - رجـلا أو امـرأة، كهـلا أو

شـابا، شـيخا أو مراهقـا، متدينـا أو عربيـدا، في تونـس أو على ضفاف بحـر العـرب، الآن أو بعـد مئات السـنين. يحتاج كل هـذا إلى كثير من الشـجاعة والصـبر على الأذى والسـكوت عـلى هجـمات الطهرانيين، فليـس مـن السـهل الاقـتراب مـن ذائقـة المتلقـي الجنسـية ومحاولـة خلخلة مسـلمات سـكتت عنها الذاكرة الجماعية لشـعب من الشـعوب حتـى صارت من المقدسـات التـي لا يمكن ملامسـتها إلا بعد التطهر من رجـس الشـيطان.[71]

ويضيف إبراهيم درغوثي:

(وقـد اعترضتنـي بعد صـدور روايتي «شـبابيك منتصـف الليل» نـماذج تسـتحق العـرض والتشريح لمـا في ذلك مـن دلالات على جميع المستويات:

النمـوذج الأول: مثقـف يـدرّس الأدب الحديـث في الجامعـة التونسـية ولا يقـرأ هـذه الرواية إلا بعـد أن يغلق أبواب مكتبه بسـبعة مفاتيـح حتـى لا يقبـض عليـه أطفالـه بالجـرم المشـهود.

النمـوذج الثـاني: ناقد يقسـم بالطلاق ثلاثـا وتحريـم أم أولاده إن هـو وضع هـذه الروايـة الملعونة عـلى رف مكتبته - خوفا مـن العدوى - ربما.

النمـوذج الثالـث: يتهمنـي بأننـي أكتب للغـرب حتى تتـم ترجمة كتبـي إلى اللغـات الحية، فأكسـب مـن وراء طبعهـا في فرنسـا وربما في الولايـات المتحـدة الأمريكيـة وألمانيـا آلاف الفرنـكات والدولارات والماركات...

النموذج الرابع: يتهمني بالعمالة للإمبريالية والصهيونية العالمية.

وخامس يصرح لخلانه بأنني مفسد في الأرض ومقوض للأخلاق الحميدة والسنن النبيلة التي يجب أن نربي عليها الناشئة.

ويصل السيل الزبى، حين يستعدي «مثقفون» الرقابة على هذه الرواية فتأمر بجمعها

من على رفوف المكتبات العمومية وبركنها في الأرشيف. كل هذا وأكثر، لأنني استعملت في هذه الرواية - كما في أعمالي الأخرى - بعض الأسماء لأعضاء يمتلكها كل البشر. ويسرد عليك أصغر طفل من أطفال الروضة مرادفات لها تفوق الحصر. واستعملت بعض الحكايات التي وردت في الموسوعات العربية القديمة كـ «الأغاني» و«الحيوان» و«الروض العاطر» و«تحفة العروس» و«نزهة الألباب» و«كتاب القيان «لتذكير قارئ اليوم بهذه الكنوز وحثه على العودة إليها والنظر فيما جاء فيها وتدبرها.)[72]

وتناقش رواية «شبابيك منتصف الليل» مشاكل القسوة والعنف المازوشي في معاملة الحيوانات ومعاشرتها (زوفيليا)، وفكرة المثقف الواعي المتبين من وضعه الطبقي لكن العاجز عن تخطيه، المثقف المشلول السلبي والقاصر، رابطا ذلك بما ينسج من معتقدات وأساطير وخرافات، بلغة لا تخلو من جاذبية وجرأة، ولا تتورع عن تسمية الأشياء بمسمياتها الصريحة، تحت سدول الليل، ومن خلال عيون شبابيكه، ومنتصفه يقحمنا الروائي إبراهيم درغوثي في فضاء الرواية بتوصيفات تنضح شبقية، ففي العتمات ترتكب الفضائح، ويفتتح الحكي الخليفة الأول أبو الشامات الراوي بقوله:

(كلبتي التي تكون وقت السفاد زائغة النظرات، لا يقر لها قرار. وأنا أداعبها وألبسها قمصانا من الحرير الوردي. وأضع لها أحمر الشفاه. وأكحل لها عينيها بالاثمد. ولا أبخل عليها بما طاب ولذ من المأكل والمشرب، ثم ألبس بذلة الجزار، وأذهب إلى الغابة مصحوبا بالكلبة المشدودة إلى يميني بحبل المسد المربوط في عنقها. كانت إذا رأت الكلاب تترجاني بهريرها أن أطلق سراحها ولو لدقيقة واحدة. وكنت دائم الرفض، إلى أن أرى الموت في عينيها، فأطلقها. فتقفز إلى صدري، وتلحس وجهي، وتفر إلى الحرية. وأنا، وقد ملأتني الغيرة حد الانفجار، أخاف أن تهرب مني، وتفوت عني فرصة الانتقام، والكلبة لا تدري ماذا تفعل بزينتها، ومن تختار؟ فتعود إلى جواري تطلب النجدة، فلا أبخل. ناديتها، فجاءت تبصبص بذيلها، وتتمرغ تحت قدمي، ولعابها يسيل. مسحت على مؤخرتها، فتمططت، وعوت وكأن اللذة تخنقها.) ص5 [73]

تقول الدكتورة شادية شقروش:

(تختزن الشبابيك هرم ثلاثي القطب يدور في فضاء مشكلات فكرية قائمة في المجتمع العربي الإسلامي متأثرة بالتعارض بين منهجية الفكر العلمي الغربي والتصورات الدينية المطروحة منذ أربعة عشر قرنا.

ولا شك أن الكاتب وهو يحلق بأجنحته الثلاثة (الجنس، الدين، العرف) لم يستطع تجاوز الحقبة المظلمة لذلك نجده يفتح شبابيكه في منتصف الليل، قمة الظلمة ولكن شبابيكه تنفتح نحو الداخل و

كأنها دعوة من الكاتب إلى الرؤية الإستبطانية، وهي رحلة قام بها سارد عاجز استطاع أن يرى - رغم الظلمة - العيوب و يشخصها من أجل تفاديها.)[74]

فيما يضيف الدكتور حفناوي بعلي:

(لقد أثارت رواية «شبابيك منتصف الليل» ضجة، استمرت لفترة طويلة بعد صدورها، واختلفت حولها الآراء بين التنديد والتأييد. وسبب ذلك في تناولها بكل صراحة وحرية موضوعة / قضية «الجنس»، مع تضمين لنصوص تراثية استقاها المؤلف من التراث الحضاري المهمش؛ رغم استعماله المتداول بكثرة. يكون الثلاثي المحرم: الدين، السياسة، الجنس، في أعمال درغوثي وحدة متكاملة. ودون إخلال بالقضية الفنية والأخلاقية ودون الوقوع في فخ الإثارة الرخيصة، مع مراعاة الذوق السائد في العهود الذي كتبت فيها هذه النصوص، وكذا التعبير عن حساسيتنا الراهنة. ومن مميزات هذه الرواية / الشبابيك أنها تطرح المشكلة وتقترح الحل، كما أنها تطرح العلاقة المحتملة بين الأدب والثالوث المحرم / التابو.)ص.510[75]

في رواية القرد الأوتوماتيكي يقول إبراهيم ولد محبوبة الكاتب:

(كل واحد يحمل في داخله قردا من المهد إلى اللحد، مع فروق بسيطة، عند البعض يتمظهر هذا القرد يوميا بشكل علني، وعند البعض الآخر، يظل يتخفى طول العمر.)ص5[76]

وهذا تحايل على الكتابة أو ما يسمى بمكر الكتابة، ينتهجه

الروائي إبراهيم درغوثي لتبرير ازدواجية الكائن وتحوله وتناقضه، مما يفسر هذه الاتوماتيكية المرهونة بإرادة ومشيئة خارجية، وهذا توارد يحيلنا على ثعلب محمد زفزاف الذي يظهر ويختفي..

تقول الضيفة لزوجة العم:

(هل تصدقين يا عزيزتي إني ما زلت بكرا حتى الآن رغم أنني أنجبت لزوجي الموقر بنتا وولدا كفلقتي القمر.) ص46[77]

(وانتظرت قليلا حتى وقفن أمامي واصطففن قدامي وهن يعرضن فنون الغرام ويدعونني إلى الحلال والحرام، فعددتهم بقلبي ولساني وأنا أخرج عليهن شاهرا سيفي اليماني، فكن ثلاثة كما أخبرتني العمة ذات الهمة، كواعب أتراب يتقارعن بأصابع العناب كؤوس الشراب ويتراشفن ماء الحياة بعيون ناعسة حتى يختلط اللعاب باللعاب ويسيل على النحور والصدور فيتطارحن ويتطاوحن ويتهامسن ويتغامزن ويتلاطفن ويتقاذفن بسباب لطيف أشهى من طعم النبيذ، وأنا المفتون بما أرى وأسمع أغازلهن غزل ذكر الحمام فيسقينني ولا أشبع من المدام ثم أقوم إليهن وأطوف عليهن واحدة واحدة طواف الراهب المتعبد.

والناسك المتهجد، فتتعارك ونتقاتل ونتناول ونتحابل ونتنابل حتى يبرق البرق ويسيل العرق ونصيح معا:

- (الغرق، العرق) صص 208 – 209[78]

وتتوالى الأمثلة والنماذج ذات الإيحاء الشبقي، بين دفتي رواية «وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي» التي يستهلها

الروائـي إبراهيـم درغوثـي قائـلا:

(كان أوّل عهـدي بهـا يومـا مشـهودا مازلت أعـاني مـن تبعاته حتّى الآن. فقـد جـاءت متأخّرة عن الدّرس وجلسـت في الصـفّ الأخير من المـدرّج بـين مجموعة من البنات والشّـباب. ولم تفتح دفـتر الدّروس وإنما رأيتهـا مـن بعيـد تفتح حقيبـة يدها وتخـرج منها مـرآة صغـيرة وأدوات الزّينـة وظلّـت تتـبرّج مـدّة ثـم قامـت. اخترقـت مـرّة أخـرى صفوف الطّلبـة والطّالبـات وبـدأت تنزل عـلى الدّرجـات الجانبيّـة للقاعة وهي تحـرّك ردفيهـا بطريقة ماجنـة وتطرطق بحذائهـا العالي عـلى جلّيز القاعة بشـكل منغّم مـوزون ممّا أثـار انتباه الجميـع.) ص7[79]

في الختـام، لا ندعـي أننـا أحطنـا بجميـع جوانـب الموضـوع، ومـا أنجزنـاه لا يعـدو سـوى غيـض مـن فيـض وقليـل مـن كثير ممـا كتبه هـؤلاء، كنـوع مـن الإسـهام في موضوعـة الحـب والجنـس في الرواية العربيـة، التـي لا تـزال تخيف القـارئ المتنور قبـل التقليـدي المحافظ، الـذي لا يتكلـم في المسـألة الجنسـية إلا إذا تعلـق الأمـر بحـالات الاغتصـاب والتحـرش الجنـسي والفضائـح، بينـما الدعـارة والعهـر والبغـاء يتمطى في الشـارع العام، وتخصـص له أماكن محروسـة بعناية وعيـون لا تسـهو ولا تنـام، وبرغـم مـا كتـب فيهـا قديـما ومـا وصلنا منهـا من نفائـس، فـإن مثقفينا يعيشـون حالة مـن الفصـام والارتباك والحشـمة والرهبـة، والكثـير مـن المتنوريـن يتحرجـون مـن الخوض في مواضيعهـا برغـم أنهـا مـن المواضيـع الحساسـة التـي تهـم الـسرد والسوسـيولوجيا، وعلم الإناسـة، وعلـم النفس، والتربيـة، والطب، والبحـث العلمـي، والسـينما، والفـن التشـكيلي، وكل شيء.

الهوامش والإحالات:

[1] د. عبدالكبير الخطيبي: انظر: (محمد شكري: السيرة الذاتية الشطارية،) شهادة، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ص:111، ع/ 2 – 3، 1980.

[2] محمد شكري: الشطار، (زمن الأخطاء). رواية، ص:244، دار الساقي. ط 6 بيروت. لبنان. 2001.

[3] صبري حافظ، البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، دراسة ملحقة بالطبعة المشرقية لرواية زمن الأخطاء، صدرت بعنوان الشطار، دار الساقي ط 4 - 2000، ص 240.

[4] محمد شكري: نفس المصدر السابق، ص:21.

[5] عبدالعزيز جدير: بول بولز ومحمد شكري، «حقائق وأسرار» الحوار الأخير!، موقع جريدة القدس العربي، بتاريخ: 05 أغسطس2015. على الرابط التالي:

https: / /www.alquds.co.uk /٪ef٪bb٪bf٪d8٪a8٪d988٪ ٪d984-٪ ٪d8٪a8٪d988٪ ٪d984٪ ٪d8٪b2-٪d988٪ ٪d985٪ ٪d8٪ad٪d985٪ ٪d8٪af-٪d8٪b4٪d983٪ ٪d8٪b1٪d98a-٪d8٪ad٪d982٪ ٪d8٪a7٪d8٪a6٪d982٪ -٪d988٪ ٪d8٪a3٪d8٪b3٪d8٪b1٪d8٪a7٪d8٪b1-٪d8٪a7

[6] محمد شكري: ن. م. س. ص:131.

[7] محمد شكري: مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية - شهادة، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ص:111، ع/ 2 – 3، 1980.

[8] هشام ناجح: الرواية العربية المتخاصمة مع الجسد، موقع أنطولوجيا السرد العربي، الجنس في الثقافة العربية، بتاريخ: 03/ 10/ 2018، على الرابط التالي:

http: / /alantologia.com /blogs /12380 /

[9] محمد فاوبار: المرأة الجنس والخطاب في المغرب، مساهمة في قراءة أعمال عبدالصمد الديالمي، مجلة اختلاف، الرباط، المغرب، ص:38، العدد 8، 1994.

[10] سعيدة تاقي: في ثقافتنا يحاصر الجسد بالتحريم. بالتحريم - موقع العربي

الجديد، بتاريخ: 23 نوفمبر 2016، على الرابط التالي:

https: / /www.alaraby.co.uk /diffah /interviews

[11] سناء العاجي: مجنونة يوسف، مقتطف من مدونة (أنيما) الكترونية، بتاريخ: الخميس 19 يوليوز 2007، على الرابط التالي:

http: / /anima.canalblog.com /archives /20075658425 /19 /07 /.html

[12] الزهرة رميج: عزوزة، رواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، االمغرب، ط1، 2010، ص:79.

[13] الزهرة رميج: نفس المصدر، ص: 266.

[14] الزهرة رميج: نفس المصدر، ص: 127.

[15] وفاء مليح: جوع بارد، موقع بواية وزارة الثقافة والاتصال، المغرب، بدون تاريخ، على الرابط التالي:

http: / /www.minculture.gov.ma /index.php /2010 – 01 – 11 – 01 – 40 – 04 /naration /939 – oufae – malih – nouvelle

[16] أ. سعاد أرفيس: ملامح التمرّد في الرواية النسائية الجزائرية - الرواية الممنوعة لمليكة مقدم أنموذجا – موقع عبدالحميد بن هدوقة، الجزائر، بدون تاريخ، على الرابط التالي:

http: / /www.benhedouga.com /content /٪D985٪ ٪D984٪ ٪D8٪A7 ٪D985٪ ٪D8٪AD–٪D8٪A7٪D984٪ ٪D8٪AA٪D985٪ ٪D8٪B1٪D 991٪ ٪D8٪AF–٪D981٪ ٪D98٪A–٪D8٪A7٪D984٪ ٪D8٪B1٪D9٪ 88٪D8٪A7٪D98٪A٪D8٪A9–٪D8٪A7٪D984٪ ٪D986٪ ٪D8٪B3٪ D8٪A7٪D8٪A6٪D98٪A٪D8٪A9–٪D8٪A7٪D984٪ ٪D8٪AC٪D 8٪B2٪D8٪A7٪D8٪A6٪D8٪B1٪D98٪A٪D8٪A9–٪E293–٪80٪ ٪D8٪B1٪D988٪ ٪D8٪A7٪D98٪A٪D8٪A9–٪D8٪A7٪D984٪ ٪D985٪ ٪D985٪ ٪D986٪ ٪D988٪ ٪D8٪B9٪D8٪A9–٪D984٪ ٪D985٪ ٪D984٪ ٪D98٪A٪D983٪ ٪D8٪A9 – ٪D985٪ ٪D982٪ ٪D8٪AF٪D985–٪ ٪D8٪A 3٪D986٪ ٪D985٪ ٪D988٪ ٪D8٪B0٪D8٪AC٪D8٪A7

[17] ذ. سليم بتقه: الأدب الجزائري بالفرنسية بين عقدة اللغة وتكريس القطيعة..)، موقع أصوات الشمال، الجزائر، بتاريخ: 13/ 05/ 2008، على الرابط التالي:

http: / /www.aswat – elchamal.com /ar/?p=98&a=2868

[18] مومن سعد: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية (1920 – 1945)، أصوات الشمال الجزائر، بدون تاريخ، على الرابط التالي:

http: / /www.aswat – elchamal.com /ar /p=98&c=4&a=35904

[19] كاتب ياسين: أنظر (ذ. سليم بتقه: الأدب الجزائري بالفرنسية بين عقدة اللغة وتكريس القطيعة..)، موقع أصوات الشمال، الجزائر، بتاريخ: 13/ 05/ 2008، على الرابط التالي:

http: / /www.aswat – elchamal.com /ar /p=98&a=2868

[20] مالك حداد: أنظر: (ذ. سليم بتقه)، نفس المصدر السابق

[21] نورا أسوبال: أنظر (عبدالله كرمون، «نورا أسوبال تترجم» «حكايات إيروسية مغاربية)، موقع إيلاف، باريس، بتاريخ: 13/ 12/ 2009، على الرابط التالي

http: / /elaphblogs.com /post

[22] حميد عبدالقادر: الجنس في الرواية الجزائرية - موقع مجلة الجديد، بتاريخ: الأربعاء 01/ 07/ 2015، على الرابط التالي:

https: / /www.aljadeedmagazine.com /node /131

[23] عبدالكبير الخطيبي: الرواية المغاربية (بالفرنسية)، الرباط، سمير، المغرب، 1979، ص: 67.

[24] أمل المكي: جولة بين حانات البحر المتوسّط.. ممنوعة على الناسك والعربيد، موقع تورس، تونس، بتاريخ: 13/ 02/ 2015، على الرابط التالي:

https: / /www.turess.com /hakaek /71183

[25] علي الدوعاجي: رحلة بين حانات البحر المتوسط، ص:73، ط1، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس 1962

[26] أمـل المكـي: جولـة بـين حانـات البحـر المتوسّـط.. ممنوعـة عـلى الناسـك والعربيـد، موقـع تـورس، تونـس، بتاريـخ: 13/ 02/ 2015، عـلى الرابـط التـالي:
https: / /www.turess.com /hakaek /71183

[27] د. محمـد بـرادة – رائـد مـن رواد الأدب المغـربي الحديـث. محمـد زفزاف، كتابـة بـين «الموضوعية» وتصدع الـذات، موقع الحيـاة، بتاريـخ: 26 يوليو 2001. على الرابـط التالي:
http: / /www.alhayat.com /article /1096020

[28] محمـد زفـزاف، الثعلـب الـذي يظهـر ويختفـي، ص.4، رواية، منشـورات أوراق، الـدار البيضـاء، 1989.

[29] ن. م. ص48.

[30] محمـد زفـزاف: محاولـة عيـش، (روايـة)، المركـز الثقـافي العـربي، الـدار اليضـاء، ط:3، 2011، ص: 80.

[31] محمـد زفـزاف: المـرأة والـوردة (روايـة) بـيروت، لبنـان، الـدار المتحـدة للنـشر 1972، ص:84

[32] نفس المصدر، ص: 93.

[33] ن.م. ص: 198.

[34] أحمـد اليابـوري: الروايـة الجديـدة المغربيـة والـتراث، بوابـة وزارة الثقافـة والاتصـال، المغـرب، بـدون تاريـخ، عـلى الرابـط التالي:
http: / /www.minculture.gov.ma /index.php /2010 – 01 – 11 – 01 – 40 – 04 / etudes – essaie /296 – ahmed – yabouri – roman – marocain – et – patrimoine

[35] محمـد زفـزاف: الحـي الخلفـي (روايـة) منشـورات عـالم الصحافـة 1992، الـدار البيضـاء، المغـرب، ص:36.

[36] محمد زفزاف: م. س. ص: 255.

[37] عدنـان ياسـين: مليكة مسـتظرف ماتـت.. للمرّة الأخـيرة، موقع الأخبار، لبنـان، الخميس 14 أيلول 2006، على الرابط التـالي: https: / / al – akhbar.com / Culture_People/209351

[38] د. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 1987، ص: 72.

[39] د. محمد رمصيص: أسئلة القصة القصيرة بالمغرب مقاربات موضوعاتية، طوب بريس، الرباط، المغرب، ص160، ط1، 2007.

[40] مليكة مستظرف: ترانت سيس، مجموعة قصصية، ص:9، مجموعة البحث في القصة القصيرة، بنمسيك، الدار البيضاء، 2004.

[41] نفس المصدر، ص: 11.

[42] نفس المصدر، ص 14.

[43] نفس المصدر، ص: 17.

[44] ن. م. ص18

[45] مليكة مستظرف: م. س. ص: 24.

[46] نفس المصدر، ص: 30

[47] نفس المصدر، ص: 32.

[48] نفس المصدر، ص: 42.

[49] حسام الحداد، مليكة مستظرف والكتابة الموجعة عبر الروح، موقع البوابة نيوز، 20 يونيو 2018،

https: / /www.albawabhnews.com /3153738

[50] 15 من وصايا جلال الدين الرومي الخالدة، - موقع ساسة بوست، 21 سبتمبر 2015، على الرابط التالي

https: / /www.sasapost.com /translation /15 – life – changing – lessons – /to – learn – from – rumi

[51] مليكة مستظرف:ّجراح الرّوح والجسد، رواية، ص:5، مطبعة.accent.. الدار البيضاء، المغرب، 1999

[52] محمد عبدالرحمن الربيعي: أنظر (د. خالد محمد غازي – الخروج من بيت الطاعة.. شهادات أدبية)، ص:140، وكالة الصحافة العربية - ناشرون

[53] منى وفيق، مع مليكة مستظرف، موقع محمد أسليم، المغرب، بدون تاريخ، على الرابط التالي:

http: / /aslimnet.free.fr /div /malika2.htm

[54] مليكة مستظرف، نفس المصدر، ص: 10.

[55] ن. م. ص: 11

[56] ن. م. ص: 12.

[57] مليكة مستظرف، نفس المصدر، ص: 24.

[58] نفس المصدر، ص: 61.

[59] نفس المصدر، ص: 5.

[60] الطاهر وطار: رمانة، (رواية) – ط:1، 1991، دار موفم للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، ص ص: 3/ 4.

[61] نفس المصدر، ص ص: 5 – 6

[62] الطاهر وطار: اللاز، رواية ص: 19، دار موفم للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، 1991.

[63] عبد الكريم أوزغلة: مشاهد من سيرة الطاهر وطار بلسانه/ في تجربة الحياة والكتابة، الجزائر نيوز، بتاريخ: 22 - 11 – 2010، على الرابط التالي:

https: / /www.djazairess.com /djazairnews /22548

[64] مليكة مقدم: أنظر (عبد الغني بمعزة: انخطاف العصاة - ترجمة: عبد الغني بو معزة)، موقع مسارب، الجزائر، بتاريخ: 01/ 11/ 2013، على الرابط التالي: http: / /massareb.com/?p=2905

[65] حميد عبدالقادر: الجنس في الرواية الجزائرية، موقع مجلة الجديد، بتاريخ 01/ 07/ 2015، على الرابط التالي:

https: / /www.aljadeedmagazine.com /node /131

[66] الطاهر وطار عرس بغل، رواية، الطبعة الأولى، 1991، دار موفم للطباعة النشر والتوزيع، الدزائر، ص:110.

[67] إبراهيم درغوثي: المحظور في كتاباتنا السردية بين الكاتب والسارد، موقع أنطولوجيا السرد العربي، الجنس في الثقافة العربية، بتاريخ: 04/ 10/ 2018، على الرابط التالي:

http: / /alantologia.com /blogs /12395 /

[68] ابراهيم درغوثى مع الكاتب ابراهيم خليل ابراهيم، موقع صوت الوطن، بتاريخ» 18/ 04/ 2009، على الرابط التالي:

https: / /pulpit.alwatanvoice.com /content /print /162574.html

[69] إبراهيم درغوثي: رجل محترم جدا، دار سحر للنشر – تونس، 1996، ص86.

[70] إبراهيم درغوثي: المحظور في كتاباتنا السردية بين الكاتب والسارد، م. س.

[71] نفس المصدر.

[72] نفس المصدر

[73] إبراهيم درغوثي: شبابيك منتصف الليل، دار سحر للنشر، تونس - 1996، ص: 5

[74] شادية شقروش: أزمة الجيل العربي في رواية »شبابيك منتصف الليل«لإبراهيم درغوثي، مجلة أقلام بتاريخ: 07/ ابريل2016، على الرابط التالي:

http: / /aklamm.com /archives /526

[75] د. حفناوي بعلي: تمثلات الممنوع والمقموع في الرواية العربية المعاصرة: دار اليازوري العلمية، 2016، ط1 – 510.

[76] إبراهيم درغوثي، القرد الاوتوماتيكي، رواية، دار سحر للنشر - تونس، 2017، – ص5.

[77] ن. م. ص46.

[78] ن. م. ص 208 – 209.

[79] إبراهيم درغوثي، وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي، رواية، الدار التونسية للكتاب 2012، ص7.

الجسد المشتهى بين الإجلال والإذلال
قراءة في رواية «تلك المحبة»
للروائي الجزائري «الحبيب السائح»*

أ. د. م فريدة مولى – جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية/الجزائر

الرواية العربية واختراق المحظور

تعدّ الرواية فضاء لاشتغال مختلف أشكال الصراعات والتفاعلات والتناقضات والتجاوزات التي يضجّ بها الواقع المعيش، فهي الجنس الأدبي الأكثر طواعية وقدرة وجرأة على تمثيل متغيرات الراهن الذي تصدر عنه زمانا ومكانا، ومقاربته فنّيا وتصويره تصويرا حيّا ومتحركا، باقتحام اشكاليات الفرد وأزماته وعلاقاته بمطلقات الوجود والسلطة والدين والتاريخ والأعراف والهوية والحرية بمعانيها الفردية أو الجمعية، ولأن الرواية ليست فقط مخدعا لإفراغ المكبوتات، فهي أيضا ليست بمنأى عمّا يجري حولها من تفاعلات حيوية ترسم ملامح الإنسانية بكل تقاسيمها المشرقة الأخاذة، والمشوّهة الدميمة، من تجاوزات للقيم والنظم الأخلاقية والقوانين والتشريعات وغيرها من المسكوتات

والاختراقات التي يحتدم بها العالم والتي لا يجب أن يصوم عنها الأدب والفن.

وإن اعتبر الفيلسوف الألماني «هيجل – HEGEL» الرواية ملحمة العصر الحديث، ولأن موضوع الملحمة هو المجتمع، فإن الرواية مثيلتها تشخّص الهوة التراجيدية الموجودة بين الأنا والعالم، وتعبر عن روح المجتمع وترصد كفاح الإنسان في حياته الجديدة والمريرة، وهو يبحث عن المعيش والمصير والمعنى، ترصد آلامه وآماله، حيرته وقلقه الأبدي، خطيئته وتوبته، عظمته و وضاعته، ترصد الإنسان الذي يعيش في عالم من القيم التي توجّه سلوكه واختياراته، فالرواية حسب» جورج لوكاتش – LUKACS GEORG» ولوسيان غولدمان -LUCIEN GOLDMANN تفردت بموضوع الفرد الباحث عن معرفة نفسه وإثبات ذاته والباحث أيضا عن القيم الحقيقية في مجتمعه المتدهور، [1]وقد أسهم الوعي المديني المحدث الذي تشكل في المجتمعات المدنية في العصر الحديث والتي شهدت تطورات جمّة وتحولات كبرى على جميع الأصعدة، في تأسيس «فن الرواية» بوصفه فن المدينة المحدثة- على حد تعبير الدكتور «جابر عصفور» – المدينة المتحوّلة باعتبارها وعاء سياسيا واجتماعيا وثقافيا وإبداعيا لتعدد الاعراق والطبقات والمعتقدات والثقافات «المدينة التي يبحث عقلها النوعي عن معادله الإبداعي وأداته الفنية المائزة التي تعبّر بها عن هواجس التحول وهموم التغير وأحلام التقدم».[2]

لم تنشأ الرواية العربية بعيدا عن الصخب الفكري والمادي

والتحول الاجتماعي والثقافي والمعرفي في العصر الحديث، فقد تشكّلت وتطورت مجمل انجازاتها الفنية والجمالية كما يقر الناقد المغربي «سعيد يقطين» «في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب وبالثقافة الغربية»[3] وقد صاحب الوعي المديني المحدث في العالم العربي- عقب الاحتكاك والتفاعل – حركة الاستنارة في مطلع النهضة العربية، وتصدرت الرواية طليعة إبداع عصر النهضة في أداء معاني الاستنارة وتجسيد حضورها من خلال انفتاح الأفق لحرية العقل في الاجتهاد، وتجسيد علاقات التنوع والمغايرة والاختلاف والسعي إلى تحرير الثقافة من سطوة الاتباع وتخليص الفكر من قبضة التقاليد، ولم تجد الرواية العربية – رواية النهضة تحديدا – كما يؤكد «جابر عصفور» حرجا في أن تضع قضية الأديان موضع المساءلة من حيث علاقتها بالقيم الروحية التي تعمر بها المدينة ويتحقق العدل في المجتمع من حيث علاقتها بالعلم الذي أخذت علامات تحديثه تخايل الأذهان وتفرض نفسها على تأمل العقول، كما كشفت عن أسرار «الحريم» وما ظل محاطا بالكتمان في ظل المتغيرات التي طالت العلاقات الاجتماعية في المدينة العربية وغيرها من المحظورات المسكوت عنها اجتماعيا ودينيا وسياسيا.[4]

إن خرق الرواية العربية الحديثة والمعاصرة للمحظور أو المسكوت عنه أو المحرمات الاجتماعية والأخلاقية والدينية والسياسية أو ما يصطلح عليه بالثالوث المحرّم (الجنس – الدين – السياسة)، والتي تعد من الطابوهات في الثقافة الشعبية وفي جل

المجتمعات العربية- مع أن موضوع الجنس لم يشكل طابوها في تراثنا العربي القديم إذ شغل حيزا معتبرا في الكتابات التاريخية والفقهية والسردية القديمة – هو الذي شحذ بعض الأقلام التي دأبت على وضع الخطوط الحمراء للإبداع لدواعي ايديولوجية- لتصنف هذه المتون السردية في خانة السخف وخدش الحياء وتدنيس المقدس والطعن في الدين و الاستهتار بالعقيدة والتمرد على عباءة العرف الاجتماعي وغيرها من الأحكام الجزافية التي تتخذ من العرف المقدّس – الّذي يستمد قداسته من الدين – ذريعة لمحاكمة هذه النصوص السردية التي تفكك الواقع العربي و تكشف عن عمق التصدع في بناه الاجتماعية وتزيح الستار عن السلوكات الشاذة التي يمارسها أي مجتمع بشري جُبل على الخطايا، كما قوبلت هذه الجرأة في الكتابة بنوع من الحصار والرقابة الأخلاقية والسياسية، وهو ما دفع العديد من كتاب الرواية إلى اللجوء إلى التلميح دون التصريح، والترميز والإضمار والتعمية والإخفاء كوسيلة للانفلات من مؤسّسة الرقابة الأخلاقية التي تفتقر إلى وسائل قمعية كالتي تمتلكها المؤسسة السّياسية (مصادرة الإبداع – السجن - النفي)، وقد تساءل «ميشال فوكو» لماذا يشكل السلوك الجنسي والنشاطات والمتع التي ترتبط به موضوع انشغال أخلاقي ليجيب على الفور بأنها موضوع محظورات أساسية يعتبر خرقها بمثابة خطيئة جسيمة. (5)

اعتبرت العلاقة بين الرجل والمرأة – أيا كان نوعها – من المحرمات، وعلى الرغم من ذلك تصدى لها الأدباء في إبداعاتهم،

وشكّلت هذه التيمة محورا غنيا بالتوجهات التي أملت على الكتاب مادتهم وصاغت أشكالها، وإلى ذلك أشار الدكتور «غالي شكري» في معرض حديثه عن القيمة الجمالية لكتابات الذين فضحوا المسكوت عنه في مجتمعاتهم، يقول:»إننا رفقة هؤلاء الكتاب والكاتبات لا نزداد وعيا فحسب بدورهم الاجتماعي أو القيمة الجمالية لأعمالهم، إنما نتعرف تعرفا حميما على دور الفنون الأدبية في تجسيم القيم خلال مرحلة تاريخية من تطور أحد المجتمعات، وهو دور يفصح لنا عن المكبوت من حركة هذه القيم ويفضح المسكوت عنه من التناقضات الخافية تحت السطح.»(6)

ولعلّ أكثر المحظورات هيمنة وبروزا في الكتابة السردية العربية تيمة الجنس المشحونة بحمولة دلالية تحيل إلى العلاقة الجنسية الميكانكية بين الرجل والمرأة، تهيّج الجسد وجموحه وتوقه إلى اللذة والارتواء، التخلص من التوتر العضوي والنفسي، الاشباع الجنسي والغريزة البيولوجية، الشهوانية السوّية والمنحرفة، وغيرها من المفاهيم التي ترتبط بالدرجة الأولى بالجسد ومشتهياته، وإن عُدّ الجنس ملمحا طبيعيا في حياة الإنسان، وأشدُّ الأفعالِ البشرية نشوة و غبطة، وأكثرُها سيادة ورفعة، احتفت به الميثولوجيات الاغريقية والبابلية والفرعونية والسومرية، فقد وسمه سلطان الأخلاق في العصور اللاحقة بالإثم والعار والخطيئة، وتوقته الأعراف والعقائد بسياج من المحرمات وكبحت جموحه، فتحول عبر التاريخ في المجتمعات التقليدية ذات الأواصر الدينية العقائدية الراسخة إلى تيمة تعالج ضمن المحرمات أو المحظورات، ومع ذلك

فقد سخّرته الكتابات الإبداعية منذ القديم بدءا بالأساطير القديمة والملاحم والشعر العربي القديم وصولا إلى الأشكال السردية الحديثة التي لا تكاد تخلو من الاشارات الجنسية حتى وإن كانت باحتشام مثل ما نجد في الروايات الكلاسيكية التي تناولته من باب التيمات المرتبطة بالعلاقة بين الرجل والمرأة كالزواج و الخيانة والعجز الجنسي والفحولة، وقد تجاوزت الروايات المعاصرة في مختلف الأقطار العربية بجرأتها في مقاربة الجنس التلميح إلى التيمات الجنسية إلى التصريح بكل ماله علاقة بالممارسة الجنسية من وصف للمشاهد السريرية والإباحية وطرح لملابسات العملية الجنسية وذكر لأسماء الأعضاء الأنثوية والذكرية ورصد لجزئيات وتفاصيل العلاقة الحميمية، فتحدّت بذلك النظرة التقليدية للجنس وقبضة الأعراف وسكين الرقابة وخاصة أحكام وألسنة وأقلام «حراس النوايا» كما يسميهم الروائي الجزائري المتميز «واسيني الأعرج».

إن انخراط الروائيين العرب في نقد المؤسسات الدينية والسياسية، واختراق تيمات باتت من المحظورات الكبرى في الثقافة العربية التقليدية كالجنس وتقديم كل ذلك في قوالب فنية تخييلة هو الذي ضمن لإبداعاتهم كينونتها الابستيمية وفاعليتها في القارئ العربي، خاصة وأنهم استطاعوا أن يحوّلوا هذه الموضوعات الشائكة إلى منجزات فنية مُتعالية الخطاب ومُتعدّدة الأصوات والدلالات، وهم يفعلون ذلك لم يعكسوا مواقفهم الفردية بقدر ما جسّدوا رؤى الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية التي ينتمون إليها و«التي اندمغت مصالحها في أصواتهم» (7)

تندرج رواية «تلك المحبة» للروائي الجزائري «الحبيب السائح» ضمن هذه التحف الفنية التي خاض فيها صاحبها بوعيه الجمالي والمعرفي رهان اللغة فأبدع في التوظيف الرمزي والتمثيل الجمالي والتحويل الفني لتيمة الجنس وتيمات أخرى فرضت نفسها في المتن السردي كالشذوذ الجنسي والعلاقة (السلطوية/ الحميمة) بين الرجل والمرأة، ومركزية الذكورة وهامشية الأنوثة والعكس، والفحولة والحب والمتعة الجنسية وغيرها من التيمات التي تندرج في صميم الجنسانية التي يتداخل فيها النفسي والبيولوجي والسوسيو – اقتصادي والأخلاقي والثقافي والتاريخي والديني، والتي تطرح بإلحاح وحدّة أسئلة الفرد والمجتمع والحرية والهوية.

«تلك المحبة»: رواية الجسد بامتياز

«تلك المحبة» نص أو بالأحرى جسد نص يربك القارئ الحاذق، ويربك نسق القراءة السائدة، جسد مشتهى معطر بالرغبة، رغبة في احتوائه واختراقه وتملّك أسراره، جسد يغري ويثير ويراوغ يشوّر لمداعبته قراءة وحفرا وعبورا إلى بواطنه وتخومه، جسد لا تخونه فحولة اللغة، يسرد ببلاغة ودهشة توترا روحيا وقلقا وجوديا، يخترق واقعا محجوبا قابعا في غياهب المجهول، في عمق الذاكرة، في دخائل الإنسان، في محنة وطن يسكن القلب و الوجدان، في ثقل التاريخ وكثافته، في كبرياء الرجل وهيبته، في انكساراته ومخاوفه، في نزواته الصادمة، في وجع المرأة وشموخها، في عفّتها ونجاستها، في نشوتها العارمة، في حضورها المشرق رمزا وأسطورة، أرضا ووطنا، حلما ووعيا، روحا وجسدا، ف«تلك المحبة» هي جسد

النص «الذي يشكل قدره بالشكل نفسه الذي يشكل جسد الإنسان قدره» (8)

تدور أحداث الرواية في فضاء مفتوح هو الصحراء الجزائرية وبالتحديد في مدينة أدرار (منطقة توات)، وقد استثمر الكاتب فيها الأسطوري والعجائبي والديني والتاريخي والصوفي ليسرد - بلغة معطاء غزيرة - على لسان شخصيات تناوبت على فعل الحكي التاريخ العريق لهذه المنطقة التي عرفت هجرات اليهود والمسيحيين والمسلمين القادمين من الاندلس والمشرق والمغرب، فامتزجت بها أعراق مختلفة من أمازيغ (السكان الأصليون) وعرب ويهود وأجناس من أصول افريقية، و قد تجلى هذا التنوع الثقافي والعرقي والديني في الرواية من خلال الشخصيات التي حاولت عبثا تجاوز هذا الاختلاف فعاشت أزمات نفسية حادة وصراعات مريرة سردها الكاتب بكثير من الاحترافية، فكشف عن صدام الحب مع الدين، عبر حكايات الجسد والوقوع في الخطيئة، حكايات الغرام والعشق الممنوع بين شخصيات تجاذبتها النزعات الروحية والمادية والدينية، ومزّقتها الصراعات بين الشهوات والأشواق والرغبات وبين الأعراف والدين والمحرمات، شخصيات تراوحت بين الكبت والغواية الجامحة، بين العفة في العشق والفسق والفجور، وبلغة تعانق الأشواق يبوح بأسرار المرأة وترانيم جسدها، همومها ومباهجها، إخلاصها وغدرها، سحرها وجمالها، المرأة التي اختزلها في صورة «البتول»: المرأة اللغز، المرأة الأسطورة، المرأة الجسد، المرأة الرمز التي لا يسع ذكرها كتاب ولا يحتمل اسمها ورق، السيدة

التـي كانت المحبـة، كل المحبة عرشـها.

إن «الحبيـب السـايح» كان واعيـا تمامـا حـين جعـل مـن هـذا النص/ الجسـد حفرا على مسـتوى الكتابة، حفـرا في الذاكرة التاريخية المنسـية، في الوجـع الانسـاني والنفـس المتصدعـة، وبالخصـوص في خبايـا الأنثى وأسرارها، في جسـدها المشـتهى إلى حـد الفناء فيه، لأن الكتابـة في عرفـه «ليسـت سـوى» تقدمـة لامـرأة نرغـب في أن نفنى في جسـدها»[9]، جسـد المـرأة الـذي ألهـم ولا يـزال يلهـم المبدعـين، الجسـد المشـتهى الذي أسـال عـلى مرّ العصـور الكثير مـن الحبر، بين خطابـات تربطـه باللذة والشـبقية، وتنظـر إلى المرأة / الأنثى كجسـد مشـتهى مختـصرة ماهيتهـا في جسـدها، في أنوثتهـا التي تختـزل قواها العقليـة ووجودها الإنسـاني في الجنـس، في المتعة والإغـراء، في وعاء للتفريـغ والتفريـخ، إذ يظهـر جسـد الأنثـى في خطـاب النفـزاوي -الـروض العاطـر في نزهـة الخاطـر – مثـلا بوصفه «جسـد خلوا من العقـل والبصـيرة وبوصفه كائنـا محكوما بالشـهوة وخاضعا لشروط الشـبق ومتجـردا تجـردا تاما مـن أي قيمة أخـرى، لا قيـم الدين ولا قيـم العائلـة ولا قيـم العقل»[10]، وقـد طوقت هذه الخطابات جسـد الأنثـى بأغـلال المبـادئ الأخلاقيـة والاجتماعية والقيـم التي تكرّس المركزيـة الذكوريـة وتعلي من قيمـة الفحولة والشـبق الذكري، وبين خطابـات حرصـت عـلى تحرير جسـد المـرأة وعقلها من هـذه النظرة الدونيـة التـي ألغـت حضورهـا الإنسـاني وغيّبـت عقلهـا وإرادتهـا وخاصـة رغباتهـا، وقـد حاولـت هـذه الخطابـات تخليـص المـرأة وتخليـص جسـدها مـن الحصـار الأخلاقـي والرقابـة الاديولوجيـة

اللذيـن مورسـا عليهـما داخـل الخطابات الأخـرى، معيـدة الاعتبار لهـذا الجسـد الأنثـوي الـذي تتعالق فيـه جميع القيـم وتختـزل فيه كل صـور الجـمال والجـلال والحـب والحكمـة، وتصنـف روايـة «تلـك المحبة»ضمـن الخطابـات الروائيـة التـي أعـادت للجسـد الأنثـوي قداسـته وأعـادت للمرأة/ الأنثـى سـيادتها ووجاهتهـا ومركزيتها.

يهيمـن حضـور الجسـد الأنثـوي في روايـة «تلـك المحبة»، بشـكل لافـت إلى جانـب الجسـد الذكـوري، وهـو لا يمثـل فقـط دلالات الشـهوة والإغـواء والفتنـة والخطيئـة، بـل يجسـد أيضـا معـاني النبـل والحكمـة والعفـة والقداسـة والهويـة والسـلطة والإرادة، لذلـك نجـد الأنثـى تتخـذ صـورا متباينـة، مـن صـورة تتماهـى مـع المـكان (الصحـراء)، إلى صـورة مادية/ جسـد يغـري ويفتـن ويـأسر القلوب ويسـحر الأنظـار، إلى صـورة ثقافيـة تعكـس المجتمـع الصحـراوي (الأدراري) بـأدق تفاصيلـه، إلى صورة رمزية تحيل أحيانا إلى القداسـة والعفـة والطهـارة، وأحيانـا أخـرى إلى الدنـس والخطيئة والنجاسـة، وفي كل هـذه الصـور تتراوح تيمـة المرأة/ الأنثى ومن ثمّ جسـدها بين المركزيـة والهامشـية مقابـل مركزيـة الفحولـة الذكريـة.

مركزية المرأة/الأنثى الفاعلة:

حـذق الروائـي في تعاملـه مـع المؤنـث وجعـل التأنيـث مركـز الحبكـة، فقـد بـرز الحضور الأنثـوي في الروايـة منذ البدايـة من خلال علامتـي المـرأة والصحـراء، ولمـا كانـت الرواية هـي فعل اسـتحضار المـكان (الصحـراء) كانـت المـرأة «مـن أبرز أشـكال تماهي المـكان مع عنـاصر الفعـل الروائـي» [11] فقـد جعـل «الحبيـب السـايح»من المرأة

صورة تتماهى مع المكان والكتابة، وعلامة محورية - إلى جانب علامة الصحراء - وبؤرة تنساب منها المعاني وتتولد الدلالات، وقد أكد في حوار معه مركزية الجسد الأنثوي في عملية الكتابة، فهو «الذي يتحول إلى بؤرة الكتابة لحظة الكتابة، فنحن لا نكتب إلا لننشئ جسدا، ثم ألا نكون في نهاية المطاف نكتب لأن في حضورنا جسد إمرأة أحببناه»[12].وعلى الرغم من احتفائه بالجسد الأنثوي في هذه الرواية، الجسد/ العلامة المثقلة بكثافة الإشارات (الإغراء - الشهوة-الالتحام - الارتواء - الإفضاء - العشق..) إلاّ أنه لم يعتبره مجرد وسيلة شبقية شهوانية عابرة، بل علامة تولّد معطى انفعاليا وثقافيا وغريزيا، علامة ثقافية تتفاعل وتشارك وتدافع عن هويتها، فقد وظّفه ك» قوة فاعلة لها لغتها المعبّرة وحقيقتها المتنامية، فالجسد سكون بلا اضطراب واضطراب بلا سكون، ومن هنا فهو قيمة تفاعلية إذا استحكم الحب فيها صار إلى الإفضاء وأزال هذا ما يقوم من فضاء بين الجسدين»[13].

تمثل»البتول»الأنثى/ الجسد التي أوتيت من الإنس حكمتهم ومن الجن جمالهم، الأنثى التي تظل بنضارة جسدها وشبابه وجماله تسحر النساء قبل الرجال، أنموذج المرأة/ المركز، المرأة الفاعلة ليس فقط جنسانيا ولكن اجتماعيا ووجوديا، المرأة التي تشكل استثناء في مجتمعات تقليدية دأبت على تهميش المرأة وتكريس صورة نمطية لها تحصرها في بوتقة الجسد، في دائرة المتعة والتبعية للذكر الفحل، دائرة المفعول بهم اجتماعيا وجنسانيا، كالأطفال والجواري والعبيد والشواذ والبغايا «فالمرأة هي فعلا نموذج المفعول به

الجنساني بامتياز»[14] وبالتحديد في عرف الفكر البطريركي المسيطر على الوعي العربي الذي رسّخ نموذجا جنسانيا للمرأة المفعول بها بناء على النسق الجنساني الذي أقرّته الثقافة التقليدية، الثقافة المتجذرة والمتأصلة في الوجدان وفي العقل الذكوري الذي يرسّخ مقولة حكماء زمانهم» أن النساء دينهن فروجهن»[15]، فالمرأة وفق هذا النسق هي «الهوية الجنسانية الثانية في أسطورة آدم المؤسسة، الثانوية في الاقتصاد السياسي العربي - الاسلامي، والدونية في تدبير السلطة السياسية والتناوب عليها «[16]

كسّر الروائي»الحبيب السايح» هذا النسق التراتبي الذي يعزز قطبية الرجل ومركزيته ويكرس دونية المرأة وهامشيتها، مخترقا هذا العرف من خلال نموذج «البتول»، المرأة التي تتحقق فيها أجلّ معاني الأنوثة، الجمال والجلال والحب والحكمة، فإلى جانب جسدها المثير الذي دحرجه القدر - كما تقول - إلى إقليم العطش ليجريه غيرة منهمرة من أكباد النساء وفتنة جارية في قلوب الرجال، تتمركز وتتربع بخصالها وثقافتها وورعها وشموخها كالنخلة على عرش المحبة لتضع اقليما، بل أقاليما مثل خاتم في إصبعها.

في المتن الروائي تجلى الحضور القوي لجسد «البتول» - الجسد المشتهى المبجّل - وأوصافه في المصنف المقدس أو الكتاب العجيب الذي لم يفتحه من الإنس إلا الصفوة الخاصة، من كان على طهارة بدنية وروحية، حيث انحظر على كل من ثبتت نجاسته وتأكد غدره وفشا سره أو جهل أصله، المصنف الذي أكد رواة السير والأيام -على لسان الراوي - أن العاشق التائه «إسماعيل

الدرويش»هـو الـذي ألّفه هديـة منه «للبتـول»، «لتلك المـرأة العظيمة التـي سـحرته فأنزلتـه تحـت الأرض فلـم تطلـق لـه سراحـا إلا عـلى شرط أن يقـول فيهـا بالمكتـوب مـا لم يقلـه رجـل في إمـرأة مـذ كان الرمـل والنخـل في بـلاد تـوات فانفتنـت بهـا النسـاء جميعـا» [17]، وقد ذكـر أحـد الشـيوخ الصالحـين ما في هـذا المصنـف من وصـف لمفاتن «البتـول»، السـيدة الجليلـة التـي أغـدق عليهـا الخالـق مـن النعـم ما لا عـين رأت ولا أذن سـمعت ولا خطـر عـلى قلـب بـشر» مصنـف يُعجـم بلسـان فقيـه وعقل مجـرب وقلـب عاشـق مفاتن امـرأة تكون هـي النسـاء جميعـا وتكـون النسـاء فيهـا هـن التضمـين والتصريح في مملكـة الـسر المعمودة...كانـت منـه روح سـيدتها العظيمـة وخـضرة انصـاع منها جسـدها، لما أنعـم الله عليها من شـبه بالنخلة في الرشـاقة والعطـاء، فبقـدر مـا كانـت النخلـة ظمـأى إلى المـاء كانـت هـي إلى نـيران ملتهبـة مـن الحـب «[18]، وفي موضـع آخـر مـن هـذا المخطوط العجيـب – الـذي قيـل عنـه إنّ البتول حزمتـه بخيط مذهب سـلّ من قفطـان الأمـيرة الزناتيـة، وعطّرتـه بخليـط من زهـر الرمـان المجفف والريحـان والقرنفـل، فسـكنه عطرهـا لأنـه لم تمسسـه غـير أصابعهـا، عطرهـا الـذي ينعـش كل مـن حام حولـه وأحاطـه بالعنايـة – يصف العاشـق الـذي فقـد عقله جسـد البتـول الفاتن الـذي يتعذر تشـبيهه، و نعومـة بشرتها وملمسـها المرمري، لونهـا وبريقها الذهبي، مسـتعيرا مـن رمـل العـرق الممـزوج بـذرات النحـاس أوصافـه، يقـول: «إنك كلـما أمعنـت فيهـا في الفـراش مسـتورة بغلالـة مـن العـري تمثّلتهـا بعـدا مـن رمـل العرق تحوّلـت ألوانـه بضياء الشـمس ثـبرا في الصبح والضحـى، ومسـحوقا مـن اللجـين في الظهـر والـزوال، وفي الأصيل

والغـروب أشـعة قزحيـة خالطهـا الظـل، فـما ثبـت لعينيك لـون منها في جسـدها..، فحاشـا أن يـضرب بالطـين أحمـره وأتربـه أصفـره وأخـضره مثـل لبدنهـا، أمـا الذهـب فـإن بشرتهـا كانـت سـتخطف بريقـه فتصفـو عـن كل معـدن فـلا يعـود ملمس منهـا للبـشر، لذلك تعذر التشـبيه وتلـك عقدة سرّهـا»[19]، لم يدع صاحـب المصنف مفتنا مـن جسـدها المغـري إلاّ وصفه، «أمـا العينان فـإن الخالق بلـون السّر صوّرهمـا في محيـا مُلغـز، مثقلتـان بالحلم كنخلـة ضامنة، وهبهـا قدرة النفـاذ بهـما إلى قلـب الرجـل وعقلـه وأغـوار نواياه مثلـما ينفـذ نـور إلى كهـف.. لعـلّ الشـموع اسـتعارت صقلهـا مـن أصابعهـا المعتدلة الطـول العامـرة البنانـات المنعمة السـلاميات الناصعـة الأظفار، جمعا ليـد مكتنـزة يفيـض منهـا السـخاء كرجليهـا الصغيرتـين الظريفتـين العامـرتي الكاحلين...ترشـفك مـن شـفتيها المرطبتـين ريقا من شـهد مازجـه مـا حوتـه مسـكنات الروح...يمـلأ عليـك صدرهـا المثمـر الاحتضـان والعمـران فتذكـر لـه باختيـال التفـاح والرمـان..وكل ما جـاد بـه التشـبيه والتمثيل في الاعتدال بـين اللين والصلابـة والرخاوة لثمـرات الدنيـا.. إن عبرت سرّتهـا وجدتها مجوفة كثغـر كأس صنعتها يـد حاذقـة كيلا تسـع غير رشـفة خمـر واحـدة»[20] لقـد أفنى العاشـق حياتـه -كـما حدّث أحد الـرواة – في إعجـام امرأة كل مفتـن منها باب مـن غـير ان يقف لهـا على نهايـة، فـكل «حرف خطـه فيه إنما وشـم في محاسـن بدنهـا»[21]، وسـطّرت يـده النبيلـة كل مـا يمكـن أن يقال عن هـذه السـيدة التـي رزقت فتنـة زعموا أنهـا لا تحوزها غـير العفاريت، فتنـة تبهـر كل عـين وقعـت عليها مـن الرجال والنسـاء، هذه السـيدة التـي لا يتقـدم بهـا العمـر ولا تنالهـا شـيخوخة ولا يصيبهـا لوث لأن

الارواح -كما زعموا - ملّكتها سرّ الشباب الذي لا يزول إلاّ بيوم قبضها «فمن زاعم أن العفاريت تبدلها كل عشرين عاما عمرا بعمر لتردها الى شبابها»[22] فما كان لأحد يعرفها أو شاهدها فصادفها بعد زمن إلاّ أن يكذب نفسه أنه يرى السيدة كما عهدها أول مرة.

كما تتجلى أوصاف هذا الجسد المشتهى بكثير من الإجلال على ألسنة رواة تشكل فعل الحكي من خلالهم، و تمثلهم شخصيات تباينت في ثقافتها ومستواها الفكري و الاجتماعي، فمن النسوة: المعجبات - العرافة - الساحرة - الخادمة/ المملوكة - الراهبة، ومن الرجال:الرجل الصالح - العارف - العاشق - الشاذ - القس - المجرم - الدرويش، وكل هؤلاء يجمعون على أن «البتول» التي فطرت على اجتماع الماء والنار والهواء تفوق كل النساء جمالا وجلالا وفتنة، فقد زعمت «بنت كلو» - الساحرة المشعوذة التي لم تدّخر جهدا بمكرها وكيدها للايقاع بالبتول والكشف عن أسرارها والنيل منها - أنّ العرّافة «بنت هندل» - التي تقرأ للسيدة الفال أو الطالع - لم تكن الوحيدة التي شاهدت «البتول» في حمامها قائمة «بتلك الرشاقة العامرة الخابلة القاهرة كل تثن في جسدها أو انعطاف كأنها نحت مرمري صقلته يد جني «[23]، وتواصل مسترسلة في ذكر مفاتن السيّدة «فليس شيء في السيدة أكثر بهرا من شعرها، للعليق طوله، وللغراب لونه «[24]، فمع كل الكره الذي تضمره لها إلا أنها أمام جمالها الساحر تقرّ وتخرّ، أما عن النسوة المعجبات فلا يفوّتن مجلسا إلا وانخرطن في الحديث عن السيدة البهية النبيلة «البتول» ووصفن كل مفتن في جسدها «إن حدثت

النساء في مجالسهن عن العيون ملهمات بالشلالي قلن: كما عيون البتول كحل ظلمة تشرين وحواجب مرسومة كما حرف النون، وأهدابها رواحات قاضي من ريش أسود يهزها سيادين...قد مربوع هايف كالأميرة تتهادى بمشي رزين، الصدر ثامر بزوج تفيفحات في جنان مسرغين، الأصباع شموع والزنود مرامر، السيقان قوالب سبحان الخالق مشمعين، والأفخاذ من رقب عليهم رخام ما وصفوه أولوين» [25] كما حدّثت المملوكة/ الخادمة عن أسرار جمال سيّدتها وجلالها وافتتان النساء بها قبل الرجال»الشمس هي التي تراودها نهارا فتهيئها للقمر يأتي ليلا لتأخذ منه وطرها، فانسبغ عليها لذلك إشراق جمال يغوي النساء قبل الرجال، فما نظرت إليها امرأة أو بصّرت إلا تحرّقت على أن تراها عارية «[26]

وإن خاضت النسوة في توصيف جغرافية جسد البتول الفاتن إعجابا أو غيرة، فقد أسرف الرجال ببوحهم الشهواني في سرد حالات الهيام والافتتان والانجذاب والانبهار والنهم الشبقي أمام هذه المرأة الخرافية، السيدة التي تنسي الورعين أنفسهم أنهم زهدوا «بما ينسبغ عليها من آلاء لم تعرف لامرأة في الصحراء قبلها ولا بعدها» [27] هذا الجسد الأسطوري المتعالي على الزمن والذي حرصت العفاريت على إبقائه نضرا ومثيرا، فإلى جانب ما أشرنا إليه سالفا عن ما خطته يد «الدرويش» اسماعيل العاشق وأعجمه لسانه الحاذق في المصنف العجيب عن محاسن السيدة ومفاتنها التي سلبت عقله فظل هائما على وجهه، وردت شهادات من احترقوا بحبها وطلبوا وصالها وتمنوا الظفر بها، وفي هذه الاعترافات تبرز

مشاعر الحب الجياشة كما يبزغ الحضور القوي للمشاهد الجنسية واللغة الايروتيكية لتكشف «عن نوع من السرد الكثيف الذي ينشغل بالجسد ورغباته وخفاياه» [28]

حرص «الحبيب السايح» أن تكون هذه المشاهد الجنسية مسوغة سرديا، فنيا ولغويا، فقد برّر اكتساح هذه المشاهد والنماذج من الشبقية المجنونة - وحتى المنحرفة منها - متنه الروائي بقوله: «سعيت دوما الى أن تكون كتاباتي عما هو مشهد جنسي ليس فحسب سامية التصوير نبيلة المقصد مسوغة سرديا ولكن ذات قدرة لغوية مجازية وحقيقية على تمرير ما هو عيب وجعله مستساغا...كما في تلك المحبة مشهد طويل عن شخصية شاذة جنسيا خنثى املاه السياق السردي للرواية ارهقت كثيرا في تسويغه فنيا ولغويا» [29]، ومن هذه المشاهد الجنسية ما احتفى بالجسد البشري والعلاقة الجنسية وارتقى بها من الوصف الجنسي والميكانيكي إلى مرتبة القداسة أين يكون الحب هو الفاعل والجامع والمحفّز على التحام الأجساد شوقا ورغبة لا ترتوي إلا وتزداد عطشا، واشتهاء لا ينتهي» بالإفراغ والإشباع ولكن الاشتهاء نفسه يصبح لغة للتواصل والترابط ويكون حافزا لتعزيز رغبة الجسد بالجسد الآخر وتنامي هذا الإحساس وتزايده مع كل حالة اتصال متجددة» [30]، ومنها ما تنزّل بالجسد البشري إلى مرتبة الحيوانية - أين تكون الغريزة هي الفاعلة - لما فيها من ابتذال وانحراف وتشويه للعملية الجنسية السوية في أطرها الطبيعية والشرعية.

من المقاطع السردية - وهي كثيرة - التي تنضخ بمشاعر المحبة

والشهوة وتحتفي بالجسد بوح أحد عشاق البتول الذين هوستهم الرغبة في وصالها واضطرموا بنيران حبها: «افتحي بوابات جسدي كلها بيديك الدافئتين، وازرعي في قلبي بذرة مما علق عصا الرجل الصالح..وخطي بشفتيك على صدري صبر النخيل على الالتظاء فإني ماؤه إني ترابك إنك عصف الرغبة وأنفاس الاشتهاء، أقبض نفسي فضميني واضغطي على صدري بنهديك، أمحو من تذكاراتي كل أثر لكلمة منك بالهمس والحركة وأخرس..وأتنسى وشم الخوصين المحيطين بعينيك ليلا في نهار، ألاشي إحساسي بحلمتي نهديك النافرين حدثتا لساني عن باكور التين..وأقبر إلى الأبد في مدفن أحلامي..وأوشّم سرّتك ببتلات وردة الرمال قبل تحجرها وفي تجويفها أقطر من محبتك خمرة أسقي منها غليل الصحراء وأبدا لن أغتسل أبدا، ما لم يعممني ماؤك يجري عن يمين فراش نومك»[31].

يرتقي الروائي في هذا المقطع بالجسد الأنثوي ويسمو به إلى موضع (القلب) بدل (الفرج)، وعنوان هذا الارتقاء المحبة الخالصة كما حدّدها ابن القيم الجوزية «أن تهب كلك لمن أحببته، فلا يبقى لك منك شيء»[32]، فهو العاشق الذي يرفض الاغتسال والتطهر مع ما للطهارة من رمزية دينية لارتباطها بطقوس تعبدية يخضع لها الجسد ليصبح مؤهلا للعب دور الوسيط بين الله والروح الإنسانية أثناء الصلاة، فالطهارة ليست مجرد مسألة إزالة نجاسة مادية بل ضرورة وحتمية تشترط على الجسد النجس – الجنابة، الحيض والنفاس، البول.. – قبل المثول أمام الله للتعبد، والعاشق

هنا مكتف بعبادة معشوقته، مكتف بوصالها وقربها دون أي طقس آخر لينقبر في مدفن أحلامه إلا إذا اغتسل بمائها ليمارس طقس الجسد الملتهب شوقا للوصال ورغبة في الالتحام ولأن الرغبة «هي قلب الزمن الإنساني ولونه، تقيس ايقاع الحياة، ولونياتها ذات الطابع الخاص وترتبط بالهوى ومصدره اللغزي لأن جاذبية الشيء اللغزية يصحبها هدوء عجيب يشير إلى النار التي تلتهب آن اكتمال الرغبة[33]، كما يفهم هذا الرفض للاغتسال رفضا ضمنيا للنسق التصوري العقائدي (المسيحي - اليهودي - الإسلامي) الذي يرى في معاشرة المرأة التي يخرج منها السائل (المرأة الحائض/ المدنسة) نجسة تستوجب التطهر والاغتسال.

ومن المشاهد الجنسية التي تنقل تفاصيل الالتحام والرعشة بين عشيقين ذابا في الوجد والدهشة، ما روته المشعوذة «بنت كلو» عن اللقاء الأول بين «البتول» و«اسماعيل الدرويش»:

«وتفرس في محياها الجميل فتبصرت في عينيه المرقرقتين فأحس القمر أعلاهما بسعادة من تلك المحبة فتبسم، ثم تعانقا فلظته إليها تظغط نهديها على صدره وقبّلته مدخلة ساقها بين ساقيه وتمددا في الماء لحافا لهما فأحس بشرتها قطنا مصفى.. وأخذته يداها المنعمتان ببشرته المخملية إلى جوانية ضياء كأنه شمس بازغة وحنّنت براحتيها الأسيلتين على خديه وذقنه وكامل وجهه ففاضت أنفاسه وهمّ بمداخلتها فقالت له، تلطّف، لن تتلذذ باختراق غشاء بكارتي ما لم تولج لسانك فمي فعضضت عليه وغرزت أظافري في ظهرك فسككته فهل تصبر على ألمي؟فأمسك بشعرها وخلله بين

أصابعه وسلمها اللسان والقياد..فراحت بإحدى يديها تحك رأس أيره بفم حرها فامتزج المذيان فصوّب وأمسكت إليتيه وجذبتهما نحو داخلها فارجة فدفع فحرحرت مثل ذبيح وشعرت به يشق لها عذوبة من الألم فأحست نفسها تصعد بلا مدارج فتشبثت بنجمة وبينما هو يعبر بحرا من لهب بارد..»[34] هي لغة الأجساد التي تستجيب لشهوة القلب الممتزجة بلذة العين «فإذا رأت العين اشتهى القلب، فإذا باشر الجسم الجسم اجتمع شهوة القلب ولذة العين ولذة المباشرة، فإذا فارق هذه الحال كان نزاع نفسه إليها أشد وشوقه إليها أعظم»[35]. إن هذه المشاهد على كثرتها تؤكد فعالية هذه الأنثى ومركزيتها جسديا وروحيا، فهي ليست مجرد جسد فاتن مشتهى يثير الرغبة والرهبة، بل سيدة جليلة نبيلة عفيفة بقدرها وقيمتها في مجتمعها الصحراوي الذي لا يطلق لقب السيدة إلا على من تحظى بالمكانة والقداسة، سيدة سلبت عقول الرجال بجسدها وحكمتها وروحها البهية.

وإن كانت بعض المشاهد تنقل طقوس الجسد المرتعش الراقص على نغمات الشهوة الملتهب آن اكتمال الرغبة، فهي تنقل أيضا ترانيم البوح بالأشواق والاضطراب الذي يلي السكون لأن» لقاء الجسد بالجسد ليس شهوة متحركة تنتهي إلى سكون، لأن كل سكون في المحبة هو اضطراب مثلما أن كل اضطراب في الحب هو سكون متحول ودائب التحول نحن اضطراب ساكن وسكون مضطرب»[36]، فالعاشق في اضطرابه وسكونه ساح يبحث عنها وقلبه فارغ من كل شيء «إلاّ مما له حرارة الجمر يسنو في مهب

نسيم»[37] وعقله لم يعد عامرا «إلاّ بصورة امرأة لم أكن رأيتها من قبل لم ترو لي عنها الكتب التي قرأتها كما روت لي عن نفسي»[38]

هي أنوار المحبة وجمرات الأشواق التي يرتقي بها الجنس وتتسامي الصفات، وكثيرا ما تبزغ إشراقات «ابن عربي» في ثنايا النسيح النصي، وفلسفته في الحب، فلسفته التصالحية مع الذات ومع الآخر المغاير، فلسفة الحب التي تقرّب الشقة بين الملل والنحل، الفلسفة التي تبطن رسالة مصافاة عالمية تحقق اللحمة بين البشر بغض النظر عن تلويناتهم الروحية، فهو الذي يدين بدين المحبة أنىّ توجهت ركائبها، المحبة التي تقهر أعتى الرجال وأفحلهم من أمثال «اسماعيل الدرويش» و«عبد النبي «التارقي و«مكحول» المهندس الذين اصطلوا بنيران البتول:

«أكون عبدك الذليل أنا الذي ملك أبائي عبيدا وإماء إن رضيت بصحبتي في رحلتك بين الجدب وبين الاخضرار..لا أطمع في شيء غير أن أمتع العين بمنظرك البهي وإن رفعت العين كما تجرأت الآن فاطردني مثل جرو...وهذا تسليمي بين يديك أقبّل الرمل الذي تطئين..»[39]، المحبة التي تقهر أجمل النساء وأكثرهن وقارا وهيبة من أمثال البتول التي انكوت بحب الفرسان الثلاثة: «لا تثور هواجسي عن الرجال حين أتذكرك، إلاّ عواصف يضيق عنها القول هاهنا، ويطوقني الحنين إليك لاشتهاء رائحة جسدك... شرفا وزوا وعرب ومرابطين وعبيد وحرثانيين هوستهم الرغبة في أن يقربوني فازددت عنهم بعدا كلما تلاحف ظلي بظلك فانشغفت بكل ذي صلة بنسبك...كلما توالجنا غمرني مثلما يغمر بحر في

مـدّه شـاطئا...ومن السـكك الذهبيـة لتشـق محاريثهم جسـدي فكان لبذرهـم أن يعقـر جميعـا في قلبـي إلاّ أنـت الـذي أزهـرت فيـه الربيع الـذي لم يعقبه صيـف ولا شـتاء..» (40)

إن الصـورة التـي رسّـخها الروائـي عـن البتول/ المـرأة النمـوذج، بمركزيتها الجسـدية والروحيـة هي صورة لامـرأة ذات طابع عجائبي تلفّهـا القداسـة مـن جميـع الجهات، مـن جهة رمزيـة اسـمها وارتباطه دينيا بالقداسـة، من جهـة رمزيتها لقداسـة المكان والذاكـرة التاريخية، مـن جهة قداسـتها الاجتماعية من خـلال قيمتها ومكانتهـا في مجتمعها الصحـرواي، فاسـم «البتـول» يرتبـط بالفكر المسـيحي بصـورة مريم البتـول، مريـم العـذراء، مريـم بنـت عمـران التـي اصطفاهـا الله على النسـاء جميعـا وطهّرهـا فأصبحت رمـزا للقداسـة والطهـر والعفاف، ويرتبـط بالمخيال الإسـلامي في شـخص فاطمـة الزهراء ابنة الرسـول (ص) التـي تكنـى بالبتـول، النمـوذج المثـالي للولايـة النسـائية وأكثر رمـوز القداسـة انتشـارا في العـالم الإسـلامي، ففاطمـة الزهـراء تظل «بالنسـبة للعامة المجسـد للقداسـة النسـائية، فإذا كانت مريم العذراء رمـزا للقداسـة لـدي النسـاء في المجتمعـات المسـيحية، فـإن فاطمـة الزهـراء نموذجـا لـه في الإسـلام وهـي المتوّجـة سـيدة لنسـاء أمتهـا مـن طرف قـدوة الأولياء النبـي محمـد (ص) والنموذج المثـالي الأعلى الـذي يقـع التماثل معـه «(41).

اسـتثمر «الحبيب السـايح» ما نسـجته المخيلة الشـعبية الإسـلامية و الميتولوجيـا الشـيعية والمتـون المناقبيـة حـول فاطمـة الزهـراء مـن حكايـات عجائبية أضفت عليها طابع القداسـة في المخيال الإسـلامي

(الشيعي والسني) ومن ذلك روايات جعلتها من ثمار الجنة حين سردت حكاية أصل ولادتها، حيث لما تم أمد حمل أمها خديجة (رضي الله عنها) وانقضى «وضعت فاطمة فأشرقت بنور وجهها الفضاء وكان المختار كلما اشتاق الى الجنة ونعيمها قبّل فاطمة وشمّ كيب نسيمها فيقول حين ينشق نسماتها القدسية إن فاطمة لحوراء إنسية «[42]، وقد تماثلت هذه الحكايات مع مرويات الميتولوجية الصحراوية الواردة في الرواية عن ولادة البتول وأصلها وصفاتها الخرافية «يقول الناس عنها جنية سكنت روح الدرويش تتحول تلك المرأة التي ينقص أخلاطها التراب يمكنّها منه الدرويش حين يتحول بين يديه بردا وهجعا فتحس نفسها انثى كما كانت تتوق مذ نبت فيها الحلم» [43]، وتقول هي عن نفسها «لا اعرف لعمري تقويما في هذا الزمن، قد أكون ولدت مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الارض البعيدة، وقد تكون صرختي الأولى سمعت في الشمال...إنما بقدرة الحق كنت، وبالنجدين اهتديت...يقولون كان ذلك منذ طلوع أول شمس، ، يوم طارت حمامة بين الشجرة الممسومة بنار وبين النبع المتدفق بالنور، فكنت، فتناساني التراب فاعتراني النقص...قد تكون تلك الحمامة رمتني قبسه من منقارها فحلت إلى جزيئات الرمل الذي بسط الصحراء وقد تكون الرياح حملتني نواة انشقت منها شجرة تحبل مثلي وتعطي من جسمها طعم الحياة...ثم مدّني خالقي بفتنه تبدو نعمة سائغة زعموا أنها لا تحوزها غير العفاريت، فما رأتني عين إنس أو لمستني يد بشر إلا حدث الانبهار وأشرقت رمال العرق بالأنوار..» [44] وحدّثت إحدى النساء عن خوارقيتها و قدرتها العجيبة على تحويل الأماكن

«لا تطأ رملا فيها إلاّ صار خضرة وتحولت ظلمتها نورا ووحشتها أنسا وسراديبها أروقة عامرة وسكونها حياة ورهبتها أمنا وطيورها الظلامية حوريات كواعب ورائحة طوبها الخانقة عطرا وجرى ماء فقارتها سلسبيلا وأشرقت الدنيا في جنباتها»[45] وغيرها كثير من المرويات العجائبية والأسطورية – على ألسنة قاطني الصحراء العميقة والشاسعة – التي شكلّت عنصرا أساسيا في النسيج النصي للرواية، وقد لعب المكان دورا في إذكاء تخيل وتصورات الساكنين في هذه الصحراء الموحشة والخالية من خرافات ومعتقدات وأساطير تعكس منطقهم في العيش ونمطهم في التفكير، كما كانت الصحراء على امتدادها فضاء تتحرك فيه الشخصيات وتمارس فيه كل أفعالها -الجليلة والذليلة – فهي فضاء احتوى كل الانفعالات والسلوكات والأفكار والمعتقدات والعلاقات والأسرار، فضاء تتماهى قداسته مع قداسة الشخصيات التي تصنع الأحداث فيه وتثير المزاعم والأقاويل (البتول – اسماعيل الدرويش – عبد النبي الفارس -مكحول المهندس – ماريا الرومية – القس جبريل – مبروكة المثقفة – جولييت الراهبة).

تقابل مركزية البتول مركزية أخرى لنموذج من الأنثى الفاعلة مغايرة تماما لسابقتها، وهي الأنثى التي تسخّر جسدها وتجعل منه وسيلة للإغراء والإثارة للإيقاع بأشد الرجال فحولة وبأسا وتمثل شخصية «نجمة» هذا النموذج من السيّدات المتسلطات اللواتي يتمتعن بمركز اجتماعي يؤهلهن لممارسة سلطة جسدية وروحية على الأسياد والخدم «كان عشاقها الخائبون في مساعيهم نحو

قلبها راسلوها بالقوادات والقوادين ووهبوا الهدايا تقدمة لامتنان يحظون به منها، لكن كثيرا منهم إذ تغمّده اليأس راح مثل النساء يتلقط أخبارها ويلوكها». [46] وعلى الرغم من جاذبيتها وجمالها الخارق ومكانتها الاجتماعية إلاّ أنّ تسلّطها ومكرها وحقدها وغيرتها جعل من شخصها نقيضا لشخص البتول، فهي تمارس سلطتها على الرجل لتصل إلى رغباتها وترمي بسهامها مستعملة سلاح الغواية والإثارة الجنسية، ليصبح خاضعا، مسلوب الإرادة والقوة، وقد وردت مقاطع سردية عديدة تكشف أساليبها في إغواء عشاقها و ترويضهم و إثارتهم، فقد حدّثت «بنت كلو» أن التاجر الذي عشقته «نجمة» ثم قتلته يوم علمت أنه خانها مع تارقية نبيلة أخبرها بأن «نجمة تعلق قرطا ذهبيا في شفير فرجها الأيمن مثل بظرها الطويل تسعّر به في الجماع همة من يواطئها فلا يقاوم لها إرجاء بفعل الاحتكاك وتشعل النار به في أعتى الرجال فيقذفون وينقذفون منحدرين..وكانت من المبطئات اللائي يمازج شهوتهن صقيع من شتاء الصحراء...لم تفك القرط إلا ثلاث مرات، الأولى ليلة دخلتها الأولى ثم ركبته لتنهك به زوجها الثاني الذي هجرها إلى غاوة، والثانية يوم عرفت التاجر فلقيته في فراشها، والثالثة ليلة أن دعته بعد أن أرسلت إليه من أخبره أنها تقبل التارقية غريمة لها فيه «[47]، وأضافت محدّثه خاصتها عن مساعدتها لها للايقاع بالتاجر وابقائه تحت سيطرتها: «قبل ذلك كادت له كيلا يكون لغيرها فعطرت الخرقة التي مسحت له بها بعد الجماع ونشرتها في ليلة ساطعة النجوم ثم بعثتها لي فخطتها وسادة وحشوتها بصوف جيفة فيه الحبة الكحلة..وغرست فيها إبرا وأعدتها لها فغطستها

منذ الصبح في زيت الزيتون ثم صعدت بها عند غروب الشمس إلى السطح وأحرقتها ليحترق قلبه عليها...ووصفت لها أن تخلط له قهوة الصباح بريقها وتقول: شربتك ريقي باش تتبع طريقي، فشرب ولم يقترب بقدر ما ترجّت، ثم وصفت لها أن تدخل قطعة سكر في فرجها بعد جماع الصبح حتى تتبلل وتحلّي له بها الفنجان أو الكأس، لكن جاذبية التارقية كانت قوية..»[48]. لم تنفع كل الوسائل «نجمة» لإبقاء عشيقها في شراكها لأن جمال التارقية وسحرها كانا أقوى، فدفعتها نيران الغيرة إلى الثأر منه و قتله «هيأت نجمة للتاجر كتانة شمّختها بالسم ومسحت له بها ذكره بعدما واقعها في تلك الليلة الأخيرة التي لم يصبح بعدها»[49]

إن «نجمة» السيدة التي تثير غيرة النساء بجمالها الأخاذ ورقصها الذي يربكهن بحركات جسدها الفاتن الذي تفيض عنه نداءات الغرام ولوعة العشق والهيجان لشهوة الجماع، لم تكن تنقصها الهيبة ولا المال والجاه لتخرس النساء وتثير الرجال وترهب الحساد، فلم «تكن هيبتها الخالبة وحدها أخرست النساء لما قامت للرقص فأرتهن كيف تلعب امرأة برأس رجل بين فخذيها مثلما تلعب عاصفة بمركب وتربك الزوبعة بعيرا، فكذلك رأتها كل واحدة تدري أسرار الفراش وتتخيل صوره في الرقص، ولكن هيبتها أيضا من مالها التي تبذله بما لا تستطيعه أي امرأة غيرها...وقد تساءلت النساء كما الرجال كيف لا ينفلت من قبضتها إلاّ قليل، فقيل ذلك من شهوانيتها المضطرمة ومن مالها الوافر و من جمالها لا يفتن بقدر ما يخيف ومن انعطاف إرادتها على أصحاب الربط والحل يكادون

ينشـملون لها جميعـا إلاّ البتول، إذ تسـتميلهم بالإغـواء والإغراء بما لا يكـون في مقـدور أي منهـم إتيانـه إلاّ في الحلـم حـين تحط بـين أيديهم سـائغا مـا كانـوا يرغبون فيه فيرتهـن هذا وذاك لإشـارة منهـا»[50].

تمـارس «نجمـة» بجسـدها المشـتهى سـلطتها عـلى الرجـال، بشـهوانيتها المفرطـة وجمالهـا الآسر ومالهـا الوافـر وطقوسـها في الفـراش، تفتـن وتـأسر، ترغّـب وترهّـب، تعشـق وتنتقـم، تتزيّـن وتتـودّد وتتقرّب، لكن سـطوتها تتجـاوز الفـراش إلى التحكم في أمور المـال والرجـال كالتجـارة والبيـع والـشراء فقـد «زوّجـت مسـؤولا لليلـة واحـدة كانـت تؤرقه نزوتـه أن يفض بكـرا فيرى ذكـره ملطخا بطمثهـا فيشـفى بذلـك مـن عقدتـه المرضية..وقالت له وهـي تقايضه أن يسـوّي لهـا لدى الجـمارك تمرير شـحنة بضائـع غير مرخّصـة بقيمة ثمينـة: أسـتطيع أن أزوّجـك كل ليلـة»[51].

بهـذه السـلطة الجسـدية والاجتماعية تمركـزت «نجمـة» إلى جانب البتـول في قمـة هـرم المجتمـع الصحـراوي الـذي لا يخلـو مـن نماذج نسـوية مذلولـة، مسـلوبة الإرادة، تتموقـع في الحضيـض، ترزح تحت وطـأة القهـر والقمـع وتعـاني التهميـش والتحقـير، فهـو مجتمـع لا يختلـف في بنيتـه الذهنية عـن المجتمعـات التقليدية التي تسـيطر عليها الثقافـة الذكوريـة المتجـذرة في الوجدان.

هامشية الأنثى المفعول بها:

عانـت الأنثـى - ولا تـزال - مـن الإذلال والنظـرة التقزيميـة التحقيريـة التـي تـرى فيهـا مجـرد جسـد شـبقي مثـير، جسـد سُـخّر لخدمـة الرجـل وإرضـاء نزواتـه، فقـد رسّـخت الثقافـة التقليديـة

دونية المرأة الفكرية والجسدية وربطتها بمفاهيم الضعف والغواية وقصور العقل، وكرّست صورة نمطية لها تقوم على تشييئها، كما حرص الكهنوت الذكوري على تغييب وعيها وعقلها، فباتت مهمشة مهانة ومكبّلة عاجزة، تابعة ومفعول بها، وقد سعت الفانتازيا الذكورية التي تفرض القيود والهيمنة إلى تملّك الجسد الأنثوي وتملّك المرأة والسيطرة عليها وعلى إرادتها، ويبرز «الحبيب السايح» هذه الصورة النمطية في الرواية عبر نماذج نسوية مذلولة ومهمّشة، مفعول بها جنسيا واجتماعيا وتمثّلها شخصيات: المملوكة -العرافة – مبروكة – حسونة المغنية – المومس.

ولأن الصحراء (أدرار/ توات) كانت فضاء امتزجت فيه الأعراق، وأرضا عمرها العبيد والحرثانيون والأسياد، فقد كانت مسرحا لأحداث كشفت هرمية المجتمع الصحراوي ونوعية العلاقات بين أفرادها وسلوكياتهم السوية والمنحرفة، فعلاقة السيد بالخادم مبنية على الاستغلال الفاضح لطاقاته وجسده «كما على عهد العبيد والحرثانيين الذين سخّرهم الأسياد إلى آخر نز من عرقهم ليشقّوا لهم بها دفقا إلى القصور والقصبات»[52]، أما علاقته بالخادمة/ المملوكة فهي علاقة قهرية تقوم على الطاعة العمياء والتبعية والخضوع والرضوخ لنهمه الشبقي، ينتهك جسدها ويقضي منها وطره في أي وقت شاء وفي أي مكان أراد بكرا كانت أو أما أو زوجة لخادمه، وإن حملت منه فلا يعترف بالولد بل ينسبه إلى عبد آخر أو يبقى المولود مجهول النسب، فجسدها المشتهى/ الذليل ملك لسيّدها الفحل، ومن ذلك ما روى «بليلو» لحبيبته

ماريا الرومية، بليلو المملوك اللقيط الذي لم يعترف به سيّد أمه ومضاجعها دون هوادة: «لفّني إحساس بأن الطبيعة هجّتني لأكون هذه الصورة المنسوخة لإنسان اعتقد نفسه بمنأى عن غضبها حين أخّل بما رتبته الطبيعة من قوانين...فإني ولدت ببشرة أمي التي لم تكن سوى مملوكة لأحد الأحرار، أنت ترين، كانت عبدة أما وأبا، زوّجها سيدها بعد أن حملت بي منه بكرا عبدا لأدعى إليه كما أخبرتني بنت كلو..وكان السيد مصابا بمرض تناسلي نصحه الطلبة بأن يشرب كمية من حليب الناقة وأن يقضي ليلة مع عبدة أو حرثانية عزباء لم تبلغ العشرين»[53]، هذا السيّد الذي ظل يضاجع والدته ويحتكر جسدها حتى بعد تزويجها لعبده، تماما مثلما وقع لجدّته التي نزلت أرض توات أسيرة مع فتيان وفتيات اقتادتهم قافلة من أشهروا في وجوههم آلات نارية، يقول مسترسلا: «فلما حملت من سيّدها وهي في يمينه زوّجها جدي لأنهما مملوكان له، وكان جدي بعد الزواج كثيرا ما عاد فوجد عند عتبة بيته نعلي سيده إشارة منه أنه يواقعها، فعاد من حيث أتى فلا يرجع إلاّ بعد أن يتأكد بأن سيده قضى منها وغادر، لكن جدي أنجب أولادا وبنات وكانت منهن أمي التي لم أكن ابن زوجها، ولم أعرف لأخوالي وخالاتي نسبا أهم لجدي أم لسيده ولا عرفت لهم مصيرا»[54] وهو حال المرأة المستضعفة الذليلة الخاضعة للرق والعبودية، فلا زوجها يصون حرمتها، ولا قوانين تحفظ كرامتها وتحرّر جسدها، ولا أبناء شرفاء يشرّفهم الانتساب إليها يذودون عنها .

تظهر «مبروكة» في الرواية كنموذج للأنثى المثقفة المفعول بها، المرأة المثقفة التي تعاني من سطوة المجتمع وتسلط زوجها الشاذ، إذ ترضخ لطلباته ونزواته المنحرفة، هذه العلاقة الالزامية هي التي رمتها في أحضان «القس جبريل» المسيحي الذي ظل يصارع أهواءه إلى أن وقع في الخطيئة معها، القس الذي أحبته قبل أن تتزوج بـ«لدباري» الانتهازي المتسلط، ولأن علاقتهما كانت من المحرمات -بسبب اختلاف الديانة - زوّجتها والدتها «حبيبة «صديقة البتول بالتاجر الماكر المنحرف جنسيا، ويجتمع في شخص مبروكة الجمال والثقافة، فقد جعلها شرهها لاكتشاف المزيد مما تجهله عن العالم الموصد حولها بالعرف والرتابة والقنوط تلتهم كل الكتب التي تقع بين يديها، فلا شيء يشغلها في حياتها أكثر من القراءة، إذ تفضل دائما» إتمام كتاب بدأت قراءته على حضورها حفلة مهما تكن كبيرة، وألزمت نفسها بالانتصار على كل ما يقع بين يديها «[55]، تقول محدّثة القس جبريل يوم تجرأت وصافحته - بعد ان انسحرت به منذ أن شاهدته من خلف حجاب في بيت البتول - عن شغفها بالمطالعة وقراءة الكتب التي تنقلها إلى عوالم رحبة خارج أصوار «توات»: «أبحث لحياتي عن سبيل أخرى في الكتب، توات محصورة في قلب الصحراء بلا طريق تخرج شرقا أو تدخل غربا، بعيدة عن كل شيء غير الشمس والرمل والشتات والريح» [56]، كان هذا اللقاء الأول الذي أدخلهما في عوالم الاحتراق بالرغبة واللوعة والأشواق، الانجذاب والانقهار واختراق الممنوع، فصارت تتردد عليه في بيته المجاور للكنيسة ليحترقا بنار الخطيئة، وقد صارحها يوما برغبته في اعتناق الإسلام ليتجاوز الحد الفاصل بينهما ويحظى

بقربها الأبدي «قال لها مرة بين لهب رغبة الجماع وبرودة نشوة السماع: لولا خوفي من الرّدة لحفظت كتابكم لأنه لا باب للسماء نحو الرب بغير لغته العجيبة..» [57]

هذه الثقافة لم تكن لتشفع لها في مجتمع تحاصره الأعراف والمحظورات، مجتمع يرزح تحت وطأة الجهل والشعوذة والخرافة، إذ زوجّت غصبا درءا للخطيئة والعار لما شاع خبر علاقتها بالقس، فقد حدست سيدتها «البتول» قبل الناس جميعا أن العلاقة بين محظيتها وبين القس تحولت في لمح بصر من حال اعجاب بريئة إلى حال من المحبة المذنبة القاهرة، وقد حّدثت صديقتها حبيبة بهذا الشأن، حبيبة التي كانت «منهارة الأمل في فكاك ابنتها من حب المسيحي كانهيار تعافيها من مرضها المزمن، لولا أن البتول بما من محبة لها أبت التخلي عن مبروكة، وفي سرّها كانت أرجعت بطمأنينة بال كل شيء إلى مدبر الكون، فنصحت لها أن يرسن جموح مبروكة بزواج قبل وقوع الأمر المنبوذ» [58] وما كان لمبروكة أن ترفض زواجا باركته السيدة، فقبلت بـ«لدباري» زوجا، لدباري الذي افتتن بها -لمثليته الجنسية أحبها كما تحب المرأة مثيلتها – منذ أن كانت تلميذة في الابتدائية، كغيره ممن حاولوا الاقتراب منها ثم انسحبوا أمام اصرارها على أن تسبقهم في كل شيء، إذ كانوا يحسون أنفسهم أطفالا أمام امرأة مثقفة ناضجة مثلها، لكن لدبارى الذي كان يكبرها بعشر سنين ظل يلاحقها إلى أن ظفر بها، وقد أظهر الراوي في ملفوظ سردي استهزاء هذا الشاذ من مبروكة المثقفة التي تفوقه علما جاعلا من الذكورة/ الفحولة – والتي يفتقر إليها

بسبب مثليته – مقياسا للتفوق والهيبة، فقد ردّ على «تبو» الشاذ مثله وهو يأتيه من دبره حين قال له بأنها أحسن منه تحصيلا، بأنه يفوقها في أشياء الرجال، وهذا يعكس ميراثا ثقيلا من المفاهيم والتصورات التي ترسّبت على مرّ العصور وانغرست في أذهان العامة، مفاهيم تعلي من قيمة الذكورة على حساب الأنوثة مهما بلغت الأنثى من التحصيل العلمي، وتصورات تجرّد الجسد الأنثوي من قيمه المعنوية والإنسانية، فمهما كانت المرأة عاقلة وجليلة فإنها تبقى ناقصة في عرف النفزاوي، وغيره ممن انشغلوا في كتاباتهم عن الباه بالبحث عن العقل المؤنث، النفزاوي الذي جرّد في مولفه «الروض العاطر» الجسد المؤنث من العقل وادّعى أن» النساء دينهن فروجهن» وأن عقل المرأة في الموضع الذي يستهوي الرجال:بين فخذيها*، ففي تصور هؤلاء أي «مجنون مذكر سوف يكون أدهى وأنجح من أي امرأة حتى وإن كانت أخت الخليفة وزوجة الوزير وسيدة مجتمعها وأميرة عصرها» (59).

رضخت مبروكة لسلطة المجتمع والدين، حين قبلت بهذا الزواج، وعانت من هذا المشروع الفاشل الأمرّين، يوم اكتشفت مثلية زوجها وعلاقته المشبوهة بالشاذ «تبو» وبدأت تصلها الأخبار عنهما «أخبرتني من رأت بالعين تبو ولدباري يفعلان كذا وكذا مثل حيوانين» وازدادت احباطا لما بدأ يطالبها بمساحقته، فقد أصابها» حزن عظيم إذ اكتشفت ضمور رجولته ولمست ميله إلى المداعبة وهو على صدره، وقد عاد في احدي الليالي مزطولا فطلب إليها أن تساحقه، وكانت تشككت في علاقته الغريبة مع

تبـو، فتوعّدته أن تفضح شـذوذه لدى السـيدة»[60]. ولم تتوقف مأسـاة مبروكة/ المثقفـة عنـد هـذا الحـد، بـل لاحقتهـا الأقاويـل حتـى بعـد زواجهـا، وأصبحـت مطمـع الشـواذ مـن أمثـال تبـو لاعتقادهـم أنها فاسـقة قبلـت بالكافـر خليلا «فان تبـو ظل يضمـر النيل منهـا منذ ان علـم علاقتهـا بجبريل، فـراح لا تجمعه مناسـبة بلدبـاري في بيته فرآها إلاّ أرسـل عليها مـن التقدمات مـا أخجله فلم يحرك ذلـك في لدباري غـيرة ولا ردّا، ولمـا حـاول مـرة في غيابه أن يلينهـا ردته بـاصرار امراة تكرهـه، فزجرهـا: الكافـر حرثـك بسـكته غـير المختونـة الوسـخة يا فاسـقة، مثلـك يلزمها الرجـم «[61].

تمثـل مبروكـة / المثقفـة صـورة المـرأة المقهـورة المسـلوبة الإرادة، ومعاناتهـا لا تختلـف عـن معانـاة المملوكـة ولا غيرهـا مـن النسـاء الذليـلات في المجتمـع الـذي يأخـذ بالحسـبان المقتضيـات الصارمـة للمعتقـد الدينـي والأعـراف، يحتقـر ويهـين الأنثـى التـي لا تنتسـب إلى الأسر العريقـة، أو التـي لا نسـب لهـا، وفي ذلـك لا يختلـف عنهـا الذكـر اللقيـط الذي يشـاركها في تلقـى الشـتيمة والإهانـة والازدراء والتحقـير، وتجسـد شـخصيات «سـلو - بليلـو - المملـوك» نمـوذج الذكـورة المحتقـرة المهانة، الذكـر المهمش/ المفعول بـه اجتماعيا وحتى جنسـيا، ف»سـلو» المخنـث لم يخـتر أن يكـون لقيطـا لأن أمـه مومس «كنـت ابنـا لأم لا تعـرف لي أبـا»[62]، ولا لوطيا لـو لم يتعرض لاعتداء جنـسي في صغـره مـن قبـل السـيد الوحـش الـذي يضاجع أمـه، ولو عـاش طفولـة عاديـة لما انحـرف في شـبابه وأصبـح مطمـع المنحرفين «إلى أن كانـت ليلـة بـات فيها عندنـا رجل نـام معها، ثـم راح يأخذني

في غيابها ويضعني في حجره ويضغطني به ويقرصني وفي احدى القيلولات عرّاني ومرر على جسمي بالصابون وضمني بالخلف ففزعت وبكيت فهددني قائلا لي: إن أخبرت أمك قتلتها وقتلتك. وفي كل مرة كنت أتألم فأصرخ...فصرت بعد مطمع الصغار والكبار في رقان» [63]

سلو المخنث جليس النسوة في الأعراس والمناسبات، يصاحب «حسونة» المغنية التي تنشر أخباره وتحدّث عن مواهبه في الرقص وهزّ الأرداف أينما حلّت سرت الأخبار» عن رجل امرأة مع الرجال ورجل مع النساء يرقص أحسن من البنات ويهز أفضل من النساء، يكحل مثل الخودات والجيدات يتحطط كما البايرات، لا يسمع صوت امرأة إلاّ قلده..» [64] وكثيرا ما تعرض للإهانة ممن يعيرنه بخنوثته ويطلقن عليه أسماء الفتيات، وقد ردّ منفعلا على قائلة «المرأة ما تطفي نار امرأة أنا أُركب وأركب، لي صفات المرأة ولكن لا واحدة منكن تملك هذا..» [65]

يدافع «سلو» عن نفسه ويردّ على المتهجمات ممن يحاولن إذلاله بشتى الطرق، ولكنه لا يملك لنفسه قوة و لا حيلة أمام جبروت الذكور من أمثال «تبو» و«لدباري»، فقد صارح يوما احدى خادمات السيدة البتول: «تبو يستقذرني مثل جيفة، ولدباري يحقد علي ويعيرني باللقيط وبأمي العاهرة بنت اللقيطة، لكنه نسي أنه ليط مثلي ولا يقرّ بأني بادلته خطرة بخطرة» [66]، هذا هو منطق التفكير الجنسي الذكوري الذي يفرّق بين الرجل واللارجل ويبخّس اللوطي و يؤمن أن ذكورته» لا تكفي لبناء الرجل إذ

الرجل ليس ذكرا فقط، إنه ذكر يولج ولا يولَج «[67] و«سلو» يدرك تماما ذلك فقد بكى محبطا حين اعترف وزفرات الأسى و الحرقة تعتصره «وأنا راض بحالي، لا أنا امرأة ولا أنا رجل «[68]

إن المخنث ليس أحسن حالا من المرأة المحتقرة الذليلة، وجسده المشتهى – ملاذ المنحرفين والمنحرفات – ليس إلا جسدا خاضعا لشروط الشبق خاويا مجردا من أي قيمة، جسد بلا روح ولا هويّة، إذ يصنف الرجل المخنث في «أسفل السلّم الاجتماعي لأنه يقوم بدور المرأة المفعول بها في العلاقة الجنسية، ولم يتقبل المجتمع العربي الوسيط الرجال المخنثين إلاّ كموسيقيين، كراقصين وكمغنين، وقد استعمل الرجال بعض الذكور كإناث، أي كبديل لإناث يتعذر الوصول إليهن في مجتمعات تقوم على الفصل الصارم بين المرأة والرجل «[69]

نبش الروائي من خلال هذه النماذج البشرية المنحرفة في قضية معقدة تعتبر من المهمشات الجنسية وهي قضية المثلية الجنسية التي بدأت تطفوا على السطح في مجتمعاتنا المحافظة ذات المرجعية الدينية في الأخلاق الجنسية، وهي ممارسات مشبوهة ومرضية تعالج في ميدان علم الاجتماع الثقافي وعلم النفسي المرضي والطب البيولوجي، وقد حفر في النشاز الذي تثيره هذه الظاهرة من خلال سلوكيات و ردود أفعال بعض الأفراد -ذكور وإناث – تجاه هذه الشريحة من المجتمع التي تعاني التبخيس واالنبذ والاقصاء لأنها لا تنتمي إلى المعايير الجنسية المتعارف عليها.

إن رواية «تلك المحبة تحبل بالقضايا الشائكة والتيمات

المحظـورة اجتماعيـا ودينيـا وسياسـيا، قضايـا الجنسـانية والفحولـة والممارسـات المهمشـة والمسـاواة بين الفاعلين الجنسـيين، قضايا الهوية والاختلافـات العقائديـة والعرقيـة والاديولوجيـة، قضايـا الحـب وصداماتـه مـع الديـن والأعـراف والأخـلاق وبالأخـص قضايـا الجسـد الأنثـوي و القيمـة، الجسـد الأنثـوي بـين المركزية والهامشـية، الجسـد المبجّـل الجليل والجسـد المحتقـر الذليل، الجسـد المشـتهى بين الرغبـة والكبـت والقهـر وحلـم الانعتاق، وهـي كلها قضايـا وتيمات لخّصـت بجـرأة لافتـة وبكثـير مـن الحنكـة والاحترافيـة في الصنعـة السرديـة هواجـس الفـرد وانشـعالاته، أزماتـه وصراعاتـه، تجاذباتـه وعلاقاتـه مـع الديـن والتاريـخ والأعـراف والهويـة والحريـة.

الهوامش:

*الحبيب السائح روائي جزائري من مواليد 1950 بمنطقة سيدي عيسى ولاية المعسكر، نشأ في مدينة السعيدة وتخرج من جامعة وهران (ليسانس آداب ودراسات ما بعد الترجم)، اشتغل في التدريس وساهم في الصحافة الجزائرية والعربية، صدر له العديد من المجموعات القصصية والروايات، من مجموعاته القصصية: الصعود نحو الاسفل - القرار - البهية تتزين لجلادها - الموت بالتقسيط، ومن رواياته: زمن النمرود - ذاك الحنين - تماسخت - تلك المحبة -الموت في وهران - كولونيل الزبربر - وصدر له مؤخرا رواية أنا وحاييم.

1 - ينظر: Lucien Goldman: pour une sociologies du roman ، p35 Lukacs: la théories du roman ، ed Gallimard 1968.p 55 George

2 - ينظر: جابر عصفور، الرواية والاستنارة، دارالصدي للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص23 - 26.

3 - سعيد يقطين: «الرواية العربية من التراث الى العصر»، مجلة علامات في النقد، ج57، مج15، سبتمبر2005، ص100.

4 - ينظر:نفسه جابر عصفور، ص29.

5 - ميشال فوكو: تاريخ الجنسانية - 2 - ، استعمال المتع، ترجمة محمد هشام، افريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، 2004، ص11.

6 - غالي شكري:أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق الأولى، القاهرة - بيروت، 1991.

(مقدمة الكتاب)

7 - غالي شكري، مقدمة الكتاب.

8 - فريد الزاهي:النص والتاويل، افريقيا الشرق، بيروت، 2003، ص129.

9 - حوار مع» الحبيب السايح «، حاوره كمال الريحاني، نشر في مجلة عمان، ع103، ص9

10 - عبد الله الغذامي: المرأة واللغة 2 - ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة

والجسد واللغة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، 1998، ص 18.

11 – امنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ص196.

12 – الحوار نفسه، ص9

13 – الغذامي، المرأة واللغة، ص36

14 – عبد الصمد الديالمي: سوسيولوجيا الجنسانية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص16.

15 – محمد النفزاوي: الروض العاطر في نزهة الخاطر، تح جمال جمعة، دار رياض الريس، لندن، 1990، ص71.

16 – الديالمي، ص 16.

17 – الرواية، ص91 – 92.

18 – الرواية، ص 92.

19 – الرواية، ص 96.

20 – الرواية، ص98 – 99.

21 – الرواية، ص92.

22 – الرواية، ص12.

23 – الرواية، ص 93.

24 – الرواية، ص 97

25 – الرواية، ص102

26 – الرواية، ص 93

27 – الرواية، ص105

28 – عبد الله ابراهيم: الرواية النسائية العربية – مجلة علامات – ع17 – الدار البيضاء، المغرب، 2004 – ص19.

29 – الحوار، ص9.

30 – الغذامي، ص30.

31 – الرواية، ص21.

32 – ابـن القيـم الجوزية:روضـة المحبـين ونزهـة المشـتاقين، تح السـيد الجميلي، دار الكتـاب العـربي، بـيروت، 1987، ص36.

33 – بـول شوشـار:قوة الرغبة وحكمتها، تـر محمد احمد ابراهيم، منشـورا وزارة الثقافة دمشـق، 2001 – ص4.

34 – الرواية، ص51

35 – ابن القيم، ص95.

36 – الغذامي، ص، 30.

37 – الرواية، ص20.

38 – الرواية، ص ن.

39 – الرواية، ص 18.

40 – الرواية، ص11 – 15.

41 – رحـال بوبريك:بركـة النسـاء، الديـن بصيغـة المؤنـث، افريقيـا الـشرق، المغـرب، 2010، ص96.

42 – نفسه، ص94.

43 – الرواية، ص8.

44 – الرواية، ص9 – 10.

45 – الرواية، ص 234.

46 – الرواية، ص 54.

47 – الرواية، ص 52 – 53.

48 – الرواية، ص 55.

49 – الرواية، ص 53.

50 – الرواية، ص60 – 61

51 – الرواية، ص 61.

52 – الرواية، ص6 – 7.

53 – الرواية، ص 86.

54 – الرواية، ص78.

55 – الرواية، ص154.

56 – الرواية، ص 148.

57 – الرواية، ص153.

58 – الرواية، ص155.

*أورد النفزاوي حكاية مفادها أن إمرأة حكيمة سئلت:أين تجدن العقل معشر النساء فردت: بين الأفخاذ (النفزاوي، الروض العاطر، ص137)

59 – الغذامي، ص17.

60 – الرواية ص117.

61 – الرواية، ص159.

62 – الرواية، ص108.

63 – الرواية، ص 108.

64 – الرواية، ص 64.

65 – الرواية، ص63.

66 – الرواية، ص118.

67 – الديالمي، ص 17.

68 – الرواية، ص65.

69 – الديالمي، ص18.

المصادر والمراجع:

1 – ابراهيم، عبد الله: الرواية النسائية العربية – مجلة علامات – ع17 – الدار البيضاء المغرب – 2004.

2 – ابن القيم الجوزية، شمس الدين محمد:روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تح السيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1987.

3 – بوبريك، رحال: بركة النساء، الدين بصيغة المؤنث، افريقيا الشرق، المغرب، 2010.

4 – بلعلى، امنة: المتخيل في الرواية الجزائرية، من المماثل إلى المختلف، دار الأمل، للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر.

5 – الديالمي، عبد الصمد: سوسيولوجيا الجنسانية العربية، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2009.

6 – الزاهي، فريد: النص والتاويل، افريقيا الشرق، بيروت، 2003.

7 – السايح، الحبيب: تلك المحبة (راوية)، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، 2007.

8 – السايح، الحبيب: في حوار له مع كمال الرياحي، مجلة عمان، ع103

9 – شكري، غالي: أزمة الجنس في القصة العربية، دار الشروق الأولى، القاهرة – بيروت، 1991.

10 – شوشار، بول: قوة الرغبة وحكمتها، تر محمد احمد ابراهيم، منشورا وزارة الثقافة – دمشق – 2001.

11 – عصفور، جابر:الرواية والاستنارة، دارالصدي للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

12 – الغذامي، عبد الله: المرأة واللغة 2 – ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – بيروت، 1998.

13 – فوكو، ميشال: تاريخ الجنسانية – 2 – استعمال المتع، ترجمة محمد هشام، افريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 2004.

14 – النفـزاوي، محمـد: الـروض العاطـر في نزهـة الخاطـر، تـح جمال جمعـة، دار ريـاض الريس، لنـدن، 1990

15 – يقطـين، سـعيد: الروايـة العربيـة مـن الـتراث إلى العصر، مجلـة علامات في النقـد، ج57، مج15، سـبتمبر2005.

16 - Lukacs: la théorie du roman ، ed Gallimard ، 1968 George،

17 – Lucien، Goldmann: pour une sociologie du roman، ed tel، 1986

الجنس بوصفه كناية
قراءة في رواية التشهي لعالية ممدوح

أ.د. سعيد عبد الهادي المرهج – جامعة دجلة الأهلية، بغداد/العراق.

«عندما رفع الأب انكي (عينيه) على نهر الفرات، وقف بخيلاء كالثور الهائج، رفع قضيبه، وقذف المني، فملأ دجلة بالماء الرقراق،...

استسلم له دجلة كما لثور هائج.»[1]

إينانا ودومزي

مقدمة

أصبحت موضوعة الجنس تشغل حيزا واسعا من متن الرواية العربية عموما، والرواية العراقية على وجه الخصوص. الأمر الذي يدفعنا نحو البحث عن مسببات هذا الشيوع المتزامن مع تحول

(1) إينانا ودموزي (طقوس الجنس المقدس عند السومريين)، صموئيل نوح كريمر، ترجمة نهاد خياط، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2007: 74.

الإسلام السياسي إلى ظاهرة. كيف لعالمنا العربي أن يجمع النقيضين في ثقافته الجماهيرية والخاصة. وهل يمكن عد الازدواج، هذا، وليد ازدواجية النخب العربية ذاتها؟

في هذه الدراسة سعينا للإجابة عن شق رئيس سبق له أن شكّل حضورا هامشيا، فاعلا، في الرواية العربية، وهو الحضور الكنائي للجنس، وعلى وفق الحد المتعارف عليه للكناية عند البلاغيين العرب السابقين. إذ كان الجنس حاضرا في الرواية لا لذاته فحسب، وإنما ليكون دالا على معنى آخر، وموضوعة مصاحبة. ربما كان العجز أشهرها. فمنذ هزيمة العرب الكبرى في العام 1967 (نكسة حزيران) وليس لأدباء العرب سوى الندب ورثاء الحال شعرا، والتوظيف الكنائي للجنس، الذي برز في الفن الروائي مع رواية (67) لصنع الله إبراهيم القائمة على الخيانة الجنسية، خيانة المرأة لزوجها مع أخيه، ومن ثمّ خيانة الأخ لأخيه. وكان الجنس حاضرا بوصفه كناية عن العجز والمهانة في كل تفصيل من تفصيلات الرواية. كتبت روايات قبلها بالمنحى نفسه، لكننا نعتقد أن النكسة كانت مقدمة لأدب عربي مختلف في شعره ونثره. مقدمة لأنها بيّنت هشاشة الأنظمة العربية المتجبّرة على شعوبها، ومن خلال هذه الازدواجية برز الأدب المختلف موضوعا. وأصبحت مراودة التابوات فيه شغل الأدباء الشاغل. وإذا كان الأدب المكتوب بين نكسة 1967 واحتلال الأمريكان للعراق 2003 غلبت عليه المرارة، فإن أدب ما بعد الاحتلال الأميركي، وثورات ما سمي بالربيع العربي، غلبت عليه السخرية. ومن هذا وذاك

ولـدت روايـة (التشـهي) للروائيـة العراقيـة عاليـة ممـدوح. لكـون الروائيـة عاشـت المرارتـين. وفي هـذه الدراسـة توقفنـا عنـد توظيـف الجنـس في الروايـة، فرأينـا أنـه توظيـف كنائـي، لم يكـن الجنـس ثيمة مقدمـة لذاتهـا، ولم تكـن الروايـة مشـغولة بجماليـات الجنـس، بقـدر انشـغالها بالتوظيـف الكنائي لـه، واسـتغلال البعد الرمـزي، ولم يكن الأمـر بحاجـة لاسـتغوار تفكيكي لبيان المسـكوت عنه، بقـدر الحاجة إلى منهـج بنائـي تأويـلي لبيانـه. وهـذا مـا عمدنـا إليه.

الحضارة والجنس والموت

«الجسـد هـو المجتمـع مكسـوا باللحـم، وهـو دائـما معقـد مثـل المجتمـع»[1] وتـرى ماري دوجلاس أن الجسـد عبارة عن مجـاز للنّظام الا جتماعي

«الكائـن الناطـق (أو المتكلـم) هو كائـن مجروح، وكلامه ينشـأ من الافتقـار إلى الحـب؛ و (دافـع المـوت) و (فقـدان الكينونـة) الملازمان مـن حيث الشـمول لما هو إنسـاني، يحـددان قلق الحضـارة، إن لم يقدما لهـا تبريرا»[2]

قطع القضيب في الحلم دليل موت صاحبه[3]

(1) تاريخ الجسد (أوربا من العصر الحجري القديم إلى المستقبل) جون روب وأوليفر هاريس، ترجمة جمال شرف، دار الرافدين، بغداد، ط1، 2018: 521.

(2) قصص في الحب، جوليا كريستيفا، ترجمة محمود بن جماعة، دار التنوير، بيروت، ط1، 2017: 370.

(3) ينظر: الروض العاطر في نزهة الخاطر، أبو عبد الله محمد النفزاوي، تحقيق جمال جمعة، دار رياض الريس، بيروت، ط2، 1993: 94.

تشير إحدى الأساطير الهندوسية إلى أن «الإله «شيفا» فقد عضوه التناسلي بسبب لعنة نزلت عليه، فسقط منه وغاص في الأرض، ثم نما بشكل ضخم حتى وصلت جذوره إلى مركز الأرض ورأسه إلى السماء، ثم تحول إلى عمود من النار تسبب في الزلازل والكوارث الطبيعية، وذهبت اثنتان من الآلهة، فشنو وبراهما لتبحثان مسألة حجمه، واكتشفتا أنه لا نهائي، فطلبتا من الآلهة الكبيرة ديفي أن تستقبل هذا العضو في فرجها، فوافقت وانقذت العالم، ونصحت البشر بأن لا يلعنوا القضيب ثانية وأن يعتبروه مقدسا»[1]، هذه القدسية التي رأيناها بوضوح في النصوص الرافدينية أيضا، تجلت في الثقافة العربية بالحث على الزواج، إذ يقول الإمام الغزالي «ولما كانت الشهوة أغلب على مزاج العرب، كان استكثار الصالحين منهم للنكاح أشد، ولأجل فراغ القلب أبيح نكاح الأمة عند خوف العنت، مع أن فيه إرقاق للولد وهو نوع إهلاك، وهو محرم على كل من قدر على حرة»[2]، ويروي الغزالي، في الصفحة ذاتها، حديثا عن ابن عباس: خير هذه الأمة أكثرها نساءً. وهو وإن كان يشير فيه إلى النبي إلا أنه يعدهُ القدوة التي يجب أن يقتدى بها في هذا الأمر. فيما يمكن رصد البعد التمييزي في مقولته الأولى، إذ نُظِرَ إلى الأَمَة نظرةً دونية. وما يمكن ملاحظته أن ثمة جانبا تقديسيا مباشرا للعضو الجنسي، الذكري هنا، مازالت آثاره باقية، في حين

(1) الجنس والشباب الذكي، كولون ولسون، ترجمة أحمد عمر شاهين، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 1996: 17.

(2) آداب النكاح وكسر الشهوتين، الامام أبو حامد الغزالي، دار المعارف، تونس، ط1، 1990: 19.

كان تأكيد الثقافة الإسلامية غير مباشر، إذ ذهب نحو التكاثر، برغم أن تعدد الزوجات أقرب للترف الجنسي المرتبط بتقديس المتعة منه إلى التكاثر كفعل بايولوجي مجرد. لكن في كلا الوسطين الشرقيين نجد أن الجنس أخذ حيزا واسعا حين رُبِط بالمقدس. ومن ثم مُنِح سلطة هذه السلطة خضعت في تحرير أشكالها إلى رجال الدين، ومن بعد إلى رجال الدولة المتسربلين بثياب رجال الدين، بتوحيد الخلافة بين الديني والدنيوي. وإذ اتفقنا مع (فرويد) بأن «الحضارة هي شيء ما تفرضه على أكثرية مشاكسة أقلية عرفت كيف تضع يدها على وسائل السلطة والردع»[1] وأن «كل إنسان تعشش فيه ميول هدامة، وبالتالي مناهضة للاجتماع وللحضارة»[2]، فإننا نستنتج معه أن لا سلطة بلا قمع. وأن التحضر قسرُ، أي لا يكون الإنسان متحضرا ما لم يقبل الخضوع، ويتنازل عن حريته. فليس ثمة حضارة إلا ونراها محكومة بجملة من الإكراهات. ومن بينها الإكراهات الجنسية. ومن ثم فإن «الحضارة، لم تقم لها قائمة إلا عندما تخلينا عن رغباتنا في الإشباع الغريزي، وهي ثمرة نبذنا لهذه الغرائز»[3].. ونبذ الغرائز يطلق عليه (فرويد) اسم (التكيّف الثقافي) ويعني به «تلك القدرة الشخصية التي لكل فرد، والتي تمكنه من تغيير دوافعه الأنانية إلى دوافع غيرية

(1) مستقبل وهم، سيجموند فرويد، ضمن الأعمال شبه الكاملة، مجلد 8، ترجمة جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، الإمارات العربية، ط1، 2015: 17.

(2) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(3) الحب والحرب والحضارة والموت، فرويد، دراسة وترجمة عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة ط1، 1992: 19.

اجتماعية بتأثير طاقته على الحب»[1]، ومقابل هذه الطاقة التي هي طاقة حياة، هناك طاقة الموت. لقد أشر فرويد لهذا الصراع داخل النفس الإنسانية بين نزعتي البقاء (الايروس) والفناء الثاناتوس، ولكي «لا يواجه الإنسان هذه النزعة (الفناء) على حقيقتها كجزء بيولوجي مكون له، يحاول أن يجد لها كل التبريرات الموهة، سواء كانت أيديولوجية، اقتصادية، أو دينية»[2]. وفي الحياة؛ من تغليب أحدهما على الآخر يكون المجرم والفنان. وهذا التغليب يمثل توجها تسعى الطاقة الحيوية للانسان إلى توظيفه، عبر التسامي، ولا تسامي إلا لمكبوت، ومن ثمّ يمكننا القول: إن «الإنسان لا يصبح إنسانا إلا إذا مارس طبيعته الكابتة، أي إلا إذا طبّق مبدأي: الإشباع اللامباشر والتلبية المؤجلة... إن الرغبة تملأ الفراغ بين الحاجة وإشباعها المؤجل. إنها إشباع خيالي»[3]، وعبر الصراع بين هذا الإشباع الخيالي المشكل للكينونة وقوة العداء الكامنة فيها يتجلى البقاء البشري ببعده الوجودي: «إننا مدينون بأجمل زهور الحب البشري للمشاعر والأفكار التي نكونها كرد فعل للدوافع العدائية التي نحس بها تعتمل في صدورنا»[4]، هذا على مستوى التجلي الإنساني بجميع أشكاله، لكن، من جهة أخرى نرى أن

(1) المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

(2) التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، البروفيسور عدنان حب الله، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004: 12.

(3) المعرفة والجنس من الحداثة إلى التراث، د. عبد الصمد الديالمي، نشر اتصالات سبو، الدار البيضاء، ط2، 2010: 54. والمقولة لمولدوورف.

(4) الحب والحرب والحضارة والموت: 39.

الفعل الجنسي طريقا «للنجاة من الموت: بترك «أولاد أولاده» مع بقائه هو عينه، يشارك في الخلود من خلال التوليد. فالفعل الجنسي يقع... عند تقاطع حياة فردية محكوم عليها بالموت... وخلود يتخذ الشكل الملموس لبقاء الجنس»[1]. من هنا يمكن لنا تأويل التقديس الذي صاحب الفعل الجنسي عند الشعوب القديمة برغم اختلاف مشاربها الثقافية والاجتماعية. هذا الجدل بين الموت والحياة عبر الفعل الجنسي يشكل جوهر الوجود، إذ «الموت باعتباره تدميرا لكائن منفصل لا يؤثر بتاتا على اتصال الوجود الذي يوجد خارجنا... الموت لا يطال اتصال الكينونة التي هي أصل الكائنات... فالنشاط الإيروسي الذي يقود إلى انحلال الكائنات المنخرطة فيه، يكشف عن هذا الاتصال في صورة تذكر بمشهد تلك المياه الهائجة»[2]. لهذا شكلت طقوس (التضحية) جوهرا لم يتعارض مع الطاقة الإيروسية للوجود، بل شكل تتويجا لها. ومع الأديان التويحيدية الثلاث اختلف شكل التضحية لا أكثر. لكن بقي الذكر القوي من الكباش هو المُضَحى به. ثمة حيوان استُبدل بالإنسان للحفاظ على جوهر العملية. فيما كانت عبادة القضيب من العبادات الشائعة في شرق الأرض ومغربها[3] تعبيرا عن تقديس

(1) استعمال اللذات (الجزء الثاني من تاريخ الجنسانية)، ميشيل فوكو، ترجمة جورج أبي صالح، مركز الانماء العربي، بيروت، (د. ت): 95.

(2) الإيروسية، جورج بتاي، ترجمة محمد عادل مطيمط، دار التنوير، بيروت، ط1، 2017: 52.

(3) ينظر: عبادة الجنس (شرح لأصل أديان عبادة القضيب) كليّفورد َهوارد، ترجمة: حكيم ميلادي، المعقدين للنشر، البصرة، ط1، 2016: 28.

هـذه الكينونـة العامـة لا الخاصة. من هنـا يمكننا القول بـأن القضيب كان محـورا لأدب وفـن في مختلـف المجتمعـات، ولم يتوقـف هـذا إلا بظهـر الديانـات السـامية الثـلاث. لـذا ليـس مـن الغريـب أن نـرى روايـة رافدينيـة معـاصرة، أعدها مـن أنضج مـا قُدم، تتخـذ منه بطلا مصا حبا.

لم تغلـف الحيـاة الجنسـية بغـلاف الحرمة، وتبعـد عن دائـرة الفعل المعـرفي لتقـذف في دائـرة الانفعـال الحـسي إلا بظهـور الديانـات التوحيديـة، إذ كان الـزواج المقـدس بين ملوك الـوركاء وإلهة الخصب (إينانـا) سـببا لرخـاء المـدن الزراعيـة (السـومرية). وإينانـا ذاتهـا هي مـن اختـارت دمـوزي (تمـوز) ليكـون ملكا بعـد أن عشـقته:

«أما من أجلي، من أجل فرجي، أنا العذراء، فمن يحرثه لي؟

فرجـي، الأرض المرويـة – مـن أجـلي، لي، أنـا الملكـة، مـن يضـع الثـور هناك؟

– أيتهـا السـيدة الجليلـة، الملك سـوف يحرثه لك، دمـوزي الملك، سـوف يحرثه لك.

– أحرث فرجي، يارجل قلبي!

بعـد أن تنظـف حضنها القـدسي، يتعاشران، ولا عجـب بعد ذلك أن تشـيع الخضرة في كل مـا حولهما[1]».

لا يحتـاج المقطـع السـابق إلى حديـث عـن بعـد رمـزي، فليس من

(1) إينانا ودموزي: 84– 85.

تداخل بين الواقعي والرمزي بأوضح من هذا التداخل، فهي الإلهة والأرض والأنثى، يقابلها الذكر، النهر، الإله. ولم يجد كاتب النص ثمة تعارضا بين الديني والجنسي... وكأن الحضارة، أية حضارة، لا تتردد في تسمية الأشياء بأسمائها من دون خضوع للتابوات. التي لم تفعل فعلها، في عالمنا، إلا بظهور اليهودية، التي لم تكتف بإعطاء سلطة مطلقة للذكر على حساب الأنثى، بل جاهدت لتحويل الجنس من فعل مكشوف إلى فعل مستور. ولم يعد الكون يحكم إلا بإله ذكر. بعد أن كانت الآلهات تملأ أرجاءه. هذا التحول يمكن عده انقلابا ضد الطبيعة «اخترع الرجال الثقافة كدفاع ضد الطبيعة الأنثوية. وكانت العقيدة السماوية هي الخطوة الأكثر حنكة في هذه العملية. وما تحويلها الموقع الإبداعي من الأرض إلى السماء؛ إلا تحوّل من سحر البطن (المرأة) إلى سحر الرأس»[1]. وهو أمر تغلغل متصاعدا في الديانتين اللاحقتين المسيحية والإسلامية. فكان الانقلاب الثاني، متمثلا بأخلاق الرهبان، ومعها برزت فكرة شيطنة الجسد، والمسعى لتخليص الروح من أدرانه. وكان الفصل بين ما هو روحي (علوي - إلهي) وما هو جسدي (ارضي شيطاني) مسلمة سرعان ما انتقلت إلى الفكر الإسلامي لتضع الجسد في الهامش، بل يمكن أن نتحدث عن انقلاب ثالث في الوعي الإنساني تجاه الموضوعة الجنسية بصورة خاصة والجسد بالعموم، إذ «لم تعترف الثقافة الإسلامية «الكلاسيكية» للكائن الإنساني بوجود حقيقي فعلي. إنه مجرد صورة تعبر عن الخالق البارئ المصور،

(1) أقنعة جنسية، الفن والانحطاط من نِفرتيتي إلى إميلي ديكنسون، كاميلي باليا، ترجمة وتقديم ربيع وهبه، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015: 36.

وهي من ثمّ ليست ذاتا عينا. ولا ذاتية لها. كما أنها كيان لا هوية له. خاصة وأن مفهوم الهوية، سواء بدلالته اللغوية أو المنطقية، ظلّ يعبر عن الذات الإلهية»[1]. حتى ارتبط العشق بالفناء: ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلا بالدم[2]، هذه المقولة أصبحت شعارا تردده الأفواه من دون إدراك حقيقي لإبعاده، وكقول صاحبها:

بيني وبينك إنّي ينازعني فارفع بلطفك إنيي من البين

أو قوله: اقتلوني يا ثقاتـــــــي إن في قتلي حياتي

ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي[3]

وبرغم الانشغال المعاصر بكتب الجنس العربية، التي كُتِبت في نهايات القرون الأوسطى، الموهمة بأن العرب والمسلمين لم يقلّوا شأنا بالنظر إلى الجنس من جيرتهم (الهنود) لكن الواقع عكس هذا تماما، فالجنس في الهند ارتبط بالمقدس[4]، كما هو الحال في أديان العراق ومصر القديمة. فيما الثقافة المنفتحة على الجنس ظلت ثقافة محصورة بطبقة الحكام ومريديهم عند المسلمين، وكانت الثقافة

(1) الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، بيروت، ط1، 1999: 27.

(2) ينظر: كتاب الحلاج، سمير السعيدي، دار الفتاة، دمشق، ط1، 2002: 42.

(3) الأعمال الكاملة، الحسين بن منصور الحلاج، تحقيق وجمع قاسم محمد عباس، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2002: 294 و325 و

(4) ينظر: الكاماسوترا (فن الحب عند الهنود)، مالينجا فاتسيايانا، ترجمة رحاب عكاوي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1998: 15. إذ ربط الهندوس، أحيانا، بين الجنس والاتحاد بالله.

ذات الجذر الصوفي المحرم للجسد ومتعه هي المتسيدة شعبيا، حتى أصبحت الزوايا والتكايا أعظم أثرا من المساجد في مشرق العالم الإسلامي ومغربه. وإذا كانت ثقافة التحريم غرست مخالبها في أفكار أبناء الطبقتين الوسطى والدنيا (العمال والحرفيين) في المدن، فإن الأرياف بفلاحيها ظل الدين، فيها، محدود الحضور، وأقرب للهوية العامة المطمورة تحت مجرى العادات والتقاليد. وبالنظر إلى بلد كالعراق نرى أن المتبصر بأحواله يدرك أن بنيته القبلية كانت علمانية وليست دينية[1]، ومن ثمّ فإن ثمة حرية جنسية مُغلّفة لحياتهم لم تعرفها مراكز المدن، وكأن ثمة عودة لحياة اجتماعية محكومة بالبيئة لا بالدين وتعاليمه. من هنا نرى مصداقا لما ذهب إليه (فوكو) من القول بأن «بصمة الإمبراطورية المحتشمة حتى التزمت ما تزال تطبع حياتنا الجنسية بطابعها، المتحفظ، الصامت المنافق. في بداية القرن السابع عشر كانت الصراحة، على ما يقال، ما تزال منتشرة... كانوا متآلفين تآلفا متسامحا مع المحرَّم»[2]، إذ بامتداد التأثير المديني على أرياف العراق بدأ التدين شيئا فشيئا يتغلغل، ليعيد رسم خارطة المحرمات من جديد، وعلى وفق هوى فقهائه، الذين ما كان لهم سوى تأثير محدود على الأرياف.

(1) ينظر: العراق (الطبقات الاجتماعية والحركات الثورية من العهد العثماني حتى قيام الجمهورية) حنا بطاطو، ترجمة عفيف الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1995: 32.

(2) تاريخ الجنسانية- إرادة المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة سالم حرفوش، دار التنوير، بيروت، ط1، 2017: 7. وينظر: الجنس والشباب الذكي: 16. في تأويله للتشدد اليهودي.

ايروتيكية أم الإباحية؟

في رسالة دبجتها الروائية الأمريكية (انايس نن) للناشر الذي سبق أن استغل ضائقتها المادية لإجبارها على كتابة قصص جنسية، يمكن أن نتلمس التمييز الرئيس بين أدب برنوغرافي وآخر ايروتيكي، إذ تقول فيها له: «أنت لا تعرف ماذا تفقد من خلال عزلك المجهري للنشاط الجنسي، وإقصاء الملامح الإنسانيّة التي هي وقوده الفعليّ. أي البعد الفكري والخيالي والرومانسي. إنّه ما يهب الجنس صفاته المميزة المدهشة، وتحوّلاته الحاذقة. أنت تقلّص عالم أحاسيسك، تذبله، تجوّعه، تفرّغ دمه... إذا كنت أغلقت حواسك، وأغفلت الحرير والضوء واللون والرائحة والشخصية والمزاج، فلا بد أنك الآن ذبلتَ كلياً. وحدها الخفقة المشتركة بين الجنس والقلب معاً تستطيع أن تخلق النشوة»[1]. من هنا يمكن القول بأن البورنوغرافيا هي إرادة الجنس بذاته ولذاته، وبجميع أشكاله المعروفة والشاذة.. ويمكن عدّ روايات هنري ميلر المعروفة خير مثال على ذلك. إذ إن البورنوغرافي تعني، فيما تعنيه، «الكتابة أو الرسم الذي مداره حياة وأخلاقيات الغواني والبغايا... ويرتبط الأدب الفاضح بالاستعرائية، فالكاتب الذي يكشف العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، ويستبيحها ويعريها... ويجد لذة في الشعور بالصدمة التي

(1) أنايس نين... كاتبة بورنوغرافيّة، خليل صويلح، جريدة الأخبار اللبنانية، الأربعاء 20 آب 2008. وينظر: أدب الجسد بين الفن والاسفاف، د. عبد العاطى كيوان، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003: 54. إذ أطلق الكاتب مصطلح أدب الجسد على الأدب البرنوغرافية، واعتقد أنه لم يكن موفقا في هذا، إذ البرنوغرافيا فعل لا توصيف، في حين يوحي مصطلحه بالوصف.

يتوهّمها في قرائه، والقارئ الذي يسعد، ويجد لذة في قراءة أبيات من الشعر المحظور، أو مطالعة رسم مجرد من الاحتشام، أو مشاهدة فيلم يتناول الجنس سافرا، فإنه إنما يمارس التطلع (voyeurism) وكأنه من خلال ما يشاهد يتلصص على عورات الناس»[1] في هذا النص تطالعنا مصطلحات مرتبطة بالبورنوغرافيا (الاستعراء، التطلع، والتلصص) وربما تحقق ما صدقات هذه المفاهيم يمثّل حدّا بين الاثنين. فيما تذهب (غلوريا شتاينيم) في مقالها المعنون (اختلاف واضح حاضر) إلى وضع فروق جوهرية عدة بين الاثنين (الأدب الإباحي والايروتيكي)؛ الأدب الإباحي يعتمد نمطا خاصا من السرد أو إنتاج الصور التي تشيّء وتسلّع جسد المرأة. إنه طريقة خاصة لأسلبة الجنس. وكلما ازدادت صراحة اللغة الموظفة وبذاءتها وبلادتها، كلما مال النص إلى الإباحية وابتعد عن الإيروتيكية. وكلما كان وصف الفعل الجنسي بلغة رومانسية، تلطيفية وشعرية كان اقرب الى الإيروتيكية. وتحتفي الإيروتيكية بالمتعة الحسية والمشاركة والمساواة، فيما الإباحية على النقيض منها تصور علاقة الهيمنة الذكورية والخضوع الأنثوي. وتصون الكتابة الإيروتيكية الحياة الداخلية والفردانية للرجال والنساء فيما يميل الأدب الإباحي الى طمسها. وتطوق الإيروتيكية الرغبة من بداياتها حتى إشباعها[2]. ما

(1) الموسوعة النفسية الجنسية، الدكتور عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط4، 2002: 20- 21. وينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984: 22.

(2) ينظر: الكتابة النسوية بين الايروتيكية والإباحية، د. أماني أبو رحمة، مجلة ألف الالكترونية، 21/ 12/ 2014: htt: / /aleftoday.info /article.h?id=11870

من شك أن جميع ما سبق مسعى لفك الاشتباك بين المصطلحين، إذ من الصعب في الكثير من الأحيان فكّه، وخير مثال على هذا قصص ألف ليلة وليلة- والقصائد الجنسية لأبي نواس وأبي حكيمة وغيرهما، فالبعض يعدهما أدبا إيروتيكيا[1]، فيما يذهب آخرون إلى القول بأنه أدب أباحي... وليس من خلاف على كون هذا التمييز وليد التعقيد المصاحب للحياة المعاصرة، وتنوع أساليب التعبير مما يضطر الراصد إلى إيجاد فضاء اصطلاحي مناسب. وهذا لم يمنع الخلط بين المصطلحين عند الكثير من الدارسين، وفي هذه الدراسة مسعى للإفادة من التمييز المطروح.

الرواية كناية

هل الرواية العراقية في بدء الألفية الثالثة، ونهاية ما قبلها، كانت كناية عن سقوط الطبقة الوسطى وترديها أم مرثية لها أم جمعت بين الاثنين؟

كيف يمكن أن نقرأ رواية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف، التي ما كان لها أن تكتب إلا في العراق، من دون أن نشعر بالأسى على الطبقة الوسطى؟ هذا الأسى الذي يتحول إلى تهكم عند قراءة رواية (بابا سارتر) لـ (علي بدر) إنه تهكم معلن من هذه الطبقة؟ ربما هذه الأسئلة هي الأسئلة المفتاحية لدراسة كهذه تسعى للوقوف عند توظيف الجنس في الرواية العراقية. هذا التوظيف الذي أصبح ظاهرة.

(1) الشعر الايروتيكي الشفاهي النسوي في العالم العربي، شاكر لعيبي، دار صفحات، ط1، 2016.

سعت الطبقة الوسطى العراقية لخلق مناخها الخاص منذ العقد الأربعيني من القرن العشرين، مناخ تجلى بوضوح في بواكير الفن الروائي، إذ ولدت الرواية في أحضان هذه الطبقة، ومن ثم في الشعر الحر، النموذج الأصدق تمثيلا لها في العراق[1]. ومنذ صعود العسكر إلى السلطة، بعد انقلاب تموز 1958 الذي قاده عبد الكريم قاسم، بدأت هذه الطبقة تتصدع، أي أنها قبل أن يكتمل تشكلها الثقافي بدأت بالتصدع... ارتبطت الطبقة الوسطى العراقية اجتماعيا بمثيلتها البريطانية، فكان أن استعارت (العراقية) طريقة الملبس والحديث (فن الأتكيت) والاهتمامات، أيضا: الموسيقى الكلاسية، السينما، الأوبرا، الرسم والنحت... إلخ من البريطانية. هذا التماهي بين الطبقتين، لم يمر من دون أن يخلق أزماته، وكانت أزمته الكبرى تتمثل بسريان ثقافة اليسار مثل النار في الهشيم. وقبل أن يكتمل تشكّل اليمين اجتاح اليسار جسد البلاد. هذا الاجتياح غلب على طبقات العمال والفلاحين وابناء الطبقة الوسطى المنحدرين منهما، لذا ربطوا بين الملكية والرجعية، وبين انقلاب العسكر وتسلطهم والتقدمية. تلك المفارقة التي دفعوا ثمنها من دمائهم، وتسببت بتشريدهم، ملقية بظلالها الاخلاقية عليهم. هذا ما كانت الرواية تلامسه عبر شخوصها الذين يجمعهم اليسار: «قالت، إنها مهتمة بعمل بعض البحوث عمّا أطلقت عليه لقبا لم أسمع به من قبل؛ فجاجة المناضل. صمتوا وتوقفوا عن الشراب وقضم الخيار والجزر. نظر أحدهم إلى الآخر فلاحظت أن فتح

(1) ينظر: الطبقة الوسطى ونشأة الشعر الحر في العراق، د. سعيد عبد الهادي المرهج

النـار عليها وعـلى من دعاها قد تجمـع في العيون»[1]، كلهم يسـاريون، لكنـه اليسـار الشرقي المتشـبع بروح السـلطة التي شردته، لـذا فإن من يختلـف سـلوكا عن هذه الصـورة يكون محـل نظر: «منـذ اللقاء الأول بنسـيم وأنا أتشـكك بشـيوعيته، أفـكاري التي حاولـت التجانس معه جـاءت من داخل لسـانه وتهذيبـه الغريب عـن باقي الشـيوعيين. ثمة تأكيـد على الازدواجية التي يعيشـها الشـيوعيون بين ايمانهـم بمبادئهم وتعلقهـم بمعتقـدات شـعوبهم؛ ومنهـا الرقـى والتعاويـذ المحمولـة تحـت الملابـس (البازبانـد) تعاويـذ للمحبة والجنـس وما إليـه[2]...

لقـد قُدّمت الشـخصية الشـيوعية بـالآتي: «تتحدث (كيتـا) بهدوء وتبتسـم بخفـر وهـي تشـاهد الرفيـق الشـيوعي السـابق كـما يدعـي، أبـو مكسـيم، وكيـف ينصـب الفخـاخ لزوجـة صاحـب الـدار هنكا البلغاريـة ولصديقاتهـا القادمـات مـن أوربـا الشرقيـة»[3]... وترسـم لنـا الروايـة خارطـة الهـرب: «وفي أحـد الأيـام اكتشـفت أنـه مطـارد مـن قبـل المخابـرات العراقيـة، ولقـد فـرّ مـن بـيروت إلى برلـين بعد واقعة نسـف السـفارة العراقية ببـيروت. كان التقرير أمامـي والوقائع كثـيرة. الاسـم الأول في القائمـة ومطلـوب فيهـا رأسـه، فإمـا اغتياله أو تسـفيره بصـورة مـن الصـور إلى بلـده. فتـمّ ترحيلـه وبصـورة سريـة جـدا وبواسـطة منظمـة التحريـر الفلسـطينية تحت اسـم نسـيم

(1) التشهي: 46.

(2) ينظر: التشهي: 70.

(3) التشهي: 45- 46.

جلال»[1]، يضعنا هذا المقطع من الرواية أمام أمرين، أولهما ما أشرنا إليه من طبيعة غالبة على أخلاق اليساريين، المشردين منهم وغيرهم، والأمر الثاني دور منظمة التحرير في مساعدتهم على تغيير الاسماء والهرب نحو اوربا الشرقية. ولا تخلو الرواية من سخرية ناقدة للشيوعيين العراقيين: «يا معودين ما علينا من كل هذا، هيا كعب أبيض في صحة الوطن.. حسنا، لم يذهب بعيدا ويردد شعار الحزب لعفطت له أمام الجميع»[2]. أو القول: «آه لو تركت، على الأقل، أنت، كل شيء محنطا مقولبا تفوح منه رائحة عطن قديم»[3] ليست رائحة العطن القديم من تحيط بهم فحسب، بل أخلاقهم أيضا: «أما العراقيون (الشيوعيون) بالفعل، لم أعثر على نعت إيجابي يحرك همتي لكي أدونه بجوارهم»[4].

ثم إذا بها تحيلنا على شرق المتوسط، بدعوة قراءة ضمنية، بإشارتها إلى (البراءة)، إذ إن البعثيين بعد تسلمهم للسلطة قاموا بحملة اعتقالات واسعة للشيوعيين، وكانوا يمارسون عليهم شتى أنواع التعذيب حتى يعلن الشيوعي براءته مكتوبة من الحزب الشيوعي، لتنشر لاحقا في الصحف المحلية، ومن يكتب براءته يسقط بنظر زملائه الشيوعيين وبنظر مجتمعه[5]، «هو فضلّ خيانة

(1) التشهي: 59.

(2) التشهي: 48.

(3) التشهي: 51.

(4) التشهي: 57.

(5) ولدت فكرة البراءة من الحزب الشيوعي بعد تولي نوري سعيد رئاسة

حزبه فخانه، إن الخيانة تغذي الروح وتضبط الذات وتحظى بصيرورة خاصة، فهي في نهاية المطاف خلق لا يدركه الكثيرون من حولنا»[1]. وهذا الرأي يقف على النقيض مما ذهبت إليه (شرق المتوسط) تسويغ البراءة لا يمكن قبوله إلا اليوم في ظل ثقافة ناقدة للبطل، ورافضة للمخلص.

شكّل الحزب الشيوعي، آنذاك، موجة شعبوية كبيرة[2] لا تختلف عن موجة إسلام اليوم في البلاد ذاتها. انحنت أمامها رؤس العديد من المثقفين من دون وعي حقيقي بها. لقد كانت ظاهرة اجتماعية، ولم تكن فكرية. لذا لم نر نتاجا فكريا عراقيا أغنى اليسار، بل كان اجترارا للستالينية بتقديس ديني، ولم يتغيّر شيء في البنية الاجتماعية، إذ أزيلت صور، وعلقت أخرى محلها مع بقاء التقديس ذاته وغياب العقل النقدي، الذي مازال يميزنا حتى لحظتنا الراهنة، حيث أزيلت صور قادة اليسار الماركسي، العابرة للوطنية. وعلقت

الوزراء في العام 1954، إذ حل الجمعيات ومنع الاحزاب والصحف، وطالب السجناء السياسيين الشيوعيين بكتابة براءة من الحزب أو تسقط عنه الجنسية العراقية، وأصبحت البراءة ورقة مطلوبة عند التعيين أو للدراسة... ينظر: عقود من تاريخ الحزب الشيوعي العراقي، عزيز سباهي، دمشق 2002: 149. وحول البراءة تمحورت رواية شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف، وجاءت قصيدة مظفر النواب الشهيرة (البراءة).

(1) التشهي: 59.

(2) ينقل حنا بطاطو عن تقرير لمدير الأمن العام في العام 1949، أن خمسين بالمائة من شباب الطبقات المختلفة كانوا من المنتمين إلى الحزب الشيوعي مع نهاة العقد الأربعيني، وأن الحزب انتشر انتشارا كبيرا في المدن الكبرى، برغم وجود العديد من الأحزاب الأخرى الفاعلة. ينظر: العراق، حنا بطاطو الكتاب الثاني: 119.

صور قادة اليمين الديني بعمائهم المميِّزة، العابرة للوطنية أيضا. انتشار اليسار بشعاراته العدائية، وعدوانيته الشعبوية، مزق الطبقة الوسطى وكان العامل الرئيس في تحول الدولة نحو الديكتاتورية، والمساعد الأساس الذي منح الضوء الأخضر، اجتماعيا، للعسكر لاجتياح البلاد. وبالتقديس ذاته الذي رسخه اليسار العراقي قوبل العسكر، وأصبح زعيمهم مؤلها. في ظل بنية عدائية كهذه كان تمزق الطبق الوسطى من تحصيل الحاصل، هذا إذا ما أضفنا أن الثقافة المتبناة هي ثقافة المحتل. «أتصور أن الشيوعي العراقي كان يعتقد أن كل علاقة مع الآخر تنطوي على عداوة، أي أن هناك أرضية فلحت جيدا بسماد سوف ينبت العدو، وهذا ما كان يثير الاستغراب والامتعاض، فلا الشيوعي يزول ولا العدو يموت»[1]. ومن جانب آخر يتجلى هذا العداء عبر العلاقات في متن الرواية: «بدأ (سرمد على لسان كيتا) يعاني من خيبات لا أول لها ولا آخر من الشيوعيين والبعثيين والأصوليين والمستقلين فالجميع لا يطيقه، لا أعرف لماذا؟»[2]، ويأتي توصيف آخر للشيوعيين على لسان إحدى العشيقات: «إنك تشبعني طيلة الليل والنهار وللأيام الآتية. أما عشاقي الشيوعيون فقد كان الجنس معهم مضنيا حتى تصورت... إنهم يضاجعون بطريقة سيئة جدا، كأن الشيوعية طلبت ذلك منهم»[3]. في حين أن (سرمد) وجيله أحب الرومانسية

(1) التشهي: 68.

(2) التشهي: 65.

(3) التشهي: 246.

الثوريـة التـي قدمتها الأدبيات الشـيوعية آنـذاك: «بـدون انقطاع ظل اليسـار فردوسـيا، نفحة مـن العدالة والنبالـة والتشـاؤمية أيضا، لكنه ظـل عنـدي هـو الجـمال، وأنـا من فـرط جنـوني أريـد وأحـب الجمال أكثـر مـن العدالـة»[1]. فيما يحاول أن يشـخّص مـأزق اليسـار في النقل غـير الدقيـق: «إن الترجمة قتلت الشـيوعية... الخيانـة في الترجمة أفضل وأعظـم مـن الخيانـة في الفكـر»[2]، وأعتقـد أن الترجمـة اعـادة صياغة تمليهـا الحاجـة والبنية الاجتماعيـة – الفكرية السـائدة. ومـن ثم ترجمة البيـان الشـيوعي أو غـيره لا علاقـة لـه بمـآل الشـيوعية.. لم تكـن الترجمـة سـوى خـط تأويلي متسـيّد، كما هو الحـال فيما يتسـيد الآن من قـراءة للنـص الدينـي تفرضـه الحاجة لا النص نفسـه.

تأليـه العسـكر كان سـمة عربية، ولم تكـن عراقية فقط، إذ اسـتطاع العسـكر السـيطرة عـلى العديـد مـن البلـدان العربيـة، وهـذا التأليـه سـعاد في ترسـيخه كبـار الشـعراء والكتـاب العـرب. فكانـت صورة الزعيـم الأوحد التي سـاعد على غرسـها في الأذهـان موروثنا الديني، وعززهـا تأليه اليسـار لرمـوزه، أبـدع في تصويرهـا شـعراؤنا وكتابنا، بـما دبجوه مـن قصائـد المديح، ومقـالات الإطـراء. وكانـت الصورة التي رسـمها يوسـف إدريس في روايته (العسـكري الأسـود[3])، التي

(1) التشهي: 88.

(2) التشهي: 143.

(3) ينظر: الأعمال الكاملة (الروايات) يوسف إدريس، دار الشروق، ط1، 1987: 135. وهذا الأمر لا يتعارض مع مشاركة يوسف إدريس في هذا الأمر (صناعة الطاغية)، ويمكن أن نتلمس هذا في رثائه لعبد الناصر: (يا أبانا الذي في الأرض.. يا صدرنا الحنون... نحن لم نتعود أبداً أن نتنفس هواء لا يتنفسه هو، ولا أن ننام..

كتبها مطلع الستينيات، هي الأكثر دقة في التعبير عن حال أنظمة عسكرتارية تسلمت السلطة مدعومة بوعي شعبوي أبوي، فكان أن تشوه الطرفان (الحاكم والمحكوم) السجين وجلاده، والتشوه في الرواية وليد الفعل الجنسي؛ المُغتصِب ينتهي عقيما ثم عنينا، والمُغتصَب إلى شخصية عصابية، وهذا حال الشعوب العربية في ظل هذه الأنظمة. ولكون هذه الأنظمة عززت صورة قدسية عن نفسها الأمر الذي جعل سقوط الكل مدويا بعد هزيمة حزيران 1967. هزيمة لم يكن للعقل العربي أن يجد تعبيرا أفضل عنها من انتهاك العرض، والزنا المحرم. لأنه الأبشع لديه. فكانت رواية (67) لصنع الله إبراهيم قائمة على الخيانة الجنسية، خيانة المرأة لزوجها مع أخيه، ومن ثمّ خيانة الأخ لأخيه. وكان الجنس حاضرا بوصفه كناية عن العجز والمهانة في كل تفصيل من تفصيلات الرواية.

نعتقد أن النكسة كانت مقدمة لأدب عربي مختلف في شعره ونثره. مقدمة لأنها بيّنت هشاشة الأنظمة العربية المتجبّرة على شعوبها، وبيّنت، أيضا، خطل هذه الشعوب المؤلهة لعبيدها. في ظلّ هذه الازدواجية برز الأدب المختلف موضوعا. وأصبحت مراودة التابوات فيه شغل الأدباء الشاغل. وإذا كان الأدب المكتوب بين نكسة 1967 واحتلال الأمريكان للعراق 2003 غلبت عليه المرارة، فإن أدب ما بعد الاحتلال الأميركي، وثورات ما

إلا ونحن نحس أنه هناك في كوبري القبة، ولا أن نستقبل الصباح إلا على صورته وابتسامته). ينظر: العظيمان.. إدريس وعبد الناصر، جمال الجمل، جريدة المصري اليوم، بتاريخ الأحد 08-05-2016.

سمي بالربيع العربي، غلبت عليه السخرية. والناظر في رواية (التشهي) يجد أنها سعت لاستغلال كل ما سبق، إذ نرى إشارات واضحة عن الموقف الازدواجي تجاه المحتل: «أنا لا أحب الإنكليز تماما سامحيني! ولكن هسه في صحة الإنكليز/ ما معنى تماما؟ / أعني، أنني أحب اللغة الإنكليزية وأحلم بإتقانها وإكمال دراستي في بريطانيا في أحد الأيام. وسكت»[1]. هذا الكلام المنبئ عن ازدواجية وفصام ثقافي، نفسه نراه في علاقات المثقف بوطنه، وهو يتجلى في هذه الرواية بوضوح أيضا: «شيء مسلّ جدا هذا الذي حصل ويحصل. شيء مسلّ ذاك الذي يدعى بكوكبي وأرضي، ما يطلقون عليه جميع النعوت لكن جميعها تحتاج إلى تصحيح. حسنا، خذوه هو أيضا كما أخذتم صاحبي. خذوه، ولماذا لا تأخذونه؟ في الأصل هو يشتاق إلى الغياب، وأنا أيضا شعرت بارتياح غامض لغياب صاحبي. لا زمني هذا الشعور وأنا أتأكد يوما بعد يوم أن المدينة تغيب ولا أحد بقادر على الإمساك بها... وها أنت تتخلص مما كان يمتنع عليك التخلص منه، تلك المدينة، مدينتي، التي توهمت أنها ستكون حاضرة للأبد»[2]. هذا الغياب إحساس وجودي يهيمن على شعوره كما هيمن على لا شعوره من قبل، في اللحظة التي نغادر فيها أوطاننا نسعى جاهدين للحصول على وطن بديل، وكأن الوطن ليس أكثر من قطعة أرض رحيمة، تعوضنا قسوة الأرض التي هربنا منها. لكن سرعان ما تتجلى

(1) التشهي: 37.

(2) التشهي: 17. علينا أن ندرك أن الهروب من الأوطان كان سمة ملازمة لصعود العسكر في أوطاننا.

القسوة بأشكال أخرى في الأوطان البديلة. قسوة ليس أمامنا إلا أن نتحملها، ولكلٍّ تحمل ثمن نفسي يُدفع، وليس الغياب إلا شكلا من أشكال هذا الثمن، يبدأ الغياب برياضة الذوبان في دهاليز المدينة الجديدة، ذوبان غايته الأصل تشتيت الذاكرة، وإعادة مركزتها، وحين يتحول التشتيت إلى مهيمنة وجودية يبدأ الحضور القديم يفعل فعله في الغياب الشعوري. هذا الحضور يتجلى في الحياة اليومية بتفصيلاتها الصغيرة، مثلما يتجلى في الجنس: «اسمع، أنت لا تضاجع لكنك تنتقم. أخبرني، هل جميع الرجال العرب يمتلكون ضراوة الانتقام هذه، وممن يا عزيزي؟»[1]، وعندما يبيع بيته الريفي، الواقع في أرياف لندن، ويسكن مركز المدينة، سرعان ما يرى أنه أخطأ، وجرفه الحنين إلى بيته الريفي: «بدأت أعدد مناقب بيتي السابق وعضوي الأسبق»[2]، المقابلة بين الجنس والانتقام لا يمكن فهمها خارج تصور البنية النفسية للمقموعين. فإذا كان هو (الشرقي) يضاجع لينتقم، ليثأر، ومن ثمّ ليموت، فإن المقابل يضاجع ليستمر (يحيى) وهذا ما كان البطل متنبه له مع أول علاقة جنسية عاشها مع الاسكتلندية (فيونا) المقيمة في العراق: «كانت تضاجع لكي تستمر في العالم، وأنا، وكأني أغادر الدنيا»[3].

تلك المقابلة تُعزّز بمقابلة أخرى ترتبط بها. إذ عندما اشترى شقة جديدة قام بتغيير الإنارة فيها، وعلق على هذا التغيير بالقول:

(1) التشهي: 45.

(2) التشهي: 26.

(3) التشهي: 44.

«أريد أن أرى وأرى لأرى، لكني لا أرى»[1]، هذه المقابلة تعيدنا للمقابلة التي يثيرها العنوان ذاته «التشهي» الذي يشير إلى الرغبة بالشيء والتعلق به، وهي رغبة دائمة، لكون المصدر، في العربية، يشير إلى الدوام. هذا الدوام سعت المؤلفة إلى الإيحاء به، أيضا، في بنائها الشكلي للرواية. إذ لم تضع لفصولها عنوانات أو أرقام. بل اكتفت بالبياض فاصلا بين مقطع وآخر. وكأنها أرادت أن تعزز الاستمرارية، والدوام. تأكيدا لسلطة التشهي، في: الأكل، والجنس، والكتابة، «إن اختفاء ذكرك يحتمل تفسيرات عدة، وعودته، ربما، لن تتحقق... أحد الأسباب ما أنت عليه من شحوم ولحوم. بالطبع هناك أسباب وظروف اجتماعية ونفسية، ومن المؤكد ستوجهنا إلى طرق السياسة الوعرة..»[2]، هذا الحوار المجزوء بين البطل (سرمد) وطبيبه الباكستاني يجمل لنا الموضوع المركزي للرواية، إذ يقدم لنا الطبيب محاولة تفسيرية بأفق مفتوح سرعان ما ستسير الرواية في طرقاته.

العنة والخصاء

يقول إدريس على لسان بطل روايته: «ماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح في جعل كلّ منّا يتولى إرهاب نفسه بنفسه، فيقوم هو باسكاتها واخضاعها للامر الواقع الرهيب؟»[3] وإذا ما عددنا هذه

(1) التشهي: 26.

(2) التشهي: 7.

(3) العسكري الأسود، يوسف إدريس: 142.

الجملة مبتدأً، فيمكن لنا أن جد خبرها في رواية شرق المتوسط: حين يقول الراوي واصفا مشهد موت البطل: «تقلص وجهه، ثقلت أنفاسه، أصابه شحوب شديد، ثم فجأة هزّ رأسه بقرف متألم.. وانتهى»[1]، إنها الاستجابة الطبيعية للإرهاب. وما يثير الانتباه أن البطلين لم يتزوجا. ومن ثمّ الموت بلا عقب، «لا يستطيع البطل أن يتزوج. يجب أن تكون المأثرة الجنسية هي الإخصاع، لا التعايش والتسامح المتبادل»[2]، ما يمكن عدّه نوع من أنواع العنّة أو الخصاء. وإذا كان الخصاء، هو قطع السائل المنوي مع بقاء الانتصاب، وهي في الغالب لا تكون إلا بفعل فاعل، فإن العُنَّة عجز عن الجماع، لأسباب نفسية أو مرضية، وهناك ما يسمى بالجبّ، وهو قطع الذَّكَر ولا يسمى عنّة لعدم وجود آلة الجماع أصلاً، أو لأن ما بقي منها لا يكفي للجماع[3]. ويشير الجاحظ في (حيوانه) إلى أن الخصي يعرض له الشره عند الطعام، والبخل عليه، والشح العام في كل

(1) شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 1986: 174

(2) المرأة المخصية، جيرمين غرين، ترجمة عبد الله بديع فاضل، الرحبة للنشر، دمشق، ط1، 2014: 282.

(3) ينظر: القاموس الموسوعي في العلوم النفسية والسلوكية، تحرير جاري ر. فاندنبوس، ترجم نخبة باشراف عبد الستار إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ج2: 287، إذ يُعرّف عقدة الخصاء بالقول: كل مشاعر الطفل وتخيلاته اللاشعورية التي ترتبط بحرمانه من القضيب. فيما يربط البعض بين الخصاء والنكوص في السمات الجنسية الثانوية عند الذكر، فضلا عن تسببه، غالبا، بحالة اكتئابية ارتكاسية. ينظر المعجم الموسوعي في علم النفس، تحرير نوربير سيلامي، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002: 21.

شيء وذلك من أخلاق الصبيان ثم النساء»[1]، رابطا هنا بينه وبين من لم يبلغ، في حين يمكن أن نربطه بشره بطل الرواية للآكل: «أشرع بالتهام كل ما يقع تحت يدي، وهي كثير التنوع، من المعجنات، والحلويات والسكاكر والبزورات والبورك والزلابية والقمر الدين والمشمش اليابس واللوز والفستق والتين المجفف والتمر المكبوس والنستلة...»[2]. أما الأطباء النفسيون فينظرون، في الغالب، الى الضعف الجنسي بوصفه عرضا لاضطرابات نفسية أخرى كمرض الفصام والهستيريا والقلق العصابي[3]، فيما يربط فرويد بينه وعقدة أوديب: «هوام الخصاء يأخذ صورا متعددة في حياة الراشد الواقعية والخيالية: (خوف من المستقبل، خوف من المرض، الأمراض الزهرية - السرطان - القلب - عمليات جراحية... إلخ) وفي الحلم يأخذ رموزا متعددة (الرسوب في الامتحان، قلع الاضراس، بتر طرف من الأطراف، العماء كما حصل عند أوديب الملك)... وموضوع الخصاء، يستمد طاقته من مورد آخر نرجسي، مرتبط بصورة الأنا، وكل تهديد يطال هذا القضيب يضع الأنا في خطر محدق»[4]، فإذا كانت المرأة ولدة مخصية، بفعل العوامل الاجتماعية، فضلا عن العوامل النفسية، فإن خصاء الرجل حلم

(1) كتاب الحيوان، ابي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، منشورات البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965، ج1: 136

(2) التشهي: 12. وينظر: 168.

(3) ينظر: الاكتئاب والجنس، د. أيمن الحسيني، مكتبة ابن سينا، القاهرة، (د. ت): 19.

(4) التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان: 111.

مرعـب يطارده، لكـون الأولية تكمن فيه: «بالنسـبة للجنسـين، هناك عضو تناسـلي واحـد، العضو الذكـري، يلعب دوره. إذا ليسـت هناك أوليـة تناسـلية، إنما أوليـة قضيب»[1]، ربـما ليس مـن الصعب الحديث عـن بعد تناصي بين روايتي التشـهي و (أنا وهـو) لمورافيا، إذ لا يقتصر الأمـر عـلى الانشـغال بالعضـو الذكري، بـل يمتـد إلى فضـاء الرواية الفكـري ذاته بسـيطرة الجـو الناقد للشـيوعية بشـكلها الماركـسي. لذا نـرى أن مـا حصـل مع بطـل الروايـة جعلـه يشـعر بالخطر، وهـذا ما صرح بـه في أكثـر مـن موضع من الروايـة. «ظهر لي أن عضوي المسـن كان يجامـع مـن أجل اللاشـيئ، من أجـل الفراغ والتـلاشي، من أجل الآخريـن، لا مـن أجـلي أنـا»[2]، هنـا نـرى عنّـة مـن نـوع مختلـف، أو لنقـل، بصـورة أدق، خصـاءً مختلفـا عـمّا عهدنـاه في أدبياتنـا السـابقة، فحتـى ما مارسـه سـابقا، قبـل توقف عضـوه وموته، لم يكـن من أجل ذاتـه، بـل مـن أجـل الآخريـن، لقـد كان فعـلا بـلا مسـتقبل، أي لا أثـر لـه، بقـي ابـترا مـن دون عقـب، في حـين أعقـب أخوه مهنـد ولد وبنـت مـن حبيبتـه (سرمـد) ألـف نفسـها التـي بقيـت الانثـى الإلهة التـي يبحـث عنهـا ليـس في وجـوه الآخريات فحسـب، بـل حتى في فروجهـن.. وكأنـه عـاش حياتـه محكومـا بجملتـه الانكليزيـة الاولى أمـام الـف: فلنـدع أولئك الذيـن لم تتخذهـم الطبيعة زادا لهـا. أولئك القسـاة، ذوو الوجـوه البغيضـة، الأجـلاف. دعهم يموتـون بعقمهم،

(1) النزوع الجنسي الأنثوي، جاك أندرييه، ترجمة إسكندر صعب، مجد (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009: 55.

(2) التشهي: 17.

وأنظر إلى من أغدقت عليه هباتها»[1]. بل إنه يتلذذ مع غيرها بها: «أسقط في دوامة شكوك لا نهاية لها: الشك (بألف) وبالدرجة الأولى. أتلذذ بطريقة ماجنة وأنا أتخيلهما هي ومهند ملتحمين ويئنان»[2].

فيما يربط بين هذا الفقدان وفقدان الوطن في مقطع لاحق: «شيء مسلّ ذاك الذي يدعى هناك، بتلك البلاد، ما يدعى كوكبي وأرضي، ما يطلقون عليه جميع النعوت لكن جميعها تحتاج إلى تصحيح. حسنا، خذوه هو أيضا كما أخذتم صاحبي»[3]، وهنا، فضلا عن الربط بين عضوه والوطن[4]، فإنه لم يفصح عن الآخر (العدو) المشار إليه وغير المصرح به: من يكون؟ من هم الذين أخذوا صاحبه؟ كانت شهيته تتعاظم ووزنه يزداد وهو يرى أطفال بلده يقتلهم الجوع. يكتب سرمد ليوسف: «فقدت بلدي إلى الأبد دون أن أكسب بلدا آخر... لايمكن التفاوض على بلدك»، في المقابل نرى المقابلة بين (عنة) الشعب وتدمير الوطن تلك المقابلة التي يمكن عدها الجذر الكنائي المؤسس للرواية: «سرمد، مدينتك تدكّ دكّا وأنت غير قادر أن تدكني بوردة. غير كنقول الله غالب»، ومن ثم نستطيع فهم (العنّة) بربطها بالتحول في الاحساس بالذات (الجماعية والفردية) المصاحب للخراب الكبير الذي أصاب

(1) التشهي: 195.

(2) التشهي: 116.

(3) التشهي: 18.

(4) ينظر: التشهي: 169.

العـراق في حـرب 2003، واسـتباحته ليـس مـن الامريكان فحسـب، بـل مـن أممن مختلفـة، والأدهى أنـه وطن اسـتباحه أبنـاؤه أولا، وكأنه زنـا محـارم: «يسـمون اللغة، اللغـة الأم. يقولـون عن المـدن، مدينتهم الأم. مـا هـذه الأم التـي لا نشـفى منهـا». هـذا الاحسـاس بالتضاؤل المـؤدي للعنـة يتجـلى بوضـوح في الروايـة: «أنـت سرمد بهـاء الدين، بـلا مرتبـة ولا منصـب، لا مختلـف أو خـارق أو غير مألـوف. أنت لا شيء. لا عـدد ولا رقـم، ولا كـسر الرقـم...»، وفي مكان آخـر: «قبل أيـام صرت في الخمسـين و (ألـف) في الثامنـة والأربعـين ولديهـا ولد وبنـت وأنا عجوز سـفيه قنـدرة». ومن ثمّ نسـتطيع أن نختـم بالقول: بُنيـت الروايـة عـلى كنايـة، وتولدت مـن رحـم الكناية..

وليـس الأمـر كما يـترآى للبعـض من أنهـا مجـرد مرثية عـلى طريقة أبي حكيمـة، الـذي عـرف في الأدب العـربي برثاء صاحبـه أيضا:

تُكَفِّنُ الناسُ مَوتاهُم إِذا هَلَكوا وَبَينَ رِجلَيَّ مَيتُ ما لَهُ كَفَنُ
مَيتٌ تُصافِحُهُ أَيدي أَحِبَّتِهِ لَم يَفتَقِد شَخصَهُ أَهلٌ وَلا وَطَنُ
رَأَيتُهُ مالَ وَاِستَرخى فَقُلتُ لَهُ ضَعفٌ أَصابَكَ يا مِسكينُ أَو وَسَنُ
يا راثِيَ الأَيرِ قَد رَثَّت حَبائِلُهُ لَم تُبكِ عَينَكَ أَطلالٌ وَلا دِمَنُ
لا تَستَكينُ إِلى لَهوٍ تَلَذُّ بِهِ أَلَم يَكُن لَكَ مِن خودِ الدُمى سَكَنُ

وقوله:

أَيرٌ ضَعيفٌ مُدَلّى فَوقَ خُصيَتِهِ أَودَت بِقُوَّتِهِ الأَسقامُ وَالعِلَلُ

فهنـا يتحدث الشـاعر عن مـوت لأسـباب تتعلق بالعلل والسـن،

مـع بقـاء الرغبة، فيما بطـل الروايـة، ازدادت شراهته، ومـات عضوه، ولم يتخـط الخمسـين. «كان جامـدا ولا ينبـس، كـما يقال، ببنت شـفة. صاحبـي ذاو... كنـت في منطقـة سري الريفيـة (قـرب لنـدن) حـين حصل هـذا الهزء. لمـاذا كان يريد الانـصراف وبهذه السرعـة العجيبة. لم أكـن أكملـت الخمسـين بعـد»[1]، فضـلا عـن أن الأمـر مـع صاحبه مرتبـط بآخـر يريـد موتـه، وحقـق مـراده. يشـير البطـل (سرمـد) إلى فعـل التقـزز، الذي كان يحركه شـابا، ويقـارن هذا الفعل بينـه وأخيه: «تقـززه (أخـوه مهنـد) جعله أكثر قسـاوة ودمويـة، وتقـززي جعلني أزداد بدانـة»[2]، وكأن التقـزز مقدمـة للمـآل الحالي. وبين هـذا وتعليه المـوت بـإرادة الآخريـن، ثمـة قصدية تتحكـم في الأمر. ولكـن أليس المـوت، بجميـع تجلياتـه، النافـذة الأسـاس في فعـل السـيطرة، مـوت الإنسـان، أو إماتـت أجزاء منـه ممهدات لفرض سـلطة الآخر. إن كان دولـة أو حزبا أو دينا، أو أي شـكل تنظيمي، يقـول فرويد، وهو يتأمل حـال العـالم في الحـرب العالميـة الأولى: «الحضـارة بموقفهـا التقليدي مـن المـوت تدعي أنهـا قد نقلـت الإنسـان من حـال البـداوة إلى حال الحضـارة وغـيرت نظرته إلى المـوت. ولكن الحرب قـد فضحت زيف هـذا الادعـاء، وكشـفت عـن الإنسـان البدائـي داخـل كل منّـا»[3]. «كانـت الحـرب تسـتعملنا دائـما ضـد الحـب»[4] ثمـة إنسـان بدائـي

(1) التشهي: 25.

(2) التشهي: 21.

(3) الحب والحرب: 39.

(4) التشهي: 226.

داخل كل منّا يحاول السيطرة على كل شيء، وقمع كل معارض، هذه البدائية تتجلى بأشكال متعددة ربما أبرزها الحروب. لكن نتائجها واحدة: الموت؛ الموت البايلوجي أو الموت السيكولوجي.

وكأن اختفاء العضو الجنسي (الذكر، الصاحب في الرواية) وليد تصادم رغبتين عارمتين لا يستطيع البطل إلا الخضوع لهما: الرغبة بالأكل، والرغبة بالجنس. يقول له طبيبه: «اسمع، أي تشةٍّ لا تستطيع تجنبه، ها، قل لي أرجوك؟ أي إلهام، وأي نهم للأكل يمسك بك فيدع الحجاب الحاجز يتشقق لكنك لا تموت... أنت أصلا مخصصا للموت... كل يا صديقي لأنك لا تقوى إلا على هذا... أقسم أنك تأكل في منامك، فمك منفرج وأصابعك تدور بين الفروج وأنت تتحسس صاحبك، تراه في المنام وتحسبه ممدا في صواني التشريب المحشوة بالأفخاذ والزنود»[1].هذه الصورة الكاريكاتورية، التي يختلط فيها الجنس بالأكل، ويمتزجان، أمام شراهة لا تقف عند حدود، أو موانع، يكون جوابها: حديث للنفس، يقول البطل فيه: «أنا أحب الأكل والمضاجعة، ليس كما يقال من أجل البقاء، وإنما لتجاهل الفشل»[2]. فيما يمكن الحديث عن تأثير لعقدة الأم[3]: «يكون التأثير المثالي (لعقدة الأم) على الابن حالة من المثلية الجنسية، و«الدونجوانية»، والعجز

(1) التشهي: 8- 9.

(2) التشهي: 9.

(3) يتكرر ذكر الأم في عدد من صفحات الرواية مع صورة طهرانية لها.

الجنسي»[1].. «أتلقى الأوامر من الجميع، من (ألف) ومهند في رأس القائمة. أخي وسيم... يشبه أمي أكثر مني، وأمي بيضاء... لكن الضحك لا يخطر ببالها»[2]، إذن ثمة تصارع داخل الذات لا يجد سبيلا للخلاص منه بغير التشهي: «يهزمك التشهي فيجعل محيط الحالبين يتوجعان لكنك تواصل، تقشّر الفستق، تشق قشرته بحركة خاطفة وتهوي الثمرة ما بين اللعاب واللسان. الفستق عبودية الجنس الأول الفج»[3]. وربما هذا ما يصدمنا مع بطل الرواية الذي لم يستطع أن يتنازل عن شرهه، ذلك الشره الذي لا يفسره إلا الخصاء النفسي، خصوصا، وأن البطل إنموذج لرجل القرن العشرين، بحسب توصيف بيتيريم سوروكين، الذي يرى أن القرن العشرين قد شهد حلول الإنسان الجنسي محل الإنسان المفكر، وقد ذهب إلى أن أي جانب من جوانب حياتنا، اليوم، مرتبط بالجنون أو الولع الجنسي، وابتداءً من المهد حتى حافة القبر. ويرى «أننا سائرون ومنقادون، بصورة كاملة، في تيار الجنس المتزايد باطراد، الذي يغطي كل قسم من حياتنا الاجتماعية، والثقافية. يغزونا بصورة متزايدة، ضغط دائم من هذا الجيش الجبار من الرموز الجنسية الموجودة في كل مكان»[4]، ومن جانب آخر يمكن

(1) النماذج البدئية واللاوعي الجمعي، كارل يونغ: 108.

(2) التشهي: 226.

(3) التشهي: 35.

(4) الإيروس والثقافة (فلسفة الحب والفن الأوربي)، فايتشيسلاف شستاكوف، ترجمة د. نزار العيون السود، دار المدى، بغداد، ط1، 2010: 269– 270.

فصل الأمر عن الجدل بين المحرم والمستباح: «سواء تعلق الأمر بالإيروسية (أو بالدين إجمالا) فإن تجربتهما الباطنية الواعية كانت مستحيلة في زمن لم تكن فيه لعبة التوازن بين المحرم والانتهاك التي تتحيح إمكانية هذا وذاك»[1]، وهذه اللعبة (الحياة) يشكلها اللبيدو، لكونه «هو الذي يجعل الإنسان ذا تاريخ. إذا كان التاريخ الجنسي للإنسان يعطي مفتاح حياته، فذلك لأن في جنسية الإنسان تنعكس طريقة كينونته تجاه العالم، أي تجاه الزمن وتجاه الناس الآخرين. هناك أعراض جنسية في أصل كلّ مرض عصابي»[2]. وفي المقابل لإغن بطل الرواية فشل في التسامي لكونه أحاط نفسه بالعجزين: العضوي والنفسي «يفشل التسامي عندما يتحول جسم الشخص إلى مصدر من مصادر شكواه»[3]، بل نجده استسلم للألم، برغم أن «مهمة تجنب الألم تدفع باستمرار مهمة عملية تحصيل اللذة إلى المؤخرة»[4]. لقد اندحر ذاتيا، اندحر لحظة اندحار وطنه، وفي الوقت الذي خُصِيَ فيه وطنه أصيب بالعنة. ليس هذا فحسب، بل إنه أصبح مسخا: «الذي كان يحرجني هو الترهل الذي يزداد يوميا حول فمي وحنكي وصولا إلى لغدي ورقبتي، هذه الأخيرة

(1) الإيروسية، باتاي: 76.

(2) ظواهرية الإدراك، موريس مورلوبونتي، ترجمة د. فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، ط1، : 138.

(3) الحب والحرب: 50.

(4) الحب والحرب: 46.

تقريبا غير موجودة. لا أقوى، حقيقة، على النقاش الطويل...»[1]. ولم يقتصر التشوه على الهيئة، بل امتدَّ للعمل، إذ إنه يعمل مترجما، مع سيطرة شعوره بالتدنيس على عمله: «ترجمت ما كان ينسب إلى الترجمة من تدنيس للنسب الأصلي»[2]، فيما أخوه، الذي عمل جاسوسا للمخابرات على المعارضين، كان يردد: «تريد تصير مترجم، عال، هذا هم يشتغل جاسوس من طراز لا مثيل له»[3]، فيما يقارن بينه وأخيه، بالقول: «تقززه جعله أكثر قساوة ودموية، وتقززي جعلني أزداد بدانة»[4]، أما صديقته المغربية، فتصفه قائلة: «نحب كل شيء فيك. العجرفة والحماوة والتناقض الذي يجعل بعض أصحابك أعداء لك»[5]. في مقابل هذا الحب، كان تأكيد العنة قد حطم أخر قلاعه: «ربما، لا تأكيدات البتة أن عضوك يعود الظهور ثانية. لا أحد يقدر على تأكيد أو نفي ذلك فكل شيء يحسم على أرضك أنت، أعني جسمك»[6]. والقضية كما يتضح من شبكة العلاقات الحاكمة لا تتعلق بالجسد فحسب.

سرمد اسم يشير إلى الوجود اللانهائي، ما لابداية له ولا نهاية. «ترى ما معنى اسم سرمد، وما معنى اسم البلد، ذاك الذي هناك؟

(1) التشهي: 14.

(2) التشهي: 15.

(3) التشهي: 19.

(4) التشهي: 21.

(5) التشهي: 23.

(6) التشهي: 16.

أريد أن أعرف متى كنت عراقيا ومتى توقفت عن ذلك...»[1]

إنه التوصيف الشائع عن حال العراقيين، الدوران في في الحلقة ذاته من دون أية قدرة على الخروج منها، حلقة الخراب، الذي لم نعرف له بداية، إذ وجدنا فيه، ولا نعلم نهاية له. ديمومة هذا الخراب يصنعه الفريق الآخر، فريق السلطة وكلابها، أو سيوفها.. إنه الانقسام الحقيقي للمجتمع العراقي بين حاكم ومحكوم، أو مستعبِدّ ومستعبَد، ومن ثم إذا كان سرمد رمزا لاستعباد المحكومين، فإن مهندا رمزُ لسيف الحاكم. ولم تكن علاقة الدم (الأخوة بينهما) إلا دافعا لمحاصرة سرمد وسرقة وسلبه جميع حقوقه: الوطن والحبيبة. لم يكن سرمد شيوعيا حقا، ولم يكن مهند بعثيا، وإن كان المعبر الأمثل عن البعثيين في السلطة، بل الأول مواطن لا أكثر «أنت خليط من المذاقات واللهجات لا تشبه أحدا وإذا ما اقتربت منك ومن لسانك فسوف أشم فيك رائحتي»[2]، والثاني رجل أمن، لا أكثر أيضا. وفي الوقت عينه يمكن عدُّ (ألف) الحبيبة المغتصبة والمغصوبة أول الكلام[3]، التاريخ ذاته بكل حمولته اللغوية، التاريخ الذي تتصارع على أرضه الإرادات، وينتهي مملوكا للأقوى. لكن امتلاك الأرض لا يدوم ما لم تدم لعبة المطاردة. ألم يطلب الحسين (ع) منهم تركه للذهاب مجاهدا في أحد الثغور، وبرغم ما يحمله الأمر من مسالمة مع السلطة. إلا

(1) التشهي: 253.

(2) التشهي: 260.

(3) ينظر: التشهي: 190.

أن وجوده كان يقلقهم[1]، تقول الف: مدينتنا (بغداد) التي لا زلنا نقتلها يوميا ونقتل فيها أنفسنا»[2]. تقول له كيتا نقلا عن المغربية «إنك لم تعش يوما خارج تلك المدينة (بغداد). كل هذه الإقامات كذب وافتراء... كانت تحب خضوعها (المغربية) وتدعك تتصور أنها خضعت لأنك قوي. وأنت يا سرمد لا هذا ولا ذاك. أنت هش ومكسور ومجروح»[3]، وهذا أمر يشعر به، بل طفح حتى اختنق به: «ربما لليوم فأنا لا أعرف جميع ما حدث لي ولها ولنا جميعا، قاله مهند بطريقة جد عادية، وبصوت خفيض وبارد وهو يودعني ويضعني في الطائرة المغادرة إلى الرباط: «عليك أن تؤمن بي». وقال لـ (ألف) «هكذا أنا وهذه فقط واحدة من برامج حبي». «هيا انظروا على أي سر أنطوي». لم نفهم تماما «ألف» وأنا ما هي العلاقة بين الحب وتنظيم ذلك الترويع... لم أغادر من أجل أي أحد ولا حتى من أجل نفسي. ربما فعلت ذلك لأني شعرت أني أقف على الحدود القصوى ما بين الجريمة والجنون... لكن «ألف» كانت تطلق على رحلتي، والتي لم أعد منها لليوم، رحلة التخلي والخيانة»[4]، الخيانة هذا الأمر الذي لم يصّرح به سرمد حول نفسه، لكن المعلن أن اللعبة هي ذاتها. يواصل سرمد هروبه ويواصل مهند مطاردته، وينتهي به الهرب للجوء إلى أحد ضحايا

(1) تاريخ الطبري، ج4: 312 313.

(2) التشهي: 261.

(3) التشهي: 249.

(4) التشهي: 228.

مهنـد. الطبيـب يوسـف، الذي سـبق لمهند أن قـام باغتصابـه، وشرخ رجولتـه، والـذي هـرب من مهند وأشـباهه، هرب بجرح لـن يندمل. «هـل هو صديقـك الوحيـد أم الأثـير... أم!!

– أم... كل هذا وأكثر. إنني أنطوي على نفسي وهو داخلها»[1]

«أطلقـوا عليـه في المركـز المريض العراقـي»[2]. من مـوت القضيب إلى مـوت الـكلام. هذه سـيرة الانغلاق العراقـي المرسـوم في الرواية: «يحصـل للمـرء رفـض الـكلام بصورة تـكاد تبـدو طبيعيـة. كلا ليس هـو اليـأس فحسـب، ربـما هـو الاسـتغناء والفـرار»[3] يقـول لاكان: لا يوجـد بـين شـخصين إلا الـكلام أو المـوت[4] وبحسـب بيـكارد فـإن الصمـت وليـد اختـلال التـوازن بـين الداخـل والخـارج تصـور بيـكارد حالـة تـشرذم وهـروب جماعـى دائـم. وقـد رأى فى الحروب، وصعـود الديكتاتوريـات مـا تبعها من خـراب وتدمير طـال الحضارة والإنسـان، ومنهـا صعـود الهتلريـة إلى السـلطة فى ألمانية، تجسـيدًا حيًا لهـذا الخلـل فى التـوازن بين عـالم الإنسـان الداخـلى وعالمـه الظاهرى. يصـف مهنـد بالقـول: «ذو جلـد وعزيمـة لا مثيـل لهـا فيقـوم بـدور العميـل الـسري صاحب الأسـماء الحركية والأقنعـة والأزيـاء الغريبة التـي تتغير من التقليديـة إلى الكردية والعشـائرية والبلدية... قام بفتح

(1) التشهي: 257.

(2) التشهي: 256.

(3) التشهي: 259.

(4) الكلام أو الموت، مصطفى صفوان، ترجمة الدكتور مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008: 26.

شركات ومجلات ومطابع وصحف ووكالات صحافية للغطاء على أنشطته الاستخبارية. والطريف في الأمر أنه أسس وكالة مصرفية صغيرة في بيروت تحت اسم - هندس. أبو العز يقول إنها تتكون من تشكيلة حروف اسميكما تخصصت بصفقات مشبوهة»[1]. هكذا يمكننا أن نتحدث عن مهند (الأخ) بوصفه البطل المضاد. هذا الشخص الذي تناسل بشكل ملأ الوطن، بالمقابل فإن الموت وانقطاع النسل كان مصير سرمد (البطل).

الخاتمة

لا يمكن أن نضع خاتمة تقليدية نستخلص فيها نتائج، في الغالب، تكرارية، بل ما نود أن نجمله هنا أن الصفحات السابقة أوضحت بجلاء حجم التدهور الذي أصاب الطبقة الوسطى العراقية، وجاء هنا متمما لاشتغالنا السابق. وكانت الرواية تجليا دقيا للبعد الكنائي، فإذا كان الفن الروائي بحسب جاكوبسن فنا كنائيا، فإننا هنا توقفنا عند الكناية بوصفها بعدا تأويليا، أي الكنياة كمعنى لا كمبنى. وبالتأكيد لم تكن هذه الرواية هي السبّاقة إلى ذلك، لكنها متميزة في توظيفها للجانب الكنائي.. ومتميزة في رصدها للتحولات المجتمعية التي أصابت، ومازالت، المجتمع العراقي. وبرغم أن الثيمة جنسية بامتياز، وربما تحيل البعض إلى رواية (أنا وهو) للروائي البرتومورافيا. فإن الرواية كانت بعيدة عن أي إسفاف، ونجحت في تصوير الأمر كبعد مرضي، شُغِل القارىء به. فيما استطاعت أن تجعل من العنّة واحتلال البلاد

(1) التشهي: 237.

وجهـان لعملـة واحدة. وجهـان تحركت بـين خرائبهـما الرواية، وكان مـن الطبيعـي، أن تنتهـي إلى الصمـت، ثم المـوت. وقد كانـت الرواية ناجحـة في توظيـف التقنيـات الفنيـة، مـن تغيـير في وجهـات النظـر، وتغيـير في الأصـوات مرتبـط بتعدد صوتي منح الرواية سـعة في رسـم المشـاهد الروائيـة وثـراء في الرؤيـة. فيـما اسـتطاعت أن تبنـي كولاجا تداخلـت أزمنتـه ضاغطة بعضهـا على البعـض الآخـر.. متداخل بين فضائاتهـا المـاضي بالحـاضر، مـع غياب أي بعـد اسـتشرافي. دلالة على فقـدان الأمـل الـذي أفـضى بـدوره، فنيـا، إلى المـوت. هكـذا تضافـر البعـدان المعنـوي والفنـي في رسـم النهايـة رسـما متقنا.

المصادر والمراجع

1. آداب النكاح وكسر الشهوتين، الامام أبو حامد الغزالي، دار المعارف، تونس، ط1، 1990.

2. أدب الجسد بين الفن والاسفاف، د. عبد العاطى كيوان، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2003.

3. إرادة المعرفة (الجزء الأول من تاريخ الجنسانية)، ميشيل فوكو، ترجمة سالم حرفوش، دار التنوير، بيروت، ط1، 2017.

4. استعمال اللذات (الجزء الثاني من تاريخ الجنسانية)، ميشيل فوكو، ترجمة جورج أبي صالح، مركز الانماء العربي، بيروت، (د. ت).

5. الأعمال الكاملة (الروايات) يوسف إدريس، دار الشروق، ط1.

6. الأعمال الكاملة، الحسين بن منصور الحلاج، تحقيق وجمع قاسم محمد عباس، رياض الريس، بيروت، ط1، 2002.

7. أقنعة جنسية، الفن والانحطاط من نِفرتيتي إلى إميلي ديكنسون، كاميلي باليا، ترجمة وتقديم ربيع وهبه، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

8. الاكتئاب والجنس، د. أيمن الحسيني، مكتبة ابن سينا، القاهرة، (د. ت).

9. أنابيس نين... كاتبة بورنوغرافيّة، خليل صويلح، جريدة الأخبار اللبنانية، الأربعاء 20 آب 2008.

10. الإيروس والثقافة (فلسفة الحب والفن الأوربي)، فايتشيسلاف شستاكوف، ترجمة د. نزار العيون السود، دار المدى، بغداد، ط1، 2010.

11. الإيروسية، جورج باتاي، ترجمة محمد عادل مطيمط، دار التنوير، بيروت، ط1، 2017.

12. إينانا ودموزي (طقوس الجنس المقدس عند السومريين)، صموئيل نوح كريمر، ترجمة نهاد خياط، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2007.

13. تاريخ الجسد (أوربا من العصر الحجري القديم إلى المستقبل) جون روب وأوليفر هاريس، ترجمة جمال شرف، دار الرافدين، بغداد، ط1، 2018.

14. تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك، ويليه الصلة) محمد بن جرير الطبري أبو جعفر، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط2، 1967.

15. التحليل النفسي للرجولة والأنوثة من فرويد إلى لاكان، البروفيسور عدنان حب الله، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2004.

16. التشهي، عالية ممدوح، درا الآداب، بيروت، ط1، 2007.

17. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، بيروت، ط1، 1999.

18. الجنس والشباب الذكي، كولون ولسون، ترجمة أحمد عمر شاهين، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 1996.

19. الحب والحرب والحضارة والموت، فرويد، دراسة وترجمة عبد المنعم الحفني، دار الرشاد، القاهرة ط1، 1992.

20. الروض العاطر في نزهة الخاطر، أبو عبد الله محمد النفزاوي، تحقيق جمال جمعة، دار رياض الريس، بيروت، ط2، 1993.

21. شرق المتوسط، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط6، 1986.

22. الشعر الايروتيكي الشفاهي النسوي في العالم العربي، شاكر لعيبي، دار صفحات، ط1، 2016.

23. الطبقة الوسطى ونشأة الشعر الحر في العراق، د. سعيد عبد الهادي المرهج.

24. ظواهرية الإدراك، موريس مورلوبونتي، ترجمة د. فؤاد شاهين، معهد الإنماء العربي، ط1.

25. العراق (الطبقات الاجتماعية والحركات الثورية من العهد العثماني حتى قيام الجمهورية) حنا بطاطو، ترجمة عفيف الرزاز، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1995.

26. العظيمان.. إدريس وعبد الناصر، جمال الجمل، جريدة المصري اليوم، بتاريخ الأحد 08 – 05 – 2016.

27. عقود من تاريخ الحزب الشيوعي العراقي، عزيز سباهي، دمشق 2002: 149.

28. القاموس الموسوعي في العلوم النفسية والسلوكية، تحرير جاري ر. فاندنبوس، ترجم نخبة باشراف عبد الستار إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.

29. قصص في الحب، جوليا كريستيفا، ترجمة محمود بن جماعة، دار التنوير، بيروت، ط1، 2017.

30. الكاماسوترا (فن الحب عند الهنود)، مالينجا فاتسيايانا، ترجمة رحاب عكاوي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 1998.

31. كتاب الحلاج، سمير السعيدي، دار الفتاة، دمشق، ط1، 2002.

32. كتاب الحيوان، ابي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، منشورات البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1965.

33. الكتابة النسوية بين الايروتيكية والإباحية، د. أماني أبو رحمة، مجلة ألف الالكترونية، 21/ 12/ 2014: http: / /aleftoday.info/article.php?id=11870

34. الكلام أو الموت، مصطفى صفوان، ترجمة الدكتور مصطفى حجازي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

35. المرأة المخصية، جيرمين غرين، ترجمة عبد الله بديع فاضل، الرحبة للنشر، دمشق، ط1، 2014.

36. مستقبل وهم، سيجموند فرويد، ضمن الأعمال شبه الكاملة، مجلد 8، ترجمة جورج طرابيشي، دار مدارك للنشر، الإمارات العربية، ط1، 2015.

37. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

38. المعجم الموسوعي في علم النفس، تحرير نوربير سيلامي، ترجمة وجيه

أسـعد، وزارة الثقافـة، دمشـق، ط1، 2002.

39. المعرفـة والجنـس مـن الحداثـة إلى الـتراث، د. عبـد الصمـد الديالمـي، نـشر اتصـالات سـبو، الـدار البيضـاء، ط2، 2010.

40. الموسـوعة النفسـية الجنسـية، الدكتـور عبـد المنعـم الحفنـي، مكتبـة مدبولي، القاهـرة، ط4، 2002.

41. النـزوع الجنـسي الأنثـوي، جـاك أندرييـه، ترجمـة إسـكندر صعـب، مجـد (المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنـشر، بـيروت، ط1، 2009.

42. النـماذج البدئيـة واللاوعـي الجمعـي، كارل يونـغ، ترجمـة متيـم الضايع، دار الحـوار، دمشـق، ط1، 2016.

الخطاب الجِنساني والشَّهواني في رواية «سيرة المنتهى.. عِشتُها كما اشتهتني» لواسيني الأعرج

د.نسيم حرَّار – جامعة عبد الرَّحمان ميرة بجاية/ الجزائر

الملخَّص:

يُشكِّل الجنس في الكتابة الرِّوائية المعاصرة هاجسا يعيق فهْم القارئ العربيِّ لفحوى هذا الخطاب، ومحمولاته الأيديولوجيَّة، وتمفصلاته الهيكليَّة في البناء الرِّوائيِّ، وعلاقته بالقضايا المصيريَّة للمبدع، فيتصوَّر القارئ العادي أنَّ اللَّوحات الجنسيَّة المصوَّرة داخل النَّص الأدبيِّ تمثِّل نقلا فوتوغرافيا لمشاهد إيروسية أعيد كتابتها، فتنتعش رغبته في اكتشاف لوحات جنسيَّة أخرى عبر كامل المتن فيحسُّ بلذَّة القراءة، ويبحث القارئ الخبير «النَّاقد» عن مقصديَّة الخطاب الجِنساني، فيحاول من خلال القراءة الوقوف على هذه اللَّوحات الجنسيَّة وكشف محمولاتها التَّأويلية والدِّلالية التي تعكس وجها آخر لهذه اللَّوحة بعيدا عن التَّصوُّر الغريزيِّ والبيولوجيِّ للجنس.

وبهذا؛ فإنَّ محاولتي في هذا المقال الوقوف على تجليَّات الخطاب الجنساني والشَّهواني في رواية «سيرة المنتهي.. عشتها كما اشتهتني» لا يعني البحث عن تمظهر الجنس والشَّهوة في الرِّواية في شكلها الظَّاهري والبقاء عند وصف هذه اللَّوحة، بل الانطلاق من ظاهر اللَّوحات للوصول إلى غاية توظيف هذا الخطاب، متبنِّيا في ذلك منهجا هاريسيا يرى بأنَّ الخطاب هو: «ملفوظ طويل أو عبارة عن متتالية من الجمل تكوِّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التَّوزيعيَّة»[1]، كما لا أغفل عن تصوُّر «إيميل بنيفنست» للخطاب أنَّه «تلفُّظا» أي أثر مكتوب - »نص» - تسامى عن صاحبه لحظة الانتهاء من تدبيجه، لينفتح على أفق القراءة والتَّلقي والتَّوصيل، وبذلك فدراسة «التَّلفظ» تتيح لنا دراسة الكلام ضمن مركزيَّة التَّواصل ووظائف اللُّغة، وكيفيَّة تصدير هذا الخطاب الجنساني والشَّهواني للمتلقي والتَّأثير فيه .

تمهيد:

أقصد بالخطاب الجنساني والشَّهواني تخليص المعنى الذي تحمله المشاهد واللَّوحات الجنسيَّة من دائرة الانحصار إلى مسايرة حريَّة المتخيَّل الرِّوائي، وتغليب التَّحليل العقلي والمنطقي على التَّحليل الغريزي والعاطفي، وذلك لأنَّ الخطاب يتأسَّس على المنطق والتَّرتيب والاستقراء.

وتبيان نظرتنا للخطاب الجنساني والشَّهواني لا يقتضي أن ينحصر كلُّ خطاب ويتقوقع على نفسه؛ بل إنَّ نظرتنا تتجلى في أنَّ

الخطاب الجنساني يتجانس مع الخطاب الشَّهواني ويحاوره، وحين يتماهي أحدهما يتجلى الآخر في علاقة تناوبيَّة تحاوريَّة وتجاوبيَّة، تضمن ديناميَّة التَّتابع والاستحضار لكليهما، دون عزل أيّ خطاب منهما عن سياقاته النَّفسيَّة، والمقاميَّة والفعليَّة.

أوَّلا) الجنس والشَّهوة والجسد:

يمكننا أن نتصوَّر أنَّ مركَّب الجنس= الجسد+ الشّهوة، فمن خلال هذه المعادلة يتَّضح لنا أنَّ الجنس يعني الممارسة بين طرفين تنتجه الشَّهوة، ولا يمكن أيضا تصوُّر الجنس بأنَّه «العلاقة الجنسيَّة بين الرجل والمرأة فقط، ولكنه أيضا يشمل أحكام السُّلطة في الدَّولة والعائلة التي تُفرض على جنس دون الجنس الآخر»[2]، فمثلا نجد في الأعراف السَّائدة أنَّ الرَّجل هو من يخطب ويختار الزَّوجة، ويطلِّق، ويُنفق على زوجته وأولاده، وهي من شروط القِوامة، والمرأة هي من تُرضع طفلها، وتخلع زوجها، ولا يتساوى حقَّها في الميراث مع الرَّجل.

أمَّا الجسد فهو كما يرى الإمام «السُّيوطي» «كل جزء من جسم الإنسان له نصيب من اللَّذة؛ فنصيب العينين النّظر، ونصيب المنخرين النّخير وشمّ الطيب ولهذا شرَّع التّطيب للجماع، ونصيب الشّفتين التّقبيل، ونصيب اللِّسان الرشف والمص، ونصيب الأسنان العضّ..ونصيب الذَّكر الإيلاج، ونصيب اليدين اللَّمس، ونصيب الفخذين وبقية البدن الممارسة، ونصيب سائر أعالي البدن الضم والمعانقة، ولم يبق إلا حاسة السَّمع فنصيبها سماع الغنج»[3]، فالشَّهوة وفق منظور الإمام «السيوطي» مصدرها الجسم كلّه بأعضائه

وحواسه، والجسم هو الوعاء الذي ينتجها ويحتويها.

وتعتبر الشَّهوة الجنسيَّة من أشدِّ الغرائز التي تثير الإنسان وتسرِّع استجابته للمثيرات والمنبِّهات التي تحرِّكها، وأخطرها تأثيرا على الفرد الذي تتغلَّب عليه الشَّهوة، ولها ثلاث مراحل هي[4]:

1 – مرحلة التَّكوين: إثر مثير ما، والاسترسال معه، وتبدأ ضعيفة.

2 – مرحلة القوَّة: حيث تأخذ مساحة أكبر من الاهتمام والتَّفكير حتى يضعف شعاع العقل أو يغيب.

3 – مرحلة السَّيطرة: فيها يجنِّد صاحبها كلَّ طاقاته ومهاراته الفكريَّة والعاطفيَّة والجسديَّة لإروائها.

وممَّا تقدَّم نلاحظ أنَّ الشَّهوة هي استجابة لمثيرات مرئية أو تخيُّليَّة، ويكون إشباعها بالجنس، وليست مفيدة في كلِّ الحالات لصحَّة الإنسان، فالإمام «علي رضي الله عنه» يقول: «غالب الشَّهوة قبل قوَّة ضراوتها، فإنَّها إن قويت ملكتك واستقادتك ولم تقدر على مقاومتها»[5].

أمَّا النَّفزاوي في كتاب «الرَّوض العاطر في نزهة الخاطر» فيرى أنَّ شهوة الجماع لها أسباب ستَّة وهي: «حرارة الصبا، وكثرة المني، والتَّقرب فيمن يشتهي، وحسن الوجه، وأطعمة معروفة، والملامسة،..وأمَّا ما يقوي عليها فثمانية وهي: صحَّة البدن، وفراغ القلب من الهموم، وجلاء النَّفس، وكثرة الفرح، وحسن الغذاء، واختلاف الوجوه والألوان، وكثرة المال»[6].

والجنس كسلوك غريزي في حياة الإنسان، هو «موضوع عام وحيوي، فقد كان قضيَّة مشتركة في حياة جميع الشُّعوب، وإن تلوَّن ببعض سماتها الخاصَّة»[7]، فالممارسة الجنسيَّة تختلف طقوسها باختلاف المجتمعات الإنسانيَّة، فمثلا في المجتمعات العربيَّة يُنظر للجنس من منظور ديني يحرِّم علاقات المصاحبة والزنا، فطقوس الجنس خاضعة للتَّحول المجتمعي، وهو «العلاقة الجنسية التي تجمع الرّجل والمرأة في علاقة حميميَّة متكاملة، وليس الفروق الفيزيولوجية بين الرَّجل والمرأة، وليس كما عرَّفته أوكلي «الخصائص الفيزيولوجية والبيولوجية التي تميِّز الذكر Male عن الأنثى Female، والجندر هي الذكورة Masculinity، والأنوثة Femininity، المبيِّنين اجتماعيا والمشكِّلين ثقافيا ونفسيا»[8]، ففي هذا التَّعريف نلاحظ أنَّ الجنس يمكن أن يُفهم بأنَّه الصِّفات الفيزيولوجية التي تميِّز الذَّكر على الأنثى.

والجنس كغريزة هو إشباع للرَّغبة، والتي هي «عبارة عن طاقات نفسية كامنة في الكائن الحي تدفعه لسلوك قصدي معين، سواء مع نفسه، أو في حياته اليوميَّة، أو مع عالمه الخارجي»[9]، ومن هذا المنظور فالجنس سلوك إباحي لإطلاق المكبوتات والغرائز الجنسية، والتي تضرُّ المجتمع الإنساني دون أن تنفعه.

أمَّا من المنظور الدِّيني؛ فقد نظَّم الدِّين الإسلامي العلاقة بين الذَّكر والأنثى وأحلَّ الزَّواج بينهما، وفي حال استحال العشرة بين المرأة والرَّجل شرَّع لهما الطلاق، كما نظَّم حدود الممارسة الجنسيَّة من خلال اعتزال النِّساء في المحيض، والصَّوم، والاعتكاف، والنِّفاس،

وشرَع التَّفريق بين الأبناء الذُّكور والإناث في المضاجع، كما ضمن للمرأة حقوقها وضمن للرَّجل حقوقه، وحرَّم الإسلام العلاقات الجنسيَّة خارج أطر الزَّواج وأطلق عليها الزِّنا، وضرورة إقامة الحدّ على مرتكب الكبيرة بالجلد.

الجنس عند «فرويد»:

«غريزة إنسانية لا تهدف مطلقا في أصلها للتَّكاثر أو التَّناسل، بل هدفها تحقيق أنماط محدَّدة لبلوغ اللَّذة»[10]، فـ«فرويد» يرى أنَّ الشَّهوة الجنسيَّة كامنة في الإنسان منذ الولادة فالرَّضيع يشتهي مصَّ حلمتي صدر أمِّه للحصول على الغذاء، ثم تبدأ تظهر وتتطوَّر ببروز الأعضاء التَّناسلية للجنسين -الذكر والأنثى - ، واستقلالية كلٍّ منهما، ففي الطفولة تكون العواطف الجنسية غير ممركزة وغير متجانسة، ثم تكون وظيفتها التَّناسل بعد وصول الإنسان إلى مرحلة اكتمال نضج أعضائه التَّناسلية، أمَّا الحالات المرضية التي تتَّجه فيها الرَّغبة الجنسيَّة نحو اللِّواط أو السِّحاق هي رغبات كانت مكبوتة قُمعت وكُبحت في الصِّغر ولم يشأ لها البروز فأدَّت إلى انحراف الرَّغبة في ممارستها[11].

ويعتبر «فرويد» أنَّ السَّعي وراء تحقيق الرَّغبات الجنسيَّة يجعل الحضارات تندثر فتخرج من دائرة التَّحضر فيقول: «بالنِّسبة لتاريخ تطوُّر الرَّغبة الجنسية يمكن أن نميِّز ثلاث مراحل في الحضارة الإنسانيَّة؛ ففي المرحلة الأولى كان نشاط الشَّهوة الجنسية طليق الممارسة، وفي المرحلة الثانية بدأ تهذيب الرَّغبات الجنسية والاهتمام من جانب التَّناسل، أمَّا المرحلة الثالثة فهي تناسل وفق ضوابط

شرعية تناسلية، وهي المرحلة التي توافق بناء الرَّاهن الحضاري»[12].

لقد درس فرويد الجنس من وجهة سيكولوجية ففسَّر الرَّغبة والغريزة الكنَسيَّة والأمراض الجنسية، وربط الجنس بالبناء الحضاري والتَّاريخ البشري بثلاث مراحل: مرحلة البدائية ومرحلة التَّزاوج والتَّناسل، ومرحلة تنظيم التَّزاوج والتَّناسل مواكبة للبناء الحضاري.

الجنس عند ميشال فوكو:

أمَّا «ميشال فوكو» فيعتبر أنَّ القرن الـ17م كان بداية عصر القمع الجنسي على الطَّبقات الدُّونية وانحصاره في الطَّبقة البرجوازية؛ «فحتى مطلع القرن السَّابع عشر كانت بعض الصَّراحة لا تزال سارية كما كان يقال، فالممارسات لم تكن تبحث عن التَّستُّر إلَّا في القليل النَّادر»[13]، وما قبل القرن الـ17-م فترة التَّشدُّد الفكتور، ففي بداية القرن السَّابع عشر أصبح الحديث عن الجنس من الطَّابوهات التي يمنع التَّحدُّث عنه أو ممارسته إلَّا بغرف النَّوم في سريَّة وكتمان، وغايته كانت الإنجاب، ويمارس بضوابط مشروعة، «لم يعد يعترف للجنسانية إلَّا بمكان واحد ولكنه نافع: غرفة الآباء، أمَّا الباقي فلم يكن بإمكانه سوى أن يتلاشى وينمحي»[14]، وهو وسط تناسلي إنتاجي، أمَّا الممارسات الخارجة عن الأطر والهدف التَّناسلي فلها أمكنتها، وهي: الماخور، المصحَّات العقلية، هدفها مُتَعي ربحي علاجي.

إنَّ القَّمع الحديث عن الجنس بحسب «فوكو» رائج جدا لأنَّه سهَّل الإنتاج والرَّواج، بضمانة سياسية وتاريخية؛ لأنَّه مرتبط

بالبرجوازية، وقمعي لأنَّه مرتبط بالرأسمالية، التي تمجِّد العمل وصرف الطَّاقة في الإنتاج أكثر من المتعة، وقبول الجنس كما هو راهنه أمر غريب بل يجب تتبُّع التَّراكمات التَّاريخية للجنسانيَّة والخروج عن التَّشدُّد الفكتوري الأخلاقي.

ويُظهر «فوكو» قمع السُّلطة والبرجوازية للجنس خلال القرون الـ17م و18م و19م «فحول الجنس وبخصوصه حدث انفجار خطابي حقيقي وهنا يجب أن نتفاهم فمن الممكن أن يكون قد تمَّ تطهير صارم جدا للمعجم المسموح به، ومن الممكن أن يكون قد تمَّ تقنين خطابة كاملة للتَّلميح والاستعارة»[15]، والاعتراف بالشَّهوة الجسديَّة لم ينقطع عن الانتشار، لأنَّ الإصلاح الدِّيني المضاد -حسب فوكو - كان مركِّزا على الجنس.

وقمع السُّلطة للجنس في هذه الفترة ساهم في فتح مجال لتطوير الحساب، والطِّب، وعلم النَّفس، والوراثة، وعلم الأجِّنة، والقضاء الجنائي، والتَّربية والتَّعليم..«فحول الجنس كانت هذه المراقبات تشع على الخطابات وتكشف الوعي بخطر دائم يعيد بدوره إطلاق الحثِّ على الكلام عنه»[16]، لذا فقد كان هذا القمع فتحا لعلوم وخطابات جديدة ونافعة للمجتمع.

أمَّا القرنان الـ19م والـ20م فهما قرني تشتيت الجنسانيات[17]، فقد شاعت فيهما الجنسانيَّات الطَّرفية (شذوذ، لواط، سحاق، سقوط المعنى التَّوالدي والتَّكاثري للجنس) وذلك بسبب التَّضييق عن الجنس، وبهذا لم يعد الجنس قضيَّة إحساس ولذَّة، أو قانون وحظر، بل صار أيضا قضيَّة صواب وخطأ، ويعبِّر عن السُّلوك

الطَّبيعي السَّوي أو السُّلوك المرضي الشَّاذ، وهو رهان يعبَّر به عن الحقيقة الإنسانية[18]، من خلال دراسة مكاشفات الغريزة البشريَّة وتشخيصها وفق منظور علميٍّ.

وربط «ميشال فوكو» أيضا الشَّهوة بالفن الإيروسي «ars Eroticà» وفي رأيه أنَّ المتعة لا بدَّ أن تبقى طيَّ الكتمان، وإلَّا فإنَّها تفقد فعاليَّتها وفضيلتها ومن امتيازاتها «سيطرة مطلقة على الجسد، تمتُّع فريد، نسيان الزَّمان والحدود، إكسير الحياة الطَّويلة، نفي الموت وتبديداته»[19]، وقد كان موجودا في الحضارة الإسلاميَّة والصين والهند واليابان أمَّا الحضارة الغربية فإنَّها مارست علما جنسيا «Scienti Sexualis»، أو علمنة الجنس «الجنسانية»، وحسب فوكو فإنَّها تأسَّست كما يلي[20]:

- التَّقنين العيادي الطِّبي، - الكشف عن الممارسات السَّوية والانحرافات للجنس، - مبدأ الكمون الدَّاخلي الملازم للجنسانيَّة (الاعتراف بدل الاحتشام)، - مكاشفة الاعتراف وحقيقة الممارسات الجنسية باعتماد التَّأويل للوصول إلى الحقيقة التي تجعل الجنسانيَّة شيئا قابلا للتَّأويل.

تعتبر دراسة فوكو تتبُّعا تاريخيا للجنسانيَّة وتقسيمها لمراحل حاسمة معتمدا في ذلك على الأحداث البارزة التي ميَّزت كلّ عصر، فالقرن 17م كان قمعيا من السُّلطة بدافع إنتاجيٍّ ماركسيٍّ، أمَّا القرنان 18م و19م فقد عرف المجتمع اهتماما بالجنس ممَّا فتح المجال لانتعاش علوم تتَّصل بالجنسانيَّة وتُسهم في تقويمها.

ثانيا) مفهوم الخطاب الجِّنساني والشَّهواني في الرِّواية:

يعني الخطاب الجِنساني والشَّهواني دراسة الظواهر اللُّغوية الموجودة في النَّص وما تحيل إليه من غرائز وشهوة وشبقيَّة، وانتقال القارئ المتخصِّص -النَّاقد - من البنية السَّطحية إلى البنية العميقة للمعنى، أي انتقال من الظَّاهر إلى الباطن، دون نسيان شبكة العلاقات التَّداولية بين الخطابين ومنحى كلُّ خطاب في بنية النَّص وتلقِّيه عند القارئ، دون تمييز بينهما، ودون اعتبار أنَّهما خطابين محمَّلان بالغريزة واللاشعور بالمعنى الفرويدي، بل لابد من النَّظر إليهما من وجهة «كانطية» بوصفهما خطاب عقلي ينبع من ذات واعية ومفكِّرة وناطقة بلغة تخرجها من دائرة الحيوانيَّة إلى الإنسانيَّة.

ويمثِّل «النَّص - أي «الرِّواية - وعاءً هاما أشبه برحم المرأة التي تكون طرفا في العلاقة الجنسية، فالرِّواية حلقة أساسيَّة أيضا في سلسلة الاحتواء بين المبدع والقارئ، وهي مصدر لتصدير المعنى وانشطاره، أمَّا القارئ فهو الذي يعيد إحياء فعاليَّة التَّواصل وربط علاقات المصاحبة اللامتناهية والتي تضمن خلود النَّص - الرواية -.

ودراسة الخطاب الجنساني والشَّهواني في الرِّواية يمثِّل خروجا من بنى التَّلقي النَّقدي المعهودة إلى بنية أكثر انفتاحا على هموم الكتابة الإبداعيَّة التي عدلت عن الأساليب المتداولة إلى أسلوب يخالف أفق التَّوقُّع، ويحاول أن يقترب من نظرة القارئ المأزوم المفتون بالجنس كممارسة بين الذَّكر والأنثى هذا في النَّظرة العادية الفطرية، وفي بعض الحالات المرضية أصبح ينظر للجنس بأنَّه علاقة

مثليَّـة بـين الجنـس الواحـد (اللِّـواط والسِّـحاق) بـل وأصبحنـا نجد أصواتـا تنـادي بحريَّـة هـذه الممارسـة المنحـازة، وفي حـالات الخروج عـن المألـوف تكـون «الحَيْوَنَة» أبشـع صـورة للعلاقة الجنسـية، والتي تعنـي العلاقة الجنسـية بـين الإنسـان -ذكر أم أنثـى - والحيـوان، لكنَّ مكابـدة الـذَّات العاقلـة التـي تحاول مسـايرة الجنسـانية واسـتحضار الشَّـهوانية في خـط متـوازٍ أفقيًّـا، ممتـد طوليًّـا عـلى مسـاحة البيـاض الورقـي الرِّوائـي دون مغـالاة في نكـران الأحاسـيس الجيَّاشـة التـي تعـتري الإنسـان لحظـة الانكسـار، ودون إفـراط في التعقُّـل والمثاليَّـة أيضا.

الجنس والشَّـهوة خطابان سرديَّان الأوَّل خطاب الفعل والممارسـة يتـمُّ تصويـره في البنـى السَّرديـة الرِّوائيـة بـين رجـل مهيمـن ذكوريـا وامـرأة تابعـة لـه ومقتنعـة به تـراه مصـدرا لإشـباع رغبتها الجنسـيَّة، «فهنـا أيضـا يمكـن ترجمـة العلاقـات بـين هـذه الرمـوز «المذكـرة» و«المؤنثـة» إلى علاقـة فعـل وانفعال، إيجاب وسـلب، ومن ثمَّ سـيطرة ورضـوخ»[21] ويكـون الجنـس في أغلـب اللَّوحـات في الرِّوايـة بصورة تعـبِّر عـن العلاقـة الخارجـة عـن الأطـر الثَّقافيـة والتَّقاليـد الدِّينيـة للمجتمـع، ويسـبق الخطـاب الجنسـاني خطاب الشَّـهوة الـذي يكون تخييـلي غريـزي يتـمُّ إنتاجـه مـن خـلال موقـع التَّقـارب والانجذاب بـين الرَّجـل والمـرأة، خطـاب كاشـف لخبايـا النَّفس يظهـر من خلال العلاقـة الجنسـيَّة التـي تحتويـه وتطفئه، وهمـا خطابا اعـتراض في نظر المؤسَّسـات الدِّينيـة التـي تـرى فيه انحـراف عـن التَّعاليم الإسـلامية وسـبب للهـوان والانحطـاط وهـو لا ينفـع العلـم، حتـى وإن كان

يقصد به خطاب مضاد يحيل لقصد غير ظاهر، أو ما يُطلق عليه «النَّقد الأخلاقي في الأدب».

ويرى جورج طرابيشي أنَّ «ثمَّة ظاهرة تسترعي الانتباه في الرِّوايات العربية «الحضارية» وهي أنَّ أبطالها جميعا وبلا استثناء هم من المثقَّفين الذين قدموا إلى حاضرتي الغرب طلبا للعلم والأدب أو الفن وكلُّ رواية هي بمثابة تجربة ذاتية»[22]، فالبؤس الثّقافي في المجتمعات العربية - حسب «طرابيشي» - هو ما جعل الرَّجل العربي يفكِّر في إثبات رجولته بجهازه الذَّكري الذي يتمنى أن يُشبع به رغبته الجنسيّة في المرأة الغربية، أو المرأة المتشبِّعة بالثَّقافة والتي تتردَّد على دور المسرح والسينما والإدارات..سعيا من الرَّجل الشَّرقي مساواة الذُّكورة بالحضارة والثَّقافة، معتبرا في الوقت ذاته -طرابيشي - أنَّ الرَّجل الشَّرقي يرى أنَّ المذهب الحنبلي مذهب خانق للحريَّة الغريزيَّة.

كما يرى «الكبير الدَّاديسي» في كتابه «أزمة الجنس في الرِّواية العربيَّة بنون النِّسوة» والذي يُعتبر المؤلَّف «بحث في أسباب أزمة وتأزُّم الجنس في أوطاننا العربية وتحويل لحظات السَّعادة والمتعة لضرب من العنف والمعاناة بسبب الرَّجل الذي ترى فيه الرِّوائيات كائنا شهوانيا ميَّالا للاغتصاب والشُّذوذ والانحرافات الجنسية، والمرأة التي لا يرى فيها الرَّجل إلَّا الجانب الإيروسي المثير للشَّهوة»[23]، فنظرة المرأة للرَّجل في الرِّواية أنَّها ضحيَّة الهيمنة الذُّكوريَّة والضّعف والتَّبعية للرَّجل في المجتمعات العربية، وهي حسب الرَّجل العربي فقط وعاء للمتعة الجنسيَّة.

أمَّا «غالي شكري» فيقول: «كانت القيمة الجنسية التي قدَّمها موليير هي شهوة الملكية دون ثمن، شهوة الأخذ بلا تعب، شهوة الرجل الذي فرغ وجدانه من كلِّ الشهوات ولم تبق له شهوة واحدة»[24]، أي العلاقة التَّجاوبية بين الرجل والمرأة والتي تكون بمحض إرادة الطَّرفين، وأمَّا في أعمال «بالزاك» يرى «غالي شكري» «نجح بالزاك العظيم في تقديم النَّظرة الجديدة للحياة، النَّظرة الحائرة بين المعنى المجرَّد للحب والمعنى المجرَّد للجنس دون بحث جاد عن رابطة حقيقية تجمع بينهما..لأنَّ صورة المرأة في ذهن المجتمع الجديد كانت ماتزال صورة مهزوزة كبندول السَّاعة بين معناها القديم المترس في كامنة المجتمع وقيمتها الجديدة المتولِّدة من تقدُّم العصر»[25]، فمثلا في رواية «امرأة في الثلاثين» لبالزاك نجد المرأة الفرنسية «جولي» تتزوَّج الضَّابط الإنجليزي «مستر آرثر»، فقد كانت ترى أنَّ الزَّواج به يعني لها الحياة السَّعيدة والأحلام الرَّائعة والحب، أمَّا زوجها فقد كان يحبُّ مضاجعتها وممارسة الجنس معها في الفراش.

ثالثا) الجنس والشَّهوة في رواية «سيرة المنتهي..عشتها كما اشتهتني» لواسيني الأعرج:

1) عالم -ملخَّص - الرِّواية:

يبدو جليا للقارئ ومن خلال محاولة ولوج النَّص، ووقوفه على أوَّل عتبة نصيَّة «العنوان» لـ«**سيرة المنتهى عشتها...كما اشتهتني**»، كلمة مفتاحيَّة تحيل لمضمون النَّص وتتعالق مع محتواه وهي «سيرة» وكلمة «عشتها» هذا في العنوان الرئيس للرِّواية، أمَّا

في العنوان الفرعي لها فقد وُضعت عبارة «رواية سيرية» تحيل هذه الكلمات المفتاحيَّة في العنوان إلى أنَّ النَّص هو سرد لحياة الكاتب وسيرته الذاتيَّة، أمَّا في الورقة الأولى من الرِّواية فيقول الكاتب: «ميترا... ميَما الَّصِغيَرة. شُكرًا... شُكرًا لَك وَحَدِك. لَولاَك، مَا كانْتَ هِذَه السيرة، وَماَ كاَنَ هذا المُنتَهى»[26]، وهذا ما يحرِّك لذَّة القراءة عند المتلقي للغوص في دروب هذه الرحلة ومحاولة اكتشاف مغامراتها.

اختار الأديب فنَّ السِّيرة الذَّاتية لسرد محطَّات حياته وتقلُّباتها بحلوها ومرِّها، إنَّها محاولة منذ البداية الوصول للحظة المنتهى «سدرة المنتهى»، محاولا الاعتماد على تفاصيل رحلة المصطفى محمَّد صلى الله عليه وسلم الذي وصل إليها، والصوفي «محي الدِّين ابن عربي» «الذي اقتحم سدرة المنتهى، قبل أن يقف عاجزا أمام ما يغشاها من النُّور والبهاء.

سمعت نداءاته الخفية يوم طلب الملأ الأعلى وقيل له بينك وبينه حضرة الكرسي. فطار على أجنحة الكرسي ليغرق في نور حضرة قاب قوسين أو أدنى. اللوح الأعلى. ثم في ظلمة أوحى، حيث تتكشف معميات الأمور ومخبآت الأسرار»[27]. واختزال المسافات بين العالم الواقعي والعالم الأُخروي، ولحظات الحياة المعيشة ولحظات البعث بعد الموت، إنَّها رحلة المادِّي إلى النِّهاية وعودة الذاكرة إلى الخلف ولأزمان ممتدة في القدم، إنَّها رحلة صوفية روحانية في أفضية ومتاهات العالم اللَّامحدود، حاول فيها الرِّوائي الدخول في متاهات سرياليَّة وعرفانيَّة تستهوي القارئ

المثالي بحسب تصنيف فولغانغ ايزر.

ولقد احتوت الرِّواية في طيَّاتها سجلا حافلا لتأريخ حياة الكاتب في شكل فنِّي (الرِّواية) بمقوِّماتها التَّمييزيَّة بين مختلف الأجناس والأنواع الأدبيَّة، وبالمقولات السَّردية في تحليل الرِّواية التي تفترض ساردا (متكلِّما)، والشُّخوص (الأصوات السَّرديَّة)، والزَّمن والفضاء وغيرها، كما ألفت انتباه القارئ إلى أنَّ الأديب قد ابتعد عن التَّقريرية والتَّسجيلية المباشرة وجنح إلى تحريك رؤى القارئ من منظور جمالي اعتمد فيه على الممازجة بين الأفضية المتخيَّلة (الجبل الأعظم) والأفضية الحقيقيَّة (تلمسان)، والشخوص الحقيقية التي عايشها (الأم والأخوات والمعلِّم والأعمام والأصدقاء) وبين الشخوص التي حاورها في معراجه (إلروخو، حنَّة فاطنة، ابن عربي)، وهو ما يشكِّل نظرة حداثية للإبداع الأدبي وتجاوز نمطيَّة السَّرد التَّقليدي والاتِّكاء على سرد حكائي جديد يفرض جرأة الحكي وإخراج الأحداث الحياتية من مخزون الذاكرة، عبر سرد ذاتي بضمير الـ (أنا)، وسارد متضمَّن حكائيا في المتن.

كما يمكن أن أنبِّه أيضا بخصوص هذه الرِّواية بأنَّها تندرج في خانة «الرِّواية التَّفاعلية» باعتبار أنَّ كاتبها بدأ نشرها عبر صفحة خاصَّة في الفايسبوك سمَّاها «واسيني الأعرج. سيرة المنتهى/ عشتها كما اشتهتني»، وتجاوز الصَّفحة على أكثر من 22 ألف متابع، اعتمد الكاتب عبرها مقاسمة ما يكتبه مع متتبِّعيه على مدار ستَّة أشهر ومتفاعلا مع اقتراحات قرَّائه وانتقاداتهم ومجيبا عن تساؤلاتهم[28].

إنَّ ولـوج الرِّوايـة بعمـق جعلنا نقف عـلى محطَّات هامّـة من حياة الأديب واسـيني الأعرج منها سـبب تسـميته بهذا الاسـم «واسيني»، وسـبب شـيب شـعر رأسـه، والتَّعرف على حياتـه العائلية بـين أخواته الذيـن كفلتهـم أمُّه بعـد وفاة والده، وسـبب ميلـه للإبـداع والكتابة، وقراءتـه لكتـاب ألـف ليلة وليلـة هو ما شـكَّل بحسـب الأديب فتحا لولـوج الكتابـة الرِّوائيـة، وذِكر نجاحـه في شـهادة التَّعليـم الابتدائي والتـي يعتبرهـا أعـزُّ شـهادة يفتخـر بهـا في حياتـه، وهـي محطَّـات اسـتذكرها الكاتـب ليسـت كسرد مفتـون بذاتـه وإنَّما صاحبهـا طابعا أركيولوجيـا لـلألم والفقـد والحرمـان لكثـير مـن متطلَّبـات الحيـاة، والحفـر في الأصـول الموريسـكية وتاريـخ الأندلـس المجيـد، إنَّ مجرى الأحـداث ووجـود الأديـب سـاردا فيهـا باسـمه الحقيقـي «واسـيني الأعـرج» شـكَّل عامـلا محفِّـزا لاطِّـلاع القـارئ عـلى هـذا العمـل واطْلاعـه عـلى المـراس الفنِّي للأديـب المتحكِّم فيـه؛ خاصَّـة أنَّه كتب روايـة الأمير عبد القـادر ج1 «كتاب الأمير، مسـالك أبـواب الحديد» « وكتـاب االأمـير ج2 غريـب الدِّيـار»، كما كتـب رواية عن مـي زيادة «مـي ليـالي ايزيـس كوبيا».

2) الجنسانيَّة الذُّكوريَّة في رواية سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني:

أقصد بالجنسـانية الذُّكوريَّـة خطاب الفعل (الإنجـاز) أو (الرجل الفاعـل Homme Actant) في المتـن الرِّوائـي الـذي يرسـمه لنـا المبدع في لوحـات إيروسـية مثـيرة للقـارئ تكشـف عـن ميـلاد ملامسـة الخصوصيَّـة، وتزيـل الحـدود التَّعبيريـة بـين المبـدع والقـارئ، لتعطي لـلأوَّل جرأة الحكـي وتعطي للثَّاني جـرأة التَّأويل والتَّخييل، وكشـف

محمولات اللَّوحة ورسالة المبدع التي يبعثها لمتلقيه عبر شخصيَّة روائيَّة مذكَّرة، وقسَّمتها إلى نوعين هما: الجنسانية الظَّاهرة التي تمثِّل قيما جمالية وإنسانية خارجة عن أطر الجنس كفعل غريزي، والجنسانية الماجنة والتي تصوِّر الجنس في طابعه الغريزي بين الذكر والأنثى خارج الأطر والضَّوابط التي تحكمه.

2 – 1) الجنسانية الذُّكوريَّة الظَّاهرة:

شكَّل هذا النَّوع من الجنسانيَّة حضورا مكثَّفا في الرِّواية، منذ فاتحته السَّردية التي يقول فيها الكاتب: «تعرَّت أشجار الصفصاف كما يحدث في أيِّ خريف، وتعرَّيت معها كاشفا عن علامات عميقة من جسدي تشبه الجروح والحروق التي مرَّ عليها زمن»[29]، تغدو دلالة الجسد الذُّكري مفارقة عن السَّرد المألوف الذي يكون يتغنى بجسد المرأة قصد الافتتان به أو التَّغزُّل به، لكنَّ هذا الجسد الذَّكري وُصف بأنَّه محمَّلا بجراحات التَّأسي، أمَّا نزع الملابس فكان تصرُّفا سليما تجرَّد فيه المبدع من ملابسه استعدادا لبداية مسيرته الصوفية، ليصف لنا بَعدها تغسيله من قِبل «مولاي السَّالك» (دليله في الرحلة) لهذا الجسد وتطهيره قبل بداية الرِّحلة: «يمرِّر الماء على وجهي بلطف كبير، ثم على كل جسدي كمن يغسِّل جثَّة ميِّت. مدَّدني بلطف على الأرض. سألني إن كنت أشعر بالبرد. قلت: لا...جردني من كل ثيابي. ستر مابين سرتي وركبتي. ورفع رأسه..مرر يده على بطني وعصرني برفق، لم أشعر بألم كبير..ثم بدأ يدفّق الماء بهدوء وسكينة على كلّ أعضائي الحميمة ويغسلني»[30]. يحيل وصف الجسد في بداية هذه الرِّحلة إلى تخليصه

من حوادث الأيَّام، ومن الغريزة الجنسية، وهو وصف لأعضاء الجسد لا كأعضاء حميمة فيه؛ بل كأعضاء وظيفيَّة تشكِّل بنية هذا الجسد، إلَّا أنَّ هذا الجسد ينبض بالحياة التي تعني الوجود، عكس الجثَّة التي قُبضت منها الرُّوح وتعني التَّهالك والفناء، فقد مثَّل الجسد أيقونة إشارية لخطاب الجنس لكن من وجهة نظر طهرية لا غريزية، ومحاولة السُّمو بهذه الكتلة «الجسم» من الماديَّة إلى الرُّوحيَّة «الجسد»، على أنَّ الفرق بينهما هو: «الجسم شيء له شكل وثقل ولون وطعم وطول وعرض، أمَّا الجسد فيمكن تعريفه بأنَّه كينونة رمزية وإيحائية وإشارية وأيقونية تضاف إلى الأجسام من خلال تمثيل الإنسان لها لتحقِّق وجودها المرئي»[31]، وبهذا فالجسم الإنساني بأبعاده الفيزيائية وأعضائه الحيوية يبقى مجرَّد كتلة إذا لم يتلاحم مع كتلة تغذِّيه وتشحن طاقته الرُّوحية ورغباته الجنسية، ومثال هذا الغريزة الجنسية التي أودعها الله بين كلِّ ذكر وأنثى، ولا يعني هذا أنَّ الجسم يصير جسدا دوما إلَّا من خلال الاحتواء بين جسمين فقط بل معرفة تركيبة هذا الجسم وسريان الرُّوح والحياة فيه، والوعي الفكري والتَّفكير العقلي للإنسان هو ما يجعله جسدا لا جسما أيضا.

من مظاهر الجنسانية الذُّكورية أيضا استحضار التَّاريخ كما نجده في الفقرة «ارتسمت خطوط جميلة على جبهته وجعلت عينيه اللَّوزيتين خطا مستقيما كما الآسيويين. تقول لي دائما.

– جدَّتي تقول إنِّي أخذت الابتسامة من محياك كأنَّها رأتك؟ ابتسامة جدّك مشرقة دوما.

ضحكة تأتي بعد استراحة من عاصفة الغضب التي تكون قد اجتاحته لسبب أو لآخر. توصفك وكأنَّها رأتك بينما بينك وبينها أكثر من أربعة قرون.»[32]، لقد مثَّل وصف ملامح الرَّاوي وتماثلها مع الملامح الجسدية للجَد استذكارا للتَّاريخ الأندلسي من حرق الكتب ونداءات الذين خطُّوها في عزلة وخوف، الاشتراك في المصير وتواصله عبر التاريخ يرثه اللَّاحق عن السَّابق ليبقى محفوظا، لقد مثَّلت هذه الملامح متعة وصورت فرح السَّارد بها ومعرفة خصوصية وراثتها ومصدرها، ليحيل هذا الجسد الحاضر برمزيته للماضي التّراجيدي للتاريخ الإسلامي فترة سقوط الأندلس ومحاكم التَّفتيش، وبابتسامة محياه إلى المستقبل المأمول والرَّابط بين هذا الاستنتاج هو رمزيَّة الجد «إلروخو» (التاريخ الماضي) في الرِّواية والحفيد «واسيني الأعرج» الفاصل بينهما أكثر من خمسة قرون بحسب التَّواريخ الذي يذكرها في الرِّواية، منها تاريخ سقوط غرناطة أوَّل يناير 1567م، وهو ما مثَّل فاصلا زمنيا بين لحظة الكتابة الذي يمثِّل تاريخ صدور الرِّواية – 2014م – زمن القصَّة الممتد على أكثر من خمسة قرون، وزمن الخطاب الذي كان زمنا استرجاعيا لما قبل لحظة الصِّفر شغل مساحة ما يقارب 500 صفحة وهو حجم الرِّواية، وقد تخلَّل سرد الخطاب -الرِّواية – الاختصار في الوصف، وتجاوز مراحل كثيرة من حياة الكاتب، وكذا الحذف (..)، ممَّا يجعل القصَّة أكبر من الخطاب؛ على الرغم من طول النَّفس الذي ميَّز السَّرد في الرِّواية.

نجد أيضا من ملامح الجنسانيَّة الذُّكوريَّة الطَّاهرة في الرِّواية

عـودة السَّـارد إلى غوايـة الشَّـيطان «لآدم وحـواء»، واخراجهـما مـن النَّعيـم إلى حيـاة الشَّـقاء، يصـف لحظـة اللِّقاء فيقـول: «انتبـه فجأة أنَّ حـواء تملـك نهديـن. مسّـهما. شـعر برعشـة تتجاوز رعشـة يـوم مسّ يدهـا للمـرّة الأولى. قالـت لـه تلـك حبيبـي لـك. برتقالتـان. مصّهما بالتتابـع. وإذا بـه يشـعر براحـة غريبـة واشـتعال في داخلـه. لأوّل مـرّة يكتشـف آدم أنّ الحيـاة كانـت مسـافة نفـس واللّذة كانـت فيها، وفيهـا طاقـة لا حصر لجنونهـا»[33]، يحيل هـذا السَّرد إلى الحـب العذري الوحيـد المتبـادل الذي كان في السَّـماء قبـل نزول الإنسـان إلى الأرض يـوم كان مباحـا لـه كل المتـع والنعم دون الاقـتراب من الشَّـجرة التي لم يسـتطع الإنسـان – آدم وحـواء عليهـما السَّـلام – مقاومة وسوسـة وشـهوة الاكتشـاف التي زيَّنها لهما الشَّـيطان، لتنقلب الشَّـهوة (الأكل من الشَّـجرة) مـن متعة لتعاسـة وشـقاء.

لقـد كانـت ملامـح الجنسـانيَّة الذُّكوريـة الطَّاهـرة تمثِّـل خطابـا واصفـا لقيـم سـامية نبيلـة، اسـتطاعت أن تُبعـد الإنسـان عـن دائـرة الحيوانيـة والغريـزة إلى خطـاب العقـل، الـذي أعطـى محمـولات ثقافيـة وتاريخيـة وعرفانيـة للجسـد الذَّكري، كـما صوَّرت لنـا اللَّوحة الأخـيرة اكتشـاف الإنسـان للجسـد لأوّل مـرَّة وافتتانـه بـه ومحاولته الخـلاص مـن ذاتيتـه والتَّحـرر منهـا، فكانت شـخصيَّات هـذا النَّوع مـن الجنسـانية شـخصيَّات مرجعيَّـة[34].

2 – 2) الجنسانيَّة الذُّكوريَّة الماجنة:

وهـي الممارسـات الجنسـيَّة التـي يبـادر بهـا الذَّكـر، ويمارسـها مع الأنثـى في أطـر غـير مشروعـة دينيـا وقانونيا، وهـي تمثِّـل في عمومها

غلبة الغريزة أو الشَّهوة على العقل، أو انحرافا سلوكيا في شخصية ممارسيه، وهي أيضا تمثيل لقيم مبتذلة في المجتمع، وتمظهرا لكشف حال المجتمع، ويجنح الأدباء لهذا النَّوع بقصد كشف أنساق التَّفكير لشخوص الرِّواية وتمرير رسائل عبرهم للقارئ.

إنَّ السَّرد لهذا الخطاب هو إثبات للذَّات والفحولة، وكذا الانتماء إلى زمكانية المجتمع وثقافته، غير خارج عن سياق التَّاريخ والواقع المعيش، وعلى السَّارد التَّسلح بجرأة الحكي وكشف المستور، وتزوُّده بماكنة فنيَّة تشبه سمَّاعة الطبيب لنبض القلب، أو مجهرا لكشف المستور في المناطق المحرَّمة، خاصَّة في المناطق المحافظة التي يشكِّل فيها هذا الخطاب طابوها، وهو ما يماثل عند «جورج لوكاتش» مصطلح «الوعي الأصيل»، أو مقولة «الحواريَّة» عند ميخائيل باختين، والتي تسعى إلى استظهار مكاشفات جديدة بين شخصيَّات العمل الأدبي لفضح المسكوت عنه، وتأسيس خطاب الاعتراف.

نجد «واسيني الأعرج» مستغرقا في سرد هذا النَّوع معانقا منطق التَّخييل والاستذكار الذي تعلَّق بحياة الأديب نفسه وبتجاربه أو حياته، ومنها تجربة سفر والده إلى فرنسا وطول مكوثه هناك ليعود للجزائر بعد خمس سنوات وقلق جدِّه من والده وإشفاقه على حال أمِّه، فيثور غاضبا «شوفي يا نويوة بنت الصغيَّر. والله ثمَّ والله لن أغفر له هذه المرّة. حمّضها. بعثت له مع ابن عمّه محند الشّايب. إذا لم يعد سأنهي كل شيء معه. سرق منك كلّ شبابك. أنا من سيطلِّقك منه لأنَّ ابني مايستاهلكش. وأنا من يجد لك زوجا

يليق بك»[35]، فثورة الأب على ابنه جعلته يحاول أن يطلِّق زوجة ابنه منه ويحاول تزويجها برجل آخر يليق بها، فهذا انتقاص من قيمة الولد واسقاط لقوامته (فالزَّوج هو من يستطيع تطليق الزَّوجة وليس والده).

يتصاعَد موقف الغضب بسبب تصديق الشَّائعات التي تروج بمعاقرة الابن الخمر وزواجه من فرنسيَّة، وتردُده على النَّوادي اللَّيلية، على الرّغم من أنَّ الولد خرج طالبا لقوت عائلته، إلا أنَّ والده حرص قبل مغادرته أرض الوطن تزويجه قائلا له: «لو تخطيت العتبة بلا زواج راني محرمك»[36]، بل ويحاول أيضا أن يسقط اسمه من الدفتر العائلي «لا أنا أبوك ولا أنت من صلبي»[37]، فهنا تظهر لنا سيطرة الأب على ولده برابطة الدَّم والنَّسب بينه وبين ابنه، وأي مخالفة لرأي الوالد هو تخلٍ عن نسبه للعائلة واسقاط لهويته، إنَّ هذا الاستذكار أنتج لنا شخصيَّات جديدة أثَّرت في حياة الكاتب، ومثَّلت السُّلطة المتفرِّدة في اتِّخاذ القرار بحكم الذكورة والقوَّة لا بحكم الدِّين والقانون، ولم يخضع هذا الخطاب لتقييم المؤلِّف ومحاولة تفسيره أو الانتصار فيه لطرف على حساب الآخر.

ولا تختلف قسوة جدّ والد «واسيني الأعرج» في قسوته على حفيده، يذكر السَّارد أنَّه اضطُّر في أحد المرَّات أن يأخذ بناصيته للمسجد ليقسِم بأنَّه غير متزوِّج بفرنسية، وليس له أولاد هناك، لقد مثَّلت فرنسا عند الجدِّ والوالد مخيالا فردوسيا لحياة السَّعادة والأحلام وحياة الانسلاخ عن القيم الدِّينية، لكنَّها عند الولد كانت عكس ذلك تماما، كانت حياة كدٍّ وشقاء لتوفير لقمة

العيش، وضمان مستقبل للأولاد، وهرب من قسوة الأوضاع التي تتخبَّط فيها الجزائر.

لقد شكَّلت الأم أيقونة أحالت لخطاب الجنس في المجتمع الرِّيفي التَّقليدي؛ خاصَّة المرأة الأرملة التي تعمل بكدٍّ لإعالة أسرتها وما يعتريها من نظرات النَّاس إليها منهم الأعمام مثلا؛ «لم يكن أعمامي ينظرون إلى عمل أمي بعين الرضا بالخصوص عمي الثعلب في كل مرة يأتيها إلى الدار ويبدأ في الدوران حول نفسه كالأفعى العمياء»[38]، وصف هذا العم بالانتهازي والإقطاعي الذي كان همّه الوحيد كيفيَّة الحصول على الأرض التي تركها الزَّوج، فيحاول الاستيلاء عليها ولكن لم ينجح، ويحاول شراءها ولا ينجح، وللاستمرار في تنفيذ ذلك يتغطَّى بذريعة الزَّواج من أرملة لها ستّة أولاد ليس لهم من كفيل سواها.

صوَّر لنا الرَّاوي الأم في موقع مشكلة؛ فهي المرأة التي هاجر زوجها لبلد بعيد قبل قتله، وهي التي عاشت فجيعة قتل زوجها من قبَل المحتلِّ الفرنسي، وهي التي أعالت أسرتها وكفلتهم، وعلى الرُّغم من ذلك لم تكن في نظرة المجتمع الذكوري مثال المرأة المكافحة بل طالتها نظرة دونية وجنسية حتى من أقرب النَّاس لزوجها، «حرام الزين ديالنا يضيع في الهواء والريح (...) هي أسترها من الهدرة الصعبة والألسن القاسية. الناس لا يرحمون. الخدمة في أرض القايد تجيب الكلام الكثير»[39]، وقد كانت مآزقها تتدرَّج من الصَّعب إلى الأصعب تتأزَّم تصاعديا، لتنفرج بحلٍّ وهو اختيار الأم الأرملة حياتها مع أولادها وفاءً لزوجها التي وعدته أن

لا ينـام أحـد في فراشـه، ولن يـذلَّ أحد نسـله.

صُـوِّر العـمُّ الثَّعلـب بصـور المكـر والخـداع والتَّقلُّـب والتَّحايـل بسـتار الـزَّواج وهـو الـذي لـه ثـلاث زوجـات ويطمـع في الرَّابعـة، وهـو تقابـل بين صـورتَي التَّقاطب والتَّنافـر، فصوة الفضيلـة التي رمز لهـا بـالأم وصـورة الخديعـة والتـي تمثَّلـت في شـخصيَّة العـم الثَّعلب الفاشـل في الحياة.

جنـح السَّـارد في خطابـه إلى تضمـين سرد جنـسي منجـز وذلـك مـن خـلال إدراج حكايـة مـن كتـاب «ألـف ليلـة وليلـة» وهـو سرد خارجـي أوقـف السَّرد الـذاتي «فسـمعت الجارية أنيـس الجليس كلام عـلى نـور الدّيـن ابـن الوزيـر وهـي مـن داخـل المقصـورة، فقالت في نفسـها: يـا ترى ما شـأن هـذا الصّبي الـذي قـال لي الوزير عنـه إنّه ما خـلا بصبيـة إلا واقعهـا، والله إنّي أشـتهي أن أنظـره، ثـم إنّهـا نهضت عـلى قدميهـا وهي بأثر الحـمام وتقدّمت جهـة باب المقصـورة ونظرت إلى عـلي نـور الدّيـن فـإذا هو صبـي كالبـدر في تمامـه فأورثتهـا النّظرة ألـف حـسرة، ولاحت مـن الصبـي التفاتة إليهـا فنظرها نظـرة أورثته ألـف حـسرة، ووقـع كلّ منهـما في شرك هـوى الآخـر، فتقـدّم الصّبي إلى الجاريتـين وصـاح عليهـما فهربتـا مـن بـين يديـه ووقفتـا مـن بعيد تنظرانـه وتنظـران مـا يفعـل، وإذا بـه تقدّم إلى بـاب المقصـورة وفتحه ودخـل عـلى الجارية وقال لهـا: أنت التـي اشـتراك أبي؟، فقالت: نعم. فعنـد ذلـك تقـدّم الصّبي إليهـا وكان في حالة سـكر وأخـذ رجليها في وسـطه وهي شـبّكت يدها في عنقـه واسـتقبلته بتقبيل وشـهيق وغنج ومصّ لسـانها ومصّت لسـانه، فـأزال بكارتهـا...»[40].

استند «واسيني الأعرج» لسرد هذا الخطاب بالعودة لسحر السَّردية العربيَّة في عصرها العبَّاسي، وتحديدا كتاب «ألف ليلة وليلة»، ليس في رواية «سيرة المنتهى» فقط بل في روايته «اللَّيلة السَّابعة بعد الألف» والتي تحاكي عنوان «ألف ليلة وليلة» وتحاكي أسلوبها، رغبة منه في إحياء الفنون النَّثرية العربية القديمة، وواضح أيضا من فحوى القصَّة التي أدرجها والتي شغلت من حجم الرِّواية أكثر من نصف صفحة، لكنَّها حملت صورة جنسية فحولية للرَّجل العربي وشهوانية جنسية للمرأة أيضا، وهو ما نتج عنه علاقة متكاملة بينهما أدَّت لفقد عذريَّة الجارية، كما أبرزت اللَّوحة حياة المجون (الجنس، الخمر) التي عرفتها مجالس الوزراء والحكَّام العرب، أسهمت في التَّمهيد لعصر الانحطاط بعده.

إنَّ انفتاح الرِّوائي على هذا السَّرد جعله يعرف أنَّ لغته ليست قرآنا، وأنَّ مكان الكتاب لا يليق أن يوضع في المسجد بل أوجب إخراجه منه، كما أنَّ سحر هذه السَّردية أسر الأديب وجعله ينكبُّ على قراءة صفحات أخرى، ويذكر منها أيضا قصَّة «غانم بن أيوب وقوت القلوب»، ويصف لحظة اكتشافه الكتاب برفوف المسجد أنَّها لحظة فارقة في حياته «تلك اللّحظة غيّرت حياتي وأحاسيسي نحو الأشياء، وأدخلتني غمار التّجربة وقذفتني داخل عالم لم أكن مهيأ له، إذ كان في أحسن الظروف أن أتحول إلى فقيه يدَّرس القرآن في القرية ومع بعض الحظّ إلى مهرب للكتّان والخضر والفواكه على الحدود المغربية الجزائرية»[41]، فكانت قصص «ألف ليلة وليلة»

الاستناد المرجعي التي ضمَّن في إطاره تجاربه الشَّخصية بوصف تفصيلي، معبأ بإيحاءات تجريبية.

يعود بنا الأديب لتجربة طفوليَّة عاشها في أيَّام المراهقة وتاريخ أوَّل قبلة بينه وبين حبيبته «مينا» تحت شجرة اللُّوز، فيصف تفاصيل اللِّقاء «قبلة، قبلتان. قبلات بلا حساب. مضمَّخة بمياه المطر. بدأت أتتبَّع مسار قطرات الماء وهي تسكن جسدها، هذه القطرات مسَّت العينين أمسحها بشفتي. وهذه الخدَّين لم أكن أعلم أنّ سحر القبل وصل إلى هذا الحد الذي جنّني. فجأة تكوّنت مابين نهديها قطرات تجمّعت وتحوّلت إلى مجرى صغير نظرتُ إلى عينيها ضحكت لمعت أسنانها تحت حبّات المطر، فتحت صدرها عبرته ثمّ النَّهدان فرأس الحلمتين..»[42]، إنَّ هذا الوصف الشَّاعري للِّقاء (شجرة اللُّوز، المطر، قطرات الماء) أضفت على اللِّقاء مسحة وجماليَّة رومنسية، كما أنَّ وصف بعض أعضاء الجسد (العينين، الشَّفتين، الخدَّين، النَّهدين، رأس الحلمتين) عرَّت تفاصيل اللِّقاء وجعلت القارئ يستشرف ما بعد هذه التفاصيل ومآل اللِّقاء الذي استمرَّ بين الحبيبين ساعات، لكنَّ الأديب لم ينزل باللُّغة لمستوى الفحش أو الخلاعة بل اتَّسمت بطابع طهري ممَّا يحيل بأنَّ «واسيني الأعرج» صاحب ثقافة عربية واسعة مطَّلع على التُّراث العربي، وواضح تأثره بأسلوب السَّرد في كتاب «ألف ليلة وليلة»، باعتراف الكاتب في الرِّواية حين يقول: «مازلت أرى فيه صدفتي الأولى، وقدري المذهل، ومتعتي اللَّذيذة، وشهوتي السّرية، ورعشتي الخفيّة»[43]، لقد مثّل كتاب «ألف ليلة وليلة» بالنسبة للكاتب كتاب

غواية أيضا أسهم في تزبُّب الأحاسيس العاطفية والجنسية للكاتب قبل مرحلة نضجها.

كان اللِّقاء الأوَّل مع الحبيبة بالنِّسبة للمبدع اكتشافا لجغرافيَّة الجسد الأنثوي وتفاصيله، والدُّروب الموغلة للمناطق المحرَّمة، وهذا الوصف أيضا جعل الجسم يخرج من كينونته الطَّبيعيَّة إلى نسق غريزي؛ لما مثَّله كلُّ عضو من شهوة متبادلة متناسقة بين جسدين شبيهين بقطبين أحدهما سالب والآخر موجب، في تناسق فائق - Hormony Supreme – بفعاليَّته الجماليَّة المفعمة بالحياة والرُّوح العاطفيَّة، والتي جعلت الكاتب يستحضر شهوة شربه للخمر أوَّل مرَّة في بار «سينترا» الإسباني بوهران، لقد فكَّرته لحظة اللِّقاء بلحظة الانتعاش التي تُحرِّر الجسد من الالتزام والتَّقيد بالأعراف إلى التَّمرد عنها.

يستمر نحت الأديب لمقاطع سرديَّة بمنطق تعاقبي أحيانا ومنطق استرجاعي أحيانا أخرى، ومن بين المقاطع التي تستوقفنا أيضا نجد النَّبش في الذَّاكرة الطُّفوليَّة حين كان يرافق أمَّه إلى حمَّام النِّساء على الرُّغم من كبر سنِّه، ومعارضة صاحبة الحمَّام، وسكون الشَّيطان جسده بوساوسه كلَّما رأى أجساد النِّساء العارية فيه.

يشكِّل الحمَّام حيِّزا تنكشف فيه الخبايا والأسرار بين النساء، فيبحن بأسرارهن لبعض، ويكشفن أجسادهن لبعضهن البعض بلا حياء، وبالنِّسبة للأديب فقد مثَّل الحمام متنفَّسا أيضا لاكتشاف أجساد النِّساء، فيصف لنا الزيارة من لحظة دخوله للحمام إلى المغادرة، من تجريد «حليمة الطَّيابة» من ثيابه إلى غاية خروجه،

واندهاشه من أفعالها لما كانت تطوِّط عضوه الذَّكري المندفن كلحمة حلزون وتقول لمالكة الحمَّام: «- ها ها يالالة وريدة. هذه الدودة خوفتك؟. قاوقاه ما تقتل ما تحيي. اللي بغى الصح يروح لحمام النوارة، ثمة أصحاب المهاريس»[44]، فظاهر من خلال هذا المقطع الأخير تعدُّد وصف العضو الذَّكري للرَّجل؛ فيصفه الأديب بلحمة حلزونيَّة تنقبض وتتمدَّد، وتصفه خادمة الحمَّام بـ«الدودة» لصغر حجمه، وتصف العضو الذَّكري الكبير «بالمهراس» أي المقبض الذي يتمُّ به طحن الحبوب.

مثَّل الحمَّام مكانَ التَّمتُّع بأجساد النِّساء العارية ورائحة عرقهن وعطورهن ورؤية تفاصيلهن، ممَّا يثير غريزة الطِّفل وهو في المغطس يخفي حجم جسده وعضوه الذي ينام ويستيقظ لكي لا ينكشف أمره، أمَّا حين ينهي استحمامه فيبقى راصدا لهن يسترق النَّظرات؛

«أظلّ مشدودا في أجساد النِّساء الرّيفيات الجّميلة، وهنّ رائحات جايات عاريات أو نصف عاريات تتسرّب رائحة عرقهن السّاحرة داخل أنفي ثمّ عميقا في دمي فتوقظ جسدي من غفوته»[45]، لقد كانت المشاهد الماثلة أمام الطفل مثار شهوة وحب اكتشاف للجسد الأنثوي واشتهاء له على الرُّغم من فارق العمر والفارق بين حجم الجسد الذَّكري والجسد الأنثوي، ولكنَّ هذه الإثارة لم يكن يفهمها الطفل إلَّا من زاوية الاستكشاف والتَّمتُّع بالمرئي.

لم يكن الخطاب الجنساني بنوعيه -الطَّاهر والماجن - محورا أساسيا في الرواية، ولم يكن تصويرا هذيانيا لحالات التَّهيُّج

الغريـزي، بـل كان اسـتذكارا عقلانيـا، وذلـك قصـد موازنـة الجانب الظَّاهـر مـع الجانـب الخفـي وكلام الجهـر مـع الـكلام المهمـوس، وكشـفهما عـلى بسـاط الـسَّرد السِّـيرذاتي، كما لم يكـن تصويرا خادشـا بـل كان عاديـا تقوَّلتـه أو مارسـته شـخصية عاديـة، كـما لم يكـن الحيِّز الـذي صوِّر فيه غير أخلاقـي (دور الدَّعـارة، النَّـوادي اللَّيليَّة،..إلخ) بـل كانـت الأفضيـة فيـه تشـكِّل جـزءا مـن حيـاة الكاتب.

3) الشَّهوانية الأنثويَّة في رواية سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني:

إذا كان الخطـاب الجنسـاني متعلِّـق بالجسـد فالخطـاب الشَّـهواني متعلِّـق بالـرُّوح وهو شـعور وليس ممارسـة، ويكون فيـه الحب عاملا أساسـيا في لوعتـه، وهـو خطـاب يقـترب من صـورة الأنثى ويحاول معرفـة سـيكولوجيَّتها ونظرتهـا للذَّكـر (الحبيـب، الـزوج، الخليـل.. إلـخ)، ويمثَّـل الرَّجل في الخطـاب الجنسـاني دور المتكلِّـم الفاعل، أمَّا في الخطـاب الشَّـهواني فتمثِّـل المـرأة دور المفعـول بهـا، كـما يفترض في الخطـاب الجنسـاني حضـور الذَّكر والأنثى، أمَّا في الخطاب الشَّـهواني فيفـترض حضـور طرف وغيـاب طـرف آخر.

3 – 1) الشَّهوانيَّة الأنثويَّة المضبوطة:

وهـي الشَّـهوانية التـي تكـون بـين الذَّكـر والأنثى، وفـق رابطـة زوجيَّـة أو أسريَّـة تضبط هـذه العلاقة، ومـا دون ذلك يعتبر شـهوانيَّة منحرفـة، فهـي وصـف مثـير وتغـزُّل بالطَّـرف الغائـب، وتَمثُّلـه في الحضـور، أو اسـتذكار مواقـف مثـيرة كانـت معـه.

لقـد كانـت هـذه الشَّـهوانية حـاضرة في الرِّوايـة بشـكل جـلي،

فصوِّرت لنا المرأة من زاوية أقرب وكأنَّها تحاول معانقة خيال القارئ فتغوص به إلى عمق المعنى، رغبة من الكاتب في إبراز السُّلطة التَّقليدية للذَّكر في كلّ الميادين والتي مازالت سائدة في المجتمعات العربية إلى اليوم.

تتجلى محوريَّة هذا الخطاب في الرِّواية عبر فسيفساء متعدِّدة تصوَّرها «واسيني الأعرج» واستحضرها بكيفيَّات مختلفة، متَّصلة فيما بينها بفعل التَّداعي والنُّمو الموغل في ثنايا الأنثى راهن عليه الأديب قصد استحضار لحظات «الانتماء والعزلة، والتَّعاسة» الموشومة في الذاكرة، وهو ولع أيضا بالجسد الأنثوي الطَّاهر المتمظهر بجماليَّاته الرُّوحية والعاطفية التي تجعل السَّارد لحظات الوصف يتماهى فيها إذا كان هو ذات الفعل، ويتكيَّف معها إذا كانت «هي» هي ذات المتكلِّم.

إنَّنا حين نقف على هذا التَّشخيص - «كان ذهني صافيا ومع ذلك أخفقت في أن أضع وجها لليد النَّاعمة، شعرها الأحمر أربكني وظهرها المستقيم كان يقربني من وجوه أعرفها سرعان ما تتلاشى، كانت مياه الشَّلالات الجبليَّة ناعمة جدا ودافئة مثل اليد والأصابع التي ترافقني»[46] - فإنَّنا نجده سردا حسِّيا لحورية الجنَّة التي تخيَّلها بظهر مستقيم، وبأنوثة مفعمة، وشَعر موريسكي أحمر، وانبهار فريد بها وبالمحيط الذي تحيا فيه بين الشَّلالات، ومرايا الماء التي تنعكس عليها مناظرَ صورٍ متنوِّعة، لقد كانت هذه الرَّفيقة (المرأة الغامضة) مصدر الإحساس الذي دبَّ في المتكلِّم، وتشكِّل المرآة إسقاطا للصورة وانعكاسها، كما تمثِّل حالات المماثلة

بين السَّـارد والمـرأة الغامضة حالة توافق في المشـاعر وتلاحمهـا، بل إنَّ السّـارد سرعـان مـا يسـتحضر مشـهد «مينـا» حبيبتـه في الموقـف ذاته لَّـما يـرى وجهـه في المـرآة – لتي تعـدُّ معـادلا موضوعيا لذات السَّـارد – حـين لم يـر إلا وجهـه بخـدش الطُّفولـة عـلى شـفته العليـا والـذي كانـت «مينـا» تعشـقه وتمصُّـه في خلوتها معـه، إنَّ هذا التَّشـهي للأنثى مثـل الذاكرة فالشَّـعر الأحمـر يحيل للتَّاريـخ الموريسـكي، والخدش في الوجـه اسـتحضار لحظـة الألم والتَّـأسي، وتعويـض وترميـم جـروح الجسـد بلحظـات روحيَّـة خالـدة في الذَّاكـرة، فالخـدش مقابـل لموضوعـين؛ موضـوع الحادثـة الأليمـة التـي ارتسـمت في الجسـد، وموضـوع روحي يسـتحضر لحظـات اللِّقـاء بالحبيبة التي تعشـق هذا الجـرح، وهمـا موضوعـين الأوَّل يحيـل للَّـذة والآخـر للألم.

وضمـن مسـار هـذا الخطـاب نجـد أنَّ والـدة «واسـيني الأعرج» واجهها فضـول معرفة مسـتقبل ابنهـا، وأخـذه «للشَّـوافة الغجرية»، كـما أجابـت عـن فضـول ولدهـا فـترة الحمـل والوحـم بقولهـا: «لم أتوحـم عـلى التفـاح ولا عـلى المـوز ولا حتـى عـلى فاكهـة المسـاكين البرتقـال والتمـر، أصررت. قلـت لكـت وحمـت عـلى الثَّلـج»[47]، ولا تفـوِّت الأم تفسـير ذلك باقتران موعد الوحم بشـهر جانفي واكتسـاء الأرض ببيـاض الثلـج، والثلـج في نظـر المرأة هـو رمز للطُّهـر وطول العمـر الـذي يشـيب فيه شـعر الـرأس فيصـير أبيضـا، وجمـال الروح والمشاعر.

كـما تبـدو مشـاعر الأم اتِّجـاه زوجها «أحمـد» الذي قتل يـوم كانت حامـلا مشـاعر وفيَّـة ومتينة، ولا مجـال في نظرهـا لمقارنتـه بسرفانتس

ولا يعوِّضه أحد «أحمد سبع يسوى الرِّجال كلّهم. روح تلعب أنت وسرفانتس ديالك، شفت سبنيول ونعرفهم مليح. أحمد كان كي يوقف السبوعا يهربوا منه»[48]، لقد كسَّر هذا البوح مساحة إضمار المشاعر، وكشَف عن لونها الطَّاهر المكبوت في نفسيَّة أفناها الشَّقاء بعد فقد الزَّوج؛ وعلى الرغم من طول الفقد بقيت الصورة الأولى على حالها بأبعادها الجماليَّة مختزنة في الذَّاكرة، لقد مثَّل الولد ثمرة هذا الحب والوفاء بين الزَّوج وزوجته، كما مثَّل لحظة مشؤومة مرتبطة بقتل الزَّوج فترة الحمل.

يتوالى فيض المشاعر المتدفِّقة في المتن السَّردي، والذي شكَّل مادة حكي مثالي وزَّعه الأديب على حبيبته، ووالديه وأخواته، فحين يستذكر قصَّة أخته زوليخا التي أحبَّت جنديا سنغاليا واجهت رفض العائلة بالاجماع، يستذكر حنانها ولحظة فقدها «مرضت ودخلت في عزلة الموت. في البداية فقدت القدرة على الكلام. آخر مرة رأيت الموت في عينيها المفتوحتين. يومها أدخلتُ رأسي في حضنها وحكَّت على شعري بأصابعها الناعمة حتى نمت على صدرها مثل طفل صغير»[49]، لقد وجدنا في زحام سرود هذا الخطاب استذكار الموت «مقتل الوالد، وموت الأخت» وهي لحظات تشظي الذاكرة وحفرها في التَّفاصيل التي شكَّلت مقوِّما للهويَّة الإنسانيَّة التي تُظهر المتعة وتُخفي الأسى والجراح والألم.

لقد كانت شخصيَّات المشاهد السَّابقة «المرأة الغامضة، الأم، الأخت» ماثلة في ذاكرة السَّارد بطباعها الرُّوحية النَّبيلة، لكنَّها شخصيَّات استحضرت معها التأزُّم وصنعت تحفيزا لتقدُم السَّرد

واتِّساعه فمثَّلت «المرأة الغامضة» التَّاريخ الأندلسي، ومثَّلت «الأم» تاريخ الهويَّة الذَّاتية، وعلاقة الولد بوالدته، ومثَّلت «الأخت» لحظة الانكسار برفض أهلها الزَّواج والمرض والموت، وعلاقة الأخ بالأخت، ولم يكن الخطاب على هذا المستوى خطابا حواريا متعدِّد الأصوات، بل اتَّسم بطابعه المونولوجي اتَّكأ على الوصف الذي ساعد على رسم الشخصيات وكشف نوازعها الذَّاتية.

أمَّا علاقة الزَّوجة بزوجها فاتَّسمت بطابع الوفاء والإخلاص سواء في حضور الزَّوج ببيته أم سفره لفرنسا، على الرغم ممَّا كان يصل الزَّوجة من إشاعات عن زوجها، وأخباره هناك مع غريمته «ميا» «هو لم يكن يعلم أنِّي كنت أعرف قصته بالتفاصيل وحتى الكازينو الذي كان يرتاده أيام السبت والعطل ليلعب فيه برفقتها، وكيف تدرجت علاقتهما من صديقة عادية في العمل ثم النقابة، من رفيقة إلى حبيبة إلى امرأة مرتبط بها بقوة»[50]، لكن الزوجة لم تُعرض عن زوجها بل التمست له الأعذار التي جعلت زوجها يصاحب امرأة أجنبية، لأنَّهما عَمَلَا في الحراك النَّقابي، وعلَّمته القراءة والكتابة والنِّضال لأجل استقلال الجزائر.

تتجلى لنا الأم شخصيَّة رئيسة في العمل الرِّوائي Protagonist تمتَّعت بِحريَّة تعبير عن حياتها مع زوجها وأولادها، وتميَّزت شخصيَّتها بالعمق والحنان، عارفة بالتَّقاليد الرِّيفية والمهن التَّقليدية، تستحضر قصَّة تسميَّة ابنها «واسيني» بهذا الاسم نسبة «لسيدي أمحمد الواسيني» الذي زارها في المنام وبشَّرها بالولد «سترزقين ذكرا وسيكون له شأن في هذه الدنيا. سيتشرب علوم الله ويمتلئ

قلبه بالإيمان. لا أطلب منك شيئا سوى تسميته باسمي»[51]، لأنَّ نظرة نساء القرية كانت نظرة استهزاء كونها أمّ بنات فقط، واختيار الاسم للولد لا تتدخَّل فيه المرأة بل يختاره الزَّوج أو أهله، ويُختار الاسم وفق ما يتناسب والمواسم أو الشهور أو الأعياد..إلخ، لذا شكَّل تسمية مولودها وفق رغبتها في تحقيق البشرى، وفرح بموافقة الأهل على التَّسمية.

لقد كان الخطاب الشَّهواني الطَّاهر موجَّها ومضبوطا في التَّعبير عن الأحاسيس والعواطف، فكان بمثابة السَّعي لتحقيق السَّعادة، أو استذكار للحظات السَّعادة في الحياة.

3 – 2) الشَّهوانيَة الأنثويَّة المنفلتة (اللاسويَّة):

يمكن أن نصف هذه الشَّهوة بأنَّها وصف غير سوي للمكبوتات، وخروجها من حدود الكتمان إلى البوح، وتكون الشَّخصية الرِّوائية مطلِّقة للواقع ممتطية للتَّخيُّل والوهم، وهي بذلك تتجاوز الواقع المرجعي وترتبط بواقع ملتبس لا يبرز فيه المنطق والحوار بشكل جلي، ويجري السَّرد على لسان اللاسوي إلى شخص سوي لا يكون رافضا له بل يلقى قابلية الاستيعاب.

رسم لنا «وسيني الأعرج» ضمن هذا السياق لوحات عدة، ومن بينها لوحة «زهرة» الفتاة التي قُتلت غدرا من قبل ابن عمِّها المهووس بحبِّها، عندما رآها راكبة في سيارة المستعمر الفرنسي، لقد تدخَّل التاريخ في صوغ هذه اللَّوحة «1959م» فترة الثورة التحريرية الجزائرية، وعمر الفتاة زهرة «16 سنة» وقاتلها ابن عمها «أحمد» الذي أرادها رغما عنها، وهو رسم متعدد الأبعاد؛ فالقاتل

كان يرى سبب اختطاف الجنود الفرنسيين لـ«زهرة» بدافع جنسي غريزي وهذا يجلب العار له كمحب لها، وللعائلة لأنَّها ابنة عمه، أمَّا من وجهة نظر زهرة فكان اعترافها عكس تصوُّر القاتل: «خذني عند خالتي النقاشة وخليها تشوفني. مازلت عذراء.»[52]، إنَّ إثبات الدليل بعذرية زهرة عند العجوز يتماشى والعادات والتقاليد العرفية، مثَّل حريتها المسلوبة والشك في الظاهر، وإيمان المجتمع بوشوشات العجائز ولو كان ذلك قهرا، أمَّا الاعتراف بطهر «زهرة» فقد أتى متأخرا من أحد الضباط الفرنسين بعد استقلال الجزائر.

حمل اسم «زهرة» دلالة سيميائية للنَّقاء والطبيعة، يكتنز حاضر الجزائر في تلك الفترة «1959م» الحلم المسلوب، وبرغم هذه الثورة والانتكاسة استطاعت الجزائر نيل حريتها، فرصدت لنا اللَّوحة شبكة علاقات بين الشخوص، ولمسنا في هذا الجانب إغواء للقارئ في محاولة كشف صيغ الاستبداد الذكوري، والحرية المسلوبة، والالتزام بالأعراف، وربط هذا بالتاريخ الحضاري بوعي قصدي من السَّارد لتحقيق مقصدية الصورة، وخرق قناعة القارئ من خلال تحويلها من غواية الجسد الأنثوي المنهزم إلى التَّاريخ الحضاري الثَّوري البائس فترة الاستعمار الفرنسي.

نجد أيضا بوح النِّسوة بأسرارهن الزّوجية في الحمام وعن تصرُّف أزواجهن معهن، فإحداهن تبرز زندها للأخرى لتريها كدمة زرقاء، وشوق زوجها لها عندما تذهب لبيت أهلها

«ياكل روحه عندما أغيب عند أهلي في نهاية الأسبوع. ولّفته

حتى أصبح ما يصبرش عليَّ. كي نهيجه يولي يرضع كالطفل ويعض ويقرص ويأكل ووو..»[53]، فكلام هذه السيِّدة – كلام دارج جزائري – أشعر السيِّدة المستمعة إليها بالهيجان وطلبها الكفَّ عن الكلام لأنَّ زوجها عكس الزَّوج الذي حكت عنه السيِّدة، فهو غير مهتم بها ويؤْثر زوجته الأولى عليها وقد لقَّبته بـ«الحاوي» (المخصي) وهو يناقض الفحولة الموجودة في زوج المرأة الأولى، يكشف هذا جانبا من معاملة الأزواج لأزواجهن، وتعبير عن المسكوت عنه على مرأى ومسمع الطِّفل في الحمام، مما فتَّح باب تخيُّل الزوجة الثانية للطفل زوجا لها، وتخيُّل الطفل أيضا نفسه زوجا للأولى ثمَّ زوجا للثانية، وهو ما يعني أنَّ الطفل كبير ويعي ما تتحدَّث عنه النِّسوة في الحمام، كما شكَّل الجسد عند المرأة عامل ثقة لها وإحساسها بأنوثتها أمام زوجها، وعامل فخر لها بهذا الجسد مع النساء الأخريات، والكلام المسكوت عنه برَّر أنَّ جسد المرأة يشكِّل عامل إغواء للرجل بكل تفاصيله عند تجريده من اللِّباس الذي يحد من مبدأ اللَّذة وغريزة التَّشهي لجسد الأنثى.

لقد شكَّل الجسد الأنثوي أيضا طابعه الروحي في الحياة النسوية ووسيلة عبور لما بعد المادي من خلال طابع فلكلوري تقليدي وهو «الحضرة» حين كان النسوة يجتمعن عند «لالة الحضرية» ويبدأن في الرقص على أنغام موسيقية لتصل بعض النسوة منهن إلى مرحلة الرعشة، ومنهن من تسقط مغشيا عليها، ومن النساء من تستيقظ على أثَر كدمات زرقاء في جسدها لأنها في طقوس «الحضرة» تتخيَّل

لقاء حبيبها الذي فقدته، لقد كان الرقص في الحضرة فعلا غارقا في الانفلات من الوجود المادي إلى عالم روحي، وكان خطاب فاعليه لما وراء الظاهر والمتفرجين، أبان عن مكبوتات هذه الأجساد وما تحمله من آلام وطموح، وتشكُّل حركات أعضاء الجسد مظهرا أبان عن تناسق حركاته وتوافقها مع الجسد الأنثوي، كما شكَّل الرَّقص طابعا سايكوفارماكولوجيا (علاجيا) وطابعا كرنفاليا احتفاليا تشاركته النِّسوة فيما بينهن.

خاتمة:

نخلص في خاتمة هذه الدراسة إلى جملة من النِّقاط نوجزها مختصرة فيما يلي:

- كانت دراسة الخطاب الجنساني والشهواني في الرواية مقاربة أتاحت لنا معرفة طبائع الشَّخصيات، وتخيُّلها مشهديا في شكل لوحات ساعدت القارئ على فهم فحوى الخطاب.

- إنَّ سعينا في دراسة الخطاب الجنساني والشهواني جعلنا نستفيد من الدراسات والإسهامات العربية والغربية واستثمارها في التطبيق على نموذج روائي (نصي) تماشيا وآليات تحليل الخطاب فوقفنا عند السَّارد، والشُّخوص، والحيِّز، والزمن.. إلخ؛ مما أضفى جمالية تحليلية للمقروء استحضرت الفهم الواعي للتَّشكيل الأسلوبي والسَّردي.

- رسْم المظاهر الإيروسية والجنسية في الرِّواية لم يخرج عن إطار العادة والتقاليد المنتشرة في المجتمعات، ولكن كان تعبيرا عن

المستوى الثقافي للشَّخصيات ومرجعياتها الذهنية وتحديد دورها في المجتمع.

- شكَّلت ثنائية الذَّكر/ الأنثى محور هذه الدِّراسة؛ فمثَّل الذَّكر قوَّة وسلطة فحولية على حساب الأنثى التي تحسُّ بالنُّقص مقارنة بالذَّكر، وتوزَّع الخطاب الجنساني والشَّهواني في الرِّواية بين الطُّهر والفحش، لكن الأديب لم ينزل في وصف صور الفحش مستوى التَّدقيق والإكثار لأنَّ سرده كان سردا سير - روائي أخذ منحى التَّصوُّف والعرفانيَّة.

- أفاد التَّخييل الذَّاتي في كشف التَّفكير المبطن للمكبوتات والغرائز والتجارب السَّابقة، فكان السرد السير - ذاتي وعاءً مثاليا احتوى المسكوت عنه، وعبَّر من خلاله الكاتب عن تجاربه لقرائه، واستحضر سردا غيريا لأشخاص ارتبطت بهم الذَّات فشكَّلوا محطَّات استوقف السَّرد عندهم وتوسَّع معهم (التَّحفيز).

الهوامش:

1 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرِّوائي، المركز الثَّقافي العربي، ط1، 1989، ص17.

2 – نوال السَّعداوي، توأم السُّلطة والجنس، مؤسَّسة هنداوي، المملكة المتَّحدة، دط، 2017، ص15.

3 – محمَّد الباز، حدائق المتعة فنون الجنس عند العرب، مكتبة بتَّانة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، (د.ت) ص22.

4 – جاسم حسين المشرّف، الشَّهوة كالنَّار الغريزة الجنسية بين الكبت والإطلاق، دار الفكر العربي للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص18.

5 – عبد الواحد الآمدي التَّميمي، حكم الإمام علي أو غرر الحكم ودرر الكلم، مؤسَّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2002، حكمة 5528، ص205.

6 – محمَّد الباز، حدائق المتعة، ص95.

7 – غالي شكري، أزمة الجنس في القصَّة العربيَّة، ص16.

8 – عصمت محمَّد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثَّقافية، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، عمان، ط1، 2009، ص80.

9 – نزار العناني، الشَّخصية الإنسانية في التُّراث الإسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، مكتبة الأردن، ط1، 1998، ص134.

10 – S، Freud ، die (kuturelle) Sexualmoral und die modern nervositàt in drie abhan dlungen zur sexualtheorie، fisher bucherie، no422، francfort1961، p126.

11 – Idib، p 121 – 123.

12 – Idib ، p124 .

13 – ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية1 -إرادة العرفان – ، ترجمة محمَّد هشام، أفريقيا الشَّرق، المغرب، ط1، 2004، ص05.

14 – المرجع السَّابق، ص 5.

15 – ميشال فوكو، تاريخ الجنسانيَّة، ص15.

16 – المرجع السَّابق، ص28.

17 – ينظر: المرجع السَّابق، ص 33.

18 – ينظر: المرجع السَّابق، ص48.

19 – المرجع السَّابق، ص49.

20 – المرجع السَّابق، ص50 – 55.

21 – جورج طرابيشي، شرق غرب، رجولة أنوثة، دراسة في أزمة الجنس في الرِّواية والحضارة في الرِّواية العربية، دار الطَّليعة للطِّباعة والنَّشر، بيروت، ط4، 1997، ص8.

22 – جورج طرابيشي، شرق غرب رجولة أنوثة، ص12.

23 – الكبير الدَّاديسي، أزمة الجنس في الرِّواية العربية بنون النِّسوة، مؤسَّسة الرِّحاب الحديثة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، ط1، 2017، صفحة غلاف الكتاب.

24 – غالي شكري، أزمة الجنس في القصَّة العربية، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ط1، 1991، ص26.

25 – غالي شكري، أزمة الجنس في القصَّة العربية، ص29.

26 – واسيني الأعرج، سيرة المنتهى عشتها..كما اشتهتني، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص10.

27 – الرِّواية، ص18

28 – – رابط الصَّفحة على الفايس بوك: https: / /www.facebook.com / Waciny.Laredj.8 , 8 , 54 / epa=SEARCH BOX، اطُّلع عليه يوم: 12 مارس 2019م، في السَّاعة السَّادسة مساءً.

29 – الرِّواية، ص 23.

30 – الرِّواية، ص24.

31 – رسـول محمَّد رسـول، الجسـد المتخيَّل في الـسَّرد الرِّوائي، النابة للدِّراسـات والنَّشر والتَّوزيع، دمشـق سـوريا، ط1، 2014، ص20.

.الرِّواية، ص 56 – 32

33 – الرِّواية، ص137.

34 – الشَّـخصية المرجعيَّـة: شـخصيَّة اسـتقاها الرِّوائـي مـن عالم يقع خـارج عالم نصِّـه الأدبي سـواء في ذلـك أكان النَّـص المأخـوذ عنـه كتابيـا أم شـفهيا، للمزيـد ينظـر: كوثـر محمَّـد عـلي جبـارة، تبئـير الفواعـل الجُّمعيَّـة في الرِّوايـة، دار الحوار للنَّـشر والتَّوزيـع، سـوريا، ط1، 2012، ص101 ومـا بعدهـا.

35 – الرِّواية، ص 139.

36 – الرِّواية، ص 141.

37 – الرِّواية، ص 139.

38 – الرِّواية، ص159.

39 – الرِّواية، ص159.

40 – الرِّواية، ص 191.

41 – الرِّواية، ص195.

42 – الرِّواية، ص 228 – 229.

43 – الرِّواية، ص196.

44 – الرِّواية، ص 235.

45 – الرِّواية، ص 236.

46 – الرِّواية، ص 97.

47 – الرِّواية، ص116.

48 – الرِّواية، ص 118.

49 – الرِّواية، ص 119.

50 – الرِّواية، ص 124.

51 – الرِّواية، ص 125.

52 – الرِّواية، ص 122.

53 – الرِّواية، ص 237.

ثبت المصادر والمراجع:

أولا) المصادر:

1 – ميشال فوكو، تاريخ الجنسانية1 -إرادة العرفان – ، ترجمة محمَّد هشام، أفريقيا الشَّرق، المغرب، ط1، 2004.

2 – واسيني الأعرج، سيرة المنتهى عشتها.. كما اشتهتني، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

ثانيا) المراجع:

1 – جاسم حسين المشرّف، الشَّهوة كالنَّار الغريزة الجنسية بين الكبت والإطلاق، دار الفكر العربي للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

2 – جورج طرابيشي، شرق غرب، رجولة أنوثة، دراسة في أزمة الجنس في الرِّواية والحضارة في الرِّواية العربية، دار الطَّليعة للطِّباعة والنَّشر، بيروت، ط4، 1997.

3 – رسول محمَّد رسول، الجسد المتخيَّل في السَّرد الرِّوائي، النايةللدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2014.

4 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرِّوائي، المركز الثَّقافي العربي، ط1، 1989.

5 – عبد الواحد الآمدي التَّميمي، حكم الإمام علي أو غرر الحكم ودرر الكلم، مؤسَّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

6 – عصمت محمَّد حوسو، الجندر الأبعاد الاجتماعية والثَّقافية، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، عمان، ط1، 2009.

7 – غالي شكري، أزمة الجنس في القصَّة العربية، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ط1، 1991.

8 – الكبير الدَّاديسي، أزمة الجنس في الرِّواية العربية بنون النِّسوة، مؤسَّسة الرِّحاب الحديثة للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، ط1، 2017.

9 – كوثر محمَّد علي جبارة، تبئير الفواعل الجُّمعيَّة في الرِّواية، دار الحوار للنَّشر والتَّوزيع، سوريا، ط1، 2012.

10 – محمَّد البـاز، حدائـق المتعـة فنـون الجنـس عنـد العـرب، مكتبة بتَّانـة للنشر والتوزيـع، القاهـرة، ط2، (د.ت).

11 – نـزار العنـاني، الشَّـخصية الإنسـانية في الـتُّراث الإسـلامي، المعهـد العالمـي للفكـر الإسـلامي، مكتبـة الأردن، ط1، 1998.

12 – نـوال السَّـعداوي، تـوأم السُّـلطة والجنـس، مؤسَّسـة هنـداوي، المملكـة المتَّحـدة، دط، 2017.

ثالثا) المراجع الأجنبية:

– S، Freud ، die (kuturelle) Sexualmoral und die modern nervosità in drie abhan dlungen zur sexualtheorie، fisher bucherie، no422، francfort1961.

رابعا) مواقع الأنترنت:

https: / /www.facebook.com /Waciny.Laredj.8.8.54/?epa=SEARCH_BOX، اطُّلـع عليـه يـوم: 12 مـارس 2019م، في السَّـاعة السَّادسـة مسـاءً.

الرواية العربية بين التَّبَايُن والتمثيل في المنفعل الجنساني

رواية ولادة بنت المستكفي في فاس لمحمد عبد الرحمن يونس / أنموذجاً

أ.جعفر كمال – باحث وشاعر وقاص و مترجم عراقي مقيم في لندن.

ملخص:

بعد قراءات تعددت أساليب طرائقها وجدت أن العلم النقدي في أسلوبية السرد الروائي والقصصي الجنساني لم تكن حديثة العهد في دلالة خواص المعاني الحسية التي يولج ثباتها في النفس، وقد اِستبان الرأي التأريخي الثقافي على أنَّ الحبكة الروائية هي من تمسك بوعي المتلقي في قبول النص أو رفضه، ومن أجل هذا وجدت أنَّ الخوض في مثل هكذا أدب كان وما زال يأخذ نماذج وعيوية متعددة ومختلفة في تطوراتها، وكل أنموذج يتخذ منحاً نقدياً خاصاً به، من حيث البنية التصويرية، والمكانة البيئية، غير أن معظم هذه النماذج القصصية والروائية منذ نشوئها كانت وسيلة للمتعة وتعويضاً للكبت المتخيل، لكنها وفي الوقت نفسه عند بعض الروائيين أضحت تعبر عن انجذاب الرغائب الجمالية

الميتافيزيقية، من حيث طبيعتها الأسلوبية وموزونها الفني الذي اِعتنى بالشهوانية المورقة في أعماق الذات المحاصرة في الفراغ الإسلامي المتوتر، فكان للروائي أن يتجاوز المحصنات الوحشية، ويتجه إلى العناد بتحرير مزاجه بواسطة نظام التأويلات الوحيوية الخالصة الخاصة به، فكانت الرواية تحتمل أحداث منها واقعية يتمثل فريقها بشخصية العومري وزينب، ومنها مجازي تمثل بالرمز ولاّدة وابن زيدون، وثالثة تجمع الحالتين كما هو الحال في الزمكان. ورواية: «ولاّدة بنت المستكفي» العمل الماهر بعمقه المعنوي الإنساني، صيغ كما لو أنه أروى جاذبية العلاقة الجسدية من خلال تحقيق الفعل الكيفي بأشكاله المختلفة، وهو ما يطالب به القارئ العربي، للتقليل من حالة العزلة بين الجنسين بمؤثرات عاطفية متخلفة، تعوزها حرية الاختيار والتنوع، وقد رأى بعض القدماء أن الهروب إلى الجنس وإشباعه بتبادل ما تطأه الحاجة العاطفية خارج الارتباط القانوني أكثر متعة، أي تلاقي وحدة الجسدين بخلوتهما المتحررة من القيود، ومن هنا فقد تفاوتت العلاقات الغرامية حسب تحرر الفرد من ساديته الدفينة في نفسه، ومن أجل هذا فقد اِتجة الناقد الثقافي يظهر معرفة في تناول هذا الجزء من وازع نقوداته على أنها متميزة بحداثتها من واقع نشوء تباين تمثيلها بتَّفعيل طرائق العلاقات الجنسية من معيون علانيتها عند بعض الشعوب، بينما نلاحظ تواريها في المجتمعات العربية، ومن أجل ما تقدم أخذ التثقيف بواسطة الرواية الأيروتيكية يتجه بالنص العلمي نحو الجاذبية السيكلوجية التي جعلت من البطل شيئه، رغبة منه بتمثيل تطورات الحرية الاجتماعية، بكونها مادة

تطرح مألوفها الذاتي بوارد قناعتها بقبول هذا الاتجاه المتمرد في الكتابة الجنسانية.

ومن تطورات هذه الأعمال الإبداعية الحديثة رواية «ولادة بنت المستكفي في فاس» للقاص والروائي أ. د. محمد عبد الرحمن يونس حيث تشاكل الجنس في سياق هذه الرواية بكونها تختصر الحالة الجنسية على أنها جدل تختلف عليه الآراء، وبديهي أن تعلن دراستي النقدية الثقافية عن المحاصلة المأخوذة باختلاف العلاقات التقليدية بين الجوهر والتأويل، الوارد بالمحمول الحياتي، بكونها محاولة لمقاربة جَيشان السريالية الروحانية، بتوافق تخلقات حالتها العاطفية، وتشكلاتها التي جعلت من السرد الروائي مساحة تنويرية يشتبك فيها القارئ بمتخيلاته الحسية، التي غدت رؤيتها الأيروتيكية أشبه بسرير التلاقي.

الطباع النفسية:

لعلني وأنا اقرأ الآثار الأدبية عند القاص والروائي محمد عبد الرحمن يونس تأخذني غرة صبابة اللاذقية المنعكس نسيمها على مرج سهول هذا الأديب السارد الثَر، كان وما زال يلفت الانتباه إلى قوة زمنه في منتصف التسعينات عندما أشاء لي التحدي المادي والثقافي وبالتعاون مع بعض المجلات والصحف العربية بلقائي به، حينها وجدت ثقافة يونس تبيح أسلوبية تمتهن الحداثة والتنويع في مقارباته اللغوية الفنية، فكانت القصة القصيرة هي من حاباها بالفرادة والخاصية في بداياته، وبعدها دخل عالم الرواية فأجاد نظمها، حتى أصبح أديبا موسوعياً، له القدرة على

الاختلاف بحق، تستلهم أعماله طائفة تفردت نوعيتها في أغلب منتجه، من منعطف لغة سهلت التناجد الإدراكي المنعكس على فضاءات فنية في جميع أعماله، المرتبطة بشأنه الاجتماعي والثقافي بمقدار العفوية الإيحائية، تلك المساجلات التي اِعتنت ببنيته الذاتية العفوية، المنظومة بخلقها الفلسفي التأملي، ورمزيته الموسوعية من حيث ربط الظواهر الأخلاقية بملقحة شعرية وجدتها تحيط مقداري النقدي بالاهتمام والمعالجة، ولأجل هذا التنقل النوعي في حساباته الأديبة أصبح لزوما أن أدخل عالمه الصوفي المعاصر، بعد أنْ وجدت التداور النحوي في جمانة صفحات قصصه ورواياته ملتقى تنوير إبداعي خالص يروي السرد بفنيته التشويقية احتسبت المساقات مستثناة منها الركاكة والمباشرة، بل كان وعيه مرتبطاً بالمثالية المستبان فيها مفارق تدل على محاورة الشيء في شأنه، من غير تناص أو تأثر مباشر أو غير ذلك، مما يحقق مُعْطى سريان صيغ لقصص مُحدِثَة، تكشف عن قدرتها العرفانية بملهات الاختلاف من المنشور اليومي في القصة القصيرة العربية، بتمثيل الآثار الأدبية المتصلة بواطنها بمظاهرها الحلمية الماهرة بوجود تفاوت جناسها الإسلوبي، ليكون النص بحد ذاته يؤسس لأبعادٍ تميزت آثاره بالصيَّغ الطارفة.

وبحاصل هذه المقاربة العلمية المهمة أصبح لزوما عليَ أن اقتفي أثر هذا الأديب الثر، لكني ومنذ زمن اللاذقية لم ألتق به سواء أكان عن طريق المراسلة أو اللقاءات الخاصة أو العامة، حتى حصل التلاقي على صفحة التواصل الاجتماعي «النت» الذي

سهل لي الاطلاع على كتاباته مجدداً، وفي مرحلة اللقاءات الثانية وجدت أعماله القصصية والروائية تستفيض علم الكلام من معيون جوابات في لغة تحاكي إحساسات معينة يبدع القاص في خلقها حتى تصبح واقعاً معاشاً، بأثر تطورات الأحداث اليومية الأكثر واقعية بتحليلها لأصول أرخت على منظومته جوابات أسست لنقطة انطلاق أساسية نحو إبانة الاختلاف في لغة الرواية المعاصرة، حتى أضحى التركيز على مساق تراتيب البنى النحوية يجذب القارئ، ويعمق من الوعي الإدراكي بتلقيه وضوح الصوَّر القصصية المندلقة من حيث تأملاتها المنشأة بالمهارة، وهي تعالج التشذيب بالإعجاز في تشكيل ذكاء العناصر المساعدة ومنها الخصم، لذا كان لابدَ لي من التدخل النقدي، لألقي بعض تساؤلات بما أراه ايجابيا يسلط الضوء على المباني المُركبة المفترض أنْ تُمكن النص من إشاعة تشذيب مفهوم التحولات الصرفية بطرق أكاديمية علمية، حيث أعماله المُنْتَجَة لمقومات الحياة السردية، التي تحكمها قوانينها الخاصة في أطرها المفاهيمية المنتمية بجدارة إلى أقرانه من القصاصين والروائيين المؤثرين في المنظور الأدبي، أمثال القاصة والروائية المعروفة سميرة المانع، والأديب والقاص المميز عبد الله طاهر، وعلي سرور، وعبد الوهاب البياتي.

بدأ يونس وما زال يؤسس لطموح مغاير حيث يرى أن المبدع الأكثر إقناعا يجب أن يعاين مناعة الوثوب المتمم لثقافة الكاتب وهو أن يبقى على اِطلاع مستمر على تبدلات وتطورات شأن الأدب الإقناعي، فيكون الروائي مبتكرا وبعيدا عن نرجسة

الأنا» الحاكية في ضمير الكاتب، وتحقيقا لمعاينة المألوف المؤثر على الكثير من الروائيين الباطنيين، وجدته يحث المتلقي على أَنْ يجعله ناقداً لأعماله وليس قارئا شكلياً وحسب، ومن خلال هذا المبدأ الإنساني اِستمر يونس يحقق أوجه تطورات ملحمية في النص المتمدن من وازع السرد العاطفي، حتى أنه جعل من القارئ يُثب بالجدية الواضحة لإسلوبة التنوعي، وهنا نقرأ الآمدي يرشدنا إلى: «أن لا نسلم أوَّلاً أنَّ المناقدة مغايرة لقيام العلم بالذات، ولا المتحركية الفنية مغايرة لقيام اختلاف الذات، ولا الملازمة بين المنطوق والمفهوم.»[1]

وهذا ما نسميه لزوم اللزوم أو التجريد الكامن في حقيقة الكتابة، حيث تكون الصورة المتفاعلة أكثر شأناً وانسجاماً ووضوحاً حِيال إسناد التقنية السردية إلى حداثة مقنعة وإعطائها بعداً رمزياً خصباً، وبإحكام نتبين خواص الرواية تثري معطيات الكتابة اِتجاهاً معنوياً تجاوزَ بها الموروث القريب الذي اِستقام على ظاهرة مباشرة عند الكثير من صناع المعادلات الإنشائية، أو الأحاجي والحجب الريفية التي تُوهم القارئ على أن هناك من يخاطبه خلف الستار، وبين الكاتب والآخر حجابان:

أولهما: المقدار المجرد.

وثانيهما: التلقي النفسي.

وكلا الحالتين تختص بالسرد المركب ورمزيته المنفتحة على صفحات التاريخ العلمي، وسرعة إتيان النص وإثباته بالمقاربات الذكية ونسميها «عين العقل»، وتحتوي تلك النصوص على

اختلافها من حيث جنسها الأدبي المتأثرة بالحكايات الروحانية أنْ يتساوى فيها قطبا الأدنى، والأقرب، خاصةً عند أولئك الذين اتخذوا من أقوال: العربي الحاتمي، وبدوي الزمان، والصخري وأبي الحسين السهيلي، ومحمد بن منصور الحوالي، وهي المرئيات التي اِستفاد منها الكثير بصور مختلفة جاءت على الشكل التالي في قراءات العيون الثلاثة بأحاسنها البلاغية:

«أولاً: عين الوجه وقيده بالجهة.

ثانياً: عين العقل وقيده بالفكر.

ثالثاً: عين القلب وقيده بالعاطفة.[2]

فالقاص يونس وبكل جدارة تجاوز مسميات قواعد أطر التعريف في المدارس السلفية، فتقدم على ما مضى، وتجاوز النص التقليدي عند البعض، لذا فهو عمل على تنظيم الديباجة النحوية بالمقدار الذي أجاز بنيَة لغته الخاصة، فاختلفت كتاباته بأفانين حاصلها التوليدي هو المجاز فأحسن السياق، وهذا يعني التوكيد على إزالة الوهم والريبة والتقليد من المفاهيم المُوحية بالبذخ اللغوي، والمدهش الثابت في نصاب أبعاده الثلاث المختلفة وهي:

أولاً: جعل من محاسن جوازات النحو تشوقه المشاهدات بوصل أوائل الحكاية بأواخرها.

ثانياً: سهولة الحكاية التي تعالج اِنزياح الأسلوب إلى فصاحةِ البيان بتمام المعاني.

ثالثاً: إقصار الإسهاب بحرفية جودة الألفاظ وغاياتها وإشراقها

بالمحاور المؤدية إلى غنى التفاعل بين وحدات تتميم المجانسة.

ومن خلال هذه الرؤى التوليدية أصبحت أسلوبية يونس تنفذ إلى العام الثقافي بمسار الدقة من مبتدأ الصورة حتى إكمال سردها التجانسي، حيث نجده يجتاز تركيب أدب الشطَّار السطحي إلى دقة التركيز المنظوم، وكأنه يتحسس خواتم انفعالاته الوجدانية التي تصب ميزتها الطافحة بالتركيبية المعطاء إلى تآلف نمذجة معرفة اللغة المحسوبة لصالحه، بقدرة التعاطي التنويري المشرق بالاختلاف، الذي يُشَذبْ سياقه الأول على نبضِ الفاعلية السردية من خلال تفاصيل الأحداث، بدءاً من التحامه مع الشخصيات الروائية، وكأنه يرى ويسمع الآخر من داخله، و هذا يساعده على طرح قضايا الأفراد في معترك الحياة من خلال السرد الروائي.

وجدتُ في وارد قراءتي المكثفة ومتابعتي لما يكتبه يونس أنَّه يحث اللحاق بركب الزمن النقدي الثقافي، ومراده يحتكم ببلاغة لغته لتأسيس الانتصار على نجاحه، وخاصة عندما تناول المرأة الشهوانية وما أثاره من إبداع في رواية «ولادة بنت المستكفي في فاس» بعد أن أزاح الأحداث المحتجبة عن حياة المرأة الأندلسية في مجتمع ساقها إلى أن تكون مرتكزَ أعماله الكبيرة، وهو يرفد الرؤى الجامحة للشروق والتحرر إلى بنية فنية يعالج من خلالها الانكسار الذي أطاح بالإنسانية في المشرق العربي، محاولاً أن يطلق رحاب النص المجرد عبر محاكاة المجتمع بلسان وعي البطل المساعد «زينب»، لتثبت أنَّ التدخل الإرهابي الذي تمارسه بعض القوى المتنفذة «سلاطين وملوك وحكام» ما هو إلا امتداد لعصور البداوة

ليومنا هذا ممن عملوا على إلغاء مفهوم الحريات العامة والخاصة و محاربتها.

ويونس هو مثلٌ ساطع شارك في الكشف عن الظلم القسري الذي مورس على مكانة المرأة، ومن أجل هذا نجده قد جعل أفكاره و مشاعره تنثال رفضا لهذا الإتيان السلطوي الثقيل الذي جعل المرأة مسبية يطأها المتخلفون الغرباء على حساب الثقافة المرتبطة ارتباطا إنسانيا بالحرية الشخصية.

التحليل الباطني:

جاءت رواية ولادة بنت المستكفي تعاصر ماضيا تراثيا، وتنقل عملية التذكر من صفحات التراث، لتنسج خطابا روائيا معاصرا أشار إلى كثير من مظاهر الجنسانية في التراث الكلاسيكي القديم، وقد عبّر عن بعض هذه المظاهر في جرأة سردية مشبعة بالدلالات الجنسية الصريحة تارة، و المرمزة تارة أخرى.

يتناسق الكاتب يونس مع نصه ليمكن المنظومة التعبيرية المعرفية الابتعاد عن الآراء الكبيرة غير المفهومة، و هو يستدرج الأحداث الروائية و فق مفاهيم متداولة و مفهومة حتى لا يستاء منها المتلقي المستدرك لأمور الأدب المحترف وأحواله.

و أحب أن أشير إلى أن السرد الروائي المعاصر خرج و من زمن ليس بالبعيد عن حكايات الجدات على يد نخبة من محرريه و معتقيه، و من هؤلاء المحررين: الروائي السوري حيدر حيدر، و العراقي غائب طعمة فران، و الجزائري الطاهر وطّار، و المغربي

الطاهر بن جلون، هؤلاء الأدباء الذين عارضوا البناء المسهب والمعقد بتقليديته الغاصة بالتكرار والتقريرية، غير أن الرواية المجددة كالتي بين أيدينا حرص كاتبها يونس على أن يأخذ السرد إلى لغة تتفق مع اِتجاهات ثقافية مركبة ومختلفة، بمقدار ما تكشف عنه الحوارات العاطفية والنقلات المرموزة، إذ صارت الحبكة في روايته تعالج العلاقة بين الروائي والمجتمع من جهة، وبين الشخصيات والعادات المجتمعية من جهة أخرى، وهو ما يحدده السارد بوعيه وخصوصيته. وقد جاء المجددون لينتجوا شكلاً مكثفا عبر سردية تحاور اللغة من واقع طيف إيماءاتها بالدفق الفني و الجمالي. ويقول الناقد المصري الدكتور غالي شكري: «لقد تطورت الرواية التي يكتبها اليساريون المصريون خلال العقدين الأخيرين، وتجاوزت بفعل أجيال توالت في الظهور منذ الستينات، حيث حققت اِنجازات مختلفة في تحديث الرواية، وابتداع القوالب الفنية القادرة على استيعاب الرؤى الجديدة.»[3]

وعلى أساس هذا التقدير السارد جاء يونس ببصمته المجددة، بتحديد الحالة المعمول بها في القرن التاسع عشر «الرواية الباطنية» فعمل على أن يجعل السياق الرقمي أكثر دقة وحيوية، ولخص من السرد وجعله مركباً يحاكي الحدث الاصطلاحي من حيث جوانية الرموز والاستعارات، وجعلها ناطقة بتاريخها وأفعالها وتمردها من خلال انفعالها الإنساني عبر إبانة المعاني وحكمة دلالاتها المركبة بأسلوبٍ يتمثل بالفصل والوصل، ليزداد حيويةً بخواصها وغاياتها التي يجدها الكاتب واضحة على ترتيب مبدأ السهولة بمكان، وهنا

يكـون قـد أصبحَ جاهزاً لأفانـين الولوج إلى معـترك الحكاية بشروطها العلميـة والفنية، وكأنه يشـد متلقيـه إلى حدثٍ تميـز في جديده، فيكون التأثـير واضحـاً عـلى أن يكـون النـص باقيـا لزمـن أطـول في ذاكرته، والغايـة هنـا تعنـي تسـليم الرؤيـة على فـترة جديـدة تعلي مـن حكائية المُركـبْ الفنـي بمسرحتـه التصويرية، التـي تصاحب تشـكيلا يجانس الجمـل القصيـة بأبعادهـا المركـزة بحيويتهـا، وكأن الأحـداث تترجم مقبوليتهـا بالرضـا المعنـوي بمتخيلـه النوعـي، مـن أعـماق الـتراضي ومعايشـة الروض الجنسـاني الـذي يصاحب تجاوز الأفعـال الفاحصة لتحديـث يـروم العلنيـة بواعـز جرأتـه كـما فعـل كل مـن: سـتندال، وفرجينيـا وولف، «دوستويفسـكي، وهنـري جيمس.

وهنـا يكـون عـلى الروائـي التمسـك بطرائـق الـسرد وعمقـه الملحمـي، مبتعـداً عـن زوايـا الظـل الانطباعي، وهـو ما فعلـه يونس بعـد أن أطلـق فـاءات تصويرية إغرائيـة تتجانس في سرديتهـا من لدن توظيـف بلاغـات تحتكم الاحتمال المتمـم لدلالاتهـا ومقاصدها، لأننا في كثـير مـن الأحيـان نجد بعـض الكتـاب وقـد انصهـروا بالكلفانية الفظـة، أو الإيغـال أكثـر فأكثـر في توظيـف المبالغـة بالمفاهيـم المنقولة بضمائرهـا الغامضـة، التـي لا تفيـد القارئ بـشيء، بقدر مـا تدفعه إلى الملـل من تلـف المصطلحـات السـطحية المفخخة بالغيبيـة والغموض الفـج، يداخلهـا الظـلام اللغـوي، ويتعبهـا التباهـي، وتحقيقـاً لهـذا الهـدف صـب يونس ثمـرة إبداعـه في قـدح المتلقـي فأنتجَ نصـاً مجددا بـين اللغـة والكفـاءة، أي أنـه ناغـم الحالتـين: فملكة العقل تسـاوت حكمـةً وعاطفـة، أمّـا الـروح فقـد أنتجـت الشـجن، وهـذه الثنائيـة

نـدرت عنـد الكثـير مـن الأدبـاء في عصرنا سـوى مـا تعـدى البعض منهـم، أننـا حـين نقـرأ في الخطـاب الروائـي جمـلا خصبة، حلـوة على السـمع، شـفيفة في تلقيهـا، مقبولـة في تواصـل نسـيجها المفتـوح على إبانـة تشـد القـارئ إلى سـعة جواباتهـا الفنية، حيـث تجده يأنـس المتعة في تواصـل القـراءة والتجـاوب معهـا، عندهـا يصبـح هـذا الخطـاب عامـلاً مشـجعاً للمتلقـي أمـام أبـواب مفتوحـة بوعيها وقـد تعددت مقبوليتهـا الأدبيـة بتأثير مصباتها المثـيرة الطريفة، توافي المسـار الخاص في عمـوم الحركـة النقديـة الثقافيـة المحايدة، بعنـوان الانفتـاح الجديد المنفتـح عـلى المحتمـل الخـلاق، متواصـلا مـع الحـوار الجـدلي رفيـع المسـتوى، مـن رؤية مجديـة تتواصل مـع مفهوم أجـاز لنـا التحليل أن نخـرج الـسرد الايجابي مـن الأزمـة التقريرية التـي أعتاد عليهـا الكثير مـن الروائيـين / الروائيـات العـرب، يقـول بـول شـاؤول: «في أزمنة النتـاج الخفـي، تكثـر الكتابـة، وتقـل القـراءة، تمامـا كما تقـل الحرية، ويتكاثـر القمـع، فالكتابـة مـن الـشروط القائمـة تخصيـب لتحريـر القمـع، أو تلبيـة للمعدنة.»[4]

إنّ قـراءتي للأديـب الروائـي، القـاص، الروائـي يونـس ليسـت اِستكشـافية تختـصر تنـاولي لمعطياتـه الخاصـة، بـل هـي تضـع للنقـد المتـوج بالحيادية الصارمـة، التـي تعني هـذا الغرض وحسـب، وعلى هـذا المنـال بدأت معايشـتي اليوميـة في متابعة نصوصـه وحواراته منذ منتصـف التسـعينات عندمـا التقيتـه في اللاذقيـة عـروس المتوسـط، كان طموحـي هـو التركيـز عـلى تحقيـق المحتمـل أمـام كل أديـب ألتقيـه، سـواء أكان متمماً لإفـادة تنويريـة، أو حرفية تقـوم على الوعي

التعبيري المجدد لأسلوبية الرواية الحديثة، أو ربما تحديا مكشوفاً لأن تكون نتائجه سريعة أو واهمة، ولهذا اِستمرت مواجهتي لنصوصه تتفاعل عبر تخليقات يلازمها الإعجاب، وقد تكون في الوقت ذاته قاسية في أحايين حسابية، ومن منظور آخر ربما تكون ملبية لجمالية ونجاعة النص، ومن أجل هذا أدعو القارئ الكريم أن يكون ناقداً عرفانياً بيني وبين القاص والروائي عبر إلمامه بجوهر النص الذي نقرأه، بجواز أن الكاتب ناسب بطله بميزة التقريب من المعقول في صفات الإنسان، كما قال الفارسي في ثقافات المعتزلة: «أن حقيقة الإنسان هي أمر حاصل فيه.»

وعليه فميولي لدراسة النص ليس بتفسير أرستقراطي، بقدر ما هو موضوع نقدي صارم، جعلته يكشف عن الدوافع النفسية التي تقود الفرد إلى تحقيق رغباته الجنسية، دون خوف أو ريبة، وبصريح العبارة وجدت يونس يمعن التركيز على السلوك الجنساني بعفوية حادة، على اِعتباره إبانة الجرأة التي تطرح فنية الغرائز من حيث واقعها على مستويين:

الأول: البقاء ويعني الأيروس.

و الثاني:الموت وهو «ثاناتوس.

قد عبّر فرويد عن هذا حين حديثه عن الغرائز التي تروي النفس البشرية، ، وهذا ما جعلني أحاور الكاتب والقارئ بآن، كما قالت إحداهن لي ممن قرأن رواية (ولادة بنت المستكفي في فاس)، حين لقائي بها في مقهى (رضا علوان): ((إنّ هذه الرواية تستحضر الحالات الإنسانية العميقة المتزامنة مع توهج المشاعر الجنسانية في

الوقت نفسه)).؟ وهنا يمكن القول: إنّ التجلي الجنسي في الحكاية هو تحرير أدبي بأحوال فطنة القارئ المثقف، يقول فرويد في هذا المنحى: كل ما يستطيع التحليل النفسي أن يقوله يقيناً عن الجمال يستمده من مجال الإحساس الجنسي، وليس حب الجمال وجاذبيته إلاَّ صفتين من صفات الموضوع الجنسي.[5]

وحسب ما ورد في قراءاتنا للإنتاج الروائي الحديث رأينا أن يونس استفاد كثيراً من الأسفار التي عايشها بذاتيته، خاصة اِطلاعه على الثقافات العالمية عبر إطلالته الدائمة على الحركة الأدبية الأوروبية وجنوب شرق آسيوية، ولأهمية هذه الثقافة أجدني أنظر إليها بمنظورين دلاليين وهما:

أولا: منظور المساجلة بين العربي والأوروبي، بمستوى إشراق حَقْلَيَّ التجديد والاختلاف.

ثانيا: نقل النص الروائي من سياقه المألوف الروتيني في كتابات القرن الماضوي، إلى ما وراء الحداثة البنيوية، عندما اِختلفت أحوالها بحسب المباحث الدلالية واِرتباطها بالتعريفات الحديثة في بنية الجملة القصيرة.

فكان اِبتعاده عن منهج التقمص الذي يتبعه الكثير من كتاب الرواية المعاصرة، عبر محاولات استدعاء الموروث الجنساني في زمننا، ومن خلال هذه الرؤية اِسْتَنْهضَ الروائي تخصيصه السردي عن سواه من الذين عاصروه بالاتجاه والمعاينة والخاصية الذاتية، محاولا أن لا يضع القارئ في حيرة التلقي المعقد، بل عمد إلى اِستئناف التمايز بين الصورة الحسية، ومحاكاة اِختلاف ثقافة الأسرّة

الروائيـة، متتبعـاً الصـورة الصوتيـة التـي ينشـدها التحديـث على أنها مثـار متخيـلات مكانيـة إشـارية، و مع هـذا يمكن للكاتـب التنويري المجـدد لأسـاليبه السرديّـة أن يعالـج المقاربـة الفنيـة بقرينهـا اللغوي مـن وارد صيَّغـهِ الخاصـة، و بالاطـلاع عـلى نتاجـات أدباء الشـعوب الأخـرى، شرط أن لا يكـون النص الشـعري أو القصـصي أو الروائي تقليـداً بـما جاء بـه المـاضي أو حتـى في حياتنـا، فالتقليد ليـس له صفة إبداعيـة تميـز الكاتـب المقلـد، من حيـث ثقافته ولـون اِشـتقاق النص عنـده. فهـذان ضربـان نذكر مـا يتعلق بـكل واحـد منهما:

الأول: التنـاص، و هـو باب مـن أبواب تلاقي الحضـارات الأدبية التـي تسـعى إلى التكامـل و التفاعـل فيـما بينهـا. كـما فعـل أبـو فراس الحمـداني مـع أبي الطيـب المتنبـي، و هـذا لا عيب فيـه ولا ملامة.

الثـاني: التقليـد وهـو بـاب مذمـوم و مكـروه لأنـه ماثـل الآخـر برؤيتـه وخلقـه، كونـه لم ينتـج مـن الـذات خاصيتـه، عـلى اعتبارهـا ذاتـا غـير منتجة للتقليـد. و بخاصـة إذا كنا ندخـل تلـك المقاربة، من مسـارها التاريخـي و الأدبي، بـين عصريـن أدبيـين مختلفـين، أحدهـما منتـج للـتراث الـذي حـرك مجـد الأزمـان في كافـة مناهـج العوامـل الثقافيـة اليومية. وآخر معـاصر عاش في زمن مثقـل بويلات الحروب الداخليـة منهـا والخارجية، فكانت الحروب سـببا من أسـباب التردي والخلـل الثقـافي المجتمعـي والمعـرفي، فتولدت صراعات مسـتمرة بين طبقتـين الغنـى والفقـير، والملحـد والمؤمـن، وبـين مذهبـين متخلفين كل منهـما يدعـي الحـق بالقـرب النبـوي منه، وهـذان الداعيـان حركا التناحـر والتقاتـل فيـما بينهـما حتـى أحدثا هـوة وجدانية تؤسـس على

طمر الوعي عند الشعوب بالمخاصمة.

إذن فالتقارب الأدبي ليس بعيبٍ بين أديبين قد عُرفَتْ أعمالهما الإبداعية منذ زمن بين معاصرة لهذا الكاتب أو ذاك، ومبرره كونه تداول في الزمن القديم. أمَّا إذا أردنا اِستثناءات الأديب يونس التاريخية المطلة بإظهار أحكامها التوليدية على المقروء اليومي نجد أنه صاحبَ التاريخ من أوسع أبوابه في روايته «ولادة بنت المستكفي» فالمهارة المثالية التي تقودني إلى أنْ أدخل بقسوتي النقدية إلى تفاصيلها الفنية واللغوية والتاريخية ومرامي سهام بديعها النحوي، أحاور الأسئلة الكبيرة التي تطرحها الرواية، وأجيب عليها، متخذاً من قوة الإلهام المعرفي المملوء بشهوة الحداثة المتواترة، وقدرته على صناعة هذا المنجز من حيث موقعه وتأثيره على المتلقي العام، أمَّا فيما يتعدى الجانب البنيوي فقد أحدثت هذه الرواية هزة نوعية في تلقيها من الناقد وما تقارب وتباعد من الصحافة العربية على اِختلاف منجزها النوعي التعبيري في مبيّن الفهم المعنوي في كل أعماله القائمة على التجديد.

رواية ولادة بنت المستكفي:

دأب الروائي يونس على متابعة ملائمة أفعال شخصياته بتصرفاتها وغاياتها، سواء أكان في الرواية أو القصة القصيرة، فجعلها أكثر اِرتباطاً بالمكان المتمثل بالرمز العلني في القياس كأنموذج سيرورة التدوَار في المنظور الزمني، بمصاحبة تزايد الحوارات والخبرات الملموسة المحسوسة حيث يتم تخليقها بوازع الابتكار المتخيل، وما يتحقق بسرد مدركات الحدث المعنوي المعنى

بـه، ثـم يطالعنـا بسرديـة تقـرب الصلـة التاريخيـة بالموصـول المعاصر حتـى يبقينـا عـلى تمـاس مـع جـواز ثبـوت ثقافـة التاريـخ العـربي في بلاغـة الفكـر المعـاصر، مـع كل مـا كان مبنياً عـلى قاعدة تبنـت طباق حالـة الزمـان مـن منشـد جهـة المقصـود، فهـو يقـرر التأكيد بـما دأب بأعمالـه على:

أولا: محـاورة آداب العـصر الأندلـسي بـكل مـا اِحتـوى مـن فنون تميـزت بهـا شـاعرية المرأة.

ثانيـاً: اِسـتلهام الطبعانيـة الرومانسـية من صفحـات الزمن الماضي بتنويراتـه الإيروتيكية.

وبتفصيـل أدق نجـده يكشـف عن الأفعـال المعنية بواقـع طبائعها وسـلوكها في زمنهـا، ليكـون البطـل فيهـا مرتحلاً حيث يسـوق تمحور ذاتيتـه الفصيحـة في تفعيـل المعاني بواقعهـا، مقيما فيها أحوال متسـعها الأدبي، ومـا يظهـر لنـا تبيـان قدرتـه عـلى إتمـام إكـمال المـدركات الحياتيـة مـن أحـوال جواباتهـا القابلـة عـلى أن تكسـب المتلقـي، أي أن يكـون الـراوي يتقمـص مسرحـة الأدب الزمـكاني حتـى يكشـف عـن التفـرد بالإبانـة التقنيـة بالأوْصَـاف والتَّشْـبِيهات الماسـة بحقيقة معالجـة المنظـور الـدلالي بمسـاقات مسـاحة حقيقـة الحيـاة وربطهـا ربطـاً معرفيـاً، بجـواز معطيـات وإشـارات الأداء المصـيري، المولـد من لـدن عطاء مذهـب خصوصيـة النفس الموعـزة لفرائدهـا الباطنية والشـكلية، الخارجـة عـن حركـة التصـافي التـي تحـدد إظهـار حالـة الرفـض والقبـول، عـلى جهـة اِنطبـاع المبنيـات السـلوكية، فتكـون الشـخصيات المسـاعدة متحركـة في الواقـع المنشـود، كل يـؤدي دوره

المناط به إلى تصرفاته ومعايناته اليومية، من مُحدِثات اكتشاف الأثر الذي تعكسه أفعال الشخصية من تأثير ممارساتها من خلال الجو المحيط بها، ومدى اِستيعاب الحالتين ببعضها البعض. ولهذا نجد الروائي يونس يستكثر في وجهته السردية أن يستحضر المعاينة لكي تُثبتَ على صيغ تحقق بيان منجز ملقحة إحداها على الأخرى، بجامع يجمعها، فنجده يجتهد وهو يَهِمُ في طلب صوَاب التشبيه أن يفي بالأصل التقني، وكأنه يقيس فاعلية الشكل على الحاضر فتظهر مناجات المتخيل على أنها واقع مبصر، بعد أن أحبَ جنون رومانسية الشاعرة الأندلسية ولادة بنت المستكفي. «هـ 994» - 1091 م - من عصرها ليلبسها طباق جنون عصرنا، حيث تعتبر بنت المستكفي من أمهر شاعرات زمانها وهي تطمع لتغيير عالمها المحاط بسلطة والدها الدينية، خاصة في تغنيها بشاعرية الإباحة «الأيروتيك»، إلى حيث كان مجلسها عامراً بالرجال من الشعراء والفقهاء والنقاد، وقد ذاع صيتها لجودة العروض في شعرها، وطباق البليغ اللغوي في حديثها، وجمالها الأخاذ، ومن أهم ما قالته:

« أنا والله أصلح للمعالي

وأمشي مشيتي وأتيه تيهاً

أمكن عاشقي من صحن خدي وأعطي قبلتي من يشتهيها.»[6]

أجاز يونس التفصيل والتمثيل عندما اِستدعى زمن ولادة وربطه ربطاً دراميا ليكون الفعل مسنداً إليه ومُحَدِثاً عنه، فقرب المستبعد من أجل ما أختص به من بيان الحقيقة، لكي يمنح القارئ

إحساساً بالزمن من باب التنبيهات التي تتبنى جهة الإستطراد من حيث إئتِلاَف تعليلها اللغوي، على أنْ يؤتي غايته على وجهين:

أولاً: تطابق الشخصية بمثيلتها على أن يكون الأمر بينهما باعثاً على جواز التتميم.

ثانياً: يكون إستظراف تأملات السرد المعني بإستحضار الماضي من حيث ما تطرح أحداثه على أسس إعطاء المقرر بيانه من تفعيل يندرج تحت المنازلة الإباحية.

كانت ولادة الشاعرة الأميرة التي ارتبطت بعلاقة عاطفية بالشاعر القرطبي ابن زيدون» (1003 – 1071م)» المنتمي لأسرة من فقهاء بني مخزوم، وقد تولى منصب القائد العام للجيش، والوزارة في عهد المستكفي، وهو ما يلفت إعجاب الخليفة الأندلسي بعلمه وأدبه رغم صغر سنه، كذلك كان مقرباً وصديقا لابن جهور الذي أصبح فيما بعد خليفة للمسلمين في الأندلس وسمي عهده بالعهد الجهوري، ولكن الخلاف دب في ما بينهما خاصة بعد أن تكشفت العلاقة العاطفية بين ولادة بنت المستكفي وابن زيدون صاحب المعلقة النونية التي اشتهر بقصيدته، وهنا بعضها.

«أَضحى التَنائي بَديلاً مِن تَدانينا

وَنابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينا

أَلّا وَقَد حانَ صُبحُ البَينِ صَبَّحَنا

حَينٌ فَقامَ بِنا لِلحَينِ ناعينا

مَن مُبلِغُ المُلبِسينا بِانتِزاحِهِمُ

حُزناً مَعَ الدَهرِ لا يَبلى وَيُبلينا
أَنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا
أُنساً بِقُربِهِمُ قَد عادَ يُبكينا»[7].

المدخل:

بدخول الروائي يونس إلى عالم بلاغات الشخصية النسوية، رصد حركة التاريخ من منظور توظيف الدلالة بجوازها الإيحائي، خاصة في اِستحضار الماضي فتوقف عنده وحلله بأسلوبيته الروائية. فولادة تركت بصماتها في تنوعها وثقافتها وإنجازها الإبداعي والإنساني وتشادى مجازيا مع أشواقها وعبقريتها، فأصبحت أسطورة تغنى بها الملحن والمغني والشاعر والناقد والروائي، تفاعل يونس وهو يوصف الشاعرة المستكفية بالمشاعية المزاجية، وبهذا يكون يونس قد أهدانا اِنجازهُ التاريخي الساحر المختلف بتميزه المتجانس بسياقات أجمعت البحث بالفن الروائي، الذي آذن بالظهور عن كشف الوعي المرتب بالمكننة الحكائية، وهو يواسي ويوازن الحكاية بترتيب أفانينها، فيما سقى وعي منجزه المثير بخصوصية اِستنهضَ فيها نصاً معاصراً يحتاج منا الوقوف على مقدار ما تبوء به أهمية تنوع حالاته الفلسفية، أي أن الروائي بَسَمل تثبيت الإنتقال من الموروث الماضوي إلى حال تقريبات أدب الحاضر، فآمن الارتقاء به إلى مستوى المنظور الذي يُبَرزُ ملامحه كإعداد لفن مبتكر، يحتمل إيقاظ مزايا تجعل من الحكاية أحجية بالنسبة إلى القارئ فتوحي على أنها تركت بصمات لا تنسى على مر الزمن فقد وَضَعَنا يونس أمام عمل أفاض فعله كمقارن لحداثة

بالغة التمييز والمؤاربة والاقتراب من المراحل الزمنية التصويرية القريبة التي سبقته وكأننا نعيشها، وفي الوقت ذاته اِستدعى الموروث وجانسه بالحاضر في شخصية البطلة ولادة من الماضي، والعومري المعاصر وهو يتأمل ولادة وقد طفحت وجنتاها بلهيب، والرموش مقوسة طويلة، وفوق جسدها بان الشوق باسقاً، أما تناسق صدرها المندفع المستثار، وطرفاها يلتاعان لمشتهٍ آت بمشتهاهُ، يعلن بوضوح الصَّبَابة متَّيماً، وحال الكاتب يلوحُ نحو إيماءات تخيلية، ويتمنى لو أنَّه ابن زيدون أو حتى لو أنه العومري بصيغة الذات المشبهة بالفعل في قوله» وتأمل ولادة، وقد طفحت وجنتاها بقلاع و مراكب، وود لو أنْ يرتمي على صدرها، ويشق قفطانها من أعلى نحرها، ويرضع ثديها الأيمن، وينزف آخر مآسيه وشجونه.» الرواية ص47.» وبحساب طبعها الأنثوي الخاص طابت نفسه جمال قوامها وأنوثتها الطرية، التي ما زالت تثير مشاعره، وكأنه يغض النظر عن كل نساء الأرض ليكون معها، ولوْ لليلة واحدة.

لذلك نجده يحادث ما أنارت به أوراق ولاَّدة المعلنة مؤثراتها الجمالية في معانيها المغرية كما وصفها المؤرخون، وهنا تناص الكاتب وكأنه يريد أن يقول لنا، كل شيء مخلوق فيها بدراية ومعجزة، متسام مرسوم بإتقان دقيق، العينان فاحمتان تتألقان بالسعة، والبريق، لذا فالكاتب البطل يأتي بتاليه فيومئُ بكونه حبيبها، فجمال ولادة يحاكي أسمها وهذا مرتب بعموم ما أختص بسيكولوجية الفتاة بتصرفاتها واندفاعاتها الفنية الأنثوية في طبعها

المدلـل، ولم يدم حبهـا مع ابن زيـدون طويلاً، حتى اِسـتقلت بحياتها، فأصبحـت هي الإعجـاز بشـخصيتين مختلفتـين: ولادة والحياة الأولى مـع ابـن زيـدون، امرأة نبيلـة شـجاعة وذات قـدرة هائلة عـلى القيادة في مجلسـها وعـلى حاشـيتها بـما فيهـم عاشـقها. والثانيـة ولادة التـي جلعـت مـن ابـن زيـدون رجـلاً معـزولاً ضعيـف الشـخصية بعد أن وقـع معجبـاً ومغرمـا بخادمتهـا بارعة القـد والغناء وملاحـة الأغراء فقالـت فيه:

«لو كنت تنسى في الهوى ما بيننا

لم تهو جاريتي ولم تتخير

وتركت غصنا مثمرا بجماله

وجنحت للغصن الذي لم يثمر

ولقد علمت بأنني بدر السماء

لكن ولعت لشقوتي بالمشتري. الرواية، ص 150.

وهنـا لابـد مـن التعريـض إلى اِسـتصواب الاسـتدعاء الـذي اسـتخرجه يونـس من صفحـات التاريـخ، حين أَلْـزَمَ إغـداق اِنفراده بالموازنـة بعـد أنْ لاءم التشـبيه بالرمـز، بـين مفـارق التطبيـق بجانبـه المعنـوي المـكاني، ومفـارق البعـد الزمنـي، ولأني وجـدتُ الأمـر لا يتعـارض فيـه الكاتـب في تظهير أحـكام المقابلة، كونه أشـار إلى منطق التحـول في مراتـب المحـاكاة التراكميـة في ملقحـة جسـد ولادة وهـو يبتـل بالعـرق البـارد والسـوائل الدافئة، سـيقا بزنوبـة الفاسـيَّةَ عندما خرجـت مـن الحـمام تقطر شـهداً، جعلنـا نعتقد بقـوة الإيـماءة على أن

زنوبة الفاسيَّةَ هي ولاَّدة، وتلك قدرة مميزة أنهُ جعل من الموازنة تأخذ مساقات مختلفة بالجوانب التي تساوى فيها الجنس بدال التشبيه بالشيء، ليجعلنا نفهم الغرض من أنه يقدم أو يؤخر ما يستفاد منه الوعي التطوري الحكائي، وبهذا نحصل إلى ما توصل إليه الكاتب من محاباته الوصفية من جهة التقاط الإشارات القصدية بواسطة الاستطراد، وكأنه يؤرخ لفعل الحريريات بإحكام القيم التاريخية بين البطلة الحقيقية ولادة، والنسخة المعاصرة التي نقرأ فيها عفاف الصَبَّا بعد أن تجلي انتمائها الى العومري بقوله:

«عند مدخل حارة الصبّاغين شاهد الشيخ العومري ابن زيدون وقد تأبّط ولاّدة بنت المستكفي، كانت تبدو أميرة يقطر منها وجد قديم، وصبابةَ عشقٍ، وبوح وأماني ترفرف باسطة جناحيها فوق الأزقة وبيوت القصدير التي أخذت تتململ تحت وطأة قيظ «جوان». تقدم منهما.. حياهما بأدب، عَرَّفَهما بنفسه، ودعاهما إلى عربة كان يدفعها صاحبها مردداً: تين.. صبّار يا شوكي يا صبار.. تطواني يا صبار، أخذ العموري موسا وبدأ يزيل قشور الصبّار، ويقدم التينة شهية، وجميلة عارية إلى ولاّدة وصاحبها. سأله البائع عن هذه المرأة التي بدت سروة شامخة بقطفانها الأخظر الطويل.. هل هي من طنجة أم من خنيفره أو الصويرة؟ وأكدّ العومري أنها أميرة قادمة من غرناطة، في زيارة سياحية قصيرة، لكنَّ البائع أصرّ وزمجر أنها من خنيفره الرواية. ص«25»

لقد جعل الروائي يونس من أمر ولادة أشبه بدفتر مذكرات يسجل عليه تأويلات سياقيه، و أراد أن يكون خطابه السردي مفعما

بالرؤيا العاطفية، في حين أنه غمز لذاته الصامتة إعادة التفكير والتخيل المجزأ في صورة التاريخ، وجعلها تدل على حالة ممكنة وهي رمزية العومري الإشكالية بوازع أن الحدث وقع بدلالته بأثر وعي ناتج دلالي اِستثمره يونس، لذا فهو يدرج الأحداث تحت مؤثرات حكم يحاكي خصال البطلة المفترض أنها معاصرة، لهذا الزمن بواقع شخصية زينب، فيكون الاتصال بالماضي موفقا، خاصة وأن المكان فاس الممكن قربه من الأندلس تمثل بالاحتمال وGeographic ، وأن البطل العومري أصبح نديماً لابن زيدون ومترجماً صوّرياً لولادة، لأن فارق الزمن أسهم في قدرة اللغة العربية على حذف بعض مفاهيمها ومعانيها و استبدال كلماتها، كما حدث في اللغة الإنكليزية مما أصبح الفارق ملموساً بين لغة شكسبير ولغة كيتس، ولغة رابعة العدوية ونورما بلاك. من حيث تأثير الفارق الزمني، وهنا تصور لابن زيدون أَنهُ ما زال شاباً قوياً، له الدراية والحكمة والصفوة بأمور البلاد والعباد، خاصة بعد أن لقبوه بتجانس الرمز «سي فلان» غير أنَّ اللغة الدارجة في عهد ولادة، لا تشي بهذا المصطلح المعبر عن الاختلاف الحاصل بأثر تباعد الزمنين، وليس على أساس فروسية ابن زيدون، لتكون مصاحبته لولاّدة هي جوار إلهامي لا غير، وأن المؤثرات التي تأثّر بها يونس في روايته إنما هي تساؤلات لتجزئة وجهات النظر بين جمال بنات فاس المستوحى من ولاّدة. وكما هو في عهدنا، أو هي الإلزام بتصوره الواقعي فإن ابن زيدون ما فتئ في مبتغاه السلوكي العام يتمثل القوة المؤرخة في شأن تاريخه، لكنه بدا في تصرفاته أنه

غير واع في مطالبه الخاصة، لأَنهُ واقع بأهلية مباهاة أصبحت من وجهة ولادة مبالغ فيها.

لقد أحاط يونس تمام الإحاطة بعلم الإعجاز بتثبيت المحاسن الحاصلة في المُتَخَيل لما يوازي الرد إلى ما يستحق المستحق في إثبات الأصل في ملاقحة العيان بالدليل المرئي، لذلك قارب الزمن الافتراضي من مشهد بوابة قرينه المكاني، لعله يبتعد عن السفسطة، ويرمز إلى اللحمة بين الواقعي وممثلها المتخيل النوعي، بأسلوبية مكنت الكاتب من رأب الِاستدعاء للشخصيات الثلاثة موفقا بجمعهما بين زمن واحد، خاصة وأن المكان غير خارج عن التصور بين أمرين عن طريق التجنيس في مقاربة الشخصية الروحانية التي يؤكد عليها يونس في محاكاة الواقع الجنسي الملحمي بالعلاقات السرية الخاصة، فالعائلة الحاكمة في الأندلس تتطابق والمفهوم الفلسفي القائل أن الأصل في فصل السلطة عن الفردانية «الدكتاتورية» يعود إلى استقلال الحاكم أو ربما بغض النظر عن الناس المقربين منه، ونعني العائلة التي في أغلبها تجعل من البغاء سداداً لرغباتها، وبهذا تكون عائلة غير عاجزة عن مواجهة المجتمع، كونها هي أساس التشريعات بفعل السلطة، فكل ما تفعله مقبولا من الآخر، ومن أجل هذا تعمد الروائي يونس أن يجعل الذكر متفرجا على الجسد الأنثوي عاريا لغرض عناق أنوثتها الشابة، وهنا فالمرأة تطلب هذا وتتمناه، لأنها تستحضر الذكورة الدائمة حتى في منامها، وبهذا يكون الدين الإسلامي في مفهوم الحاكم عبارة عن شعار وستار يحتمي بهما أمام العامة لا غير.

يستمر يونس في ملاحقة ولادة عبر تصورات ملحمية مركبة، وهو يدخل إلى الغرض مباشرة باعتباره فكرة يسوقها بمعية الإحساس والتخيل وكأنه إنطباع معاش، لكي يثبت أن أساس الحراك السردي المخصوص في تنظيم الشخصيات يتناص وماهية المعاش في الذاكرة، في الجانب الجنساني المباح، وأنَّ الشخصيات المستعارة كافتراض إلى الواقع هي في مشيئة التغاير بين النَّمَطَين والمشتق منهما بحساب التصنيف عند ولاَّدة، وابن زيدون، لذا قد يتصور القارئ العادي إنَّ ما وردَ في السرد حقيقة، وأن وجودهما يدل على واقعية بقرينها بكل ما ورد، من حيث التصنيف العام في علم الاجتماع المحكي بسياقاته البيئوية المختلفة، لأنَّ اصطلاحية الفونولوجيا التي أجملها يونس عبرت عن اِشتقاق علم الأبنية والتركيب، في منطقة حساب التجنيس الذي جعل من تباين الفونيك يتطلب هذه الحبكة الذكية، معتبراً المستدعى يتطابق وعيَّه مع الأفكار المعاصرة الماهرة، على أساس أنه ينظم الامتياز من أجل غاية إشباع أعماله حكمة قابلة للتحدي، أي الحكم القادر على أن يجمع بين الماضوي البعيد من خلال شخصية ولاّدة التي تسكن الذاكرة بمعنيين لاقحا بعضهما البعض، فكان تغليب الخلق السردي والسمو بالحكاية يتميَّز بكونه تُنسم كما لو أنه حقيقة ثابتة، وهذا ما يودهُ المتلقي، مما يجعل النص مفتوحاً على الفعل بالقرينة التي يلتمسها القارئ المجتهد أو الذكي، بمقدار ما أوحى له الروائي وحدد نظامه في ثلاثة عوامل مهمة جدا وهي:

أولاً: أسلوبية التخصيص الأيروتيكي المفتوح على إطلاق

التحدي لعوامل مجتمعية عدة مستغلاً السلطة الإسلامية، والمكان، والتاريخ، والنسب، والأدب، ليكون تأثيره منصباً على إيثار قناعة المعنى.

ثانياً: إثبات الفعل في سياق الطموح الجنسي على أنه يأتمن نوايا رغبة الجسد، دون أن يتحدد في القوانين المورثة في العادات والتقاليد.

ثالثاً: جعل الحالة الجنسية تتسم بالمتوارث في العلاقة العاطفية بين الجنسين، سواء أكانت في إحقاق إثبات جنوح الفعل نحو عدم اللامبالاة بوازع تحقيق رغبة الميول العاطفية، وتطبيقها مهما علت أو قلت الظروف التي هي الفيصل في العلاقة بمستوى ممارستها، حتى تجعل من تحقيق الخيانة واقعا مقنعا لها، بينما يبقى الزوج أو الحبيب خارج نطاق لعبة المرأة الخائنة أو العاشقة.

وفي الفصل الثاني من الرواية نجد الروائي يلفت النظر إلى اِستشراف مباني النص بواسطة مراعاة انتقال تدريجي يوضح الوعي الإدراكي من حيث تاريخ الشخصيات الأدبية المؤثرة في النص، تلك التي تركت أثراً بارعاً سواء أكان هذا الأثر في بلاغاتها الصوفية الشعرية الصَوتيَّة، أم في سياق الحبكة المجددة في المركب السردي الحداثي، أم في المعايشة المادية السمعية، كما يراها سوسير، وبروست على أنها قسط نفسي منفعل، وقسطً نفسي فاعل، لأنه ليس باستطاعتنا تليين التاريخ الروائي على أنه عجينة نرتبها كيفما نشاء، فقد نحصل على ما يمكن أن نعلم أن القسم الفاعل هو

الصـورة الكليـة بين المتحـرك الوعيوي الخيـالي، الـدال إلى مركز النقل في الصـورة السرديـة كقوله:

((قـد تبـوح لـك امـرأة بـسر دفـين، لكنـك ينبغـي أن تهبهـا كل حيامينـك، وعندمـا تغيـب مرتعشـا متكئـا عـلى بكارتها فاقدا سـيفك ورمحـك، فإنهـا تكـوّرك داخـل ملاءاتهـا، و تقـذف بـك في لجـات الأطلـسي، ثـم تجمـع خواتمك وأشـعارك وتقدمهـا لمسـلخ الهيكل)). الروايـة. – ص «28».

وهـذا ما كان عنـد الروائي من صيَّغ حققـت الإتيان بموضوعات تهـم القـارئ في الفهـم والتصـور والتبيـين، تجلـت بسـيرورة ظاهـرة المعاينـة والتقـارب في حال بلـورة النسـق التعبيري، ابتداءً من منشـوء مـا سـتحكمه بلاغـة الرهافـة والدقـة الحاسـمة مـن منظـور تحريـر الوعـي الجـمالي إلى مـا تنص عليـه النقلـة الفنيـة بحالتيها:

أولا: التمكن مي الفنية المضيئة.

ثانيا: معالجة البنية الانطباعية على أساس تناصها الصوفي.

وبهـذا يدلنـا د. محمـد بـن الصغـير إلى: «أن الصـورة السرديـة التـي تقدمهـا لنـا النصـوص الإبداعيـة تتأسـس أولا مـن مكونـات حسـية ماديـة أو نفسـية، وثانيـا يمكـن أن نسـتنتج أن هـذه المكونات «الرمـوز اللفظيـة مدخـل لنشـاط ثنائـي.[8]، ومـا حللـه يونـس مـن اِتحـاد الجنسـين جعلنـا نندمج مـع ولادة وزينـب كالمتصـل الثنائي بين مختلـف الأجـواء اليومية، بـين المسـتدعى ولاّدة، وبين الواقـع المعاش زينـب، ومن خـلال هـذا التباين إثبـات المهمـوز اليومي الـذي جعل

مـن تفريـق التاريخ يجـدد الذاكرة بالنوايـا البريئة، فيجعل مـن القناعة تتخـذ شـكلاً يقـرب المـدى المركـب للأحـداث بعمقهـا وكثافتها من الصـورة العميقـة الحيـة، فهـدف الـسرد وغايتـه يقيـم عـلى مـا يقنـع الناقـد والمثقـف والقـارئ الجامعـي، خاصـة في المنظـور الجنـسي، إلاَّ إذا جعـل مـن التوريـة أشـبه بالشـمولية الفاعلـة في تلـك الحيـاة، بـما يستشـعر الكاتـب اِتّصَالـه الموحي بمتخيَّلـه النوعي، وفي تـدوار تلك اللحظـة تتحقـق حالـة اِنْفِصـام الـذات عن محيطـه، وقولَ قائـل آتيك مـن حيث لا تشـعر.

التَّعْرِيْض:

سـعيت أن أبـين في هـذه الدراسـة ومـن خـلال قـراءتي الدقيقـة لأعـمال يونـس، بعـد أن وجدتـه مسـتقلاً بأدبـه في إفـادة أعمالـه بإحصـاء عميـق الدلالـة، إلا أَنـه وإن كان كذلـك، لكننـا يحـق لنـا أن نعالـج النـص من خـلال ميزاتـهِ المختفلـة بالأحداث الحاصلـة ما بين مداليـل ومقاصـد وغايـات المعلومـة بعينهـا، التـي يحيكهـا أسـلوب الروائـي عـلى ضوء متناهيـات شـيئية الأدوات المعمول بهـا في النص، خاصـة في تفاصيـل الصـورة الحسـيَّة والعينيـة، ومدى قـدرة الكاتب عـلى إثارتهـا في وقتهـا الزمـكاني، والبحث في تَمَيـز الأصالة المرسـومة في جديـده الـسردي، الذي يُمَثـل اسـتقلالية التحديـث الحكائي، من حيـث اِختـلاف الانطبـاع التوليـدي الـذي أحكـم مغزى الـكلام في جواباتـه القـادرة عـلى التثويـر، سـواء أكان في التخليـق الإدراكي، أو المعاينـة عـلى أن لا يكـون الوصـل يـؤدي إلى انتهـاء مُؤيـس، خاصـة ونحـن أمـام حاصـل تاريخي يمثـل حقبـة مهمة مـرت عـلى منطقتنا،

برز فيها بعض حكام الخيبة فأسسوا السقوط الأخلاقي والمعرفي والفكري، ومن ههنا يتبين ما جرى من اِنْتِكاسَة على جهة الأدب من كسل وهبوط وسطحية، وما شاءت المظاهر الجنسانية أن تصيب ما وراء تمردها الحاصل في تلك المجتمعات المنفصلة اجتماعيا واقتصاديا وثقافيا عن التطورات العالمية، بدءا من حكم القصر الذي هو أساس التجني على الإنسان بالويلات والتسويف، المشيد ابتدائهُ من العهد الأموي والعباسي والأندلسي حتى يومنا هذا، وبالتأكيد فالفارق بين منطقتنا والعالم تزن أبعادها فارق السماء عن الأرض، لأن المؤثرات الوجدانية لا تقيم وزنا لحقيقة إرهاصات الأنظمة السوداء ضد شعوبها، وبهذا يدلنا البروفسير د. فالح عبدالجبار حيث يقول في هكذا ويلات:

«نشرتُ في جريدة الحرية بعض المقالات نعيتُ فيها على الأدباء تمسكهم بالتقاليد الأدبية القديمة، وقلة اهتمامهم بما يحدث في هذا العصر من انقلاب اجتماعي وفكري عظيم.[9]، وهذا ما دأبتُ عليه في تَجْذير اختياري للدائمة المحايدة التي تحكم تناولي للشخصية الأدبية بدوام ثبوت حالتها المركزة على التَمَيِّز. وما حققته من حصيلة تعبر عن الاستقلالية المتمثلة بوحدانية الجناس الأدبي، وأسس عرفانيات تختص حقيقتها بما يتولد عليه مفهوم مصب التغيير في تدر مؤثرات فوائد العلم واِنفتاحها على الخواطر النبيلة والأفكار القابلة لتطورات القارئ في مفاهيمه التأملة، التي تُؤَمْن الاِنصراف بما لا يلزم أن يكون الكاتب قد حقق ركناً للنجاح من حلقات محيط لا تمثل أصالته في معاينة الحقائق بما تظهر تطوراتها المعرفية.

ولأنني أمام شخصية مدركة بوعيها لحقيقة جمالية ومثالية مَاهيَّة الحداثة الأظهر في واقعنا العربي، من خلال محدودات العادات والتقاليد التي بنيت على أساسها المجتمعات الإسلامية من منظور التخصص الممثل بالوصايا والتعاليم التي يحث عليها علماء الشيطنة في العصر الحديث، وبالمقارنة فقد حقق الروائي لهويته الروائية اِمتيازاً في ما يخص مدلول الفنيات المستنبطة من وعي يحرك المؤثرات اللازمة لغاياتها المعبرة عن الأحداث، التي يطرقها السرد الاعتباري من مفاهيم ونظريات الباطنية الملازمة لحالات الاسْتِدْراك المعلن بخصوصيته، ما دامت فلسفة الجنسانية تمثل استثناءً اعتبارياً، ومن هذا نتبينه جدلياً في حياتنا اليومية، وهو ما يعني استبدال طبيعة الألفاظ من حيث إدراكات الشخصية لطبيعتها، التي تطلق مبتذل المقاييس الكلامية في لغتها، أو التي تحافظ على نجاعتها، كما لو أنها تجري مجراها بما يفيد ثبوت سلوكيته، المطابقة لطبيعة المهارة الأخلاقية. وفي هذا الرأي يأخذنا الجرجاني إلى قول:

((إنك ترى المعاني الخفَّية باديةً جليةً، كأنها قد جُسمت حتى أرتها العيون، وإن شئتَ لطَّفتَ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون)).[10]

هذا وإذا تأملنا آفاق المبادئ القيمية التي كثيرا ما تكون هي المعبر النوعي الممعن في تقبل وجوب أسس السرائر والمسؤوليات بكونها تمثل أداة الاتصال الأدبي بين الناس على مستوى الوعي المتفاوت، وفي الوقت ذاته حققت رواية ولاّدة بنت المستكفي

أثـرا تـرك بصمة تجـاوز بهـا معاصريه مـن الروائيـين العرب كـما فعل أميـل زولا مـع «جماعـة الرواية الانتقاليـة» بحاصل أنْ يسـتعيد الزمن قبـل الحـرب العالميـة الثانية، وهو يحـاصر معادلـة الحقيقـة الكلية بعد التدمـير الحاصـل بأثـر الحرب، ولكـن بصـورة مختلفة مـع ولاّدة بنت المسـتكفي، حيـث لم يسـتطع زولا أن يحقـق المهـوى، بما حققـه يونس عندمـا أشرك النفـوس الحساسـة وتـرك لهـم حالـة اِسـتلهام المتخيـل التعبـيري الممعـن بدلالاتـة التـي يصـل بهـا كل فـرد لغاياتـه كـما لـو أنهـا أصبحـت شـكلا معمـما للثقافـة بذائقتهـا، الدالـة عـلى حيويتهـا وطواعيتهـا، كونهـا حصلـت عـلى أهـم التنوعـات غرابـة وأوسـعها تجريـداً، التـي لا تتطـرق إلى العلنيـة والمبـاشرة الصحافيـة.

تمثّـل الأمـيرة ولادة بنت المسـتكفي في الرواية التـي نحن بصددها ذروة الجنـس الجـمالي الممـزوج بالحـب العميـق و الثقافـة الأدبيـة الأرسـتقراطية، الجنـس غـير السـلعي وغـير الاسـتهلاكي الـذي يـمارس حبـا وإعجابـا ووفـاء وبالرضـا ، بـل نجـد أن ولادة تقـرن الجنـس بحكمتهـا الخاصة، فهي لا تبيعـه للملوك أو الأمـراء أو أثرياء القـوم، مهـما دفعـوا لهـا مـن الغـالي والنفيـس، أنهـا تقدمـه محبـة لمـن تهـوي، وتمنـح مفاتنها لمن تشـاء من رجال الفكـر العقـلاء والمتميزين معرفيـا، تلـك هي فلسـفتها، و من هنا فـإن الروائي يسـتحضر الماضي وكأنـه المخـزون المعرفي الصالـح لمعاينة صلاحية النـص الروائي بيده، المـؤشر بمقبوليـة لـدى القـارئ، مـن منظـور سـهولة تُحريـر أحداث الـسرد مـن المواعـظ، فجعـل مسـتعاره لم ينفصـل عـن الواقـع، إلا في حالـة منافـع تخـدم المحـاكاة البنائيـة، فتكـون معالجاتـه أكثرهـا قابلية

للدقة في إحكام أحكام دلالة المعاني، التي تثبت غاية الاستدعاء، وهذه تقنية لم يطرقها غيره إلا القليل ممن تجاوز المألوف الروائي السائد في القرن الماضي، ومهما كان فالأمر محتسب من باب الحكمة أن نعتني بالفواصل من حيث اتفاق اللغة المطعمة بالشاعرية، وهي تتسم بالفصاحة من موقع المعاني، وهذا شيء فصله ابن الأثير من خلال كتاباته، ويونس ساق الحكمة بشفافية جناسية وطرحها أمام تبنيات الحاصل الثقافي العربي، من حيث بلورة أعمال تنوعت في تنويرها.

المعلوم في دراستنا أننا نتأمل النسيج الروائي الحاصل على اختلافه بين الراوي:عبدالله العومري.. «البطل المرافق» وبين: «الحكاية الرمزية» على ضوء تأويل فلسفة الملحمة، وبينهما الضيفين: ابن زيدون.. والأميرة ولاّدة، والفقر المتمثل في شخصية زينب، فإن اِختلفت حالة من حالات الحكاية، فمن البَيان أنها ليست ذات شيء منعزل عن المساجلة المجتمعية بين أسرة الرواية والمتلقي، خاصة في التنويع الذي أحدثه الروائي في قضية الحال السياسي المادي، وهو ما نسميه العقدة بكونه العامل المحرك في تمييز ثقافة العومري، وفي الوقت ذاته هو الدينمو الحقيقي عن مصداقية الأحداث التي هي مصدر ثقافة الإنسان، على اعتبار أن السرد الأسلوبي عند يونس لمختلف من حيث الموازنة ودقة الربط المعرفي، وذلك من مبدأ توزيع الأحداث على سياق العلاقات المجتمعية بتعدد أهوائها وميولها وغاياتها، وما أعلن عنه فأن مطارحتي النقدية تستلهم نبض العلم الكلاسيكي إلى أن نجعل تحليلنا بحد ذاته دفاعاً عن

حرية الحياء، وخاصة عند الطبقة المسحوقة من العبيد والجواري وبنات الأيروتيك، أمَّا أنا كقارئ فإني أمثل الخصم الأيديولوجي الخاص، وبالتالي أحاكي من خلاله نوافذ تميِّز الكاتب، لأنها تمثل لي حرية التعبير عند المستشار الثقافي، وهو أن ينظر في الأمر بمنزلة من عشق بصدق كما هو الحال عند ولاّدة وليلى العامرية، وليس من الضرورة بمكان أن تشتهي الجماع أكثر من شخصيتها، فتكون الحال أشبه بحالة تعبيرية تؤنس المتلقي على اختلافه.

خاصة وأن الناقد يجب أن يمسك العصا من الوسط، ليكون محايدا في قراءته عبر السيَّرْ المطروحة على ضوء موازنة خصائص العمل الأدبي على اختلاف أجناسه.

دأب يونس أن يلامس في كتاباته فضاء الفعل الجنساني في المجتمعات الملبية لهذا الفعل، من خلال الإحساسات الغريزية والأهواء النفسية، وهو يمنح شروط السر والعلن في هكذا ممارسة تطأ المؤثرات الوجدانية على الفرد، وتلك تعالج تطورات تروي التقنيات الحكائية في كتاباته، إذ يراد من هذه التقنيات أن تجعل الأمر مقبولا عند الناشر أولا، ومن ثم عند القارئ المرتبط وعيه بمفاهيم النص المعرفية ارتباطا إيجابيا، أمام الأمور العقلية المعنية بالمقبول الذاتوي المنظور في موسوعة اطلاعه على الثقافات العالمية على اختلافها، وتلك المقبولية يتوسم بها الكاتب أن تشكل مآلهُ الأول بحثاً عن لغة متطورة تحرق المشاعر على نار هادئة، عبر متابعة ذكية تحقق له اختراق المجتمعات على اعتبار صفة معقولة يتصوَّر وجودها، بتأثير مسعاه الثقافي كمتابع طبيعي للحركة

الأدبية العالمية، التي يستمد منها كقارئ وناقد تجاوز أبعاد مُحدِثات النص على تنوعه، من خلال اِنسجام يُقَيْم ثقافته المؤمنة بالأفكار النبيلة، وحاله يستوحي التفاعل الشخصي من طبيعة علاقته مع أبطاله بالخاصة التي يراها هو، على أنها المحدد الأساسي لطرح الأفكار المؤولة لفصاحة الكلام بوعي منجزه المقنن بمقدار ما يؤثر على الناقد، من حيث قيمة صفة المادة التي تتحد وظائفها بأحداث مختلفة، ومنها ما اِسْتَظْهَرَهُ الفعل الجنساني في حياة لها انطباع ميولها الخاصة، ومن خلال هذا الوعي التجديدي يأخذنا يونس إلى اِكتمال تعدد مصادر الحوار ببنية ناجعة تحقق مبتغيات المتلقي الطامع للحماس حيث يجد ذاته تنسجم مع تشكلات الهيام الذهني المتفاعل بالمباني الحسيَّة المتفقة بالقيمة النوعية التي يقرأها على أنها رواية رمزية تشير إلى التوقد العاطفي.

لم يكن القاص والروائي يونس مجدداً للنص السردي وحسب، بل نجده وقد جعل من الرواية العربية تستجيب إلى تطورات سبقته منذ زمن بعيد جدا، على يد الشاعر بترارك صاحب ديوان «الملذات المستوحدة «في بداية النهضة الأوروبية في إيطاليا، وذلك منتصف القرن الرابع عشر، و على يد دانتي بثورته المعروفة ضد طغيان البابوية، حتى هنري جيمس عام 1900 العائد بفنيته الجديدة إلى العصر الفكتوري، ثم إلى السرد المتشدد عند كلود سيمون، ومن هؤلاء إلى أدب الشطار عند المنفعل دائماً فورتيير والمنزوي لوساج، مروراً بمن نظر إلى «الغنج» على أنه وصل للأنوثة المغرية عند ماريفو. وصولاً إلى إحسان عبد القدوس والأدب الجنساني

الصريح، وما إلى ذلك فإن تكنيك محكيات الأدب العربي الآتية من الموروث الأوروبي والعربي، التي جمعت الشخصيات الهامزة بالعفوية في رواية ولاّدة، حيث نلمس من خلالها تطورات الأمل الشهواني الذي كان علنه مقصورا على الذكور، فأصبح بعد ذلك مباحاً بالجرأة المعهودة عند الإناث، وبهذا فقد برز الروائي يونس شغوفا بمنجزه من خلال تحليلاته الدقيقةً التي يعالج بواسطتها الفارق بين نساء الأمس ونساء اليوم، وذلك من خلال التركيز منظور الوعي الجمعي بين الجنسين، بواسطة سرديته المتقنة التي تجسّد رؤيةٍ متطورةٍ تمنهج تفعيل الممنوع بالأمس، إلى أيروتيكي غير مبتذل فأصبح واقعاً معاشاً، بكونه أنْشَأَ فكراً نقدياً يكشف لنا عن المسار الروائي الذي أثار منطقة مشاعر الشباب، مع الفارق في المنقلب الحضاري بين زمنين، فكان ما كان عند الشاعرة ولاّدة بنت المستكفي المؤمنة بجمال جسدها المخضب بالكينا والكحل، نراه اليوم فاعلاً عند زنوبة الشخصية المعاصرة.

وما تلا ذلك من الشعراء أمثال ابن زيدون، والرحالة عباس بن فرناس، وفي هذا الانقلاب النوعي في الرواية العربية اختلفت أهدافها وكفاءة منجزها بما حققت بتميزها الاختلاف والمنافسة الأدبية حتى أخذَ يَصطلح فيها المعنى الرمزي المكشوف على الأثر المشاعري المعبر عن تلاقي المتعة كإضافة نوعية، تمثلت بالحياء الكلاسيكي، والمؤثرات العشقية للجسد، فأصبح النص الروائي عند يونس كما لو أنه تشكل بأثرٍ شعري مجازي ملحمي بلغة موسيقية مشاعرية، لأنه يعي ما يريده القارئ، فصب مفارقات

منظومته الحسابية على السهل المستقل الذي سعى إلى أن يجعله حالة طبيعية، كما لو أننا أمام جيمس جويس في الرواية القصيدة بفاعلية صوّرها العاطفية التصويرية، وكأنها نشأت من وحي سلطنة الخيال الصوفي التي أشاءت برمزيتها جمالية الحبكة، وهو ما كان عند هوميروس، وأنشودة رولان، ورواية أرتميس، ورواية أوليس، ورواية الأب غوريو التي حركت مشاعر كل من قرأها، ولا أخال أن رواية ولاّدة بنت المستكفي لم تأخذ مكانتها العالمية بالجرأة المحسوسة وذا ما يتمناه المتلقي على اختلاف إمكانياته الثقافية.

لقد أشادت رواية ولادة بنت المستكفي بالفكر الإنساني والثقافة الفلسفية العميقة، وشكّلت أبطالا مثقفين درسوا الفلسفة الإسلامية و علوم التصوف و الفقه، و المذاهب و البلاغة، و النظريات السياسية الحديثة، ممّا جعلهم قادرين على الدفاع عن الحقوق الإنسانية لأبناء مجتمعاتهم، ضد الحاكم المستبد المتفاخر بسلطته الباطشة. و ثقافتهم هذه الرافضة لسلطات مجتمعاتهم الباطشة، لم تمنعهم من عشق المرأة الأنيقة و الجميلة التي تفيض بهاء و شفافية وعذوبة، و ثقافة موسوعية غزيرة، و جمالا جنسانيا أخاذا و وحالما في الوقت نفسه.

يقول يونس عن هذه المرأة المثال الجمالي: ((شامخة كالسروة، تروي الأخبار والأشعار وتاريخ فاس، لا تخشى الحلاليف ولا الشكامين، تحب الموسيقى والرقص الشرقي، والفلامينكو، تتقن العربية والفرنسية والاسبانية، وتحب بودلير ورامبو ولويس

أراغـون ولـوركا وأبـا العـلاء المعـري وعـروة بـن الـورد، إذا اهتزت حركـت القلـوب، وإذا غنـت رقصـت المدينـة، وإذا مشـت اشـتهاها الفقـراء والشـكامون والقوادون والولاة، وشـيوخ الجوامـع، ووزراء الداخليـة، فـوق ثدييها مائة شـامة، دمها موشـوم بالقوارب والسـفن والأسـى، تكـره الشـكّامين.. بـين ثدييهـا لؤلـؤة لا يسـتطيع أحـد انتزاعهـا، لهـا حلمتـان في كل حلمـة سـبعة ثقـوب، تعـزف العـود والكـمان والبـزق والقيثـارة، وتجيـد الفروسـية والقتـال بالسـيف، وتلعـب البلياردو والبوكـر، ذات مكر وحيلة إذا اقتضى الأمر، شـفافة القلـب كنورس أبيـض، وديعة كحمـل، تترنح كفراشـة إذا ما ثملت، تلعـب الشـطرنج وتجيـده، تحـرث الأرض في بيّـارات والدهـا، تصـدّ عنـي كلاب فـاس، تعشـق النـوارس والبحار، تسـافر وحيـدة إلى كل الأزمنـة والأمكنـة، ولا تحّل سراويلها لأي رجـل كان، ولا لوال، ولا أمـير، ولا لوزيـر.» الروايـة، ص» 75 – 76»

لا شـك أن يونـس روائـي حـذق وقد دلنا بهـدوء على تمـدن ثقافة الشـاعرة ولادة، وكأنـه يزيـد الوصـل فنيـة شـاعرية كـما الغائـص في بحـور الخيـال يموسـقها، ويلتـذُ المتلقـي بموازنتـه، ولذلـك جعـل مـن الـكلام منظومـة أسراره العارفـة بمجراهـا وتركيبهـا وولعهـا، ليُكثـرَ الجهـد ويكشـف لنـا من ترتيـب بلاغـة المعاني مـن حيث عمق مداليلهـا، وهـي الحقيقـة التـي أرويهـا في أبحاثـي النقديـة مستسـلما لقـول امـرئ القيـس مـن الطويل:

«تفتّحتَ أبوابُ الملوك لوجهِه بغير حجابٍ دونه أو تملُّقِ»

ويمكننـا ونحـن نعالج شـخصية الفقيـه العومري، وهـي من أهم

الشخصيات الرئيسة في الرواية، أنْ نثق بالدلالات الحاكية لفهم صفحات التاريخ التي وضعها الروائي بين أيدينا، من واقع البطل ذاته الذي مازج الفقه بالجنس، و ذلك من خلال علاقته الجنسانية الحميمة مع المرأة الجميلة (زنوبة)الهاربة مع ابنتها الصبية من مدينتها فاس بعد أن اِنكشف أمرها هناك، و بعدها اِستقرت في مراكش عاصمة التحرر الجنسي العربي، وزنوبة يحلو لها أن ترتمي في حضن العومري رجل المذاهب التنويري الذي يمارس طقوسه الدينية عندما يحين موعدها، و يتهتك في سرير زنوبة إذا ما أتى الليل، و لا يأبه إن كان هذا التهتك حلالا أم حراما. و قد ساق الروائي يونس حالات التهتك هذه بجرأة معرفية مجسدا أدق انفعالات وهمسات الفقيه العومري و الجميلة (زنوبة) وفق لغة شاعرية بعيدة عن الغثائة والرداءة.

إن الروائي يعالج مشكلة الكبت الجنسي البشري في البلدان الإسلامية، بوارد كشفه عن معالجاته الفنية الغزيرة بالشهوة التي تطارد العلاقة الجنسية التي يتمناها الفرد سواء أكان رجلا أم امرأة، فولادة يلامسها نور شفيف يغطي معالمها عندما تشتهي نكاحا من ابن زيدون لها، فنجدها تنشد أشعارها الجميلة وهي في حال الاشتهاء هذه.

وزنوبة العاشقة الجميلة تتمنى زيارة العومري بعد منتصف الليل لتتزين عارية وترتمي في حضنه يطؤها كما يشتهي وتشتهي، فتكون بهية في أعلى درجات جمالها، لَّما يطأها. إذ نجدها تقول له:

«أنت عزيز يا العومري سأعطر نفسي.. أضمخ جسدي بعطور

شفشاون النقية التي لم تفسدها بعد هذه المدينة العاهرة.. لا أمنح جسدي إلا نظيفا.. الليل طويل وأنا لك.. ستنام في بيتي الليلة.

ودخلت الحمّام، والتمع الجسدُ الفضي ألقا، وانساب شفيفاً تحت قطرات الماء.» الرواية، ص «79 – 89».

إن الغاية واحدة بين زنوبة وبين ولادة، ولكن باختلاف المكانة والمقام، لأن التبيين في كلا الحالتين إحساس يغذي الطاقة العاطفية المعبرة عن إيراد الرغبة الجامحة نحو الإلهام الجنسي بعينه، وجمعه على المكان المعاصر، فأصبحت الرواية بكونها حالة وصل مبتكر يغذي المعرفة على أنها توزعت لكي تحيط الشعور إضاءة كما فعل بلزاك بمومس باريس بعد أن هيأ لها الطبقات المنحطة، وهذا ما أراده الروائي يونس عندما صاغت لغته الفنية الترابط العضوي من سيرورة مبدأ تبليغ الادب التنويري منزلة أحكمت فنُّيتها ميزة هويتها مبلغاً روحانياً، بعد أن حقق وارد الاختلاف الزمني كحالة إمالة لأهمية الرموز التاريخية، وههنا تتصرف بلاغات الرواية كطيف يتحسسُ الشعورية إلايروتيكية المتفاعلة بنصٍ لا يترك لك وقتا حتى تأتي على نهاية الحكاية.

وإذا نظرنا ملياً بالتعريف التاريخي الذي سَمَا إليه يونس، نحتفل بتفردنا بفحص الآثار التقنية الخلقية من نَّاحيتين: المادية والتشكليلية الإيحائَّية، المنعقد دورها على ما شاء برؤيته كون الرواية «ولادة» نصفها: مجاز الاستعارة، ونصفها: قياس التوليف، وذا ما يحاكي ريع المتخيل الأنموذجي بتمام بيانه كإشارة إلى الدليل المذكور بالتعريف به، وهو أن البيان الجنساني تعيين حاصل واقع

بواسطة مكانة سردية حققت تميّزها الأكاديمي بين المثقف الثوري والأدباء وبخاصة المرأة المثقفة، لأن الروائي اتجه كل الاتجاه نحو طبيعة المشاعر والعواطف، وهو ما أراده يونس أن يحاكي الذات البشرية على أن حرية الإباحة النفسية هي الأقرب إلى المشاعر قبل السمع، كما هو الحال عند ولادة بنت المستكفي في قرطبة، والعباسة أخت الخليفة هارون الرشيد في بغداد، و رابعة العدوية في البصرة.

ومن أجل ما ورد جاءت دراستنا تتعرض لمباحث اهتمت بمعالجة الإثارة الجنسية و تحريضها في بنية السرد، و علاقتها بالحالات الإنسانية و النفسية التي يعايشها شخوص الرواية، وكأن يونس يستخرج لنا من صميم المحاكاة الغرامية المعنية بالإباحية الثائرة على ذاتها، الصفات الجمالية و المؤثرات النفسية التي جعلت من تصرفات البطلة ولاّدة، والبطل المركزي عبد الله العومري بناء سرديا من شأنه أن يوسع التركيز إنسانيا واجتماعيا على سلوك طبقة اجتماعية معينة محرومة من الرفاهية والجنس والحب، و يحرضها لأن تتمرد على واقعها المتدني وتثور عليه، و هو في الآن ذاته يشير إلى أبعاد التحليل النفسي بالطريقة التي تحاكي التفاوت الطبقي إذا ما أصبح التلاقي الجنسي يزداد إدهاشا بسرير واحد و تحت غطاء واحد، فيصبح العري المختوم بالفعل الأيروسي هو الدال الوعيوي المؤثر على الإيحاءات المعنوية المرتبة بالأفانين المحررة للغرائز من وازع خصوصيتها، تلك المسلكيةِ التي تكشف عن الانقياد بمطامع الأنثى للذكر بعلنية، حتى وإن كانت تلك الأنثى ولادة بنت المستكفي القائلة: «أنا ولاّدة الرمش والبيلسانة

والقبة والمنارة.. الأندلس وقرطبة واشبيلية، لا أشترى ولا أباع، أهب نفسي متى أشاء، وكيفما أشاء.. لا كما يشاء الآخرون.. أنا أبني مدنا يا سيد فرناس، أزرع صفصافا.. أحيك تيجانا وقصورا ومرافئ، أمان، وظلا وفلا، ومرجانا للشعراء والأساقفة والفقهاء.» الرواية. – 21 –.

وفي هذا فإن ولادة تعتز بكبرياء نفسها وتراثها ومرجعيتها في شعرها الإباحي، تكرم شهوتها كما تشاء، وكما تحلو لها رغباتها، فهي ليست مطيعة ولا ضعيفة أمام من يشتهي جسدها، وهي تدعو بنات جنسها لسلوك مسلكها والاعتزار بهذا السلوك أدبا و ثقافة و إبداعا شعريا متفردا في خصائصه الجمالية.

لقد ركّز السرد الروائي و بحث جيداً في أعماق حياة ولادة الجنسانية، هذه الأميرة العاشقة، ومزاياها الأديبة، هذه المزايا التي قلّما نجدها عند بنات العرب في التراث القديم، سوى قلة من شاعرات عربيات ومنهن عليَّة بنت المهدي، أخت هارون الرشيد (العباسة بتسميات أخرى)، التي كان لها صلة غرام مع الوزير جعفر بن يحيى البرمكي، والمعروف عنها أنها شاعرة قل نظيرها في عهدها، تحسن الغناء بصوت عذب، وهي من أجمل النساء وأظرفهن، فإذا قلنا إن السياق العام في حياة المرأة كرواية «ولادة» هو أنها لا تعير اهتماما للسلطة كما فعلت العباسة، وأبعدت البرمكي لأنه خانها مع جاريته التي حملت منه ولداً. وكان اِتجاه ولادة إلى السهرات والأمسيات الشعرية الراقصة في صالونها، لتبرهن لنفسها وللآخرين أن غياب ابن زيدون عن حياتها عمق

مـن اسـقلاليتها وعبثيتهـا، بعـد أن سـمحت لنفسـها الانفتـاح عـلى تمنيـات و رغبـات جميـع الرجـال بسلسـها ورقتهـا ولطفهـا.

وهـذا التـصرف تحصـل فيـه المغالاة أشـبه بالحالـة المريبـة للنفس، أكثـر ما يكـون أمرها يحتمل الثقـة والاحترام والصراحـة بين الحبيبين، ومـن سـياق هـذه الرؤية تكـون ولادة قـد تجـاوزت التقاليد الشـفوية عنـد المسـلمين، كـون التـصرف الناتـج نجـده نحـن وتجـده الميـول العاطفيـة الخاصـة تصرفـا إنسـانيا يـلازم سـياق الثَبَـات الأخلاقـي ويحـرره مـن قيـوده. والروائي هنـا وفي هـذا التخصيص يسـند الرؤية عـلى أسـاس أنه بيان شـائن في جنسـه وطبيعتـه، لكـون التمثيل الحبي يطلـق اعتبارين:

أولا: الكشـف عن الحالات السرية في الممارسـة الجنسـية عند المرأة التي تتحلى بالحشـمة والثقـة أمام الناس والمثـال زنوبة.

ثانيـا: المـرأة التي لا تـزن للناس وزنـا في تمردها، يتشـابه موضوعا كما هـو الحال عنـد ولادة.

لقـد أصبحت الرواية الجنسـانية عنـد الكثير مـن الروائيين العرب مطلبـا للشـهرة، لكـي ينتقل بهـا عبر محـاكاة الواقـع المغلـق بالعادات والتقاليـد الخانقـة، فتكـون تاريخـاً مكتوبـا ومعلومـاً تميـزه مداليـل أحداثهـا التـي تكـون غالبـا تفصل بـين أمريـن وهما:

هويـة الكاتـب، و طبيعـة أهـداف الرواية، تلـك التي تسـير عليها الأحـداث بالشـكل الـذي يتضمـن الكثير مـن المفاجآت.

ويونـس واحد من هـؤلاء الفرسـان الذين يكثرون مـن المفاجآت

في أعمالهم، وذلك من خلال تعدد الأبعاد المعرفية والفكرية و الفلسفية فيها، من خلال ثقافة موسوعية متعددة الاتجاهات و الأبعاد، فهو يعلن عن تقنية الفكر النقدي في كناية الأحداث المستقرة بالتعبير عن أفعالها، كونها سيقت كفاعل تزييني تبوح باطنيته بالقيم الفاعلة بحاكمية الموازنة الرمزية نحو اِتجاه علماني بتفاعلاته الإنسانية، ولهذا فهو جعل من القارئ شريكاً محاوراً بنحو المساءلة والتلقين، والقارئ يتابع هذه الميزة السحرية ويتحد عاطفياً بفردية البطل، أو أسرة تبيح الأسرار بين بعضها البعض، بوقعها النسبي، وهو ما بني على ضوء إيضاح الرغبات القائمة في النفس البشرية، وذلك في توليف المنشد الإباحي الجنسي.

إنّ هذه الثقافة الموسوعية والمعرفية المنفتحة على التاريخ و التراث العربي الإسلامي، و بخاصة تراث الدولة الأموية في الأندلس، و المعارف و النظريات السياسية المنفتحة على العلمانية، و المعارف والأفكار الصوفية الواردة في الكلاسيكيات الإسلامية الصوفية، كانت مادة غزيرة استند إليها الروائي يونس، و وظفها في تقنيات سرده الروائي، بلغة فنيّة معاصرة، يضاف إلى ذلك الخلفية المعرفيّة المستمدة من الكتابات الإيروتيكية القديمة. وفي رأيي النقدي، أسهمت هذه الثقافة في إنجاز رواية ولادة بنت المستكفي، هذه الرواية التي تجاوزت الكثير من الكتابات الفنيّة الإيروتيكية المنجزة اليوم في إبداعنا الروائي المعاصر.

إنّ الجنس بحد ذاته رغبة قصدية تحاكي النفس للمشتهى لممارسة تلاقي الجسدين، وإن كانت تلك الممارسة الجنسية في

أحايين عديدة تجلب للفرد المعني بالعلاقة خطورة ما، بكونها مجازفة تعارض القوانين الوضعية للنظام البشري المتخلف، على اعتبارات معينة، حيث كان يُنظر للجنس من البعض وخاصة من المشايخ والمفسرين الحدسيين الذين ينظرون إلى الجسد نظرة دونية باعتباره مركز الشهوات والخيانة، بينما نجده عند بعض الكتاب و المفكرين وبخاصة الماديين على أنه، أي الجنس، مركز الغرائز الفطرية، وأن اللذات الحسية الأيروسية والتي مركزها العقل هي التي تثير الشهوات في النفس، وهذا ما أفاد به علماء النفس والاجتماع وعلم النفس الفسيولوجي، على أن الممارسة الجنسية العميقة تشكّل ارتواء نفسيا مبهجا، بوصفها سلوكا له القدرة على التحدي الرافض لمثل هكذا تحديات، هذه التحديات التي تلحق بالفرد اضطرابات نفسية وأمراضا وظواهر مؤثرة في تطورات الثقافة الايجابية الإنسانية بوجهٍ عام.

وهكذا يستمر بطل رواية يونس تلك الشخصية المثالية عبد الله العومري السياسي الشيخ الفقيه الشافعي، ومريد الأئمة والحنابلة والفقهاء، الرجل الجنساني، يسكنهُ الوجد بين جوانحه وتشغله السياسة، عرف في شمائله بعد أن التقى بولادة، وبلغ ما كان يسعى إليه بعد أن أراد الحظوة عندها، كونه المثقف الشاعر والشيخ الذي يمتهن معرفة التراث الإسلامي الأندلسي القديم، وخاصة معرفته الدقيقة بسيدة نساء عصرها، المرأة المفتونة بالجنس «الحرام «وتمرد الشاعرة الأيروتيكية التي كانت تشغل الرجال بفتنة جمالها وشهوتها المثيرة وشهرتها التاريخية في غرناطة حتى عصرنا هذا، المرأة التي

سلبت قلب العومري العربي، يقف شاهداً على مآسي غرناطة عبر ثقافته الواسعة في التاريخ، هو نفسه صاحب رؤى معاصرة من زمننا، يقلب الأنظمة من رؤية ثاقبة يحرك فيها السياسي بالفني بازدواجية شعرية منذ سقوط غرناطة وحتى يومنا.

وما الشاعرة ولادة إلا تقمص يحلو للعومري أن يلهي زمنهُ بها، وهو يتمنى جمالها وجسدها، تداعبه بغنجها الأنثوي المحبب وبحركة خصرها الذي يتجلى فيه الودع وإيحائية النظرة وعطشها لمن يطأها ويطفئ غلها، وفي مكان آخر يأخذنا الروائي إلى طقس الاحتفاء بالجسد العبق حين يقول: «تعال حل لي هذا الروب.. ومسح بكفيه عنقها وخاصرتها، فبدا جسدها كالنيزك.. ومدت فخذاها فوق السرير فاحتضنتها الغزلان والحمر الوحشية وقالت: ياخويا.. تعال دلكني، و اشعل مبخرة وبخورا هنديا وفاسيا، الليلة أنا لك، ماذا تنتظر.. هيا حرقتني يا وليد البلاد، وهو يراقب جسدها الذي يتمدد وينتفخ... كم يحتاج هذا الجسد إلى سحائب لتطفئه.. كم مرة سافر في الريح والبحيرات والشطآن، بين أفخاذ السادة والعبيد والتجار، ومهربي الأفيون.. وانتفخ الجسد، وبدأت براكينه تنفث حممها وغازاتها الأولى، استعدادا لحرق المدينة.» الرواية. ص «66 – 67»، فالطرائق الشخصانية التي اعتادتها ولادة بنت المستكفي اعتبرت جسدها ملهى لكل ذكر إذا أحبت بقولها «أمكن صاحبي من صحن خدي - وأعطي قبلتي من يشتهيها» فقد أشتهرت كأهم شاعرة أيروتيكية في عصرها، كذلك اعتبرها النقاد العرب هكذا، والأجانب من لغات مختلفة، من أبرز

الشـخصيات المؤثـرة في زمنها فِراسَـة، فقـد اشـتهرت بالبلاغة، وعلم البيـان، وفلسـفة المجـاز، والجـرأة، والأنوثـة الشـعرية بامتيـاز، فهـي حسـنة المظهر، جزيلـة القول، متمكنة من فصيح شـعرها وسـجاعته، وبوحـه المفتوح.

اسْـتَمْكَنَتْ اللسـانيَّة عنـد ولاَّدة بتميّـز فصاحـة الألفـاظ وتعـدد معانيهـا، وكان صالونهـا الأدبي متقدمـا عـلى مـا قبلـه ومـا بعـده مـن الشـاعرات العربيات. وولادة كان شـعرِها يعكس شـخصيتها، سواء أكان الإباحـي منـه، أو العتاب المعـبر عن حزنها، أو الشـعر الفروسي، وبهـذه الشـاعرية الآهلـة بالروعـة الوجدانيـة، التي تعـددت الأفانين الشـعورية في لغتهـا، من حيـث الإعجاز في الحديث، وتبسـم النحو في صورتهـا الشـعرية، وخاصة في لُهَـيُّ غرامهـا العلني بـين التعمد الدال عـلى شـجاعتها وتمردها.

الموروث العرفاني:

يصعـد الخيال في رواية «ولادة بنت المسـتكفي» إلى منظـور المُتَبَصرُ فيما غـير المذموم بالألفـة والطاعة والخيانـة والوشـاية واللهو الجنسي، وكأن الروايـة إعـادة لإنتـاج الأدب الرومانـسي الإباحـي الأندلـسي الـذي أحسـن إبـرازه، وأمـام كل هـذه المسرات الغرامية التـي يحتفل بهـا الإحسـاس الداخـلي الأكثـر دفئـاً للحالـة الذاتيـة، نجـد أن هـذه الروايـة تخلصت مـن الرقابة المخابراتيـة العربية القمعيـة(**)، ربما لأن المنحـى العرفـاني لعـبَ دوراً تناصيـا في طرائقـه مـع توظيـف التراث المـادي بـين المعـاصرة والمكونـات المستعارة مـن معيـون التأمـلات الشـعورية المعاشة.

و أيا كانت شخصية ولادة بنت المستكفي كمحور للسرد الحكائي الروائي بمعيون المجال ما فوق الواقع، أو ما بعد الحداثي، أو ما هو مخالف للمألوف، فإن زنوبة لا تقل أهمية عن ولاّدة، إنها شخصية مركزية أثارت المُغَيرات عند البطل العومري، وهي حاضرة معه في المدن التي يصل إليها: فاس والصويرة الساحلية المدينة الجميلة، ومراكش عاصمة المغرب قديماً، وفي كل المدن يرومها ويتخيلها. إن الأزمنة السوداء التي فجعتها بزوجها النبيل و المناضل ضد الاستبداد (سي الهادي)، دفعتها لأن تختار بديلا منه، وهو صديقه الشيخ العومري، الأنيق والمثقف، والفقيه العارف الذي نال حظوة في مجتمعه وحياته، و تلجأ إليه مانحة له جسدها بكل حب وسخاء، معتذرة من روح زوجها الهادي، التي تلاحقها في سكنتاها وحركاتها، راغبة في ارتواء عاطفي، ظلت سنوات طويلة محرومة منه، بعد اغتيال زوجها في مراكش، و أمام رغبتها هذه نجدها تندفع بكل طاقاتها وسني حرمانها إلى لقاء العومري جنسيا وعاطفيا، وإقامة طقوس احتفائية جنسية به. يصف الراوي أحد هذه الطقوس قائلا:

«ودخلت الحمام، والتمع الجسد الفضي الفاسي ألقاً.. وانساب شفيفا تحت قطرات الماء.. مرت الأزمنة والكآبات.. وذكرى العزيز الهادي.. سامحني يا الهادي سأهب جسدي لصديقك العومري ليشمه.. قتلني وجدي ووحشتي.. كم المرأة بحاجة للوشم في هذه المدينة؟ إما أن توشم وإما أن يصطادها السكارى و اللوطيون وإما أن تُجنَّ.. هذه مدينة الجنون والرعب.. والعهر الذي أصبح

مقدسا. فردت روحها و جسدها لقطرات الماء الدافئة.. أطياف من الرؤى، و توهجات الجسد.. والكحل و العطور و مخارز الوشم مرّت سريعة.. وتنامى في قلبها زرع أخضر.. سرحت فيه طيور بجع جميلة. وحلقت في سماء أطيافها نوارس بحرية ساحرة.. دلكت الأماكن الحساسة من جسدها.. النهدان.. حلمتاهما.. هاتان الحلمتان الغافيتان منذ أن مات الرجل النخلة.. الهادي الأبيض في زمن السواد و العتمة.. واستيقظت الحلمة الليلة. غسلت رمشها وأزالت رماد الزمان والليالي الرطبة الموحشة، فبدت ساحرة.. تأملت زنوبة جسدها في المرآة.. بدا شهيا ناصعا، وأحست بالرضى لطلعتها البهية.. ستسحر العومري.. وستهز مكمن جوعه، وتزيل عنه أوجاعه وخوفه الدفين.. اِرتدت أجمل ملابسها.. ثوب النوم الجميل الشفاف الذي أهداه لها سي الهادي قبل موته، والذي أحضره من أليكانت وطن الأجداد ومرابع خيلهم و عربداتهم، واستيلادهم الجواري والحرائر)). الرواية ص «98 – 99».

تعترف زنوبة لزوجها الهادي أنها ستهب جسدها للعومري، وهذا دليل أنها مؤهَّلة قبول ناكحها منه، بعد أن وجدت نفسها تشتكي من الحرمان الجنسي فتعطرت بعطر شفشاون، و وهبت جسدها هنية مرية، لأن ما كان يوصل للتفكير أسبق مما كان يصل السهم إليه لأنك لا تجد اثنين متحابين إلا وبينهما توق لتحقيق اللذة الجنسية في أكمل حالاتها، وكلما كثر الجماع بينهما كثرت المودة، وهاج الجسدان في كل لقاء، فالشهوة في تلك اللحظات لا تعرف إلا إشباع الرغبة الجنسية الملبية لسكينة الروح، وفي ظل هذا

التوق الجنسي الهائج يُثار الهرمون الجنسي عند الرجل ليزيده ولعا ورغبة في تحقيق الوصال الجنسي مع المرأة

وإذا شعرت المرأة بهذا الولع استجابت رغبتها له، و تعرّت من خجلها، وارتمت بين أحضانه عارية طائعة و طالبة إرواء جنسيا. وانطلاقا من هذا التوظيف المرن فإن الرواية اِعْتَمَدْت تعددية لغوية، تراوحت مابين الفصحى و الدارجة المغربية، و لغة التراث الشفوي في الأهزوجات والمواويل والحكايات التي تفيض بوحا و حنينا .

الخاتمة

لي أن أثبت هنا أنَّ هذه الرواية «ولادة بنت المستكفي في فاس» لم تكن فاضحة أو غامضة، بل كانت في كثير من وحداتها السرديّة تفيض رومانسية وعشقا أسطوريا متشبثا بالفلسفة و أدب المناظرة و جمالياتها، و خلجات النفس العميقة التي تبوح لغة شعرية موسيقية أشبه بلغة الشعر المعاصر، و تحاكي لغة شعرية قاموسية مستمدة من تراث الأندلس الشعري، و في الآن نفسه تركّز على هموم أبطال الرواية و أحزانهم، و آمالهم و أحلامهم، وعلاقاتهم الاجتماعية.

و من هذه اللغة تشكّل السرد الفني، و ارتحالاته التاريخية مرة، والمجتمعية الواقعية مرة أخرى، إذ ينتقل تاريخيا من قصور الحكام في قرطبة إلى قصور فاس ومراكش المعاصرة، مطعما بأسفار الأدب و الفلسفة و الفقه و التصوف وعلم الاجتماع الأندلسي. و في هذا التشكيل السردي تظهر ملامح المجتمع المغربي في كل مدن المغرب،

بجانبيه الروحي الإيماني الورع، و الإباحي المتهتك، كما و يشكّل هذا التشكيل السردي الأدبي تحفة فنية تتعدد فيها أشكال اللغة و إحالاتها، يسرني أن أميل إلى رأي الروائي بالتيسيرو: ضرورة «تحطيم القوالب اللغوية الجاهزة».

و نلاحظ أنّ بنية السرد في هذه الرواية تهتم بتشكيل إنسيابية جذّابة تساعد المتلقي على متابعة السرد، بعيدا عن الملل و التعب و الرتابة، و بعيدا عن الإغراق في ألفاظ قاموسية معقدة، و غريبة مهجورة.

وقد أجمعت الأفكار في هذه الرواية على التناغم في المؤثرات السياقية دون التطرق إلى المباشرة في تسمية الأعضاء عند المرأة والرجل، بخلاف الكثير من الروائيين العرب «لا مجال لذكر الأسماء» الذين اعتقدوا أن الخوض في ذكر الأعضاء الجنسية بمسمياتها الصريحة عامل جذب للقارئ، مع أنَّ لقاء الجسدين ومصاحبة تلك الحالة بالكلام الشبقي يُصعد الإثارة إلى ذروتها، ويزيد من حلاوتها وطعمها، كما يرى السيوطي[11]. غير أن هذه الرواية أشارت في الكثير من مقاطعها الوصفية إلى صور اللقاء الحميمي الجنساني بين الرجل والمرأة، ومن هذه الصور نأخذ المقطع التالي: «على البساط المراكشي في الصالون المتواضع أخذ يعريها..ولم يستطع أن يفك عقدة السوتيان فَقَطَعَّها بأسنانه، و أخذ يلثم الجسد.. الشعر.. العينين.. مسرى النهدين..الحلمتين الرائعتين المكتنزتين.. السرة المستديرة الجميلة.. ولأول مرة في حياته يتذوق حليبا طريا شهيا.. وتحسس تلال الكفلين المستديرين.. هنا الرابية الخضراء،

والواحة الجميلة التي سيستريح فوقها دهرا بأكمله.. أفردت زنوبة لجسدها العنان.. الليلة سيتكثف الزمان، وسوف يتوقف دوران الكرة الأرضية.. هي اللذة المطلقة المُسكرة التي ستنهل منها زنوبة حتى الموت أو الثمالة.. وبينما كانت الأفخاذ تتداخل وكريات الدم تمتزج، والوحوش العطشى تشرب ولا ترتوي كانت خيول ساحرة تمر.. أحصنة تصهل عاليا احتفاءً بسطوع الشمس.. يمامات تفرد أجنحتها صاخبة فرحة بزرقة السماء الصافية.. نوارس بحرية تطوف جذلى.. نخيل يتسامق أخضر مكتنزا ببلح أصفر ناضج. يباغت العومري الزمن الجميل و هو يحتضن جسدَ امرأة طال توقه إليها.. أطيافٌ من الحزن والشوق والرعشة تمرّ هامسة. الرواية. ص «102»

لقد بنت رواية ولادة بنت المستكفي في فاس أحداثها على أساس أن ولادة لم تكن من الواقع لمعاصر بل هي اِسْتِعارة محاطة برمزية الروائي ومجازه، فجعلها تتكلم في عصرنا وهو ما رسمه الروائي لها على هكذا مساق، وقد أحال الروائي زمن الأحداث التي جرت في عصر ولادة والعمري إلى الزمن المعاصر، و إلى المكان المعاصر، مدينة فاس، وبالتالي أزال الفروق في القيم و العادات الاجتماعية و المنظومات الأخلاقية بين الزمنين الماضي و الحاضر، إذ بدت ولادة والفقيه عبد الله العومري و كأنهما يعيشان في الزمن الروائي الذي أنجزت فيه الرواية، ولأن البطلة الرئيسة والشخصيات المساعدة لها، أولوا الجنس مكانة خاصة في حياتهم، باعتباره مفتاحا للمعرفة والحرية الفكرية و السياسية، فإن السرد الروائي استطاع

أن يركـز عـلى دوره و مكانتـه في الزمـان و المـكان المعاصريـن. و كان هـذا التركيـز قـادرا على فهم بنيـات المجتمـع المعاصر فكرا و سـلوكا، وعلاقات اسـتبدادية معقـدة، و مجتمعات منهارة تغيـب عنها القوانين و العدالـة، و تصبـح المـرأة سـلعة يغتصبهـا مـن ملـك المـال و الجاه و الثـروة والسـلطة، و تجـد نفسـها عاجـزة عـن الدفـاع عـن نفسـها، و هـذا ما حصل مع الشـخصية النسـائية فاطمة الإدريـسي، و مع ولادة نفسـها حـين أراد اغتصابهـا قرقوش الأسـخريوطي في قـصره بفاس، لكنهـا نجت منـه بالمكـر والاحتيال.

إن روايـة ولادة بنـت المسـتكفي هـي صرخـة ضـد كل أشـكال الطغيـان والاغـتراب، قديما و حديثـا، و أبطالها التاريخيـون في زمانهم التاريخـي هم الأبطـال المعاصرون الشـاهدون على عصـور الانحطاط و الفجيعـة و الاسـتبداد المعـاصرة بـكل مظاهـر الحيـاة فيهـا. وهـم الذيـن يدينـون التاريـخ و الواقـع المعـاصر، في جميـع تشـكلاته المجتمعيـة المتردية والمريضـة التـي لا كرامـة لمواطنيهـا في حياتهـم وحلهـم واغترابهـم.

الهوامش و المصادر و المراجع:

1 – الآمدي، علي محي الدين: الإحكام أصول الأحكام، منشورات دار الكتب العلمية، الطبعة السادسة 2011، ص 149.

2 – محي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، دار المدى – للثقافة والنشر، سوريا دمشق، الطبعة الأولى 1998، ص 149.

3 – شكري، غالي: يسارية الرواية المصرية، مجلة الناقد، تصدر عن دار رياض الريس للكتب والنشر، لندن، العدد التاسع عشر، 1990، ص 42.

4 – شاوول، بول: في أمنة الضيق، مجلة الناقد، العدد التاسع عشر لندن، رياض الريس للكتب والنشر1990، ص 82.

5 – – فرويد، سيغموند: الحب والحرب، ترجمة – عبدالمنعم الحفني، دار الرشاد القاهرة، الطبعة الأول1992، ص 45.

6 – يونس، محمد عبد الرحمن: ولادة بنت المستكفي في فاس (رواية)، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان الطبعة الأولى 1997 م، ص 29. و جميع الاقتباسات من الرواية سيشار إلى أرقام صفحاتها في متن هذه الدراسة.

7 – الشريف، علي بن محمد بن علي الزين: كتاب التعريفات، – دار الكتب، بيروت لبنان، الطبعة الأولى 1983 ص 186

8 – الصغير، بن محمد: بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، مطبعة بني يزناسن – سلا، الرباط المغرب، الطبعة الأولى 2003، ص 713..

9 فالح، د. عبد الجبار: «الكتابة في حداثوية النص»، مجلة الحرية، بيروت/ لبنان، العدد 120، عام 1980، الصفحة الثقافية.

10 – الجرحاني، عبد الرحمن عبد القاهر: كتاب أسرار البلاغة، قدّمه وعلّق عليه: محمد محمد شاكر، دار المدني، جدّة/ السعودية، الطبعة الأولى 1991 م، ص 69.

11 – السيوطي، جلال الدين: شقائق الأترج في رقائق الغنج، تحقيق عادل العامل، منشورات دار المعرفة، دمشق 1988م، ص 78.

فضاءات الجنس والفساد و التراء والنساء في الرواية السورية المعاصرة رواية (البحث عن نجم القطب) لعبد الكريم ناصيف أنموذجا

أ.د. محمد عبد الرحمن يونس – جامعة ابن رشد في هولندا، و الجامعة النمساوية العربية للعلوم و التكنولوجيا، فينا، النمسا.

إن ازدهار الرواية العربية ونموها كان وليد إرهاصات مجتمعية وفكرية وثقافية وسياسية، وقد تزامن هذا الازدهار مع ازدهار حركة الفكر والمجتمع العربي وانفتاحه معرفيا وثقافيا وسياسيا على معارف العالم الآخر وحضاراته وثقافاته ، وقد كانت الرواية السورية المعاصرة انعكاسا لواقع المجتمع العربي بعامة ، ولواقع المجتمع السوري بخاصة ، في أفقه وتطلعاته وأحلامه الكبرى في تحقيق العدالة والحرية والتخلص من شتى صنوف الاستلاب والاستبداد، ولذا قلّما نجد رواية سورية معاصرة إلاّ وتنهل من هذا الواقع، ففي الرواية المعاصرة ((صار أبطال الرواية يجابهون الواقع المبتذل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة، والمجتمع، والدولة والقوانين ، ومقتضيات المهنة))[1].

إنّ للخطاب الروائي، باتساع فضاءاته وتعددها، وقدرتها على استيعاب خلفيات معرفية مرجعية متعددة ، قدرة كبيرة على تسجيل أدّق تفاصيل الآخر الاجتماعي والسياسي ، في بعده الإنساني من جهة ، وبعده الشرير والتدميري من جهة أخرى. وفي هذه القراءة أحاول أن أبيّن مدى ارتباط الخطاب الروائي في رواية الروائي السوري **عبد الكريم ناصيف (البحث عن نجم القطب)**، ببنية الواقع الاجتماعي والمعرفي الذي تعايشه مجموعة من الشخوص الذين يعملون، كل بطريقته الخاصة، على تأسيس خطاب معرفي، يبثّون من خلاله مجموعة من الأبعاد الإيديولوجية، التي تشكل خلفية معرفية بعيدة الغور في واقع مرجعي، بكل معطياته، واشكالياته المعرفية، والسياسية والاجتماعية والطبقية.

إذا كانت مدينتا جمادى الأولى والثانية وهما أهم فضاءين مكانيين في رواية البحث عن نجم القطب تبدوان فضاء تخيلياً وسحريا وأسطوريا في مجمل علاقتهما المختلفة، وغير محددتين جغرافياً، فإنّها في السياق العام ، ومن خلال المبنى الحكائي العام، قد تكونان مدينتين واقعيتين موجودتين في أي بلد عربي، أو أي بلد من بلدان العالم الثالث، فعلاقاتهما الإنسانية والثقافية والاقتصادية والتجارية تشير بشكل واضح إلى مجمل العلاقات التي قامت أو تقوم في أي مدينة عربية، ومن الملاحظ أنّ الحسّ المديني ببعده الحضاري والمعرفي والإنساني غير موجود في هاتين المدينتين (جمادى الأولى وجمادى الثانية)، لأن علاقاتهما هي علاقات انتهازية آنية تقوم على مصالح آنية مؤقتة، وهي علاقات بدوية

وقبلية، وتفتقد إلى البنيان المديني ببعده الثقافي والمعرفي، ويبدو أن هذه العلاقات ليست غريبة على مجمل العلاقات التي تتحكم في فضاء المدن العربية المعاصرة. فهذه المدن المعاصرة على الرغم من اتساعها ونموها الديموغرافي، وتشابك علاقاتها، وانفتاحها على معطيات الحضارات العديدة ، ليست مدنا مدينية تماما، إنّها مدن صحراوية وبدوية في علاقاتها وعلاقات مؤسساتها، وهي مدن محكومة بقيم البادية والتعصب والتزمّت، فقد أسلمت هذه المدن قيادها للوثة المال والتجارة والفساد والسماسرة ، والكذب والرياء والنفاق الاجتماعي والمذهبي، والمؤسساتي، ((فالواقع الاجتماعي العربي، رغم ما تحقق له وفيه من مظاهر تنويرية وتحديثيّة عديدة، لا يزال تحديثاً وتنويرا علويًا ((برانياً)) ولا يزال يرين عليه وتعشعش في جنباته أشكال مختلفة من القمع والقهر والفقر والأعراف المختلفة والبطالة والفساد والتغريب وانعدام حرية الرأي والديمقراطية ، فضلاً عن تعاظم الاتجاهات القطرية، ممّا يفجر توترات إبداعيّة متنوّعة في الرواية العربية تزخر بالفضح والنقد والرفض والتمرّد على الأوضاع السلطوية والاجتماعية والاقتصادية والقطرية السائدة. وتتخذ هذه الروايات أنماطا مختلفة متنوعة من السرد الواقعي النقدي أو الغنائي أو الرمزي أو التهكمي أو الوثائقي)) [2]. وقد كانت رواية عبد الكريم ناصيف: «البحث عن نجم القطب «رواية جريئة قادرة على كشف بؤر الفساد بشتى أشكاله التي تعشعش في واقع هذه المدن الاجتماعي والإنساني، وتنخره في جميع علاقاته.

إنّ الفضاء التخيّلي الذي يمتح السرد منه نموه وأبطاله وعلاقاته في رواية «البحث عن نجم القطب» ليس في نهاية المطاف إلاّ فضاء واقعيا، يمكن أن يكون قائما في أيّ مدينة عربية معاصرة اضمحلت فيها القيم والأخلاق، ونما فيها كلّ ما هو هجين مرذول، واستهلاكي سلعي. ففي الفضاء التخيلي الروائي لمدينتي جمادى الأولى والثانية، يبدوالشخوص الأثرياء وحوشا كاسرة، لا همّ لهم إلاّ الافتراس، افتراس كل شيء، واغتصاب كل شيء: المال والنساء والذهب والمنازل، وكّل ما هو جميل ونبيل. وتصبح مدينتا جمادى الأولى والثانية، بجميع قوانينهما وقيمهما وخيراتهما، وليمة شهية لهؤلاء الأثرياء الذين يمثّلهم في التشكيل الطبقي أبو صفوان، وراضي، فهؤلاء الأثرياء لا يرون مدينتهم إلاّ فريسة يجب الإطاحة بها، ونهشها، ولا يرون في مواطنيهم سكان مدنهم إلاّ عبيدا يجب استغلالهم، وتسخيرهم لخدمة مصالحهم الخاصة، أمّا القانون الذي ينظّم علاقات الناس، ويحدّ من استبداد المستبد والظالم، ويقيم العلاقات المتوازنة بين الناس، فلا وجود له، وإن وجد فإنّه يجب تحطيمه وخرقه من داخله، وإحداث فجوات فيه تأسيسا لإلغائه، و قتل روح العدالة والمساواة فيه، وهاهو الراوي يجسّد رؤية الأثرياء، وطبيعة أخلاقهم وتفكيرهم، ودورهم التخريبي للقيم الأخلاقية في مجتمعاتهم. يقول عن الثري أبي صفوان:

((يومها خرجوا له بصرعة النظام والقانون، والنظام والقانون وكذلك الأخلاق.. الصلاح... التكافؤ.. المساواة.. كلّها كلاب تنهشه، تعكّر حياته، تحّرم عليه الاقتراب من القطيع.. ثمّ بين

عشية وضحاها انتهت تلك الصرعة. بعد الضوء والوضوح حيث تظهر أصغر لطخة، حلّ الغبش والعتمة ولفّ الضباب كلّ شيء، فسرحت الخفافيش، وتحرّكت الثعالب وانطلقت الذئاب والضباع تنهش ، تنهش، تنهش. الفريسة مقيدة اليدين مسمولة العينين والشريعة شريعة الغاب، فلم لا ينتهز الفرصة هو من لا تعوزه الفطنة؟ كلّ من كانوا على شاكلته تلمظوا وشمّروا عن السواعد والأكرع وخاضوا في برك الأسماك الذهبية يسترهم الليل «والليل أكتم للسرّ» الأيدي بالأيدي متكافلين، متضامنين، عاقدي العزم على ألاّ تفلت منهم سمكة واحدة))[3].

وإذا كان لهؤلاء الأثرياء الجدد، والمتجاوزين لقوانين مجتمعهم كلّ هذه القدرات التدميرية لتحطيم ما هو خيّر ونبيل في مجتمعاتهم وخرقه، وسرقة أموال سكان مدنهم، واغتصاب قوت يومهم، فإنّ قدراتهم المعرفية والسياسية معدومة، إنّهم يمثّلون تيارا من الجهلاء والأغبياء الذين لا يعرفون شيئا من ثقافات عصرهم، والذين لا يفهمون شيئا عمّا يدور في العالم، من سياسية وفكر و معارف، لأنهم لم ينشأوا في وسط معرفي يحترم المعرفة، ويجلّها ، ويعمل على تكريسها، لقد تربوا تربية قطيعية ذئبية، لا تعرف إلاّ الافتراس، فأبو صفوان ممثل هؤلاء الأثرياء الجدد كان: ((لا يحبّ السياسة ولا يفهمها. هكذا نشأ، فاز كارتر سقط فورد، صعد جيسكار هبط ميتران، مات ماو تسي تونغ انبعث هوا كوفونغ، كلها مسائل لا تدخل الفصّ الجبهي من دماغه... ما يدخله فقط هو مصلحته ومصلحته مفهوم واضح لديه تماما. إنّه يبدأ من فتح الحدود أمامه

عـلى مصاريعهـا ليبلـغ حدّ تقديـم كلّ ما في جـوف البلاد مـن ثروات وكنـوز لـه. مغـارة عـلاء الديـن واسـعة يدخلهـا الرجـل فيضيـع، وكلّهـا أكـداس أكداس، ذهـب فضة، ذهـب فضة. والسياسـة الجيدة هـي السياسـة التي تحذّر العمـلاق الحـارس وتكبّله من يديـه ورجليه لتقـول لـكلّ علاء الديـن» انقضـاض «))[4].

لقـد وعـى أبـو صفـوان وراضي وغيرهـم مـن الأثريـاء الجـدد في مدينتـي جمـادى الأولى والثانيـة أن سـبل الشرف والأخـلاق الفاضلة المسـتقيمة، وخدمـة مجتمعاتهم وسـكّانها، لا تؤدي في نهايـة المطاف إلى الثـراء الفاحـش الـذي يطمحون إليه، فهجروا هذه السـبل، وسـلكوا طرقا ملتوية تسـهم في الإسراع في ثرائهم وكسـبهم غـير المشروع، فقد اغتنمـوا كل فرصـة لاحت لهـم، وانقضوا على ثمارها، ثـمّ سرعان وفي ظـل غيـاب القوانـين الناظمـة مـا أصبحـوا أقويـاء وأثريـاء ، وملكوا كل شيء: الأمـوال والنسـاء والعقـارات، وملـذّات الدنيـا. ويوضّـح المقطـع الـسردي الآتي كيف أصبح هـؤلاء الوصوليون الجـدد في أعلى درجات السـلم الاجتماعـي والاقتصادي:

((«إذا هبّـت رياحـك فاغتنمهـا». واغتنمهـا على خـير وجه. أقلع أبـو صفوان بأشرعـة قويـة، اسـتخدم كلّ القوى والإمكانـات، دخل بحـاراً كانـت محرّمـة مـن قبـل، رسـا في مرافـئ لم تعـرف غربـاء أبداً، تسـلل إلى جـزر كانـت عـذراء، وكان زاده في ذلـك كلّـه مجاذيـف من إغـراءات كاسـحة، وشرابـه ينابيـع خمر لا تنضـب. وهكـذا لم تنقض سـنوات لا تتجـاوز أصابـع اليـد الواحـدة حتـى كان المعلـم يطـير بأجنحـة عقاب جبـلي يحطّ حيث يشـاء ، في أية روضـة أو واحة))[5].

وفي عالم الثراء الفاحش، العالم الجديد المتوحش الذي أرسى دعائمه الأثرياء الجدد، المقاولون والسماسرة والتجار الكبار، والقوادات والعاهرات، يغيب الحبّ كظاهرة جمالية، وأخلاقية كريمة، ويبدو مفتقدا إلى العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، ويصبح سلعة تتحدد قيمتها بقدرتها على تكديس الأموال واستثمارها، يتلاشى لتحلّ محلّه المنافع والمصالح الخاصة، والأهداف التي تحقق زيادة الثروة، فلغة الحب تصبح لغة إحالية بتحديدات رومان جاكبسون لوظائف اللغة [6]، إنها تحيل إلى لغة المصالح والانتهاز. تتساءل تاج الملك إن كانت تحبّ الرجل الثري أبا صفوان الذي منحته جسدها حراما ، بعد أن استمرأت خيانة زوجها، حديث الثراء ، راضي: ((تحبه ، لا تحبه هذه مسألة أخرى تماما. لم يعد الحب لغة يتكلمها الناس. الحبّ لغة هيروغليفية اندثرت باندثار رعمسيس. لغة العصر هي: لغة المصالح، لغة الوصول. راضي يريد أن يصل هي تريد أن تصل، المعلّم يريد أن يصل... ولكل هدف... هذه هي اللغة الدارجة في إمبراطورية التكنولوجيا والأقمار الصناعية وقنابل النيوترون. من يهتمّ بمن في الغابة المتشابكة الأغصان والفروع ؟)) [7].

وفي عالم الأثرياء الجدد، والاستهلاك والسلعة، حيث تغيب الذمم والضمائر النظيفة، يصبح التخريب شاملا لجميع بنى المجتمع: الثقافية والإنسانية والاجتماعية، والاقتصادية. ومن داخل دائرة التخريب هذه تصبح الأم والأخت ، والزوجة المثال الجمالي والأخلاقي فاسدة الطوية والأخلاق، إذ يقوم الرأسماليون الجدد حديثو الثراء بتعهيرها ودفعها إلى مهاوي الرذيلة والفساد،

وتسخير قدراتها الجمالية لتقديم اللذة أولا، ولكسب المال ثانيا، و وذلك باستثمار طاقات جسدها الأنثوية المثيرة، وباستثمار ملكاتها العقلية وتوظيفها في المكايد والمؤامرات والاحتيال، والمقامرة، فها هي الزوجة تاج الملك، ومن داخل القيم الجديدة التي يسمّمها بها الثري أبو صفوان، تحتقر زوجها وتخونه، كلّما أرسله سيّده أبو صفوان، في مهمة لتخليص البضائع من ميناء جمادى الثانية. تقول واصفة زوجها من خلال الحوار الآتي مع الثري أبي صفوان: ((بات ثقيل الظلّ هذه الأيام.

ـ هو ثقيل الظلّ دائما ، يجيب ناظرا للمطرب الخنثوي ظانا أنه هو المقصود. تبتسم تاج الملك ابتسامة ذكيّة مفعمة فهماً وتسامحاً.

ـ لا ، أقصد راضي.

ـ أيشكّ بشيء ؟

ـ عالمه لا يعرف الشكّ، فلكي تشكّ يجب أن تفكّر ، ولكي تفعل ذلك لا بدّ أن يكون لديك بعض الفراغ، وفي هذا المجال ، البركة فيك.

ـ اطمئني، سأبعثه بمهمة بعد أخرى حتّى لا نرى وجهه قطّ..

ـ خيرا تفعل، تقول وهي تتصور رجلها ذاك منهمكا أبدا لا يملك وقتاً للقيلولة)) [8].

وفي عالم الثراء والسمسرة والمقامرة، تستمرئ بعض النسوة في تعهير أنفسهنّ، ولا يكتفين بذلك، بل يدفعنّ بناتهنّ الجميلات إلى الانحراف والدعارة، أملا في زيادة أرصدتهنّ البنكيّة، فحكمدار

المرأة العصرية التي تسهر وتسكر وترقص، وتعقد حفلات القمار، غير هيّابة، تصطحب ابنتها الجميلة إلى هذه الحفلات في منازل أصدقائها المرموقين. يقول أبو صفوان واصفا السيدة حكمدار: ((لا عليك.. حكمدار امرأة تعجبك. عصرية بكلّ ما في الكلمة من معنى ، سهر، شراب، رقص... وهذه ابنتها صغيرة جميلة واعدة ، تريد الأم بها أن تتجدد وتستمر.

ـ لكن.. كيف يجيئون في مثل هذا الوقت المتأخر؟

ـ بل قولي المبكر. يعلّق الخبير متمرسا ضاحكا، فحفلات القمار تدوم حتى الصباح أحيانا في منزلها، ولا بدّ أن البكباشي عصام هو الرابح الليلة، ففارسها دائما من يربح.

ـ هكذا.... تردد باستغراب الجاهل،

ـ وما يدخل بيتها من مال لا بدّ أن يبدد، إن لم يكن على الموائد الخضراء فعلى الموائد الحمراء)) [9].

وفي عالم الثراء والتجارة تضمحل معظم القيم الأخلاقية الإنسانية ، ويسود الحقد والمؤامرات والدسائس، ويصبح المال سيّدا مطاعا، ويبقى أهم قيمة من قيم المجتمع ، وأغلاها، فتندفع الشخوص الروائية، بكل طاقاتها، لاهثة مسعورة لكسبه وتخزينه وتثمينه، ومن داخل دائرة السعي اللاهث لاكتساب المال، يصبح الذهب أول ما يسعى الأثرياء لاكتسابه وجمعه نظرا لقيمته الثمينة ، وقدرته لأن يكون معادلا مهما لجميع العملات. يقول الراوي: ((للذهب سحره، هكذا خلقه الله. أرأيت حمارا محمّلا بالذهب لا

يصل إلى أي مكان يشاء ؟ الذهب معيار كلّ ثروة، كريم كل معدن ، قبلة كلّ نظر. في النفوس تشوّف دائم لاحتوائه، وفي الأكف حكّة أبدية لتلمّسه)) [10].

ويبدو أنّ خصائص الذهب المتيمزة، كما فهمتها الكلاسيكيات التاريخية والأدبية كانت السبب الرئيس وراء تهالك بني البشر عبر التاريخ على اقتنائة و التفاخر بهذا الاقتناء ، ويحدد شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي (ت 850 هـ/ 1446م) خصائص الذهب قائلا: ((طبعه حار لطيف، ولشدة اختلاط أجزائه المائيّة بالترابيّة قيل إنّ النار لا تقدر على تفريق أجزائه فلا يحترق، ولا يبلى ولا يصدأ وهو لين برّاق (...) يقوي القلب، ويدفع الصرع تعليقاً ويمنع الفزع والخفقان ويقوي العين كحلاً ويجلوها (...) ويحسّن نظرها، وإذا ثبت به الأذن لم تلتحم (...) وإمساكه في الفم يزيل البخور)) [11].

وفي عالم الأثرياء والمال تصبح التجارة غاية كبيرة لأنها من أهم الأعمال التي تدرّ الأموال الكثيرة، يقول الرواي واصفاً التجارة وفق خطاب لا يخلو من سخرية: ((التجارة أشد الأشكال الحضارية تعقيداً فأنت تزرع لتتاجر، تنتج سلعة لتتاجر، تصنع شيئا لتتاجر. إذن التجارة غاية الغايات وأكثر هذه الغايات تشابكاً وتعقيداً)) [12].

ومن داخل ما تفرزه التجارة من علاقات وقيم خاصة، نلاحظ أنّ الضغائن والأحقاد تشرش في جسد الأسرة الواحدة. فالرجل السلطوي الكبير البكباشي عصام، ينام ويستيقظ على وقع

هاجس مؤرق، وهو قتل زوجته المستبدة والانتقام منها: ((يتنفس عصام الصعداء، ينفض ريشه كما يفعل عصفور بعد زخة مطر ويهرول من جديد كضبع أفزعه دخان بارود. هذه المرأة تنغّصه (...)، يودّ أحياناً أن يعمل منها كيس ملاكمة ليرى بعدئذ أسنانها «الكولينوسيات» تهرّ كما تهرّ أوراق الخريف بين يدي إعصار، بل هو أحياناً يصنع منها في خياله دريئة لمسدسه يزرع في كل دائرة من دوائرها اثنتي عشرة رصاصة بعدد أشهر السنة، متصوّرا أن الانتقام لا يكتمل إلاّ إذا كان دائري الشكل)) [13].

هذا ويولي السرد الحكائي فضاءات جدّ مهمة لعالم المال والتجارة، فيبدو احتفاء الأثرياء بالتكالب على اقتناء السلع النفيسة، وتزيين منازلهم بها شديداً ، بحيث

تبدو هذه المنازل جناناً أرضية مترعة بكلّ ما لذّ وطاب. والمقاطع السردية الآتية تبين إلى أي مدى وصلت إليه طبقة التجار في مدينتي جمادى الأولى والثانية، من حيث الثراء الفاحش، وتثمين منازلها بالسلع النفيسة:

1 – ((بيت جوليا قصر منيف، شاسع واسع، دافئ شفيف. تدخله فتحسب أنك داخل إلى قصر فرساي، تحف ، تماثيل ، لوحات، ثريات... وتنظر إلى الأرض فتظن أنّ شيراز انتقلت إلى جمادى الثانية وتبريز احتلت قصر جوليا)) [14].

2 – ((على المائدة البيضوية كؤوس شراب من عقيق وأطباق من قيشان نفيس وملاعق من فضّة)) [15].

غير أنّ الثراء الفاحش في مدينتي جمادى الأولى والثانية لم يقابله أي ثراء معرفي وإنساني، بل قابله انحطاط أخلاقي ومعرفي، إذ أسهم هذا الثراء في خواء الروح وفقرها الثقافي والمعرفي، فراضي الثري جدا يحسّ بخجل شديد من جهله، فلا البذلة الأنيقة، ولا البهرجة الشكلية التي يغطي نفسه بها، ولا أمواله الكثيرة استطاعت أن تجعله يقيم توازنا إنسانيا بينه وبين ذاته ومجتمعه، فأحسّ بدونية، وخواء كبيرين، عندما جالس أناسا ظنّ أنهم أكثر معرفة منه: ((يفكّر راضي وهو يلعن الجهل الذي لا يعود إلاّ بالضرر والأذى. لو أكمل تعليمه لكان يعرف الآن تماماً كيف يجيب وما ذا يقول ؟ لكن ما عساه الآن أن يفعل ؟. التخمين وخيم العواقب قد ينجح وقد يخيب. وإذا خاب كانت الطامة الكبرى، لن تعود البذلة الفاخرة تستر العورة، ولا ربطة العنق الباريسية تخفي المستور، ومن يعلم بعدئذ ما يحدث؟ قد يطردونه طرد الكلاب، وقد يمسحون به سجاد تبريز.))[16].

وقد أسهم هذا الثراء في تفشي الدعارة، وكثرة الخيانات الزوجيه، فتاج الملك زوجة راضي صارت خليلة جنسية للملياردير أبي صفوان، والسيدة حكمدار صارت راقصة ومقامرة، ومدمنة للخمرة، وحوّلت منزلها إلى خمارة، وناد للقمار، يجتمع فيه علية القوم، بعد أن صارت ثريّة، وصارت خليلة جنسية للرجل العسكري عصام[17]. أمّا البكباشي عصام، رجل السلطة القوي وممثل بعض أفراد طبقة العسكر، فقد أهمل واجباته الوظيفية، ونسي الدفاع عن الوطن وثغوره، وصار مرابيا وسمسارا ومرتشيا،

لا همّ له إلاّ قبض الرشوة لقاء تسهيله عقد الصفقات التجارية الكبيرة التي تدور في عالم الثراء [18]. وهنا يمكن القول: ((إنّ الحكام عندما يتسلّمون السلطة، يتعرّضون، بشكل عام، إلى خطر الوقوع، خلال ممارساتهم السلطوية، في مزالق الطموح الفردي أو الأنانية أو غريزة التسلط والسيطرة. كما بإمكانهم (...) أن ينساقوا مع إرادة التحقيق السريع للأهداف أو المصالح الشخصية)) [19].

ويسخر الخطاب الروائي في رواية (البحث عن نجم القطب) سخرية كبيرة ولاذعة بطبقة العسكر في مدينة جمادى الأولى، هذه الطبقة التي تركت مهمات الدفاع عن الوطن، وتحوّلت إلى ألعوبة بيد التجار، تشاطرها أرباحها، وتتطفل عليها، وتفرض عليها أتاوة كبيرة في الوقت نفسه، لقاء الإسراع بإنجاز المعاملات والتواقيع المتعلقة بصفقاتها التجارية. وبتقنية فنية يشير الخطاب الروائي إلى فساد هذه الطبقة مستثمراً بعض رموز التاريخ العباسي، ليؤكّد دور هذه الطبقة عبر التاريخ في إحلال الفوضى والاستبداد والظلم واغتصاب الدولة ومقدراتها. يقول الراوي: ((منذ عهد بغا ووصيف وقبل ذلك وبعده ظلّت هذه الطبقة تتحكم بالمقدرات، تلتهم، تبلع، تمتصّ، وشعورها الحقيقي أنّها فوق الجميع، وأنّ على الكلّ أن يذوبوا في خدمتها. أليست هي القوة؟ أليست هي القادرة على القتل والسحق والتدمير؟. إذن لتخضع لها الرقاب ولتنحن الظهور، جاء الغزّ بعد الأتراك فأفرزوا لكل مدينة وبلدة عشّ دبابير تشهر إبرها وأنيابها على النحلات العاملات، آخذة منها ما تشاء، تاركة ما تشاء، ثمّ جاء التتار، المماليك الصقالبة، الشراكسة،

الانكشاريّون، الارناؤوط،... والسلسلة لا تنتهي. حبل من مسد))[20].

إنّ هذا المقطع السردي السابق يتشكل تأسيسا على مرجعية واقعية تاريخية استفحل فيها فساد طبقة العسكر من خلال بعض الجماعات الغريبة التي قدمت إلى الوطن العربي واحتلته وعاثت فيه فسادا وتخريبا ، و التي عرفت تاريخيا باستبدادها السياسي، من خلال قادتها العسكريين المستبدين، ابتداء من القائدين التركيين بغا ووصيف اللذين بلغا شأوا كبيرا في خلافة الخليفة العباسي المستعين بالله (أحمد بن محمد المعتصم 248-252هـ)، وتحكما في جميع قراراته السياسية وتوجهاته، حتى سلالة الانكشاريين والارناؤوط. وقد قال أحد الشعراء مبينا استبداد وصيف وبغا التركيين ، وضعف الخليفة العباسي المستعين بالله، وانصياعه لأوامرهما:

خليفة في قفص بين وصيف وبغا

يقول ما قالا له كما يقول الببّغا[21]

إن الثراء في مدينتي جمادى الأولى والثانية ، الذي أشار إليه الخطاب الروائي، تزامن مع اندفاع مسعور شره نحو الامتلاك ، والاستهلاك ، بمختلف أشكالهما، استهلاك الطعام والشراب، وامتلاك للمقتنيات الفضيّة والذهبية، والحلي والعقود، والسجاد، وكل ما هو غال ونفيس، ومن داخل دائرة الاستهلاك هذه تتحول المرأة إلى سلعة جسدية، و تعي هي ذلك، فتنفجر شهواتها الجامحة صوب الطعام والشراب والجنس، فزوجة الثري أبي صفوان ((لاهمّ لها أبدا سوى أن تأكل لتسمن.. وتسمن لتأكل، كأنما هي

في سباق مع الزمن، والعالم مهدد بمجاعة)) [22]. وزوجة البكباشي عصام (شاهناز) لا همّ لها إلاّ الخروج من منزلها، إلى فضاءات جديدة، لكي تخون زوجها جنسيا، وقد ارتدت عقودا ذهبية متراصة على صدرها، ومعطفا فاخرا من الفيزون الأبرش [23]. وزوجة الثري راضي (تاج الملك) تنحصر جميع تطلعاتها في امتلاك الذهب والحلي، واستنزاف أموال زوجها في الأسواق والحوانيت، ومحلاّت الصاغة، والمطاعم الفاخرة، والتفنن في إبراز زينتها ومفاتنها [24]. ثمّ في ما بعد تندفع أمانيها الجامحة لكي يسافر زوجها إلى مدن أخرى، لينجز المهام والصفقات التجارية التي يكلّفه بها سيده أبو صفوان، وبعد ذلك يصفو لها جو الحريّة وغياب الزوج المطعون، و تسمترئ خيانته جنسيا مع السيد الثري أبي صفوان [25].

إنّ المرأة في التشكيل الأخلاقي والقيمي عند الرجال الأثرياء في رواية البحث عن نجم القطب ليست إلاّ سلعة استهلاكية يجب امتلاكها واستهلاكها جنسيا، فالثري (إميل) عندما يذهب إلى المطعم بصحبة صديقيه راضي وأبي عثمان، يحتجّ على زوجته عندما تصمم على مرافقتهم إلى المطعم ، قائلا: ((من يذهب إلى المطعم متأبطا زوادته)) [26]. وعصام الرجل السلطوي ينظر إلى صفوة الدر، الحسناء المتوهجة جمالا، نظرة الصيّاد، فهي ظبية وهو الصيّاد، ومرة أخرى يسميها الراوي دجاجة، أما عصام فيصبح ثعلباً: ((يسأل مراوغا كثعلب يراوغ دجاجة. تنظر الدجاجة بعين حذرة إلى الثعلب، تتفحصه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه)) [27]. أمّا السيدة شاهناز، زوجة البكباشي عصام، التي تذهب إلى الحلاق

(كوكـو) وتغازلـه، فإنهـا تصبح وفق جموحـات خياله الشـهواني قبرة جميلـة، ويجـب أن تقـع في شراكـه: ((ليتـك تكـون كذلـك، تهمـس (شـاهناز) وهـي تجلـس على الكـرسي بعـد أن تعمّـدت ملامسـة يده خطأ .

ـ جربينـي، يقـول بمعرفـة الصيـاد الخبـير الـذي يعلـم أنّ القـبرة باتـت قـاب قوسـين أو أدنـى مـن الـشرك.

ـ إذن أدعوك للغداء. تطلق الدعوة وقد جمعت كل شجاعتها.

يتأمل كوكو الجسـم الرافل بالدمقس، المنحسر عن نفسـه كشـاطئ وقـت الجـزر. يسـيح بعينيـه عـلى العنـق المخمـلي والصـدر الأمـرغ وينظـر إلى العينـين الناهلتـين اللتين يقتلهـما الظمأ ، واللاشـعور عنده ينـطّ فرحـا وغبطـة «وقعت القـبرة في الـشرك».))[28].

إن المجتمـع الاسـتهلاكي السـلعي في مدينتـي جمـادى الأولى والثانيـة، فرض علاقات مشـوهة، قوامها الخداع والمكـر والافتراس، وهـذه العلاقـات هـي الأسـاس التـي ينبني عليهـا عالم الأثريـاء، لأن هـذه العلاقات هـي الكفيلة بنمـو رأس المال وزيادة الثـروة في مختلف مجـالات الحيـاة. وقـد وعت بعـض النسـاء في هـذا المجتمع أسـاليب الرجـال الأثريـاء، وبنيـة تفكيرهـم، ونظرتهم الافتراسـية لمـا حولهم، مـن أمـوال ونسـاء وخـيرات، ورأت هاتـه النسـوة أنـه مـن خـلال الجنـس يمكن تطويـع الرجال والمال، فـما كان منهنّ إلاّ وأن اسـتنفرن طاقـات أجسـادهن الجميلـة والمثيرة، وسـخّرنها لكسـب المـال، وحل مشـاكلهنّ، فدعون الرجـال إلى موائدهنّ، وأغرينهـم بملذات الطعام والـشراب المسـكر، تمهيـدا لاصطيادهـم. وهاهـي السـيدة حكمـدار

تدعـو الرجل السـلطوي عصام إلى مائدتها، وتغريه بجسـدها وجسـد ابنتهـا (فيفـي). والمقطع الـسردي الآتي يوضّح إلى أي مدى مارسـت النسـوة في مجتمـع الثـراء والاسـتهلاك فنون إغـراء الرجـال المهمين:

((غـداء شـهيا أؤكّـد لـك، تعـال تجـد مـا يـسرك. يقـول صـوت حكمـدار الآمـر الراجـي مـن طـرف السـلك الآخـر.

ـ حسـناً، الدعـوة مغريـة ومـن يملـك مقاومـة إغـراءك؟ يجيـب عصـام وهـو يهتـزّ فرحـاً للدعـوة التـي جاءتـه بعـد صفـوة الـدرّ.» ستنسـيني حكمـدار صفـوة الـدرّ «يفكّـر بسرعـة «ثـمّ هنـاك ولا بـدّ شيء في جعبتهـا».

ـ إيه، وهل تتأخر؟

ـ لا، مسافة الطريق.

«الطريـق رمية حجر» تحدّث حكمدار نفسـها وهي تغلق السـماعة، سـيأتي قبـل أن يرتـدّ إليّ طـرفي. أنا أعـرف هـذا الصنف مـن الرجال. حيـث تكـون المـرأة يسـقطون. الحرمان الذي عاشـوه في المـاضي يظهر الآن عـلى أشـدّه، ينقلـب إلى انغماس في كل مـا ينسي وما ينـسي يا ترى كالمـرأة المسـكوبة في قـدح خمـرة؟ هـذه الإغـراءات تعرفهـا حكمـدار جيـدا، تعـرف وقعها الشـديد على بيـوت العنكبـوت هـذه، وتعلم أنّ مـن يقـاوم لم يخلق بعـد. تجربتها طويلـة (...) صاروا كلهـم يتجمعون لديهـا كـسرب القطا عـلى الماء. يعبّـون مـن منهلها ولا يرتـوون، وهي تعلم كيـف تجعلهم لا يرتـوون)) [29]

ولا يخفـى عـلى متلقي الخطـاب الروائي هذه الرؤيـة الإيديولوجية

المعادية لطبقة السلطة الثريّة التي لا يهمها إلاّ ملذاتها الشخصيّة ومصالحها الخاصة التي تهدف في المحصلة الأخيرة إلى زيادة ثرواتها، فالمرأة الثرية حكمدار تريد عقد صفقة تجارية تدرّ عليها أموالا كثيرة ، وهي بحاجة إلى مساعدة رجل قوي في السلطة، كي ينجز لها المعاملات الإدارية المعقّدة في مكاتب الدولة، ومن هنا فهي مستعدّة لأن تسخّر جسدها وجسد ابنتها الجميلة وظيفيا لإمتاع الرجل، طالما أن الجسد سيحقق لها المكاسب المالية، والرجل السلطوي عصام هو الآخر مستعدّ لأن يقدّم مساعداته طالما هذه المساعدات ستدرّ عليه مزيدا من الملذّات الشخصيّة: الطعام والشراب والجنس، والمتعة البصرية، وذلك من خلال حفلات الموائد العامرة التي تقيمها حمدار تكريما لهذا الرجل، يضاف إلى ذلك ما ستقدّمه له حكمدار من رشاوى، ونسبة مئوية من الأرباح المالية التي تردّها عليها هذه الصفقات التجارية المشبوهة، غير القانونية ، ويشير الخطاب الروائي بشكل واضح إلى أن الرجل السلطوي البكباشي عصام لا يقدّم أي تسهيلات لتجار مدينته وسماسرتها إلاّ إذا قبض عمولات مالية مقابل كل صفقة تجارية، وها هو يحدد للمليونير أبي صفوان قيمة إحدى العمولات ، وذلك من خلال المقطع السردي الآتي:

((عشرة بالمائة أم مبلغ مقطوع؟ يقول أبو صفوان لمحدّثه بمباشرة يبدو أنّهما تعارف عليها منذ زمن طويل.

ـ لا، نحن شركاء. حصتي أكثر من عشرة بالمائة، يجيب البكباشي عصام بعين لا تهاب المخرز. في الحقول تنمو نباتات طفيلية كثيرة،

بعضها يتسلق النباتات الزراعية، وبعضها الآخر يلتحم به من عل كلبلابة لاصقة ثمّ يرفض التخلي. يريد أن يأخذ كلّ شيء. تعمل النبتة وتكدح، تشتغل جذورها وأوراقها، تصنع الغذاء وتركّب الضوء ليأتي الطفيلي ويمتصّها ، وأحياناً دون أن يترك لها شيئاً.

ـ لكن هذا غاية الطمع ، بروح مساومة عريقة الأصالة يردّ أبو صفوان وهو يعلم أنّ هذا جزء لا يتجزأ من العمل.

ـ أنت تعلم، القضية صعبة ولكي تحلّ سنتعب كثيراً. ثمّ إنّ المفاتيح عديدة ولا يتحرك المفتاح بدون زيت.

ـ كل عمركم هكذا، نحن نتعب وأنتم تجنون. يقول أبو صفوان مازحاً، وهو جاد في الحقيقة والبكباشي يعلم أنّه جاد (...).

ـ قل رب يسّر أبا صفوان، يقطع عليه أخيرا تفكيره، ما ذا تقول؟ تتعبون.. نجني؟؟ لا.. لا.. نحن دفنا الشيخ زنكي معا أبا صفوان.

ـ أنا أمزح يا رجل ، ويضحك التاجر الأكرش الذي يتمنّى لو ينتهي بأسرع ما يستطيع من صفقة يعلم أنّها رابحة كيفما كانت، (...).

ـ لولانا ، لم تمش صفقة واحدة. يتابع البكباشي وهو يعلم جيدا أن الهجوم خير وسيلة للدفاع.

ـ حسنا، حسنا، يتطامن أخيرا الحصن الشامخ ويفتح أبوابه مستلسما. كم إذن ؟

ـ خمس عشرة بالمائة.

ـ شرط أن تأخذوا لي التوقيع النهائي هذا الأسبوع.)) [30]

إن علاقات الفساد الجنسي والرشوة، والعمولات المالية تبدو منسجمة إلى حد بعيد مع مجمل العلاقات الاجتماعية والتجارية والسياسية والتجارية التي تتحكم في مصائر الناس وعلاقاتهم في مدينتي جمادى الأولى والثانية اللتين ليستا سوى جثّة في الخطاب الروائي، وفي مجمل الإيديولوجيا التي يبثّها رواة الرواية، يقول أحد الرواة عن مدينته جمادى الثانية: ((«المدينة جثّة أسلمت الروح منذ زمن طويل «(...) تنتفخ أطرافها تتورم لا ترى، لا تسمع، لا تشعر. تزعق فيها الآلات من كل صنف ولون لكنها لا تسمع، يغرقونها بالقمامات والقذارات لكنها لا ترى، تنغل فيها الديدان وتنهش لكنّها لا تشعر. كم أنت بائسة أيتها المدينة.»)) [31].

وإذا كان الفقراء والمهمّشون (بفتح الميم) في مدينتي جمادى الأولى والثانية يدوخون من شدة الفقر والجوع والبطالة والفساد، فإنّ الأثرياء في هاتين المدينتين يدوخون سكرا وثملاً وعربدة ومجونا، ويتخمون ثراء وخمورا وجنسا وتبذيرا يصل حدّ الأسطورة، إذ يغدقون أموالهم، وبلا حساب، في الملاهي والمراقص وعلى العاهرات، والبغايا المحليّات والأوروبيات اللواتي يرقصن في هذه الملاهي.وها هو الثري إميل يصطحب زوجته جوليا وصديقيه الثريين عثمان وراضي إلى أحد الملاهي الليلية ، حيث يكرعون كؤوس الويسكي، ويخططون لعقد الصفقات التجارية: ((قرب المنصة يجلس الأربعة. جوليا تفرش جناحيها بحنان على راضي.

تشـعّ بهجـة وغبطـة، كؤوس الويسـكي تمـلأ، ترفع الأنخـاب فتقترح جوليـا «نخـب راضي «يضيف أبو عثمان «وأبي صفـوان «يفكّر راضي «أبـو صفـوان رجل رائـع. يحبّني كثـيراً. يفتـح لي أبواب الجنـة. حيّاك الله يـا أبـا صفـوان!!.».))[32].

ويشـير الـسرد الروائي إلى مـا يدور في فضاء الملهـى، حيث تمارس الراقصـة الأوروبيـة رقـص السـتربتيز، ثمّ تتـوج هذا الرقـص في نهاية الوصلـة بممارسـة الجنـس الحـيّ والمكشـوف مـع رجل فحـل، وعلى وقـع هيـاج الرجـال والنسـاء رواد الملهـى وتصفيقهـم، ومباركتهـم الحـارة لهـذه الشـهوانية الجسـدية والفحولـة الجنسـية المسـعورتين. يقـول الـراوي: ((التصفيـق يعلـو محييـاً آدم وحـواء وقد أنهيـا إضرام النـار الأولى، آدم وحـواء يحييـان. الجمهور يضجّ لمفاتـن المرأة وفحولة الرجل.)) [33].

ومـن خـلال فضـاء الملهى يشـحن الخطـاب الروائـي بإيديولوجيا معاديـة لعـالم الثـراء الفاحـش، إذ يسـخر هـذا الخطـاب بعلاقـات الأثريـاء وقيمهـم وسـلوكهم وممارسـاتهم، فجوليـا الجميلـة زوجـة إميل تغـازل صديق زوجهـا راضي، وتدفعه إلى ارتـكاب فعل الخطيئة معها :

((أنـت شـاب رائع. تهمس جوليـا في إذن راضي وكأنهـا في منطقة ثانيـة مـن العـالم تفصلهـا عن منطقـة زوجهـا بحـار ومحيطـات. ينظر راضي للوجـه اللوحـة بغـير فهـم. يتعثّـر لسـانه بأحرف مـا تعجز عن تشـكيل كلمـة، تمـدّ اليـد الناعمـة التـي لم تعـرف وجـه الشـمس ولم تلامـس عـالم الكـدح يده.

ـ أنت تعجبني. تتابع الأنثى بالصوت ذاته ذاك السارق نفسه عبر أروقة الآذان.

ـ سيدتي. ينجح الصوت الآخر في التلفظ أخيراً، بعتب قليل، وخوف كثير.

ـ ستراقصني الليلة. تشدد هجومها (...).

ـ أخشى أن أخيب ظنك. يفصح راضي أخيرا وقد لملم أطراف شجاعته، أنا لا أجيد الرقص.

ـ أعلّمك، أقود خطاك كالطفل، المهم أن تكون بين يديّ. تصرّح المرأة بما في نفسها علنا (...) جوليا تقترب من راضي أكثر، تلاصق وجنتها وجنته، تسبح يدها في بحره المتجمّد الجنوبي ثمّ الشمالي، تهمس كالأفعى» ألا تثيرك هذه المرأة «.)) (34).

بينما يُلاحظ أنّ زوجها إميل وصديقه أبا عثمان ينهمكان في مراقبة الراقصة الإنكليزية العارية وهي تتهيأ للفعل الجنسي على منصة المسرح: ((يرد إميل وعيناه تطيران إلى المنصة، تنغرزان عميقاً في جسد بضّ لحواء إنكليزية تقدّم مع آدمها مشهد الخطيئة الأولى. الأعين كلّها تنشدّ للمشهد الرمزي المثير، (...) «انظر، انظر إلى هذا البطن العاجي المشتعل لهباً. ناره تكويني حتى العظم» يهمس إميل في إذن أبي عثمان، «تتفجّر شهوة، هذه المرأة «. اللعنة على جوليا. لولا وجودها لسكرنا على هذه ليليتنا على طولها».)) (35).

ثمّ في ما بعد يفكّر إميل بالاحتيال على زوجته جوليا، حتى يصفو له الجو مع صديقه أبي عثمان، ويأخذا الراقصة الإنكليزية إلى

شقته البحرية ليستمتعا بجسدها الجميل، وها هو يصرّح لصديقه أبي عثمان برغبته المسعورة في هذه الراقصة: ((«اسمع لا بدّ أن نحصل على هذه المرأة «يقول إميل لصاحبه بشفتين تتلمظان شبقاً ورغبة.

«كيف؟» [36] يجيب أبو عثمان مستفسراً استفسار البدوي الظامئ عن مورد المياه «أخرج أنا بجوليا بعد قليل بحجّة المرض، تطلبها أنت «انجاجيه» ثمّ أعود إليكم ونذهب إلى شقتنا البحرية».

«ليت الأحلام تتحقق» يغمز أبو عثمان بطرف عينه وهو لا يفارق الجسم اللدن البض بعينه الأخرى.)) [37].

غير أنّ جوليا الأنثى ، وبغريزتها وحسّها الأنثوي، كانت تعرف نوايا زوجها، ومدى قدراته على اصطياد النساء بأمواله الكثيرة، وكانت تعرف خياناته الكثيرة لها، فقررت أن تتمادى في إغراء صديقه راضي، حتّى توقعه في شباك أنوثتها، ولم يستطع راضي في نهاية المطاف إلاّ أن يمتثل لإغواء جسدها: ((«اشرب نخب تفاهمنا» تقول الأربعينية للثلاثيني وهي تفرك أصابع كفّه بين أصابعها.

يرفع الثلاثيني الكأس، يشرب وكلّ أمله ألاّ يبقى في رأسه دماغ يفكّر ولا كوابح تكبح.)) [38].

وهكذا تتطامن الشخوص الثرية في رواية (البحث عن نجم القطب) أمام لوثة المال والجنس والرذيلة والاستهلاك ، غير آبهة بقيم الشرف والأخلاق والمبادئ الإنسانية في حياة الأفراد والمجتمعات، ليضجّ فضاء مدينتي جمادى الأولى والثانية

المتخيلتين بالخداع والمكر والاحتيال ونهب الوطن وخيراته. يقول الراوي: ((الخداع، هذا الوباء الفتّاك الذي يجتاح العالم. من تراه لم يصب بعدواه؟. من تراه لا يلبسه جلداً وطيلساناً؟ البائع يخدع الزبون، المسؤول يخدع المواطن، المرأة تخدع زوجها، الزوج يخدع امرأته، لكأن هواء الناس الخداع وماءهم وغذاءهم.)) [39].

غير أنّ هذا الفضاء، على الرغم من سوداويته، وانتهازية علاقاته، وتدني قيمه الروحية والأخلاقية، لا تزال فيه بعض الشخوص الكريمة التي تطمح لإشادة عالم نظيف جميل لم تلوّثه بعد قيم الاستهلاك والثراء والمال والمتاجرة بالجنس. ومن الملاحظ أن الخطاب الروائي في روايات عبد الكريم ناصيف، يعطي هؤلاء الشخوص طاقة كبيرة على مقاومة جحافل السواد والفساد، ومهما علا شأنها واستفحل، فهو يحميهم من السقوط، ويدفعهم لأن يعملوا بشرف في ظروف غير إنسانية، قاسية، تسحق طموحاتهم الشريفة، ورؤيتهم النظيفة التي ترفض أن تجاري فضاءات التلوّث وتدخل فيها، وكأني بالراوي يقول: لتبق بؤرة ضوء مشرقة في عالم الظلام الواسع هذا الممتدّ من الماء إلى الماء ، لتبق قلة من الناس الشرفاء الذين يحتفظون بماء وجوههم جامدا، في فضاء واسع غمس الناس فيه وجوههم في الطين والقاذورات والمال الحرام، وجميع اللوثات والعلاقات المشوّهة والمشبوهة، فها هي الشخصيّة الروائية صفوة الدرّ ترفض إغراءات القوة والمال والسلطة التي يغريها بها الرجل السلطوي والتاجر البكباشي عصام، قائلة: ((أنا

لست غرضك يا عصام (...) اذهب إلى زوجتك يا رجل ودع الناس وشأنهم)) [40]

وها هو صافي الذي لا يجد قوت يومه يحلم بمجتمع نظيف تسوده قيم الحقّ والخير والعدالة، إنّه يريد ((أن ينقشع الليل الذي طال كثيراً على أمّته، أن يسود العالم الخير والحقّ والعدالة. لكنّه يعلم أيضا أن الحلم كبير كبير)) [41].

وقد سعى طوال حياته أن يحقق هذا الحلم متمثّلا قول رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، الذي يثبته الراوي دلالة على وجوب محاربة الفساد والوقوف ضدّه: ((من رأى منكم خطأ فليقوّمه بسيفه فمن لم يستطع فبلسانه فمن لم يستطع فبقلبه وهذا أضعف الإيمان)) [42].

ولقد وعى صافي حدّة التباين الطبقي في مدينة جمادى الأولى، فوصف الحياة فيها قائلاً: ((الحياة غالية، كلّ شيء يصاب بجنون التضخم وارتفاع الأسعار ما عدا الإنسان، فهذا وحده يرخص ويرخص كل يوم)) [43]. ورأى الأثرياء واللصوص والوصوليين في هذه المدينة: ((كيف يكسبون الأموال الطائلة التي لا يعرفون كيف يجدون لها سبلاً للإنفاق فيكنزونها ذهباً وفضّة)) [44]. وتيقّن أن هناك مؤامرة كبيرة على الناس الفقراء والمهمشين أمثاله، تسهم في إفقارهم وتجويعهم تمهيدا لإغراقهم في دوامة من الأزمات التي تمنعهم من أن يكونوا مسهمين في بناء مجتمعهم وتحضيره وتطويره، وها هو يصرّح لسجّانه الصول بخيوط هذه المؤامرة: ((«مهما يدخل إليك يخرج منك أكثر، هناك مؤامرة على الإنسان في هذا

البلد يريدون سحقه يا صديقي «.

ـ كيف؟ يسأل الصول المنتفخ الأوداج من آثار نعم الغير.

ـ يجعلونه يلهث خلف اللقمة حتى تستنزف قواه. يعيش بهمّ بطنه كي ينسى عقله، ينقلونه من أزمة إلى أزمة حتى يدوخ تماما.)) [45].

هذه بعض مواصفات عوالم الشخوص الثريّة والفاسدة في فضاءات رواية (البحث عن نجم القطب) للروائي عبد الكريم ناصيف، والتي حاول الخطاب الروائي جادا أن يكشف عنها ويدينها، بشكل رمزي تارة، وبشكل صريح تارة أخرى، معتمدا في الوقت نفسه خلفيات مرجعية معرفية عديدة ، تنهل من الواقع والتاريخ، والأساطير العربية، والسير الشعبية ببعدها الاجتماعي والسياسي، ومن بعض الخطابات الشعرية العربية التي ساندت أنساق الإيديولوجية المعرفية التي دعا إليها الخطاب الروائي كبديل من الإيديولوجيا التي حاول الأثرياء والطفيليون، وبعض رجال السلطة الفاسدين تأسيسها وتكريسها لخدمة مصالحهم الخاصة التي تهدف في النهاية إلى الاختلاس و الكسب السريع، والبطر والتمادي في النهل من كلّ ما هو حرام غير شرعي.

انتـــــــــــــــهى

الهوامش والمراجع

(1) د. محمد برادة، مقدمة كتاب: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، الطبعة الأولى 1987م، ص 9.

(2) د. محمود أمين العالم: «هل هناك خصوصية للرواية العربية؟»: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء 1997م، ص 13.

(3) عبد الكريم ناصيف: البحث عن نجم القطب، منشورات دار مجلة الثقافة، دمشق ، الطبعة الأولى 1985م، ص 20 21.

(4) البحث عن نجم القطب، ص 21.

(5) نفسه ، ص 21.

(6) مصطلح رومان جاكبسون ن عن مقال لبطرس الحلاق منشور في مجلة الكرمل، قبرص ، العدد الرابع ، خريف 1981م، ص 66.

(7) البحث عن نجم القطب ، ص 23.

(8) نفسه ، ص 23.

(9) نفسه ، ص 26.

(10) نفسه ، ص 16.

(11) المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق المكتب العالمي للبحوث، بيروت، دار مكتبة الحياة ، طبعة 1989م ، المجلد الثاني ، ص 172.

(12) البحث عن نجم القطب و ص 36.

(13) نفسه ، ص 40.

(14) نفسه ، ص 31.

(15) نفسه ، ص 33 34.

(16) نفسه ، ص 32.

(17) نفسه، ص 26.

(18) نفسه ، ص 37.

(19) د. أدونيس العكرة: الإرهاب السياسي ، «بحث في أصول الظاهرة وأبعادها الإنسانية»، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران (يونيو)، 1983م، ص 131.

(20) البحث عن نجم القطب، ص 37.

(21) عن/ أبي الحسن علي بن الحسين المسعودي (346هـ 957م): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: عبد الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ، الطبعة الأولى 1991م، 4/ 157.

(22) البحث عن نجم القطب، ص 24.

(23) نفسه ، ص 40.

(24) نفسه، ص 16.

(25) نفسه ، ص 19 20.

(26) نفسه ، ص 48.

(27) نفسه ، ص 44.

(28) نفسه، ص 62.

(29) نفسه، ص 63.

(30) نفسه ، ص 36 37.

(31) نفسه ، ص 49 50.

(32) نفسه، ص 50.

(33) نفسه، ص 52.

(34) نفسه، ص 51.

(35) نفسه، ص 51.

(36) جميع علامات التنصيص («) الموجودة داخل المقاطع السردية المقتبسة

هـي مـن وضـع مؤلـف الروايـة، وقـد أبقيـت عليهـا مـن بـاب الأمانـة في نقـل الاقتباس.

(37) البحث عن نجم القطب، ص 52.

(38) نفسه، ص 52.

(39) نفسه ، ص 45.

(40) نفسه ص 61

(41) نفسه، ص 60.

(42) البحـث عـن نجـم القطـب ، ص 48. مع ملاحظـة أن هذا الحديـث أتى في النـص الروائـي بتحويـرات جـدّ طفيفـة عمّا هـو عليه في صحيـح مسـلم. إذ يرد في صحيـح مسـلم عـلى الشـكل الآتي: ((مـن رأى منكم منكـراً فليغـيّره بيده فإن لم يسـتطع فبلسـانه فـإن لم يسـتطع فبقلبـه وذلـك أضعـف الإيـمان)). لمزيـد مـن الاطـلاع ينظـر: القشـيري، أبو الحسـين مسـلم بـن الحجّـاج بن مسـلم: صحيح مسـلم، مكتبـة ومطبعـة محمد عـلي صبيـح وأولاده ، القاهـرة، دون تاريخ، الجزء الأول ، ص 50.

(43) البحث عن نجم القطب، ص 54.

(44) نفسه ، ص 53.

(45) نفسه، ص 55.

المصادر والمراجع

(1) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد (ت 850 هـ / 1446م):المستطرف في كل فن مستظرف، تحقيق المكتب العالمي للبحوث، بيروت، دار مكتبة الحياة ، طبعة 1989م ، المجلد الثاني.

(2) برادة، د. محمد: مقدمة كتاب: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة د. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، الطبعة الأولى 1987م.

(3) بطرس الحلاق: مجلة الكرمل، قبرص ، العدد الرابع ، خريف 1981م.

(4) العالم، د. محمود أمين: «هل هناك خصوصية للرواية العربية؟»: مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، شتاء 1997م.

(5) العكرة، د. أدونيس: الإرهاب السياسي ، «بحث في أصول الظاهرة وأبعادها الإنسانية»، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، حزيران (يونيو)، 1983م.

(6) – القشيري، أبو الحسين مسلم بن الحجّاج بن مسلم: صحيح مسلم، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، القاهرة، دون تاريخ، الجزء الأول.

(7) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (346هـ 957م): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: عبد الأمير مهنا، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت ، الطبعة الأولى، الطبعة الأولى 1991م، المجلد الرابع.

(8) – ناصيف، عبد الكريم: البحث عن نجم القطب (رواية)، منشورات دار مجلة الثقافة، دمشق ، الطبعة الأولى، دون تاريخ.

ليلى بعلبكي وجنسنة الرواية العربية

المهدي نقوس – باحث وقاص و نقاد من المغرب.

(تقول الكنيسة: الجسد خطيئة

يقول العلم: الجسد آلة

الإعلانات: الجسد مشروع تجاري

يقول الجسد: أنا مهرجان)

إدواردو غاليانو – ص:79[1]

الرواية النسوية وفضل الحكي على السرد

ليس القصد من وراء هذه الدراسة البحث في أسلوبية أو ريادة الرواية العربية وتحقيبها، بقدر ما نود الحفر في تفاصيل وخبايا الحب والجنس والعشق بين طياتها، وقد ذهب الكثير من القراء إلى الاعتقاد بأن السرد المعاصر يبقى حكرا على الرجال دون النساء،

ويؤرخون لبداية الرواية العربية انطلاقا من رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، الصادرة سنة 1914 عن دار المعارف بمصر، ويهديها لأخته قائلا:

(... إلى مصر وإلى هذه الطبيعية المتشابهة اللذيذة، إليك يا مصر ولأختي أهدي هذه الرواية من أجلك كتبتها وكانت عزائي عن الألم، ولأكتبها عشت...، وأنت يا أخت، أنت أول من أحببت من شباب مصر، ولمن أحب أهدي هذا القسم من نفسي، والذي احتل سني شبابي الأول، أهديها لك بعد أن أهديتها لمصر، ولعلك أنت الأخرى تقبلينها فتبعثين في الأمل وحب المزيد.. ولمصر نفسي ووجودي، ولأختي قلبي وروحي... هيكل) ص:3[2]، ويجسد فيها الحياة. في الريف المصري، راسما الصورة الأليمة لنهايات ومصائر علاقات الحب والعشق المجهضة، واستغلال الفتيات الفلاحات، التي تمنح للإقطاعي صاحب الضيعة كامل الحق و تنزع من الضعيف كل الحق.و نلاحظ تأثر المؤلف بالفكر الرومانسي العاطفي، حيث تتقاسم الرواية ثنائية الطبيعة المنطلقة بمواجهة قيود المجتمع الصارم، في الصفحة الخامسة يستهل محمد حسين هيكل روايته قائلا:

(في هاته الساعة من النهار حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها، ويقطع الصمت المطلق الذي يحكم على قرى الفلاحين طول الليل آذان المؤذن، وصوت الديّكة، ويقظة الحيوانات جميعا من راحتها، وحين تتلاشى الظلمة، ويظهر الصباح رويداً رويداً من وراء الحجب في هاته الساعة كانت زينبْ تتمطى في مرقدها،

وترسلُ في الجو الساكن الهادئ تنهدات القائم من نومه، وعن جانبيها أختها وأخوها ما يزالان نائمين، فانسحبت هي من بينهما»ص5، [3] وينهيها بالفقرة الختامية التالية: «ثم طلبتْ زينبْ إلى أمّها أن تأتيها بمنديلٍ محلاوي هو منديلُ إبراهيم موضوع في صندوقها وأخذته بيدها فوضعتهُ على فمها ثم قلبها وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديلُ معها في قبرها، وفي وسط الليل أقفلت عينيها وراحت إلى أعماق سكونها وارتفع صراخُ العجوزين يعلن في الفضاء موتها.»ص316[4]، و بين هذا وذاك يقول الروائي (قابلتني فأخذ بعيني جمالها، وبهرني فيها عيون نجل وخدود متوردة في لون قمحيٍّ جذاب، وجسم خصب وقوام غضٍّ وخصرٍ دقيقٍ وبنانٍ رخص، ومنطق عذب، ونظرات تسيل لها النفس... و جاء اليوم الذي زوّجت فيه هذه الفتاة، والذي عاهدت نفسي فيه أن أنساها إلى الأبد، إذ ما دامت لغيري، فمن الغدر الذي لا يليق بي أن أفكر فيها مجرد تفكير. ورجعت بذلك لابنة عمي التي وعدت، وجعلت أتخيل لها كل شي حسن، وتبادلت معها كلمات قليلة، ولكنها انتهت هي الأخرى بأن تزوجت، فعراني لذلك حزنٌ عظيم، ثمّ سرعان ما سقطت عن كتفي أحمالهُ حتى لقد عرتني الغرابة كيف يمكن أن يكون ذلك شأني... وأسلمتني إلى نوبة فظيعة هي التي دفعتني إليك. نوبةٌ أحسست معها بالحاجة المطلقة أن أملك هذه الفتاة الريفية رغما عن أنها متزوجة) ص215 – 216[5]

وقد صنفت رواية «زينب» بحسب النقاد كإرهاص بالميلاد الحقيقي لرواية عربية بمقاييس جمالية وفنية عالية، وظهرت بعدها

بزمن رواية «سارة» لعباس محمود العقاد في طبعتها الأولى سنة 1938. وهي أقرب ما تكون إلى تحليل لشخصية المرأة كما يزعم النقاد.

(لونها كلون الشهد المصفى يأخذ من محاسن الألوان البيضاء والسمراء والحمراء والصفراء في مسحة واحدة وعيناها نجلاوان وطفاوان تخفيان الأسرار ولا تخفيان النزعات، فيهما خطفة الصقر ودَعة الحمامة. وفمها فمُ الطفل الرضيع لولا ثنايا تُخجل العِقد النضيد في تناسق وانتظام. و لها ذقَن كطرف الكُمثرَى الصغيرة واستدارة وجه وبضاضة جسم لا تفترقان عن سمات الطفولة في لمحة الناظر. وبين وجهها النضير وجسمها الغضير جِيد كأنه الحِلية الفنية سُبكت لتنسجم بينهما وفاقا لتمام الحسن من كليهما. فليس هو جيدا كأي جيد ولكنه الجيدُ الذي يوائم بين ذلك الوجه وذلك القوام. يتخطاها من يراها على عجل، ثم يعود مدركا انه قد تخطى شيئا لا يفات.) ص88[6].. ويضيف:

(حزمة من أعصاب تسمى امرأة. وهيهات أن تُسمى شيئا غير امرأة، ولو أنها تفرقت بين أجسام شتى لكانت فيها خميرة أنوثة توشك أن تطغى على جميع تلك الأجسام.) ص89[7]

وقد أحب العقاد وهفا قلبه غير ما مرة، بالرغم من أنه لم يتزوج، فضلا على شهرته بعداوته للمرأة، فصل أسبابها ومبرراتها في كتابيه «هذه الشجرة» و«المرأة في القرءان»، وزعم أن فضل المرأة على الرجل ينحصر في الطهي والتطريز، وبكاء الموتى فقط، مما يفسر تناقضه الذي يراوح بين الحب الجارف للمرأة كأداة متعة

ولـذة وبـين الكراهيـة لها:

(و كذلـك تجمعـت أسـباب الهيـام مـن ألفـة إلى متعـة إلى تفاهـم، إلى اتفـاق في أمـور، إلى اختـلاف في أمـور غيرهـا، حتـى اسـتحكمت أواصر الملازمـة، وتلاحمـت وشـائج الفتنـة. فلـما أنشـأ يحاسـبها عـلى حقـوق الوفـاء ويتقاضاهـا أمانـة الإخـلاص، لم يكن ذلك غلـواً لأنه حتـم لا مندوحـة عنـه، ولأن السـكوت عنهـا كان أشـق عليـه مـن حسـابها، وإلا فـماذا هـو صانـع! أيفارقهـا؟ ذلك عسـير!

أيسـتبقيها عـلى أن يكـون لهـا وحدهـا ولا تكـون له وحـده، ليس ذلك بيسـير!

و هكـذا يتفـق أن يحاسـب الرجـل المرأة بميـزان الملائكـة، وهو لا يسـتبعد عنها غـدر الشـياطين) ص:157[8]

ورغـم هـذا التناقـض الظاهـر في حيـاة العمـلاق عبـاس محمـود العقـاد فإنـه عاشـق كبير فتح قلبه لسـارة وهـي «مي زيـادة»، وأخرى مسـلمة تدعـى «هنـد» لا نـكاد نتبين عنهـا شـيئا، يقول:

(كانـت سـارة وهنـد عـلى مِثالـين مـن الأنوثـة متناقضـين [...]: فـإذا كانت سـارة قد خُلقـتْ وثنية في سـاحة الطبيعة فَهندْ قـد خُلقتْ راهبـة في ديـر، من غير حاجـة إلى الدير! تلك مشـغولة بـأنْ تحطِّم من القيـود أكثـرَ مـا اسـتطاعت، وهـذه مشـغولة بأن تصـوغ حولهـا أكثر مـا اسـتطاعتْ من قيود ثـمّ توشّـيها بطلاء الذهـب وترصّعهـا بفرائد الجوهر) ص:136[9].

(كلتاهمـا جميلـة، ولكـنّ الجـمال فيهـن كالحصـن الـذي يحيـط بـه

الخندق. أمّا الجمال في سارة فكالبستان يحيط بيه جدول من الماء النمير هو جزء من البستان، وهو للعبور أكثر مما يكون للصدّ والنفور. تلك تعطيك خير ما أعطت على البعد والحيطة، وهذه تعطيك على القرب والسَّرف) (...) كلتاهما ذات ثقافة وألمعية، لكن ثقافة هند إلى المعرفة، وثقافة سارة إلى الفطرة [...] إحداهما قائمة في محراب، والأخرى باثقة كالزهرة من زبد العُباب) ص:137، 138[10]

وتعد هذه الآثار حجر التأسيس لكتابة روائية انبعثت بباقي الأقطار العربية، وصنفت كنواة لرواية عصرية بمقاييس فنية متكاملة، وذات نزعة واقعية مهرت بقوة الذائقة القرائية العربية.. وقد سبقت تجربة «زينب» عدة محاولات سردية في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي أفرزها عصر النهضة العربية، نستحضر منها عدة تجارب أهمها رواية «وي...إذن لست افرنجي» للبناني خليل خوري أفندي الصادرة في 1859، رواية «غابة الحق» لفرنسيس مراش، و«الهيام في جنان الشام» لليازجي، والمويلحي، وجبران خليل جبران، وجرجي زيدان. هذا إضافة لرائدات الجيل الأول الممثل بـ وردة اليازجي، وعائشة تيمور، ومرايانا مراش، وزينب فواز، ولبيبة هاشم، وفريدة عطية، ومي زيادة. اللاتي بادرن إلى الكتابة الاجتماعية والتاريخية، اقتداء بالكتاب من الرجال في كتاباتهم. وذلك عن طريق استيعاب كافة المعايير الإيتيقية المهيمنة كالاحتشام والخجل واحترام التقاليد، والالتزام بالمعايير الفنية في التعبير والكتابة تجنبا لكل شطط، وهي إحدى الضوابط الضرورية

التي ساعدت على اقتحام المرأة لمجال الكتابة الإبداعية في مرحلة متقدمة.

تلته تجارب متبلورة في نضجها جسدته تجارب ليلى بعلبكي وكوليت خوري وسهير القلماوي، وسناء السعيد، وإميلي نصر الله وسلمى الخضراء الجيوسي، وألفت الإدلبي، قبل الوصول إلى الجيل الثالث من الكاتبات العربيات اللائي أحدثن ثورة على مستوى معايير الكتابة وأجناسها وجمالياتها.

وقد سبقت «زينب» محمد حسين هيكل، أزيد من خمس روائيات أفرزهن عصر الإصلاح، وكان لهن قصب السبق في هذا المضمار.

يقول الكبير الداديسي في دراسته الموسومة بـ«أزمة الجنس في الرواية الجزائرية النسائية:

(إن الباحث في الرواية النسائية بالعالم العربي ليقف للوهلة الأولى على تأخر اقتحام المرأة للكتابة الروائية في معظم الدول العربية، إذ ظل الاعتقاد السائد هو كون المرأة العربية لم تلج عباب الكتابة الروائية إلا في النصف الثاني من القرن العشرين واعتبار رواية «أروى بنت الخطوب» للأديبة وداد سكاكيني المنشورة عام 1950 من بواكير الرواية النسائية العربية والتي ستكتب بعدها بسنتين روايتها الثانية «الحب المحرم» (1952) وإن كشفت الدراسات الحديثة عكس ذلك، لدرجة أن هناك من يعتبر المرأة أول من فجر نبع الرواية عربيا بنصوص مثل «حسن العواقب» لزينب فواز التي صدرت سنة 1898 وبعدها بست سنوات كانت رواية «قلب

رجل» الصادرة سنة 1904 للكاتبة لبيبة هاشم قبل أن تصدر لها روايتان أخريتان هما «حسناء الجسد» سنة 1898 و«شيرين» سنة 1907. وهي أعمال سبقت رواية محمد حسن هيكل «زينب» التي لم تر النور إلا في سنة 1914، والتي يحلو لكثيرين اعتبارها باكورة الرواية العربية..)[11]

وموضوع الكتابة في حقل الجنسانية مشكل شائك، وتحاصره العديد من التهم والأوهام التي ينسجها خيال المجتمع القاصر، وعدم تداوله بحرية من طرف الكتاب العرب مرجعه إلى أنه يخضع لعدة مثبطات عنيفة أهمها مطارق الرقيب، وهو السبب نفسه الذي دفع بمحمد حسين هيكل إلى توقيع روايته «زينب» بـ «فلاح مصري»، وإضافة عنوان فرعي يصفها بـ (مناظر وأخلاق ريفية)، تفاديا للشبهات والأقاويل ومخافة ملاحقة التسمية من طرف المجتمع المتزمت، وقد اعتمد جل الكتاب أسلوب التورية والتلميح عوض الإفصاح والمباشرة، لا لأنهم يخشون أو يستحون من تداوله، أو يتجاوز حدود اللياقة والقدرات الإنشائية، ولا لأنه يفوق إمكانيات اللغة وفصاحتها، فلغتنا العربية غنية بمعجمها وخيالها، وكتبت بها أمهات الكتب التراثية في المتعة اللذية والباه منذ أزيد من أربعة عشر قرنا.. ومن ثم فلا ضير من تناوله ما دام ملتزما بشروط الكتابة الإبداعية وجمالياتها، ذلك أن إحدى الشروط الأساسية للكتابة الإبداعية هي خلق نوع من الدهشة لدى المتلقي، ولعل كتاب «الليالي العربية» يعتبر أحد الروافد الأساسية للكتابة السردية الأصيلة التي أسست لفن الحكي،

وألهم جل الروائيين العالميين، بالرغم من إقحامه ضمن خانة الطابوهات، وتعالي الأصوات المطالبة بمنعه وتهذيبه، لما يزخر به من قصص ومشاهد إيروسية تدخل تحت يافطة بعبع الثالوث المحرم الذي بات يشكل سيف ديموقريطس على رقاب العباد.

تقول الدكتورة فدوى مالطي دوغلاس:

(ظلت شهرزاد الأنثى التي تنسج الحكايات في «ألف ليلة وليلة» تتربع على عرش الساردين شرقا وغربا، حيث باتت ترمز إلى فن القص لأمد طويل، فقد كان لتمكنها اللغوي، وقدرتها الملحوظة على تسخير الخطاب، الأثر في استثارة غيرة الكتاب، ابتداء من إدغار ألان بو وانتهاء بجون بارث (....) إن شهرزاد التي نتناولها بالدراسة هي كائنة ذات طبيعة جنسية أيضا، بإمكانها تطويع الخطاب «والرجال» بالجسد، فالجسد يمدها بالقدرة على الكلام، أي أنها تقاوم العنف الذكوري بجسدها وكلماتها التي تفيض بأنوثتها، وعلاوة على ذلك، تقوم شهرزاد بالسرد لترشيد الرغبة ومن تم النشاط الجنسي برمته.) ص:153[12]

وقد هيمنت على الحكايات في ليالي «ألف ليلة وليلة» هواجس الجنس والرغبة الذي استعانت به الفدائية الأولى شهرزاد كشرك لإخماد نقمة شهريار على النساء واستهالته، ولكسب مزيد من العمر، وافتداء بنات جنسها من الفناء، إنه إحدى الموتيفات الإغرائية للسرد والحكاية بمقابل القتل.

يقول نفس الباحث الكبير الداديسي في مقاله الجنس بين التصريح والتلميح:

(شكل الجنس ثيمة أساسية في الكثير من الأعمال الإبداعية منذ القديم، يكفي القول أنه يكاد يكون من الصعب وجود عمل قصصي لا يتضمن إشارات جنسية، بما في ذلك الملاحم والأساطير القديمة، وحتى قصص الأنبياء والرسل في الكتب السماوية، كما تجلى في قصص يوسف مع زوجة العزيز، وقصة سليمان مع بلقيس، وقصة لوط.)[13]

ولعل التفكير في قدر المرأة ومصيرها هو ما حدا بعالمة الاجتماع المغربية الدكتورة فاطمة المرنيسي في كتابها «نساء على أجنحة الحلم» إلى طرح سؤال محير ومخيف أنهك خيالها الفتي وهي تكتشف سر شهرزاد الرواية في كتاب الليالي، الذي يعج بالعديد من الحكايات العجائبية والعارية التي تفنن في نسجها المخيال العربي والفارسي منذ عشرة قرون خلت، في بغداد ودمشق والقاهرة.

(عشية ذات يوم شرحت لي أمي السبب الذي جعل الحكايات تسمى بألف ليلة وليلة. لقد كانت شهرزاد الزوجة الشابة مجبرة في كل ليلة من تلك الليالي العديدة على اختراع حكاية جديدة مثيرة حتى تنسي زوجها الخليفة عزمه المشؤوم على قتلها في أول الصباح. أصابني الرعب: أماه، هل تعنين بأن الخليفة سينادي على السياف إذا لم تعجبه الحكاية؟ وشرعت باقتراح الحلول للفتاة المسكينة. كنت أود أن تفتح في وجهها طرقا أخرى، لم لم يكن بإمكانها قول ما تريد دون أن تعبأ بالخليفة؟ ولماذا لا تقلب الوضع في القصر، ونفرض أن يكون هو مجبرا على أن يقص عليها حكاية مثيرة كل ليلة؟ حينها سيدرك الرعب الذي يصيب الإنسان إذا كان مفروضا

عليه أن ينتزع إعجاب آخر يملك سلطة قطع رأسه!) ص7[14]

يقول الدكتور محمد عبد الرحمن يونس:

(ليست نساء السلطة في ألف ليلة وليلة مستبدّات طاغيات فحسب، بل يوجد فيهنّ الزواني اللواتي يخنّ أزواجهنّ كلّما سنحت لهنّ الفرصة بذلك، فهنّ يخطّطن لهذه الخيانة، ويحتلن على أزواجهنّ ليذهبن إلى عشّاقهنّ، وبخاصّة إذا كانت هاته النسوة مُتَخَيَّلات، وغير معروفات في الواقع التاريخيّ، مع العلم أنّ هؤلاء الأزواج، كما يصوّرهم الرواة، أوفياء لهنّ، و مؤمنون تقاة في بعض الأحيان. ففي حكاية «الحشّاش مع زوجة أحد الأكابر»، يصوّر الراوي زوجة أحد الرجال المهمّين في حقل السلطة، بصورة المرأة الزانية التي تنتقم من زوجها شرّ انتقام، لأنّها ضبطته يزني بإحدى جواريها، إذ أقسمت يميناً بأنّها ستنتقم منه، وتزني مع أقذر الناس وأحطّهم منزلة. تقول المرأة: «اتّفق أنّني كنت أنا وإيّاه قاعدين في الجنينة داخل البيت، وإذا هو قد قام من جانبي وغاب عنّي ساعة طويلة، فاستبطأته، فقلت في نفسي لعلّه يكون في بيت الخلاء، فنهضت إلى بيت الخلاء، فلم أجده، فدخلت المطبخ فرأيت جارية فسألتها عنه فأرتني إيّاه وهو راقد مع جارية من جواري المطبخ، فعند ذلك حلفت يميناً مغلظة أنّني لا بدّ أن أزني مع أوسخ الناس وأقذرهم». عندها تخرج المرأة بصحبة خدمها وحرّاسها ليجوسوا خلال الشوارع و الأزقّة باحثين عن طلب المرأة و ما إن يشاهدها الناس حتّى يفرّوا مذعورين من بطشها. يقول الحشّاش: «فوجدت الناس هاربين، فقال واحد منهم: ادخل هذا الزقاق لئلاّ يقتلوك.

فقلت: ما للنّاس هاربين؟ فقال لي واحد من الخدم: هذا حريم لبعض الأكابر. وصار الخدم يُنحّون الناس من الطريق قدّامها، ويضربون جميع الناس ولا يبالون بأحد.)[15]

كما يحفل بالمقابل الإرث الثقافي بالعديد من الأساطير والملاحم الممعنة في القدم، مما تداولته الشعوب على اختلاف أجناسها، والكتب السماوية التي تداولت نوعا من القصص ذات الملامح الجنسية مشيدة دلالاتها على الاستمالة والغدر والوقيعة، وإثارة الرغبات، لكن بسمات وعظية، كقصة يوسف وزوجة فوطيفار خصي فرعون ورئيس شرطته، وزوجة لوط وبناتها، وقصة المسيح ومريم المجدلية المرأة الزانية التي استشار الفريسيون في أمرها.

ثم لا يمكن أن نغفل بأية حال من الأحوال كتاب «الديكاميرون» أو الليالي الإيطالية ويعتبرها النقاد بأنها متأثرة في بنائها بالليالي العربية، وكتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي، ومقامات «رشف الزلال من السحر الحلال» التي يرويها الإمام الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي على لسان (أبو الدر النفيس بن أبي إدريس) وأصحابه، وملحمة «مم وزين» الكردية لأحمد خاني، وغيرها من الحكايات التي خلفها لنا العصر الوسيط، والتي تعد نتاجا من صميم الذاكرة الجمعية عن الحب والعشق، ولنا في «قصة الأخوين» الفرعونية، وهي من الحكايات المصرية القديمة خير مثال حيث نجد قصة الأخوين أنوب أو «أنوبيس» و«باتا» الأخ الصغير الذي تراوده زوجة أخيه عن نفسه فيتمنع، فتكيد له وتشكيه لزوجها، وهي من الملاحم الشهيرة

التي يتغنى بها الفلكلور المصري، وترجع إلى الأسرة السادسة من الدولة القديمة.

ومن المسلم به أن أهم الملاحم والأساطير والقصص التي تناقلتها الأجيال سلفا عن سلف، تصور المرأة على أنها مصدر شر، وهي الخطاءة والعاهرة والزانية والمذنبة والمتهتكة، ويجب أن تعيش تحت رحمة الرجل وحمايته، الرجل الذي يسلبها كل شيء، ويمتلك كل الحق في كل شيء، ذلك أنه في ظل مجتمع طبقي يتقمص الجنس وضعا طبقيا أيضا. وقد ظهرت في المجتمع العربي العديد من التجارب الروائية والقصصية، وإن ظلت في مجملها أخلاقية محتشمة مقيدة بالتقاليد الشرقية المحافظة، التي عانت حالات حادة من الفصام الأخلاقي، واكتظاظ وجدانها بالكبت والفكر الغيبي، وعالجت مشاكل الحب والمسائل العاطفية بين الجنسين بنوع من الطهرانية والتحفظ، واتخذت فيها قصص الحب نهاية مأساوية تنتهي عادة بالفشل أو الطلاق والهجر أو الموت والقتل دفاعا عن الشرف، وتمتزج بها الخيانة بالمكيدة تصعيدا للمستوى الدرامي للحدث، وطرحت جملة من القضايا الاجتماعية بطرق عفوية مغلبة ثنائية الخير والشر على الجو العام للحكي، وإن تميزت بالنضج الفني لكتابها المرموقين، ومتانة أسلوبهم، وعمق طروحاتهم بحيث تعكس علو وعمق ثقافتهم وسعة اطلاعهم.

وما من كتابة تكتب عبثا، وما من كتابة تخلو من ذكر النساء وأخبارهن وأوصافهن، والرواية العربية على حداثة نشأتها لم تكن بمنأى عن الخوض في مسألة الجنس من مختلف الزوايا من

خلال التركيز على التيمات المألوفة باللجوء إلى أسلوب التلميح، كما يتجلى ذلك في كتابات نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ومحمد عبد الحليم عبدالله، ويوسف السباعي، ويوسف إدريس، وطه حسين، ويوسف حبشي الأشقر، وأحمد زكي مخلوف، ومحمد سعيد العريان، وعبد الحميد جودت السحار، وحنا مينة، وسميرة بنت الجزيرة العربية وغيرهم، والتي لم تخل في مجملها من مشاهد جنسية وقصص حب وعشق عاصفة ومغامرات عاطفية، يؤثثها الخيال، وتجنح نحو التهويل في مصائرها، فصوروا مشاهد ومواقف لا يمكن فيها للفتاة بأن تعشق، بينما تبيح للرجل التنقل من حضن لحضن، ومن عشق لعشق، فوصفوا صبوات الرجال المتنوعة بوافر من الإفاضة، وتعرضوا لأخبار المواخير والعوالم والمومسات وأوكار الدعارة والبغاء، ومجالس القصف والمجون.

ونستحضر في هذا المجال شخصية كتابات الروائي نجيب محفوظ، وشخصياته الشهوانية، كشخصية «أحمد عبد الجواد» في ثلاثية نجيب محفوظ، الذي يرمز لازدواجية الشخصية، وأحمد عاكف في خان الخليلي، والشاب في رواية «السراب» الذي يأمر الحوذي للسير به قائلا:

(إلى بؤرة الفساد.

وتحركت العربة، وسرعان ما ارتجت إلى سيرها الواني، وجعلت انظر إلى الطرق في لذة وبهجة، حتى وددت ان يطول السير إلى غير نهاية، وأدركت أني مقبل على تجربة جديدة، لا تقل خطورة عن الأخرى، فساورني بعض القلق ثم غلبتني اللهفة، ووقفت العربة

في شـارع معربـد، ولوح الحـوذي بسـوطه وهو يقـول ضاحكا:

- هنا الفساد الأصلي

- وسألته بعد تردد:

- ألديك فكرة عن الأسعار؟

- فقال مقهقها:

- أغلى مرة بريـال

وآلمني التعبير رغم سكري.....) ص121[16]

يقـول نجيـب محفـوظ رائـد الـسرد الروائي المعـاصر بـدون منازع في تفسـير نظرتـه المناصرة للأنثـى، وقد تميـزت رواياته بتناولها لمسـألة الجنـس من زوايـا مختلفـة كالزنا واللـواط والشـذوذ الجنسي:

(ولأننـا مجتمع شرقي فقـد تعودنـا وعودتنا بل ألزمتنـا الموروثات الجمعيـة (فكريـة كانت أو اجتماعيـة أو اقتصادية أو حتى سياسـية) أن نسـخر المـرأة كطاقـة بيولوجية نافعـة وملحة بل ضرورية في اسـتكمال منظومـة الأعـراف الاجتماعيـة الظاهـرة كصـورة متحـضرة ووعـاء خصـب للتناسـل والتوريـث والتفاخـر. وتلـك صورة شرقيـة يكمن في ظاهرهـا الرحمـة وفى باطنهـا العـذاب، أمـا الحقيقـة الجوهريـة في الإطـار وفيـما يخص رؤيتـي كإنسـان الأولى وقبل أن أكـون كاتبا، فهي أن المـرأة وبروائـع صفاتهـا الظاهـرة كجـمال وأنوثـة وخجـل وحيـاء وبيـت وأمومـة وحتـى (جنـس) تتفـوق عـلى كل الكائنـات الآدميـة البشريـة بـما اختصت، وتفـردت بـه خلقيا، وهـذا لأنها واهبـة للحياة بعـد المولى سـبحانه وتعـالى، وهذا منـذ البـدء الأول للخلـق والخليقة

في مهد آدم وحواء، لأن الباطن وخاصة الديني، يتحدث أو يطرح وعلى الدوام مسألة (الغواية)؟! بإلحاح (حواء) على (آدم) في أكل الثمرة فهذه قدرة المولى عز وجل ودلالته القصدية في خلق حواء من ضلع آدم لكي يكون هناك التلامس لاكتمال المثال والجوهر الإنساني والروحي وليس الغريزي بعنصره البيولوجي)[17]

ونستطيع القول بأن ما كتب بلهجة مناقضة من طرف ليلى بعلبكي في (أنا أحيا)، ومن بعدها الطيب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ومحمد شكري في (الخبز الحافي) وما سطرته يراعات لاحقة، لأمين الزاوي، ويوسف زيدان قد مهد لانطلاقة كتابة واعدة وجديدة تناولت المسألة الجنسية بجرأة تجاوزت التلميح إلى التصريح، وساعدت على إفشاء رغبات خنقتها سنوات وقرون من الاضطهاد والتسلط الأبيسي والفكر المتزمت.

وليس غريبا أن نجد العديد من الأصوات المتباينة من مسألة توظيف الجنس في الكتابة الأدبية، والتي تراوح بين الرفض والقبول.

وفي رأي غريب ومخالف يرى الداعية السلفي رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية ورئيس تحرير مجلة الأدب الإسلامي عبد القدوس أبو صالح:

(إن العصر الحديث شهد انتكاسة للأدب العربي بالركض وراء الجنس كأمثال يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس والتي تصور معظم رواياتهما المجتمع المخملي أو مجتمع الصالونات المختلطة وتعتمد على إثارة الغرائز الجنسية أو مداعبتها لدى

المراهقين بخلاف الرواية في العصر الجاهلي العربي حيث كان يصور الحب والغزل ليعكس مكانة المرأة دون تصوير مشاعر الحب والنزول إلى دائرة الجنس.)[18]

والظاهر أن صالح عبد القدوس لم يطلع جيدا على الأدب الجاهلي، ويتحدث عن الرواية في العصر الجاهلي!!، ولا ندري عن أية رواية يتحدث.

فيما يتحدث الأديب المصري دريني خشبة واصفا موقفه من الأدب الإباحي، بالرغم من أنه ترجم العديد من ملاحم الحب والعشق الإغريقية:

(الإباحية المتهتكة في الأدب العربي داء وبيل يضع من قيمة هذا الأدب، وينتقص من قدره بين سائر الآداب، سينا إذا تعرض للتحليل العلمي الذي لا يقنع من شيء إلا بالحقيقة الناصعة غير حافل بما عداها من زخارف وتآويل.)[19]

وللأستاذ أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة رأي ينتقد هذا اللون من الأدب، ويسميه بأدب المجون.

(أدب المجون يختلف عن أدب اللذة في الدواعي التي تدعو إليه، وفي الدواهي التي تنجم عنه. فمن دواعي أدب اللذة عامية الذهن، أو سطحية الفكر، أو سآمة الجد؛ وهي أعراض طارئة مصيرها إلى الزوال، وانحراف عن الطبيعة مآله إلى الاعتدال. ومن دواهيه أنه يلفظ أهله على ساحل الحياة فلا يخوضون العباب ولا يغوصون في الجوهر، ويدفعهم إلى هامش الوجود فلا يكون لهم في

متنـه مكان يرمق ولا شـأن يذكر. ولكـن دواعـي أدب المجون تنفيس عـن رغبـة مكظومـة، أو التعبـير عـن عاطفـة جائشـة، والتحـرر مـن التزامـات مقيـدة، وهـي خـواص في طبع الإنسـان، تلزم لـزوم البكاء والضحـك لـه، وتـدوم دوام الجد والهزل فيـه. وأقل دواهيـه أن تزول الحـدود بـين المعـروف والمنكـر، فلا يكـون فـارق بين حـلال وحرام، ولا بـين نظام وفـوضى، ولا بـين إنسـان وحيوان.

أدب المجـون إذن خاصـة تلـزم لا عـرض ينفـك. وذلـك أن حياة الإنسـان من لوازمها الحيـاء والوقاحة، والعفة والفجور، والاحتشـام والتبسـط، والتصـون والتبـذل؛ والأدب صـورة لهـذه المتناقضـات جميعـاً. فالفنـان الشـاعر أو الكاتـب أو المصـور لا بد أن يعـبر بطريقته الخاصـة عـن كل ما يجول في نفسـه أو يقع تحت حسـه، وكلـما كان هذا التعبـير صادقاً كان أدخـل في باب الفن، وأوغـل في طريق الكمال. من أجـل ذلـك كان أدب المجـون ثابت الوجـود في أدب العـالم كله. وهو في الأدب العـربي عريـق الأصل، ظهر منـذ قال العرب الشـعر ورووا منـه لاميـة امرئ القيـس، ودالية النابغـة، ورائية بشـار، وغزوات أبن أبي ربيعة) [20]

ويصـف عبـد الرحمـن صالح العشـماوي هـذه الروايـات بروايات أدبيـة، بـلا أدب قائلا:

(سـيلٌ مـن الغثـاء الأدبي (الروائي) تدفّـق على سـاحتنا الأدبية في السـنوات الأخـيرة بصورة متجـاوزةٍ حدودَ الـشرع وضوابطَه، وإطار القيـم والأخـلاق وعـادات المجتمع المسـلم المحافظ، سـيل تدفّق من أقـلام رجالية ونسـائية وجـدت في الاضطراب العالمي الشـامل فرصة

لإفـراغ مثـل هـذه الأعـمال الروائيـة التي تـبرز مواقـف خطيئـة المرأة والرجـل بصـورة مقـزّزة، وتعمـل عـلى خلخلـة البنـاء الأخلاقـي في المجتمـع المسـلم بإشـاعة مواقـف الانحـراف الفكـري والسـلوكي. إشـاعة لا يقرّهـا شرع، ولا عقـل سـليم، ولا عـرف بشري مسـتقيم. أنهـا حـرب عـلى أخـلاق مجتمعنـا مهـما حـاول أصحابهـا، أو النقّـاد والكتّـاب الموالون لهـم، المنـاصرون غثاءَهم أن يدرجوهـا تحت حرية الفكـر وحريـة الأدب والثقافة.)[21]

وعقـب نكبـة 48 حدثت رجـة عنيفة غـيرت بنية الواقع السـياسي والاجتماعـي والاقتصادي العربي، وقلبت أسـطورة العرب النشـامى الذيـن لا تأتيهـم الهزيمـة مـن بـين أيديهـم ومن خلفهـم، تلتـه هزيمة 1967 التي شـكلت الضربة القاصمة في جسـد القومية العربية الزائفة، وغـيرت العديـد مـن الثوابـت والقناعـات والتصورات الراسـخة في وعـي المجتمعـات الشرقيـة، وكان لهـا تأثـير بليـغ على مسـتوى الفكر العـربي عمومـا، ظهـرت عـلى إثرهـا العديـد مـن الحـركات الفكريـة والموضـات والتجـارب الروائيـة الناضجـة التـي تعرضـت بالنقـد للعقـل العـربي، وصراع الطبقـات، ووضع المـرأة اسـتعرضتها العديد مـن الأعـمال حررهـا كتـاب وكاتبـات مـن الخليـج وباقـي الأقطـار العربيـة، بعضها تحت أسـماء مسـتعارة لرجال وأخرى بأسـماء نسـوة. وفي السـعودية وحدهـا صـدرت حـوالي 60 روايـة بأقلام نسـائية.

فالروائيـة السـورية روزا ياسـين حسـن، التـي كتبت حـول ظاهرة الجنـس في الروايـة وفي الفكر العـربي تقول:

(الكتابـة عـن الجنـس جـزء مـن كينونـة الإنسـان، لم أخـف مـن

الكتابة عنه، ولم أحسب حساباً للرقيب، وإلا أكون قد سلّمت عنقي لرقيبي الداخلي الذي سيمسخ نصي ويمسخني. أردت أن أكون وفية لشخصياتي، وأتركها تُبنى كما ينبغي) [22]

بينما الروائية سمر يزبك، صاحبة روايتي «صلصال» و«رائحة القرفة» تردف بأن:

(إن هناك روائيين جدداً، وأصحاب نص مختلف، صاروا يدركون أن الجنس مثله مثل أي موضوعة أخرى، كالحب والصداقة. هو تفصيل من جملة تفاصيل وقد آن الوقت لنحكي عنه من دون خوف ولا إثم. أنا أستغرب لماذا نحكي عن الجنس كبعبع، وأستغرب أكثر لماذا يقال عن المرأة إنها جريئة حين تتناول في كتابتها موضوع الجنس، الأمر الذي لا يقال عن الرجل) [23]

ويقول الباحث العراقي أسامة غانم بخصوص تاريخية الإيروتيكية العربية:

(لم تخل الكتابات العربية من الإيروتيكية المعتدلة، أو البورنوغرافيا المتطرفة المتلبسة بالشهوانية الإباحية، وما وصلنا من الأدب الجاهلي ليس بالقليل: سيرة الملك سيف بن ذي يزن، ومعلقة امرىء القيس، ورواية أساف ونائلة صنما قريش، اللذان كان يذبح عليهما تجاه الكعبة، وكانا من قبل رجلاً وامرأة دخلا الكعبة ووجدا خلوة فتضاجعا فيها «فمسخهما الله حجرين، (ففي الجاهلية كان هنالك إباحة غير مقيدة في الجنس، سميت فيما بعد في صدر الإسلام بـ الأنكحة المهدومة، وهذه الأنواع من الأنشطة

الجنسية (النكاح/ التزاوج/ المضاجعة) ألغيت عند مجيء الإسلام، ونظمت الحياة الجنسية على ضوء التشريعات والقوانين المستمدة من آيات القران الكريم (...) أمَا اليوم «فإن الثقافة العربية الإسلامية تعيش ارتباكًا وتخبطاً كبيراً في ما يتعلق بمفاهيم الجنس والجنسانية، إذ يبدو أن كتَاب العربية ومبدعيها فقدوا القدرة على استخدام مفاهيم الجنس الراسخة في التراث، في شؤون حياتهم وخطاباتهم ولغتهم الراهنة»، نتيجة المحظور الفقهي المتأسس منذ العصور المظلمة.)[24]

وفي تفسير لهذه الطفرة، يقول الروائي السوداني جمال الدين علي الحاج الفائز في إحدى دورات جائزة الطيب صالح للرواية:

(الجنسانية كمصطلح يعتبر حديثا نوعا ما مع بداية التحليل النفسي والنظريات الفرويدية. بالطبع الجنس كغريزة طبيعية خلقها الله في الكائنات الحية لاسيما الإنسان. فالجنس يمثل الحياة البناء والنماء والوفرة وهو بعكس الموت الذي يمثل الهدم والفناء. ربما من هنا صار ينظر إليه كنوع من السر الإلهي يحمل ملمحا من القدسية فكان الحديث عنه سرا في ما وراء الأبواب الموصدة وفي جوف الظلام. ثمة تابو السياسة والدين والجنس، وهذا الكبت قد يولد شخصيات بالواقع تعيش حيوات متوازية. بالنهار كائن وبالليل كائن آخر وهذا التعريف لا يمكن أن نطلقه على الوطواط مثلا لأنه في كل الأوقات يعيش حياة واحدة بغرائزه الحيوانية كلها.)[25]

وقد كتبت العديد من الروايات العربية التي تناولت موضوع

الجنس تحت طائلة الانتقام والصراع مع المستعمر، وتعاملت معه بنوع من الثأر بطرق متنوعة عكستها مواقف أبطالها، من أجل البرهنة على فحولتهم وإثبات ذواتهم، ويزعمون أنهم يغزون المستعمر في عقر دياره عن طرق الجنس الذي يعد أحد الأمور الحساسة، وذات الصلة بالشرف بالدرجة الأولى في ظل مجتمع محافظ ومنغلق تعيقه العادات والتقاليد البطريركية التي تقف سدا منيعا إزاء الرغبات الفردية، ذلك أن أكثَر الأشياء تحريما هي أكثرها رغبة. وأشدها فضولا. كما تعكسه روايات الحي اللاتيني لسهيل إدريس، وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، وموسم الهجرة إلى الشمال، وهي هجرة عكسية بمقابل هجرة الكثير من الأدباء والفنانين «الإستشراقيين» الذين زاروا الشرق ورأوا فيه منبع اللذة والمتعة والمغامرة وإشباع نزواتهم، جسدتها آدابهم ومراسلاتهم ولوحاتهم الفنية.

وحول موضوع الحب والجنس في كتابات الطيب صالح الذي يراوح بين صوفية عرس الزين، وشبقية مصطفى سعيد، يقول الدكتور عبد الرحمن الخانجي:

(حاول الطيب صالح في رواياته، أن يعالج عن طريق الحب مشاكل كثير من شخصياته وإحباطاتها فكانت إنسانية الحب هي المرتكز الحقيقي في تحريك شخوصه سلبا وإيجابا،

حاول أن يبني بالحب العالم المنهار فينا، وأن يفتح مغاليق الكون نوافذ مشرعة للأخذ والعطاء، ومن هنا كان الزين «شخصية كلها قلب وحب، يعطي ولا يطلب»، وبهذه الخاصية

أصبح الزين عنصرا يجمع حوله جميع متناقضات البلد في عرسه دون اي مجهود يبذله سوى أنه يحمل حبا غامرا انداح وغطى جميع أرجاء ود حامد.) ص:53[26]

(أما مصطفى سعيد، فهو النقيض من الزين، فقد القدرة على الحب، ففقد الانتماء والعطاء والمشاركة، كان شخصية «كلها عقل وليس لها أي قلب، (...) سعيد مع كثرة غزواته النسائية، لم يقم علاقة حب بأي امرأة، «أليس صحيحا أنك في هذه الفترة ما بين أكتوبر 1922 وفبراير 1923، في هذه الفترة وحدها على سبيل المثال كنت تعيش مع خمس نساء في آن واحد، قالت له زميلة من قبل: «أنت آلة صماء»، وقالت له جين مورس من بعد «أنت بشع»، وقالت له آن همند بعد انتحارها، من قبل ومن بعد «لعنة الله عليك» لم يكن يعرف الحب، وإن عرف الشهوة والشبق واللذة الجنسية...

(... وسأل الراوي حسنة بنت محمود «هل أحبت م. سعيد؟.. أجابت بمنطق م. سعيد، من منطلق المسئولية والعقلانية، وليس من منطلق الحب، «كان أبا لأولادي»..) ص:55/ 56[27]

يكتب الروائي السعودي ناصر الجاسم وله رصيد كبير في الكتابة السردية التي تطرقت للجنس عن حضور هاجس الجنس بين مخادع الحريم ومع خرف الشيخوخة وفي مجالس الفقهاء والأئمة والقضاة:

(أتذكر عندما كنت صغيرًا في سن يسمح ويجيز لي الاطلاع على عورات النساء والدخول إلى مخادعهن وغرفهن السرية الخاصة

كانت في البلدة عجوز مزاحة ضحاكة في أرذل العمر، وكان مجلسها عامرًا بالرواد من القواعد من النساء والشابات يلتففن حولها في ساعات الضحى وفِي العشية، وكنت أمرّ بركنها أحيانا ويصادف أن يكون مزاجها حسنًا فتقول: لو أن لي قضيبا لضاجعت به الرجال جميعهم، ومن ثم تشخر وتنخر وتصفق وربما رقصت في مكانها وهي جالسة، وكانت في منتهى العفاف وصوامة ولا تؤخر فريضة عن وقتها، وكانت النسوة يستعذبن مزاحها هذا ويطربن له ويشاركنها المرح والابتسام والضحك ولا يعبن ذلك عليها.

وأتذكر أيضا عندما كنت أعود من بلغوا من العمر عتيًا وأصيبوا بخرف الشيخوخة وهم على أسرّة المرض أنهم كانوا يتفوهون ببذاءات جنسية، ويرفعون أصواتهم بجمل غارقة في الحسية ويدلون برغبات سريرية مستغربة، ولَم يكن هذا السلوك يبدر منهم في شبابهم فقد كان العقال مربوطًا حول ألسنتهم بشدة فكيف ارتخى بهذه الدرجة العالية من الرخاوة؟وكانوا في سيرهم الذاتية طهرانيين جدًا بالكاد يأتي منهم الزلل أو فاحش القول والفعل، ويستوي في ذلك حتى النسوة اللاتي تأتي أخبارهن إلى الرجال إذا ما سألوا أقاربهن وأرحامهن وأصهارهن عن حالهن في العجز والمرض ومع الخرف.

وأتذكر أيضا عندما أختلفُ إلى مجالس الخاصة من القضاة والمعلمين والفقهاء والخطباء والأئمة وأهل الحل والعقد أجدهم يتبسطون ويفرطون في قول النكت والطرف الخالعة والماجنة وما تحت السرة عند المرأة ويتلذذون بفعل ذلك كله أيما لذة، وحينما

أراهم حول عامة الناس وبين التلاميذ وعند المأمومين أجد حالهم مختلفًا البتة وغير الذي هو عليه عندما يختلون مع بعضهم البعض فيكثر على وجوههم التجهم ويشحّ الابتسام ويكثر التوبيخ ويكبر اللوم للناطق في حضرتهم بما هو حسي وجنسي فأستغرب، ويكبر عجبي ويعظم استغرابي عندما يغضب نَفَر من أولئك أو من عامة الناس أيضا فأسمع حينها السباب الجنسي يطال أم المغضوب عليه خاصة ويرد ذكر محاشمها الغليظة في الموقف المحتدم وينال القبل خاصة أما الأب أي والد المغضوب عليه فبمنأى عادة عن السباب الجنسي ونصيبه اللعنة غالبًا، فعندما أفكر في ذلك كله وأتأمله أعلم جيدًا أن الكتابة الجنسية أو الحسية مقبولة ومرفوضة في الوقت نفسه، وأنه لا توجد معيارية لضبط تأثيرها عند القارئ، فهي محبوبة ومكروهة، وسهلة وصعبة، وحلوة ومرة، وجميلة وقبيحة وحلال وحرام ومَحْمَدة ومَذمّة وتجوز ولا تجوز وعيب ولا عيب.

وهذه التضادات كلها كنت أعيها بوضوح وأعلم باستحالة حسم القول فيها في مجتمعنا السعودي، مجتمعنا صاحب الازدواجية الحادة في التلقي القرائي وفِي القول وفِي الفعل الحياتيين. لذلك كنت أتساءل بيني وبين نفسي: لماذا لا يقبل القارئ أو المتلقي عامة دخول اللفظ الجنسي أو الحسي إلى خانة النص المكتوب أو الحديث عن الجنس في السرد القصصي أو الروائي أو في كافة الأنواع الأدبية؟

وإذا حدث وقمت أو قام شخص غيري سارد أو شاعر وفعل ذلك، فلماذا الذي يعارض ذلك الفعل مني أو من غيري يسرعُ في البحث عن المكتوب الجنسي ويقرأه ويقبل عليه بنهم وربما أنكر

قرأته لـه أو اطلاعـه عليه؟

ربـما لأننـا في العـالم العـربي تربينا تربيـة قاسـية على ثقافـة العيب، وكانـت هـذه النتيجـة التي يفـترض أن تبحـث في حقل علـم النفس، لذلـك تـأتي الكتابـة الجنسـية لديّ عـلى أنها جـزء من الفعل الإنسـاني الطبيعـي، ومـن حتميـة التعالـق البـشري، وبـما أنهـا عندنـا في وضـع يحتـاج إلى أن تكتـب فقد كتبتهـا.)[28]

ويظـل هاجس الجنس والعشـق والعلاقـات العاطفية بـين الرجل والمـرأة الموضـوع الأثـير لـدى الأدبـاء، بـل ولا تـكاد تخلـو روايـة ما مـن تناوله.

يقول الناقد المصري غالي شكري:

(الجنـس في أدب المـرأة العربيـة الحديثـة، موضـوع أسـاسي، ذلك أن الجنـس ظـل دائـما - كعلاقـة حيويـة بـين الرجـل والمـرأة - معيارا صادقـا في تحديـد معنى المـرأة عند الرجـل، ومعنى الرجل عنـد المرأة، بـل كان مقياسـا بالـغ الحساسـية لأكبر معـاني الحياة الإنسـانية:

الحريـة. فقـد همـس لنـا في القـرن المـاضي المفكـر الفرنـسي شـارل فوريـيه، بـأن نقد مجتمـع ما، يقاس بمـدى حرية المـرأة.) ص: 268 [29]

فيـما يـشرح القـاص والروائـي ممـدوح رزق صاحـب روايـة: «الفشـل في النـوم مـع السـيدة نـون» بقولـه:

(يتسـم التوظيـف الإيـروسي في الروايـة العربيـة بالفقـر البالـغ، ليـس فقـط عـلى مسـتوى مسـاحة الكتابـة، وإنـما في طبيعـة التوظيف نفسـه؛ فنحـن نتحدث عن خطـاب يتصـف بالمحدودية والهُـزال معًا،

وهـذا ليـس حُكـمًا عدائيًا بل إشـارة نقدية لنمط سردي عنـد مواجهته بالـرؤى والظواهـر المضـادة التـي يتعمّـد إقصاءهـا طـوال الوقـت.. مقارنـة بالاسـتثناءات القليلة؛ تُطلـق الكليشـيهات التاريخية كالصدم والجـرأة والشـجاعة تجاه أعمال مسـالمة، مروّضـة بالمحاذيـر التقليدية، وهي تنسـجم مع الكليشـيهات السـائدة الأخرى التي تضـع «الكتابة التعويضيـة عـن الحرمان والكبـت» كتهمة ينبغي التـبرؤ منها، في حين أن هـذا المـبرر في حد ذاته بـصرف النظر عن اسـتعماله لغويًـا كتضليل مطلـق هـو حـق منطقـي لا يتطلـب الدفـاع عنـه.. هـذا النـوع مـن الخـداع العفـوي العـام يريد تثبيت سـقف للحريـة يُفـترض ارتفاعه، أو معايـير مقبولـة للاسـتخدام الجنـسي يمكـن التغـاضي عنهـا كـي تتـم مجابهـة تجاوزهـا في مـكان آخـر.. هكـذا يصبـح كل ما يخـرج عن النطـاق الرقـابي الـذي أعطـى - مجانًا - لنمـوذج معين مـن الروايات الأليفـة قيمـة الاختـلاف أو المفارقـة؛ يصبـح داعـرًا، ومبتـذلًا، ويسـعى للشـهرة.. هكـذا يكـون النطـاق الرقـابي عقابيًا بالـضرورة. ينـدرج في إطـار الخـداع العـام أيضًـا الاسـتدعاء الروتينـي للديانات السـماوية وكتـب الـتراث عنـد الدفـاع عـن حريـة الكتابة الإيروسـية ذلـك لأنـه يفـرض شـكلًا مـن الالتـزام الضمنـي بمحاذيـر متعالية، مشروطـة بقواعدهـا الخاصـة، الواجـب تفكيكهـا وتخطيهـا، فضـلًا عـن محاولـة إقـرار مـا يشـبه السـياقات الكليـة أو المفاهيـم الشـاملة التـي يمكـن القيـاس عـلى أسسـها مـدى خضـوع التنـاول الإيروسي لضوابـط فلسـفية وجماليـة مفـروغ مـن صوابهـا. الموضـوع الإيروسي في كتابـاتي لـه طبيعـة البداهـة ككل مـا تتضمنـه الحيـاة والمـوت، ولا تسـتبعد هـذه التلقائيـة في عملي الانتبـاه والتعمّد والاسـتمتاع باللعب

الانتهاكي والتخريبي الساخر مع ما يُنظر إليه كقيمة مقدسة، أو ما يتم اعتباره خطوطًا فاصلة لا يجب تجاوزها.. لعل المثال الأبرز هو روايتي «الفشل في النوم مع السيدة نون»؛ ففي مقابل الهجوم الأخلاقي أو المستثمر للأوهام الأخلاقية من البعض، اعتبرها مثلا الناقد والأكاديمي العراقي د. نجم عبد الله كاظم من الروايات التي اخترقت المحظور الجنسي والمسكوت عنه بغرض التعبير عن الموقف وبنضج وتبرير موضوعي وفكري، حتى وهي لا تتوقف في تعاملها مع الجنس عند حدود، أو حتى لو كان الجنس هو بحد ذاته مادة الرواية وموضوعها، وذلك ضمن دراسته عن المتغيرات والتجديد في الرواية العربية المعاصرة)[30]

وتقول السورية نيروز مناد الكاتبة بجريدة النهار حول حالات المنع والإباحة، وموقف المتلقي العربي من الجنس، والإصرار على متابعتها في الخفاء والغرف المغلقة، وتوجسه من ملامستها أو الخوض فيها:

(ما إن يلمح القارئ العربي كلمة جنس في أي كتاب حتى يصبح هذا الكتاب مرفوضاً ومرغوباً بالنسبةِ له بنفس الدرجة فالجنس كان و مازال الموضوع الأكثر غموضاً وسريةً

بالنسبةِ للقارئ العربي وعلى الرّغم من هذا فإنَّه الموضوع الأكثر متابعةً وقراءةً على الإطلاق، وعلى هذه الأساس أيضاً نجد مثلاً أن مواقع الأفلام الإباحية هي الأكثر مشاهدةً في بلادنا – سراً – وهي الأكثر عرضةً للهجوم علانيةً من قبل نفس المتابعين لها على الأغلب وهذا ليس ازدواجيةً في التّفكير لدى المتابع العربي بل

إنَّـه – في رأيـه – نـوعٌ من الحفـاظ على هويـة المجتمع المحافـظ والذي لا يقبـل الإشـهار بالرذائل!)[31]

وهـذه آراء اسـتقيناها مـن مصـادر مختلفـة ومتباينـة للتدليـل عـلى حضـور الجنس وهواجسـه بالنسـبة للـسرد العـربي، ومواقـف كتاب ينتمـون لحساسـيات أدبيـة متنوعـة حـول هـذا الموضـوع الإشـكالي الـذي أثـار ولايزال يثـير جدلا حادا وواسـعا، يـراوح ما بـين القبول والرفـض، بالرغـم مـن أنـه مرتبـط ارتباطـا وثيقـا بالحياة الإنسـانية، وأتـى ذكـره في الكتـب والديانـات السـماوية بشـكل صريح.

ليلى بعلبكي رائدة الكتابة النسوية العربية

تعـد تجربـة ليـلى بعلبكـي أولى المحـاولات لكتابـة عربيـة نسـوية اقتحمـت عـالم المحظـورات في العـصر الحديـث، وخلخلـت صرح المـوروث الحكائـي العربي الكلاسـيكي متجـاوزة الخجل مـن البوح، ومخترقـة الخطـوط الحمـراء الملتهبـة لمنظومـة الأخـلاق، إلى جانـب روائيـات كثـيرات حاولـن الخـروج مـن أجسـادهن، والتحـرر منها، وحطمـن حواجـز الخـوف والوصايـة المفروضـة عليهـن، في خطـوة لتجنيـس الرواية العربية، الـشيء الذي أثار حفيظة الأوسـاط الأدبية، راوحـت بـين الأخـذ والـرد، بالرغـم مـن أن الكثـير مـن الفظاعات ترتكـب علانيـة وفي واضحـة النهـار باسـم الديـن والأخـلاق، ولا أحـد يجـرؤ على انتقادهـا، واتهم البعـض هذا الأدب بأنـه تعويض عن الحرمـان والمكبوتـات الدفينـة في لاوعـي كاتبيهـا، فيما يعتقـد آخرون بأنـه ضرورة وجوديـة، للخروج به مـن الاجترار والتكلـف والتقليد، واعتبـار إقحـام موضـوع الجنـس رد فعل ضـد الموانـع والمحظورات

التي يفرضها المجتمع على الحريات العامة، وكنوع من التمرد على الضوابط الشكلية والسلوكات الوضعية الصارمة التي يبتكرها الإنسان للسيطرة على أخيه الإنسان. وهذا البوح بالمؤنث عرف منذ القدم لدى الشاعرات القديمات في عصور مختلفة، وعبرن عليه بطرق مختلفة، لكون الشعر هو ديوان العرب.

تقول الدكتورة يمنى العيد:

(في الخمسينات، عرفتْ علاقة الأنثى بالآخر، الذكر، شيئاً من الحريّة في السرد الروائي العربي، لكنّه لم يكن ليتناول موضوع العلاقة الجنسيّة، بل اقتصر على حريّة الاختيار، اختيار الأنثى لشريك حياتها، ولمستقبلها، ولِما يكوِّن شخصيّتَها ويحقّق أحلامها في الحياة (حريّة التعلُّم، والعمل، والخروج إلى المجتمع...). ولعلَّ أعنف ما قدّمته الرواية العربيّة التي كتبتها المرأة في ذلك الزمن، تمثَّل في قتل الأب/ الذكر والتحرّر من سلطته. أشير إلى رواية «أنا أحيا» (١٩٥٨) لليلى بعلبكي، بصفتها مثالاً صارخاً أثار في حينه الكثير من النقد المسنود إلى الأخلاق.

تنتمي ظاهرةُ التعبير عن الجسد ومِتَعِه في الرواية العربيّة، إلى زمنٍ معاصر. إذ غدا الحكي عن العلاقة الجنسيّة يشكِّل ظاهرةً سرديّة، وذلك بغضِّ النظر عن القيمة الفنيّة لهذه الرواية أو تلك. أضف أن الحكي السردي عن الجنس، في بعض هذه الروايات، لم يكن يقف عند حدودٍ أخلاقيّة، أو حميمية خاصّة. بل كاد أنْ يكون الجنس للجنس، أو الجنس ترويجاً للرواية. وقد لاقتْ مثلُ هذه الروايات إقبالاً على قراءتها، وصارت تُعرَض، بلا حرج، في

واجهـات المكتبـات، وتُقْبِـل بعـضُ الـدور على نشرهـا.)[32]

وقـد أصدرت ليـلى بعلبكـي روايتها البكـر «أنا أحيا» سـنة 1958، عـن دار مجلـة شـعر، وصـدرت (الطبعـة الثانية عـن المكتبـة العصرية 1963)، وصنفـت ضمـن أفضـل رواية عربيـة.. لجرأتها غـير المعهودة أولا، ولتجاوزهـا للروايـة الواقعيـة السـائدة وقتئذ، إلى أنـماط سردية مبتكـرة وحديثة.

وتـدور أحداث الرواية عـلى مدى 327 صفحة، بطلتهـا فتاة تدعى لينـا فيـاض، وهـي سـيرة غيريـة متخيلـة، لفتـاة تعيـش حالـة فصـام وصـدام قصـوى مـع مجتمـع مبنـي عـلى النفـاق والانغـلاق والكبت والضيـاع، تبـدأ مشـوار رحلـة مضنيـة للبحث عـن ذاتها وسـط ركام التقاليـد والغيبيـات، فبرغـم انتمائهـا لوسـط مـترف، إلا أنهـا تشـعر بحـالات الفقـر العاطفي والضياع النفسي، وتشـتت الأفـكار والفراغ والغربـة التـي تحـاصر الإنسـان في وطنـه وبـين ذويـه، فهـي تسـخط عـلى الأب المحتكـر الخائـن لوطنـه وتتمنى «قتلـه»، وتحتقر الأسـتاذ، وتكـره الجامعة، وتحـزن لأمها وتبتئس لحـال أخيهـا، وأختيها، وتكره حبيبهـا، وتسـخط عـلى الوظيفـة، وتنظر للعـالم من حولها نظـرة دونية ملؤهـا التحدي، تقـول بطلـة الرواية:

(هكـذا أنـا، عالم مسـتقل لا يمكـن أن يتأثر مجـرى الحيـاة فيه بأي حـدث خارجـي لا ينطلـق مـن ذاتي، مـن مشـكلة الإنسـان في ذاتي، وصحيـح أننـي أسـكن مـع أمـي وأبي وأختـي، السـمراء والشـقراء، وأخـي الدلـوع بسـام، لكننـي لا أحسـهم إنهـم تماما خارج السـور في عالمي.)[33]

هكـذا تنطلـق البطلـة لينا من موقـع الانزعاج والانشـغال بما يحيط بهـا مـن كائنـات في منتهـى سـلبيتها، وعليهـا أن تخوض معـارك ضد عديـد مـن السـلط، المجتمـع والجامعـة.. تقـص شـعرها، تلبس على هواهـا، تركـب الترام بـدل السـيارة المركونـة، تدخن، تعشـق، تكره، تشـتغل، تسـتقيل، تقسـو، تلـين، تتمـرد وتستسـلم، سـيرة مبنيـة على التناقـض كنـوع مـن التحـرر والتمـرد وإثبـات الـذات المشروخـة، والـصراع مـن أجل التحـول بوضعية المـرأة العربية من واقـع مقموع، إلى واقـع يتوخـى اخـتراق حجـب الوصايـة، ذلـك أن المرأة مـا فتئت تشكل :

(موضوعـا سـجاليا في مسـتوى التغيـير الاجتماعـي لأي مجتمـع، عـلى اعتبـار أن تغيير الصـور الثابتة حولها من شـأنه أن يحـرر الذاكرة، ويهيـئ التفكـير لتقبل واسـتقبال صور غـير مألوفـة.) ص8[34]

ويحمـل العنـوان روايـة «أنـا أحيـا» كإيقونـة وعتبـة الكثـير مـن الـدلالات الإبيسـتيمية والسـمات الرمزيـة، والمـؤشرات النفسـية والاجتماعيـة، إضافـة إلى حمولتـه الفلسـفية نقـف عـلى تناصيتـه مـع «الكوجيطـو» بحسـب المنطق الديكارتي الـذي يفيد «أنـا أحيا»، «إذن أنـا موجـودة»، فالكتابـة بحد ذاتهـا حياة، وهـي تحد بمواجهـة البعبع الرهيـب المتمثـل في سـلطة المـال والديـن والسياسـة، لهذا أثـارت من التهجـم والاسـتنكار أكثر ممـا حازته مـن الإعجاب، ويعلـق الكاتب المـصري أنيـس منصـور قائلا:

(عندمـا قـرأت روايـة (أنـا أحيا) لليـلى بعلبكـي تمنيـت أن تكون أقـصر، أمـا الـذي هزني

وأدهشني وأزعجني فهذه العبارات النابية والكلمات البذيئة على لسان البطلة، وهي تشتم أباها وأمها، ورأينا في ذلك الوقت أن هذا خروج وأن الخروج هو بداية الحرية، وأن الحرية لها أنياب وأظافر، وأن فلسفة المرأة الجديدة هي المخالب والأنياب تمزق بها ملابس الرجل وظلمه وخداعه، وهذا هو الجديد!)[35]

ليلى بعلبكي تتحدى التقاليد في زمن لا تزال فيه المرأة قاصرة بنظرة المجتمع، ولا تستطيع الخروج بمفردها إلا بمرافقة قريب، ولينا فياض البطلة الإشكالية ذات التسعة عشر ربيعا قررت أن تكسر تقاليد هذا المجتمع الموبوء وتعيش تجربة حياة خالية من المسؤولية، من دون إعارة أدنى اعتبار للضوابط الإيتيقية، ثم تقع في حبّ طالب عراقي يدرس في الجامعة الأميركية، شاب مناضل ذو ولاءات شيوعية في الخامسة والعشرين يدعى «بهاء» تداوم على لقائه في مقهى بمنطقة رأس بيروت، لكن علاقتهما لا تفتأ أن يعتريها نوع من البرودة والفتور، بعد أن عاشت معه حالات من الصراع والتقلب الإيديولوجي. وبدأت تكتشف فيه الجانب الذكوري الخفي المضمر الذي تمتزج فيه النظرة المحملة بشره وشبق الرجل الشرقي المتزمت للمرأة، والشق الحزبي الدوغماتي الضيق والمتناقض.

وقد كتبت الروائية ليلى بعلبكي عملها الأول هذا، والعالم يعيش حالة من الصراع السياسي، وينفتح على المذهب الوجودي بوصفه مذهبا يدعو للحرية، بعد الخروج بنفس مهيضة منكسرة مهلهلة من حربين كونيتين مزقتا الروح البشرية، وقوضت آمالها، وقتلت

ويتمت وشردت الملايين من البشر، وخلفت العديد من الدمار في أوربا بأكملها، وانعكست تبعاتها السلبية على الدول الفقيرة التي كانت بدورها مستعمرات تابعة، وتعاني نفس ويلات الحرب ومآسيها الفادحة، عبرت عنها صفحات مجلة الأزمنة الحديثة، وكتابات جان بول سارتر المتمردة، وتقليعات سيمون دوبوفوار، ونسوية هيلين سيكسو، وليبرالية فرانسواز ساغان، وأفكار ألبير كامي العبثية، والثورات التحررية بأمريكا اللاتينية، وتلقاه المثقف العربي بلهفة وشغف كبيرين، إذ وجد فيه ضالته وتوازنه النفسي، ولعل ليلى بعلبكي واحدة من أولئك المثقفين الطلائعيين الذين هبت عليهم رياح الوجودية بحسها الفوضوي ونسقها الفلسفي المبني على نشدان الحرية المطلقة والدفاع عن المستضعفين والمطالبة بمكاسب أوسع، وشجب القمع واستعمار الشعوب، وخلفت آثارا ظاهرة على مستوى كتاباتهم الإبداعية، وفي وعيهم الطبقي، تقول لور غريب:

(وكان جان بول سارتر وسيمون دو بوفوار وسواهما يلتقون في مقهى «لي دو ماغو» في باريس الوجوه الشابة الوافدة إلى العاصمة الفرنسية للإنغماس في الأجواء الوجودية السائدة. وكنا جميعا في بيروت نقوم بالتبشير بالحرية وبحقوقنا في التصرف بأجسادنا كما يحلو لنا. لم نعد نقبل بأن نكون «بوبيه دو – لوكس» ولا أسيرات التقاليد ولا جاريات الأمراء والشيوخ. أصبحنا ننادي بحقنا في الحياة، وذلك خصوصاً لأن ليلى بعلبكي كتبت «أنا أحيا».)[36]

ورواية ليلى بعلبكي «أنا أحيا» فضلا عن دورانها في ذات المدار

الإيديولوجي السائد، تعلن تجاوزها على المستوى الجمالي لأسلوب الرواية الكلاسيكية المألوفة، وقطعها مع الماضي المتفسخ على الصعيد الفكري، في نوع من المعارك الإيديولوجية والوجودية، طامحة في شخص بطلتها لينا فياض إلى الثورة بوجه الواقع المزري بكل مآسيه، والمجتمع الشرقي بكامل رواسبه وسلبياته، في محاولة لإثارة فوضى خلاقة، كتبرير للعلاقة الجدلية القائمة بين المثقف والسلط المهيمنة، والكل على علم بالدور الجبار الذي قام به المفكر سارتر في الثورة الطلابية التي اجتاحت فرنسا سنة 1968، كاحتجاج على الفوارق الطبقية بين الإنسان المفكر والإنسان العادي الذي يعيش حالات من الاستلاب والعبودية الطوعية، وهذا ما نقف عليه هنا على ضوء جهود ليلى بعلبكي التجريبية، ومدى فهمها لمكانيزمات الكتابة المغايرة في مضمونها وشكلها، باعتبار أن التجريب انزياح وتجاوز للمألوف والعادي، وبحث دائم عن تقنيات تعبيرية جديدة، وابتكار آليات وطرق حديثة للإبداع، كخطوة للتمرد والتطور والاختلاف، والغرابة وإثارة الدهشة أيضا، والتجريب ليس رفضا مطلقا للتراث، بقدر ما هو محاولة تجديد وبعث له، ورؤية مغايرة لأقانيم سلط المجتمع الحمراء الثلاثة وتضخم الأنا، والتعامل مع اللغة بوصفها فعلا حيويا متحولا، وليست وسيلة جامدة للتعبير والوصف والاكتفاء بنقل الخبر، إنها تعبير عن التناقضات الموجودة داخل المجتمع البرجوازي، وهذا ما تقدم عليه الروائية ليلى بعلبكي في الفصل الأول من الرواية عبر بطلتها لينا، معربة عن نيتها في التمرد إلى حد تدمير العالم:

(فكرت، وأنا أجتاز الرصيف، بين بيتنا ومحطة الترام: لمن الشعر الدافئ، المنثور على كتفيّ؟ أليس هو لي، كما لكل حي شعره يتصرف به على هواه ؟ ألست حرة في أن اسخط على هذا الشعر، الذي يلفت إليه الأنظار حتى أمسى وجودي سبباً من وجوده؟.)[37]

بهذا الجموح تهفو روح لينا فياض إلى التحرر من الشعر الذي يعد بمثابة إغراء وغواية تهفو إليه النفوس، وتتطلع للتصرف في جسدها بحرية، فالرجل الشرقي ينظر إلى الأنثى بوصفها جسدا، ولعبة بين يديه، لا تكاد تتصرف في جسدها إلا بمقدار ما يرضي نزواته، وبقدر ما يجعلها جذابة في عينيه، وما يثير غريزته، ويوقظ شبقيته، ويشبع رغباته، وعليها هي الأخرى أن لا ترفع صوتا أو تظهر طرفا، أو تشكو وتتذمر بتفاصيل محنتها.

كما أصدرت رواية «الآلهة الممسوخة» عام 1960، وتعني بالآلهة أولئك الذين شنوا حملة شعواء على باكورة إبداعها الأولى «أنا أحيا»، واتهموها بافتقادها للعناصر الفنية، وتجاوزها للخطوط الحمراء، وادعوا أيضا بأنها تشير هذا العنوان إلى «غشاء البكارة»، وذلك في المقدمة المؤرّخة في 10 نيسان1965.

(إن ما نعنيه بـ «الآلهة الممسوخة» هو «الجدار المقدس» أي غشاء البكارة، فمن هذا الجدار المقدس يبدأ نمو حياتنا في المجتمع العربي بوجه عام وفي قطاعات مختلفة، وهي تغلي بالثورة والاشتياق إلى الماضي، فمن خلال هذا الجدار المقدس نحب، وبواسطة هذا الجدار المقدس نلد أولادنا، وبهذا الجدار المقدس نرفع صلواتنا

إلى الله، وبهذا الجدار المقدس نأكل خبزنا، هذا الجدار المقدس يغير شخصياتنا، هو قياسنا المبدئي وكرامتنا، من هذا الجدار المقدس نستمد سلطات عائلتنا، الأم والأب ورئيس الدولة ونجاح أعضاء البرلمان، وبتعبير آخر هذا الجدار هو حياتنا ومماتنا أيضا....

..... قصدت «بالآلهة الممسوخة» أن تكون تجربة أدبيّة جديدة لي، وأن تكون ردا على النقّاد وعلى الذين اعتبروا «أنا أحيا» «بيضة الديك» وفهموا أنّه خواطر فتاة صغيرة وتفاصيل حياة خاصّة أعيشها شخصيّا) ص5[38]

وبتاريخ 11 ماي 1959 تلقي ليلى بعلبكي محاضرة قاسية وعنيفة بعنوان «نحن بلا أقنعة» على شاكلة عبارة «نحن جيل بلا أساتذة «التي أطلقها القاص المصري محمد حافظ رجب الشاب في الستينات، وهو بمثابة بيان أو مانفيست ضد االعادة المهترئة التي تمسخ الأولاد أقزاما يسجدون للآباء، وكرد فعل ضد ما أثير من ضجة ضد روايتها «أنا أحيا»، وقد ظهرت المحاضرة في كتيب مستقل، صدر عن منشورات الندوة اللبنانية، و«نحن» تعبير ضمني عن ضمير جيل بأكمله يود أن يحيا بحرية واستقلالية، وينجو من التبعية، وتقول فيه:

(نحن هنا يعلموننا منذ الصغر أن نخجل من أجسامنا، وأن نحارب كل إحساس يشدنا إلى الجنس الآخر، فنفني أياما من عمرنا يمزقنا القلق) ص42 [39]

وتتعدد الأصوات في رواية «الآلهة الممسوخة» عبر عايدة، نديم، ميرا، وأمها، كل شخصية تبسط مشكلتها الخاصة في ما يشبه

المونولـوج الجـواني، وهـي تفكر في شـكلها وهيئتهـا، والتفكير في الأم المغلوبـة عـلى أمرهـا، وعايـدة التي تسـعى لإنجاب طفل مـن زوجها نديـم، نديـم الـذي يرفـض منحهـا إيـاه عقاباً لها عـلى عـدم عذريتها، ثـم تعـبر عن مـدى ضياعهـا وسـخطها، وهـي تهمـس لصديقتها.

(حينـا أحس أني سـمراء نحيلة نحيلة السـاقين والعنق، فاشـتريت ثيابـا هادئـة الألـوان فاتحة وأحذيـة عالية مقطعة، وبعد حين، شـعرت أننـي شـقراء ممتلئـة يصرخ صـدري ضيقا، يطـب الحريـة والانقلاب، فرحـت ارتـدي ثيابـا سـوداء وملونـة وغامقـة تـترك كلهـا للصـدر حريتـه) ص: 109 – 110[40]

إن مـيرا في «الآلهـة الممسـوخة» تضجـر مـن المجتمع الـذي تعيش فيـه، ومـن الأسرة التـي تحيـا في كنفها، من أبيها الجشـع وأمهـا الخنوع وأختيهـا السـمراء والشـقراء وأخيهـا الدلـوع، ومـن الجامعـة التـي تتعلـم فيهـا، وتتذمـر مـن عملهـا بالمكتـب، ومـن ترتيـب الملفات في شركـة للتأمـين، وتتسـاءل عن مصـدر الثـراء الفاحش لوالدهـا الذي يراكـم ثرواته بطرق ملتوية وغامضة، إنها ترسـبات فلسـفية تنشـأ مع الفـرد حينـما يحاصره القلـق من جدوائيـة الحياة والوجود، وملابسـاته المزعجـة للكائـن البشري.

(والـدتي تنرفـزني وهـي تفضـل في البيـت لا تبرحـه إلا لتشـتري الحاجـات، وتحافـظ عـلى مواعيـد طبيـب أسـنانها، ويغضبنـي هـاني، فهـو يحبس نفسـه في غرفتنا ويسـافر فيها مع كل لحن يغـزو بيروت..» ص19[41] وتلتهـما مجموعتهـا القصصيـة الموسـومة بـ «سـفينة حنـان إلى القمـر» سـنة 1963، وهـي المجموعـة التـي أثـارت ضجـة كبـيرة

هـي الأخـرى، وذلـك بسـبب ورود عبـارات ذات إيحاءات جنسـية. فصـودرت المجموعـة، وحوكمـت الكاتبـة بموجبهـا سـنة 1964، في أول محاكمـة رأي بتاريـخ لبنـان الحديـث، ثـم برأتهـا المحكمـة، بعـد مـؤازرة واسـعة مـن الأدبـاء، وكبـار المحامـين الذيـن رأوا في هـذه المحاكمـة انتهـاكا لحريـة التعبـير والرأي.

في قصـة «حـين تسـاقط الثلـج» نلامـس حـوارا جنسـيا سـاخنا يرصـد أوضـاع الجسـد المختلفـة، نتبينه من خـلال الحديـث الضمني للبطلة :

(تمـدد عـلى ظهـره وغاصـت يـده تحـت الشرشـف تنتشـل يـدي وترميهـا عـلى صدره، ثـم تذهـب في رحلة حـول البطـن) ص.72[42]

وتضيف:

(لحـس أذني ثـم شـفتي، حـام فوقـي ثـم ارتمـى وهمـس أنـه ملتذ وأننـي طريـة ناعمـة مخيفـة وأنـه افتقـدني كثـيرا) ص74[43]

وفي ختـام قصـة «سـفينة حنـان إلى القمـر «التـي تحمـل المجموعة القصصيـة اسـمها تقـول الكاتبة:

(وعندمـا أصبـح قـربي، واقفـاً كـبرج هائـل في محطـة إطـلاق صواريـخ، خفـق قلبـي وتمتمت له إنني أعشـق جسـده عاريـاً. عندما يرتـدي ثيابـه، خصوصـاً عندمـا يعقـد ربطـة عنقـه، أحسـه شـخصاً غريبـاً إلى البيـت في زيـارة لسـيد البيـت. فتـح ذراعيـه، وانحنـى. فهجمـت إلى حضنـه أهذي: احبـك. احبك. احبك. احبـك. احبك. احبـك. وهـو يهمـس في شـعري (أنـت لؤلـؤتي).

ثـم نـشر راحة يده على شـفتي، وشـدني إليه بيده الأخـرى، وأمرني (هيـا لنصعد أنا وأنـت إلى القمر،) ص33 [44]

إنـه نـوع مـن الصعـود «الأورغازمـي» الشـبقي إلى قمـم اللـذة الجنسـية، وهـذا كان كافيـا لجرهـا للمحاكمـة بتهـم خـدش الحيـاء والإخـلال بـالآداب العامـة.

بعـد سـنة واحـدة مـن صـدور روايـة «أنـا أحيـا» صـدرت رواية أخـرى لا تقـل عنها جـرأة وتمردا وتحـررا بعنـوان «فتاة تافهـة» لكاتبة لبنانيـة نابغـة تدعـى «منى جبور»، كتبتها وهي في سـن السـابعة عشرة مـن عمرها، قبـل أن تتوفى في ظـروف غامضة مختنقة بالغـاز في الحادية والعشريـن ذات 24 يناير مـن سـنة 1964، مخلفـة وراءهـا روايـة ثانية بعنـوان «الغربـان والمسـوح البيضـاء»، صـدرت بعـد رحيلهـا سـنة 1966، وكـذا العديد مـن القصص والمقالات، وقد تأثـرت منى جبور هـي الأخـرى بـالأدب الوجـودي الـذي كان وقتئـذ في أوج انتشـاره وكان النقـاد يتنبئـون لهـا بمسـتقبل كبـير في عـالم الأدب، لمـا تميزت به مـن قدرات إبداعية، ومن شـجاعة عـلى خرق الممنوعـات وتجاوزها، لاسـيما في روايتهـا «فتـاة تافهـة» التي كتبتهـا وهي في منتصـف عقدها الثـاني، فقد انخرطـت منى جبـور في «الحياة» الأدبية والثقافية في سـن مبكـرة جدا مـن عمرها القصـير جدا، وترأسـت تحرير مجلـة الحكمة، وصفحـة الأدب النسـائي بجريـدة النهـار، وناشـطة في نـادي القصة، يكتـب عـن تجربتهـا الفتيـة الباحـث أحمـد الخيّـال في إحـدى مقالاتـه عنها :

(الحديـث عـن «منى جبّور» وما أنـدره لا يخلو دوما من اسـتدعاء

الدهشة حينا والمرارة أحيانا.. فتلك الحالة الروائية والفلسفية المتفردة لم تحظ أبداً بما يليق بموهبتها سواء على المستوى النقدي أو على مستوى الذاكرة..وكأن القدر يطارح عمرها القصير جدا الغياب فكانت الومضة التي تتوهج سريعا ثم تمضي نحو الجانب الآخر من صخب الحياة.)[45]

ونلاحظ تعالق رواية «فتاة تافهة» مع رواية «مذكرات فتاة عاقلة» لسيمون دو بوفوار، والتي كتبتها سنة قبل رواية «أنا أحيا» التي يبدو التأثر بها واضحا، بحيث تتلاقى بطلتها «ندى خوري» مع «لينا فياض» في كثير من الملامح والسلوك والمواقف، كما يمكن رصد العديد من الروايات التي كتبت بنفس فورة التمرد، وتمثل للصراع بين الأجيال الذي تمثله بطلات هذا النوع من الروايات الجريئة، التي تتطلع إلى القطيعة مع الماضي، ومع المجتمع التقليدي بكل رموزه، وثوابته المصطنعة، وتعلل ذلك في آخر حوار معها:

(أحياناً أشك في عاطفتي لأنها لا تكون واجهة شخصيتي الأدبية. أنا بحاجة لعالم نفسي يحلل لي هذا.. أدرك فقط أن أشياء أخرى كثيرة تهزني أكثر من العاطفة... كالعقد والأزمات النفسيّة ومشاكل العصر وأحاسيس الفراغ والضياع. قد يُقال أن الحب وراء كل هذه المشاكل أما أنا فإني لا أستطيع الإيمان بهذا. الحب شيء طبيعي جداً بنظري ولا أعتقد انه يثير قلمي ليخلق له متسعاً من العوالم. إنه شيء هادىء ومقدّس ولا لزوم لإحاطته بالأنوار.)[46]

وكما كانت منى جبور صورة عن ليلى بعلبكي، فلا غرابة إن جاءت رواية فتاة تافهة مشابهة كثيرا لروايتها «أنا أحيا» في عدة محاور.

- كرد فعل على الحجر والقمع والقهر الذي تتعرض له المرأة

- كراهيتها الظاهرة للأستاذ المتحامل على المرأة، ولأبيها الجشع عقدة (قتل الأب) الشهيرة التي حللها فرويد ويونغ

- برمها الزائد من خنوع أمها.

- تذمرها من سلوك أختيها، ولامبالاة أخيها

- توظيفها لمعجم «ليلى بعلبكي» المتمرد والجريء.

- التشابه في كثير من الملامح والصفات والمواقف

- استخدام جمل أكثر اندفاعية وتحرر.

- فضح العقلية الشرقية المتعصبة، وتسويغ الدين لأجل مصالحها الخاصة، وإشهار ورقة الحرام والعيب، و التنشئة على الخوف والترهيب.

مع جرعة زائدة من مورفين الجرأة من «أنا أحيا» نفسها.

وتتجلى ثوريتها في تمردها على القوالب الجاهزة للكتابة، وتمردها على الرجل، الأستاذ والمدير والأب وزملاء الدراسة، وعلى كل الأعراف والتقاليد الموروثة.

(أنا أكرهك، أكرهك حتى الموت لأنك رجل وتأبى إلى أن تشعرني بضعف المرأة، لأنك تستعملني كصنم لا حياة فيه، أكرهك لأنك، أكرهك، أكرهك، أكرهك، اكرهك.) ص: 19[47]

تقول منى جبور التي لو كتبت لها حياة طويلة لكان لها شأن

عظيم بلهجة صريحة لا مواربة فيها، مفصحة عن رغبات الذات المقموعة:

(لماذا تجرني دولي بهذا الفيض من الحماسة إلى غرفتها؟ لعلها تريد أن تكمل لي سرد مغامرتها مع الشاب الذي تحبه، تذهب معه سرا إلى السينما، تقبله في الظلام فيمد يده إلى ظهرها العاري إلى، إلى... ويحاول أن يصحبها إلى غرفته الخاصة، لكنها تخاف والدها. رأيته، رأيته اليوم، آم... أتمنى لو أعيش طوال حياتي تحت وطأة قبلته... اليوم ذهبت معه في السيارة إلى طريق منفرد، فرماني من شدة حبه على المقعد واضطجع فوقي...

قبلني بنهم في وجهي، في أذني، في عنقي، وانقطع حمال ثوبي فعرى صدري تحت يدي وقبلني فيه، في كتفي، شدني، ضغطني إليه، التصق صدره بصدري، ارتفع ثوبي عن فخدي فتململت أصابعه إلى جسدي كله ثم عاد يجلسني على ركبتيه، يمددني بين ذراعيه، ثم يرميني على المقعد من جديد، ويشدني بجنون إلى صدره ليغرز يده في صدري، ويغرف ملء شفتيه الدافئتين قبلا وعضا من فمي وثديي.

لم أعد أقوى على التحكم بنفسي، والتخفيف من حدة النار المشتعلة في جسمي كله، تركتها واندفعت اصفق باب غرفتي ورائي، أتمدد على السرير أخلع عني الثوب والصدرية عن ثديي عن فخدي وأنا أتخيل هنري عيد فوقي يحملني بين يديه، يمددني وينام علي، يقبلني، يعصرني، يمد يده إلى صدري، يرفع بيده الثوب عني، يمزق قميصي ويتأملني عارية، ينهش من عريي ما

يريـد، وأقـوم مـن تحته امـرأة.

رفعـت حمـالات الصدريـة والثـوب، وشـددت قميـصي ورفعـت أظافـري أغرزهـا في خيـال هنـري، في عينيـه، أبعـده عنـي.

وظلـت الرجفـة تهـزني وتحملنـي عـلى العـودة والتمـدد والتعري والتخيـل فهربـت مـن نفـسي، مـن الغرفـة، هربـت من وجـه دولي.

وحـين انتهـت السـهرة الطويلـة وضمتنـي غرفتـي مزقـت ثيـابي ومـلأت المـرآة بجسـدي العـاري.

هل أنا جميلة؟

مـررت بيـدي على خـصري الغائـر كمغارة تحـت عظامـي وثديي المتوثبـين وفخـدي البضـين، وعندما عـادت إلي الرغبـة في تخيل نفسي بـين أحضـان هنري ارتميـت في البيجامـا واندسسـت في السرير.

لم تنم الرجفة في جسـدي، أحسسـتني دون وعي اسـحب الوسادة تحـت رأسي، أعصرهـا عـلى صـدري، أعضهـا، أغـرز فيهـا أظافري، أسـحقها برجلي، أسـحقها بين سـاقي، وأجـن.) ص:106[48]

ويمكـن اعتبـار منـى جبـور مـع ليـلى بعلبكـي، وكوليـت خوري وغـادة السـمان ونوال السـعداوي مـن أوائـل «النسـويات» العربيات «الفيمينيسـت Féministes»، الـلاتي ناضلـن وكتبن ونظـرن من أجل تحريـر المرأة ورفـع القيود عنها، وسـعين لتأسـيس أدب أنثـوي يتكلم باسـمهن، بسـبب تأثرهـن بالكتابـات الجندريـة، التـي تنتـصر لمكانـة المـرأة. وتدافـع عـن حريتها.

والنسـوية هي المقابـل الموضوعي لمصطلـح «Féminisme»، وترمز

لمجموع التجارب الأنثوية بمعزل عن أي وصاية خارجية، في نوع من يقظة الوعي الأنثوي، وترى بأن الأدب النسوي خطاب اخترعه الوعي الذكوري ليتكلم باسم المرأة، وترمي بالمقابل إلى المناداة بحقوق النساء من طرف النساء، وتفكيك كل المفاهيم الذكورية التي تفرض وصايتها عليهن، وتنفي كذلك الفكر الذي يرى بأن مكانة المرأة أدنى قيمة من مرتبة الرجل، وتمنح له صلاحيات أوفر تخول له كل الحقوق.

ولعل المتتبع لإبداع هؤلاء الكاتبات يدرك مدى تشبثهن بإثارة موضوع الجسد في سريانيته وعلانيته، واجتراح لون من القول لم تجرؤ كاتبات أخريات على البوح به من قبل ومن بعد، متجاوزات بذلك أنماط الكتابة الكلاسيكية، ولعل مرد ذلك يعود لرغبة النجاح والانتشار، وإثبات الذات بحكم وجودهن تحت رحمة عقلية أبيسية قدرية ومتكلسة، اعتقادا منهن بأن ذلك من الأسباب الرئيسية التي تعطي المرأة/ الجسد، المكبوت، المقنع، المحجب، المقموع، ذلك الإكسير السحري المحفز على الإبداع والتعبير. وتأكيد المقولة السائدة القائلة بأن الحكي للنساء والسرد للرجال، مثلما يذهب الاعتقاد إلى أن الحكي مقترن بالليل والسرد مقرون بالنهار..

ولعل الأسباب الرئيسية التي ميزت الرواية العربية النسائية المعاصرة، وجلبت الالتفات إليها، والاهتمام بها، هي اقتحامها لثالوث المحرمات، وبخاصة موضوع الجنس بما يكتنفه من مخاطر ومغامرات، ومن مثبطات وموانع، وبما يحاصره من خطوط حمراء.

وإلا لكانت كتابتها رتيبة نمطية مكرورة وعادية لا تختلف في شيء عن كتابة مئات الرجال..

تقول الروائية السورية الدكتورة هيفاء بيطار:

(ثمة خصوصية تميّز كتابة العربيات وهي أولا خرق تابو الجنس.

أولا تتميز معظم هذه الكاتبات العربيات بخرق طوطم الجنس ومحاولة تحطيم القيم الذكورية المفروضة على النساء، ومحاولة المطالبة بالمساواة التامة مع الرجل، والأهم من كل ذلك التحرر من وصايته عليها.

فالكاتبات العربيات متمردات على فكرة أن المرأة تابعة للرجل، سواء كان أبا أو زوجا أو أخا، وهي ترفض أن يكون قرار حياتها ومصيرها بيد غيرها، وبالطبع فإن الكاتبات العربيات يعبّرن عن واقع المرأة العربية، وعن توقها إلى التحرر من القيود الذكورية وأعراف المجتمع الأبوي التي تخنق المرأة، وتحدّ من حريتها تحت شعار حمايتها.

إن الخرق الأول الذي لجأت إليه أغلبية الكاتبات العربيات هو طوطم الجنس، ورغم أن لكل كاتبة، من عليوية صبح إلى هدى بركات إلى سلوى النعيمي إلى نوال السعداوي وإلى كاتبة هذه السطور هيفاء بيطار إلى إلهام منصور وغيرهن، رغم أن لكل كاتبة طريقتها وأسلوبها في خرق طوطم الجنس، فأعتقد أن خرقه ليس مجرّد تحدّ واستفزاز أو أشبه بلعبة ليّ الذراع مع الرجل، بل إن

خـرق طوطم الجنس هـو في حقيقتـه ذو ارتباط وثيق بشـبكة العلاقات الاجتماعيـة والاقتصاديـة والدينيـة وبقوانـين الأحـوال الشـخصية، وبالعـادات والتقاليـد، وإلى ما هنالك مـن قيود، فالمهم ليـس أن تتحرّر الأنوثـة في المـرأة بـل أن تتحـرر الإنسـانة المقموعـة في المـرأة.

إن خـرق حاجـز الجنس بالـغ الأهميـة في الكتابة عامـة والكتابات النسـائية خاصـة، ليـس لأن الجنس أحد أضـلاع الثالـوث المحرم، بل لأنـه موضـوع حيـوي وجوهـري في حيـاة كل الكائنات الحيـة، ولأنه يرسـم شـكل علاقتنـا بالآخـر وغالبـا مـا يكون مسـؤولا عـن الكثير مـن العقـد النفسـية، وحـالات الاكتئـاب والـشرخ في علاقـة المـرأة بالرجل..)[49]

كـما تلاحظ الناقـدة اللبنانيـة الدكتورة يمنـى العيد بأن تحـرر المرأة هـو رهـين بتحريـر الخطـاب الأنثـوي، و بتحـرر الوعي لـدى الكاتبة العربيـة، في إطـار دفاعهـا عـن مشروعهـا الإبداعـي وبالتـالي عـن مكانتهـا الطبقيـة في المجتمـع.

(أمـا الأمـر الثـاني الـذي يلفتنـا في الخطـاب الأنثـوي الراهن فهو نزوعـه، تحـت عنـوان دفاعه عـن تحـرّر الجسـد الأنثـوي، إلى التركيز، غالبـا، عـلى العلاقـة الجنسـية، ومـا يفضي إليـه ذلك،

أحيانـا، من وصـف للجسـد في عريه، بحيـث تبدو بعـض الكتابة التـي تتنـاول موضوعة الجسـد والعلاقة الجنسـية، أسـيرة موضوعها. هكـذا تندفـع إلى عزلـه عـن سـياقات أخـرى لا ينعـزل عنهـا لأنـه يتشـكل بهـا وفيها.

إن الـكلام عـلى الجسـد في عريـه وعـلى الجنـس وممارسـته، ظاهرة

عرفها التاريخ الأدبي والفني في أكثر من مرحلة من مراحله، في الشرق وفي الغرب..)[50]

وتعد الروائية اللبنانية ليلى بعلبكي - بروايتها البكر «أنا أحيا»، «التي احتلت رقم 17 في ترتيب لائحة الكتاب العرب، عن أفضل مائة رواية عربية» [51]، والتي تنبأ لها النقاد بأنه: سيكون لها أثر بعيد في مستقبل الرواية العربية»[52]، إضافة إلى روايتها الثانية «الآلهة الممسوخة» ومجموعتها القصصية «رحلة حنان إلى القمر»، - من أكثر الكاتبات تأثيرا في الذائقة العربية، وإثارة للجدل، برغم مرور أكثر من نصف قرن على صدورها.

كما تعد من أبرز الكاتبات اللاتي أسسن للرواية النسائية العربية بمواصفات حداثية، وساعدن على إخراجها من بياتها، وحررنها من الخجل والحشمة، قبل أن تعتزل الكتابة الروائية، وتهاجر إلى انجلترا لتمتهن الصحافة.

ولا غرابة إن شكلت كتاباتها في حينها موضة في عالم الكتابة والإبداع، وصيحة مدوية ضد تقاليد مجتمع شرقي متخلف اقتصاديا واجتماعيا، ومتزمت أخلاقيا، ومنهزم سياسيا، وضد

القيود الصارمة، والحصار الذي ضرب على حرية المرأة العربية، وذلك بتناولها لأشد المواضيع حساسية، مستبقة العديد من موجات التحرر العربية الراهنة، لا رغبة في الظهور،

أو إثارة رغبات وعواطف القارئ، وإنما من أجل فرض الذات، واستفزاز القارئ، وإزعاجه. وبمثابة «صفعة على وجه الذوق العام»[53] بحسب مایاکوفسکي.

أ - المراجع والإحالات:

[1] إدواردو غاليانو: أنظر (عالية ممدوح، مقدمة كتاب الرغبة، المرأة هي التاريخ، وجسدها هو الجغرافيا)، موقع الرياض، 27 ماي 2010 على الموقع التالي:

http: / /www.alriyadh.com /52961

[2] محمد حسين هيكل: زينب، رواية، دار المعارف، ط 1، 1914، ص: 3

[3] ن. م. ص: 5

[4] ن.م. ص: 316

[5] ن. م. ص 215 – 216

[6] عباس محمود العقاد: سارة، رواية، دار المعارف، ط1، 1938، ص88.

[7] م. س، ص: 89

[8] م. س، ص: 157

[9] م. س.، ص: 136

[10] م. س. ص ص: 137 – 138

[11] الكبير الداديسي: أزمة الجنس في الرواية الجزائرية النسائية، موقع أنطولوجيا السرد العربي، الجنس في الرواية العربية، بتاريخ: 11/ 02/ 2018، على الرابط التالي:

http: / /alantologia.com /blogs /5782 /

[12] دة. فدوى مالطي دوغلاس: جسد المرأة، كلمة المرأة، الخطاب والجنس في الكتابة العربية الإسلامية، السرد والرغبة، شهرزاد، تر: ماري تريز عبدالمسيح، مجلة فصول، ص: 153، ع/ 4، 01 أكتوبر 1991.

[13] الكبير الداديسي: الجنس بين التلميح والتصريح في الرواية العربية، موقع

الصباح الجديد، بتاريخ: يوليوز 2015، على الرابط التالي:

http: / /newsabah.com /newspaper /56265

[14] دة. فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، منشورات الفنك، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998. ص7.

[15] د. محمد عبد الرحمن يونس، «نساء السلطة في ألف ليلة وليلة، مؤسسة الانتشار الأدبي، لندن، 1998

[16] نجيب محفوظ - السراب، رواية، 1958، مكتبة مصر، ص121.

[17] نجيب محفوظ: أنظر «حسين عبدالرحيم، (فى شهادة لم تنشر من قبل.. نجيب محفوظ: زوجتى عطية الله)، بوابة الحضارات. الأهرام، بتارخ 25 أكتوبر 2015، على الرابط التالي:

http://hadarat.ahram.org.eg/Articles/%D8%A3%D8%AF%D8%A8/%D8%B4%D9%87%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D9%86%D8%B4%D8%B1-%D9%85%D9%86-%D9%82%D8%A8%D9%84-%D9%84%D9%80-%D9%86%D8%AC%D9%8A%D8%A8-.%D9%85%D8%AD%D9%81%D9%88%D8%B8 - 241015

[18] صالح عبدالقدوس: أنظر: (سامية البريدي – رواية العصر الحديث تثير الغرائز وتشجع على الانحلال)، بتاريخ: 2012 – 05 – 16، موقع الوطن، على الرابط التالي: http: / /www.alwatan.com.sa /Politics /News_Detail.aspx?ArticleID=99685

[19] درينى خشبة: الإباحية في الأدب العربي، المجلة الجديدة، ص:1310، ع/ 11، 1 نونبر 1933

[20] أحمد حسن الزيات: أدب المجون، مجلة الرسالة - ع/ 883، ص: 624، بتاريخ: 05 – 06 - 1950

[21] عبدالرحمن صالح العشماوي: روايات أدبيَّة، بلا أدب، موقع تواصل، بتاريخ: 19/ 06/ 2016، على الرابط التالي:

https: / /twasul.info /458333 /

[22] روزا ياسين حسن: انظر: (راشد عيسى، الجنس في الأدب السوري)، موقع أرام غروب)، بدون تاريخ، على الرابط التالي:

http: / /www.aram - grp.com/?d=217&id=555

[23] سمر يزبك: ن. م. س.

[24] أسامة غانم: سلطة الجنس، موقع الحوار المتمدن، بتاريخ: 17/ 02/ 2014، على الرابط التالي: http: / /www.m.ahewar.org/s.asp?aid=401148&r=0

[25] جمال الدين علي الحاج: الجنسانية بين المصطلح والغريزة، موقع أنطولوجيا السرد العربي، بتاريخ: 05/ 10/ 2018، على الرابط التالي:

http: / /alantologia.com /blogs /12398 /

[26] د. عبدالرحمن الخانجي: قراءة جديدة في روايات الطيب صالح، الفصل الثاني: دلالة الحب والطقس والسخرية في روايات الطيب صالح، دار جامعة أم درمان الإسلامية، ط:1، 1983، ص:53.

[27] م. س. صص: 55 – 56.

[28] ناصر الجاسم: الجنس في مجتمعنا الشرقي، موقع أنطولوجيا الايروتيكا العربية، بتاريخ: 05/ 10/ 2018، على الرابط التالي:

http: / /alantologia.com /blogs /12428 /

[29] غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، ص:268، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1991

[30] ممدوح رزق: التوظيف الإيروسي في الرواية العربية، موقع أنطولوجيا السرد العربي، الجنس في الثقافة العربية، بتاريخ: 05/ 10/ 2015، على الرابط التالي:

http: / /alantologia.com /blogs /12397

[31] نيروز مناد: الجنس والقارئ العربي.. أية علاقة، موقع أنطولوجيا السرد العربي، بتاريخ: 08/ 10/ 2018، على الرابط التالي: http: / /alantologia. com /blogs /12480/

[32] دة. يمنى العيد: في التباس الرواية النسائيّة، موقع ثقافات، بتاريخ: 01 يوليوز 2017، على الرابط التالي: http: / /thaqafat.com /2017/ 07/ 82166

[33] ليلى بعلبكي، أنا أحيا، رواية، كتاب في جريدة، ص: 13، ع/ 145، 1 أيلول 2010

http: / /www.kitabfijarida.com /pdf /145.pdf

[34] دة. زهور كرام: خطاب ربات الخدور: مقاربة في القول النسائي العربي والمغربي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1/ 2009، ص.8.

[35] أنيس منصور: أدب الأظافر الطويلة، جريدة الشرق الأوسط، 09 ابريل 2006، على الرابط التالي:

http: / /archive.aawsat.com /leader.asp?section=3&issueno=9994&article=357261

[36] لور غريّب: أنظر (تحية إلى ليلى بعلبكي.. بطلتها لينا لا تزال تهتف: أنا أحيا)، موقع مصرس، بتاريخ: 16 – 12 – 2009، على الرابط التالي:

https: / /www.masress.com /ndawa /150

[37] ليلى بعلبكي، م. س، ص:6،

[38] ليلى بعلبكي: الآلهة الممسوخة، منشورات المكتب التجاري، 1965، بيروت، لبنان، المقدمة، ص5

[39] خالدة سعيد: يوتوبيا المدينة المثقفة.. فصل ليلى بعلبكي «بيان الجيل المتمرد»، ص42، ط1، 2012، دار الساقي

]40] ليلى بعلبكي: م. س. صص: 109 – 110

[41] ليلى بعلبكي: ن. م. ص19

[42] ليلى بعلبكي، سفينة حنان إلى القمر، منشورات المكتب التجاري، 1964، بيروت، ص72

[43] ليلى بعلبكي: ن. م. – ص74.

[44] ليلى بعلبكي: ن. م. – ص33.

[45] أحمد الخيّال: التمرد على سطوة النسيان، الحوار المتمدن، بتاريخ: 01 – 02 – 2013، على الرابط التالي:

http: / /www.m.ahewar.org/s.asp?aid=343727&r=0

[46] منى جبّور: أنظر: «فوزي سابا – آخر حديث مع منى جبور»، موقع القبيات، لبنان، بدون تاريخ، على الرابط التالي:

http: / /www.kobayat.org /data /mouna_jabbour /doc/fawzi_saba_last.htm

[47] منى جبّور: فتاة تافهة، رواية، ص:19، الفصل4، دار مكتبة الحياة، 1959، (الطبعة الالكترونية، 2011

http: / /www.kobayat.org /data /mouna_jabbour /fatat – tafiha /fatat – tafiha.pdf

[48] منى جبّور: ن. م

http: / /www.kobayat.org /data/mouna_jabbour /fatat – tafiha /fatat – tafiha.pdf

[49] د. هيفاء بيطار: كاتبات نجحن في الخلاص من قيود المجتمع الأبوي، موقع ثقافات، بتاريخ: 08 مارس 2016، على الرابط التالي:

http: / /thaqafat.com /201630289 /03 /

[50] دة. يمنى العيد: الخطاب الأنثوي والجسد الروائي، موقع الأوان، بتاريخ: 08 دجنبر 2013، على الرابط التالي:

https: / /www.alawan.org /201308 /12 / /%D8%A7%D984%/%D8%AE%D980%/%D980%/%D8%B7%D8%A7%D8%A8 - %D8%A7%D984%/%D8%A3%D986%/%D8%AB%D980%/%D980%/%D988%/%D98%A - %D988%/%D8%A7%D984%/%D8%AC%D8%B3%D980%/%D980%/%D8%AF - %D8%A7%D98%4%D8%B1%D988%/%D8%A7%D8%A6%D980%/

[51] جريدة أخبار الأدب المصرية، ع/ 422، 2001، ص: 16

[52] مجلة شعر، ع/ 6، 1958، ص14

[53] فلاديمير مایاكوفسكي: «صفعة على وجه الذوق العام» - ديوان يتبنى أفكار التيار المستقبلي - وهو أول أعمال مایاكوفسكي الشعرية، وبيان جماعة المستقبلية، انظر: موقع (ويكيبيديا) الالكتروني:

https: / /ar.wikipedia.org /wiki /%D981%/%D984%/%D8%A7%D8%AF%D98%A%D985%/%D9%8A%D8%B1_%D985%/%D8%A7%D98%A%D8%A7%D983%/%D988%/%D981%/%D8%B3%D983%/%D98%A

الخاتمة

أ.د. محمد عبد الرحمن يونس

يعدّ خطابا الحب و الجنس أهم تيمتين مركزيتين تطرّق إلهما الخطاب الروائي العربي المعاصر، على الرغم من فرض الرقابة العربية الحصار على الأعمال الروائية التي تتحدث عنهما بجرأة معرفيّة، أو إيروتيكية شبقيّة، و على الرغم من ابتعاد الكثير من دور النشر عن نشر هذه الأعمال و الخوف من نشرها.

إنهما من المواضيع المسكوت عنها في خطابات المجتمعات العربية و الإسلامية المحافظة، فالمجتمعات العربية و الإسلامية هي مجتمعات سرّانية مغلقة تمارس الفجور و الزنا و الموبقات، و كل أشكال المنكر سرا، و في أقبيتها المظلمة، لكنها على المستوى العلني تتجمّل بالطهر، و تتبجح بالعفّة و الشرف و الفضيلة، و الورع و التقوى الزائفين.

و في كتابنا هذا حاولنا أن ندرس أهم مظاهر هذين الخطابين في بعض الروايات العربية المعاصرة، و دورها في التشكيل السردي من خلال التركيز على الشخوص النسائية، و أدوارها في تشكيل الأحداث الروائيّة، و علاقاتها بالأمكنة التي ترتحل إليها، و علاقاتها بأنظمة مجتمعاتها الثقافية و الاجتماعية و الإنسانية و السياسية في بعض الحالات.

و كانت هذه الروايات التي اختارها الباحثون موضوعا للتحليل و الدرس و النقد نماذج مهمة من النماذج الروائية المعاصرة التي سردت لطبيعة علاقات الرجال بالنساء في المجتمعات العربية المعاصرة، من جهة، بالإضافة إلى جرأتها في استخدام المفردة اللغوية ذات الدلالات الجنسية الواضحة أو الرمزية من جهة ثانية.

إنّ جميع الأبحاث الموجودة في هذه الموسوعة (الجزء الثاني) هي أبحاث منجزة و فق منهج بحثي أكاديمي، من حيث الأمانة و الدقة العلمية في استخدام الهوامش و المراجع و الاقتباسات، و مناهج البحث العلمية، إذ أنجزها أساتذة جامعيون يدرّسون مقررات الأدب و النقد الأدبي في جامعاتهم، باستثناء الناقدين والأديبين: جعفر كمال و المهدي نقوس، اللذين لا ينتميان وظيفيا إلى هيئات التدريس في الجامعات العربيّة، غير أن أبحاثهما لا تقلّ أهمية عن الأبحاث الواردة في هذه الموسوعة، فهما لم يتخليا عن أسس البحث العلمي و ضوابطه، فالرجلان باحثان وناقدان معروفان، و قد قدّما للبحث العلمي دراسات نقدية عديدة، وكتبا في إبداع القصة و الرواية دراسات عديدة.

يضمّ هذا الجزء الثاني أحد عشر بحثا و دراسة نقدية أنجزها تسعة باحثين وباحثات ينتمون إلى البلدان العربية الآتية: سورية، العراق، الجزائر، المغرب. و قد جاءت بحوثهم و دراساتهم على الشكل التالي:

يكتب محمد عبد الرحمن يونس دراسة بعنوان: الاستلاب الجنسي و العاطفي في الرواية اليمنية المعاصرة (رواية الرهينة أنموذجا). و يركّز في دراسته هذه على محورين قامت عليهما فنيات السرد الروائي و مضامينه، وهما خطاب الجنس و خطاب الإيديولوجيا، ويرى أن رواية (الرهينة) هي الأكثر جرأة من بين الروايات اليمانية الحديثة و المعاصرة، كونها ركزت على فضاءات الجنس و الجسد، و علاقات النساء المتهتكة و الجريئة بالرجال المحيطين بهن، إذ سخرت هذه الرواية بأعراف السلطة و سلوكها و قيمها، و قيم نسائها و رجالها و أدوارهم في تكريس الفساد الجنسي و السعي المحموم للانغماس في علاقات جنسية متهتكة و داعرة، تفتقر إلى أبسط مظاهر الحب النبيل و قيمه الإنسانية، و ذلك في فترة حكم الأئمة، وتحديدا فترة الإمام أحمد، أي قبل مرحلة الحكم الجمهوري في صنعاء.

و يكتب الطيب بوقرط بحثا بعنوان ((أطياف الحب في الكتابة الروائية لدى محمد مفلاح)) يحاول فيه جاهدا أن يتقصّى أطياف الحب و ملامحه في روايات الروائي الجزائري محمد مفلاح التالية: الانفجار شعلة المائدة عائلة من فخار الكافيه و الوشام انكسار شبح الكليدوني همس الرمادي، و يعرّج من خلاله على سلوكيات

الرجال و النساء في النسيج الروائي، و على طبيعة العلاقة بين الرجل و المرأة تعايشا و حبّا و علاقات حسيّة و إنسانيّة.

أمّا عايدة حوشي فتكتب بحثا بعنوان: (أنساق التدليل في الخطاب الجنسي بين لغة العنف و عنف اللغة في رواية (الرعن) لرشيد بوجدرة، و ترى في بحثها أن اعتناء بوجدرة بالجسد جنسيا، هو من قبيل تسلط لغة الجسد في نصه. هذه اللغة التي لا تطبع النصوص وحسب، بل معظم ما يؤدي إلى الرغبة و الفتنة، و أن الدخول إلى لغة الخطاب الجنسي لا يكون إلا من بوابة الجسد بكل مغرياته، حيث ينفتح على التأويلات المختلفة التي توجه النظرة الثقافية صوبه، و صوب ما يُخلق في الذهن من مستويات قرائية.

لقد آثر بوجدرة أن يرسم للجسد في (الرعن) صورة فيها الكثير من القبح. إنّه الجسد الذي يبتذل في غير مكانه ولا سنه، ولا أعرافه و لا تقاليده.

و يكتب علي جميل السامرائي بحثا بعنوان: (التشكيل اللغوي الجنساني في رواية (مسك الغزال) لحنان الشيخ أنموذجا)، ويدرس فيه بنية المفردات الصريحة و المرمّزة التي تشير إلى مفهومي الحب و الجنس، و تحيل إليهما في رواية (مسك الغزال) للروائية اللبنانية حنان الشيخ، هذه الرواية المهمة التي يمكن القول إنّها من أهمّ الروايات العربية من بين الخطابات الروائية النسائية المنجزة في القرن العشرين، كونها سردت بجرأة كبيرة عن حالات الجنس و مظاهره المتهتكة في غرف القصور السريّة و دهاليزها، و أظهرت سلوك النساء المتهتك و الشاذ في فضاءات مغلقة يُستحال الوصول

إليها، و الكشف عمّا يدور فيها إلاّ من خلال الشخصيات النسائية القاطنة فيها، التي تكون قادرة على أن تروي ما تشاهده و تعايشه يوميا.

و يكتب المهدي نقوس بحثا طويلا بعنوان: (تيمة الحب و الجنس في الرواية المغاربية) يحاول فيه تتبع تجارب أربعة مبدعين من الروائيين في بلاد المغرب العربي، و تحديدا: المغرب و الجزائر و تونس، راصدا في بحثه (12) اثني عشر عملا روائيا من إنتاجهم، و هؤلاء الروائيون هم: محمد زفزاف و مليكة مستظرف من المغرب، و إبراهيم درغوثي من تونس، و الطاهر وطّار من الجزائر، مبينا أهم مظاهر خطاب الجنس و حالاته، و انهماك الشخوص الروائية في تحقيق حالاته، و يحاول أن يحدد أهم هذه المظاهر في هذه الروايات، فمحمد زفزاف يسرد مآسي الشخوص المهمّشة و انهماكاتها الجنسية في المجتمع المغربي. و مليكة مستظرف تتعرض لنوع خاص من الجنس يحمل اسم (Pedophilia البيدوفيليا باللاتينية)، ويعني هذا الاسم: (التحرش الجنسي بالأطفال أو الغلمانية، أو الاشتهاء و الوَلَع بالأطفال)، أمّا الروائي الجزائري الطاهر وطّار فإنه يصور الشخوص النسائية بأدوار الصديقة و الأم و العشيقة و المرأة التي تحمل السلاح في معارك التحرير الجزائرية، أما الروائي التونسي إبراهيم درغوثي فإنه يستحضر المتن التراثي الجنسي القديم و انعكاساته الشهوانية على نصوصه الروائية.

و تكتب فريدة مولى بحثا بعنوان: (الجسد المشتهى بين الإجلال و الإذلال، قراءة في رواية تلك المحبة للروائي الجزائري الحبيب

السائح)، و ترى أن هذه الرواية تندرج ضمن التحف الفنية التي خاض فيها صاحبها، بوعيه الجمالي و المعرفي، رهان اللغة فأبدع في التوظيف الرمزي و التمثيل الجمالي و التحويل الفني لتيمة الجنس و لتيمات أخرى فرضت نفسها في المتن السردي كالشذوذ الجنسي و العلاقة (السلطوية/ الحميمة) بين الرجل و المرأة، و مركزية الذكورة وهامشية الأنوثة، و الفحولة و الحب و المتعة الجنسية، وغيرها من التيمات التي تندرج في صميم الجنسانية، حيث يتداخل فيها النفسي و البيولوجي و السوسيو اقتصادي، و الأخلاقي و الثقافي و التاريخي و الديني، و التي تطرح بإلحاح وحدة أسئلة الفرد و المجتمع و الحرية و الهوية. إن رواية تلك المحبة هي رواية الجسد بامتياز.

و يكتب سعيد عبد الهادي المرهج بحثا بعنوان: (الجنس بوصفه كناية قراءة في رواية التشهي لعالية ممدوح)، و يرى أنّ هذه الرواية لم تكن مشغولة بجماليات الجنس، بقدر انشغالها بالتوظيف الكنائي له، و استغلال البعد الرمزي، و لم يكن الأمر بحاجة لاستغوار تفكيكي لبيان المسكوت عنه، بقدر الحاجة إلى منهج بنائي تأويلي لبيانه. و يرى أن رواية (التشهي) كانت متميزة في توظيفها للجانب الكنائي، و متميزة في رصدها للتحولات المجتمعية التي أصابت، وما زالت تصيب، المجتمع العراقي المعاصر. و على الرغم من أنّ الثيمة جنسية بامتياز، فإنّ الرواية كانت بعيدة عن أي إسفاف، وقد نجحت في تصوير الأمر كبعد مرضي، شُغِل القارئ به، فيما استطاعت أن تجعل من العنّة و احتلال البلاد وجهين لعملة واحدة.

أمّا نسيم حرار فينجز بحثا بعنوان: (الخطاب الجنسي و الشهواني في رواية سيرة المنتهى.. عشتها كما أشتهي) لواسيني الأعرج، يركّز فيه على تجليات الخطاب الجنساني و الشهواني في رواية الروائي الجزائري واسيني الأعرج، محاولا أن يصل إلى غايات توظيف خطاب الجنس و الشهوة في الرواية، ناهجا مناهج حديثة في تحليله و نقده لمظاهر خطاب الجنس، و يمهد لبحثه بتعريفات نظرية عديدة لمفاهيم الجنس و الجسد و الشهوة.

و يكتب جعفر كمال بحثا بعنوان: (الرواية العربية بين التباين و التمثيل في المنفعل الجنساني رواية ولاّدة بنت المستكفي في فاس لمحمد عبد الرحمن يونس/ أنموذجا). و يقرأ فيه (رواية ولادة بنت المستكفي في فاس) قراءة ناقدة متوّجة بالحيادية الصارمة التي تعني هذا الغرض و حسب، على حدّ قوله. و يرى أن الروائي يونس يمعن التركيز على السلوك الجنساني بعفوية حادة على اعتبار إبانة الجرأة التي تطرح فنية الغرائز من حيث واقعها الإيروتيكي. و يرى أن الروائي أفاد كثيرا من الأسفار التي عايشها، و بخاصة إطلاعه على الثقافات العالمية عبر إطلالة على الحركة الأوروبية و جنوب شرق آسيا.

و يكتب محمد عبد الرحمن يونس بحثا ثانيا بعنوان: (فضاءات الجنس و الفساد و الثراء و النساء في الرواية السورية المعاصرة. رواية (البحث عن نجم القطب) لعبد الكريم ناصيف/ أنموذجا.

و تعدّ هذه الرواية من أكثر الروايات السورية المعاصرة جرأة في كشف مظاهر الفساد الجنساني و الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي

التي أصابت المجتمع السوري في أواخر القرن العشرين، و قد أشار الباحث في بحثه إلى أهمّ مظاهر فضاءات الثراء و الكسب غير المشروع، و المال الحرام، و دورها في فساد المجتمع السوري، رجالا و نساء، و علاقات سياسية و اقتصادية و اجتماعية.

كما ركّز في بحثه على دور التجار و المقاولين الأثرياء في تهديم القيم الإنسانية النبيلة في المجتمع السوري، و تحويلها إلى قيم استهلاكية سلعيّة، و تحويل المرأة في ظل هذه القيم إلى امرأة متهتكة متاجرة، تتاجر بكل شيء، بالمال و الذهب و الجسد و الجنس، و الرجال و النساء، كل ذلك وصولا إلى كسب أكبر كمية من الأموال، تساعدها، في ذلك، بنية جسدها الجمالية و الجنسانية، و دور هذا الجسد في التأثر على الرجال المرموقين تأثيرا قويا لا يهزم، و بالتالي التحكم في كثير من قرارات هؤلاء الرجال، و بخاصة أولئك الذين يتربّعون سلم الاقتصاد و السياسة و التجارة.

و ينجز المهدي نقوس بحثا ثانيا بعنوان: (ليلى بعلبكي و جنسنة الرواية)، و يرى فيه أنّ الروائية اللبنانية ليلى بعلبكي هي من أهم الروائيات العربيات المبدعات اللاتي أحدثن انقلابا جذريا، على مستوى الرواية العربية، بكتاباتها الجريئة التي تتخطّى مألوف السرد العربي، إذ تميزت كتاباتها بالجرأة الواضحة على استخدام التعابير و المفردات الجنسية التي تتخطّى نسق الكتابة الكلاسيكية، خارقة بذلك ما هو مسكوت عنه في طبيعة العلاقات الجنسانية بين رجال عصرها وبين نساء هذا العصر. و قد كان لتأثّر ليلى بعلبكي بالفلسفة الوجودية، حديثة العهد آنذاك، دور في أن تكون رواياتها

رافضة و متمردة على قيم مجتمعها و أخلاقياته التقليدية، و مناصرة للمرأة ضد الهيمنة الذكورية التي تعرّضت لها عبر تاريخها الطويل.

و نأمل أن نكون قد أضفنا في كتابنا هذا جديدا إلى حقل الدراسات الأدبيّة و النقديّة، في نقد الخطاب الروائي العربي المعاصر، و تطرّقنا إلى موضوعات جديدة، لم تدرس من قبل دراسات تنحو هذا المنحى الذي اتخذناه، و نأمل أن يكون هذا الجزء الثاني من موسوعتنا (موسوعة الجنسانية العربية و الإسلامية) رافدا من روافد الخطاب النقدي الروائي المعاصر، و أن نكون أضفنا دراسات مغايرة لما أضافه زملاء آخرون لنا، يعملون في جامعات عربية و أجنبية أخرى، و مراكز أبحاث أخرى.

و الله ولي التوفيق.

انتهى

هذا الكتاب هودراسة تيمات الحب والجنس وتمظهراتها، ودورها في البناء الروائي والتشكيل السردي، لمجموعة من الروايات العربية التي أولت ظاهرتي الحب والجنس حيزا واسعا، وأعطت الشخوص النسائية أهمية كبيرة من حيث قدرتها على بناء أحداث الرواية، وتشكيل أمكنتها، ومعرفة كثير من الجوانب الاجتماعية والثقافية والإنسانية السائدة في المجتمعات التي تنتمي إليها هاته النساء، وتتفاعل معها، وتسهم في بنائها المعرفي والحضاري.

ولم تقتصر دراستنا وبحوثنا في هذا الكتاب على أدوار الشخوص النسائية في تشكيل البنية العامة للروايات المدروسة، ووصف حالاتهن، وأنماط سلوكهن، وثقافاتهن، وممارساتهن، وأحلامهن في الحب والفرح والسلام والأمان الروحي والنفسي، بل شملت أيضا عينات من الشخصيات الذكورية التي ترتبط بهاته النساء، وتتعايش معهن فكرا وروحا وعاطفة وجسدا وتباينا في المعرفة والفكر والسلوك، والنظرة إلى الجسد بوصفه يؤدي مجموعة من الوظائف والأدوار.

وقد اتسمت دراسات هذا الكتاب، في مجملها، بالجرأة الواضحة في الدراسة والتحليل والنقد، والتركيز على ما هومسكوت عنه، في طبيعة علاقة الرجل الذكر بالمرأة الأنثى.