مقاربات في السرد

الدكتور
حسين المناصرة
كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الملك سعود

عالم الكتب الحديث
Modern Book's World

مقاربات في السرد

(الرواية والقصة في السعودية)

الدكتور

حسين المناصرة

جامعة الملك سعود

كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2012

الكتاب

مقاربات في السرد (الرواية والقصة في السعودية)

تأليف

حسين المناصرة

الطبعة

الأولى، 2012

عدد الصفحات: 300

القياس: 17×24

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(2011/6/2193)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-495-7

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272) خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com

almalktob@hotmail.com

www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
إهداء	هـ
تصدير	ز
الفصل الأول	
التعدديّة في الأصوات واللغات في الرواية السعودية	1
مقاربة في نماذج مختارة	
تقديم	3
1. تعددية الأصوات	5
2. تعددية اللغات	6
3. حوارية الخير والشر التقليدية في رواية "صالحة"	8
4. الحوارية السياعلامية في رواية "أبو شلاخ البرمائي"	13
5. حوارية الصمت في رواية "كائن مؤجل"	22
6. تعددية الرواة والحكايات في رواية "المنبوذ"	27
7. التركيب	31
الفصل الثاني	
مرجعيات التابو في الرواية النسوية السعودية	37
مقاربة في نماذج مختارة	
تقديم	39
1. إشكالية التابو في الرواية	41
2. تابو الجنس بين الفن والإثارة	42
3. تابو الدين بين المثال والواقع	53
4. تابو السياسة – القبيلة	61
5. النسوية وتقويض السلطة الذكورية	66

	الموضوع	الصفحة
6.	اغتراب الأنثى وفجيعة تضحياتها	72
7.	التركيب الجمالي لمرجعيات التابو	80
	الفصل الثالث	
	سؤال الجندر في الرواية النسوية السعودية	89
	مقاربة في نماذج روائية مختارة	
	تقديم	91
1.	تمثيلات الذكورة والأنوثة	92
2.	أسئلة نسوية ثقافية لافتة	96
3.	جنوسة جسد الخنثى	99
4.	الدور الذكوري الاستعماري	104
5.	الزواج واستلاب الأسرة	107
6.	الفروق الأنثوية	110
7.	عتبات العلم والعمل والثقافة	113
8.	التركيب	118
	الفصل الرابع	
	إشكالية الإيروتيكية في الرواية النّسويّة السعودية	123
	قراءة في نماذج مختارة	
	تقديم	125
1.	إشكالية الإيروتيكية	127
2.	الإيروتيكية والرواية النسوية	131
3.	الصدمة الإيروتيكية في رواية "بنات الرياض"	134
4.	التفاصيل المثلية الإيروتيكية في رواية "الآخرون"	138
5.	إيروتيكية انتهاك الجسد في رواية "ملامح"	143
6.	إيروتيكية استلاب المرأة في رواية "نساء المنكر"	147
7.	إيروتيكية الهوس والجنون في رواية "الأوبة"	151

الموضوع	الصفحة
8. تركيب الإيروتيكية	155
الفصل الخامس	
تمثيلات المدينة الغربية في الرواية النسوية	159
الرواية السعودية نموذجاً	
مقدمة	161
1. المدينة الجنة: جنيف	163
2. مدينة العشق: لندن	168
3. مدينة الحرية: لندن	173
4. المدينة المصحة: لندن	176
5. مدينة التربية الثقافية: لندن	180
6. مدينة الغربة الثقافية: تورنتو	185
7. التركيب	192
الفصل السادس	
حضور الآخر في المتخيل السردي المحلي	199
تقديم	201
1. المرأة	203
2. الثقافة	211
3. السياسة	219
4. العمالة والتكنولوجيا	227
5. زمكانية الآخر	233
6. التركيب	236
الفصل السابع	
جمالية المكان في القصة القصيرة جداً	241
تقديم	243

	الموضوع	الصفحة
1.	غربة المكان	244
2.	سيكولوجية المكان	251
3.	فضاء الجسد الأنثوي	255
4.	متاهة القبر	257
5.	مجازية المكان	259
6.	التركيب	262
	الفصل الثامن	
	جماليات المغامرة	267
	قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً	
	تقديم	269
1.	اللغة السردية	270
2.	المجاز والتكثيف	271
3.	الاحتفاء بالعادي والمألوف	273
4.	الذات وإثارة الأسئلة	274
5.	المفارقة	276
6.	التجريب وعناصر السرد	277
7.	صدمة القارئ	280
8.	التركيب	282

الإهداء

إليكم...

فأنتم قادرون على أن تمتلكوا منظوراً محايداً!!

تصدير

هذا كتاب في السرديات، يضم ثماني مقاربات في الرواية السعودية، هي: "التعددية في الأصوات واللغات في الرواية"، و"مرجعيات التابو في الرواية النسوية"، و"سؤال الجندر في الرواية النسوية"، و"إشكالية الإيروتيكية في الرواية النسوية"، و"تمثيلات المدينة الغربية في الرواية النسوية"، وحضور الآخر في المتخيل السردي المحلي، و"جمالية المكان في القصة القصيرة جداً"، و"جمالية المغامرة في القصة القصيرة جداً".

وقد حظيت الرواية النسوية بالنصيب الأوفر في هذه المقاربات، ربما من منظور تخصص الباحث الدقيق في هذا المجال، وهو النقد النسوي؛ إذ تشكل الرواية النسوية في السعودية علامة فارقة أو مميزة منذ عشر سنوات في الأقل؛ لأنها تطرح قضايا إشكالية في الرؤيات والجماليات في مستويات المرجعيات التابوية، والجندر (النوع الاجتماعي)، والإيروتيكية (الفضائحية)، والعلاقة بالآخر... ما يسهم في بلورة خطاب سردي نسوي جمالي، يعرف كيف يوجه سهامه، عندما يتعلق الأمر بقضايا المرأة وحراكها في المجتمع البطريركي التقليدي.

كذلك تعد القصة القصيرة جداً سياقاً بكراً في مجال الدراسات السردية، ربما بسبب حداثة هذا الفن، أو عزوف جلّ النقاد عن مقاربته، من منظور استسهال الكتابة فيه لدى بعض القاصين. ولعلّ جمالية المكان من جهة، وفعل المغامرة السردية في كتابة هذا الفن القصصي القصير جداً من جهة أخرى، يعدان من أبرز الإشكاليات المطروحة في مجال هذا النوع من المقاربات!!

تعددت المصادر السردية في هذه المقاربات ، منها ما يزيد على خمس وعشرين رواية: "صالحة" لعبد العزيز مشري، و"أبو شلاخ البرمائي" لغازي القصيبي، و"كائن مؤجل" لفهد العتيق، و"المنبوذ" لعبد الله زايد، و"الفردوس اليباب" و"جاهلية" لليلى الجهني، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"الأرجوحة" لبدرية البشر، و"الوارفة" لأميمة الخميس، و"بنات الرياض" لرجاء الصانع، و"وجهة البوصلة" لنورة الغامدي، و"أنثى العنكبوت" و"عيون قذرة" لقماشة العليان، و"الأوبة"

لوردة عبد الملك، و"سيقان ملتوية" و"ملامح" لزينب حفني، و"خاتم" لرجاء عالم، و"الآخرون" لصبا الحرز، و"شرق الوادي" لتركي الحمد، و"نباح" لعبده خال، و"دفء الليالي الشاتية" لعبد الله العريني، و"بعد المطر دائماً هناك رائحة" لفاطمة بنت السراة، وسماء فوق أفريقيا" لعلي الشدوي، و"عودة إلى الأيام الأولى" لإبراهيم الخضير، و"حياة مؤجلة" لبدر الإبراهيم، و"السنيورة" لعصام خوقير، وغيرها.

يضاف إلى ذلك مقاربة عديد من القصص القصيرة والقصص القصيرة جداً، منها مجموعات قصصية: "قلق المنافي" لحكيمة الحربي، و"الوجه الذي من ماء" لجبير المليحان، و"المنتهى...رائحة الأنثى" لخالد اليوسف، و"رياح وأجراس" لفهد الخليوي، و"ضوء يشير إلى إصبعين" لجارالله العميم، و"الضلع حين استوى" لأميمة الخميس، وغيرها.

يحمل هذا الكتاب رؤية الباحث ومنظوره؛ فيقدم رسالة نقدية سردية، قد تسهم في رفد المشهد النقدي والخطاب الإبداعي في المملكة العربية السعودية، ولن يكون هذا الرفد خارجاً عن المشهد الإبداعي العربي، الذي يحتاج إلى تفعيل المقاربات التطبيقية، للحد من التنظير الذي يفقد الكتابة النقدية فتنتها أو حيويتها، عندما تبتعد عن الخطاب أو النص، وتختنق بالتنظير والجدل الفلسفي.

يأمل الباحث أن يثير هذا الخطاب النقدي أو المقارباتي إشكاليات أدبية ونقدية، تفتح النوافذ والأبواب أمام الباحثين وطلاب الدراسات العليا، لاختيار أبحاثهم من فكرة هنا أو رأي هناك؛ إذ إن هذه المقاربات لا تسعى إلى أن تصوغ أحكاماً أو معايير، وإنما تثير أسئلة أكثر من أن تقدم إجابات!!

حسين المناصرة

2011/1/1

الفصل الأول

التعدديّة في الأصوات واللغات

مقاربة في نماذج روائية سعوديّة

عتبة

"أنا رجل على قيد الحياة، ولهذا فأنا روائي، ولأني روائي أعتبر نفسي أرفع من القديس، والعالم، والفيلسوف، والشاعر، وكلّهم ضليعون في جوانب مختلفة من الإنسان الحي، إلا أنهم لا يقبضون على ناصيته[1].

د. هـ. لورنس

(1) جون هالبرين: نظرية الرواية، تر محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص140.

تقديم

تعدّ إشكالية أو جمالية التعددية في الأصوات واللغات من أبرز مظاهر جماليات السرد الروائي الحديث؛ وذلك بما تحققه هذه الإشكالية في سياق إيجاد جمالية حوارية 'ديمقراطية' على مستوى تأصيل تعددية الرؤيات وتنوع بنيات بناء الشكل الفني في الرواية؛ إذ إنّ هذه التعدديّة تُغيّب صوت السارد أو تهمّشه؛ لمصلحة تعدديّة أصوات الخطاب السردي ولغاته؛ بصفتيها (الأصوات واللغات) تجسّد البنائية التعبيرية، والإنشائية، والتركيبية، والإيقاعية، والتصويرية، والشعرية، والتخييلية، وغيرها من جهة، والدلالية الإيحائية، والتفسيرية، والاجتماعية، والفلسفية، والنفسية، والتابوهاتية، والزمكانية، وغيرها من جهة أخرى؛ مما يجعل من هذه الإشكالية ذات جمالية أو حميمية خاصة، وربما معقدة مبنى ومعنى، ومن ثمّ فهي روح بناء الرواية - على وجه الخصوص- في سياق أية مقاربة ذات منهجية حوارية مبنى ومعنى أيضاً.

فبينما عمّق أو أصلّ الخطاب الشعري أحادية أو خطابية الصوت/ اللغة (صوت الشاعر ولغته)، إلى حد أن غزا هذا الصوت/ اللغة، بما يمتلكه من إنشائية إيقاعيّة نسقيّة، كثيراً من الأجناس الأدبية غير الشعرية؛ فغدت هذه الأجناس، بما فيها النثرية، ذات بنية شاعرية؛ وبذلك فإن الرواية، التي لم تَسْلم هي الأخرى من هيمنة النسقيّة الشعرية عليها في مرحلتها التقليدية الممتدة، قد استطاعت بدورها، ومن خلال خصوصيتها وتطورها،أن تنجز خطاباً سردياً هجينياً، إن لم يكن عبقرياً، خاصاً بها، قادراً على الانفتاح والتشعّب والامتداد والتوهج؛ لاستيعاب كل الأصوات واللغات والخطابات، ابتداء من عاديتها ونسقيتها المباشرة والمألوفة إلى حد الكتابة في درجة الصفر أو موت الأدب[1]؛ كحال تقريرية الرواية التسجيلية أو الوثائقية، وهنا، وفي الرواية تحديداً، " قد تحمل الأجناس خارج - أدبية أهمية بالغة، تستدعي انتباه تاريخ اللغة الأدبية بعامة"[2]، وانتهاءً بالشاعرية السوريالية العصية على الفهم والاستيعاب، كحال الرواية المضادة / الجديدة،أو ما إلى ذلك.

---

(1) ينظر كتاب رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر،تر محمد خشفة،مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص 89.

سأتناول، في ضوء هذه الإشكالية، أربع روايات سعودية، أولاها رواية "صالحة" لعبد العزيز مشري، انطلاقاً من معرفتي المسبقة بكون هذه الرواية ذات تعددية صوتية ولغوية تقليدية واضحة، ثم اخترت ثلاث روايات أخرى عشوائية، لم أقرأها مسبقاً؛ وذلك للبحث النقدي أو المقارباتي التجريبي في سياق تعددية الأصوات واللغات أو أحاديتها، وهي روايات: "كائن مؤجل" لفهد العتيق، و"أبو شلاخ البرمائي" لغازي القصيبي، و"المنبوذ" لعبد الله زايد. وقد استبعدتُ اختيار أية رواية نسوية؛ لإدراكي بأنّ للرواية النسوية خصائصَها الإشكالية المغايرة في مجال الأصوات واللغات، انطلاقاً من كونها تنتمي إلى خصوصية الكتابة النسوية، التي تفضي إلى نظرية النقد النسوي، آملاً أن يكون هذا الموضوع مجالاً لمقاربة أخرى مستقبلاً.

ستستند منهجية هذه المقاربة إلى إطارين رئيسين؛ أحدهما تنظيري موجز، أبيّن فيه أبعاد جمالية الأصوات واللغات السردية من منظور النقد السردي (وخاصة منظور "تودوروف" مؤسس نظرية الحوارية)، والآخر تطبيقي موسَّع، وهو المهم، أتتبع فيه إشكالية تعددية الأصوات واللغات، في الروايات المشار إليها؛ وذلك من خلال استيضاح فاعلية السرد في تهميش هيمنة الصوت الأحادي واللغة الأحادية؛ بهدف تفعيل الانفتاح على تعددية الأصوات واللغات ومن ثم الرؤيات، وهذا هو الأصل في الكتابة السردية؛ أي أن تكون هذه الكتابة ذات بنية جمالية قائمة على التعددية (pluralism)، سواء أكانت هذه التعدية في سياقات الأصوات، واللغات، والرؤيات، والخطابات... أم بنية عميقة فيما نتصور أنه صوت واحد؛ إذ لا بدّ من أن يتحقق هنا "تفتيت تجانس النص من خلال تفتيت أحادية اللغة التي توحي بمطلقية القيم والآراء والمواقف"[1] على الأقل في ظاهر النص، لا في جوهره القابل للتفتيت على أية حال.

(1) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 49.

1- تعددية الأصوات

تَهَمَّشَ في الرواية الحديثة المنظورُ الاستعماري الأحادي، أو مركزية الصوت، أو سلطة الفرد، أو هيمنة المؤلف، أو النمط الواحد، أو البطل الأوحد المسيطر، أو المونولوجية (المتجانسة Homophone)، فولد مكانه/ـها منظور ما بعد الاستعمار (رفض هيمنة الصوت الواحد) أو "البوليفونية" (Polyphone)، أو تعددية الأصوات، أو "الديالوجية"، أو الحوارية، أو المنظورات، أو وجهات النظر، أو السرد التعددي، أو التناص، أو تعددية المراكز وأشكال الوعي، أو التهجين، أو المواقف، أو ما إلى ذلك، مما يفضي إلى أنّ التعددية قد غدت إستراتيجية سردية حتمية في الرواية، وفي الوقت نفسة تعددت مصطلحاتها الحاملة للمفهوم نفسه، وهذا لا يضيرها إن لم يغنها!!

بدأت هذه التعددية بصفتها إشكالية جمالية محورية في نقد الرواية من خلال دراسة باختين (Bakhtine) للخصائص البنيوية الكامنة في التعددية الصوتية واللغوية لعالم دوستويفسكي الروائي في كتابه "شعرية دوستويفسكي" (1929)؛ إذ إنه عدّ دوستويفسكي أول من أوجد صنفاً روائياً جديداً هو الرواية متعددة الأصوات على أنقاض تحطيمه للأشكال النمطية للرواية الأوروبية المنولوجية المتجانسة[1]، وبذلك غدا "دوستويفسكي وحده ينفرد بإمكانية اعتباره مؤسساً حقيقياً لتعدد الأصوات"[2]، ومن ثمّ فإن هذه التعددية تحرص على أن تكون ذات طبيعة تطابقية (تعارضية) "تكشف عن تنوع الحياة، وتعقد المعاناة البشرية" فيها[3].

ولا تقتصر الأصوات على الشخصيات وما تحمله من وجهات نظر ورؤى فحسب، وإنما يمكن أن يكون هناك صوت لأي مكون سردي سواء أكان مادياً أم معنوياً، حياً أم جماداً، مضموناً أم فناً، أدبياً أم غير أدبي، واقعياً أم متخيلاً... وهذا لا يمنع أن تكون

---

(1) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ينظر، ص 11-12.

(2) نفسه، ص26.

(3) نفسه، ص62، وينظر الفصل المهم عن تعددية الأصوات بعنوان: "رواية دوستويسكي المتعددة الأصوات في ضوء النقد الأدبي"، ص 7-64.

الشخصيات في رواية ما هي الأساس أو ذات الأولوية في تجسيد كلية أصوات الرواية وحواريتها.

وكذلك، تتنوع الأصوات في السرد؛ فتبدو بطولية،أو رئيسة، أو ثانوية، أو هامشية، أو عميقة، أو سطحية، أو فكرية، أو جمالية، أو اجتماعية، أو ذاتية، أو سياسية، أو ثقافية، أو أسطورية، أو فرحة، أو حزينة، أو تشاؤمية... بحيث تغدو الأصوات - عموماً - بنية جوهرية، تفضي إلى تنوع إيقاعات الرواية الجمالية، فتغدو عدة نصوص، وخطابات، وتعابير...

2- تعددية اللغات

أنتجت تعددية الأصوات تعددية حتمية أخرى، هي تعددية المستويات اللغوية والأسلوبية في النص، فكان "حوار المبدع مع اللغة لا من حيث هي ألفاظ أو كلمات أو معمار أو بنية مجردة، بل من حيث هي مواقف وعلاقات وأبنية ودلالات وتصورات وقيم وأبعاد تاريخية وتجارب اجتماعية ومفاهيم تراثية حية قابلة للتطور والنمو والتجدد والتعامل الحديث الحضاري مع قضايا الحياة المصيرية والخاصة"[1].

وبما أنّ الرواية ذات بنية حوارية ومتعددة الأصوات؛ فإن اللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها. وأن الاختلاط الحواري هو الذي يكوّن الجو الحقيقي لحياة اللغة، وأن حياة اللغة مفعمة بالعلاقة الحوارية"[2]؛ لأنها الحياة بعينها، مهما تنوعت خطاباتها وتعابيرها، ومن ثم فـ "إنّ الانتهاكات اللغوية والأسلوبية والبنيوية المتعددة، لا تسعى إلى تقسيم، بل إلى تحرير أساليب التواصل من عبودية الألفة والطواعية"[3]، وهذا ما أوجدته الرواية بصفتها أحرص الأجناس الأدبية على ضغط أنفها بالواقع وتخيلاته، ومن ثم فهي متطورة بتطور الواقع والإبداع معاً.

---

(1) عبد الرحمن ياغي: البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، 1999، ص61.

(2) شعرية دوستويفسكي، ص267.

(3) جون هالبرين: نظرية الرواية، ص 150.

وهكذا، فإن الرواية بصفتها جنس الأجناس، تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج – أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية، وعلمية، ودينية...). نظرياً، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية[1]. من هنا تغدو الرواية من هذه الناحية تحديداً "موسوعة تضم أوردة اللغة وأشكالها[2]"؛ بمعنى أن التاريخ الأدبي كله – ماضيه، وحاضره، ومستقبله- لم ولن ينجز نصاً شاملاً ومفتوحاً ومتعدداً كالرواية.

يبدو أن أحادية اللغة الشعرية وأمثولتها التقليدية، لم تعد هي اللغة الأهم والأجمل في الكتابة الإبداعية؛ إذ بإمكان اللغة النثرية أن تكون شعرية، وفي الوقت نفسه أن تكون لغة سردية بامتياز؛ وحينئذ تحظى بميزات خاصة لا تتوافر في الشعر على حدة. يقول فلوبير- على سبيل المثال: "الجملة الجيدة من النثر ينبغي أن تكون كالبيت الجيد من الشعر؛ أي يستحيل تغييرها، كما أنها موقّعة وغنائية إلى أقصى حد[3]". فالسرد بإمكانه أن يكون أغنى من الشعر من جهة شعريته؛ وذلك عندما يحتفي هذا السرد بالنعت (الوصف)، والتشبيه، واختفاء أدوات الربط، والتكرار، والمجاز، والتكثيف،والرمزية، وشعرية التفاصيل، وتشظي الزمن...[4]، وفي الوقت نفسه يحرص على أن يقدم لغة سردية متعددة وحوارية، فإذا كان الشعر – كما يقال – رقصاً، فإن النثر مشي له مستويات عديدة، من بينها أنه يمكن أن يكون مشوباً بالرقص، وبذلك يمكن أن ندخل إلى الرواية اللغات، والمنظورات الأدبية والأيديولوجية المتعددة الأشكال – لغات الأجناس التعبيرية، والمهن، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النبيل، والمزارع، والبائع، والفلاح)، كما يمكن أن ندخل اللغات الموجهة،

---

(1) نفسه، ص 88.

(2) نفسه، ص 73.

(3) جون هالبرين: نظرية الرواية، ص 18.

(4) ينظر: ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص19-31، ص 157-204.

المعتادة (الثرثرة، هذر الحفلات، لهجة الخدم)، وهكذا دواليك[1]، وكل هذا يعزز جمالياتها، ويعمق إبداعها، فتغدو أم الفنون وابنة الحياة واقعاً وتخييلاً.

وأخيراً، من المهم أن أشير إلى مقولة محمد برادة عن التعددية اللغوية في سياق حديثه عن " مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلا بإعادة صنع اللغة والنفخ فيها؛ لابتعاث الروح من الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من التذكرات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان. ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق وهي مفصولة عن تعدد الأصوات والرؤيات والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النص"[2]. في ضوء هذا تناول برادة التعدد اللغوي في ثلاث روايات (سلطانة لغالب هلسا، والمركب لغائب طعمه فرمان، ورحلة غاندي الصغير لإلياس خوري)، فشملت قراءته للتعدد اللغوي: تعدد الأصوات، والحوارية، والأجناس التعبيرية المتخلّلة،والسخرية والأسلبة، والسخرية وأسطرة اليومي[3]. أذكّر بهذا من قبيل الإشارة إلى قراءات سبقت مقاربتي هذه، وبكل تأكيد استفدت منها كثيراً، لكن ينبغي أن أشير إلى أن تعددية الأصوات واللغات – كما أسلفنا- ذات أبعاد إشكالية وجمالية عديدة وتفصيلات متنوعة يصعب اختصارها بدون الإخلال بآلية القراءة التي ستقتصر على العموميات أو بنيتها السطحية.

3- حوارية الخير والشر التقليدية في رواية "صالحة" للمشري

تكمن التعددية الصوتية في رواية "صالحة" لعبد العزيز مشري من خلال ثنائية نمطية الصراع بين الخير والشر في الحياة، وهي ثنائية ذات تاريخ عريق في السرد، وبخاصة السرد الشعبي، ثم لا بدّ من أن تتحول هذه الثنائية إلى ثلاثية أو مثلث؛ حيث يكون هناك منطقة (أو مناطق) وسطى رمادية، تقع بين الخير والشر أو الأسود والأبيض، وربما تعدّ هذه المنطقة هي الأكثر حيوية وربما الأكثر منطقية في حال التعرف إلى أصوات رواية "صالحة"؛ هذه الأصوات

---

(1) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 81.

(2) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص 37.

(3) نفسه، ص 38-53.

التي يعجن فيها الخير والشر معاً، فنجد تعايشاً حميماً بينهما، في بيئة ريفية بسيطة أو متواضعة، ترى الحياة من منظور ضرورة التآلف بين الخير والشر؛ فلا يكون الخير ملائكياً ولا الشر شيطانياً، وربما ينجب الشر خيراً، كما ينجب الخير شراً.

يغزو الجراد القرية، وهو يحمل في طياته ثنائية الخير والشر معاً، الخير الكامن في أنه يكون غذاء طازجاً ومجففاً للناس، وفي الوقت نفسه يغدو شراً، وهو يلتهم مزروعاتهم، فلا يترك عرقاً أخضر في مزارعهم. وهكذا يكون الإنسان شريراً أو خيراً أو كليهما معاً، وحتى هذه التقسيمات تبدو غير نهائية؛ لأنها مستويات ودرجات؛ لعلّ من أبرزها باطن الإنسان وظاهره أو صوته الخارجي الأكثر مجاملة وزيفاً ورياءً ونفاقاً، وصوته الداخلي الأكثر صدقاً وإنسانية، حتى لو كان شريراً كـ (عامر) الذي ينجب خيراً (عزة)؛ بل إنه عندما يُقتل (أي عامر) يذهب إلى ربه بشره وخيره، كما تقول صالحة التي عانت من شرّه كثيراً: "راح بخيره وشره..الله يرحمه[1]"!!

نجد في رواية "صالحة" أربعة أصوات رئيسة، هي:

1- صوت الخير الماثل في بطلة الرواية اليتيمة الأرملة "صالحة بنت أحمد"، وطفليها "سعيدة" و"أحمد"، والجارة، والرجل الكبير، والمجبّر الشعبي مرزوق التويمي، وعزة بنت عامر، وأصوات عديدة "جماعة الخير" من أهل القرية الذين يتعاطفون مع المظلوم، ويدافعون عنه بوسائلهم الممكنة. وقد بدا خير صالحة في أنها غدت الأب والأم لابنيها، فربتهما خير تربية، وتحملت من أجلهما كل المشاق والضغائن؛ ورفضت عروض عامر كي يتزوجها، وعروض ابن رابح كي يتزوج ابنتها (سعيدة). وبدا الخير في حياة "مرزوق التويمي" في إنسانيته، ومعاملاته، وأنه قتل عامراً دفاعاً عن ابنته/ "بنت مرزوق"، وكأنه بذلك قتل تاريخ ظلمه كله للقرية وأهلها وصالحة تحديداً، وأيضاً تعبيراً عن سرقة عامر لأرضه عندما أقسم أنها له. وخير عزة بنت عامر – وهي مثال للخير الذي يولد من بطن الشر – أنها عَفَتْ عن مرزوق التويمي، وعدته رجلاً خيراً على الرغم من أنه قاتل أبيها.

---

(1) عبد العزيز مشري: صالحة، الأعمال الروائية، الجزء الأول، مطابع الإيمان، الدمام، 2003، ص 656.

2- صوت الشر الماثل في "عامر" بصفته رمزاً مطلقاً للشر والنفاق؛ وهو مكشوف للآخرين على الرغم من ظاهره المدعي للخير والإيمان؛ لأنه المرابي، والسمسار، وسارق أملاك الآخرين وأموالهم، وحكايته الرئيسة في الرواية أنه اضطهد اليتيمة الأرملة "صالحة بنت أحمد"، عندما عرض عليها الزواج ورفضته، وكان عرضه ليس حباً لها؛ وإنما قرر أن يستولي على أرضها، وبيتها، وبقرتها. ولما يفشل في الضغط عليها؛ يقرر أن يحاربها؛ فيقتل بقرتها، ويحرق حطبها، ويسرق حنطتها (بتآمر التاجر ابن رابح)، ويضيع حقها عندما تطالب به (بتآمر الفقيه إمام المسجد). وتنتهي حياة هذا الشر (عامر) بمقتله على يد مرزوق التويمي؛ يد الخير التي لم تصبر على الظلم، ومع ذلك كان مقتله - على أية حال- من منظور الخير (التويمي) ساعة شيطان، لكنه في المحصلة خلّص الناس (جماعة الخير) وصالحة بنت أحمد من شروره المستشرية في القرية.

يمكن اختصار شخصية عامر الشريرة من خلال الصور النمطية التي كونتها صالحة عنه في نفسها بعد أن حبس لسانها الكلام في فمها: "هذا رجل لا يخفى لؤمه على أحد، ويراهن، ويضارب بالمال، ويربي على الآخرين أموالهم، وبيته يكتنز بالحرام، ولم يأت يعرض عليها يد العون إلا رغبة في الزواج، منّى بها نفسه منذ القديم.. رغبة في البيت، والمزارع، والحلال.. يضيفه إلى ما ملك من حقوق القوم مع الأيام"[1].

3- الصوت الانتهازي أو الرمادي الذي يتسلح بالشر والخير معاً، والذي تحركه منافعه الشخصية، فيخدم صوت الشر في سبيل مصلحته المادية، وهذا يظهر في شخصيات: العجوز فاطمة، والفقيه (إمام المسجد)، والتاجر ابن رابح.فأموال عامر دفعت العجوز فاطمة إلى ترغيب صالحة وترهيبها من خلال إغرائها بالزواج من عامر وتحذيرها من مرارة الوحدة. وكذلك أسهمت أموال عامر وابن رابح في دفع الفقيه إلى التغاضي عن شرورهما، بل تبريرها والدفاع عنها، ومن ثم يتحرك هذا الصوت وفق مصالحه الدنيوية، فما أن يتنكر ابن عامر للفقيه حتى حاول الأخير أن يثير الناس ضده بحجة أنه مرابٍ وسارق!! أما ابن رابح فهو تاجر يحصل على حنطة المزارعين بأرخص

(1) نفسه، ص 537.

الأثمان، ويرابي عليهم، ويبيعهم بعض منتجات المدينة بأسعار مرتفعة. هذا الصوت (العجوز، والفقيه، والتاجر) لا يصل إلى الشر المطلق الذي وصل إليه عامر، لكنه صوت شر خافت ما زال يعيش بين الناس، فينافق ويرتشي. بقيت العجوز فاطمة بين الناس، وكذلك ابن رابح، في حين عزل الفقيه بسبب أعماله المفضوحة ضد أهل قريته، التي تستر عليها مدير الهيئة المسئول عنه؛ فكان هذا المدير جزءاً من هذه المنظومة التي تحركها مصالحها المادية، بدون مراعاة لمشاعر الناس وحقوقهم.

4- صوت الطبيعة الريفية بأجوائها، وفقرها، وحيواناتها، ومزروعاتها، وتحولاتها الزمكانية من خلال العلاقة بين الريف والمدينة، وقد استطاع المشري أن ينقل لنا بيئة متدفقة بالحياة، كما عايشها، وجسدها في رواياته، إذ إن تسجيليته للبيئة الريفية والشعبية تعد محوراً في كتابته السردية. ولا بد من أن يجد المتلقي أنّ البيئة المكانية ناطقة بالحياة من خلال الأرض، والماء، والزرع، والجراد، والحيوانات... هذه كلها تعيش مع الإنسان؛ فتؤكد حضورها وإنسانيتها المتأملة الناطقة على الرغم من صمتها الظاهر، فالقطة تأكل أطفالها ولا تأكل من طعام البيت الذي تقيم فيه بدون إذن أهله[1].

أيضاً تبدو الطبيعة وهي صامتة؛ كأنها صوت فقد إحساسه بالحياة: كان صمت البيت يغرق في الظهيرة، وكان يبدو كالفراغ الذي يخلف أناساً رحلوا على التو إلى مكان بعيد. مشب النار خال من أي إناء، ومكتظ بالرماد،والنار منطفئة. وفي ركن الغرفة آنية مهملة لا يبدو عليها أثر لطهي قريب، ولم يكن هناك هسيس، أو طنة ذباب، أو دبدبة قطة.. حتى الدجاج كان بعيداً في الساحات الخلفية للبيوت القليلة المتجاورة[2]. فهذه الصورة التشكيلية وغيرها تؤكد أنّ هناك قدرة تصويرية تشكيلية حيّة، أتقنها المشري في كتابته السردية، كما أتقنها في لوحاته الفنية.

---

(1) نفسه، ينظر حكاية البسة التي ترويها صالحة لابنتها سعيدة، ص 592-593.

(2) نفسه، ص 525.

* * *

تنقسم اللغة في الرواية إلى لغتين رئيستين:

1- لغة السرد الفصيحة الأقرب إلى الوسطى، وهي لغة وصفية عالية الجماليات؛ إذ يبدع المشري في توصيف الأمكنة، والأحداث،والعلاقات، والنفسيات، ومن ثمّ الحكي بأسلوب ماتع ومشوق، واستخدام أسلوب السخرية اللاذع في توصيف الشخصيات الشريرة، والتعاطف إلى درجة كبرى مع الشخصيات الخيرة. يصف عامراً بسخرية حادة، عندما طلب منه أن يحضر إلى بيت الفقيه؛ لاتهامه بقتل بقرة صالحة:"التقط (أبو المساويك) مشعابه، ودعك بسواكه مرو فمه حتى تورمت براطمه، وخرج خلف الصبي الذي وصل مبلغاً الجماعة، قبله بمسافة دخل طرف الساحة، نضح عالياً بعبارات (التهليل والتكبير)، وحمل لسانه بـ (حوقلات) متكررة كان لا يخفى على القادم إلى بيت الفقيه، وأذنان تمتلئان بعراك الكلام، وعيناه تفيضان بالأحذية المصفوفة عند العتبة"[1].

2- لغة الحوار، وهي باللهجة الدارجة المفصَّحة أحياناً، و تكشف عن حوارية بين الأشخاص من خلال الخير والشر وما بينهما، وهذا الحوار الخارجي يجاوره حوار داخلي؛ إذ تعبّر الشخصيات عن مكنونها من خلال هذا الحوار الداخلي المهمَّش سردياً، الذي لا يظهر في ظل علاقات ريفية مفعمة بالمجاملة والحذر. ولعلّ لغة الحوار أقرب إلى أن تكون فصيحة منها إلى العامية المغرقة في لهجويتها غير الواضحة؛ لذلك أوجد المشري حوارية مقبولة وواضحة، ومن ذلك الحوار بين مرزوق التويمي وصالحة، بعد أن جبّر التويمي ذراع ابنتها (سعيدة):

- اسمعي يا بنت أحمد، اطبخي لها كل يوم بيضتين.
- ما معي دجاج يا عم مرزوق.
- اسقيها من حليب البقرة.

---

(1) نفسه، ص 573.

- جيت بها، والله.. [1].
- (...)
- اسمعي.. يا بنت الحلال، أولاد القرية أولادي، أحد يأخذ من أولاده عطا؟!
- لا، يا عم مرزوق، هذا تعبك.
- حلفت بالطلاق... هذي بنتي [2].

في ضوء ما سبق، تبدو رواية "صالحة" ذات بنية حوارية عادية أو تقليدية، وقد اتكأت في تعددية أصواتها ولغاتها على نمطية الحياة المعيشية في الريف، حيث تبدو إشكالية الخير والشر ماثلة في الحياة بصورتها النمطية السائدة من منظور أن الخير والشر قيمتان متعايشتان، ولا بد من وجودهما معاً؛ لتتحقق الحياة بخيرها وشرها؛ فيكون الله تعالى مصدراً للخير، والشيطان الرجيم مصدراً للشر، ومن ثم يكون الإنسان أيضاً بوجهين، عندما يسلك طريق النفاق من أجل الكسب غير المشروع أو من أجل المجاملة والرياء.وهنا تغدو الأصوات واللغات مشابهة للواقع أو هي الواقع نفسه، ولا مجال للتخييل أو الأسطرة على وجه العموم، وإن بدت اللغة أحياناً شاعرية من منظور السارد أو الراوي المحايد الذي يتعاطف كثيراً مع الخير في مواجهة الشر والسخرية منه.

4- الحوارية السياعلامية في رواية "أبو شلاخ البرمائي" للقصيبي

أ- نمطان حواريان:

تتشكل البنية السردية في رواية "أبو شلاخ البرمائي"، من خلال نمطين حواريين رئيسين:

الأول – الحوار على طريقة السؤال والجواب بين الإعلامي توفيق خليل توفيق المسؤول عن الصفحة الثقافية في صحيفة "الشرق الأوحد"، والسيد يعقوب المُفصَّخ الشهير بـ"

---

(1) نفسه، ص 542.

(2) نفسه، ص 544.

أبو شلاخ البرمائيّ بطل الرواية وصاحب الجولات السياسية الإعلامية العالمية الكبرى. وهذا الأسلوب الحواري يفضي إلى صيغة لغوية معاصرة، أوجبتها الحالة السياسية الإعلامية السائدة من خلال الحوارات أو اللقاءات الصحفية.

الثاني: سردية الحوار بصفته حكاية، وهذا السرد / الحكاية يرويه الراوي أبو شلاخ البرمائي للمروي له توفيق؛ إذ إنه يروي أحداث حياته في عالم معقد سياسياً واقتصادياً، منذ أن تخلّق في أحشاء أمه إلى موته. وتعتمد هذه التقنية الحوارية على إحياء البنية السردية الحكائية القديمة في الموروث، الماثلة في "قلتُ"، و"قالَ" / "قالتْ"، وما إلى ذلك. وهنا يغدو صوت السارد/ بطل الرواية (أبو شلاخ البرمائي)، صوتاً مهيمناً على كل الأصوات المغيَّبة التي ينقلها من منظوره، بصفته الراوي الوحيد الذي يقدم حكايات مشحونة من منظوره بالخرافات والأكاذيب أولاً،ثم بالسخرية والمفارقة ثانياً، ثم هو بطلها شبه الوحيد ثالثاً.

يتحدد صوت المحاور (توفيق خليل توفيق) في طرحه ما يقارب ثلاثمائة سؤال، وأحياناً يمارس الاعتذار في أسئلته، أو الإشعار بموضوع الحوار، أو الحث على الاختصار، أو تجنب الحديث في موضوع معين... وجلّ أسئلته أو تعليقاته أو حتى بعض إجاباته عندما يتحول أبو شلاخ البرمائي إلى سائل وهو (توفيق) إلى مسئول، تتراوح بين كلمة ونصف سطر، وقلما نجد أنّ كلامه يصل إلى سطر أو يتجاوزه.

يضاف إلى ذلك، فيما يخص هذا الصوت (صوت توفيق)، أن الرواية تبدأ برسالة وتنتهي بأخرى، كتبهما إلى الأستاذ عثمان الخضيري رئيس تحرير جريدة "الشرق الأوحد"، وقد أرفق مع الرسالة الأولى الجزء الأول من الحوار مع أبو شلاخ، وكتب في الرسالة الثانية حكاية قفز أبو شلاخ من الدور العاشر؛ ليثبت له أن القفز من الأماكن المرتفعة أهم هواياته، ثم موته.

إذا تتبعنا الكلمات والأسماء التي شكلت أسئلة توفيق، سنجد أنها مسكونة بالغرائبية، لأن معظمها مستلة من كلام أبو شلاخ الذي يسرد علاقاته العجائبية مع عوالم عديدة؛ أبرزها عوالم الجان، والسياسة في زمكانية الحرب العالمية الثانية، والاقتصاد الإمبريالي، والعولمة المعاصرة، والنساء السلعات... ونشير تحديداً إلى بعض الأسماء التي

وردت في الأسئلة، ولا تتضح معانيها أو دلالاتها إلا من خلال الإجابة عنها أو توضيحها من منظور أبو شلاخ، منها: أبو شلاخ، روزنامة، التقويمان الفارسي واليهودي، يعقوب المفصّخ، رُبعة، الدِبشْ، مربيات فيلبينيات، الانتحار حلياً، القليب، المطوّعة، بنت النوخذة، السناسين، الدواعيس، الصوغة، عقيلي، الحبحر؛خمسين عصفوراً بحجر، تميرين أبو الحش، جنون البقر، حمار يتكلم، ينحت، كنديشن، بريفاب، خط التابلاين، كنور، بدل دال، بعارين، عاصفة الصحراء، صمعا، شقراء خضراء العينين في الصحراء، بن فهرة، رضيف وتباب، السحتيت والخاكة، بيرل هاربور، كُوخْن، الهيلوكبتر، روزفلت، الشبح، دوايت آيزنهاور، ريتا هيوارث، الاستنساخ، عين مغطى، طبيبان، السي. آي. إيه، متفلة، مخنقة، كهرمان، زرع البطيخ، الدنبوشي، النجم العالمي، الممثل العالمي، النجمة العالمية، أم كلثوم، الربا، شركة أم سبعة، بيض الصعو، كينيدي، جاكي، خرطبيس، نبيطان، الشعر النبطي،الشعر الفصيح، كروكاديل دندي، الخروف، الجمل، النادي البوهيمي، نظرية المؤامرة، كارلوس، الزيتيين، هوشي مين، شنشن، خِرخِر، شي جيفارا، توم كروز، أبو سيكل، الأمازون، قمم الهملايا، الهوايات، الجوائز، بن شادن، العولمة، الجينات، حروب بيولوجية، تعليم القطط السباحة، الرقيق، سرير المسامير، البرسيم، المربوطين، الطوفان... وهناك أسماء أخرى كثيرة وغريبة كان السؤال عنها ضمنياً أو من خلال أسئلة أبو شلاخ الموجهة إلى نفسه!!

وكما أسلفنا، فإن نبرة الخطاب اللغوي التساؤلي الساخر جاء مختصراً، وذكياً، ومحرضاً على تفعيل السرد وتقطيعه؛ ومتنوعاً في نبراته الصوتية وإيقاعاته اللغوية، فكان بين التساؤل المباشر، والإيحائي، والاستنكاري، والتعجبي، والاعتذاري، والتحريضي، والتذكيري، وتغيير الموضوع، وتأكيد التصديق، والجواب على سؤال...مما يفضي إلى أننا أمام أسئلة متنوعة على مستويي وسيلة السؤال وهدفه.

من جهة أخرى،أنجزت كثرة الأسئلة مرونة سردية، غيبت أحياناً نمطية السؤال القصير والإجابة الطويلة لمصلحة الحوارية في الأسئلة تحديداً، فثلاثمائة مشاركة من توفيق، تؤكد أن صوته الإعلامي كان حاضراً بفاعلية، ومن ثم كان هذا الحضور من أبرز الوسائل

التي همّشت رتابة السرد وما ينتج عنه من مَلل أو تقريرية، فغدت الحوارية إشكالية جمالية حاضرة حضوراً سيكولوجياً ودرامياً إلى حد ما!!

في المقابل، يشكل صوت أبو شلاخ بنية سردية رئيسة، فهو الراوي والبطل، وصاحب المغامرات الفانتازية الغرائبية، في عالم مشحون ومأزوم بالحروب والسياسة، وشعوذات الجان، والتجارة، والنساء، والفضائيات، والإلكترونيات... وهذا الصوت، يمكن تسميته تعددية أصوات المنظور من خلال "قلتُ وقالَ/ قالتْ..."!!

ب- منظور قلتُ وقالَ/ قالتْ...

يعد السرد بأسلوب منظور تعددية أصوات: قلتُ وقالَ/ قالتْ... بنية محورية وأساسية في الرواية، ومن خلال هذه البنية يقدم أبو شلاخ ذاته والعالم من حوله من منظوره الخاص، مصوراً في فصول الرواية السبعة (بدايات النبوغ، ومرحلة الصمود والتصدي، ووديعة روزفلت، وإمبراطورية أم سبعة التجارية، ونساوين في حياتي، ورحلتي الغريبة حول العالم، والجوانب العديدة للقمر)، أبعاداً إشكالية من الصراعات في الحياة، تبدأ من ولادته العسيرة، ثم نبوغة، ثم معاقبته على يد ملوك الجان بعد أن سبّح قطاً (جنياً) في الماء فمات، وعلاقاته بالجان خلال سجنه في سجونهم، ومغامراته في مواجهة شر ملك القرامطة كريشان أبو كريشة وشر "القرامطة الراديكاليين الأصوليين الإرهابيين المتمسحين بشعارات إسلامية"[1]، ودخوله المدرسة، وسخريته من الجهل السائد في أساليب تعليمها مقابل تفوقه على أساتذته وأقرانه.

وفي "مرحلة الصمود والتصدي"، يقدم حركية أصوات محلية من منظور شركات البحث عن النفط في الصحراء، حيث يظهر الصوت الاستثماري الأجنبي الاستغلالي الاستعلائي، في مقابل صوت العمال المحليين المتواضعين الذين يعملون في خط التابلاين في ظروف قاسية جداً، ورواتب متدنية. وتتعدد قصص الحب (يطلق عليها عاصفة الصحراء) في حياته، فيحب "وضحا" التي يرفض والدها زواجهما؛ لأنه خضيري، ثم يحب "صبحا"

(1) غازي القصيبي: أبو شلاخ البرمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، ص 73.

الخضيرية، فيرفض والدها زواجهما لعدم التكافؤ المادي والاجتماعي والتعليمي بينهما؛ لأنها متواضعة في كل شيء، وأنها محجوزة لابن عمها، ثم يطعنه ابن عمها بالخنجر، فيشفى منها،ثم يحب "برنيس" ابنة مدير الشركة (المستر بانكر)، فيتزوجها على طريقة "المسيار"، حيث تظهر الفوارق الطبقية بينهما، إلا أنه يترقى بسبب هذا الزواج، ثم يحدث الطلاق بسبب علاقته الجنسية غير الشرعية مع سكرتيرته (آني)، وتتواصل في هذا الفصل حركية القص الخرافي من خلال حضور أصوات الجان، كالحمار الذي يتكلم، وجنون البقر، وصوت اشتعال الحرب العالمية الثانية، من خلال شخصيتي هتلر وروزفلت وغيرهما.

أما فصل "وديعة روزفلت"، فيكشف فيه عن كوميديا سوداء وفانتازيا عميقة تجاه السياسة الأمريكية المسكونة بالطوباوية السياسية والمحيازها إلى الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين؛ وهنا تُفضح شخصية أبو شلاخ بصفته رمزاً للشخصية العربية المهزومة والمدّعية، وذلك عندما يغدو هذا الشخص صاحب مشورة وحل في أعقد ظروف حربية عالمية، بفعل علاقاته الاجتماعية والسياسية والعسكرية والاقتصادية المؤثرة، فيتسبب في نصر أمريكيا وحلفائها على ألمانيا وحلفائها، وبذلك يحظى بوديعة من "روزفلت" مكافأة على أعماله الجليلة العظيمة، ومما ورد في هذه الوديعة: "الموجب لتحرير هذه الوثيقة أني أنا يا فرانكلين ديلانو روزفلت، رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، أطلب من جميع الرؤساء الذين يخلفونني في المنصب أن يعرفوا أن يعقوب المفصخ الشهير بأبو شلاخ البرمائي قدم خدمات إستراتيجية سياسية وعسكرية جليلة للولايات المتحدة كان لها أثرها في انتصار الحلفاء..."[1]. يضاف إلى السياسة ما يحدث فيها من علاقات نسائية، وخاصة مع نجمات السينما، ومن شهادات جامعية مزورة، بحيث تصبح شخصية أبو شلاخ البرمائي شخصية متفوقة سياسياً ودونجوانياً وعلمياً من خلال التزوير، لذلك يغدو مؤهلاً لكي يقود أمته تجارياً واقتصادياً، وربما عاطفياً.

ما أن يعود أبو شلاخ إلى الوطن حتى يؤلف "إمبراطورية أم سبعة التجارية"؛ ليغدو الوطن مرتعاً للتجارة الخدماتية والاستهلاكية واستنزاف خيرات الأمة وطاقاتها في الشعوذة (محاربة الجن)، ومحاربة الحسد، والسحر، وزراعة الأرض بالبطيخ، حيث تكاثر ذوو أبو

---

(1) نفسه، ص 89-90.

شلاخ وتنافسوا، فغدوا أصحاب تجارات شعبية عالمية، وصلت خدماتهم إلى البيت الأبيض الأمريكي، وتنمية تجارة الغناء، وبيع السيارات، والتجارة في الربا... وكل ما من شأنه أن يجعل التجارة بنية خراب وتخريب وذات صوت لغوي متداخل مع أصوات، الخرافة، والسياسة، والثقافة، والنساء...!!

يهيمن المنظور السلبي إلى النساء على الرواية، فتغدو المرأة صوتاً سلبياً، وموضوعة مستلبة، وهي مجرد جسد؛ وبذلك تبدو المرأة مجرد "نساوين" في حياة الرجل الرمز (أبو شلاخ)، الذي يقول عن المرأة: "إنها كانت أهم شيء في حياتي بعد التجارة والسياسة والأكل والنوم والهياسة والأناسة"[1]. ويصور علاقاته بالنساء، وخاصة النجمات منهن في مجالي الفن والسياسة؛ فتكون المرأة السبب في كل ما يقع للرجل من مصائب، أو "بلا الرجاجيل من النساوين"[2] على حد تعبيره.

كذلك هناك منظور سلبي تجاه العالم كله، من خلال الفصل ما قبل الأخير "رحلتي الغريبة حول العالم"؛ إذ توجد الصراعات العديدة اقتصادياً، وحضارياً، وسياسياً، وفكرياً، وتتفشى البوهيمية، والمافيا، والإرهاب، والاستغلال، وانفراط الشيوعية لمصلحة الإمبريالية، والصراعات العرقية والحزبية...فنرى عالماً متعدد الصراعات والتناقضات، مليئاً بالشر والضياع والاغتراب.

أما الفصل الأخير (الجوانب العديدة للقمر)، فيكشف عن شخصية أبو شلاخ بصفته إنساناً، فيتشكل محور إنسانيته من خلال الحديث عن هواياته، وجوائزه، وسعادته، وعزوفه عن الزواج، وغذائه النباتي (وخاصة البرسيم)، وقراءاته، وشاعريته، وأعماله الخيرية، ومواقفه تجاه العولمة، والإيدز، والاستنساخ، والحروب البيولوجية، والإنترنت... وهذا الفصل يبدو أنه يحمل منظور القصيبي ورؤاه تجاه قضايا معاصرة عديدة. وهو الفصل الوحيد الذي يخلو من أسلوب "قلتُ وقالَ/ قالتْ"، ليغدو الحديث حوارياً بين توفيق وأبو شلاخ، إذ تبدو شخصية أبو شلاخ أكثر تعبيراً عن ذاتها ورؤاها، وهذا ما دعانا إلى التقريب

---

(1) نفسه، ص 121.

(2) نفسه، ص 143.

بينه والسارد (القصيبي) من الناحية الفكرية العامة فقط، انطلاقاً من كون هذا الصوت في الرؤية العميقة واعياً في تفاعلاته أو رؤياته تجاه تحديات مصيرية عديدة تواجه أمته.

جـ- تعددية اللغات والخطابات الهامشية

تعد هذه الرواية من أكثر الروايات العربية تعميقاً لإشكالية اللغة عندما تغدو هذه اللغة ذات تعددية تعبيرية متولدة من أساليب السخرية والطوباوية واستحضار النسق الشعبي والخرافي والأسطوري والمعيشي داخل بنية الحياة المعاصرة بكل إشكالياتها المعيشية العليا !! فنجد اللغة الفصيحة (وهي الغالبة)، والعامية، والبدوية، واللهجة العامية المبتذلة (على اللسان الأجنبي)، والقصيبية الخاصة بالقصيبي ساخراً، والنبطية (الشعر النبطي)، والعربيزية، وأسلبة السخرية عموماً هي التي تهيمن، فتتنوع إيقاعاتها في السياسي، والجان، والتجارة، والنسوية، والمسجوعة، والحكائية، والأسطرة، والإلكترونية، والتقنية...إلخ.

وفيما يلي أمثلة لغوية دالة على ما سبق ذكره، من خلال السياق الظاهري للغة؛ في حين أن الحفر في اللغة العميقة سيحقق أنساقاً وتعابير لغوية عديدة من خلال التفتيت والانقسام:

1. الفصيحة (الوسطى المشوبة بأخطاء شائعة) وهي الغالبة: تخيل، يا أبو لمياء، لو قرر أصدقاؤنا الأمريكان الإعتذار لكل الذين أساءوا إليهم، ولو قرروا أن يبدأوا بالاعتذار، حسب التسلسل التاريخي، للهنود الحمر. يتعين على كل واحد من أبناء العم سام أن يتوجه إلى كل واحد من سلالة الهنود الحمر الذين أبادهم أصدقاؤنا الأمريكان، ويقبل يديه ورجليه[1].
2. العامية الدارجة: أحرّ ما عندنا أبرد ما عنده. هالبلية يقول إن مطالبنا بتحققها الشركة لين تكثر فلوسها. أما الحين فتوكلوا على الله واضربوا عن الأكل[2].

(1) نفسه، ص 19.

(2) نفسه، ص 53.

3. البدوية: "يا وليدي! أنت غنيّ وحِنّا على قدر الحال. أنت حضِري وحنا خِلّويـه. إنـت مهندز وصبحا ما تقرا ولا تكتب. يا وليدي صبحا مو من مواخيذك"[1].

4. العامية المبتذلة (على لسان الأعجمي): يقول المستر بانكر: "أنتو أول واحد يعني عـرب مثقفي شتغل في شركة. شركة هذي" وكماراً شـركة الأمريكـاني، ولكـن يعـني يحـب شغل مواطن عرب بدو عشان مواطن عـرب بـدو راتـب رخـيص. أمريكـاني راتـب واجد واجد. وشركة حَبّ سوّي تـدريب. دروري دروري تـدريب.عـشان بعـدين في البلد سير تنمية..."[2].

5. العربيزية: " في نهاية الويك إند شكرنا ليندون على كرم ضيافته وودعناه. قـال تميريـن: مشينا. قلت: وين نبي؟! قال: إنديو. قلت: إنديو؟! ديتناها من زمان. قـال: إنـديو يـا دبشة مدينة"[3].

6. القصيبية (خاصة بالقصيبي) وشخصية القصيبي اللغوية الساخرة ظاهرة ظهوراً مميزاً في الرواية، ومثالها: "المفصّخ معناها العريان. سلْط ملّط. وللإسم قصة لا تخلو من طرافة. كان جدي الرابع مشهوراً بالأناقة في الملبس حتى سمي "لبيسان"، وسمي الفرع كلـه آل لبيسان. ذات يوم بينما كان جدي الرابع يجوب البراري والوديان وهو في كامل أناقتـه تصدى له قوم وبدلاً مـن أن ينهبـوه، مباشـرة، تحـداه رئـيس القـوم إلى لعبـة" سـترب بوكر... مع كل هزيمة، كان جدي المسكين ينضو عنه قطعة من ثيابه، بدأ يخلع العقـال وانتهى بخلع ملابسه الداخلية. عاد إلى الديرة وهو عريان تماماً. منذ ذلك الحين أصـبح لقبه المفصخ، وتوارثنا نحن اللقب كابراً عن كابر"[4].

7. اللغـة الـساخرة (وكـل الروايـة – علـى أيـة حـال- سـخرية مـن العبـارة الأولى إلى الأخيرة)، ومنها سياسياً على سبيل المثال: " قلت: يقول جونسون ذبحتوه مـن كثـر مـا تشربونه ما البحر. ضحك الأستاذ أبو سيكل، وفوجئت بـدخان سـيجاره يخـرج مـن

---

(1) نفسه، ص 58.

(2) نفسه، ص 48.

(3) نفسه، ص171.

(4) نفسه، ص 21.

سماعة التلفون. قلت: سيجار كوبي. قال: هدية من كاسترو. قلت: تدخين العافية. قال: والزبدة؟! قلت: الزبدة أن جونسون ينصحكم بفتح صفحة جديدة في التعامل مع أمريكيا؛ لأنها وحدها القادرة على حمايتكم من إسرائيل[1].

8. النبطية (الشعر الشعبي)، وأشعاره كثيرة، منها:

9. ختنوني..موقفٍ صعبٍ عصبيٍ محنةٍ واجهتها.. وما بي كسوفي

10. الختان عندي كما أكل الزبيبي فاتحٍ عيني.. وأقلّبها.. وأشوفي[2].

11. الجنيّة (المسجوعة على لسان الجان)، وهنا يحضر أسلوب المقامة أو ما يعرف بالأسلوب المسجوع: (ضحكت كهرمان وقالت: "هذه شقاوة عيال. وأفعال جهال. فلماذا تشغلني بها يا رجال؟ أليس لدي ما يكفيني من أعمال؟" قال فانوس: "فاتني، يا مولاتي، أن أقول ان البسّ الذي أغرقه في البير. هو في الحقيقة طفل جني صغير. وأسمه شمرشير بن شمردير[3]").

12. الحكائية (الخرافية) (لغة الحكاية والأسطرة)، حكاياته كثيرة، إذ تمتلئ الرواية بالحكايات والسواليف والخرافات والأسطرة والاختراع، ومن ذلك هذه الحكاية المخترعة المشبعة بالرمز والدلالة في سياق صناعة الإرهاب، يقول أبو شلاخ: "إعلم، يا أخي أبو لمياء، أن بن شادن كان يحارب السوفييت في أفغانستان بالتعاون الوثيق مع السي. آي. ايه. تستطيع أن تعتبره عميلاً من عملاء السي. آي. ايه. في نهاية الحرب الأفغانية حاول أن يلعب بديله، كما يفعل كثير من عملاء السي. آي. ايه. السابقين. قتله الأمريكان على طريقة شي جيفارا، ولم يعلنوا عما حدث. بعد فترة وجيزة، أدرك الأمريكان أنهم ارتكبوا خطأ كبيراً بقتله. مع تفكك الاتحاد السوفييتي كان لا بدّ من عدو بديل يركز عليه الساسة الأمريكيون. لجأ إليّ بوش يطلب المساعدة. من حسن الحظ أن السي. آي. ايه. احتفظت بأظافر بن شادن على سبيل التذكار. باستخدام

---

(1) نفسه، ص 140.

(2) نفسه، ص 38.

(3) نفسه، ص 31.

هذه الأظافر تمكن طبيبان من استنساخ بن شادن، وحصل الأمريكان على البعبع المطلوب. وفّى بوش بوعده، وأرسل السفيرة، وكان ما كان مما يعرفه الجميع"[1].

13. الاقتباس والتضمين، حيث يحضر شعر المتنبي في المداخل وبدايات الفصول، وتستشري الحكم والأمثال والخرافات داخل المتن، وكذلك لغة الوثائق والرسائل. ولغة المسرح الدرامية، ونبرات الأمم والشعوب، ومن ذلك الحوار الآتي بين اللهجتين السعودية والمصرية: "قال: بقى، بالذمة، الكلام الهايف دا اسمه شعر؟! قلت غصبن عليك. قال طب خد عندك! يا ابو شلاخ السعودية يا إبرة مصدية! على الكوم مرمية! قلت: يا أستاذ أبو سكل! هذا لا يسمى شعراً. هذا ردحاً. وهو ردح مقفى ولكن ليس موزوناً"[2].

5- حوارية الصمت في "كائن مؤجل"

تبدو رواية "كائن مؤجل" لفهد العتيق مسكونة بصوت هيمنة الصمت الظاهري الذي يتفرع داخلياً إلى غابة لفظية شائكة؛ تمتلئ بمفردات أو بساتين الفراغ، والتوحد، والغربة، والملل، والضياع، والهروب إلى الجنس والخمر والتدخين والسفر، والموات، والانتحار، والكآبة، وانفصال الروح عن الجسد، والعبث، والانحطاط، والنفاق... وكل ما من شأنه أن يجعل السارد / البطل شخصية محورية؛ تعيد بناء عالم المدينة فيما يشبه أتون الجنائزية؛ إذ يفقد الإنسان إنسانيته الكاملة في أية لحظة زمنية؛ ليغدو دوماً شيئاً أو كائناً مؤجلاً بلا أحلام أو طموحات... يسعى إلى أن يعيش لمجرد العيش؛ وأنّ أجله / موته ليس بيده فيما لو قرر عدم الانتحار؛ لذلك يقرر بطل الرواية وراويها (خالد) أن يحارب هيمنة أفكار الانتحار التي تراوده دوماً، ليتواءم مع كونه كالآخرين مجرد كائنات مؤجلة؛ إذ يقول مخاطباً أخته عفاف: "هل تفهمينني يا عفاف، لسنا أسماكاً عمياء وحزينة فقط، نحن جميعاً كائنات مؤجلة، لا أريد أن أموت الآن، أريد أن أظل بصحبتك، كائناً مؤجلاً، يا أجمل نساء العالم"[3].

---

(1) نفسه، ص 188.

(2) نفسه، ص 141.

(3) فهد العتيق: كائن مؤجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005، ص 129.

وبما أن هذه الرواية تقدم - أساساً - صوت البطل ولغته الشعرية المنقوعة بشاعرية المعاناة والصمت؛ إلا أنّ هذا البطل المهيمن على النص، يسعى بصفته سارداً وراوياً أيضاً إلى أن يعدد الأصوات لا اللغات من خلال بعدين سرديين رئيسين، هما:

1- ذاكرة السارد/ البطل التي تمتلئ بصخب التناقضات والأسئلة؛ فيندفع إلى الهروب من خلال تعددية علاقاته بالنساء؛ بحثاً عن علاقات جسدية عابرة، وثملة، ومنعزلة بين جدران غرفته، وذلك بعد أن تداعت أحلامه؛ لتغدو ذاكرته مدينة مليئة بالشوارع: "في الذاكرة شوارع مثل شوارع المدن التي مررت بها في حياتك، هذه الشوارع لها شبيه في رأسك، وهي في النهاية شوارع لا ذاكرة، لكنها أحياناً تشبه الشوارع المسدودة"[1]. وقد غدت هذه الذاكرة أيضاً ممتلئة بأسئلة الشك والقلق: "حالات قلق، تصاحب الإحساس الواضح، أن البيت الحلم، والأسرة الحلم، والمسرح الحلم، كلها ذهبت في مهب ريح سخيفة، ولهذا بدأ يفكر لماذا مات شقيقه في أفغانستان، ولماذا انتحر قبله في الحارة جارهم منصور، ولماذا تطل عليه لحظات يشعر فيها بفكرة الانتحار على نحو غير جدّي، ظل يعتبر موت شقيقه في أفغانستان جزءاً من انتحار جارهم منصور، وجزءاً من حالته البائسة الآن"[2].

2- حوارية الواقع وتناقضاته، كما تتضح في زمكانية مدينة الرياض بين ما قبل الطفرة الحاسمة (البيوت الطينية) وما بعدها (البيوت الخرسانية)؛ فصارت الرياض بعد الطفرة مدينة بلا حياة: "بيوتها من الخرسانة والحديد، بأسوار عالية،ونوافذ محكمة الإغلاق"[3]. هذه الحوارية تتشكل من خلال صوت البطل ورؤيته أيضاً؛ بحيث تغدو مدينة الرياض تعج بالصمت والموت؛ على عكس حالها يوم أن كانت مدينة طينية؛ فعلى الرغم من قساوة الحياة المعيشية فيها آنذاك قبل الطفرة الاقتصادية النفطية، إلا أنها كانت حيّة وحميمة وإنسانية وطفولية، في مقابل موت مدينة الإسمنت وفسادها:

---

(1) نفسه، ص 19.

(2) نفسه، ص 120-121.

(3) نفسه، ص 56.

"فسد كل شيء، فسدت علاقات الناس، وفسدت أماكن العمل، وفسدت العلاقات الأسرية، وغرقنا وسط تناقضات دينية وسياسية واقتصادية عارمة، ماتت الحارة الحقيقية، ومات المجتمع الحقيقي، ومات الإنسان الحقيقي، ولم يعد باستطاعتنا أن نعيد أنفسنا من جديد للخروج من هذا الخراب العظيم"[1].

كذلك، يقسم السارد / البطل مجتمع مدينة الرياض إلى ثلاثة أقسام أو فرق متناقضة[2]، ومتعايشة؛ وهذه الأقسام هي التي يتوقع أن تنجز تعددية في أصوات الشخصيات ومستوياتهم؛ فيما لو بدت الرواية حوارية حقيقية، لا يهيمن عليها الصوت الأحادي (صوت الراوي البطل خالد) من جهة، ومسافات الصمت المهيمنة عليه من جهة أخرى:

1. فريق تزمّت دينياً، ومنه أحمد أخو البطل/ خالد، وقد انتهى به المطاف إلى أن يقتل في أفغانستان. ومن الناحية الدينية أيضاً، يرى الراوي أن المجتمع ينقسم إلى فريقين " فريق يرفع شعار: إن الله شديد العقاب، وفريق يرفع شعار: إن الله غفور رحيم"[3].
2. فريق آخر اندفع نحو الحياة الاستهلاكية الجديدة بكل قوة، وهذا الفريق لا تكاد تحضر مسلكياته في بنية الرواية، وإن وجد أثر الاستهلاك العميق في تفشي الجريمة والفساد من منظور السارد، لأنه معني بتعميق سلطة الذات اللغوية تجاه الحياة الاجتماعية في المدينة المرفوضة من منظوره؛ ومن ثم تصبح أوصاف المدينة شعارات سماعية أكثر من كونها ممارسة فعلية ومنطقية داخل بنية السرد؛ وهنا يصور السارد المدينة في أسوأ أحوالها على النحو الآتي من خلال السماع تحديداً: "سمع عن أورام عجيبة ظهرت، جرائم بشعة يرتكبها مراهقون، وأحياناً يرتكبها رجال الشرطة أنفسهم، انحلال أخلاقي، تزمت ديني مرضي، فساد، فوضى، سطو، دعارة، مخدرات، سرقات..."[4].

---

(1) نفسه، ص 42.

(2) نفسه، ينظر: ص 26.

(3) نفسه، ص 27.

(4) نفسه، ص 26.

3. فريق ثالث ضائع وتائه، لا يعرف ماذا يجري حوله، ومن هذا الفريق خالد بطل الرواية الوحيد، ولا سبيل له في الحياة إلا أحلام اليقظة: "هي ملاذه الوحيد، إنها الجحر الآمن الذي يهرب إليه حين يشعر بملل ورتابة أجواء الكبت المحيطة بحياته (...) تقربه من ذاته الحقيقية، من ذاته المنطلقة، كان يتخيل الرياض خالية، إلا من الناس الذين يراهم أكثر قرباً لروحه، وكان يتخيل نساء صغيرات يعبّرن دائماً عن حبهن له، مثلما كان يحلم بأب آخر..وحياة أخرى مليئة بأميرة وبطعم السكر"[1]. وهذا الفريق لديه حالة وجدانية رومانسية مضطربة، تحن إلى الحارة الطينية القديمة، مهما كانت شرورها وقساوتها؛ فهي تبقى أكثر حياة وإنسانية من أية مدينة.

تحوي الرواية حركية محورية هي حركية البطل خالد وعلاقاته، إذ تتراكم الأصوات في داخله، لتشكل على المستوى الظاهري حالة صمت أو توحّد ممتدة؛ لكنها صاخبة في الأعماق النفسية أو المخيّلة لدى هذا الكائن المؤجل، فتتوالد علاقته بجسده وروحه، وسلطات القمع في المدرسة والجامعة والجريدة والوظيفة، والحارة الطينية في الرياض زمن الطفولة، وشقة الخزان ونساء العالم السفلي، وصديقه وليد، ووالده الذي يضرب ويجتد ثم يموت،وأمه المسالمة، وأخته عفاف الطيبة،وأخيه أحمد الذي تحول إلى متزمت ثم يموت في أفغانستان، وشيخ المسجد، والبيوت الخرسانية في الرياض الإسمنتية ومجتمعها المتناقض، والطفل الذي هوى في البئر القديمة، وجده الذي مشى مئة كيلو متر في الصحراء ليصل إلى الرياض؛ والحارة الطينية المنخفضة التي تسبح في الماء أيام المطر الشديد، وحكايات السِّحر والشعوذة، وحبه الأول لأميرة ابنة الجيران، وانتحار منصور ابن الجيران... هذه العلاقات وغيرها تتحول في داخله إلى أنقاض تعذبه بشدة؛ فقد: "تحول إلى ثقب صغير في جدار قديم، يبحث عن أعضائه التي اندثرت، يشعر أنه على وشك التبخر قطرة... قطرة، بدأت منذ لحظة ولادته، وحتى الآن، بعد أن سمع تلك الأنات الخافتة القادمة من أغوار سحيقة في صدره، فيرى معها، أنقاض أرواح، وأنقاض أحلام، وأنقاض نضالات مؤجلة، وأنقاض أشياء كانت

---

(1) نفسه، ص 89.

زاهية، وأنقاض أسئلة، وأنقاض خوف قديم من كل الآباء، من المستقبل، من وخزات الضمير[1].

أما الحياة التي ينظر إليها السارد البطل من منظور أسود، فهي تغدو في نهاية الرواية صمتاً وانطفاءات متتالية، باستثناء طفولته التي تحمل إشعاع المنظور المتفائل: انطفاء والده بالموت، وشقيقه بالانتحار في أفغانستان، وشقيقته بالزواج، وأميرة بالطلاق، ووالدته بأمراض الزمان، وهو تحول إلى ذاكرة على وشك النسيان، لكن طعم السكر لا زال في لسانه قوياً، ويمنحه إحساساً صغيراً ومتفائلاً بالحياة، ويبعد مؤقتاً هاجس الانتحار[2]. وإحساس السكر هو إحساس علاقته بـ أميرة طفولته التي ابتعدت عنه، ثم تزوجت، وطلقها زوجها، ثم ها هو قد قرر أن يبحث عنها ليتزوجها، بصفتها بؤرة خير في ماضيه.

على الرغم من وجود تعددية في الأصوات، إلا أن رواية كائن مؤجل تعد - في المحصلة - رواية قد هيمنت أحادية الصوت عليها، وتعالت شاعرية تداعياتها ومنولوجيتها؛ وأن هذه الأحادية أوجدت لغة شعرية شبه أحادية، هي لغة الراوي / البطل / المبدع؛ حتى الحوارات - على قلتها - جاءت بلغة عربية فصيحة، وإن انتابها أحياناً نبرة تفضي إلى وجود فوارق محدودة بين لغتي حوار الأب والابن، أو الأخ والأخت، أو الابن والأم، أو الصديق وصديقه، أو الإمام ومن لا يصلي في المسجد، أو الرجل والمرأة... وهذه الحوارات تكاد تكون قفزات سريعة أو برقية، وأحياناً بين علامتي تنصيص.

يمكن أن نشير إلى بعض الحوارات:

مرة.. دخلت شقيقته ومعها شقيقه، إلى غرفته، أسمعهم شريطاً جديداً وأعطاهم مجلات أطفال.

دخل والده: علمهم أصول الدين يا فاسد..

هنا سأله شقيقه الصغير: هل الغناء حرام..

---

(1) نفسه، ص 126.

(2) نفسه، ص 123.

قال له: إذا أكملت دراستك..ونجحت، اقرأ الأحاديث عن الرسول وسوف تعرف بنفسك..."[1].

وهذا حوار آخر بين الجارة وأمه:

رأى جارتهم، تقترب من أمه وتهمس لها: هل بيتكم بأساس من حجر.

قالت أمه: لا، قالت الجارة: سمعت أن البيت المجاور للمخبز سقط على أهله ظهر هذا اليوم.

قالت أمه: رحمتك يا رب"[2].

6- تعددية الرواة والحكايات في "المنبوذ"

كما يؤشر عنوان (المنبوذ)، تبدو هذه الرواية أقرب إلى أن تكون ذات بطولة أحادية ماثلة في شخصية "المنبوذ"؛ لكن ما أن نتحقق من المتن حتى يُنقض هذا التصور، ليغدو المنبوذ مجوعة من المهمّشين والمعذبين والمغتربين الذين يعانون آلام الحياة بفقرها وجهلها وأمراضها وتشردها وتناحرها من أجل البقاء...!!

تنقسم الرواية إلى مدخل وستة فصول، كتبت فصولها على طريقة القصص القصيرة، وبعناوين عديدة بلغت حوالي خمسين عنواناً، وتعدد فيها الرواة والحكي، فانقسم السرد من جهة الرواة الأبطال إلى قسمين رئيسين هما: الابن البطل الراوي لسيرة أبيه وعلاقته به، والأب البطل الراوي لسيرته ومعاناته قبل توحيد المملكة وبعده، وفي سياق هذين القسمين يولد أيضاً الحكي داخل الحكي من خلال قسم ثالث من الرواة، ناشئ من خلال تعددية الحكايات ورواتها؛ لتغدو الرواية من هذه الناحية تعبيراً عن عدد من المنبوذين المتشابهين في الغربة والضياع والمعاناة.

الابن منبوذ، مغترب بأفكاره، وحياته، وهو يحمل عذابات طفولته المضطهدة على يدي عمته أولاً، ثم زوجة أبيه الظالمة، وقد تحول هذا الظلم إلى منظور متشائم تجاه العالم من حوله، إثر تعثر علاقاته بكل الناس بما فيهم إخوته؛ ليغدو صوته صارخاً ومباشراً (وهذا

---

(1) نفسه، ص 92.

(2) نفسه، ص 68.

ناتج عن كون السارد عبد الله زايد من الوسط الإعلامي) في انتقاده لأداء السلطات الاجتماعية والتعليمية والصحية والاقتصادية؛ يقول عن الحياة الاجتماعية، على سبيل المثال: "لقد ضربتنا المحسوبيات في الصميم... وأصبحت تقود علاقاتنا الاجتماعية... وأصبح الانتفاع والاستغلال شهادة نجاحك في محيطك"[1]. ويقول بخصوص العلاج في المشفيات، من خلال لغة تصل إلى درجة الصفر: "أما إذا كنت أريد أن أكون أكثر موضوعية فإن جميع أفراد وطني الحبيب يستحقون العلاج المجاني المتطور، ويستحقون الرعاية الصحية المتميزة، بل ونستحق أن ننعم في وطننا بدون منة أو أذى من أحد"[2].

كذلك، في هذا الصوت / صوت الابن الذي يروي مدخل الرواية / "كانت البداية"[3] ونهايتها / الفصلين الأخيرين[4] عندما يتوقف الأب عن السرد، نجد في اللغة: نمط اللغة السردية المسكونة بالشعرية والنفسية المأزومة، إلى حد أن نجد بعض الصفحات تتحول إلى قصائد نثرية[5]؛ هذا بالإضافة إلى نمط اللغة الإعلامية التقريرية ذات الصوت الانتقادي الواضح، كما اتضح في المقطوعتين السابقتين. أما اللغة الشعرية المأزومة فمثالها قوله: "كل ما عرفته أنّ القسوة شيء طبيعي، وأن الحرمان شيء مألوف. فلا غرابة في أن تهان، ولا غرابة في أن تطرد، أو أن تحقر. لم أتعرف على الكرامة، ولم أدرك معاني الكبرياء. عشت ذليلاً بائساً، ومنبوذاً. وبرغم ذلك كنت مقتنعاً وراضياً"[6]. ويبقى هذا الصوت الممتلئ بالوحدة والاغتراب علامة مميزة في حياة هذا الابن الراوي / البطل: "أجر الخطى وحيداً كما كنت دوماً. وها أنا الآن مرة أخرى في الحافلة تعيدني إلى صخب الحياة... التأمل... الوحدة... الشعور الدائم بالذنب، والشعور بعدم حب الآخرين"[7].

---

(1) عبد الله زايد: المنبوذ، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2006، ص12.

(2) نفسه، ص134.

(3) نفسه، ص 9-16.

(4) نفسه، ص 125 -183.

(5) نفسه، ينظر ص 161-163، ص 169-171.

(6) نفسه، ص 172.

(7) نفسه، ص 182.

يظهر صوت الأب في أربعة فصول[1]؛ تشكل عصب الرواية (حوالي ثلثيها)؛ وهذا الصوت السيري يتناول حياة الأب / خالد منذ ولادته إلى وفاته، حيث عاشت هذه الشخصية معيشة المنبوذ بسبب الفقر والتشرد والغربة والمعاناة من الوباء وفقد الأهل؛ مما يحيله في المحصلة إلى شخصية عظيمة من منظور شخصية الابن المنبوذ، الذي يجيء صوت الأب الراوي من خلال صوت الابن الذي يتذكر روايات أبيه له، خلال رحلته الطويلة في الحافلة؛ عائداً لرؤية أبيه المريض قبيل موته.

هنا تتحول الرواية إلى سيرة ذاتية للأب، يرويها لابنه بعد أن غدا عجوزاً، وهذه السيرة كانت حافلة على المستوى الذاتي، وأيضاً تقدم صورة المجتمع في تطوره من حالة فقدان الأمن والاقتتال والعنصرية القبلية وتفشي الأمراض والجهل والفقر قبل صحوة التوحيد، وما اعترى هذه الصحوة من تحول جذري إيجابي، وما نشأ عنها من مؤسسات دولة مستقرة، لا تخلو من السلبيات - من منظور السرد - على مستوى الأداء اجتماعياً واقتصادياً وتعليمياً، وما إلى ذلك. وكانت تقلبات حياة الأب منذ طفولته إلى موته حالة معقدة ومتشابكة؛ إلى حد أن يأكل الأخ الأكبر حقوق أخيه الأصغر، وهكذا تحوّل هذا الأخ الأصغر (الأب) من صاحب أراض وأملاك إلى صعلوك حقير. من فتى له مستقبل مشرق من الغنى والترف إلى شاب مشرد فقير، من شاب ينعم بحماية أسرته القوية التي تملك مساحات كبيرة من الأراضي إلى إنسان وحيد مطرود لا يملك سوى ملابسه المهترئة التي تغطي عظامه الرقيقة[2].

فقد طرده أخوه الأكبر بقوة الهيمنة والبطش والسيادة، واستولى على أرضه؛ والسبب أنه أكل فتاتاً من الخبز وعسلاً، وفيما بعد مات أخواه، أحدهما بالوباء، والآخر قتلاً، فعادت إليه أملاكه. وما بين الطرد والعودة إلى أرضه يقدم هذا الصوت عدداً من المآسي والعلاقات؛ ليغدو شخصية تستحق أن تكون صوتاً مميزاً وواضحاً ومحورياً في الرواية، وأن الأصوات الأخرى بما فيها صوت الابن هي صدى لهذا الصوت.

---

(1) نفسه، ص 17-124.

(2) نفسه، ص 22.

أما الرواة الآخرون الذين يروون حكايات تخصهم داخل بنيتي السرد الرئيستين الماثلتين في صوتي الأب والابن، فهم:

- صوت الراعي وحكاية رد الجميل، عندما ساعد الراعي خالداً (الأب)، رداً لجميل أبيه (الجد) في مساعدته القديمة للراعي.
- صوت صاحب القافلة وحكاية حقده على النظام القبلي من منظور أنه مضطَّهد، بصفته لقيطاً أو بلا نسب في القبيلة التي تضطهد الغرباء، فكيف والحال مع اللقطاء.
- صوت إسماعيل وحكايته عما يعتريه من عقدة ذنب ومصير مأساوي لقتله مع أخويه الآخرين شقيقهما الأصغر (من أم أخرى) للاستيلاء على إرثه.
- صوت العجوز وحكايتها عن تشردها بسبب حبها لشخص من خارج القبيلة، وزواجهما وهروبهما وهدر القبيلة لدمهما.
- صوت حسين وحكاياته عن معاناة أطفال الشوارع في التسول وجمع القوارير الفارغة من بين النفايات.

في المحصلة، تعد رواية "المنبوذ" ذات بنية لغوية متعددة على المستوى العميق؛ إذ إنها تدمج بين ثلاث لغات: اللغة الإعلامية المباشرة، واللغة الشعرية المأزومة؛ واللغة الحكواتية التي هيمنت على السرد؛ فهمشت الحوارية بين الشخصيات. أما من جهة تعددية الأصوات، فالرواية حافظت على أحادية الاضطهاد من خلال شخصيات المنبوذين، فكل الأصوات الرئيسة أو الثانوية التي أشرنا إليها سابقاً، تعبر عن بؤرة المعاناة والاضطهاد والانعزال وتفشي الأمراض؛ مما يعيد هذه الرواية إلى مدرسة إميل زولا الطبيعية (الواقعية النقدية) المتشائمة؛ وإن كان هناك تعاطف واضح بين المنبوذين فيما بينهم؛ كالعلاقة الحميمة بين الابن وأبيه بطلي هذه الرواية.

7- التركيب

تبدو الحياة بكل إشكالياتها البيئية والاجتماعية والإيديولوجية واقعاً وتخييلاً حاضرة حضوراً فاعلاً في الرواية ابنة هذه الحياة المعقدة، وجنس الأجناس كلّها في الوقت نفسه. هذا مدخل إلى أن الرواية ذات بنية تعددية حتمية في الأصوات غير النهائية النابعة من هذه الحياة، وفي اللغات والأساليب العديدة المعبرة عن هذه الأصوات، ومن ثمّ فيما ينتج عنها (الأصوات واللغات) من رؤيات متنوعة، فيها مستويات أو طبقات من المعاني والدلالات وتحولات الشكل.

وإذا بدا لنا أن هنالك حتمية إبداعية ما تجاه منظور ضرورة تعددية الأصوات واللغات في أية رواية، فإن هذه الحتمية ستفضي أيضاً إلى وجود مستويات جمالية لهذه التعددية؛ كأن تولد التعددية محدودة جداً أحياناً، مما يعني هيمنة صوت السارد ولغته؛ أو أن تكون أساسية ومحورية، وحينئذ يغيب صوت السارد ولغته، ليحضر مكانهما أصوات الأشخاص وتنوعات الحياة ولغاتها وتعابيرها.

بدءاً، بدت تعددية الأصوات واللغات إشكالية قلقة في أثناء استقرائها في نماذج من الرواية العربية السعودية، هذه الرواية التي ولدت فعلياً في تسعينيات القرن الماضي، في زمكانية مرحلة شاعرية الرواية العربية عموماً؛ بمعنى أنّ الرواية غدت أشبه بقصيدة في تعبيرها عن صوت السارد وشعرية نفسيته المحطمة أو المأزومة، ويمكن أن يكون هذا الحطام من خلال شخصية سيرية، ربما تعادل موضوعياً شخصية السارد نفسه، إن لم تكن الآلية السيرية واضحة.

صحيح أن تعددية الأصوات واللغات لم تصل إلى درجة واضحة في تجلياتها داخل الروايات الأربع التي اخترتها لهذه الدراسة، لكنّ فعل الحفر كشف عن أنّ فيها تعددية واضحة على المستوى العميق أو البنية العميقة. والمسألة هنا ليست إسقاطاً أو اضطهاداً للنصوص السردية، وإنما مسعى إلى اكتشاف ما تنتجه الروايات بالضرورة من تعددية في أصواتها ولغاتها؛ حيث تتحقق الحياة – كما أسلفنا – من خلال تنوعها وحواريتها وديمقراطيتها الطبيعية والمعيشية...

جاءت الروايات الأربع مختلفة بدرجات بعضها عن بعض، إلا أن تعقيدات الحياة المعاصرة جعلت الساردين- للوهلة الأولى - يهتمون باستحضار الماضي الحميمي في مواجهة ضياع الحاضر وتأزمه؛ لذلك تنتمي هذه الروايات إلى حوارية جمالية في العلاقة بين الماضي والحاضر من خلال شخصياتها، وقد حظيت حالة ما قبل الطفرة النفطية في مواجهة ما بعدها بنصيب وافر، على اعتبار أن هذه الطفرة شكلت بؤرة في التحول الاجتماعي داخل الرواية المحلية عموماً؛ هذا التحول الذي يستحضر صوتين رئيسين، هما: صوت الماضي الطيني الحميمي على الرغم من مآسيه، وصوت الحاضر الإسمنتي الفاجع على الرغم مما فيه من تقدم حضاري ورخاء معيشي.

* * *

تقدم رواية "صالحة" لعبد العزيز مشري تحولات الحياة في القرية، بحيث تبدو هذه القرية أنموذجاً للحراك المحلّي كلّه في صراعات أصوات الخير والشر فيما بينهما، وما ينتج عن ذلك من تعابير اللغة الحوارية، فيبرز من بينها صوت السارد (المشري) متعاطفاً – إلى حد كبير – مع الخير في مواجهة الشر الذي ينتصر في البداية، ليهزم في النهاية،ثم كان صوت الإسفلت واضحاً في جمالية إنجاز تحول القرية من بيئة منعزلة إلى بيئة متصلة بما حولها، إضافة إلى تفشي منتجات الحياة الحديثة، التي ولدت في ظل الطفرة النفطية الجديدة، والتي ولّدت أيضاً طفرة اجتماعية مشبعة بالحياة المادية والعلمية والانفتاح الاستهلاكي مع الانعزال الاجتماعي أو العزلة الاجتماعية للأفراد والأسر.

جسدت هذه الرواية القرية بكل حذافيرها، فتكاد تصل إلى درجة الرواية التسجيلية في استحضار كل ما يدور في هذه القرية من شئون معيشية وتناقضات اجتماعية وطموحات وأحلام، وبذلك تبدو الأصوات واللغات ماثلة في الواقع أكثر بكثير من استحضارها من التخييل، فكانت مهمة السارد أنه توسع في لغته التي تصف القرية وشخصياتها وحواراتها وبيئاتها أكثر من تركه حالة السرد للشخصيات كي تقوم بدورها خارج سلطة تحكمه بها، وهنا كان صوت المشري ولغته حاضرين باعتباره ممثلاً أو مدافعاً عن الخير الذي يراه ضعيفاً أمام الشر، وبذلك كان انتصار الخير تكنيكاً دموياً طوباوياً عندما يُقتل عامر بصفته مصدر الشر المطلق في القرية من منظور السرد.

وقد تنوعت - أيضاً - مستويات الخير والشر، فوجدنا أن الرواية تضم أربعة أصوات رئيسة، هي: صوت الخير، وصوت الشر، وصوت انتهازي رمادي يقبع بينهما، وصوت البيئة أو الطبيعة المهيمنة على الشخصيات وطموحاتها. أما لغة السرد فكانت فصيحة. وجاءت لغة الحوار على قلته بالدارج المفصَّح، ومع ذلك يمكن استنتاج أن هناك مستويات معنوية أو نبرات اجتماعية للغة بناء على الحالة السردية الماثلة في توصيف الخير أو الشر أو النفاق أو البيئة أو ما إلى ذلك.

* * *

تنقسم رواية "أبو شلاخ البرمائي" للقصيبي إلى صوتين رئيسين: صوت الصحفي توفيق المثير لأسئلة إعلامية في أسلوب ساخر، وصوت السخرية الأكبر الماثل في إجابات بطل الرواية أبو شلاخ البرمائي،الذي يروي عالماً خرافياً مسكوناً بالأكاذيب. وهذا الصوت ينقسم بدوره إلى أصوات عديدة تروى من خلال حوارية "قلت وقال / قالت"؛ فنقرأ عالماً حكائياً فانتازياً يضم أصواتاً عديدة لسياسيين وعسكريين واقتصاديين وفنانين وأناس عاديين بالإضافة إلى شخصيات متخيّلة مسكونة بالسخرية أكثر من غيرها.

وقد تنوعت لغات الرواية التي منها: الفصيحة،والبدوية، والعامية الدارجة، والعامية المبتذلة (لغة السواقين والخدم)، والعربيزية (خليط من العربية والإنجليزية)، والفكاهية الساخرة، والنبطية (الشعر النبطي)، والجنية على طريقة المقامات المسجوعة، والحكائية المنبثقة من الخرافات والأسطرة، والاقتباس والتضمين،والتواريخ، والوثائق... وكل هذا التنوع يوحي بأن لغة القصيبي الممتلئة بالسخرية والفانتازيا، هي غابة لغوية متنوعة الأصوات واللغات والتعابير والأساليب.

* * *

انطلقت رواية "كائن مؤجل"لفهد لعتيق من شعرية تأزم شخصية الراوي/ البطل الذي يرى الواقع من منظور متشائم أو أسود، فكانت مقارنته بين معيشتين في حارتين: الأولى طينية، والأخرى إسمنتية، تجسد تحولات المجتمع وتأزمه في نقلته من بيئة طينية متواضعة وحميمة ما قبل الطفرة على الرغم من تدني مستواها المعيشي، إلى بيئة إسمنتية

منعزلة ومضطربة بجنون الاستهلاك والفساد بعد الطفرة على الرغم من تطورها ورخائها المعيشي. من هنا كانت أصوات الرواية الرئيسة حاضرة من خلال منولوجات الراوي / البطل وتداعياته؛ فتبدو ذاكرته مفعمة بحياته المعيشية المتناقضة بين الخير والشر والتفاؤل والتشاؤم والموت والحياة والانعزال والتواصل... كذلك تبدو تناقضات الواقع الكثيرة حاضرة ومجسّدة في تعبيره الشاعري المأزوم عن هذا الواقع، أو من خلال أصوات حوارية عديدة تحضر من داخل الأسرة أو الحارة أو مدينة الرياض بأصوات ثلاثة: أحدها متزمت دينياً، والآخر مندفع في الحياة الاستهلاكية، والثالث ضائع وتائه، يمثله الراوي البطل في أعلى مستويات تأزمه النفسي.

ولعل تفعيل صوت الصمت في الظاهر، وحركية تحولات الذاكرة في الباطن، يعد أهم إشكالية جمالية في هذه الرواية؛ إذ إن الصمت يصبح قيمة جمالية وهو يعبر عن ذاته بصفته محور حياة أو معيشة، لم تعد منسجمة في واقع المدينة الاستهلاكية التي يستشري فيها الإسمنت والفساد، وهما رمزان فاعلان في توصيف مدينة تدفع الإنسان التائه المنعزل إلى الانتحار بطريقة أو بأخرى.

وبذلك تعد رواية "كائن مؤجل" أقل الروايات الأربع احتفاء بتنوعات أصواتها ولغاتها وخطاباتها ورؤياتها على المستوى الظاهري؛ لأنها رواية شاعرية في الأساس، يهيمن عليها صوت الراوي / البطل الذي يتداخل سيرياً مع السارد بطريقة أو بأخرى؛ انطلاقاً من أن سيرة البطل هي سيرة السارد، ثم هي سيرة مدينة الرياض من منظور البطل / الراوي / السارد، حيث تحضر أصوات الواقع ولغاته في البنية العميقة للرواية.

* * *

تعد رواية "المنبوذ" لعبد الله زايد رواية متعددة في رواتها وحكاياتها، ومن ثمّ في أصواتها ولغاتها؛ إذ إنها تقدم أصوات الراوي الابن، والراوي الأب، ورواة آخرين يروون حكايات عديدة؛ تصف حياة المنبوذين الذين يعانون في أوضاع اجتماعية وبيئية سيئة؛ تكشف عن شقاء الإنسان، وضنك معيشته، وفساد المجتمع وتناقضاته.

وقد أنجز السارد في روايته ثلاث لغات رئيسة، هي: اللغة الشعرية المأزومة، واللغة الحكائية، واللغة الإعلامية المباشرة؛ إذ تبدو المستويات اللغوية واضحة في خطاب سردي يتفرع إلى عناوين عديدة، تجاوزت خمسين عنواناً، مما أسهم في تنوع لغاتها وتعابيرها.

ولعل الصراعات الاجتماعية بين القبائل أو السياق القبلي العنصري المهيمن قبل قيام الدولة، ثم ما اعترى مؤسسات الدولة بعد قيامها من فساد، هو الخطاب المجسِّد لمنظور السارد الذي عمق جمالية المنبوذ (المنبوذين) السردية من خلال هذين العاملين (القبيلة والمؤسسة)، اللذين أوجدا حكايات الاضطهاد والغربة والضياع في بناء شخصية المنبوذ، سواء أكانت الشخصية أباً عاش ظروف عنصرية القبيلة، أم ابناً عاش ظروف حاضر فساد المؤسسة، أم آخر عاش البيئة والظروف نفسها التي عاشها الأب والابن، مما جسد حراك مسيرة ثلاثة أجيال (الأجداد والآباء والأبناء) خلال القرن العشرين الميلادي.

* * *

في ضوء ما سبق، تبدو جمالية التعددية في الأصوات واللغات من أبرز إشكاليات الشكل الفني في الرواية، وأن هذه الإشكالية منجز قراءة أو مقاربة على وجه التحديد؛ وذلك انطلاقاً من مبدأ حتمية وجود هذه التعددية في الرواية، بصفتها نصاً مفتوحاً وهجينياً وديمقراطياً وكل ما من شأنه أن يلغي أو يحجم 'خرافة' أحادية الصوت أو دكتاتوريته فيها، مهما كانت طبيعة الصوت أو اللغة. وهذا يعني أن أية رواية يمكن للقارئ / الناقد أن يعيد إنتاجها في سياق أصوات متعددة ولغات أو خطابات متنوعة، ومن ثمّ لا أحادية صوتية أو لغوية في الرواية، التي يتنافى تجنيسها مبدئياً مع أية أحادية متصورة، وهذا معنى توصيفي للأحادية في الرواية بأنها 'خرافة'!!

من هنا، قدم القصيبي في روايته 'أبو شلاخ البرمائي' ذاكرة ساخرة لعالم بشري معاصر شديد التعقيد والتناقض في أصواته ولغاته، وقدم عبد الله زايد في روايته 'المنبوذ' ذاكرة مجتمع محلي في تحولاته التاريخية من النظام القبلي التشرذمي إلى النظام المؤسساتي المشوب بالفساد، وقدم عبد العزيز مشري ذاكرة القرية / الريف، وما يهيمن عليها من خير وشر ونفاق واستسلام وظلم وفق المنظور الشعبي التقليدي، وقدم فهد العتيق في روايته 'كائن مؤجل'

ذاكرة الفرد المغترب الضائع الباحث عن توازنه في مدينة افترسها طوفان الطفرة، فغدت الحارة الطينية المنقوعة بالمأساة على الرغم من تلاشيها حارة إنسانية حيّة في مواجهة المدينة الإسمنتية المنقوعة بالغربة والفساد، لتغدو ذاكرة البطل ممتلئة بالأصوات واللغات.

في هذه العوالم السردية (العالم، والمجتمع، والمدينة، والقرية، والإنسان المغترب) تتغلغل الأصوات واللغات والخطابات والرؤيات؛ لتغدو إشكالية التعدد تقنية جمالية محورية تخص إعادة إنتاج الرواية على يد قارئ واعٍ، وفق قراءة عميقة، لا تكتفي بسطحية الخطاب أو ظاهره؛ وإنما تسعى إلى أن تفتت ما يبدو أنه متجانس (قبل غير المتجانس في الأصوات واللغات)؛ ليغدو التجانس متعدداً بالضرورة في الرواية تحديداً.

الفصل الثاني

مرجعيات التابو في الرواية النّسويّة

مقاربة في نماذج روائية سعودية

عتبتان:

"إن عليها - إن مضت في طرق الحب الوعر- أن تدفع الثمن مرتين: مرة لأنها هتكت الستر، ومرة لأنها امرأة"[1]

"لا تكترثي بعادات التخلف التي جاء منها والدك.لا تفسحي أمامها المجال لتهزم حبك"[2]

---

(1) ليلى الجهني، جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007، ص 66.

(2) زينب حفني، سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص 73.

تقديم

ثمة أسئلة عديدة، تُطرح في سياق تعبير الرواية النّسويّة عن التابو (المحرَّم) في بنيتها اللغوية، وبخاصة في بيئة عربية إسلامية محافظة. ولعلّ أبرز هذه الأسئلة ما يتعلق منها بجماليات الرواية بين الفن والإثارة غير الفنية الناتجة عن قصديّة إثارة غرائز المتلقين، من خلال تناول قضايا الجنس والدين والسياسة، التي تشكل ثقافة المقدس أو المحرم أو المسكوت عنه في المجتمع.

ولأنّ البحث في هذا المجال متشعب وإشكالي؛ فقد حددت مرجعيات الرواية بزوايا مثلث التابو (الجنس، والدين، والسياسة- القبيلة)، وحددت أربع روايات مجالاً لهذه المقاربة، هي: "جاهلية" لليلى الجهني، و"سيقان ملتوية" لزينب حفني، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"الأرجوحة" لبدرية البشر.

يبدو أنّ لدى الساردات هموماً، تختلف إلى حدٍ بعيد عن الهموم التي تتأسس عليها كتابة الساردين الذكور؛ لأنّ المرأة في كتابتها تحتفي بقضايا تخصّها، ربما لا يتنبّه لها الذكور عندما يُنجزون شخصيات نسوية في رواياتهم؛ ومن ذلك أن المرأة قد تعدّ الذكورة أو السلطة الذكورية التي صنعت التابو نقيضاً لها، ما يؤكد استحضار هذا التابو في سياق التمرد عليه أو كسره؛ لأنه لم يراع حاجات الأنثى وتطلعاتها، وأنه يكبل المرأة بقيود وحواجز كثيرة، ويطلقُ الحبل على غاربه للرجل.

يعد الدين مقدساً في الروايات، ومن ثمّ لا يجوز للكاتب أو المبدع أن يكسر التعاليم الدينية من خلال انتقاد الدين في ذاته، وهنا تبدو المشكلة كامنة في تعليل جوهرية اتخاذ موقف من الدين بصفته ممارسة معيشية؛ أي في ضرورة عدم الخلط بين الدين المثالي والممارسات الدينية الخاطئة؛ إذ إنّ الانتقاد – في العادة – يوجه إلى الممارسات الدينية الخاطئة، أو إلى سلبية الذين يمارسونه، ما يترتب عليه تضاد حقيقي بين وعي الكتابة وممارسات السلطة الدينية، ما دامت هذه السلطة تكتسب مشروعيتها من هيمنة التابو الديني، الذي يوفر لها حماية كافية أو مشروعية قمع مبررة، استناداً إلى السلطة السياسية، التي تستمد هي الأخرى شرعيتها من الدين.

لا خلاف على ما تشكله السلطة السياسية في ذاتها من تابو مهيمن على الواقع والكتابة معاً، وبخاصة إذا كانت هذه السلطة تتكئ على السلطة الدينية، وما يضاف إليها من سلطات ذكورية أو اجتماعية أو قبائلية، تبدو جلية في الرواية النسوية تحديداً، التي ترى في ذلك مجالاً مهماً للتابو الذكوري، فتسعى ذاكرة الكاتبة النسوية إلى تعريته، وكشف ستره بطرق مباشرة أو غير مباشرة، وهذه الأخيرة هي الأكثر تفعيلاً في الكتابة؛ لأن السلطة السياسية عادة ما تكتسب حصانة في المجتمع من أهم سلطتين: سلطة الدين، وسلطة الأعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة.

أما تابو الجنس فهو يعد موضوعاً اجتماعياً فضائحياً لافتاً ومرغوباً فيه، يفضي بالكتابة إلى الانتشار والسطحية والإثارة، وبذلك يشكل الجنس مركز التابو في المستويين الاجتماعي وغير الإبداعي عموماً؛ لأنّ الإبداع الحقيقي ضد الإثارة الغرائزية. والرواية عموماً اتكأت كثيراً على العلاقات الجنسية، ما أفضى بها إلى كتابة فضائحية أو إيروتيكية مستشرية[1]، وإن بدا كسر تابو الجنس في الرواية الفنية ضرورة جمالية، ومن ثم لا قيمة للرواية بدون تعرية واقع القيم الاجتماعية السلبية السائدة، وبالذات في مجال اضطهاد جسد المرأة، في المنظور النّسوي، الذي يعلي من شأن الجسد، فيطلق رغباته؛ لإدانة القمع الذكوري المهيمن على الأنثى.

ما تسعى إليه هذه المقاربة، يكمن في محاولة الإحاطة بوضع التابو وتشعبه داخل منظومة العلاقات السردية في المنظور النّسوي، وفي طرح بعض الإشكاليات الجمالية في هذا السياق المسكون بالتشابه بين الساردات في طرح قضايا مكررة في رواياتهن؛ لانتمائهن إلى مجتمع محدد، ولهويتهن المقموعة والمستلبة؛ بحيث تصبح مسألة إيراد الفقرات الدالة على تابو معين هي الأساس، إضافة إلى كون الكتابة النسوية في مجملها تجسيداً لانتقاد التابو أو تقويضه أو كسره.

---

(1) ينظر: حسين المناصرة، إشكالية الإيروتيكية في الرواية النسوية السعودية – قراءة في نماذج مختارة، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، وزارة الثقافة والإعلام (وكالة الوزارة للشؤون الثقافية)، 2009، 38ص.

1- إشكالية التابو في الإبداع

تدل مفردة التابو (taboo) على المقدس، أو المحرّم، أو المحظور، أو المسكوت عنه؛ سواء أكان دينياً، أم جنسياً، أم سياسياً، أم عرفياً (قبلياً)، أم غير ذلك. وتشير تحديداً إلى مناقشة أو كسر فرد أو فئة مواضيع دينية، أو جنسية، أو سياسية، أو قبائلية، وحينئذ يحضر التابو بصفته حظراً على التصرفات والأقوال، وبالذات على الكتابة الإبداعية، التي تعدّ أقدر من غيرها على تقديم ثقافة انتقادية أو مناقضة لكل تابو سائد في المجتمع، وهنا تتشكل الكتابة النسوية بصفتها مغامرة ضد التابو الذكوري المهيمن، الذي يشيّد منظومة العلاقات التابوية في المجتمع.

وإذا كان التابو متعدداً في مواقعه بين اليسير إلى المعقد، فإن جلّ الدراسات تعاملت مع سياق الزوايا في مثلث التابو؛ وهو مثلث الدين والجنس والسياسة، ويمكن أن يضاف إلى هذا المثلث تابوات أخرى، تحيله إلى زوايا مضلع، منها في المجتمعات العربية: القبائلية، والمذهبية؛ حتى يغدو الإنسان في عالمنا، كما يرى البعض: "عبداً لسلسلة لا تنتهي من السلطات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والروحية، والأخلاقية؛ ولمجموعة لا تنتهي من الأوامر والنواهي"[1]، ما يجعل الكتابة غنية بمضمون التابو، لأنها تعبير عن أزمة، ولا أزمة أشد من الصراعات المتولدة من رحم التابو في مجتمعاتنا العربية اليوم.

نجد عبر التاريخ البشري، أنّ هناك صراعاً بين نسقين رئيسين، هما: نسق سلطة التابو المهيمنة على المجتمع؛ تحمي التابو، وتعاقب كلّ من ينتهكه، ونسق قوىً ثورية متمردة، بطرق عديدة في ظل قوة التابو وتغلغل سلطاته؛ تشكل الكتابة الإبداعية الثائرة أهمها، وهي كتابة تسعى إلى تقويض التابو والنضال ضده، بأساليب عديدة. ولعلّ من أبرز الأجهزة الدفاعية عن التّابو والمكرّسة لاستمرار بقائه وهيمنته هي عقدة الذنب وعقدة الفضيحة، ولعلّ الثانية تلعب دوراً أكثر حضوراً وتأثيراً في المجتمعات الشرقية[2]، وبالذات في مجال الجنس.

---

(1) مازن كم الماز: التابو، السلطة، النخبة، ونير الاستبداد، http://www.dctcrs.org/s4723.htm

(2) جمال عبد الجليل: التابو المسكوت عنه: http://jamelbenabdeljelil.maktoobblog.com/1064192

ما أن نتوقف عند المنظور النّسوي تجاه التابو، ونستعرض رأياً عابراً هنا لباحثة سعودية؛ حتى نجدها تجعلُ الخطاب النّسوي اليوم واحداً من أبرز تلك الخطابات الانشقاقية الثورية الخارجة عن الأنموذج والنسق، والذي يسعى من خلال إضافة الاختلاف الأنثوي إلى زعزعة الأمن والاستقرار المعرفي الثابت الذي كرّسه الوعي الذكوري المهيمن[1]، ففي مثل هذا القول تلتقي الرؤية النسوية، بصفتها تتخذ موقفاً ثورياً تجاه: الدين، والجنس، والسياسة، والقبيلة... في اضطهادها للمرأة، وفق منظور أنها (التابوات) سلطات يمتلكها الرجال (الذكورة)؛ ليضطهدوا بها النساء (الأنوثة).

هكذا، راجت مؤخراً مقولات، تؤكد أن المرأة أكثر جرأة من الرجل في الاصطدام بتابو السلطات الذكورية، التي تلتف حول المرأة؛ لتجعلها مستلبة، مغتربة، غير ذاتها، أو يُستلب وجودها كله باسم الدين مرة، وأخرى باسم العيب الاجتماعي والفضيحة، وثالثة باسم القبائلية، ورابعة باسم اللون، وخامسة باسم المذهبية... كما سنرى ذلك من خلال الإشكاليات الآتية.

2- تابو الجنس بين الفن والإثارة

تبتعد رواية "جاهلية" لليلى الجهني عن وصف المشاهد الجنسية المباشرة؛ لتركز على إشكاليات ممارسة الجنس غير الشرعي، بصفته ممارسة ذكورية بامتياز؛ وذلك من خلال ذكورية هاشم، أبرز الشخصيات الرئيسة في الرواية، بحيث تصبح المرأة الأخرى في حياته وحياة رفاقه مجرد صيد يصطادونه في الأسواق، وفي مواسم الحج على وجه الخصوص[2]، ثم غدوا يمارسون الجنس بصفته عادة آلية، غير ماتعة في حياتهم، وقد رأى هاشم نفسه، في هذا السياق على نحو حيواني بوهيمي؛ وهو"يركب الأخريات"[3] بدون عواطف، والمرة الوحيدة التي ظن فيها أنه أحب امرأة، كانت علاقته الأولى بسحر، ثم "ما إن قطر الدم بين فخذيها،

---

(1) سماهر الضامن: تحدي «التابو» في الرواية «النسائية» السعودية:
http://www.hewaraat.com/forum/showthread.php?t=6167

(2) ينظر، جاهلية، ص 31.

(3) نفسه، ص 24.

حتى انتهى كل شيء، انتهت بهجة معرفتها، وانتهى الشوق للمسها، انتهت حتى متعة النظر إلى وجهها الجميل، ولم يبق ما يبحث عنه أو ينتظره. ظل يقول لنفسه: سهلة، سهلة،فتحت بابها بسرعة»[1]. وهذه العلاقة بالأنثى - على أية حال – هي النسق العام الذي تنظر من خلاله المرأة القوية إلى علاقتها بالرجل، فما أن تضحي بأغلى ما تملك (عذريتها)، حتى تفقده إلى الأبد، وهي الصورة النمطية التي ناقشتها ليلى الجهني في روايتها الأخرى «الفردوس اليباب»[2].

عموماً، تغدو علاقات هاشم الجنسية بالنساء مرضية، فهو لم يستمتع بهنّ: «ما أن يُفرغ ماءه في إحداهن، حتى ينسحب منها دون أن يفكر بالعودة إليها مرة أخرى. كأنما كان الأمر حملاً سعد بالخلاص منه»[3]. تقدم هذه الرؤية علاقة الرجل المرضية بالجنس غير الشرعي، وفي هذا انتقاد للذكورة التي تعودت على أن تعدّ الجنس مجرد تفريغ لمكبوتات غريزية، بأساليب عبثية، تحيلهم إلى آلية مرضية في تصوراتهم عن الجنس وممارساتهم له، الأمر الذي يكشف عن تعرية نسوية للذكورة الشهوانية المرضية في المجتمع.

في المقابل، نجد هاشماً في خضم علاقاته الجنسية المتشعبة بركوبه الأخريات الباحثات عن التسلية، وبخاصة المتزوجات منهن، تتشكل لديه عقدة الشك الأبدية تجاه أخته (لين) المتعلمة، الواعية المثقفة، فيعتقد أنها مركوبة للآخر؛ إذ إنه يتصور أن مالكاً الأسود، الذي تجرأ وتقدم لخطبتها، ركبها بطريقة أو بأخرى، ربما انتقاماً منه، وتحديداً بسبب ركوبه لكثيرات، وبالذات من خلال علاقته الأولى بسحر، التي تعرّف من خلالها الممارسات الجنسية كلها، وانتهك عرضها، ثم تنكر لها، فرفض أن يتزوجها؛ ليستر فضيحتها، لتغدو مقولتها: «الحياة سلف ودين يا هاشم. عندك أخت وبكرة تندم»[4]، خنجراً يحاصره ويطعنه في كل لحظة؛ فقرر أن ينتقم من مالك الذي ركب أخته كما يعتقد؛ وظناً منه أن حبها له،

---

(1) نفسه، ص 24.

(2) ينظر: حسين المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، بيروت، 2008، 148-154.

(3) جاهلية، ص 37.

(4) نفسه، ص24.

وجرأته بصفته "حيوان أسود" على خطبتها، لا يكون إلا من خلال ركوبها. ولم تؤثر فيه أو تشفع لأخته، أنها قالت له مرة، عندما أحضر إحدى المومسات إلى البيت: "اتّق الله في بنات الناس يا هاشم"[1]، ومن ثمّ أضحى يفسر هذه المقولة على أنها تدعوه إلى الامتناع عما هو حق من حقوقه؛ أي أن يمارس فحولته من خلال جسده القوي ورغباته المستعرة، التي ترفض الزواج، الذي يقيده بامرأة واحدة، وفي الوقت نفسه يسعى إلى قتل أخته لمجرد شكوكه عن علاقتها بمالك؛ لأن ما يفعله في نساء الآخر لا يدخله في دائرة الفضيحة، وأن الشكوك بعلاقات أخته، يجعلها عرضة للفضيحة والعار معاً.

هذه العلاقات الجنسية الدونجوانية، جسدت شخصية هاشم الذكورية الفاشلة المريضة على المستويات كافة، ونادراً ما يجد نفسه في لحظة حنان إنسانية تجاه الحفاظ على عرض المرأة الأخرى ضحية مغامراته الجنسية، منها ما حاول أن يفعله تجاه الفريسة الطفلة أو "البنيّة الصغيرة" (خمسة عشر عاماً) على حد تعبيره، التي التقطها من الشارع، فيقرر بعد أن رأى وجهها الطفولي أن يتركها، ثم يكتشف أنها داعرة صغيرة عندما تتعرى؛ لذلك يجيء التعبير عن هذه الحالة بكونه مرهوناً لشهواته الآلية المريضة فقط: "كم كان راغباً في ألا يلمسها، لكنها تعرت واستلقت على السرير بانتظاره...قضى وطره منها على عجل، ثم قام مسرعاً إلى ثيابه"[2]، ما يعني موت لحظة إنسانية انتابته تجاه ممارسة الجنس مع طفلة كما تصورها، وبذلك تمادى في حقده على كل النساء.

لم يكن هذا الوعي بالجنس غير الشرعي في الرواية، إلا منتج ذاكرة نسوية عن الذكورة المتوحشة في ممارسة الجنس بركوب الأخريات بدون أية حرمات أو تابوات ترعى، وما أن تجد هذه الشخصية الذكورية المريضة نفسها في مواجهة شكّها تجاه الأنا (الأخت)، حتى تدرك أزمتها الحقيقية في مواجهة الشك الحاصل من أن هناك من يركب أخته، لذلك تصبح الذكورة مع عرض الأنا قيمة عدوانية لدى هاشم، الذي يسعى باجتهاد إلى قتل الآخر/ الحيوان (مالك)، بل التفكير الجاد بقتل أخته الملعونة/ "لين" ليغسل عاره. ويصل الأمر

---

(1) نفسه، ص37.

(2) نفسه، ص38.

به أن يتمنى لو أنّ أمه قتلتها لحظة ولادتها، أو أنّ الله أمر بقتل النساء:"لو أن أمه خنقتها وهي تلدها. لو أنها ماتت بدلاً من الآخرين الذين ماتوا قبله. لو أن الله قال: اقتلوهن"[1]، وقال أكثر من ذلك؛ لأن حرماته تنتهك من آخرين، حتى لو كانت العلاقات مجرد شكوك وتصورات.

في ضوء تعرية تابو الجنس، تؤكد الرؤية النسوية حقيقة رائجة، وهي أن الذكر لا يلحقه أي عيب عندما يمارس الجنس غير الشرعي مع الأخريات، وأنّ عيبه أو عاره الوحيد في انتهاك جسد محارمه، ليصبح فريسة للشك، بدون أن يشعر بأي لوم لنفسه، أي عندما تغدو الممارسات الجنسية في أجساد الأخريات مغامرات مشروعة ومقبولة، وما أن يصبح للذكور الآخرين أية علاقة ولو بالشبهة بجسد الأنا الأنثوي - على الأقل من خلال شخصية هاشم في الرواية – فإنّ العالم كله يكاد ينهار، ويتحول إلى حرب انتقامية، وهذا هو المعمار الفني الذي تتشكل من خلاله رواية "جاهلية"، التي تربط بين حربين واهمتين، حرب أمريكا وحلفائها على العراق، بحجة امتلاكه أسلحة دمار شامل، وحرب هاشم من بداية الرواية إلى نهايتها على "مالك"، بصفته ركب أخته، وهو (أي مالك) لم يركبها، لأنه أحبها حباً نظيفاً، وأراد أن يتزوجها على سنة الله ورسوله!!

لو تأملنا حراك شخصية هاشم في سياق تابو الجنس؛ فإننا سنجد الساردة قد رسمت لنا شخصية ذكورية فاشلة بامتياز، وكان الفشل أيضاً في الممارسات الجنسية التي ظهرت في النهاية علاقات آلية بمومسات، ثم تتحول هذه الشخصية المضطربة إلى وحش كاسر، وهو يسعى إلى الانتقام من مالك وأخته؛ لأنه يعتقد أنها عاره وفضيحته، ولا يمكن أن يغسل عاره بغير الدم؛ ولم يفكر لحظة، بأن هناك من يسعى إلى قتله؛ لانتهاكه عرض أخت آخر أو زوجته، أو ما إلى ذلك.

من هنا، تغدو شخصية هاشم شخصية ذكورية نمطية مبالغ في تكوينها السردي؛ لأن الساردة رسمت صورة سوداوية للذكورة من خلال هذه الشخصية في بنية العلاقات الجنسية غير الشرعية؛ وهي صورة ذات توجه نسوي نسقي أو نمطي، عن انحطاط ممارسة الرجال

---

(1) نفسه، ص17.

للجنس غير الشرعي، وعن انتهاكهم حرمات الآخرين، وجنونهم لحماية ذاتهم أو أعراضهم من الانتهاك والفضيحة والعار.

* * *

ثمة علاقات تفضي إلى جنس غير شرعي في رواية "سيقان ملتوية" لزينب حفني، لعل أبرزها: علاقة يوسف بمريام الإنجليزية خلال دراسته الجامعية بلندن، وهي علاقة غير شرعية أدت إلى إنجاب "ربيكا" بدون علمه، وكذلك علاقة سارة بعادل العراقي، الذي تعرفت من خلاله ممارسة الحب (الجنس) مدة عامين، ثم مات في الحرب العراقية. وكذلك علاقتها بزياد الفنان الفلسطيني، الذي أقامت معه علاقات جنسية قبل أن تتزوجه.

وقد حاولت الساردة (زينب حفني) في هذا الجانب الجنسي غير الشرعي أن تبتعد عن وصف المشاهد الجنسية أو التركيز عليها، على خلاف الجنس الذي ظهر جلياً في روايتها الأخرى "ملامح"، التي ركزت فيها على علاقات جنسية غير شرعية ومثلية أيضاً، في شخصية "ثريا" التي تحولت إلى مومس؛ فجمعت ملايين الريالات من وراء بيع جسدها في وسط الطبقة الثرية[1].

تقدم رواية "سيقان ملتوية" شخصيتين ذكوريتين: مساعد عبد الرحمن، ويوسف نافع؛ الأول منهما لم يذق طعم الجنس غير الشرعي في لندن، فاكتفى في أثناء دراسته فيها بزواج وقتي، لا يتجاوز أن عقد قرانه - على طريقة أسلافه؛ بشهادة اثنين من أصدقائه- على إحدى زميلاته بالجامعة، التي بدورها لم ترغب في زواج دائم يجبرها على أن تعيش في صحراء قاحلة (السعودية). وقد انفصلا بعد أن أنهى دراسته بكل سهولة ويسر. ومع ذلك لم يصدق معارفه أن حياته في الغرب قد خلت من المغامرات الجنسية غير الشرعية: "كانوا يتعجبون من تعليقاته الحازمة، رفضه إقامة علاقة في الحرام مع أي امرأة مهما كانت إغراءات أنوثتها، جازماً بأن النساء يتشابهن حين ينطفئ النور ويعم الظلام"[2].

---

(1) ينظر: حسين المناصرة: وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، دار عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، 2010، 61-68.

(2) سيقان ملتوية، ص 24.

أما يوسف نافع فكانت حياته الجنسية مع "مريام" منفتحة في أثناء دراسته بلندن أيضاً، بل تحولت العلاقة بينهما إلى حب مفعم بالجنس طوال ست سنوات، وبدون زواج، ثم قرر بعد أن تخرج في الجامعة أن يقنع أهله – كما ادعى- بالموافقة على زواجهما، ثم يأتي بهم إلى لندن ليتزوجها، لكنّ أباه رفض، كما نعرف من خلال حديثه مع ابنته، التي لم يعرف عنها شيئاً قبل أن تتصل به بعد بلوغها، باحثة عن أصولها التي تسخر منها بعد أن تعرفها؛ لأنّ أمها "مريام" أخفت عن أبيها (يوسف) وجود فتاة في أحشائها قبل سفره: "لم تشأ إخباره وهو يلعق رحيق شفتيها للمرة الأخيرة، أنها تحمل ثمرة في أحشائها؛ أرادت مفاجأته عندما يعود مع أهله طالباً يدها"[1]، وكأننا هنا أمام حكاية ساذجة؛ تغيب عنها الحقائق؛ لمصلحة بناء بنية سردية غير مقنعة، وبالذات عندما تكون العلاقة غير مقنعة على مستوى مثالية "مريام" في تنازلها عن التشبث بحبها له، أو بأبوته لابنتهما، وأن الغاية من هذه الكتابة إدانة الذكورة التي تترك آثاراً سلبية من خلال العلاقات الجنسية غير الشرعية في الغرب.

تبدو المشاهد الجنسية واضحة في حياة سارة ابنة مساعد تحديداً، وذلك بصفتها عاشت على الطريقة الغربية، ولم تعش على طريقة والديها العربيين السعوديين، اللذين حاولا بكل السبل حماية بناتهما الثلاث من الانخراط بعلاقات عاطفية أو جنسية غير شرعية، بعد أن وصلن إلى سن البلوغ، مشعرين بناتهما أنهن ينتمين إلى ثقافة دينية تحرم العلاقات الجنسية غير الشرعية، ومع ذلك لم يُجدِ حرصهما شيئاً، فمنذ أن غدت سارة في الجامعة حتى أقامت علاقات عاطفية وجنسية بدون علمهما مع عادل، لكنها علاقات لم تكن عميقة، كما تقول:"أستبقينا منطقة عازلة بيننا، لم يفكر أحدنا في اختراقها، أو العبث بمحتوياتها"[2]، وتعني عذريتها على أية حال.

وما أن تبدأ سارة علاقتها بزياد الفلسطيني، حتى تتحول حياتها كلها، فتندمج شخصيتها في شخصيته، وفي فنه وثقافته، ووطنه فلسطين، إذ إنها تستحضر فلسطين من خلاله، كما استحضرت العراق من خلال عادل، وهنا تحاول الرواية أن تندمج بالوطن

---

(1) نفسه، ص 84.

(2) نفسه، ص 51.

المسلوب (فلسطين والعراق)، مشعرة أنها تكسر العلاقات العاطفية والجنسية بما هو أساسي ومهم في الرواية، التي تهتم بواقعها الذي تنتمي إليه، إضافة إلى حميميّة العلاقات الذاتية (العاطفة والجنس) فيها. تقول عن علاقتها بزياد: "أحب الاستكانة فيه، تزكمني أنفاس رائحة رجولته الشامخة، تروق لي لهجته الفلسطينية"[1]. وعندما تدخل شقته تشعر بأنها تطير على بساط ريح؛ ليضعها في فلسطين، وتتعرف إلى كثير من حكاياته الفلسطينية مع والديه اللاجئين، وحكاية مغامرته الجنسية الأولى مع المرأة الجميلة ذات الأصول البرازيلية التي علمته ممارسة الجنس لأول مرة. كذلك عرّف زياد سارة إلى جمال الدنيا، وبالذات دنيا الجنس، بحيث تغدو علاقتهما لا تخفي شيئاً، بما في ذلك عريها في مرسمه، لينحت لها تمثالاً شبيهاً بتمثال فينوس، إلى أن تتحول العلاقة بينهما إلى ما يشبه جنون الحب والجسد، بعد أن تتخلص من هويتها المحافظة، ويتخلص هو من صرة وطنه المحتل التي تثقل وعيه. على هذا النحو يتفقان فيما بينهما، تقول: "إذن لنعقد اتفاقاً:سأخلع هويتي كلما أتيت إليك، وترمي أنت بصرة قومك الثقيلة قبل أن تجيء إلى ملاقاتي"[2]، ومن ثم كانت دعوتهما دوماً فيما بينهما، كما يقول زياد، قائمة على أساس: "دعينا نسعد بحبنا دون أن نخضعه لأي نوع من المعادلات الحسابية"[3]، من منظور تحول حياتيهما إلى بنية معيشية غربية، منفصلة نسبياً عن الذاكرتين السعودية والفلسطينية بخصوص ممارسة الجنس تحديداً.

تشغل العلاقة بين سارة وزياد صفحات عديدة في الرواية، وهي تشكل البعد المحوري في العلاقات الجنسية قبل الزواج وبعده، مع ضرورة عدم الانقطاع عن المصير الذاتي المرتبط بالأسرة، سواء بالنسبة إلى سارة أو زياد، إذ لا بد من العودة إلى الجذور، ويعد الزواج بحد ذاته عودة إلى الجذور الشرعية، على الرغم من التمرد عليها،إلا أن المهم من منظور سارة أنها قررت أن تحيا لسعادتها في مواجهة القيم الاجتماعية الشرقية المتخلفة – على حد تعبير "ربيبكا" التي لا تؤمن بجريان دماء أبيها في عروقها- وهي بذلك ترى سعادتها قد اكتملت في الزواج، الذي لن ترضى عنه أسرتها على أية حال: "أنا سعيدة مع زياد؛ لأنني

---

(1) نفسه، ص 54.

(2) نفسه، ص 72.

(3) نفسه، ص 121.

عثرت على توأم روحي، ويكفيني أنني أصبحت وطنه المسلوب الذي عثر عليه أخيراً[1]؛ تقول ذلك لأنها تحررت من كل القيود التي تتوقعها فيما لو احتفظت بهيمنة أسرتها، ومن ثمّ قبيلتها، ومن ثم وطنها عليها!!

جاء بناء شخصية سارة في سياق الحياة الغربية محكوماً بإشكالية الحرية الفردية التي يتيحها المجتمع الغربي؛ بحيث تصبح حركية الفرد مهما كانت ثقافته أو دماؤه ملزماً بالانتماء إلى البيئة التي يعيش فيها؛ لذلك كان الأبوان السعوديان واهمين عندما ظنّا أنّ بإمكانهما أنْ يجعلا بناتهما ملتزمات بقيم ثقافية ودينية سائدة في المجتمع العربي السعودي المحافظ، والحقيقة أنّ سارة كسرت التابو الجنسي بإقامة علاقات مع عادل ثم مع زياد، وكانت تنتظر لحظة انكسار الرابط بينها وبين أسرتها لتفارق الأسرة، وبعد أن ضربها أبوها لتأخرها ليلة خارج البيت خرجت إلى غير رجعة. وفي كل ذلك هدفت الكاتبة إلى أن تركز على ثقافة جديدة مغايرة لثقافة الآباء والأجداد، وتشير إلى أنّ انتحار هيا - التي لم تخطع عندما قابلت من يرغب في خطبتها- في الوطن، يغدو خطؤها حرية ممكنة في هروب سارة إلى زياد، وزواجهما بدون رضا الأهل؛ لأنها قادرة على أن تتحرر في الغرب، وأن تتخلص من أية وصاية ذكورية، تفرض عليها باسم الدين أو العادات والتقاليد أو السلطة الذكورية أو غيرها.

* * *

في رواية 'الأرجوحة' لبدرية البشر، غدت علاقات 'عناب' الجنسية، بعد أن اغتصبت، وهي في العاشرة من عمرها، مبتذلة ومشاعية وحرّة؛ لأنها سوداء (خادمة)، لم تتحرر فعلياً في المجتمع الذي يستلبها: 'هي التي لم تعرف مهراً ولا بكارة ولا قيمة أصبحت حرة'[2]، لذلك تجولت بجسدها بين الرجال، بصفتها مومساً جميلة في الأوساط المخملية:'عرفت أنها حورية سوداء، لا تستحق أن تختصر الحياة في حياة واحدة، ولا في جسد واحد، ولا في رجل واحد. صارت تطمع في تزايد قيمتها التي أصبحت تشعر بأنها تكبر في عيون الرجال الطامعين فيها'[3]، وبذلك غدا جسدها مُلكاً لكل من يدفع لها بسخاء.

---

(1) نفسه، ص 127.

(2) بدرية البشر، الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010، ص136.

(3) نفسه، ص137.

يبدو أن انفتاح عناب على عالم الجنس جعلها حرة أكثر من كونها بلا قيمة؛ لـذلك سيطرت من خلال جسدها على كثير من الرجال، ما جعل قيمتها ترتفع، كلمـا رغـب فيهـا الرجال؛ لتسيطر عليهم بأساليب إغوائهم: "إن قيمتها أصبحت تتـصاعد في رغبـات الرجـال الذين تمنحهم المتعة، ويتركون من أجلها النساء الجمـيلات، والأهـل، والأعمـال ويهرعـون إليها حالما تطلبهم"[1].

وعندما تدخل عناب في تجربة جنسية مثلية مع موضـي، الـتي تتخـذ دور الفاعـل في بداية مغامراتها الجنسية، تجد متعة لم تعرفها مع الرجال، فصارت تشارك موضي الفراش، بل تتلذذ بغيرة موضي عليها، لتـسعد بهـذا الـدور: "دور المعـشوقة، المحاصـرة، المغمـورة بالحـب والغيرة والتملك"[2]. وهنا تقدم الساردة صورة فـضائحية لعلاقـة جنـسية مثليـة بـين عنـاب وموضي، لا نملك إمكانية فنية لاقتباسها هنا؛ لكونها فاحشة[3]، حيث تغدو الكتابة إثـارة لا فناً من خلال التلذذ بالشذوذ، حتى وإن كان من منظور الشخصيات السردية.

مثل هذه المشاهد أو الوقائع السردية المثلية الفـضائحية، نجـدها متـضخمة في روايـة "الآخرون" لصبا الحرز[4]، مع وجود فارق بـين الـروايتين، وهـو أن صـبا الحـرز تقـدم المثليـة بصفتها دماراً للشخصية، وكذلك ما نجده في رواية "ملامـح" لزينـب حفـني، في حـين اكتفـت بدرية البشر في تصوير هذه العلاقة بصفتها لـذة حقيقيـة عاشـتها عنـاب، وهـي الـتي كانـت محرومة من أية لذة مع زوجها السائق اليمني العـاجز جنـسياً بـسبب القـات والخمـر، الـذي مارس القرص والعض والعجن البائس في مضاجعته لها بلا جـدوى. تـصف شـعورها تجـاه موضي على النحو الآتي: "لم تنس عناب تلك الليلة. عرفت لأول مرة طعم اللذة، وشـعرت بأن جسدها قد تحرر من ثقل تعبه وأرقه، وتمدد في عسل النـشوة اللذيـذة. في تلـك اللحظـة الهاربة من رقابة الخجل والإثم، شعرت بعرفان لهذه الموضي الساحرة"[5]، وكأنّ هذا الوصف

---

(1) نفسه، ص130.

(2) نفسه، ص130.

(3) ينظر: نفسه، ص ص128- 130.

(4) ينظر: إشكالية الإيروتيكية في الرواية النسوية، ص ص 17-21.

(5) الأرجوحة، ص129.

وغيره يحقق للأنثى من خلال المثلية، ما لا يتحقق، عندما تعيش موضي خمس سنوات زوجة لرجل عاجز جنسياً.

لم تؤمن عنابُ بالحب؛ لأنها تؤمن بعلاقتها الحرة مع جسدها فقط، وأن عليها أن تستثمر جسدها في البيع والشراء؛ وذلك من منظور أن المجتمع علّم المرأة أنها مجرد جسد لا أكثر من ذلك: "عندما يربيك المجتمع طوال عمرك على أنك مجرد جسد يتمتع به الرجال، فلماذا لا يكون هذا الجسد هو أول سلعة تفكرين ببيعها؟على الأقل تكون هذه إرادتك أنت، جسدك وأنت حرة فيه. هل في الأمر خطيئة"[1]، وهذه الحرية لا تعني في النهاية أكثر من وعي المرأة، التي تتاجر بجسدها، بأنها بهذه الممارسة، تنجز شخصية مومس، تسيطر من خلال جسدها على الآخرين،الذين بإمكانهم أن يدفعوا أموالاً وهدايا مقابل تمتعهم بجسدها التداولي أو المشاع.

من هنا تبدو الرواية من بدايتها إلى نهايتها احتفاء بالجسد الأنثوي، من خلال شخصيتي سلوى وعناب، وأيضاً المثقفة مريم التي بدأ جسدها يلح عليها، فتعدّه في لحظة ما السبب في هجر زوجها مشاري لها، وبحثه عن متعة مع نساء أخريات: "لقد ترهل جسدها بعد ولادة طفلين، فلم يعد ذلك الجسد الملفوف على عظام طويلة ونحيلة، ولعله تسبب بهجر زوجها لها"[2]، والفرق بين جسد مريم من جهة، وجسدي صديقتيها عناب وسلوى من جهة أخرى، أنّ الأخيرتين حررتا جسديهما من سلطة العيب والحرام، وأدخلتاهما، وبخاصة عناب، في دائرة الممارسات الجنسية غير الشرعية، وإن كانت سلوى أكثر تحفظاً تجاه غير الشرعي من عناب، التي تحررت من القيود كلها؛ وكأنّ هذا يعود – في المحصلة – إلى كون عناب "أمَة" بطريقة أو بأخرى، وسلوى خضيرية، ومريم قبيلية؛ لذلك كانت مريم حافظة لجسدها من الممارسات غير الشرعية؛ على الرغم من أن زوجها مشاري منفتح على الخمر، والتحشيش، والعلاقات الجنسية غير الشرعية، في المنظور السردي، في أقل تقدير!! وهذه

---

(1) نفسه، ص111.

(2) نفسه، ص113.

رؤية سردية تجاه أجساد ثلاثة: قبيلي (مريم)، وخضيري (سلوى)، وأمَة محررة (عناب)، في المنظور السردي للجسد عموماً، استناداً إلى واقعية المعيشي في المجتمع.

* * *

نجد في رواية "نساء المنكر" علاقات جنسية غير شرعية، يكتفى بالإشارة إليها، بدون التصريح بها مباشرة على سبيل الوصف السريري، ومن ذلك أن نرى العلاقة بين سارة وثامر في لندن ممتلئة بالعلاقات الجنسية الإشارية مدة عشرة أيام، تصورها سارة على أنها حياة حقيقية عاشتها، وكأنها لم تعرف الحياة الجنسية إلا معه، على الرغم من زواجها الفاشل؛ لذلك ارتوى عطش جسدها في ليلة واحدة ما يساوي الجنس في ربع قرن في زواج تقليدي، تقول: "الحب الذي مارسته مع رئيف ليلة كاملة كان أقوى وأكبر من عشرة زوجين لربع قرن في بيت متهالك العواطف مترامي الإحساس بالآخر"[1]. وكذلك تكشف شخصية خولة عن أنها استقبلت عشيقها عامر في بيتها، لتعيش معه ليلة جنسية خيالية لم تعش مثلها مع طليقها، فهي – كما تقول- تعدّ من أجمل ليالي الحب التي عرفها عاشقان، ارتديت له ثوباً فيروزياً أظهر بياض جسدي، وشعرت لأول مرة أنني أنثى"[2].

وفي الوقت الذي تصور فيه الرواية طبيعة العلاقات الجنسية غير الشرعية بأنها جمالية وخيالية في خصوبتها، وتحقق قيمة الأنثى المثالية مع الرجل العاشق. تصور العلاقات الزوجية على أنها كانت عبئاً قاتلاً للأنثى، مثل زواج غادة، التي "خاب ظنها منذ الليلة الأولى التي اقتحم فيها يوسف عذريتها بطريقة فظة"[3]، ثم غدا يضربها ضرباً مبرحاً، إلى أن حملت لقب مطلقة. وكذلك خاب حب نورة ليوسف، التي ارتبطت به بدون رضا أهلها، ثم صارت أنفاسه تجثم على صدرها، متلطخة بقذارتها، وبعنجهية السّاعية إلى أن تكون: "الأداة المسحوقة لشهواته"[4]، إلى أن حصلت على الطلاق بعد أن خانته عن سبق الإصرار والترصد، ما أدى إلى سجنها، وطلاقها الذي فرحت به على الرغم من أنه استولى على

(1) سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008، ص16.

(2) نفسه، ص60.

(3) نفسه، ص70.

(4) نفسه، ص50.

أموالها. وكذلك عاشت سارة – كما أسلفنا- حياة زوجية تشبه: "ماكينة جنسية تعمل وقت التشغيل وتغلق وقت الإفراغ"[1].

تعد إشكالية العلاقات الجنسية غير الشرعية في سياق الحب قيمة أنثوية إنسانية، في حين تعد إشكالية آلية العلاقات الجنسية الزوجية الفاشلة، والمسكونة بالكره الأنثوي للذكور إلى حد الانتقام منهم، قيمة سلبية تفضي إلى التوحش والمرض والعذاب؛ لذلك قدمت الرواية صراعاً بين الإناث والذكور، بصفة العلاقة الشرعية غير إنسانية، وتستلب الأنثى، بحكم القيم والعادات والسلطة الذكورية المهيمنة.

3- تابو الدين بين المثال والواقع

تكشف رواية "جاهلية" عن زيف الواقع الاجتماعي وظلاميته، وذلك عندما يُجيّر الدين لمصلحة الثقافة الاجتماعية السائدة في العادات والتقاليد، التي ترفض أن تزوج امرأة بيضاء ابنة قبيلة لرجل أسود "تكروني"، بحيث يصبح هذا الزواج فضيحة اجتماعية، لا يمكن قبولها أو السماح بها، بغض النظر عن كونه زواجاً مشروعاً دينياً؛ إذ إن الدين عادل في ذاته، لكن من يطبقون الدين هم الظالمون أو الجائرون في المنظور السردي؛ فالشيوخ رمز التابو الديني الواقعي في الرواية، لا يطبقون التعاليم الدينية السماوية، التي لا تفرق في ذاتها بين الناس من جهة أنسابهم وألوانهم وجنسياتهم؛ لذلك تقدم الساردة بنية دينية نمطية لفئة الشيوخ، الذين يظهرون العلاقة الشاسعة بين المثال والواقع في الممارسات الدينية، بحيث يغدو ما تعارف عليه الناس اجتماعياً – في المنظور السردي- أقدس مما جاء به الإسلام، كما يظهر ذلك في عبارة: "أشياء يرى الناس أنها أقدس مما قاله الله في سمائه"[2]، داخل البنية السردية المعبّرة عن تناقضات الواقع وزيفه وتنكره للتعاليم الدينية السمحة.

والمهم هنا، أن مالك الأسود الذي جاء والده من أفريقيا ليجاور الحرم، يقتنع بأن الدين عادل في ذاته، لكن الإنسان الذي يؤمن بالقشور الدينية هو الشرير؛ لذلك لا يلوم

---

(1) نفسه، ص16.

(2) جاهلية، ص96.

والده، ومن ثمّ تريحه فكرة دينية إنسانية يتوصل إليها، تقول: "إن الله عادل، لكن الحياة غير عادلة إلا قليلاً"[1].

تظهر صورة الشيوخ السلبية في المحكمة، التي يعمل فيها والد "لين" البيضاء، وهم يحاولون أن يمنعوا زواج فتاة بيضاء من رجل أسود مسلم، أو من رجل أبيض عربي مسلم، يظهر ذلك من خلال شخصية "شرف" التي أحبت شاباً عربياً مسلماً، واضطهدت بسبب هذا الحب، ما يفضي إلى خطاب اجتماعي لا ديني، بغض النظر عن مبررات القوانين التي تنظم حياة الناس وعلاقاتهم، وهي مبررات لا تعترف بها الكتابة الإبداعية.

نجد الفتاة الجميلة "شرف" تهرب من بيت أسرتها الذي يضطهدها؛ لتتزوج شاباً عربياً مسلماً، ثم تصطدم بردة فعل المحكمة الرافضة لهذا الزواج، ما يستدعي تحويلها إلى دار الرعاية (السجن)، على الرغم من كونها بالغة عاقلة، استنفدت كل المحاولات لإقناع أهلها: "نهرني أحدهم، وهو يقول: روحي جيبي ولي أمرك يا بنت. قلت له: يا شيخ أنت ولي أمري. فرد متذمراً: هذا لو كان اللي بتتزوجينه سعودي. قلت بحنق: لكنه عربي ومسلم. فقال بغلظة: لا تكثرين الكلام يا بنت.. جيبي ولي أمرك"[2]، ولما ضاقت بها السبل في دار الرعاية، أحرقت جسدها انتحاراً !!

يغدو موقف الشيوخ متوقّعاً تجاه هذه الحالات؛ إذ إن والد "لين" الذي يعمل في دائرتهم، لا يتوقع منهم إلا رداً سلبياً نمطياً، فيما لو أخذ ابنته إلى المحكمة؛ ليعقد قرانها على مالك الأسود، وحينئذ لن يكون حظها بأفضل من تلك الحادثة التي شاهدها في المحكمة: "أخذها بعض الشيوخ في المحكمة إلى غرفة جانبية، وصلوها بالأسئلة: لم تريدين الزواج بأسود؟ هل يهددك بشيء ما؟ أخبرينا وسنتصرف معه؟ هل ارتكبتما الفاحشة؟"[3]. وبذلك لن تكون لغة الشيوخ معه - في تصوره- إلا أن يقولوا له: "أف يا أبو هاشم، ما لقيت إلا هالعبد تزوجه بنتك؟ ليه بارت وما عاد في رجال؟ كان قلت لنا وحنا تصرفنا"[4].

---

(1) نفسه، ص143.

(2) نفسه، ص86.

(3) نفسه، ص126.

(4) نفسه، ص126.

وفي المحصلة، يدرك اللون الأسود ممثلاً بمالك، في ظل واقع اجتماعي يؤمن بالتصنيفات العنصرية: أن الأمر عندما يتعلق بإثبات الهوية، فإن الناس لا تفكر في الله وخلق الله وأرض الله، بل في الورق الرسمي"[1]. يضاف إلى ذلك أنّ الحياة نفسها تشوهت، بما في ذلك المشاعر الدينية، إذ تصف كيف كان الحرم في الماضي أفضل مما هو عليه الآن: "كان الحرم دون حواجز أو سواتر أو رجال بلحى طويلة، وأصوات خشنة، يصرخون في الداخلين: هيه، هيه، يا حاج هذا مكان حرمة، مكان رجال هناك!"[2].

ينطلق هذه الانتقاد للسلطة الدينية من كونها تخضع للأعراف والتقاليد والقبائلية، ولا تطبق رؤى دينية، تبدو مثالية قياساً إلى ما يحدث في العلاقات بين الناس، على أيدي الشيوخ أو رجال الهيئة الرمز الديني في الواقع.

* * *

يشكل تابو الدين، من خلال شخصية الراوية البطلة "سارة" في رواية "سيقان ملتوية" محوراً رئيساً، وهو يجعل الوطن (السعودية) وطناً مقيداً بتابو ديني ذكوري اجتماعي، يقيد حرية الفرد، وبالذات حرية الأنثى، التي تجد نفسها في أية لحظة ضحية لهذا التابو، الذي يجعل من الحبة قبة، إذا تعلق الأمر بفضح امرأة وجدت مع رجل تحبه أو تريد أن ترتبط به في مكان عام؛ لذلك توجه الساردة نقداً لاذعاً للمؤسسة الدينية الماثلة في "هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر" (المطاوعة).

في الحقيقة، لا تكاد تخلو رواية سعودية من انتقاد هذه المؤسسة الدينية، التي تشتغل – في المنظور السردي– على القشور الدينية، ما يربك الأنثى الضحية الأولى في المجتمع، ويفقدها حميمية ما تجاه حب الوطن، أو الإيمان به وطناً عميقاً في الوجدان أو اللاشعور، لهذا كانت البطلة التي تعيش في لندن تكره إجازات الصيف التي ترغم فيها على العودة من لندن إلى الرياض مع والديها، ومن ثمّ لا يمكن أن تتصور نفسها ستعيش مستقبلها في السعودية، وهي التي ولدت وعاشت في لندن، يقول لها زياد الفلسطيني (أحبته، وتزوجته فيما بعد): "هل

---

(1) نفسه، ص140.

(2) نفسه، ص ص 90-91.

تتخيلين نفسك تقيمين في السعودية، وتلبسين العباءة التي ترفضينها، وتسمحين لكل رجل أن يتحكم في حياتك باسم الدين؟! أشك في هذا!![1]، وتكون إجابتها أنها لن تتخيل تجربة لم تعشها، وفي التصور النهائي لبنية السرد، نجد أنها لن تعيشها فعلاً؛ مادامت كل السبل تدفع بها إلى عدم العودة إلى وطن، تهيمن عليه قيم دينية ذكورية ظالمة في تصورها.

ومع ذلك، يتحول الدين بين المثال والواقع إلى حوار ثقافي (من خلال قراءة الكتب) بين كل من سارة ابنة أبوين سعوديين، وعاشت حياتها متحررة في لندن، و"ربيكا" ابنة غير شرعية لسعودي من أم إنجليزية، ولم تعرف أباها إلا بعد أن بلغت الثامنة عشرة من عمرها، وهذه الأخيرة (وهي مسيحية على أية حال) ترى أن المرأة في البلاد المسلمة يكبلها الإسلام بتعاليمه الصارمة، بعد أن كانت حرة قبل مجيئه، وأن الإسلام يحارب الحب، وينحاز للرجل، ويعيد الناس ككل الأديان إلى العصور البربرية. تقول لسارة في سياق تصورها للعلاقة بين الدين والحب من خلال تساؤل استنكاري:"هل تنكرين أن الحب الذي هو حق مباح لجميع كائنات الأرض، مصطلح شاذ في شريعتكم؟!"[2].

ولم يتجاوز رد سارة التي اتخذت موقف الدفاع عن الإسلام، خاصة أنها دعت "ربيكا" إلى الخروج في مظاهرة احتجاجاً على الرسوم المسيئة للرسول (صلى الله عليه وسلم) التي نشرتها صحيفة دنماركية، ورفضت ربيكا المشاركة؛ لعدم قناعتها بأن لأصلها السعودي أي أثر في كونها إنجليزية، أن تستشهد برأي فاطمة المرنيسي، الذي ترى فيه أن تزوير تاريخ المرأة المسلمة، هو الذي حسر أدوارها القيادية، وليس الإسلام: "الإسلام منح المرأة حقوقاً كثيرة، وأن المشكلة تنحصر في مناخ التطرف الذي توغّل في المجتمعات العربية والمسلمة"[3].

عموماً، يشكل رجال الهيئة (المطاوعة) كابوساً، يحاصر المرأة بالرياض تحديداً، عكس رقابتهم المحدودة في جدة مثلاً، وبذلك تبدو صورتهم مخيفة للفتيات، ومخيفة أكثر من خلال ما يروى من قصص عنهم، تقول سارة مصورة ذلك: "إذا ما خرجنا بالسيارة إلى شارع العليا،

---

(1) سيقان ملتوية، ص 56.

(2) نفسه، ص 96.

(3) نفسه، ص ص 95-96.

ومر رجال الهيئة بسياراتهم الجيب بمحاذاتنا، أو رمقتنا عيونهم الثاقبة، ينقبض قلبي، وترتجف فرائصي هلعاً، وتحضرني حكايات الرعب، التي يكونون أبطالها الفعليين"[1].

ولعلّ دورهم في قصة القبض على "هيا" ابنة عم سارة هو الأبرز في الرواية،وذلك بعد أن جلست في مطعم مع الرجل الذي طلب أن يراها قبل أن يخطبها، فكان اعتقالها خير دليل على الأثر السلبي في المنظور السردي لأفعالهم، ولم تجد استجداءاتها واسترحامها لهم، أن يتركوها تذهب إلى حال سبيلها؛ حفاظاً عليها من الفضيحة، وكانت النتيجة أن فضحوها أمام أسرتها،وضربها والدها، ما أدى إلى انتحارها فيما بعد، تقول سارة: "سحب رجل الهيئة هاتفها الخلوي ليدقق في الأرقام المدونة... أمطرها بوابل من الأسئلة المحرجة.. كم مرة اختليت بهذا الشاب؟! هل.. وهل.. وهل..؟؟ قصت عليه حكايتها بالتفصيل، لم يصدق حرفاً منها، استرحمته أن يتركها تذهب لحال سبيلها، مقسمة له بأنها لن تعود إلى تكرار فعلتها ثانية، لم يبال بتوسلاتها، عزلوها في إحدى غرف المركز إلى أن أتى عمي لاستلامها مثل طرد بريد!!"[2].

هكذا، تكتنز ذاكرة الأنثى ممثلة بسارة بعدد من الأسئلة التي تدين المؤسسة الدينية، ولا تجد إجابة شافية، وهي في المحصلة أسئلة الرواية تجاه القيود الدينية التي تفرض على المرأة، وتستلب حريتها:"لماذا يعكف رجال الهيئة على مطاردة الفتيات؟! لماذا يفرضون وصاية كاملة على النساء؟! لماذا لا تستطيع المرأة الخروج من البيت من دون عباءة؟! لماذا يجب على النساء السفر بموافقة ولي الأمر؟!"[3].

* * *

نجد المطاوعة في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر، يلاحقون العشاق الشباب في المطاعم،فيقبضون على المتزوجين أيضاً، حيث تؤكد الرواية وجود التشدد الديني في الرياض، وبالذات من خلال ملاحقة الشباب. فما أن يجلس الصديقان ثامر الشيعي ومشاري السني

---

(1) نفسه، ص 102.

(2) نفسه، ص 104.

(3) نفسه، ص 112.

مع زوجتيهما (سوسن ومريم) في مطعم "بيتزا" بشارع التحلية بالرياض، حتى يلقي رجال هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر القبض عليهم: "بدلاً من البيتزا الساخنة هبطت عليهم الكلمات الأكثر سخونة، انزاح الستار الذي يغطي المقاعد التي انحشروا فيها بانتظار الطعام. ظهر عليهم وجه مكفهر ذو لحية شعثاء، وعينين تغليان بالغضب. أمسك طرف الستارة وراح يقول: الحجاب هداكن الله"[1]، واعتقلوا الأربعة،ظانين أنهم غير متزوجين، وبعد أن تأكدوا من زواجهم، بدأ ذو الوجه المكفهر يلوم مشارى لمصاحبته الرافضي (الشيعي): "ولد الحمايل وتمشي مع رافضة ما تخاف على دينك، سيفتنونك في دينك وهذه أولى علاماتها، تجلس وزوجتك بصحبة رجل غير محرم لها"[2]. تبدو هذه اللغة خطاباً نمطياً في تصوير تعامل المؤسسة الدينية مع الحالات التي تواجهها في الشارع، مرة باسم الخلوة، وأخرى باسم المذهبية الدينية.

يفسر مشاري ما حدث على أنه ليس من الدين، وإنما من قبيل: "التشدد الذي يضطهد العقل، والإنسان، والمرأة، والذي أعلى كل ما هو ذكوري وعشائري ضد كل ما هو حضاري وإنساني"[3]. في ضوء هذه الحادثة يتحول المكان (الرياض) إلى سجن، أو هكذا شعرت مريم تجاه المكان الذي عاشت فيه، ولم يحررها الزواج من شيء، فقد ارتعبت منه قبل الزواج وبعده: "شعرت بأن مدينة الرياض قد تحولت بأحجارها، وشوارعها، ورباها، وبيوتها، ومطاعمها إلى معتقل عائلي كبير، وعجينة واحدة من المحاذير، والوصاية، والتفاصيل، والرقابة"[4].

يجيء كل ذلك في سياق ازدياد شكليات ظاهرة إطلاق اللحى، والتسربل بالعباءات السوداء؛ لتحقيق مصالح ذاتية في مجتمع يؤمن بهذه المظاهر: "فيما تزايدت ظاهرة إطلاق اللحى في دائرة مشاري، ازدادت ظاهرة التسربل بالعباءات الطويلة السوداء ولبس القفازات

---

(1) الأرجوحة، ص21.

(2) نفسه، ص22.

(3) نفسه، ص ص 23-24.

(4) نفسه، ص25.

والجوارب السوداء في مدرسة مريم[1]. وقد تلحق تهمة الاتصال بتنظيم إسلامي مشبوه، بعض الذين ينتمون إلى عالم الصدق والأمانة، كما حدث مع بندر الذي عاش تسعة أشهر في السجن،بسبب تهمة سياسية دينية لفقت له؛ لأنه رفض رشوة شملت الذين يعملون معه في المؤسسة[2].

* * *

في رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن،عندما ترى البطلة الراوية نفسها في لندن، تتنفس هواء نقياً، فتشعر أنها سعيدة؛ لأنها تعيش "بعيداً عن حصون الرياض وصرخات الأبالسة حولنا تنهر آدميتنا: تغطي يا مرة"[3]. في حين تشعر المرأة في الرياض أنها ضحية لرجل الشرطة الدينية، يفعل بها ما يشاء، أحياناً لمجرد أنها لبست العباءة بطريقة لا تعجبه، أو أنها متبرجة من وجهة نظره، وذلك من منظور أن "النساء في تعريفهم مغويات جنسياً، فهن المدبرات لخطيئة الرجال"[4]. من هنا تبرز صورة المتدينين أو الملتزمين - كما يطلق عليهم في منظور السرد- من خلال أن "الشرف لا شيء لديهم، والقذف أسهل على ألسنتهم من السلام عليكم، وبعدها كفارة المجلس، وجزاك الله خيراً يا شيخ"[5].

في هذا السياق، تنتقد الراوية البطلة النسوة المنقبات، اللائي يعجب تصرفهن هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إذ إنه "بمقدورهن أن يمارسن المراقبة بكل اطمئنان، وإن أردن أيضاً أن يمارسن الدعارة، فلا مانع لكونهن شخصيات مجهولة ومحجوبة عن الآخرين"[6]. ونجد أيضاً أن "الشرطة الدينية" وغلظة المجتمع بالرياض ينعتان العاشق بالفاسق، والعاشقة مومس تستحق الرجم"[7]، ما يؤكد قيماً غير إنسانية في الوعي السردي تجاه العلاقات العاطفية في المجتمع، بما في ذلك البريئة أو النظيفة!!

---

(1) نفسه، ص35.

(2) نفسه، ص77.

(3) نساء المنكر، ص 12.

(4) نفسه، ص13.

(5) نفسه، ص54.

(6) نفسه، ص13.

(7) ينظر، نفسه، ص16.

كالعادة، يجتاح رجال الهيئة المطعم الذي فيه سارة ورئيف، ويعتقلانهما بطريقة تكشف عن عنف في القول والضرب، لتعدّ سارة ما يحصل لهما: "جريمة كبرى، ليس بحقي فحسب، بل هي جريمة بحق الإنسانية، وبحق وطني، وبحق الدين الإسلامي، الذي يتصرفون باسمه، ويريدون توظيفه في إهانة البشر وسحق كرامتهم"[1]، ومن ذلك أن نجد في لغة الرواية صوراً عنيفة لمشهد اعتقال سارة ورئيف، كما تصوره سارة:

"يسحب الحاجز ويرميه على الأرض"، "قم يا علماني قدامي"، "يجرني من عباءتي: قدامي يا لداشرة"، "حملوه ورموه في مؤخرة السيارة كأنه خروف"، "هوى بيده على وجهي حتى شعرت بأني فقدت البصر"، "يجرني على الإسفلت حتى رأيت دمي يجري عليه"، "يضربني طوال الطريق على جسدي في كل اتجاه ونال رأسي النصيب الأكبر من الضرب حتى فقدت الوعي"، "يلف عباءتي على جسدي حتى عصرني بها عصراً، وجرني: امشي قدامي يا منحلة"، "أستري نفسك الله يلعنك ويلعن أمثالك يا حريم السوء"، "قدمه الغليظة تنشب في بطني...انهالت علي الضربات واحدة تلو الأخرى في المكان نفسه"، "وقّعي الله يستر عليك على هالأوراق علشان لا تتأخرين"، "سلسلة طويلة من التهم منها ما سمعت عنه في مجتمعي، ومنها ما لم أسمع عنه، ولا حتى في الأفلام العربية القديمة"، "يحمل بيده العدة: عصا خشبية عريضة الرأس دقيقة الساق، ملفوف عليها لاصق أسود، قامت بتحيتي على أكمل وجه" "شعرت بصفعة قوية لا أدري في أي جهة من رأسي استقرت"، "تارة يضرب بالعصا وتارة بيده حتى غطت الدماء وجهي، ولم أعد أعي ما يحصل"[2].

كذلك، تروي خولة قصة القبض عليها في منزلها، على النحو الآتي: "صرخت: ماذا تريدون مني؟ لطمني أحدهم على وجهي:اسكتي يا فاجرة، تصرخين بأعلى صوتك يا زانية فالفضيحة لا تهمك ولا يهمك أن يسمع الجيران هذا الصراخ.لم أبك ولم أتوسل. كنت أحاول إبعادهم من حولي، إلى أن شاهدت أحدهم يحمل طفلتي فلم أتمالك نفسي وعدت إلى الصراخ بأعلى صوتي: "أتركوا بنتي" فإذا به يقذفها ناحيتي لتسقط على الأرض، انحنيت

---

(1) نفسه، ص44.

(2) ينظر: نفسه، ص ص40-45.

نحوها فإذا بآخر يركلني حتى سقطت فوقها. فقدت توازني وكدت أكتم أنفاسها لولا أن رفعت نفسي عن جسدها النحيل[1].

وعندما تصدر الهيئة أحكامها ضد النساء تكون أحكاماً جائرة، فإذا كان حكم الزاني مئة جلدة؛ فإن حكم الشيوخ على خوله: أربع سنوات سجن وسبع مئة جلدة[2]، وإذا كان القرآن الكريم لا يفرق بين عقوبتي الرجل والمرأة، إلا أن حكم سارة كان ثلاث سنوات سجن، وحكم رئيف ثلاثة أشهر سجن مع خمسين جلدة[3].

لعلّ الاقتباسات السابقة دالة، وهي تكشف عن المرجعية الدينية التي تتلفع بها المؤسسة الدينية، التي يرفضها الوعي الأنثوي في الكتابة، ويؤكد هذا الوعي في الوقت نفسه ضرورة الفصل بين المؤسسة الدينية التي تخطئ في ممارستها للدين، والدين (الإسلام) بصفته ديناً عادلاً متسامحاً!!

4- تابو السياسة - القبيلة

يتلاقى تابوا السياسة والقبيلة معاً؛ ليشكلا مجموعة من الإشكاليات الضاغطة على مصائر الأفراد والجماعات، الذين يجدون أنفسهم في صراع دائم مع القيم والتمثيلات الاجتماعية السائدة، بحيث تغدو الأنثى محكومة بنسق سياسي قبلي مهيمن؛ وأنّ عليها أن تمتثل لما يفرضه هذا النسق من أعراف وتقاليد، ومن ثمّ أن تتحمّل أية عقوبات رادعة في حال كسر التابو المهيمن، وهو - في العادة- تابو ذكوري أبوي (بطرياركي)، ومن ثم تتشكل جماعات الناس هنا بألوانها وقبائلها وأجناسها وأعراقها[4].

تظهر السياسة من خلال سلطة ترميزية نمطية، ماثلة أولاً في "صك الغفران"؛ أي الجنسية التي لا تمنح بسهولة للذين هاجروا من بلادهم لمجاورة الحرمين، فعاشوا، وأنجبوا؛

---

(1) نفسه، ص61.

(2) نفسه، ص57.

(3) نفسه، ص73.

(4) جاهلية، ص132.

ليجد الأبناء صعوبة في الحياة، بل تغدو ألوانهم وسيلة لقمعهم، في المدرسة والشارع؛ وبالذات بعد أن يُكتشف هؤلاء بأنهم لا يملكون "صك الغفران" أو جواز السفر- في المنظور السردي.

تبدو البنية السياسية القبلية العميقة قائمة على التمييز العنصري؛ وذلك عندما تتفجر العنصرية من خلال الزواج مثلاً؛ حيث تتكدس هنا مجموعة من القيم والعادات التي لا تسمح بأن تتزوج فتاة بيضاء تنتمي إلى قبيلة رجلاً أسود، يعدّ في منزلة العبد أو الحيوان في التصنيف القبلي، ويصبح زواجه من فتاة ابنة قبيلة محرماً، وبخاصة عندما تجتمع مجموعة من العوامل المساندة التي تجعل الشخصيات المهاجرة (أو ما يطلق عليهم طرش بحر) محصورين في دائرة طبقية دنيا: لا تعليم، ولا جواز سفر (صك الغفران)، ولا وظيفة جيدة، ولا أصل (طرش بحر)، ولون أسود...كل هذه تغدو عوامل حاسمة في إحباط الشخصية الأخرى المناقضة لشخصية ابن القبيلة أو ابن الناس في المنظور السردي.

ومن ثم تصبح شخصية مالك الأسود لا تختلف كثيراً عن شخصية الأنثى "لين" التي أحبها في كون كليهما مضطهدين في المنظومة الاجتماعية السائدة، سواء أكانت منظومة ذكورية بالنسبة إلى اللون النسوي الأبيض (لين) أم منظومة قبلية مؤطّرة سياسياً بالنسبة إلى اللون الأسود (مالك)، ومن ثم يصبح زواجهما فيما لو تم فضيحة اجتماعية كبرى،وأنه بذلك يحرّم على مالك أن "يركب" ابنة القبيلة من منظور أسرتها، بل إن محاولته أن يخطبها، جعلت أخاها (هاشماً) يسعى إلى اصطياد الحيوان مالك – بحسب تعبيره- لقتله، كما يردد دوماً؛ لأنه تطلع إلى ما لا يحق له عندما طلب يد فتاة قبيلية[1].

تتشكل صورة "مالك" في التصور السردي العام في مجمل الرواية، سواء من خلال ذاته أو من خلال نظرة الآخرين إليه على النحو الآتي: حيوان، كلب، أسود، لجنسه رائحة حادة مزعجة، جنسه يبرعون في الكرة أو الغناء، أو ارتكاب الجرائم، لا يملك جنسية (صك الغفران)، لا مستقبل له.

---

(1) ينظر على سبيل المثال: نفسه، ص 28، وص 36.

ويكون اللون أولاً مَفْصَلاً في رفضه، لأنه كل ما يراه الناس، فإن لم تنظر "لين" إلى اللون، فإن الآخرين لن يكون بإمكانهم سوى النظر إلى لونه، يقول الأب الذي يرفض أن يرمي ابنته إلى هكذا زواج: "إن الناس لن تنظر إلا إلى لونه وسيعاقبونكِ، وأنا لا أريد لك أن تتعذبي"[1]. وهنا يعتقد الأب أنه لو زوّجها له فإنه سيرميها إلى الدمار، فتغدو عرضة لأذى الناس، الذين لن يروا في مالك غير لونه الأسود المرفوض اجتماعياً: "في كل مرة يرونهما معاً سيرتسم على وجوههم ذلك التعبير البغيض المستنكر؛ لأن كثيراً من الناس هنا لن تظن عندما ترى رجلاً أسود وامرأة بيضاء يسيران معاً أنهما زوجان"[2].

ومن ذلك، أن يستنكر أحد أبناء البلد (شرطي) أن يلبس مالك ثوب ابن البلد، فيقول له بعد أن يطلع على رخصته، ويعرف أنه تكروني، على سبيل السخرية: "ما شاء الله! ومشخّص كمان، كأنك واحد من عيال البلد!"[3]، أو أن توجه إليه نبرة استنكار وازدراء لشخصه على امتلاكه سيارة "كامري": "وكامري 2001 كمان؟ إيش خليت لأهل البلد؟ غشيتنا بثوبك وغترتك يا خال؟"[4]، ومن ثم لا بدّ أن يوصف في مواقع عديدة بأوصاف: (الكور/ العبد/ التكروني/ الكويحة)، إضافة إلى صفات بقايا حجاج، وطرش بحر، على نحو قول أحدهم له: "لعنة الله عليك يا الكور. الشرهة على اللي مسكك سيارة يا العبد"[5]. بل إن مدير المدرسة التي درس فيها، يستكثر عليه أن يتفوق في دراسته، ويدعوه إلى أن يترك فرصة تفوقه لأبناء البلد: "أعطِ الفرصة لغيرك من عيال البلد. رد الجميل على الأقل للبلد اللي آوتك انتَ وأهلك"[6].

كما يتضح، تبدو الصورة النمطية في المستوى السياسي- القبلي مفعمة بالتمايز الطبقي، إن لم يكن بالعنصرية، التي تعيدها الساردة من خلال عنوان روايتها إلى الجاهلية، التي استشرت فيها تصنيفات السادة والعبيد.

---

(1) نفسه، ص51.

(2) نفسه، ص130.

(3) نفسه، ص 140.

(4) نفسه، ص167.

(5) نفسه، ص 143.

(6) نفسه، ص 144.

* * *

تهتم رواية "سيقان ملتوية" بالسياسة، فتستحضر إعدام صدام حسين، والإرهاب، وفلسطين، والعراق، وتورط إيران في الفتنة الطائفية بلبنان، و11 سبتمبر، الذي جعل العربي في الغرب ملاحقاً بنظرات الاتهام، فترصده العيون، بدون أن تجديه أناقته الإنجليزية، إذ ظلت الشكوك تلاحق سحنته العربية والإسلامية تحت مظلة الإرهاب، بما في ذلك أن يسخر الإنجليزي البشع "جيم" من العرب والمسلمين. وهو صاحب كرش، يكثر من وضع إصبعه في فتحتي منخاره، ويستمر في حك خصيتيه. وهو يعيد ما فيه من سلبيات(الكرش، ونكش المنخار، وحك الخصيتين) إلى عمله الطويل في الشرق الأوسط.

لكنه يبدو محقاً عندما يوجه نقداً حاداً إلى السياسة في العالم العربي بصفتها: مجتمعات رجعية،يتلاعب فيها بالانتخابات النيابية والرئاسية، والرؤساء يبقون في كراسيهم إلى ما شاء الله، ويخرج الوزير من الوزارة مليونيراً،نهب حقوق المواطن بدون أن يتعرض للمساءلة، ويهرب المهاجرون العرب إلى الغرب بسبب بطش حكوماتهم... وفي المحصلة، يقتنع مساعد عبد الرحمن بكلام جيم، من منظور أن "السياسة عالم وقح يباح كل شيء فيه"[1]، بما في ذلك أن السياسي الناجح هو الذي يتعرى من كل شيء، مثل راقصة "الاستربتيز" التي تتطلب رقصتها هذه أن تخلع ثيابها كلها، إلى أن تصبح عارية.

وتوجد في المجتمع نفسه نظرة عنصرية - على حد تعبير سارة- تجاه الناس بعضهم ببعض، ومن ذلك أن يطلق النجديون على أهل الحجاز لقب "طرش بحر" بلا جذور؛ أي: "يعتبرونهم من مخلفات الحجاج الذين قدموا منذ مئات السنين إلى الجزيرة العربية وسكنوا فيها"[2].

* * *

(1) سيقان ملتوية، ص 35.

(2) نفسه، ص ص 105-106.

تشير رواية " الأرجوحة" في المستوى السياسي القبلي، إلى السادة والعبيد، من خلال اللونين الأبيض والأسود؛ حيث يغدو اللون الأسود على الرغم من تحرره – كما هو حال عناب – لوناً بلا قيمة في النظام السياسي القبلي.

فقد أدركت عناب أن لونها الأسود هو سبب بلائها، الذي يجعلها بلا قيمة، في حين تحظى الفتيات البيضاوات بعناية وتحذيرات صارمة، لا تحظى بها الفتاة السوداء: "والدتها كانت تروي حكايات عن النساء السوداوات اللاتي كن لا يحظين بأزواج، بل بأعمام يفعلون بهن ما يشاؤون في الليل والنهار. وإذا ما تنازل عنهن الأعمام يزوجوهن بسود مثلهن، ليلدن خدماً وعبيداً"[1].

من هنا يصبح الجسد الأسود منتهكاً بلا قيمة، واليدان البيضاوان اللتان جرتاه إلى ظلمة الاغتصاب علامة دالة على الاستبداد والظلم: "من باب المجلس امتدت يدان طويلتان بيضاوان جرتاها من قدمها، وأدخلتاها الغرفة...عرفت أن جسدها الأسود أضعف من الجسد الأبيض، أضعف من الفخذين البيضاوين اللتين بركتا عليها"[2].

* * *

لم تشتغل رواية "نساء المنكر" على تابو السياسة – القبيلة؛ لأنها ركزت على السلطة الدينية في سياق تابو الدين؛ لذلك تشكلت السلطة بصفتها سلطة دينية ممثلة برجال الهيئة" هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"، في الشارع، والسجن، والقضاء، والهيمنة على المكان كله، كما ظهر من خلال صورة الرياض التي تشل حركتها بفعل هيمنة السلطة الدينية عليها، وهي سلطة مشبعة بالذكورة التي تحاول الساردة أن تعريها؛ وتظهر قوة المرأة، بصفتها كانت قمة، ثم سعى الذكور إلى تحطيمها: "لو لم تكن المرأة قمة، لما حطم الذكور آثار الربة "خوفاً من تذكر قوتها، ولما جعلوا ضعف حواء مسيطراً على كل النساء، إلى أن نسيت المرأة نفسها، نسيت أنها إيزيس وعشتار وجونوا وهيكاتي وبيلونا المعارك، نسيت أنها ربة الكون التي

---

(1) الأرجوحة، ص124.

(2) نفسه، ص123.

قالت: أنا الطبيعة، أنا الأم الكونية، أنا سيدة كل العناصر...[1]، ومع ذلك لم يكن الحاضر سوى ذكورة طاغية في المجتمع، كما يبدو من خلال العلاقة بين يوسف وغادة، التي تطلب منه أن يطلقها، فيرفض: "هو يسير ويقرر وينفذ وفق قوانين ذكورية ومحاكم ذكورية، ومجتمع ذكوري، وعليها هي أن تنظم سير حياتها أو على الأقل أن تصمد في وجه كل هذا الطغيان الذي تعامل به المرأة في هذا البلد"[2].

منذ بداية السرد، قررت الراوية البطلة أن تبتعد عن الموضوعات السياسية، والدينية، لمصلحة الحب فقط؛ أي أن تكتب رواية عن الحب كما عاشته مع رئيف في لندن:"سأتوجه إلى أحلام مستغانمي، سأتوجه إلى الحب، وإن كانت هي قد وجدته في باريس فأنا وجدته في لندن"[3]، ومع ذلك لم تنج من السلطة الدينية التي قادتها إلى الهاوية؛ لتغدو الرواية في مجملها إدانة لهذه السلطة (الشرطة الدينية)، التي تعبر عن ممارسات خاطئة للإسلام، ومن ثمّ تسترضيها السلطة السياسية من خلال وضع الحواجز في صالة العائلات بالمطاعم، ومع ذلك تمارس اعتقال حالات الخلوة المشتبه بها، بما في ذلك حالات الزواج!![4]. وهنا تصبح الشرطة الدينية في السرد هدفاً للانتقاد إلى حد اللعنة في السرد، في حين تبدو صورة الشرطة المدنية إيجابية- على حد تعبير خولة: "رجال الشرطة طيبين، ما يتبلّون خلق الله ببيوتهم"[5].

5- النسويّة وتقويض السلطة الذكورية

بكل تأكيد، يسعى المنظور النسوي إلى تقويض سلطة الذكورة "البطرياركية" في أي نص نسوي؛ وذلك من خلال محاولة رسم شخصية ذكورية سلبية على العموم، تتجسد فيها ثقافة العنف تجاه الأضعف، ولا أضعف من الأنثى في بناء الأسرة التي يتحكم فيها – عادة –

---

(1) نفسه، ص71.

(2) نفسه، ص71.

(3) نفسه، ص11.

(4) ينظر: نفسه، ص38.

(5) نفسه، ص60.

الذكر المهيمن، الذي يحرص مجبراً على حماية الأنثى التابعة له، في مقابل حرصه على أن يغزو ويصطاد إناث الآخرين، كما يظهر ذلك من خلال شخصية هاشم في رواية "جاهلية".

إنّ مقاربة شخصية هاشم في هذه الرواية تفضي إلى قدسية الذكر منذ لحظة الحلم بإنجابه، بصفته رمزاً للبقاء والعزوة وعمود البيت، ثم ينتج عن هذا الاحتفاء صدمة إنتاج ذكورة مشوهة بكل المقاييس النسوية، ذكورة يبيح لها المجتمع الذكوري أن تمارس ما تريده بلا قيود، بما في ذلك انتهاك المحرمات بلا عيوب تذكر، والهيمنة على الأنثى (الأخت - المرأة)، حتى لو كان عمرها أكبر من عمره بعشر سنوات، ويتجاوز حدوده عندما يعقّ تسامح أبيه تجاه أبنائه ذكوراً وإناثاً بطريقة أو بأخرى، وبخاصة عندما يسهم هذا الأب في مراعاة مشاعر ابنته بطريقة حميمة، وما يتبع ذلك من دلال الأم المحتفية بابنها الذكر على حساب ابنتها الأنثى: "ما إن أطلّ هاشم على دنيا أمها، حتى صار لحياتها ثلاثة أعمدة: صحته، ومطالبه، ومزاجه"[1]، ومن ثمّ أصبحت ولادة الذكر بالنسبة إلى الأم التي اعتبرت مسكينة قبل ولادته لعدم إنجابها ذكراً: "مفتاحها الذي فتح لها أبواب الفردوس النسوي"[2] في المجتمع.

فشل الذكر هاشم في المدرسة، ثم فشل في العمل، وتحقق فساده من خلال رفقة السوء، وانتهاكه لأعراض نساء أخريات، وفساد فكره وثقافته، وسوء أخلاقه، وانحطاط قيمه من خلال تعامله باستعلائية عنصرية تجاه الألوان الأخرى- الأسود (مالك)، ثم تكون الطامة الكبرى عندما يسعى إلى اصطياد الآخر (مالك) ومحاولة قتله؛ لأنه – في ظنّه - تمادى في طموحاته، وذلك عندما طلب أن يتزوج أخته (لين)، وما تبع ذلك من شكوك قاتلة، جعلته يعتقد أن مالكاً ركب أخته؛ انتقاماً مما يفعله بأعراض الأخريات، وبخاصة علاقته الأولى بسحر!! ليس على سبيل عقدة الذنب ومحاولة التوبة، وإنما من قبيل التمادي في الشر، إلى حد أن يصبح مجرماً، ينتظر السجن، وقطع الرأس فيما لو توفي مالك بسبب ما ألحق به من ضرب مبرح، ومن هنا تتشكل خلاصة هذه الشخصية في أنه: "كان قاسياً بقلب شيطان

---

(1) جاهلية، ص91.

(2) نفسه، ص 93.

صغير، ظل يقوده حتى أوصله إلى هذه الهاوية[1]، هاوية انتظار السجن، وربما الإعدام فيما لو توفي مالك.ولا يجد غير أمه التي ما زالت تعده عمود حياتها، وتتعاطف معه، وتسامحه مهما كان خطؤه فاضحاً.وبكل تأكيد، ستنهار إذا فقدته.

يشعر هاشم – في المحصلة – أنّ حياته تافهة فاشلة، وبلا معنى، ولا يركن إليها، في حين يرى أخته نقيضه في كل شيء؛ جامعية مثقفة، لديها ما تفعله وما تحلم به، وتستمتع بكتبها وعملها، في حين لا يستمتع بشيء، بما في ذلك ممارسة الجنس غير الشرعي الذي جعله يلهث وراء اصطياد المومسات؛ لذلك نجده دوماً يكون مشبعاً بأحقاده ضد أخته، بما في ذلك جبنه عن مواجهتها، وبحثه في كل لحظة عن أكثر الطرق التواءً كي يؤذيها/ يؤدبها[2]، فكان أن ضرب مع رفيقه مالكاً إلى درجة الموت.

* * *

تقوّض سارة في رواية "سيقان ملتوية" ذكورية والدها، وذلك عندما، تهرب من البيت؛ إثر مشادة كلامية بينهما، بسبب غيابها ليلة خارج البيت، وضربه إياها، ما يجعله يوشك أن يتدمر نفسياً وجسدياً، وكذلك أمها. ويتجهم عندما يخبره الشرطي أنها ربما تكون مع صديقها، مخفياً عن الشرطي سبب هروبها، وهو أنه شد شعرها، وانهال عليها ضرباً، وهي راشدة في الثالثة والعشرين من عمرها، فخرجت تاركة لهم أقصوصة ورقية، كتبت فيها: "لا تبحثوا عني"[3].

جاءت هذه النتيجة لأنه أهمل تحذيرات أمه قبل وفاتها، وتحذيرات زوجته باستمرار من خطورة سن البلوغ لدى الفتيات العربيات المسلمات في الغرب، وكانت أمه واثقة من عودته:"بناتك سيدفعونك للعودة عاجلاً أم آجلاً"[4]، ولكنه لم يعد، وها هو يدفع الثمن باهظاً. وهنا بعد أن تورط في الغربة، ولم يعد إلى وطنه مبكراً، يشعر أن موت ابنته غدا أخف عليه من أن تنام ليلة واحدة خارج البيت، إذ إنّ في موتها راحة له قياساً إلى الفضيحة بين

---

(1) نفسه، ص7.

(2) نفسه، ص 54.

(3) سيقان ملتوية، ص 16.

(4) نفسه، ص 20.

أهله، يقول لزوجته:"كفي عن الندب يا امرأة...هل كنت تريدين مني غض الطرف عن بياتها خارج البيت!! ليتهم يأتونني بخبر موتها لأرتاح"[1].

كذلك، تقوّض "ربيكا" ذكورية والدها يوسف، وترفض أن تعترف بأبوته في دمائها، محيلة أبوتها الحقيقية للسيد الإنجليزي الذي تزوج أمها، ورباها: "ردت ربيكا عليه بغلظة:لا أرغب في تغيير هويتي. ولا أريد شيئاً منك. أبي الحقيقي هو من قدم لي سنوات عمره"[2]، تقصد أمها.

هكذا، نجد في الرواية تقويضاً فعلياً للسلطة الذكورية المتمثلة في سلطة الأب، من خلال علاقة المرأة بأبيها، وذلك عندما تهرب سارة من بيت أسرتها بعد أن ضربها أبوها؛ لتعيش علاقة جنسية مع حبيبها زياد، ثم تتزوجه، وتسافر معه من لندن إلى روما. وتتنكر ربيكا لوالدها، وترفض حبه ومساعدته، لتتزوج جورج الذي أحبته،وكأنها فتاة إنجليزية لا تجري في عروقها أي دماء عربية. كما تقوض هيا المطلقة سلطة الأب الذي ضربها وحجر عليها، بسبب لقائها شاباً أراد أن يراها قبل أن يخطبها، فيفضحها رجال الهيئة، ثم تلتهم الأقراص المهدئة؛ لتموت انتحاراً.

* * *

نجد في رواية "الأرجوحة": "مجتمع الذكور المتوحشين"[3] أو "الرجال كلهم كذا عيال كلب"[4]، وتبرز شخصية عبد الرحمن القاسي الذي يضرب زوجته (سلوى) كثيراً إلى حد أن يكسر أضلاعها، ومن أسباب ضربه لها أن تقول له كلمة: "يا سلام"، التي تستفز ذكورته، المشبعة بالخمرة، والحشيش، والعربدة مع النساء، والمثقف الشاعر (مشاري)، الذي يبيع شعره للأثرياء الوجهاء مقابل قوارير الويسكي، من منطلق أنّ الذكور الأثرياء يشترون كل شيء بأموالهم، بما في ذلك النساء، وأيضاً الشعر، الذي يكملون به وجاهتهم وثراءهم لاصطياد الفتيات الشابات!!

---

(1) نفسه، ص 25.

(2) نفسه، ص 91.

(3) الأرجوحة، ص157.

(4) نفسه، ص109.

تحاول الرواية أن تقدم شخصيات الذكور عموماً، وهي تميل إلى العجز الجنسي مع الزوجات، إذ تصبح علاقة مشاري بزوجته متبلدة، ويميل نجم سلطان العاجي الدونجواني إلى الأفول جنسياً، والسخرية الأكثر فاعلية توجه إلى السائق اليمني عبده العاجز تماماً، فبقيت عناب معه زوجة مدة خمسة أعوام بدون أن يفعل أي شيء حقيقي في جسدها، إذ أنهكه القات والحشيش والخمرة والدخان: "حالما يعتليها يداهم عضوه السبات، فيمسكه ويضرب به بطنها، لكنه لا يستجيب. وحين يبلغ به التعب كل مبلغ يهبط عنها وهو يلعن والدها، ووالدتها، ووالديه اللذين أنجباه، ومرزوق السواق، وعمتها شريفة وكل من في القصر تقريباً"[1].

ونجد "العمة شريفة" تشكل سلطة نسوية قوية، ليس على النساء فحسب، وإنما على الرجال أيضاً، الذين يعملون في قصرها: "تشتم رجالاً كثيرين، يعملون لديها، وتضربهم بالعصا والحذاء"[2]. وكذلك استلب جسد عناب ذكورة رجال كثيرين، استطاعت أن تجعلهم يهملون نساءهم وبيوتهم من أجلها، على حد تعبيرها.

* * *

تبدأ سمر المقرن روايتها "نساء المنكر" بالتحامل على الرجال، وبالذات الرجل الذي يصف نفسه بأنه "حداثي"، إذ ظنت الراوية البطلة أنّ رئيفاً مختلف من خلال علاقتها العاطفية به، لكنه يبقى شرقياً، يتشكك في علاقتها به على أنها من قبيل الخيانة: "في النهاية يعود إلى "الأصل" فيعتبر دخول امرأة متزوجة على الورق في علاقة مع آخر خيانة أولى تجر إلى أخريات"[3]؛ لذلك تسخر من "المخلوق المنعوت بـ "الرجل"، الذي لا يختلف عن المرأة إلا بقدرته على حمل بضعة كيلوغرامات، أو زيادة في طوله وعرض كتفيه أحياناً، فيما عدا ذلك تعد المرأة قمة قياساً إلى اضمحلال شخصية الرجل عموماً"[4]. ويزداد احتقار الأنثى للرجال عندما ترى أنهم "شهوانيون، ورغبتهم المبالغة في تملك الآخرين لا يملكون أمامها شيئاً،

---

(1) نفسه، ص127.

(2) نفسه، ص121.

(3) نساء المنكر، ص 8.

(4) ينظر: نفسه، ص 9.

ولذلك فهم يدوسون على كل المبادئ حتى تحتقرهم الأنثى، وتزداد لهم احتقاراً، حتى تحتقن كرهاً لا يفرغ برصاص بندقية[1].

ومن خلال سجن النساء، تقدم الرواية نساء مسجونات قويات، يمثلن ضحايا جريمة "اللقاء والحب"، ويدافعن عن حقوقهن ضد الرجال الذين يعتقدون أنّ رفض النساء لهم يستدعي الدفاع عن رجولتهم بالانتقام منهن. فنورة تعد زوجها ياسر مجرد ورقة مزقتها وألقتها في سلة المهملات، عندما تيقنت أنه الرجل غير المناسب لها؛ لذلك خانته بعد أن ضلله غروره، ولم يصدق أنه غير مناسب لها: "نعم كنت أخونه، وبكل قواي العقلية سأخونه! لأنه رجل لا يستحق بكل بساطة إلا الخيانة"[2]. وتقتل سميرة الملقبة بفتاة عسير الرجل الذي "أقلق حياتها وأقضّ مضجعها انتقاماً لرجولته بعد أن تقيأته أنوثتها"[3]. وكذلك تتشابه وجوه الرجال البشعة من منظور الراوية البطلة "سارة": "تزدحم أمامي وجوه كثيرة جميعها بشعة لا فرق بين الملتحية منها ولا الحليقة، لا الإسلاميين ولا الليبراليين... ينفرد الصنفان بقدرة هائلة في تطبيق قوانينهما ضد المرأة"[4]. وما أن تتحدث عن مدى التهم التي "ألصقت بها، حتى ترى أن العلمانيين خارج القضبان هم الأسوأ من غيرهم في ترديد التهم وقذفها، تقول عنهم: "رددوا هذه التهم وقذفوني بأسوأ العبارات وهم ملتفون حول كؤوس الخمر، ويد كل منهم تطوق خاصرة زوجة صديقه!!"[5].

ما ذكرناه في هذا الجانب لا يتجاوز بعض الفقرات المهمة التي قدمت سياقاً نسوياً مهماً تجاه الذكورة، بصفتها ذكورة سلبية، مهزومة وعاجزة. ومع ذلك تتحرك هذه الذكورة في سياق اجتماعي قاسٍ ضد النساء، وهذا ما يمكنهم من استغلال النساء، والعمل على تدميرهن، لكنهن يحاولن من خلال عوامل عديدة أن يقوضن النسق الذكوري المهيمن،

---

(1) نفسه، ص50.

(2) نفسه، ص48.

(3) نفسه، ص49.

(4) نفسه، ص54.

(5) نفسه، ص54.

ويظهرن فشله وعجزه على سبيل السخرية، أو من خلال إظهار قوة المرأة وحرية اختياراتها في أظهار قدرات تدميرية للذكورة الاجتماعية المزيفة.

6- اغتراب الأنثى وفجيعة تضحياتها

تنطلق إشكالية اغتراب المرأة وفجيعة تضحياتها، من رؤية رئيسة، تكمن في كونها أنثى بالدرجة الأولى، لذلك ما أن تقارن "لين" في رواية "جاهلية" بين تكوينها الناجح وتكوين أخيها الفاشل، حتى تدرك أن المأساة الحقيقية تكمن في أنوثتها تحديداً: "وعت في وقت مبكر أنها أفضل منه، لكن أنوثتها كانت ذنباً لا يغتفر"[1].

والمفارقة تبدو عميقة في سياق التمييز بين دوري كل من الرجل والمرأة في بناء حياتيهما؛ إذ يصنع الرجل حياته بنفسه، في حين تنتظر المرأة حياة نمطية، وعليها أن تنتظرها لتعيش وفق الرؤية الذكورية المهيمنة: "ستكون الحياة دائما بانتظاره كي يصنعها؛لأن الرجل يصنع حياته، أما المرأة فتنتظرها"[2].

على طول الرواية "تشكل البنت"لين" في ذهنية أخيها هاشم مجرد فضيحة وعار، لذلك يراقبها دائماً، ويتحين الفرص كي يمارس إجرامه عليها، والمشكلة أن أباه يمنعه من تكسير رأسها؛ لهذا يتمرد على أبيه فيلومه على ثقته بالنساء:"ما الذي يعرفه أبوه عن النساء وعقولهن؟كيف له أن يدرك أنه لا يمكن الوثوق بعقل امرأة، مهما بلغت؛ لأن كلمة واحدة يمكن أن تخدر هذا العقل، تمسحه كأن لم يكن من قبل"[3]. وهنا يتمنى لو أن الله خلق النساء للاستمتاع بهن فقط: "لو أنه خلقهن دون أن يكون لهن علاقة بأحد. لو أنه لم يجعلهن أمهات أو أخوات أو زوجات. لو أنه خلقهن للاستمتاع فقط"[4]، وحينئذ سيتخلص من عبء الأنثى في محارمه!!

---

(1) جاهلية، ص 54.

(2) نفسه، ص 114.

(3) نفسه، ص 21.

(4) نفسه، ص 22.

في المحصلة، تشعر لين أن الحب ليس من حقها، وأنها ارتكبت إثما – في المنظور الاجتماعي- عندما أحبت رجلاً أسود في مجتمع يسكنه النفاق والتناقض: "ستكشف علاقتها بمالك وعورة الحياة تحت سماء بلادها، وستمزق النسيج الحريري الزاهي الذي تتلفع به تلك الحياة الآسنة، ولن يغفر لها أحد"[1]، ولا يقف الأمر عند هذا الحب، وإنما حياتها كلها تشعر بها كأنها كانت بلا جدوى، وذلك ابتداء من سن العاشرة، لحظة وعيها بأنها غير مرضية، ومن ثم عاشت عزلة سيجت روحها بها، وأنهكتها الوحدة، والإهمال، والتجاهل، والاستخفاف بكل ما حققته في حياتها[2]. وفي ضوء ذلك، تقتنع أن المسألة بالنسبة إليها لا تتعلق بالحب بحد ذاته، وإنما "بالطريقة التي نظر وسينظر الناس من حولها إلى هذا الحب، الطريقة التي سيتعامل بها الناس في بلادها مع حب مزق الغشاء الشفاف الذي ينصب كسياج واق بين الألوان والأجناس والأعراق عندما يتعلق الأمر بالحب والزواج"[3].

ولتصوير اغتراب المرأة وفجيعة تضحياتها، تقدم الساردة نماذج من المأساة النسوية، على طريقة كثير من الروايات النسوية المحلية، وذلك من خلال تقديم مأساة القاصر مزنة (15) سنة، التي يبيعها والدها لزوج عجوز أكبر منه سناً، لتغدو حياتها الجنسية مأساة في ظل وجع ينتابها خلال هذه الممارسة، ما يجعلها تهرب من البيت إلى الشارع، ثم تسجن في دار الرعاية (السجن)، ونموذج "شرف" التي تهرب لتتزوج من أحبت، فتسجن في دار الرعاية؛ ومن ثمّ تدفع إلى الانتحار، بأن تحرق نفسها[4].

ولا تختلف لين التي تشرف على دار الرعاية، عن الفتيات اللائي ترعاهن، بل لا تختلف قصتها عن قصصهن؛ لأنها امرأة ضحية مثلهن، مهما كانت قوية، ومثقفة، وتحمل شهادة جامعية، وتعمل في وظيفة محترمة، ولها سيرة ذاتية نظيفة، ويحتفي بها والدها، ويدافع عنها ويحميها؛ فهي لا تستطيع أن تحب باختيارها، أو تتزوج باختيارها؛ فإذا بدت بلا شائبة في التصور الذاتي؛ فإنها في المجتمع تعد شائبة وملعونة،وما أن تحب الأسود، حتى تتصور

---

(1) نفسه، ص 66.

(2) ينظر: نفسه، ص 74.

(3) نفسه، ص ص 76-77.

(4) ينظر الحكايتين: نفسه، ص ص81-87.

الناس كلهم وهم يأكلون لحمها، والشيوخ في المحكمة يمنعونها، ويمارس أخوها هاشم قتله أو قتلها، وفي المحصلة سيعطيه المجتمع رخصة قتل الأنثى:"سوي اللي تبغاه، دافع عن شرفك"[1]، وسيبقى حراً على المستوى الذكوري، على الرغم من مغامراته الجنسية التي تجعله في المنظور النسوي بلا شرف أو أخلاق!!

* * *

تعبّر سارة، في رواية "سيقان ملتوية"، عن علاقتها بوطنها بصفتها علاقة استعباد للمرأة التي تفجع في كل الأحوال، فتصف هذا الإحساس بقولها: "أحسّ أنني مقيدة بأغلال غليظة، كلما غاصت ساقاي في بلدي، أشعر بوجوه مشوهة المعالم تلاحقني في كل شارع أمشي فيه، وعند كل منعطف أقف عنده، يحسسني مناخه أنني جارية..أمة مستعبدة!!"[2].

والنظرة نفسها تراها "ربيكا" الابنة غير الشرعية لرجل سعودي: "الأوطان لا تورث.هي مثل نبتة الصبار الصحراوية... الأوطان هي التي تربو في دواخلنا ونعشقها دون أن ترغمنا على حبها"[3]، لذلك لا تفكر بأن تكون السعودية وطنها في يوم ما!!

أما فجيعة المرأة العميقة؛ فهي أنها لا تملك قرارها بنفسها، لا في الحب، ولا في الزواج،ولا في الطلاق، ولا في الحركة؛ لتتراكم فوقها القيود، كأنها سلعة تباع وتشترى، بل إنها تدور في ساقية الوصاية، من الأب إلى الأخ إلى الزوج إلى الابن إلى القبر، وفوق ذلك تتلفع بالعباءة التي تشعرها بعبوديتها[4].

في الحب والزواج، لا رأي للمرأة، فقد تُزوَّج قاصراً، وفق شروط تجارة الأب بجسدها. ولا يكون هناك أي مجال للحب، وهذا ما يشكل صراعاً بين ثقافتي لندن والرياض، ثقافة الحب في لندن، وثقافة تحريمه في الرياض، فما أن تتكلم سارة لهيا عن حبها لزياد الفلسطيني، حتى تشهق الأخيرة، وهي تستنكر هذا الحب الذي يخرج على نظام القبيلة: "أنتِ بالتأكيد معتوهة، لن يزوجكِ عمي إلا من رجل سعودي وقبلي أيضاً، فكيف إذا كان من

---

(1) نفسه، ص 21.

(2) سيقان ملتوية، ص 51.

(3) نفسه، ص 93.

(4) ينظر: نفسه، ص ص 107-108.

غير جنسيتك!! لا تعتقدي بأن أباك كونه تعلم وعاش في الخارج أنه سيبارك هذه الزيجة. هذه علاقة موءودة من بدايتها[1]، وتستشهد هيا بزواج فاطمة ومنصور، اللذين فرق القاضي بينهما وحكم بطلاقهما لعدم تكافؤ النسب.

في ممارسة الطلاق،لا مبررات ذكورية عموماً، يكفي الرجل أن يقول إنه غير راغب في زوجته، فتطلق منه، أو يطلقها بدون علمها، أما المرأة التي تطلب الطلاق؛فإنه "يجب عليها ساعتها تقديم مبررات مقنعة للقاضي، وإلا اعتبرت امرأة مستهترة، رفست نعمتها برجليها، وقد تظل سنوات مثل البيت الوقف، لا يحل بيعه ولا شراؤه!!"[2] والخلع سيكون أسوأ حالاً من الطلاق؛ لأنّ على المرأة حينئذٍ أن تعيد إليه كل شيء قدمه لها، بما في ذلك قوالب الشوكولاته وزجاجات العطر.

أما حركة الأنثى، فهي مكبلة في بلد تصفه سارة بقولها: "لا يحترم آدميتي، وحقوقي كإنسانة"، وترد عليها هيا، معبرة هي الأخرى عن عمق مأساة المرأة في المكان (الرياض): "كل شبر نسير فيه يجب أن يتم بمباركة ذكورية. المرأة هنا ينظر إليها على أنها شهوة متحركة، جل همها إغواء الرجال!!"[3]، من هنا اختارت هيا الموت؛ لأنه بدا الأفضل في مواجهة زواجها الفاشل من جهة، وإثر الصدمة في محاولة زواجها الثاني الفاشلة أيضاً؛ بسبب بعض رجال "هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر"، الذين قبضوا عليهما متلبسين بالجلوس معاً في أحد المطاعم، وفشلها في مواجهة عيون الناس من حولها بعد أن فُضِحت علاقتها بالرجل الذي التقت به؛ ليريا كل منهما الآخر قبل الدخول في ترتيبات الخطبة والزواج من جهة ثالثة.

* * *

تقدم رواية "الأرجوحة" ثلاث شخصيات نسوية، من ثلاث فئات اجتماعية، هي:

الأولى مريم (الراوية) قبيلية، ابنة "حايل"، متعلمة، ومثقفة، ومعلمة، وهي "الخروف المهذب" على حد سخرية سلوى[4]، لا تستطيع أن تعيش في غير الكتب، والأبناء، والزوج. وعلى الرغم من أنها تزوجت عن حب، إلا أنها فقدت حب مشاري الذي تبلد وضاع،

---

(1) سيقان ملتوية، ص 107.

(2) نفسه، ص 103.

(3) نفسه، ص 115.

(4) ينظر: الأرجوحة، ص139.

بصفته يبيع شعره للشعراء الشيوخ (الوجهاء الأثرياء) بالويسكي. والمهم أنها تحمل عبء ثقافتها، وأنها لا تستطيع أن تعيش عالم صديقتيها الأخريين سلوى وعناب (عالم الجنس، والرقص، والخمر، والحشيش): "شعرت بأنها لا تنتمي إلى هذا العالم، ولديها مشكلة في التناغم معه. هي لا تمتلك حياة سوى في عالم الكتب، حيث كبرت وترعرع عقلها، حيث تمرنت داخل لغتها، وكونت مفاهيمها عن الحب، والصدق، وقيمة الإنسان، وظلم النساء...حيث تتحرك النساء في الظل بصمت وبرغبة عارمة في التخفي، وفي التجمل، وفي الطاعة"[1].

والثانية سلوى، ابنة أسرة ثرية متنفذة، ونشأت في عائلة فيها تسع أمهات، ثلاث على ذمة أبيها، وست مطلقات، وهي أسرة من طبقة "الخضير" (لا يعرف أصلها القبلي؛ أي بلا شجرة نسب). وقد ترعرعت في هذا المنزل أو"المملكة"، كأنها" مجرد نعجة صغيرة خانعة"[2]، ثم تكبر لتحب يوسف عيسى ابن جيرانهم، ثم تكتشف أنها خطبت لأخيه عبد الرحمن الفظّ القاسي، الذي بعد أن يتزوجها يضربها ضرباً موجعاً على أتفه الأسباب، وبخاصة بعد أن عرف أنها كانت تحب أخاه يوسف، ثم يقدم لها الهدايا بعد كل مرة يضربها فيها؛ لتسكت عما يفعله بها. ثم تُطلَّق منه؛ لتجد نفسها زوجة بالسر (مسيار) للوجيه الملياردير (سلطان العاجي)، الذي يستغرب كل من يعرفه كيف تزوج امرأة من طبقة الخضير، ومطلقة: "كان حدثاً مدوياً أن يتزوج سلطان الوجيه الملياردير- الذي لم يهتم بالتكتم على الخبر – بامرأة ليست مطلقة فقط، بل وخضيرية"[3]. وربما تعد طبقتها السبب المباشر في عدم إعلان زواجهما، لا رعاية لمشاعر أمه وزوجته الأولى، كما كان يدعي. ثم يطلب إخوتها منه أن يطلقها خوفاً عليها من الفضائح، مادام لم يعلن زواجهما؛ لتبقى بعد ذلك على علاقة غير شرعية به لأنها أحبته، كما أحبت ماله، وأنفق عليها أموالاً كثيرة؛ لتعيش بعد ذلك في أجواء الرقص والسكر والتحشيش والجنس غير الشرعي، ومع ذلك تبقى على صلة عميقة بالصلاة.

---

(1) نفسه، ص140.

(2) نفسه، ص70.

(3) نفسه، ص63.

أما الثالثة فهي "عناب" فتاة سوداء جميلة، ابنة أمَة تحررت، وما زالت تخدم في بيت العمة شريفة، وتظهر دونيتها في لونها الأسود؛ لذلك يغتصبها اللون الأبيض وهي في العاشرة، ثم تُزوّج وهي في العاشرة أيضاً- لدرء اغتصابها وفضيحتها- للخادم اليمني الذي عجز عن ممارسة الجنس معها طوال خمس سنوات، تعذبت فيها من رائحة قاته ومحاولاته الفاشلة في مضاجعتها. ثم تتحول بعد طلاقها إلى إقامة علاقات جنسية غير شرعية عديدة مع آخرين، وأينما ذهبت، بجرأة واضحة، حيث بدأت تكتشف أن أنوثتها مستباحة لأنها سوداء، فتقيم علاقة مع عبد الله، وسلطان العاجي، وفيصل، وغيرهم، بما في ذلك ممارستها لعلاقة مثلية مع موضي، وتمارس التدخين، والتحشيش، والخمرة، والرقص؛ إذ بدأ ضياعها منذ أن وعت حقيقة لونها الأسود المختلف: "منذ طفولتها تعرف أن لونها الأسود أخرجها من دائرة العيب إلى الإهمال، ومنذ عرفت ذلك الواقع وهي تعيش في سياق آخر، تفهم منه أنها حرة أكثر وليست كائناً بلا قيمة"[1]، كما توهمت قبل أن تكتشف أهمية جسدها، في ممارسة الجنس غير الشرعي مع الأثرياء.

هؤلاء النسوة الثلاث، شكلن من خلال حراكهن في الرواية صوراً عديدة للاغتراب، والضياع، والفجيعة، على الرغم من أنهن ينتمين إلى مجتمع المال والثروة، سواء من خلال آبائهن أو أزواجهن أو أجسادهن. ولما كانت مريم تختلف عنهن، في ثقافتها، وعدم انجرارها إلى ما تمارساه من موبقات؛ إلا أنهن في المحصلة، يعانين الثلاث من فقد الحب؛ لتكون حالهن أسوأ من حال "مدام بوفاري" التي عاشت الخيبة مع زوجها البليد، إلا أنها أكثر منهن حرية، عندما اختارت - على الرغم من بؤسها- أن تحب وأن تموت منتحرة: "كلهن دفنّ حباً خذلهن. ففررن من وجوه بؤسهن الزوجي الذي تحتم عليهن حمله وحدهن، تتراكم أوجاعه الصامتة في القلب واليدين وعضلات الظهر"[2].

---

(1) نفسه، ص120.

(2) نفسه، ص158.

تبدو مأساة المرأة هنا أنها تعيش عالماً كله محاذير، على عكس الرجال الذين "مضوا وحدهم في عالم الذكور الكبير الشاسع الخالي من المحاذير.محاذير الرجال لا تشبه محاذير النساء. الرجال الغائبون في ملاهيهم لا يترتب عليهم دفع ثمن الهروب"[1].

أما المرأة المحظوظة، فهي التي تحظى بزوج ومنزل، وتنجب: "ليس للفتاة من طموح إلا أن تتزوج وتنجب، وحظها يصل إلى درجة الكمال السرمدي حين تمضي حياتها مع زوجها، من دون أن يتزوج عليها زوجة أخرى"[2].

هنا تصبح تساؤلات مريم المثقفة إشكالية، وهي تتساءل عن التقاليد التي تضطهد النساء، ولا تضطهد الرجال: "لماذا تظهر سطوة التقاليد على النساء أكثر منها على الرجال؟ ولماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم؟"[3]، وتتساءل وهي مغتربة عن ذاتها كمثقفة ضائعة غريبة قياساً إلى صديقتيها اللتين انخرطتا في عالم الجنس والمجون: "هي لا تعرف ماذا تريد؟ ومن تكون؟ من أي صنف من النساء هي؟ وأي حياة تحيا؟ حياة حقيقية أم حياة متصورة من الكتب؟ تنظر إليهما مرة أخرى وتتساءل:من أي عجينة عجنت هاتان الجنيتان؟"[4].

* * *

تنهض رواية "نساء المنكر" على وعي فجيعة المرأة واغترابها في سياق مجتمع ذكوري، تتجسد أذرعه القمعية من خلال اضطهاد المرأة؛ لكونها أنثى تحديداً، متذرعاً بالدين؛ الذي يبدو في المنظور السردي بريئاً من التصرفات التي تحدث في الواقع باسمه. ويشكل سجن النساء أبرز أهم مواقع اغتراب المرأة وفجيعتها، وذلك من خلال جريمة أساسية تظهر في الرواية، وهي جريمة الخلوة أو ما تطلق عليه الساردة، جريمة "اللقاء والحب"؛ بحيث تغدو المرأة معذبة ومضطهدة، وتعاني من تسلط الذكورة عليها، سواء أكانت ذكورة دينية، أم اجتماعية،

---

(1) نفسه، ص ص 158 -159.

(2) نفسه، ص72.

(3) نفسه، ص154.

(4) نفسه، ص120.

أم ثقافية؛ لتغدو حياتها، من خلال النماذج المشار إليها في السجن أو خارجه؛ منكراً، كما يبدو في عنوان الرواية "نساء المنكر".

ولعل سارة الراوية البطلة تعد نموذجاً للمرأة المضطهدة؛ وذلك عندما تُعلّق على ذمة زوج لا تريده ثماني سنوات، وما أن تختار رجلاً، وتلتقي به في أحد مطاعم الرياض؛ حتى تغدو فريسة للضياع والغربة والسجن، وفقدان حياة سوّية لم يعد بإمكانها أن تعيشها: "بعد ثلاث سنوات من السجن والغياب والموت، أعود حاملة معي سجل سوابق كأي مجرم عادي. هذا السجل يحرّم عليّ العمل، والحياة، والكسب. يحرمني أن أكون أنا"[1]. والغربة نفسها نجدها في حياة غادة، التي يضربها زوجها، ثم يطلقها. وكذلك نجد أن حياة نساء السجن المسجونات بسبب "اللقاء والحب" في وضع المأساة، عندما يتخلى عنهن الأهل والمجتمع؛ ليصبحن منحرفات: "أما سجينات القضايا الأخلاقية فلا يجدن من يقف إلى جانبهن. دخول المرأة إلى السجن بتهمة أخلاقية، يعني أنها باتت منبوذة مدى الحياة، وهذا ما يدفعها إلى امتهان الدعارة؛ إذ لا خيار آخر للمرأة الموصومة؛ فإن كانت موظفة فقدت وظيفتها، وإن كانت أماً فقدت أمومتها وأهلها"[2].

وما أن تتوقف هذه المرأة أمام المحقق الذي يحقق معها في جريمة "اللقاء والحب"، حتى تعجز عن قول كلمة واحدة؛ ليغدو الدور له كله في توجيه التهم إليها، ومن ثمّ اتخاذ قرار بتحويلها إلى القضاء للحكم عليها بالسجن غير المبرر - على أية حال - تقول سارة:"اللقاء والحب جريمة يجب أن أقر بها. لم أسمع في حياتي كلاماً بذيئاً كالذي سمعته من ذلك المحقق الذي يجلس على جانبه شيخ يعتبر في عرف القانون الشرعي في بلادي بديل المحرم. عبارات أصعب من الحياة المرة نفسها.كان يصف لي العملية الجنسية بألفاظ بذيئة، ويتكلم موجهاً حديثه إلى عضوي التناسلي، ومن ثمّ يبدأ بإطلاق أسئلة أكره أن أتذكرها. ومع هذا كله انتهى التحقيق من دون أن يسمع مني كلمة"[3].

---

(1) نساء المنكر، ص74.

(2) نفسه، ص58.

(3) نفسه، ص52.

لا شكك في أنّ ما يخص اغتراب المرأة وفجيعتها في الكتابة النسوية، يشكل مرجعية محورية في هذه الكتابة، التي تجعل الأنثى ضحية للتابوات المختلفة، ما يفضي بها إلى أن تكون كبش فداء في مجتمع يبدو ظالماً وازدواجياً في تطبيق القوانين الصارمة على النساء دون الرجال، بل إطلاق حرية الرجال في المجتمع، وفي فرض سلطاتهم التعسفية على النساء، اللائي كما اتضح من المرجعيات المشار إليها في الفقرات السابقة الخاصة بمعاناة المرأة وفجيعتها، أنهن يعشن مأساة مركبة، تجعل بنية السرد تراجيدية فيما يخص حراك المرأة في مجتمع ذكوري مكتنز بالتابوات، التي تجعل حصار المرأة أهم أهدافها.

7- التركيب الجمالي لمرجعيات التابو

من يتتبع الحكاية الرئيسة (أو الحكايات) في الروايات الأربع موضوع هذه المقاربة، يدرك أنها اقتصرت في جل لغتها على التابو، وبالذات تابو الحب والجنس، الذي يحرّم على المرأة تحديداً، وكذلك على الذكور بتساهل، الخوض فيه؛لأن الكتابة في هذا الموضوع بالنسبة إلى المرأة تحال على كتابة سيرية بطريقة أو بأخرى؛ ما يعرضها للعقاب، في حين قد يجد الرجل في تناولها إشهاراً لذكوريته أو بالأحرى ذكورية شخصياته السردية.

فقد تجرأت الساردة النسوية من خلال الروايات الأربع على مناقشة تابو الدين، وتوجيه انتقادات حادة إليه، مع تمسك وعي الكتابة بضرورة التفريق بين الدين بصفته تعاليم إلهية نقية وعادلة، والدين بصفته ممارسة معيشية في الواقع على يد سلطات دينية جائرة وغير عادلة، وذلك عندما تضطهد السلطة الدينية المرأة بصفتها رمزاً للفتنة والشر.

ولعل الموضوع السياسي بالمفهوم التقليدي للسياسة التي يحظر تداولها، يعد إشكالية محدودة في الروايات، حيث نجد بعض الانتقادات والكسر في هذا المجال، وبالذات من خلال استحضار العلاقة بالآخر (الغرب وإسرائيل) في فلسطين والعراق، وبعض القضايا السياسية الناتجة عن مقولات الإرهاب وآثاره السلبية. لكن السياسة بمفهومها القائم على السلطات المحلية المنتجة من خلال المؤسسات الدينية والاجتماعية والقبائلية والذكورية... تعدّ سياسة

حاضرة وفاعلة، بصفة الكتابة النسوية تعاني من هيمنة سياسية ذكورية قبائلية، تجعل المرأة ضحية أو كبش فداء في منظومة ما تفرزه السياسة المحلية من قيم وتقاليد سلبية.

إذن، تنطلق الروايات الأربع من بطولة نسوية معذبة في سياقات التابو المختلفة، لتغدو الشخصية النسوية تحمل مصيراً تراجيدياً، مفتوحاً على الغربة والضياع والفجائع المتلاحقة. والمرأة هنا لا تستسلم لمصيرها المأساوي بصفتها بطلة اللغة والسرد، وإنما تحاول أن تنشئ عالمها الثوري الخاص بها، الذي يسعى إلى التأمل والنقد والعمل ضد التيار الذكوري المتسلط، بكل التابوات التي يفرضها هذا التيار على مستويات الدين والجنس والسياسة والقبيلة لقمع المرأة واستلابها.

إنّ نظرة متأنية إلى حراك البطولة النسوية في الروايات، تكشف عن امرأة جديدة، مثقفة، لا تقبل أن تستسلم بسهولة، لتغدو نعجة في المنظور النّسوي إلى المرأة التقليدية، التي تقبل أن تستسلم لمصير الهيمنة والتلاشي؛ لذلك يصبح حراك البطلة ضد التابو من بداية الرواية إلى نهايتها، وإن كان هذا الحراك بطرق مختلفة قد تكون أحياناً متشائمة أو يائسة، وبالذات في سياق الحب والجنس والزواج.

لو تأملنا عناوين الروايات الأربع (جاهلية، نساء المنكر، سيقان ملتوية، الأرجوحة)، لوجدنا أنها ذات سيميائية دلالية عميقة، تفضي إلى موقف نسوي تجاه المرأة والتابو المهيمن في المجتمع، إذ تعني 'جاهلية' عنصرية قبائلية تقوم على الأعراق والألوان، وتكون المرأة ضحية لنظام أبوي بطرياركي، كما كان الوضع في عهد الأجداد (رمزية هاشم)، بما في ذلك استخدام الأيام والشهور؛ كما كانت في العصر الجاهلي.

ويحمل عنوان 'نساء المنكر' دلالة دينية واضحة السلبية، جعلت المرأة في المؤسسة الدينية الظالمة رمزاً للمنكر والشر والتحالف مع الشيطان، وهذا الموقف ضد طبيعة الدين السماوي الذي ينظر إلى المرأة نظرة إنسانية حميمة، فيما لو تتبعنا النصوص الدينية السماوية، كما يبدو الأمر في المنظور السردي؛ الذي ينتقد الممارسات الدينية لا الدين بحد ذاته.

أما 'سيقان ملتوية'، فهو عنوان يشير إلى كون الالتواء في الحركة، وبالذات تحت العباءات النسوية، هو خاصية نسوية في المجتمعات المتزمتة، التي تجعل المرأة ذات حركة متعثرة

وهي تلتف بالعباءة، ليس في مستوى دلالة المشي والحركة فحسب، وإنما في مستوى تابو التكوين النسوي، الذي يقيد المرأة بأعراف وتقاليد تحاصر جسدها ووعيها في التفكير والأقوال والأفعال.

وأخيراً، يشكل عنوان الأرجوحة قيمة رمزية عليا، في كون الراكب على الأرجوحة (وهو هنا الأنثى) يخضع لفعل وممارسات الشخص الذي يهز الأرجوحة (وهو هنا الذكورة)، من هنا ترى هذه الرواية أنّ لكل امرأة أرجوحة، تركبها، وتغيرها وفق المنظور الذكوري؛ لذلك قدمت الرواية ثلاث أرجوحات اجتماعية قبائلية، في تكوين المجتمع النسوي المضطهد في عمومه:

- أرجوحة ابنة القبيلة المحافظة على السلطة القبائلية؛ لأنها ذات نسب معروف. وتركب هذه الأرجوحة (مريم)، التي تغترب عن ذاتها وثقافتها وجسدها ومجتمعها.
- أرجوحة ابنة الخضير التي لا نسب أو قبيلة لأسرتها. وتركبها (سلوى). ويعد المال والوجاهة في هذه الأرجوحة النسب الفعلي لهذه الفئة في المنظور السردي.
- أرجوحة اللون الأسود وتوابعه، وهو لون الخدم والعبيد رمزياً - في المنظور السردي، وتركبها (عناب). وفيه يغدو الجسد مستباحاً؛ لأنه بلا قيمة، ولا مهر، ولا عذرية، ومن ثم تنتج هذه الأرجوحة قدرات جسدية ذاتية، تفرض قيمتها على مستوى البيع والشراء، أو استثمار الجسد بالطرق المومسيّة في المحصلة، كما يظهر في البنية العميقة للسرد.

علينا أن نتساءل: ما حكاية المرأة الرئيسة في الروايات المشار إليها، لما في ذلك من نسقية نسوية تتكرر من رواية إلى أخرى، تفضي إلى غربة أنثى وفجيعتها في ظل تابوات ذكورية ظالمة؟

- رواية "جاهلية": يفجّر الحب بين "لين" البيضاء و"مالك" الأسود تابوات الجنس والدين والقبائلية، حيث يكون اللون وما يفضي إليه من قيم التمييز والعنصرية، إلى استحالة أن تسمح الذكورة القبائلية والقيم الدينية السائدة بأن تتزوج "لين" الضعيفة في ظل التابوات التي تحاصرها رجلاً أسود، على الرغم من قوتها الشخصية، وتكاملها الذاتي

تعليماً وثقافة وعملاً وإنسانية وأخلاقاً، وقدرتها على تحمل مسؤولية نفسها. ومع ذلك يصبح أمرها كله في يد أخيها هاشم الفاشل في كل شيء، بما في ذلك فشله في الاستمتاع بفحولته الجنسية مع المومسات، بصفته رمزاً للذكورة المكلّفة بالتحكم بالأنثى وحمايتها، لأنها مصيبته وعاره، إلى حد العمل على قتلها وقتل مالك الذي تحبه، وقد بدأ هاشم بمالك الذي ضربه إلى حد أن أدخله في غيبوبة، تبدو شبه أبدية.

- رواية "نساء المنكر": تتعذب سارة لثماني سنوات بحثاً عن طلاق في عرى زواج فاشل، ثم تحصل عليه أخيراً بعد معاناتها من التابوات المهيمنة، وبخاصة الممارسات الدينية، وما أن تجد نفسها في سياق علاقة جديدة مع رجل آخر، حتى تشعر أنها امرأة استثنائية لا تقبل بالهامشية، ثم تغدو وهي المثقفة الجامعية العاملة، ضحية للمؤسسة الدينية، بعد اللقاء الأول مع "رئيف" الذي أحبته لدقائق في مطعم بالرياض، فتسجن ثلاث سنوات، تفقد فيها كل شيء، بما في ذلك الرجل الذي أحبته !!
- رواية "سيقان ملتوية": تلتف قيود تابو ذكورية الوطن حول وعي أنثوية سارة التي عاشت حياتها كلها في الغرب، مع والدين حرصا ظاهرياً على تربيتها مع أختيها على قيم الشرف والقبيلة والمجتمع، ولكنها تمارس علاقاتها الجنسية بالسر، وينتابها شيء من عقدة الذنب تجاه الأهل في ممارسة ذلك، ثم تصل في النهاية بعد أن يضربها أبوها لأسباب أخلاقية إلى قرار الرحيل، وممارسة حياتها على الطريقة الغربية برفقة زياد الفلسطيني، مع احتفاظ كليهما ببعض المشاعر تجاه وطنيهما، ثم تتوج علاقة الحب بينهما بالزواج، الذي لا يمكن أن يسمح به فيما لو كانا يعيشان في السعودية في المنظور السردي.
- رواية "الأرجوحة": حكاية ثلاث فتيات (مريم، سلوى، عناب) درسن في الجامعة معاً، والتقين بعد عشر سنوات من التخرج في سويسرا؛ لتصبح الرواية سيرة لهؤلاء النسوة المعذبات في مآسي الجنس والحب والزواج، مع كون سلوى وعناب تمارسان الجنس والخمر والتدخين والتحشيش والرقص منذ زمن، في ظل ذكور بدوا عاجزين، يركضون وراء ملذاتهم التي يشترونها بأموالهم الكثيرة.

بالنسبة إلى المرأة، تشكل نهايات الروايات علامات فارقة، في كون مأساة المرأة ما زالت مفتوحة على احتمالات الغربة والضياع والفجيعة، باستثناء شخصية سارة في رواية "سيقان ملتوية" التي تحررت من التابو، وقررت أن تعيش حياتها في الغرب بعيداً عن السلطات التي تتصورها من خلال أسرتها أو من خلال العودة إلى الوطن، للعيش تحت العباءة باسم الدين؛لذلك اختارت الهروب من هذا كله.

فيما عدا ذلك، نجد "لين" في "جاهلية" تنتظر أن يصحو "مالك" من الغيبوبة الأبدية التي وضعه فيها أخوها هاشم، انتقاماً لشرفه المهدور كما يعتقد زوراً، وفي الوقت نفسه تدرك أنها لن تتزوج مالكاً فيما لو قام من غيبوبته؛ لأنها تعيش جاهلية ذكورية مطبقة، لا يمكن كسرها أو تجاوزها.

وكذلك نرى سارة في "نساء المنكر" تعيش حالة يرثى لها، تغدو صبّابة قهوة في صالة أعراس، وفي يومها الأول، تجد نفسها في صالة يتزوج فيها "رئيف" الذي أحبته وسجنت بسببه. وبذلك غدت هذه الشخصية (سارة) على هامش الحياة، بعد أن خسرت ثقافتها وشهادتها وعملها وإنسانيتها وحبها، بسبب السجن الذي مكثت فيه ثلاث سنوات عقاباً على لقائها الوحيد رجلاً في مكان عام (مطعم)!!

وإذا عددنا "مريم" هي الشخصية الرئيسة في رواية "الأرجوحة"، فإنها تجد حياتها مقبلة على انهيار، لا تستطيع معه أن تحدد فيه هويتها الضائعة المغتربة، التي بدت كأنها في مهب الريح، وهي تفقد حميمية العلاقة بزوجها الراحل تجاه الانشغال بمجونه ومتعته، وكذلك عدم قدرتها على أن تعيش على طريقة صديقتيها القديمتين (سلوى وعناب) اللتين تحتفيان بملذاتهما بأسلوب رخيص أو شيطاني، يتمثل في بيع جسديهما لمن يدفع أكثر، وبخاصة لدى شخصية عناب.

عندما نحاكم استخدام الساردات للتابوات في رواياتهن من خلال التوازن بين الإثارة والفن؛ فبكل تأكيد لدينا هنا روايات متقدمة فنياً، بصفة الساردات - باستثناء سمر المقرن- ضليعات في الكتابة السردية من خلال تجارب سردية سابقة، ومع ذلك نجد لديهن خطاباً إثارياً من خلال تضخيم إشكالية العلاقات الجنسية في السرد، ومن خلال التوصيف

المؤذي أحياناً للبنية السردية التابوية؛ بصفته توصيفاً فاحشاً بطريقة أو بأخرى، ومن ذلك – على سبيل المثال – ما نجده في علاقات:

- سارة ورئيف في لندن (نساء المنكر).
- سارة وزياد في لندن (سيقان ملتوية).
- هاشم وبنات الهوى (جاهلية).
- عناب والرجال الذين يصطادون جسدها (الأرجوحة).

ومع ذلك، نتصور أن خصوصية التجربة النسوية تحمل رؤى إشكالية في الروايات الأربع، وأن الكتابة ليست مجانية، وإن كان فيها إيقاع استغلال الاهتمام الواضح بالسوق التجاري على مستوى النشر، الراغب في الاحتفاء بهذه الكتابة، بصفتها تعالج مشكلات المرأة في واقع عربي إسلامي مشبع بالتابوات، التي تحرض الكتابة النسوية على اختراق التابو ونقضه، وإظهار سلبياته، بصفته وعياً ذكورياً يصوغ الديني والسياسي والأخلاقي لمصلحته بالدرجة الأولى.

كان بإمكاننا أن نختار روايات فضائحية إثارية أخرى في مقاربتنا هذه؛ كروايتي "الآخرون" لصبا الحرز، بصفتها رواية جنسية مثلية، ورواية "الأوبة" لوردة عبد الملك، بصفتها إثارية في تصوير العلاقات الجنسية من خلال انتقاد المؤسسة الدينية، من أجل إثبات اتكاء الرواية على الإثارة على حساب الفن، ولكننا آثرنا الابتعاد عن النماذج الفضائحية، والالتفات إلى النماذج المعتدلة عموماً في الرواية النسوية.

* * *

وفي المحصلة، أنتجت هذه المقاربة عدداً من الإشكاليات، تتلخص في الآتي:

في تمثيلات التابو، قدمت الرواياتُ لغة جريئة في تشريح التابو أو المقدس، ومن ثمّ غدا المسكوت عنه أو المحرم أهم إشكاليات هذه الروايات، من منظور كونه (التابو) ذكورياً قمعياً، وغير إنساني أو حضاري. وقد ظهرت تمثيلات تابوات الجنس والسياسة والقبيلة بؤراً إشكالية في تكوين مجتمع مفكك، ومتناقض، وقمعي بعضه ببعض. أما تابو الدين فهو

مقدس كتعاليم دينية سماوية مثالية؛ لكنه من خلال الممارسة الواقعية المجسَّدة في المؤسسة الدينية، يعد واقعاً مؤلماً ومتجنياً، وبالذات تجاه قمع المرأة في المنظور السردي.

بدت تمثيلات الأنثى معذبة، ومضطهدة، ومغتربة عن الواقع، وأنّ المرأة هنا جسدت مسيرة تراجيدية في الخطاب السردي النسوي؛ حيث جاء التركيز على معاناة المرأة من قمع اختياراتها لتمثيلات حراكها في مجتمع مغلف بسلطات ذكورية ظالمة في المنظور النسوي؛ وتحديداً من خلال اضطهاد علاقات المرأة العاطفية والجنسية؛ بحيث تغدو مجرد سلعة في التداولات الاجتماعية الذكورية؛ فتخضع لسلطات الذكر، والقبيلة، والمجتمع، والدين، والسياسة... وكأنها لا تملكُ شخصيتَها أو وجودَها الفاعلَ في الحياة؛ لذلك تبدو وظيفة السرد الرئيسة في أنه يطرح معاناة المرأة وغربتها في الواقع الذي تعيشه!!

من جهة أخرى، ردت المرأة على استلابها في المجتمع الذكوري في الحياة باستلاب الذكورة في خطابها السردي المتخيّل، فكانت تمثيلات الذكورة – عموماً- سلبية، وفاسدة، وعاجزة، وأنّ حراك الرجل نحو قمع المرأة منتجُ عقدٍ متأصلة فيه، ونقص تربى عليه في المجتمع؛ بحيث تتجسد وسائل الذكورة وإفرازاتها تجاه المرأة القوية المثقفة في اعتبارها جسداً طوطمياً، ينبغي تحصينه بكل العباءات الممكنة، وفي المقابل يمارس هذا الذكر انتهاك حرمات الآخرين بدون أي شعور بعقد الذنب، وإن شعر بذلك فهو شعور طارئ.

شكلت تمثيلات تابو الجنس وما ينضوي تحته من لقاءات وعلاقات وتصادم سلطات، البنية الرئيسة في السرد؛ لأن هذا الموضوع يعد جوهر اضطهاد الأنثى واغترابها، وأنها غدت مجرد جسد في المجتمع؛ لذلك تأسست الحبكات السردية على العلاقات العاطفية والجنسية تحديداً، ومن ثمّ تستدعي هذه العلاقات تحفّز السلطات الذكورية المدججة بأسلحة التابو المختلفة؛ لتتشكل في ضوء ذلك حقيقة اختلاف الكتابة النسوية عن الكتابة الذكورية؛ أي من خلال أن المرأة هي الأقدر من غيرها على التعبير عن عمق مأساتها، وبخاصة عندما تكون الكتابة حصيلة تجربة نسوية، من خلال ما يحدث في الواقع فعلاً؛ سواء بالتماثل مع تجربةِ الكاتبة أو تجارب النماذج النسوية في السجون (دور الرعاية)، وقد أظهرت الروايات أنّ الحديث عن الجنس لم يعد محرماً!!

الفصل الثالث

سؤال الجندر في الرواية النسوية

مقاربة في نماذج روائية نسوية سعودية

عتبة

"هناك كتاب "سلطانات منسيات" للباحثة الفرنسية فاطمة المرنيسي المغربية الأصل، ترى بأن تزوير تاريخ المرأة المسلمة، هو الذي أدى إلى انحسار أدوارها التاريخية"[1]. من رواية "سيقان ملتوية"

(1) زينب حفني، سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008م، ص 94.

تقديم

شاع مصطلح "الجندر" (Gender) في الدراسات الثقافية المعاصرة، وتنوعت مفاهيمه ودلالاته، ما يستدعي أن نحدد الجندر في هذه المقاربة بصفته بعداً اجتماعياً لا بيولوجياً، تسعى فيه الكتابة النسوية إلى أن تنال المرأة حقوقها وتؤدي واجباتها كالرجل في المجتمع، ومن ثمّ أن يُرفع عنها التمييز والظلم والاستلاب، بمعنى: "محاربة التمييز ضد النساء، والدفاع عن حقوقهن"[1]. وبذلك يرى البعض أن الجندر يتحدد من خلال ثلاثة عوامل رئيسة،هي: معرفة طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة وتحليلها، وتحديد أسباب عدم التوازن وأشكاله في العلاقة بينهما، والعمل على تحقيق العدالة والمساواة بينهما في مجالات الحياة كافة[2].

من هذه الناحية، يعدّ سؤال الجندر أو النوع الاجتماعي في الكتابة النسوية من أهم الأسئلة الحضارية المعاصرة التي تطرح في الثقافتين الأدبيتين العربية والإسلامية، من منظور إشكالية الفروق أو عدم الفروق بين الذكورة والأنوثة في الحقوق والواجبات الاجتماعية تحديداً، وأنّ الإشكال في هذا السؤال يكمن في ضرورة استبعاد السلبيات الجندرية الشوفينية التي طرحت في مستوى النسوية الغربية؛ لمصلحة بناء نسوية محلية إيجابية؛ تؤكد أهمية وجود الفروق البيولوجية بين الرجل والمرأة من جهة، وفي الوقت نفسه تحاول أن تبني رؤية ثقافية حضارية للنوع الاجتماعي الذي لا يُفَرِّق بينهما (الرجل والمرأة) بصفتهما نوعاً اجتماعياً إنسانياً من جهة أخرى، ومن ثم لا بدّ من أن تطرح هذه النسوية إشكالية التأزم في الواقع الاجتماعي المحلي السلبي؛ الذي يهمّش المرأة، ويستلب حقوقها من جهة ثالثة، ومن ثمّ لا بدّ أن يهيمن ما يعوق المسيرة التنموية الثقافية والحضارية والإنتاجية في مجتمعاتنا المترهلة من جهة رابعة.

سأتناول في هذه المقاربة إشكالية الجندر في أربع عشرة رواية نسوية سعودية، هي:

---

(1) نورة السعد: الجندر المفهوم والغاية، http://www.aljsad.net/t37215.html

(2) ينظر على سبيل المثال: http://www.kenanaonline.com/page/5972

"الفردوس اليباب" و"جاهلية" لليلى الجهني، و"الوارفة" لأميمة الخميس، و"الأرجوحة" لبدرية البشر، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"بنات الرياض" لرجاء الصانع، و"وجهة البوصلة" لنورة الغامدي، و"أنثى العنكبوت" و"عيون قذرة" لقماشة العليان، و"الأوبة" لوردة عبد الملك، و"سيقان ملتوية" و"ملامح" لزينب حفني، و"خاتم" لرجاء عالم، و"الآخرون" لصبا الحرز.

وسأحاول أن أجيب، من خلال سؤال الجندر الحضاري في الرواية النسوية المختارة، عن ثلاثة أسئلة فرعية، هي:

1- كيف تشكلت بنيتا الذكورة والأنوثة في الرواية النسوية من منظور الراوية أو الساردة النسوية؟

2- ماذا تريد الأنثى في مستوى الرؤية السردية العميقة؛ كي تدخل منظومة الجندر الإيجابية؟

3- إلى أي حد يمكن أن يكون هناك أمل في إمكانية إنتاج جندر عربي إسلامي واعٍ لقضاياه المصيرية في مجتمعاتنا؟!

أتمنى أن تحقق هذه المقاربة أهدافها؛ فتجيب عن أسئلتها، وتصوغ رؤيتها الحضارية، التي تسهم في محاولة تفكيك الرواية النسوية المفضية إلى علاقة غير حميمة بالواقع الذي يهيمن عليه النسق الذكوري،من أجل البحث عن الحلول التي تكسر الجهل والتخلف والاستلاب في مستوى الفروق والاختلافات بين الرجال والنساء، على وجه التحديد.

1- تمثيلات الذكورة والأنوثة

لدينا عوامل كثيرة تُسوِّغ مسألة تَشَكُّل عالمين متناقضين في المجتمعات المحلية؛ قطباهما الذكورة والأنوثة، وهذا التناقض بين هذين العالمين أو القطبين هو الأساس في تشكيل مجتمعات عربية إسلامية معوقة بطريقة أو بأخرى، من منظور أن تركيبة مجتمعاتنا – كما تبدو في الروايات على وجه التحديد – تقوم على وجود كيان ذكوري بطريركي مستبد، في مقابل وجود كيان أنثوي مهمَّش مضطهَد، وبخاصة في المجتمعات الريفية، وأيضاً في مجتمعات

الطبقات الدنيا في المدينة، التي يهيمن عليها مثلث الفقر والجهل والمرض، ما يستدعي استبداد الذكورة المتخلفة بالأنوثة المستلبة في الحياة المعيشية كافة، ومن ثمّ ينتج عن ذلك مجتمعات معوقة على أية حال.

في ضوء هذا التناقض، يغدو سؤال الكتابة النسوية تبئيرياً في معالجة قضايا المرأة المستلبة من الرجل، الذي يؤكد (أي الرجل) من خلال منظومة علاقاته المتنوعة، سواء أكان أباً أم أخاً أم حبيباً أم زوجاً أم غير ذلك كسلطة ذكورية في المجتمع، كونه في المنظور النسوي نقيضاً بل سكيناً سوداء مثلومة مسلّطة على رقاب النساء المعانيات المضطهدات المستلبات في كل شيء، ولأسباب تبدو أحياناً أكثر من هامشية، كما نرى ذلك في رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن – على سبيل المثال.

تتأسس رواية (نساء المنكر) على تقديم صورتين للشخصيات: صورة نساء معذبات في المجتمع، يسعَين أحياناً إلى الانتقام من الرجال المنكّلين بهنّ، فيكون مصيرهن السجن أو دار الرعاية الاجتماعية، وصورة أخرى لرجال جلادين، يمتلكون القانون، والسوط، والغدر،والتحرر من كل تبعات أخلاقية أو إنسانية تجاه النساء؛ إلى حد أن تصبح المرأة ضحية أو كبش فداء بكل معنى الكلمة[1]، علماً بأن الفرق البيولوجي بين الرجال والنساء ليس كبيراً، كما تصور ذلك الساردة: "إن المخلوق المنعوت بالرجل لا يملك القوة التي يجّلوه من أجلها ورفعوه بها على المرأة. كل امتيازات الرجل على المرأة لا تعدو قدرته على حمل بضعة كيلوغرامات. أما في شكله الخارجي فلا يزيدها إلا طولاً في بعض الأحيان وزيادة في عرض الكتفين"[2].

نجد في هذه الرواية لغة عميقة في سخريتها من الرجل، ومحاولة قلب كينونة الأشياء؛ لتغدو خيانة المرأة لرجلها على سبيل المثال قيمة نسوية إنسانية عليا؛ لأنّ الخيانة هنا تعد قوة أنثوية مادامت تترعرع تحت سقف التحدي للسوط الذكوري من جهة، ومحاولة لطعن

---

(1) ينظر بحث "نموذج كبش الفداء النسوي": حسين المناصرة، وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، دار عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2010م، ص ص 45-89.

(2) سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقي، بيروت، ط2، 2008، ص8-9.

الرجل الذي يمارس قوة في ظاهرها، وتدل في أعماقها على الضعف: "أن تكون قوة وتمارس بها ضعفك فإنها منتهى الضعف، وأن تكون الأنثى ضعفاً وتمارس به قوة فقد علت القمّة"[1]. ومع ذلك يبقى الرجل في المنظور النسوي سادياً مازوخياً في تعامله مع الأنثى، التي تعاني من جروحه المحفورة في جسدها وروحها؛ فتشعر أنها ضحية حقيقية له: "وأي جروح؟ إنها جروحه التي غرسها في قلب امرأة تجردت من كل الحياة إلا منه. جاءته حافية ليتلذذ بالسادية التي يعذب بها نفسه ونفسها"[2].

تتحدث نورة عن زوجها ياسر الذي أحبته قبل الزواج، وأنها ضحت بكل شيء من أجله، لكنها بعد الزواج لم تذق معه طعماً للسعادة؛ لأنه كما تقول: "استطاع بكل براعة أن يجعل نفسه عدواً لدوداً، أن يكون شيئاً كريهاً لا أحب تذكره... نعم كنت أخونه، وبكل قواي العقلية سأخونه! لأنه رجل لا يستحق بكل بساطة إلا الخيانة"[3].

في المحصلة، يبدو السؤال النسوي في رواية "نساء المنكر" دالاً، وهو يطرح معاناة المرأة المنهارة في موازاة هروب الرجل منها؛ فيتركها منهارة تدوسها مئات الأقدام؛ تخاطب سارة رئيفاً الذي تخلى عنها، وهي التي سجنت بسبب حبها له: "لماذا تتركني كسلسلة وقعت على أرض تهشمت وتفتت وداستها مئات الأقدام؟"[4]. ومن ثمّ لا يختلف الرجال كلُّهم عن رئيف، من حيث أنهم يتنكرون لنسائهم، تقول أيضاً: "تزدحم أمامي وجوه كثيرة، جميعها بشعة لا فرق بين الملتحية منها ولا الحليقة، لا الإسلاميين ولا الليبراليين"[5]. وتستحضر اتفاق هؤلاء على ابتذال المرأة، بصفتها جملاً سقط على الأرض لتكثر سكاكينه- كما يقال في المثل الشعبي.

تنتهي الرواية بحتمية المأساة النسوية؛ إذ تُسجن سارة بسبب أنها أحبت رجلاً تخلى عنها، ثم تخرج من السجن بسجل سوابق كأي مجرم، تقول: "هذا السجل يحرّم عليّ العمل،

---

(1) نفسه، ص9.

(2) نفسه، ص31.

(3) نفسه، ص ص47-48.

(4) نفسه، ص31.

(5) نفسه، ص53.

والحياة، والكسب. يحرمني أن أكون أنا[1]؛ فتغدو، وهي التي تحمل شهادة البكالوريوس، ولديها سنوات خبرة في العمل، مجرد "صبّابة قهوة" في قصر أفراح، فتستقبل في يومها الأول من العمل الرجل الذي أحبته حباً خرافياً، جاء ليتزوج فتاة أخرى، وكأنه بلا خطيئة أو مأساة، أما هي فغدت مجرد صبابة قهوة في عرسه، بصفة هذه الحالة مفارقة كبرى بين نسقي الذكورة والأنوثة في الحياة الاجتماعية الظالمة في المنظور النسوي!!

ونجد الفكرة نفسها تتكرر في رواية "بنات الرياض"، من خلال تشكّل شخصيات ذكورية مستلبة في مواجهة سلطة المجتمع، وغير قادرة على أن تكون في مستوى الحب واختيار الزوجة المناسبة؛ كما يتضح من خلال فشل العلاقات العاطفية في الرواية، باعتبار الرجال حجار شطرنج تتحكم بهم العادات والتقاليد؛ لأنهم باللهجة الدارجة: "من طينة واحدة؛ سلبية وضعف وانبياع للعادات والتقاليد المتخلفة، حتى إن استنكرتها عقولهم المتنورة! هاذي هي الطينة اللي خلق منها شباب هذا المجتمع للأسف. هذولي مجرد أحجار شطرنج يحركها أهاليهم، ويفوز في اللعبة اللي أهله أقوى!!"[2].

ولا نبالغ إذا عددنا الروايات كلها في متن هذه المقاربة، تشتغل على ثنائية الذكورة والأنوثة، بصفة الذكور مضطهِدين للنساء؛ كاضطهاد الأب لزوجه وبناته في رواية "أنثى العنكبوت"، واضطهاد الأخ (هاشم) لأخته (لين) في رواية "جاهلية"، واضطهاد الحبيب لحبيبته في رواية "الفردوس اليباب"، واضطهاد العم (السبتي) والطبيب ثامر للإناث في الأسرة الممتدة في رواية "وجهة البوصلة"، واضطهاد "رجال الدين" للأنثى في رواية "الأوبة"، واضطهاد العادات والتقاليد الذكورية المهيمنة في المجتمع للنساء في روايات: "الوارفة"، و"الأرجوحة"، و"عيون قذرة"، و"سيقان ملتوية"، وغيرها.

---

(1) نفسه، ص74.

(2) رجاء الصانع، بنات الرياض، دار الساقي بيروت، ط1، 2005م، ص306.

2- أسئلة نسوية ثقافية لافتة:

ثمة أسئلة مصيرية تطرح في الروايات النسوية، وهي أسئلة الذات تجاه الآخر؛ الذات التي تبحث عن هويتها في حراك اجتماعي مأزوم، تشكل فيه الأنثى كبش الفداء كما أسلفنا. وفي الغالب توجه هذه الأسئلة إلى واقع اجتماعي ثقافي متحيز ضد المرأة، ويتشكل هذا الواقع من خلال هيمنة سلطة الرجل، الذي يضطهد المرأة؛ لأنه يمتلك القرار ويصوغ القوانين والسلطة، سواء أكانت هذه السلطة دينية، أم عرفية، أم اقتصادية، أم جسدية، أم غير ذلك.

تقدم رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر مجموعة مهمة من الأسئلة ذات المعنى الدال على الوعي بالمأساة النسوية من خلال الدور الاجتماعي المتاح للمرأة، التي هي منتجة بامتياز في الأسرة، وقد تكون معلمة أو موظفة بارعة، وناجحة أيضاً في سياق واقعها الاجتماعي الأنثوي، ومع ذلك لا تتمكن من الحصول على قيم اعتبارية في المجتمع تجاه دورها الفاعل؛ فيسمح لها بقيادة السيارة - على سبيل المثال- بصفة هذه القيادة رمزاً للحرية، والعباءة رمزاً للعبودية على حد تعبير سارة بطلة رواية "سيقان ملتوية"[1]. هذه الأسئلة النسوية تفضي في المحصلة إلى ذاكرة نسوية تحاول الخروج مما هي فيه من إجهاض على أيدي الذكورة أو المجتمعات الذكورية!!

تدرك عناب ذات اللون الأسود أنّ لونها في المجتمع القبلي ليس بأكثر من جسد يباع ويشترى؛ لذلك يكون تساؤلها عملياً (براجماتياً) بخصوص تجارتها بجسدها بدون أي شعور بالخطيئة، على النحو الآتي من منظورها: "عندما يربيك المجتمع طوال عمرك على أنك مجرد جسد يتمتع به الرجال، فلماذا لا يكون هذا الجسد هو أول سلعة تفكرين في بيعها؟ على الأقل تكون هذه إرادتك أنت، جسدك وأنت حرة فيه. هل في الأمر خطيئة؟"[2]. وقد جاء موقفها هذا نتيجة أنها اغتصبت من سيدها الرجل "الأبيض"، وهي في العاشرة من عمرها،

---

(1) ينظر: سيقان ملتوية، ص108.

(2) بدرية البشر، الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010م، ص 111.

بدون أن يهتم أحد ممن حولها بمأساتها، لتدفع بعد ذلك ثمناً باهظاً من التهميش والذل والامتهان، ومن ثمّ تبيع جسدها لمن يدفع أكثر!!

وتطرح سلوى سؤالين مهمين من منظوري القبائلية والزواج التقليدي؛ حيث ترى نفسها بلا نسب قبلي في أسرتها، وفي الوقت نفسه لا تفهم كيف تتزوج زواجاً تقليدياً في غير رغبتها، تقول في السؤال الأول: "ماذا يعني أن يكون الإنسان خضيرياً؟"[1]، وتقول في السؤال الثاني: "أكبر خبطة عرفتها كانت مع أرجوحتي الأولى، حكاية حبي الأول، هل سمعتما بمثل رواية كهذه؟ واحدة تغازل رجلاً وتتزوج أخاه؟"[2].

لقد أدركت عناب السوداء من جهة وسلوى الخضيرية (بلا نسب) من جهة أخرى أنهما يعوضان عن النقص في حياتيهما الاجتماعية، وذلك من خلال بيع عناب لجسدها بالعلاقات الجنسية غير الشرعية، وبيع سلوى لجسدها من خلال الزواج المسيار (العرفي بالسر) وحبها للمال والهدايا مع ثرائها. أما مريم المتميزة في بنية السرد بصفتها قبيلية فإنها تطرح أسئلة ثقافية تبين غربتها الحادة، وضياعها الثقافي في مواجهة عبثية كلٍ من سلوى وعناب المحبطتين المتصالحتين إلى حد ما مع نفسيهما وعلاقاتهما.

تتساءل مريم عن ذاتها في سياق تصالح كل من عناب وسلوى مع نفسيهما، فتظهر غربتها وارتباك شخصيتها في مواجهة عالمين اجتماعيين متناقضين قبليّاً مع عالمها:"إنهما منسجمتان مع عالمهما المحدود، ومتعهما الجهنمية. بينما هي لا تعرف ماذا تريد؟ ومن تكون؟ من أي صنف من النساء هي؟ وأي حياة تحيا؟ حياة حقيقية أم حياة متصورة من الكتب؟ تنظر إليهما مرة أخرى وتتساءل: من أي عجينة عجنت هاتان الجنيتان؟"[3].

تنبع أسئلة مريم من كونها مثقفة،لم تتعود على أن تمارس ما تمارسه صديقتاها في حرية التصرف بجسديهما مع الشباب واحتساء الخمرة وتدخين الممنوعات؛ لأنها تربت في عالم مختلف عن عالمهما المشبع بالفوضى والحرية السلبية: "شعرت بأنها لا تنتمي إلى هذا العالم، ولديها مشكلة في التناغم معه. هي لا تمتلك حياة سوى في عالم الكتب، حيث كبرت

---

(1) نفسه، ص 91.

(2) نفسه، ص 110.

(3) نفسه، ص 120.

وترعرع عقلها، حيث تمرنت داخل لغتها، وكونت مفاهيمها عن الحب، والصدق، وقيمة الإنسان، وظلم النساء، ولم تنتبه أنها في ظل انشغالها بالكتب قد فقدت شيئاً من ذاتها المحلية، هناك في وسط نجد، في الرياض الساخنة، حيث تتحرك النساء في الظل بصمت وبرغبة عارمة في التخفي، وفي التجمل، وفي الطاعة"[1].

وإضافة إلى الكتب التي جعلتها مثقفة، تختلف عن صديقتيها في كونها من "بنات الحمايل"، ما يفرض عليها أن تقلق وتغترب وتخاف من أن يراها زوجها أو أحد أصدقائه في ملهى ليلي، تشرب الخمرة، وتجالس الشباب الغرباء: "سألت مريم نفسها: ما الذي أقلقها؟ هل تخاف أن يراها مشاري أو أحد أصدقائه؟ لكن كيف يجرؤ مشاري على محاسبتها على شيء وقد فعل ما فعل؟ إذن لماذا يأكلها الشعور بالذنب؟ هل هي أحافير إرث قديم يتسرب في لا وعيها، يحاسبها كما كانت تحاسبها أمها، وهي "بنات الحمايل"؟ فبنات الحمايل لا يسهرن خارج المنازل، وبنات الحمايل لا يكشفن وجوههن للرجال، وبنات الحمايل لا يسمع لهن صوت"[2].

هكذا تجد مريم نفسها غريبة؛ لأنها مثقفة، وتؤمن بقضايا المرأة، ما جعل أسئلتها مصيرية تجاه العلاقة بين ذاتها المثقفة والآخرين الذين يحاربون وعيها وثقافتها: "تتساءل: ما الذي جعل منها هكذا، غريبة ووحيدة؟ هل هو قدرها لأنها آمنت ذات يوم بأن للمرأة حقوقاً لا تختلف عن حقوق الرجل، وأن لعقلها حقاً بأن يستقل بتفكيره؟ أم لأنها أحبت الحياة المدنية الحديثة؟ أم بسبب جيناتها المسلحة برصاص العناد المسموم، الذي تراكم في عقلها فرفض أن يتبع طريقاً رسم لها، وكانت نسوة عائلتها قد سرن عليه طوال حياتهن؟ هل هو قدر فلكي، لأنها من برج القوس، الذي يتصف بالتفلت والعناد، ورفض التبعية؟ أم هو قدر ديني، وعقوبة ترصدتها؛ لأنها لم تعد تلك الفتاة المطيعة التي تقرأ القرآن كثيراً وتصلي كثيراً، فأصابها عطب روحي؟"[3].

---

(1) نفسه، ص 140.

(2) نفسه، ص 141.

(3) نفسه، ص 10.

ثم تلتفت إلى التقاليد التي تحرر الرجال وتحاصر النساء، لتغدو المرأة أسيرة تقاليد ظالمة إن لم تكن مجرمة في تصورها: فكرت مريم في نفسها: لماذا تظهر سطوة التقاليد على النساء أكثر منها على الرجال؟ولماذا تجيد الثقافة صنع أقفاص من حديد وأكفان وحلقات وحبال للنساء فقط، فيما يطير الرجال بعيداً عن سطوة ثقافتهم؟ تشاهد الهنديات وهن يلبسن الساري فيما يتحرر الرجل الهندي من زيه، والماليزي يتحرر من إزاره فيما تبقى الماليزية بمئزرها وحجابها، وتخرج السعوديات بعباءاتهن ونقابهن، فيما يلبس السعودي ثياباً أجنبية، لماذا ترحم التقاليد خروج الرجال بأي زي شاؤوا فيما تعاقب خروج النساء، وتجعل ثيابهن الثقيلة رمزاً لضريبة خروجهن للحياة العامة؟[1].

هناك أسئلة كثيرة أخرى تطرح في هذا السياق في هذه الرواية وغيرها. وما أوردناه هنا هو أمثلة دالة تكشف عن إشكالية الجندر النسوي، وما ينضوي تحته من فروق بين الذكورة والأنوثة، شكّلها مجتمع ذكوري، تكوينه صارم قاسٍ، وهو مجهِض لحراك أنثوي اجتماعي نوعي أو يتشابه مع حراك الرجل!!

تعد أسئلة المرأة أسئلة وجودية ومصيرية، تكشف عن ثقافتها تجاه عالم لم يقدم لها وعياً مهماً وحرية ملموسة تجاه ممارسة حقوقها وواجباتها بكل أريحية وثقافة غير متحيزة.وتعد هذه الأسئلة مثالاً من رواية واحدة، وتكتنز بقية الروايات بأسئلة كثيرة في هذا السياق، الذي يبحث عن حلول لمصائر النساء التراجيدية في مجتمع ذكوري أقل ما يقال فيه أنه ظالم، ويستلب دور النساء في المجتمع والحياة!!

3- جنوسة جسد الخنثى

قدمت رجاء عالم في روايتها "خاتم" صورة "الخنثى" في المستوى الدلالي العميق[2]، ولكن عندما نتأمل بنية الرواية في منظور النوع الاجتماعي (الجندر) لا نجد في هذه الشخصية

---

(1) نفسه، ص 154.

(2) ينظر قراءتنا لهذه الرواية: حسين المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008م، ص ص 155-167.

ما يجعلها أنثى أو ذكراً سوى مسألة شكلية تتمثل في تحسس الفرج. وما أن يقرر الأبوان أن يجعلا هذا التكوين (الطفل) ذكراً أو أنثى حتى يتسنى لهما ذلك من خلال تغيير الملابس ومنح الحريات؛ لذلك عاشت الفتاة/ الذكر على أنها في الخارج ذكر وفي البيت أنثى. ثم في سياق خرافي أو أسطوري تكشف الساردة عن إشكالية إنسانية عميقة، وهي أن المجتمع هو الذي يرسم حراك أفراده، سواء أكانوا ذكوراً أم إناثاً!! من هنا كانت نهاية معرفة هوية الفتاة مفاجئة، وذلك عندما قامت الحرب بين فريقين في مكة، وما كان بإمكان المنتصرين أن يفرقوا بين الرجال والنساء عندما بدأ الرجال يلبسون ملابس النساء تخفياً، إلا أن يتحسسوا فروج النساء الأسرى، من هنا كانت هناك صدمة عندما تحسسوا فرج "خاتم"، فقتلوها، باعتبارها ذكراً مثلها مثل الذكور الآخرين؛ حيث لا يتعمد الجيش أن يقتل النساء في مثل هذه الحروب الذكورية!!

بدا 'حراك' خاتم حراكاً مبدعاً في تمثيله أو تمثيلها لدوري الذكورة والأنوثة بدءاً من الاسم (خاتم)، باعتبارها 'خنثى' بطريقة أو بأخرى،؛ لتنعدم أهمية الذكورة والأنوثة من الناحية الشكلية، كما يبدو في قولها: 'ما أهمية ما إذا كنا إناثاً أو ذكوراً؟! أعتقد أن الأهم هو ما وراء الثياب'[1]. وهي إن كانت في التصور العام أنثى، إلا أن الصياغة الاجتماعية لذكورتها في أسرة تعاني من موت الأبناء الذكور تحديداً،تعدّ حالة تحول حقيقية من الأنثى إلى الذكر: 'كأن جسد ذكر يلتحم بجسد خاتم كلما نظرت في تلك العيون، أو لبست ثوب الرجال، وخرجت بوجهها عارياً لطريق، تحتدّ أطرافها، وتخلع ليونتها لتدخل في هيئة آدم، شبه يقينٍ من كونها ثنائية الجنس يتملّكها'[2].

تكشف هذه اللعبة السردية عن إمكانية تشكيل الجندر أو النوع الاجتماعي في ظل هيمنة الذكورة على المجتمع؛ حيث يوجد ذكورة مهيمنة في مكة، كما هو حالها في هذه الرواية، التي حشرت النساء في البيوت، وأطلقت الرجال في الشوارع، وفي الوقت نفسه تعد الطقوس الدينية في الحرم المكي تمثيلاً بطريقة أو بأخرى لبناء جندر ديني لا اجتماعي، عندما

---

(1) رجاء عالم، خاتم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط1، 2001م، ص ص56-57.

(2) نفسه، ص 194.

تتساوى في ذلك المرأة والرجل والطفل في أداء الشعائر الدينية المقدسة، بدون أن تكون هناك سلطة قمعية تجاه النساء، كما يحدث في الحارات على سبيل المثال.هذا ما جعل خاتم تحب شخصيتها الذكورية؛ لأنها تعطيها حرية في الحركة، وكذلك شخصيتها الأنثوية؛ لأنها تمكنها من معرفة أسرار النساء، تقول: إنها تمنحني مكاناً أوسع للحركة، أنا لا أطيق البقاء مع أخواتي في المبيتات ووراء البرقع، أحب نظر الناس في عيني ونظري في عيون الناس على الطريق، لا أطيق خروج الحمارة دون أن أكون على ظهرها، أحب الاختباء وراء أستار الشقدوف؛ لأنصت لأخفاف الجمل على صخر الجبل، لكن ليس حين أريد أن أرى وأريد للأشياء أن تراني، أحب النقلة بين الشيء وما بعده وقبله أو وراءه أو نقيضه، أحب مراقبة النساء، الدخول في مجالسهن وأسرارهن، لكن لا أريد أن أكون سراً محبوساً هناك، لا أريد أن أخبّأ وفي الوقت نفسه لا أريد أن أنكشف»[1].

كذلك تتشبه النساء بالرجال في لعبة شعبية داخل مجتمع النساء[2]، بحيث تمارس النساء أدوار الرجال في البنية الاجتماعية الاحتفالية خلال الأعراس وغيرها، وهذا ما جعل الموسيقى بصفتها فعلاً ثقافياً ليس ذكورياً ولا أنثوياً، أو بإمكانها أن تكون ثقافة حضارية تتواءم مع أي جنس في المجتمع، كما تتواءم خاتم مع العود الذي تندمج فيه؛لتصبح كينونة لا أنثوية ولا ذكورية، ولكنها جسد أعمق من ذلك: «أدمنت الدار عزف خاتم للعود، مالت البنت الولد للصمت، دخلت في قطيعة مع صوتها، مع جسدها، مع ظاهر لغة الصوت والجسد، صارت تفتش عن صوت أو ثوب أعمق من هذا الصوت والجسد القابلين للتحريف بثياب أنثى أو ذكر»[3].

إن الرؤية العميقة التي تهدف الساردة (رجاء عالم) إلى تشكيلها في روايتها هذه، تكمن في إمكانية تجسيد النوع الاجتماعي،ولو بصيغة أسطورية من منظور استحضار الخنثى في التصرفات على وجه التحديد؛ لذلك ركزت على التصرف الاجتماعي للنوع، لا الجنس؛

---

(1) نفسه، ص 60.

(2) ينظر بحثنا: تشكيل مكة المكرمة في ذاكرة السارد: حسين المناصرة، وهج السرد، ص ص 5-42.

(3) خاتم، ص127.

أي النوع الاجتماعي الوظيفي (الجندر)، فالزوجة التي كانت تحمل في كل بطن (خمسة بطون) ذكراً وأنثى، فيموت الذكر وتبقى الأنثى، حملت في البطن السادس جنيناً واحداً تشكل بصفته توأماً، أي ذكراً وأنثى، هو أو هي خاتم، التي تمارس دورين: دور الأنثى في داخل البيت وفي مناسباته النسائية الخاصة، ودور الذكر في خارجه، في الحرم والحارات المكية والمجالس الرسمية، وبذلك تصبح العلاقة بين الذكورة والأنوثة علاقة اجتماعية لا بيولوجية حميمة في الجسد الواحد: كلنا ذكر وأنثى، لكن المشكلة في الوقت، متى يدوزن آلته؟ متى يلعبها لتشطح في لحن الأنثى، أو بالعكس، متى تنفلت آلته لتعطي نفسها للحن الكامل، الذي تتحاور فيه نغمة الذكر بنغمة الأنثى في نفس الرنة[1].

ومن خلال العلاقة الاجتماعية التكاملية بين الذكورة والأنوثة في الجسد الواحد، تصبح إمكانية التخلي عن أحد الجنسين عملية فاشلة أو غير ممكنة، يظهر هذا من خلال هذا الفعل العدمي في محاولة خاتم أن تحدد جنسها: في ليال كانت تقضي ساهرة تأمر جسدها بالتمسك بصفة الأنثى، تأمره بخلع كل ذاكرة الذكورة وتبعاتها، تغوص في تلك الرغبة، ثم لا تلبث أن تطفو بذعر: ماذا لو فقدت الطريق للذكر كلية؟ حينها لا يعود من باب ينفتح لها على الطريق، وما يخبئه من مفاجآت ومنحدرات وتحف الدحديرة. ذعر يتحول لكابوس من فقدان تلك السلطة التي تلبسها في ثوب الذكر، وتطلقها مثل طاووس على دروب الجبل، قوة لا يستهان بها في ذاك الثوب، تخولها أن تفتح ما شاءت من الأجساد وتطوي، قوة أدمنتها وصار خلعها مثل إخصاء نهائي لا رجعة فيه، لقدرتها على الوجود بحرية. تفكر في كونها محظوظة بهذه الوقفة بين العالمين[2].

كذلك تنعدم الصفات الذكورية والأنثوية في الموسيقى، كما تنعدم هذه الصفات في جسد الخنثى، الذي يمثل النوع الاجتماعي المميز، والمبدع في الوقت نفسه، في المنظور السردي النسوي: يوماً وراء يوم وجسداً وراء جسد أو لحناً وراء لحن تزداد خاتم يقيناً: الموسيقى هي عجينة أجسادنا، هي الآلة التي تسبك أجسادنا/ تناسقها وتشوهاتها، كما أن

---

(1) نفسه، ص 140.

(2) نفسه، ص176.

أجسادنا بالمقابل، حين تصفو ويكتمل بهاؤها تصير آلة لطلوع هذه الموسيقى الكونية، كمالنا يتمم بطلوع الأغنية المضمرة فينا"[1].

لعلّ الهدف من وراء العرض السابق والاقتباسات الدالة في سياق شخصية الخنثى، هو أن الساردة النسوية تسعى إلى أن تقدم نموذجاً للإنسان بصفته مزيجاً من العلاقة الحميمة بين الذكورة والأنوثة؛ إذ لا يوجد أنوثة خالصة أو ذكورة خالصة، من هنا يقر وعي الكتابة النسوية بضرورة النظر إلى الجندر النسوي على أنه في مستوى الذكورة من خلال الحقوق والواجبات الاجتماعية تحديداً.

ولا تكاد تخلو رواية نسوية من ظاهرة حسد المذكر على ما يتمتع به من ميزات اجتماعية، أعطيت له بصفته ذكراً لا أقل ولا أكثر، واستلبت من المرأة بصفتها أنثى فحسب؛ لذلك تستنكر النسوية أن تمنح الحرية المطلقة للرجال في ممارسة الجنس، على سبيل المثال، دون أي رادع، كما يظهر في رواية "وجهة البوصلة" من منظور التساؤل الساخر على لسان الأم في حديثها مع ابنتها: "ماذا في ذلك؟ الرجال يتزوجون..الرجال يخونون، والرجال ينامون في فرش غير فرش نسائهم، وينتشون بأصوات غير أصواتهن.. وهذا عمك السبتي متزوج بامرأة في عمر أصغر بناته شفاه الله وعفاه من مرضه"[2].

يضاف إلى ذلك أن الساردات رسمن صوراً للذكورة في سياق الجهل، والتخلف، والفشل الاجتماعي، ومع ذلك لا بدّ أن يتمتعوا بسلطات عليا، يمارسونها ضد النساء أو المحارم، ما يجعل المرأة الناجحة في حياتها تشعر بالغبن وهي ترى أخاها الفاشل- على سبيل المثال- يتحكم بها، ويتصرف بدلاً عنها، وكأنه المسؤول الأول والأخير عن تصرفاتها كلها، كما نجد في شخصية هاشم تجاه أخته لين في رواية "جاهلية". بل هو نفسه يشعر بتفوقها عليه، ما يستدعي حقده عليها، ويسعى دوماً إلى تدميرها والتخلص منها، بل التفكير في قتلها غسلاً للعار الوهمي؛ وكل ذلك لشعوره أنه الذكر الذي من حقه أن يستعمر شخصية أخته، وينتهك حرمات نساء الآخرين، كما سنلاحظ في الفقرة التالية.

---

(1) نفسه، ص188.

(2) نورة الغامدي، وجهة البوصلة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م، ص 88.

4- الدور الذكوري الاستعماري

تكمن الأزمة الحضارية التي تستلب مشروع الثقافة العربية الإسلامية في تخلف هيمنة الدور الذكوري، وتحوله إلى دور استعماري في المجتمع ضد النساء في المنظور النسوي؛ ومن ثمّ منح دور الحرية المطلقة في التصرف للذكر؛ بمعنى أن يمارس الرجل كل شيء بلا عيب بطريقة أو بأخرى، ما يجعله مثل "ديك المزابل"، بحسب تعبير ليلى الجهني في روايتها "الفردوس اليباب"؛ إذ يقيم عامر علاقة جنسية غير شرعية مع صبا باسم الحب، ثم ما أن تحمل منه حتى يتخلى عنها واصفاً حبهما بأنه مزبلة وهو ديكها الذي يصيح (أي من حقه أن يجهر بالفضيحة)، وأن امرأة مثلها تمنح جسدها بسهولة لمن تحب لا يمكن أن تكون لرجل واحد[1]. وهنا يعد (الرجل) في حقيقته العميقة مستعمِراً للمرأة باسم الحب، وهي مستعمرته المغتصبة بامتياز، حتى فيما لو كانت مميزة عليه حضارياً وإنسانياً، وهو فاشل بامتياز، كما نجد في رواية "جاهلية" لليلى الجهني؛ حيث يسيطر الأخ على أخته؛ إلى حد التفكير بقتلها لمجرد أن يتقدم شاب أسود لخطبتها، وهو نفسه هذا الأخ انتهك أعراض نساء كثيرات؛ لأنه ذكر بامتياز أو بجودة حضارة الجهل والتخلف، وكأننا نعيش في العصر الجاهلي لا العصر الحديث، حيث لا قيمة للأنثى في مواجهة الذكر على الرغم من أنها أفضل منه، تقول لين عن علاقتها بأخيها هاشم: "وعت في وقت مبكر أنها أفضل منه، لكن أنوثتها كانت ذنباً لا يغتفر"[2]!! وبذلك يتحكم بها، ويستلب حبها، ويضع حبيبها الذي تقدم لخطبتها على مسافة خطوة من القبر.

ولأن الأعراف أو التقاليد تبيح للرجل مالا تبيحه للنساء من الممارسات الاجتماعية؛ فإنّ خطأ المرأة إثر نزوة عاطفية ما قد يصبح جريمة كبرى، كما نرى في رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن؛ إذ تعيش البطلة تجربة حياة مرة بسبب وجودها (سارة) في مطعم

---

(1) ينظر: ليلى الجهني، الفردوس اليباب، دار الجمل، المانيا، ط1، 1999م، ص 48. وكذلك تشير رواية "وجهة البوصلة" إلى هذه الحقيقة المُرّة في حياة المرأة التي يتنكر لها حبيبها بعد أن تعطيه جسدها، ينظر ص ص130-131. وأيضاً، تنكر وليد لسديم بعد أن أعطته جسدها، وقد عقد عليها القران، في رواية "بنات الرياض"، ص ص36-43.

(2) ليلى الجهني، جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007م، ص 92.

عائلات مع شاب تحبه[1]، حيث تسجن ثلاث سنوات. وقد يصل الأمر بالمرأة إلى أن تنتحر لمجرد أنها أصبحت مجرمة في عيون الآخرين؛ بعد أن قبضت هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر عليها (أي على هيا)، وهي تجلس في مطعم عائلات مع شاب طلب أن يراها قبل أن يتقدم لخطبتها[2]. ولعل هذا التصرف هو ما برر هروب البطلة الراوية (سارة) في رواية "سيقان ملتوية" لزينب حفني من منزل أسرتها السعودية بلندن، وعدم قدرتها على العودة إلى أهلها الذين سيجبرونها على أن تعيش في "الديار الصحراوية" التقليدية؛ لتغدو مجرد امرأة هامشية أو سلعة مجردة من إرادتها في مجتمع ذكوري ظالم في تصورها أو تصور الآخرين عنه؛ فتؤكد سارة تحررها بهروبها من أسرتها، قائلة: "أرفض أن أحيا في أرض تلتهم حريتي، وتصادر كينونتي باسم الأعراف والتقاليد. إنني لا أرغب في الانتماء إلى تربة تشعرني أنني مطية سهلة لكل من هب ودب!"[3].

لا تكاد تخلو رواية نسوية سعودية من اعتبار شخصيات الذكور شخصيات سلبية على العموم، وهذا ناتج عن هيمنة ذكورية، فرضت أنساقاً من التابو على النساء[4]، بحيث لم يعد بإمكان المرأة أن تتحرك بحرية في مجتمع يفرض عليها أن تكون مهمشة أو مستلبة، وأحياناً يكون استلاب الذكور للنساء بوسائل عديدة كالدين في رواية "الأوبة"، و"نساء المنكر" والمال في رواية "ملامح"، والحب في رواية "الفردوس اليباب"، والتقاليد الأبوية البطريركية في روايات: "أنثى العنكبوت"، و"جاهلية"، و"الوارفة"، و"الأرجوحة"، و"بنات الرياض"، و"وجهة البوصلة"، إلخ.

في هذه الروايات وغيرها، تبدو الحالة الذكورية الاستعمارية جلية، حيث أوصلت الحالة الدينية بطلة رواية الأوبة على أيدي فئة من "المتدينين" السلبيين إلى الجنون والانتحار، وباسم الحب انتهك عامر جسد صبا وتركها تواجه فضيحة حملها، ما أدى إلى إجهاضها ثم

---

(1) ينظر، نساء المنكر، ص ص 40-45.

(2) ينظر: سيقان ملتوية، ص ص 115-116.

(3) نفسه، ص127.

(4) ينظر بحثنا "مرجعيات التابو في الرواية النسوية – مقاربة في نماذج روائية سعودية: كتاب "المرجعيات في النقد والأدب واللغة"، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، دار عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2010، ص ص 637-682.

انتحارها بطريقة أو بأخرى، وكذلك استطاعت سلطة المال أن تفسد بطلة رواية "ملامح" وتحولها إلى مومس، وحوّل الأب التقليدي المجرم في "أنثى العنكبوت" زوجه وبناته إلى الجنون والمرض والإجرام!!ونجد مصائر النساء مجرد سلع جسدية يتحكم بها كبير الأسرة؛ فيزوج ما يزوج، ويطلق ما يطلق، كما نرى في تصرفات شخصية "السبتي" وكبار العائلة في رواية "وجهة البوصلة"، يقولون لحمود بن السبتي: "طلقها.. طلق "جميلة" وبناتنا تحت قدميك خذ منهن من تشاء"[1].

يظهر في كل رواية من روايات هذه المقاربة أدوار ذكورية سلبية، لا تقل سلبيتها عن سلبية استعمار الدول القوية للدول الضعيفة أو النامية، وبخاصة من خلال المقارنة بين ما يحدث في المنطقة من استعمار لفلسطين والعراق وأفغانستان، وما يحدث في البيوت والمجتمعات التي يضطهد فيها الذكور إناثهم، ما يجعل المرأة العربية تخضع لثقافتين استعماريتين، ثقافة الاستعمار العسكري الخارجي مثلها مثل الرجل، ثم تتحول ثقافة الذكورة المستعمَرة بدورها إلى استعمار داخلي وتمييز ضد النساء. وهذا يعني أن الرواية النسوية تعيش زمكانية الاستعمار بكل ما يعنيه الاستعمار من معاني الاستغلال والاستلاب والدمار، بحيث تصبح الأنثى سجينة العادات والتقاليد الذكورية الاستعمارية، تقول بطلة رواية "أنثى العنكبوت"،على سبيل المثال: "لا يحق لي الخروج من بيت أبي إلا لبيت زوجي ومن ثمّ إلى القبر"[2]!!

كذلك نجد صورة الأب في هذه الرواية ذات ملامح استعمارية لافتة، تقول البطلة الراوية عن أبيها: "لم أره إلا قاسياً مستبداً يبطش بلا رحمة، ويقبض عطفه حتى عن أقرب المقربين إليه... يغتال الدمعة ويجهض الفرحة...أبي ليس أبي"[3]. وفي الجملة الأخيرة (أبي ليس أبي) تتشكل شخصية الذكر المستعمِر،الذي يغدو على هذا النحو من بداية الرواية إلى نهايتها، ونجد أمثاله كثيرين في بقية الروايات النسوية.

---

(1) وجهة البوصلة، ص159.

(2) قماشة العليان، أنثى العنكبوت، رشاد برس، بيروت، ط3، 2002م، ص76.

(3) نفسه، ص110.

5- الزواج واستلاب الأسرة

يعد بناء الأسرة مشكلة كبرى في البنية السردية؛ إذ لا نجد أسراً مستقرة عموماً. ولعلّ إجهاض الأسر من أهم عوامل إجهاض الحضارة والثقافة والإنسانية؛ لذلك قدمت رواية 'أنثى العنكبوت' - على سبيل المثال- أسراً ينتهكها الآباء الذكور، وإن كان هؤلاء الذكور يبنون عالماً عنكبوتياً من منظور أنّ أوهى البيوت هو بيت العنكبوت، وزيادة على ذلك أنّ الأنثى في المحصلة تمارس قتل الزوج الذكر في سياق جنوني إثر ما تعرضت له من اضطهاد وعذاب بعد أن باعها والدها إلى زوج عجوز ثري عاجز جنسياً، يتلذذ بتعذيبها لا أكثر ولا أقل؛ لأنه ذكر لا يعترف بالعجز؛ 'فتبدو نفسه على حقيقتها بشعة ضئيلة عاجزة، ولأنه لا يقر بالعجز ولا يعترف به يمضي في ممارسة سلطاته العنترية على من هو أضعف منه،فيقسو ويقسو حتى لا يتبقى لمن أمامه ذرة كرامة أمام فقدانه الإنسانية والعطاء'[1].

وعموماً، نجد رواية 'أنثى العنكبوت' تقدم أسراً منهارة في جوهرها؛ لأنّ الرجل التقليدي يبني أسراً محطمة، سواء من خلال الزوجة أو البنات أو حتى الأبناء الذكور.

ولعلّ رواية 'الأوبة' لوردة عبد الملك، تعد من أكثر الروايات انتقاداً للأسرة التي تتشكل وفق أسس دينية مغلوطة، بحيث تصبح حياة الراوية البطلة مأساة حقيقية وهي تتشكل في سياق زواجين فاشلين من رجلين ليس لهما من الدين إلا مظهره، وفي حقيقتهما الفعلية هما مجرد رجلين أحدهما مسكون بالعقد الدينية النفسية والآخر مسكون بالشذوذ الديني والممارسات المبتذلة والشعوذة باسم الدين، إلى حد أن تتحول (سارة) إلى مخلوق على حافة الجنون والموت بسببهما: 'أين سارة المسحوقة ألف مرة ببركاتهم أو لعناتهم أو تقواهم أو فجورهم أو أباطيلهم أو أمراضهم أو أكاذيبهم؟'[2].

ولا يختلف الوضع كثيراً في رواية 'عيون قذرة'، حيث تبدو الأنثى ضحية الأسرة الفاشلة، وأن بإمكان الذكر أن ينقذ نفسه من هذه الأسر المحطّمة، كما فعل فيصل الهارب إلى

---

(1) نفسه، ص177.

(2) وردة عبد الملك، الأوبة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006م، ص8.

لندن قياساً إلى أخته سارة التي بقيت ضحية أسرية بجدارة، إثر طلاق والديها،وعيشها في ثلاثة بيوت غريبة عنها (أسرة والدها، وأسرة أمها، وأسرة عمتها) [1].

وتقدم رواية "ملامح" زوجين قد تحولا إلى عاهرين من خلال ممارسة العلاقات الجنسية غير الشرعية مع الآخرين، من أجل مصالح مادية، تحولت في النهاية إلى جشع مادي مرضي، في سياق تدمير أخلاقي للأسرة التي أنهكها الفساد القائم على الدعارة الجنسية والمثلية، في ظل ثراء مادي وخواء روحي لدى الزوجين (حسين وثريا) اللذين انفصلا فيما بعد؛ لعدم قدرتهما على تحمل أحدهما للآخر من خلال ما يحدث بينهما من شتائم وخلافات، تقول ثريا: "أتذكر أن زوجي كان ينعتني بالعاهرة، عند حدوث أي مشاجرة بيننا، حتى لو كانت تافهة. إنه يعلم جيداً أنني لم استحق هذا اللقب بجدارة إلا حين دخلت بيته وأصبحت زوجته"[2]. وهي دائماً تصفه بأنه: "قواد، سافل، حقير"[3]، لأنه جرها إلى الرذيلة التي كانت مهيَّأة لها نفسياً.

من ناحية أخرى، ترى سديم في رواية "بنات الرياض"أن المرأة القوية المثقفة ليس لها حظ كبير عندما يختار الرجال زوجاتهم؛ إذ إنهم يفضلون الزوجة الصغيرة المتواضعة ثقافة وعلماً؛ ليسيطروا عليها: "هل تعد ثقافة المرأة – بما فيها من العلوم النظرية والتجارب الحياتية العملية- نعمة أم نقمة؟ لاحظت سديم أنه رغم تطور الحياة وارتقاء المفاهيم إلا أن الإقبال على الفتاة الصغيرة الساذجة عند البحث عن عروس مناسبة ما زال مرتفعاً مقارنة بالإقبال الضعيف على الفتاة التي تصل إلى درجة عالية من العلم والمعرفة والاطلاع العام على الحياة، وعنوسة الطيبات دليل على ذلك، فالرجل الشرقي بالذات غيور بطبعه، ويشعر بالخطر عند مواجهة أنثى تشكل تحدياً لقدراته؛ ولذلك فإنه يفضل زوجته أن تكون متواضعة التعليم مهيضة الجناح وعديمة التجربة، حتى يكون له مكانة المعلم الأول في نفسها، والذي يقوم بتشكيل تلميذته حسبما يريد"[4]. وهذا الموقف يتكرر في رواية نساء المنكر، حيث لا يقبل

---

(1) ينظر صورة العلاقة بين الزوجين في جانبها المؤلم قبل الطلاق: قماشة العليان، عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005م، ص ص 7-9.

(2) زينب حفني، ملامح، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006م، ص 9.

(3) نفسه، ص 55.

(4) بنات الرياض، ص 278.

الرجل مهما كانت درجة انفتاحه على الحضارة الغربية، أن يكون لفتاته أية تجارب سابقة، أو أن تكون على ذمة آخر وتقيم علاقة مع غيره؛ على الرغم من كونه ذا باع طويل في المغامرات الجنسية والعلاقات العاطفية غير الشرعية[1].

يمكننا أن نزعم بفشل جميع العلاقات الزوجية في الروايات النسوية، وفي الغالب يكون مصيرها الطلاق أو الهجران، أو غياب الحب؛ حيث تكتنز الروايات بمصائر نسوية تراجيدية، نذكر منها على سبيل المثال الطلاق بين ثريا وحسين في "ملامح"، وطلاق والدي سارة في "عيون قذرة"، وطلاق الجوهرة وطلال في "الوارفة"، وطلاق سلوى وعبد الرحمن، ثم سلوى وسلطان العاجي في "الأرجوحة"، وقتل أحلام لزوجها في "أنثى العنكبوت"، وطلاق سارة من زوجها في "نساء المنكر" بعد ثماني سنوات من كونها "معلقة" لا متزوجة، وطلاق قمرة وراشد وسديم ووليد في "بنات الرياض"، وطلاق سارة من زوجيها عبدالله ثم علي في "الأوبة"، إلخ. هذا عدا عن حالات الطلاق بين الشخصيات الثانوية في الروايات، وهي كثيرة. وعادة ما يكون الطلاق كبيرة بحق المرأة دون الرجل، ما يستدعي التساؤل في هذا السياق في رواية "بنات الرياض": "هل الطلاق كبيرة من الكبائر ترتكبها المرأة دون الرجل؟ لمَ لا يضطهد الرجل المطلق في مجتمعنا كاضطهاد المرأة؟"[2].

كذلك يفشل الحب في الروايات كلها، باستثناء العلاقة العاطفية التي تكللت بالزواج بين سارة وزياد في "سيقان ملتوية"، لأنهما انخلعا من واقعهما، وهربا إلى واقع حبهما المتكافئ المنفصل عن وطنيهما المكبلين بالعادات والتقاليد والخراب السياسي؛ تقول له في سياق بحثهما عن التحرر من ماضيهما: "إذن لنعقد اتفاقاً سأخلع هويتي كلما أتيت إليك، وترمي أنت بصرة قومك الثقيلة قبل أن تجيء لملاقاتي"[3]، وكان لهما ذلك من خلال زواج بدا ناجحاً في المنظور السردي. كذلك ينجح زواج ليس ونزار في "بنات الرياض"، في حين تفشل علاقات الزواج والحب الأخرى لبقية الفتيات، والسبب أن ليس خططت كي تكون حياتها الزوجية منذ البداية ناجحة بغض النظر عن الحب، في الأقل من منظور الساردة التي تتعاطف

---

(1) ينظر: نساء المنكر، ص ص6-7.

(2) بنات الرياض، ص195.

(3) سيقان ملتوية، ص 72.

مع المنطقة الغربية في المملكة؛ بصفة العادات والتقاليد أقل حضوراً مما لو كانت في منطقة نجد عموماً.

نستطيع تأكيد انهيار الأسر والعلاقات الزوجية والعاطفية عموماً في الروايات النسوية؛ لأن المرأة تكتب عن تجارب مأزومة بسبب استغلال الذكور للإناث، وأيضاً هيمنة سلطة الوعي الذكوري السلبي الذي يجعل العلاقة بين الأزواج علاقة مجهضة، ومن ثمّ يترتب على ذلك تقويض وإجهاض للمجتمع، الذي يُكبَّل بقيم وعادات وأنماط معيشية سلبية؛ تُشيع فيه الفقر والجهل والمرض، وتُعطل مشاريعه التنموية والحضارية، مادامت الأسر فيه غير منتجة في أخلاقياتها وعلاقاتها، ويسودها الفساد والتفكك. وسيطول الأمر لو تناولنا كل رواية على حدة، لنتعرف ما فيها من مآس أسرية بسبب العلاقة بين الذكورة والأنوثة؛ لأن هذه المآسي تحديداً هي الموضوع الأثير للكتابات النسوية على وجه التحديد.

6- الفروق الأنثوية

لا تتوقف إشكالية النوع الاجتماعي عند الفروق الشاسعة بين الذكورة والأنوثة، بصفتها مأزقاً حضارياً فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى الفروق النسوية ذاتها، عندما نجد النساء يُقْسَمْن فئات، وأنّ على كل فئة أن تتحرك وفق أصولها العرقية أو تكوينها الاجتماعي، فالمرأة ذات السلطة التي تضرب الرجال بالأحذية، هي غير المرأة ابنة القبيلة ذات الحسب والنسب الخاضعة لسلطة الذكور، وهذه تختلف عن المرأة ذات الأصول العربية غير المعروفة (الخضيرية)، التي يصبح المال مقوماً رئيساً للجاه في تكوين أسرتها، وهي غير المرأة الملونة أو السوداء أو الخادمة التي تستباح بطرق عديدة؛ لتصبح جسداً لا أكثر ولا أقل، والمرأة السنية تختلف عن المرأة الشيعية[1]، وهكذا إلى حد أن يتحول مجتمع النساء نفسه إلى مجتمع مسكون بالفوضى العرقية، والجسدية، والثقافية، والاقتصادية، والمذهبية، وما إلى ذلك.

---

(1) يقول ريان السني للراوية البطلة الشيعية: "بوسعي إقناع أهلي بالزواج من خادمة، لكن شيعية؟ آخر المستحيلات" صبا الحرز، الآخرون، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006، ص 224.

هذه التصنيفات تصبح تيمة مركزية في البنية الاجتماعية القائمة سواء بين الذكور أو الإناث؛ فيرى مالك الأسود في رواية "جاهلية" أن المجتمع يتأسس على تصنيفات "العنصرية القذرة التي تسبح فيها الحيوات من حوله: (بدوي/ حضري/ حجازي/ نجدي/ قبيلي/ خضيري/ صانع/ تاجر/ 110 / 220/ عبد/ كور/ كويحة/ طرش بحر/ بقايا حجاج. حتى أمه أوصته مرات: يا ولدي انتبه من بنات العرب"[1]. ويكتب في رسالة يبعثها إلى حبيبته لين، يصف فيها المجتمع بقوله: "مجتمع يرضعنا تصنيفاته منذ أن نولد: "هندي رفيق، تكروني كور، بدوي صربي، حجازي طرش بحر، بنغالي مقطع، مصري نصاب، لبناني قواد...إلى آخر قذارات..."[2].

تقدم رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر مجموعة من التصنيفات الأنثوية، التي تجعل النساء أطياقاً وطبقات، ومن ثمّ تتشكل تكوينات الأنوثة وفق أعراق المجتمع وقبائله وطبقاته؛ فنجد سيدة القصر التي تمتلك سلطة كالعمة شريفة، "تلك العمة الغامضة التي يختلط سحرها بجبروتها، والمتطرفة في سخائها وفي عقابها، رأتها تشتم رجالاً كثيرين لديها وتضربهم بالعصا والحذاء. كما رأتها ترعى كثيراً من المحتاجين الذين يفدون إليها، وتحسن إليهم"[3].

وفي مقابل هذه السيدة "طويلة العمر" في العلو، نجد فئة الخدم والعبيد من ذوي اللون الأسود عموماً، تصور عناب لونها على هذا النحو: "لا تدري من الذي أخبر طفولتها أن لونها كان سبب بلائها. لعلها جدتها "ملسونة" التي كانت تقص عليهن قصص الإماء اللائي خطفن واغتصبن وأنجبن الأطفال. والدتها كانت تروي حكايات عن النساء السوداوات اللاتي كن لا يحظين بأزواج، بل بأعمام يفعلون بهن ما يشاؤون في الليل والنهار. وإذا ما تنازل عنهن الأعمام يزوجوهن بسود مثلهن، ليلدن خدماً وعبيداً"[4].

---

(1) جاهلية، ص152.

(2) نفسه، ص 108.

(3) الأرجوحة، ص ص 120-121.

(4) نفسه، ص 124.

ونجد شخصية مريم "ابنة الحمايل" التي تخضع "لشرع القبيلة في نجد؛ لأنها ابنة حسب ونسب، حيث "البنات النجديات المتحيزات لتقاليد العائلة الضيقة[1]، على عكس فتيات المنطقة الشرقية التي يشيع فيها المذهب الشيعي والانفتاح الثقافي؛ فكان "عمل والد سوسن في شركة أرامكو، ومتابعته دورات تدريبية بريطانية وأمريكية، جعلاه يؤمن بأن منح النساء حريتهن هو الطريقة المثلى للحفاظ عليهن؛ لهذا ترك ابنته تقرر في سن الثامنة عشرة من تصادق وبمن تختلط. فكانت شخصيتها تعكس نضجاً لم يكن مألوفاً في مجتمع بنات نجد المتعثرات في الخوف والشك"[2].

أما سلوى التي تنتمي إلى طبقة "الخضير"، فهي بلا نسب قبلي؛ لذلك يعد الثراء وكثرة نساء والدها، وسيلة لتحقيق العزوة والجاه؛ لمن ليسوا قبليين؛ وهنا أخفى سلطان العاجي ابن القبيلة زواجه من سلوى؛ لأنها خضيرية تحديداً: "كانت زوجته الجديدة (سلوى) من طبقة "الخضير" التي لا يسمح المجتمع عادة لمثله بمصاهرتها، علاوة على أنها مطلقة"[3].

كذلك تقسم رواية "بنات الرياض" النساء وفق المناطق المختلفة في المملكة (قمرة القصمنجي، وسديم الحريملي، ولميس الجداوي، وميشيل العبد الرحمن...) [4]؛ لتضفي على كل منطقة خصائص نسوية معينة، أو تقسم النساء وفق الانغلاق والانفتاح إلى عدة تصنيفات أخلاقية في رأي أم نوير الكويتية[5].

وتستحضر نورة الغامدي زمكانية الماضي، في ظل الغزو والسبي؛ إذ قد تصبح الأميرة مجرد جارية تباع وتشترى في فراش قطاع الطرق الذين يسرقون النساء من خدورهن في أوقات المعصار: "وعادة ما تعتقد المخطوفة أن الغزاة من الجن.. لشيوع الظاهرة فتشل حركتها، وتنهزم سريعاً على اعتبار أنها أصبحت في أحضان الجن، ولن يبحث عنها أحد.. ولن ينالها إلا رق واستعباد، فإن كانت قبيحة سيقت..إلى سوق النخاسة وانتهى أمرها.. أما

---

(1) نفسه، ص 16.

(2) نفسه، ص 14.

(3) نفسه، ص 110.

(4) بنات الرياض، ص117.

(5) نفسه، ص ص 84-85.

إذا كانت ذات صون وجمال، فهي لا تخرج من حمى "الجني" الذي اختطفها، وفض تحت شجرة أو صخرة في أثناء طريق العودة بكارتها إن كانت بكراً[1].

تشكل القبائلية بعداً جوهرياً في وضع حدود بين أطياف المجتمع وأعراقه، وبالذات في مسألة الزواج، الذي يصبح بالنسبة للذكور مسألة حسابات، ما يترتب عليه فشل زيجات كثيرة بسبب الأنساب، وهنا تغدو المرأة ملكاً للقبيلة، ولا حرية لها في صياغة برنامج حياتها مع من تحب!!

7- عتبات العلم والعمل والثقافة

في سياق فشل العلاقات العاطفية، والعلاقات الزوجية، وتقويض الأسرة وإجهاضها، لا بدّ أن يتساءل المرء عن طبيعة العتبات التي تجعل المرأة تنهض من مأساة علاقتها بالرجل، سعياً إلى تحقيق ذاتها معه أو بغيره، في سياق دور اجتماعي أو عاطفي، يسعى إلى أن يكون مساوياً لدور الرجل في المجتمع أو من خلال بناء الذات في أقل تقدير؟!

يبدو أن العلم والثقافة أولاً، ثم العمل ثانياً، ثم التجربة العاطفية المتوازنة ثالثاً؛ هي الطرق الرئيسة إلى تأكيد هوية المرأة النوعية، التي تحاول أن تتعلق بأي شيء كي تصل إلى ما يشبه الدور الاجتماعي المساوي للرجل، في الأقل من خلال شعورها بذاتها كما أسلفنا، لا من خلال الواقع الاجتماعي المتحيز الذي تعيش فيه، هذا الواقع المهيّأ دوماً كي يستلب مشاريعها، وبخاصة في مجال الحب والزواج، ما يستدعي أن تردّ الساردة في اللغة، أو عالم الكتابة الذي تديره وتمتلكه، وتتشكل من خلاله إمبراطوريتها، باستلاب الذكورة وتهميشها، رداً على الواقع الذي يتيح للرجل أن يصنع حياته بيده، وللمرأة أن تنتظر حياتها التي يصنعها لها الآخرون/ الذكور، كما تعبر عن ذلك لين في رواية "جاهلية": "الرجل يصنع حياته، أما المرأة فتنتظرها. وبإمكان الرجل مهما تأخر به العمر أن يبدأ من جديد. سيجد امرأة، وينجب أطفالاً حتى إن ظلّ ملتصقاً بكتبه. أما المرأة ! يا لعذاب المرأة"[2].

---

(1) وجهة البوصلة، ص 159.

(2) جاهلية، ص114.

تقدم رواية "بنات الرياض" استلاباً ساخراً للذكورة الضعيفة أو المتضعضعة أمام قيم المجتمع الظالمة، وفي المقابل تصور إمكانية تحول النساء المستلبات اجتماعياً إلى شخصيات متماسكة وقوية على الرغم من خسائرها، وكل ذلك في سياق تمسك المرأة بتعليمها من جهة، وأيضاً من خلال إصرارها على أن تكون منتجة أو عاملة خارج البيت من جهة ثانية، كما اتضح من خلال تأسيس شركة تجارية نسائية لإدارة الحفلات والأعراس،أو التحاق النساء بوظائف متاحة في الطب والإعلام والاقتصاد، على الرغم من كونهن ينتمين إلى بيئة محملية من الناحية الاقتصادية، وهذا ما جعلهن في النهاية سيدات أعمال مثقفات ناجحات، استطعن أن يخرجن من تجارب حب وزواج فاشلة بامتياز،دون أن يكون لديهم مانع من إقامة علاقات عاطفية جديدة ومتوازنة، من منطلق كونهن صاحبات قرار، وقد تجاوزن مرحلة المراهقة العاطفية إلى مرحلة الاختيار العقلي الواعي.

وكذلك تتنبه سارة في رواية "الأوبة" التي وصلت إلى مرحلة الانتحار مع زوجين تعاقبا عليها لقتلها واستلابها باسم الدين، فتدرك بأن الحياة ذات معنى، عندما تسعى إلى نيل شهادة جامعية، تؤكد من خلالها سيرتها المتفوقة في سنوات المدرسة؛ إذ تعد الشهادة أهم من الحب أو الزواج الناتج عن هذا الحب، قائلة: "جروحي مفتوحة على المدى،لكن عزيمتي أقوى"[1]. ولم تضع مصدات أمام قلبها الذي أدخلته في تجربة حب واعية وإنسانية بينها وبين مشاري.

وتتمكن سارة في رواية "سيقان ملتوية"، وهي فتاة جامعية، من أن تدرك بأن حريتها غدت بيدها بعد أن تجاوزت الثالثة والعشرين من عمرها؛ لذلك تترك بيت أسرتها التقليدي، لتتزوج على طريقتها الثقافية الغربية من زياد الفلسطيني، بدون أية عوائق قبلية أو تقليدية أو ذاتية، بما فيها الحضور الطاغي لصورة الأب، الذي ترى أنه سيغفر لها: "حضرت بقوة هيئة أبي، بالتأكيد سيغفر لي صنيعتي، سيتفهم قراري وهو يقرأ سطوري، أنني لم افعل إلا ما فيه سعادتي. أنا واثقة بأنه سيكتب قصتي بقلمه الرائع عندما تهدأ انفعالاته"[2].

---

(1) الأوبة، ص101.

(2) سيقان ملتوية، ص 126.

وتدرك الراوية البطلة في رواية "وجهة البوصلة" أن الحياة يمكن أن تبدأ من خلال الثقافة والوعي، فتصل إلى قناعة ثقافية واعية بإمكانية أن تقوم علاقة حب حقيقية بينها وبين "علامة" المثقف الذي أثبت لها، من خلال حواراته معها،أن الرجال ليسوا سواء في تعاملهم مع النساء، وهنا قبلت أن تقيم علاقة عاطفية معه، تفضي إلى الزواج، قائلة: "كم أحب الله.. الذي خلق من أجلي كائناً مختلفاً بنكهة مميزة لا علاقة لها بالأرض ولا بالسماء..ولا بالموت ولا بالحياة..ولا بالجن ولا بالإنس. "علامة" ناموس يميتك ويحييك"[1].

وتنتصر سارة في رواية"عيون قذرة" على مآسيها المتعددة وأمراضها النفسية والجسدية؛ لتجد الحياة الجديدة تبدأ من خلال الحب بينها وبين ابن عمتها سعود، فتتزوجه زواجاً متكافئاً في الحب، تقول: "أزهر قلبي بالمشاعر الفياضة المستعرة لمجرد أن سمعت بأن سعود يرغب في الزواج مني..عدت فتاة حقيقية أحلم وأتمنى وآمل، وأصل الأفق بالأمنيات يلونها خيالي بألوان الطيف.. هل حقاً عدت أتنفس من جديد؟ تجاوزت أزماتي الطاحنة وخرجت من عنق الزجاجة وانسللت من فم الأسد لأعود للحياة من جديد..سبحان الله"[2].

وتخرج الراوية البطلة في رواية "الآخرون" من صراعاتها النفسية وأمراضها الجنسية المثلية؛ لتكتشف – في المحصلة- أنّ علاقتها العاطفية/ الجنسية الحقيقية يجب أن تكون مع رجل لا أنثى؛ لذلك كان لقاؤها بعمر لقاءً رمزياً دالاً على العلاقة الجنسية الحقيقية، ما يكسر الشذوذ والمثلية اللذين عاشت بهما زمناً فدمراها.وكان اللقاء بعمر غير شرعي من خلال دلالات العلاقة غير الشرعية الرمزية بين السنة والشيعة في المنظور العميق للرواية[3].

وتعدّ الجوهرة بطلة رواية "الوارفة" مثالاً على التميز في العلم والثقافة والعمل، وتجاوز الضربات المتلاحقة عليها من المجتمع التقليدي الذي سعى إلى أن يجهضها من خلال الحب والزواج الفاشلين، ولكنها كانت دوماً تثبت أنها الأقوى؛ لذلك وصلت بجهودها الذاتية إلى درجة استشارية في الطب، وأثبتت بذلك أنها في مستوى المسؤولية علماً وخلقاً،

---

(1) وجهة البوصلة، ص281.

(2) عيون قذرة، ص289.

(3) ينظر عن العلاقة الجنسية بينهما (لعدم اقتباسها هنا لجرأتها)، الآخرون، ص284.

وتصميماً على أن تكون قوية دائماً تجاه علاقتها بالذكورة: تقاوم الفكرة السلبية داخل رأسها سريعاً، لن تجعل الأفكار المستفزة حول الضيم والمساواة تقتات أعصابها كل يوم، تتحصن داخل عالمها الخاص، وتغلف نفسها ببلاستيك اللامبالاة"[1].

هناك انتكاسات نسوية تحقق أهدافها في بعض الروايات، مثل انتكاسة ثريا في رواية "ملامح" التي حققت ثراءً من خلال تحولها إلى مومس، لتجد نفسها في النهاية وحيدة جافة باردة، فتموت كأنها نفاية تسقط على الأرض، بلا أية قيمة بعد انحدارها الأخلاقي، فتكون لحظة موتها وحيدة على نحو: "أغمضت عيني، أسمع أصواتاً لا أفهم لغتها، أرى وجوهاً مبهمة تلفح وجهي بأنفاسها، أذرعاً تمتد صوبي، تشدني من قدميّ، من ذراعيّ، تسحبني إلى البعيد،أحس وكأنني في نفق طويل، ضجيج الشارع يخفت،الأضواء تتلاشى، برودة تسري في شراييني، أطرافي تتجمد، قلبي تتوقف نبضاته، كل ما حولي يغيب..يغيب.. يغيب"[2].

أما "أحلام" بطلة رواية "أنثى العنكبوت"، التي كانت ناجحة في حياتها وحبها، فقد وصلت بسبب اضطهاد والدها لها إلى درجة الجنون والحجر في مصحة نفسية بعد أن بادرت بقتل زوجها العجوز العاجز جنسياً، الذي عذبها كثيراً قبل أن تقتله؛ فكان قتلها له ممارسة إيجابية على أية حال؛ لأنه لم يعد أمامها بديل للدفاع عن نفسها في مواجهة ساديته، فرأت نفسها تتحول إلى أنثى العنكبوت التي تقتل زوجها، لتلتحق بأمها في مشفى الأمراض النفسية: "أتناديني يا أماه أخيراً..أهذه هي نهاية المطاف لكل امرأة واعية عاقلة رفضت الظلم وتصدت للمهانة والإذلال وقررت أن تختار مصيرها بنفسها بدلاً أن يختاره لها الآخرون"[3].

ولم تحدد خاتم في رواية "خاتم" هويتها الحقيقية بين الذكورة والأنوثة؛ فبقيت خنثى. لكن الجيش المعادي هو الذي حدد هذه الهوية بصفتها هوية ذكورية،بعد أن تحسسوا فرجها، فقتلوها: "في نفس اللمحة هجم هلال على خاتم، والعيون على عضو خاتم، واندلعت النار، سقط هلال وخاتم في طلقة وجوابها"[4].

---

(1) أميمة الخميس، الوارفة، المدى، دمشق، ط1، 2008م، ص290.

(2) ملامح، ص،159.

(3) أنثى العنكبوت، ص ص 199-200.

(4) خاتم، ص 253.

وإلى درجة عليا من الغياب والاغتراب العاطفي تصل مريم بطلة رواية "الأرجوحة"، على الرغم من كونها ناجحة ثقافةً وعلماً وعملاً؛ لكنها بقيت بلا حياة عاطفية أو جنسية حقيقية مع زوجها مشاري، فكأنها في هذا السياق تشبه "مدام بوفاري"، بل هي وصديقتاها سلوى وعناب وصلن إلى الدرجة نفسها من الجوع للعواطف والجنس؛ والسبب يكمن في عجز الذكورة الشرعية لديهن، مع كون مريم لم تسقط في حضيض الجنس غير الشرعي: "فكرت مريم وهي تتجه نحو بوابة الطائرة أنها هي وعناب وسلوى وجوه أخرى لمدام بوفاري" ضائعات في البؤس، يفتشن عن حب مرّ على قلوبهن، مسّ شغافهن، وترك رائحته في ثيابهن، لكنه اختفى"[1].

وتصل لين في رواية "جاهلية" إلى أن ترضى بالامتثال للعادات والتقاليد الذكورية، التي لا تبيح لها أن تتزوج رجلاً أسود، فعلى الرغم من كون ثقافتها وعلمها وعملها تشكل نجاحاً متكاملاً، إلا أنها لا تستطيع أن تهزم المجتمع، فتتحرر من عاداته وتقاليده، لتقرر ما تريد؛ فقد أدركت بأنها "إن مضت في طريق الحب الوعر – أن تدفع الثمن مرتين: مرة لأنها هتكت الستر، ومرة لأنها امرأة"[2].

وتتجاوز سارة في رواية "نساء المنكر" مأساتها، فلا ترى في أي عمل متدن، ما يعيبها، ما دامت فقدت عملها وأصبحت الشهادة الجامعية لا تنفعها؛ لأنها سجنت ثلاث سنوات ظلماً، لذلك لا ترى أي عيب في أن تعمل "صبابة قهوة" في صالات الأفراح: "ما الذي يمنع أن أدوس شهادة البكالوريوس، وأمزق معها سنوات الخبرة، وأعمل صبّابة"[3]؟

وأخيراً يعد استسلام صبا في رواية "الفردوس اليباب" للإجهاض ومن ثمّ الموت بما يشبه الانتحار، محاولة تراجيدية للانتقام من الذات؛ لكنها في الوقت نفسه كتبت رسالة لصديقتها خالدة تعري فيها عامراً الذي تنكر لحبهما، بعد أن حملت منه، ومن ثمّ جعلت صديقتها تدرك مدى بشاعة هذا الشخص الانتهازي المجرم، الذي كادت أن تكون زوجاً له؛ ليبقى السؤال الكبير في حياة المرأة ماثلاً في قول صبا: "أليس عذاباً أن تكوني امرأة"[4]!!

---

(1) الأرجوحة، ص158.

(2) جاهلية، ص 66.

(3) نساء المنكر، ص 74.

(4) الفردوس اليباب، ص 8.

ويعد الحب والزواج الموضوع الأول وربما الأخير في توليد حالة الصراع والتناقض بين الذكورة والأنوثة، بحيث يغدو الحب أكذوبة كبرى ومبتذلة على أيدي الذكور، الذين لا يحبون سوى شهواتهم واستغلالهم للنساء. أما الزواج فحدث ولا حرج، ويكفي أن نشير إلى أن الطلاق هو المصير الرئيس لمعظم الزيجات في الروايات، ما ينتج عنه تدمير للمرأة والأسرة، وأن الرجل لن يخسر كثيراً؛ لأنه السبب الرئيس في حدوث الطلاق أو فشل الزواج على أية حال!!

وحتى لا يُظنّ أنّ النسوية كتلة واحدة أو أن الذكورية كتلة واحدة أو ما إلى ذلك، فقد هدفت من وراء عنوان "الفروق الأنثوية" أن أشير إلى أن الإناث في التركيبة الاجتماعية مستويات وطبقات، كذلك الذكور. من هنا تصبح مهمة الكاتبة النسوية أصعب، وهي تقدم القبائل والألوان والأعراق والثقافات في المستوى النسوي في مجتمع مسكون بالتصنيفات البشرية في المنظور السردي النسوي.

وأخيراً استُبْطِنَت عتبات العلم والثقافة والعمل بصفتها بعداً رئيساً في الجندر النسوي، واتضح أنّ هذه العتبات تعد فعلاً مهماً تمارسه النسوية لتحقيق ذاتها أولاً، ومن ثمّ فرض وجودها على الواقع الاجتماعي، الذي لا خيار أمامه سوى أن يحتضن هذه البصمات النسوية، على أنها في مستوى الدور الذكوري إن لم تكن أفضل!! وعادة لا يكون هناك احتضان لدور المرأة التي تجد نفسها مجبرة في سياق وعي ذاتي على أن ترسم طريقها بنفسها، أو أنها تستسلم لمصيرها المأساوي كضحية أو كبش فداء!!

ماذا تريد النسوية لتدخل منظومة الجندر؟ تعبر رواية "سيقان ملتوية" لزينب حفني عن رغبة نسوية حميمة تجاه التمرد على الواقع الاجتماعي التقليدي الذي يختزل المرأة في سيقان ملتوية تحت عباءة سوداء تُشعر المرأة باستعبادها، يضاف إلى ذلك أنّ هذه المرأة مسلوبة الحرية، في الحركة والاختيار بما في ذلك الأحلام، فتشعر المرأة التي تربت في لندن على سبيل المثال أنها لا تنتمي إلى واقع المجتمع العربي المحلي؛ لذلك تهرب من واقعها، وتصبح جزءاً من المجتمع الغربي بكل إيجابياته وسلبياته؛ كما فعلت سارة بطلة الرواية التي لا يمكن أن تنسجم مع واقع لا يُقَدِّر المرأة ولا يحترم وظيفتها في المجتمع، وكأنّ المرأة مجرد سلعة تباع

وتشترى؛ لذلك أول مطلب للمرأة هو أن تتحرر من هذا الاستعباد الموجه ضدها على وجه التحديد، كما يظهر في تعبير سارة عن وطن لم تعد تؤمن به: أحس أنني مقيدة بأغلال غليظة، كلما غاصت ساقاي في بلدي. أشعر بوجوه مشوهة المعالم تلاحقني في كل شارع أمشي فيه، وعند كل منعطف أقف عنده. يحسسني مناخه أنني جارية..أمة مستعبدة!![1].

يضاف إلى ذلك أن تتحرر القيم الاجتماعية السائدة من القيود الذكورية التي تستلب حقوق المرأة المدنية في الحب والزواج وبناء الأسرة، وبقية الحقوق المدنية، تقول سارة في رواية 'نساء المنكر' تعليقاً على تصرف عجوز إنجليزية تنادي بآلهة للإناث: 'نحن السعوديات ما زلنا ننادي على استحياء، وأحياناً على خوف، بحق المرأة في قيادة السيارة، وجارتنا الكويتية وصل نداؤها إلى الحقوق السياسية، وأنت أيتها المسنة وصلت إلى حد العبادة'[2].

أهناك حاجة إلى إنتاج جندر نسوي وظيفي؟ من يتتبع العلاقات في بنيات السرد النسوية يدرك جيداً أن المرأة تعاني في مجتمعاتنا من تمييز أو اضطهاد ذكوري ضدها، قد يصل إلى حد الاستعمار إن لم يكن أكثر. وهذا ما جعل الكتابة النسوية تهمش الجوانب المصيرية في علاقة المجتمع بأعدائه؛ لتركز على الجوانب الذاتية التي تخص المرأة تحديداً في علاقاتها المستلبة في المجتمع إلى حد أن تصبح قيم الحب والزواج والجنس والثقافة والدين والإنسانية بعيدة كل البعد عن المرأة، التي لم تعد تؤمن بوجود علاقة حقيقية بالآخر الذكر، الذي يعد سبباً رئيساً في مأساتها. ففي مأساة أية امرأة في المنظور النسوي يجب أن يكون هناك رجل، سواء أكان هذا الرجل أباً أم أخاً أم زوجاً أم حبيباً، أم قبيلة، أم مجتمعاً ذكورياً، إلخ.

إن العلم والثقافة والإنتاج والرقمية تفضي إلى أن المرأة قد غدت أكثر تحرراً في التعبير عن ذاتها، وهذا ما جعلها تنجز في كتابتها موضوعة الذات النسوية المعذبة، وهي تطمح إلى أن تغير حياتها إلى الأفضل، وإن كانت الظروف أصعب مما تتصور من خلال مسيرتها الدرامية في البنية السردية التي تجعل نهايات معظم الروايات متفائلة في سياق بنية ضبابية أو اغترابية، أو أنها تفضي إلى أن تستمر المعاناة النسوية المزمنة، ليس في مستوى

---

(1) سيقان ملتوية، ص51.

(2) نساء المنكر، ص 22.

العلاقة بين الذكورة والأنوثة فحسب، وإنما من خلال تقسيمات النساء وطبقاتهن في المجتمع أيضاً.

وفي المحصلة، حاولت هذه المقاربة أن تبين الدرجة العليا في المعاناة النسوية، التي تجعل الصعود إلى جندر نسوي اجتماعي، له ما للرجل من حقوق وواجبات، أمراً صعباً في المجتمعات غير الحضارية في المنظور النسوي، دون أن يلغي ذلك مسألة أن المرأة في الكتابة النسوية قدمت بنية سردية تكشف عن ذات نسوية قادرة على أن تشكل دورها في الحياة على الرغم من معاناتها واضطهادها، بأساليب إيجابية علماً، وثقافةً، وعملاً، وإنسانياً، وتشاركاً مع الرجل الواعي في العلم والعمل والحب والزواج وبناء الأسرة والمجتمع!!

الفصل الرابع

إشكالية الإيروتيكية في الرواية النّسويّة السعودية قراءة في نماذج مختارة

تقديم

تعنى هذه الورقة بإشكالية جمالية في الدرجة الأولى، وهي أن إيقاع الإيروتيكية في الرواية النّسويّة الجديدة والجريئة، قد يكون ضد فن الرواية وجمالياتها عموماً، أو أن هذا الإيقاع لا ينتج عادةً رواية بمفهوم جماليات الرواية الفنية على الأقل من منظور النقد الأدبي السردي الواعي، لا القراءة الثقافية الجديدة المتساهلة إعلامياً ودعائياً مع الكتابة الجديدة، المختصة بالعادي والمألوف في الحياة، لا الكتابة الجديدة بمعنى المغلقة (الرواية المضادة anti-novel) في الحداثة وما بعدها.

ستحاول هذه المقاربة معالجة هذه الإشكالية الإيروتيكية في روايات نسوية سعودية؛ وهي روايات كان لها صدارة في سياق "الفضائحية" - إن جاز هذا الوصف- من خلال ظاهرة الانتشار، وما دار من نقاش حولها وكتابة عنها، وهي: "بنات الرياض" لرجاء الصانع، و"الآخرون" لصبا الحرز، و"ملامح" لزينب حفني، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"الأوبة" لوردة عبد الملك.

وما يجدر ذكره هنا، أنّ هذه الروايات تُعد نسوية من خلال أسماء النساء التي كتبت على أغلفتها، في حين يمكن القول: إن بعضها قد ينسب إلى ذكور استخدموا أسماء النساء؛ ليغدو خطابهم أكثر رواجاً في تصورهم، وأعني تحديداً ما أثير من أقاويل عن روايتي: "الآخرون" لصبا الحرز، و"الأوبة" لوردة عبد الملك[1]؛ لأن المؤلفتين باسمين مستعارين، وحينئذ لا يعرف إن كانتا كاتبين لا كاتبتين؛ وإن كنت أميل إلى كونهما كاتبتين من خلال أحداث الروايتين المعبرتين عن تفاصيل سيرتين نسويتين، لا يستطيع التعبير عنهما أو معرفة تفاصيلهما إلا قلم امرأة مجربة أو ذات مخيلة واسعة في خفايا ممارسات بنات جنسها، على الأقل من خلال إمكانية واقعية معاناة التجربة في كل منهما.

لا شكّ في أن مقاربة موضوع الإيروتيكية/ الفضائحية في نماذج روائية نسويّة سعودية، يحمل في طياته كثيراً من الخلل والتجني؛ إذ إن هذا الموضوع قد يُحمِّل الخطابات

---

(1) يدعي محسن بن جهد الظفيري أنه كاتب رواية "الأوبة"، وقد نشرها إلكترونياً بصيغة مختلفة عما نشرت إلكترونياً، ينظر: http://www.saudizoom.com/f2/t11412.html

السردية أكثر مما تحتمل؛ وبخاصة أنّ البيئة المحلية ما زالت محافظة، وضاغطة، وتفرض تقاليدها وأعرافها على الكتابة والإبداع، ومن ثمّ فإنها (البيئة) ما زالت تفرض ضرورة الكتابة بأسماء مستعارة في مجال الكتابة النّسوية تحديداً، أو الكتابة بتحفظ ورقابة داخلية عالية إن كتب السرد الإيروتيكي بأسماء صريحة نسوية أو ذكورية.

ولن يكون مأزق النقد محدوداً، وهو يتناول هذه الإشكالية المفضية إلى تقييد الكتابة النقدية أيضاً بأكثر مما يجب، حتى لا تتهم هي الأخرى بأنها تروّج للإيروتيكية، ومن ثم تغدو المقاربة إيروتيكية في تصور ما؛ وكأن النقد هنا صار أحد وسائل الدعاية والإعلان لروايات لا تستحق تلك الضجة أو "الزوبعة في فنجان" المثارة حولها.

هنا، ربما يغدو تناول هذه الروايات في المنظور النقدي الأدبي مختلفاً إلى حد ما عن تناولها في المنظور النقدي الثقافي الأكثر تساهلاً، على الأقل من وجهة نظر الغذامي، الذي يقول:"إذا وضعنا هذه الأعمال في ميزان النقد الثقافي وليس الأدبي فإنّ مفعولها إيجابي...على مستوى النقد الثقافي كسرت هذه الروايات الصمت والتحرج والتردد"[1]. هذا الرأي يعني أن المضمون والرؤية هما المحك في كل ما أثير حول استخدام الروايات الجديدة للجنس والدين والسياسة، وقلما نجد دراسات تناولتها فنياً، أو حاكمتها جمالياً. وحتى هذه المحاكمة ستبقى شعاراً نقدياً مطروحاً؛ لأن الرواية عالم منفتح وهجين، وقابل للتفاعل مع العادي والمألوف أكثر من تفاعله مع الفني والجمالي، كالشعر مثلاً. كما أنّ أقلام مدربة وخبيرة يمكن أن تصحح، وتجمل لغة الكتابة، وبخاصة عندما يكون الكاتب غير مختص باللغة العربية.

لا بد أن يندم من يقارب هذا الموضوع السردي الإشكالي؛ لأنه يدخل منطقة فيافي أدبية ذات حساسية عالية؛ قد تحيل عمله كله إلى مجرد خطاب إلغازي، وهو يبتعد عن التحليلات الدقيقة للإيروتيكية في الرواية؛ وبخاصة عندما يكون هناك حساب لأخلاقيات المهنة النقدية في بيئة محافظة؛ قد تساوي بين الرواية والنقد في كشفهما عما ينبغي أن يخفى وراء الكواليس – كما أسلفنا؛ لأن التابو أو المحرّم يتلفع كعادته بمجموعة من الحواجز

---

(1) عبد الله الغذامي: السجال مع الخصوم خدم مشروعي النقدي والثقافي،
http://www.alraynews.com/Dialogs.aspx?id=43

والأقفال، التي تقيد أية مقاربة، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالعلاقة بين الجنس والدين،وتحديداً عندما تتجرأ الكتابة السردية على نقد الممارسات الاجتماعية التي تحال على الدين الدين؛ كما حدث في رواية "الأوبة" لوردة عبد الملك. وفي هذه الحالة تصبح عملية التشابك معقدة بين زوايا مثلث التابو (الجنس والدين والسياسة)، وحينئذ لا يمكن إنجاز حديث فعّال عن إحدى هذه الزوايا (الجنس) بدون استحضار الزاويتين الأخريين الأكثر حرجاً على مستوى الإبداع والمقاربة النقدية معاً.

1- إشكالية الإيروتيكية

تُعرَّف كلمة "الإيروتيكية" بأنها مذهب يُعنى بالجنس والشهوة، وهي في الإنجليزية (Erotic)، وتعني المثير للشهوة الجنسية، وكذلك (Eroticism) التي تعني الإثارة الجنسية، والتهيّج الجنسي، والشهوة الجنسية، والشَّبق[1].

وهذه (الإيروتيكية) تلتقي – إلى حد ما – مع مفهوم الجنس الإباحي أو ما يُعرف بـ "الأفلام الزرقاء" أو "البورنوغرافيا" (pornography)؛ إذ تعود أصول كلمة "بورنوغرافيا" إلى الإغريق (porne) وتعني: عاهرة، و graphein وتعني فعل الكتابة. وبهذا المعنى تطرح "البورنوغرافيا" مسألة الجسد والجنس داخل الكتابة[2].

وهناك كلمة "الإيروسية" التي تُدرج ضمن "الأدب الإيروتيكي"، وهي تعود إلى (Eros) إله الحب عند الإغريق. وهذه الإيروسية فيها عواطف رومانسية مضطربة وألم روحي حاد، وهي قد تتشكل من نظرة سريعة، أو لمسة عابرة، ومن ثمّ "ما يهم في هذه المادية الجسدية، هو تلك الكهرباء التي يخلقها الجسدان، تلك الإيحاءات بالرغبة، ذلك التوتر الذي يجمع ويفصل، ذلك الصمت الذي يؤدي إلى الجنون والموت"[3]؛ إذ إن المهم في المحصلة – هو توليد الألم داخل العلاقات العاطفية الإيروسية.

---

(1) محمود القاعود: الكتاب المقدس والإيروتيكية، http://www.odabasham.net/show.php?sid=14291

(2) د. حسن المودن: الكتابة والجسد (http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=3297).

(3) صباح زوين: هكذا أفهم الجسد،http://www.geocities.com/sabah.zwein/artc11.htm

ثمة إشكالية تُطرح على مستوى الرواية النسويّة السعودية الجديدة، وهي تعمّد كتابة المشاهد العاطفية، والجنسية، وشهوانية العري، والشذوذ... من المنظور شبه الفضائحي الإيروتيكي (أدب الجنس) في بعض الروايات أو في بعض القراءات لروايات محددة. وبما أنّ الإثارة الجنسية وما شابهها من المثيرات الأخرى (الدين والسياسة) التي لا تدخل كإثارة وتقريرية مباشرة في باب جماليات الفن في الرواية، فإن كتابة الجنس أو التابوهات/ المحرمات في المجتمع المحافظ تبقى محكومة جمالياً بأسس فنية ومجازية ضمن حدود معينة، تشكل مجالاً واسعاً في الدراسات النقدية الحديثة.

تبدو إشكالية الإثارة الإيروتيكية (وأيضاً البورنوغرافيّة، والإيروسية) في الرواية من نوع الأسلحة ذات الحدين في بناء الخطاب السردي؛ أحدهما: فني من خلال مبررات الاستخدام الضروري، والآخر: إثاري، يجُهض العملية الإبداعية، على الرغم من رواج هذه النصوص أو شعبيتها المتغلغلة بين المتلقين العاديين، بل بين بعض المثقفين والنقاد الذين قد يجدون في هذا الرواج كسراً جمالياً وتجديداً؛ فيبرون أقلامهم للدفاع عن هذه الروايات وتسويغها، إن لم توضع في الصدارة من منظورهم.

إلا أنّ معايير الفن – عموماً- نسبية ومنفتحة إلى حد أن تكون ذوقية خاصة ومبررة عامة أيضاً؛ فإن الفن الروائي قد يعدّ من أكثر الفنون الأدبية عرضة للانتهاك والابتذال من خلال إطلاق اسم رواية على نصوص أو خطابات ليس لها من الرواية إلا شكلها أو ما يُزعم أنه حكاية سردية، ومن ذلك كتابة السير والتجارب الشخصية في قوالب روائية، وتمدد حكايات الحب والعشق والجسد، وشيوع ما يسمى روايات بوليسية (روايات الجنس والجريمة)، ومؤخراً الروايات السريرية (الجنسية) أي الإيروتيكية، وحكايات التسلية والترفيه، وغيرها.

كما أسلفنا، تظهر الإيروتيكية في الرواية من خلال الجرأة في تناول "التابو"، وبخاصة الجنس وتداعياته الجسدية والاجتماعية المختلفة؛ إضافة إلى تداخل الجنس مع كل من تابوهي أو محرّمي الدين والسياسة؛ وكأنّ ما يبدو على أنه من المحرمات يغدو خطاباً مكشوفاً أو معرّى بأساليب سردية ربما تبدو مبتذلة من جهة المضمون عموماً؛ فنرى قالب الفن

الأدبي لم يعد فناً له مقوماته الجمالية والإنسانية؛ أي أن تستغل الرواية- على سبيل المثال- في التعبير عن مواضيع هدفها الإثارة بالدرجة الأولى، وتهميش ما عداها، ومن ثم لا يبدو أنّ هناك فرقاً بين مشهد جنسي يُصور بكاميرا وآخر يُسرد لغوياً؛ فقد غدت الكتابة السردية - السعودية على سبيل التمثيل- في هذا المجال هوساً على حد تعبير محمد العوين في تناولها تابو الجنس؛ يقول في ذلك: إن أردت أن تكون موضع جدل دائم فاضرب بالمليان في (التابو) ولا تتجافى عن نقاط التماس الصعبة في هذه المرحلة؛ وهي: المرأة، وليس المرأة كقضية إنسانية؛ بل المرأة الأنثى؛ المرأة (الجنس)، والاتجاه المحافظ في المجتمع، وبالأخص منه رجال الحسبة، أو الهيئات، أو المطاوعة!"[1]. وتبقى المسألة رهينة وعي المتلقي، واستعداده أو تفسيره لجماليات العمل الأدبي؛ سواء أكانت إيجابية أم سلبية؛فقد نجد من يجعل رواية "الخبز الحافي" - على سبيل المثال- للروائي المغربي محمد شكري أفضل رواية عربية، وفي المقابل هناك من يستلبها جمالياتها كلها، ويعدّها اعترافات غير لائقة؛ بل هناك من يرى أنّ الجمال في الفحش[2]، ويقابله من يرى الفحش معرى من الجمال.

تبتعد الروايات النسوية السعودية عن انتقاد "تابو" السياسة انتقاداً مباشراً؛ لذلك تغدو السياسة في الرواية مستحضرة من خلال غيابها، أو في كون حضورها مبهماً بطريقة أو بأخرى، على الرغم من أن انتقاد قيم المجتمع وعاداته هو في المحصلة انتقاد للسلطة السياسية الذكورية المهيمنة. وهذا يعني أن إيروتيكية السياسة شبه معدومة، ولا يعول عليها كثيراً في الروايات ذات الأسماء الصريحة على وجه التحديد. وهكذا يحظى "تابوها" الجنس والدين (من يمثلون الدين في المجتمع) بمكانة خاصة في الروايات الإيروتيكية أو في أي نهج إيروتيكي في الكتابة والإبداع عموماً، بهدف أن يكون هذا النهج فضائحياً عن قصد أو بدون قصد،

---

(1) محمد العوين: هوس الجنس في الرواية السعودية من "شقة الحرية" إلى "شارع العطايف"، جريدة الجزيرة بالرياض، 4/ 4/ 2009.

(2) ينظر: محمد العباس: جماليات الفحش اللفظي البذيء والعامي تحت ضوء باختيني، جريدة الاقتصادية، 21/ 10/ 2008.

ومن ثمّ أكثر مبيعاً في سوق دور النشر[1]، بغض النظر عن مدى واقعية ما يجري في السرد بصفته تخييلاً مهما كانت درجة واقعيته أو سيريته الذاتية للساردة أو الراوية البطلة!!

في حال أن نتساءل عن أسباب هذه الجرأة في الرواية النسوية، وعن هذا الظهور اللافت لروايات النساء، نجد أنّ سحمي الهاجري – على سبيل المثال- يحمّل العولمة مسألة ظهور الرواية النسويّة بهذا الحجم اللافت، فيقول: "من أهمّ مظاهرْ العولمة بروز (سلطة السوق)؛ بمعنى أن كثيراً من الظواهر يمكن ربطُها بمسألة التسويق، فالإعلانُ عن الذات، والبحثُ عن موقع، وربما البوح، والاحتجاج، والمشاغبة، وحبُّ الظهور، حاجاتٌ إنسانية أصبحت تتزايد بفعل ظروف عديدة متشابكة، ووجدت في الرواية مجالاً لتسويقها، بما يتيحُه الشكلُ الروائي المرن من إدخال (المحدقات) الإعلانية التقليدية، مثل: المرأة، والكبسولات الدلالية، والأيقونات والرموز، واللغات المختلطة مع لغات أخرى أو بين الفصحى والعامية. بل إن صناعةَ النشر ذائها وإقبالَها على روايات النساء، تعززُ الطابعَ التسويقي، وتستتبعُ الاهتمامَ الإعلامي بالروائيات، ودفعَهن إلى دائرة الشهرة والنجومية، وما يعنيه ذلك من تأثير في المتلقي، بما يتجاوزُ نصوصَ الأعمال الروائية ذاتِها"[2]، بل يصل الأمر ببعض دور النشر إلى أن تغيّر في النص الروائي،في عنوانه ومتنه، بما يتفق مع طبيعة النشر ورواج الكتابة، وهذا ما تفعله "دار الساقي" على وجه التحديد، الدار الأكثر شهرة في تبني الروايات المثيرة للجدل واقتحام عتبات الجنس والدين[3]؛ ومن ثم قد تتدخل الدار نفسها في إعادة صياغة الرواية، بما يناسب نهجها التسويقي.

يضاف إلى ذلك أن هذا الانتشار النسوي له طابعه الخاص من خلال المحيط الاجتماعي والثقافي؛ لأنه اكتسب أهميته من كونه مولوداً في مجتمعات محافظة كالسعودية،

---

(1) ينظر عن الروايات السعودية الأكثر مبيعاً: http://www.moheet.com/show_files.aspx?fid=88547

(2) سحمي ماجد الهاجري: ظَاهِرةُ الروائيّاتِ (الجُدُدْ)، المجلة الثقافية – جريدة الجزيرة، الاثنين 5 ، جمادى الثانية 1429، العدد 251.

(3) يقول علي آل إبراهيم: (استطاع بعض دور النشر – كدار الساقي – أن ينهج منهج الفيديو كليب في النشر. متماشياً مع المقولة المصرية الشهيرة "الجمهور عاوز كده". علي حسين آل إبراهيم "عندما يلج الجنس في مداخل الأدب المحلي"، http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=3232

التي تشهد طفرة في الأدب النسوي المتمرد على ثقافة المجتمع إلى حد كبير من خلال نهج الانفتاح على ثقافة الإباحية الإلكترونية (الإنترنت) في تناول الموضوع الجنسي، بما في ذلك، أو فوق كل ذلك، التناول الصريح للعلاقات الشاذة "المثلية" أو "السحاقية"، ليس بصفتها ظاهرة، وإنما أيضاً في الإسهاب في وصف الممارسة الجنسية المثلية دون أي خوف من اتهام أو ملاحقة المجتمع المحافظ[1]. وبذلك تصبح الكتابة في المحرمات وسيلة للشهرة والانتشار، بغض النظر عن مدى اهتمامها بالأدوات الفنية والجمالية في الرواية، التي تتحول هذه الأخيرة إلى إشكالية هامشية في النقد.

2- الإيروتيكية والرواية النّسوية

تعني الإيروتيكية – على مستوى الروايات النسوية السعودية – الحضور الطاغي للجسد وعلاقاته العاطفية والجنسية في السرد، بحيث يصبح الجسد من خلال العلاقات العاطفية والجنسية الطبيعية أو الشاذة محوراً للكتابة من منظور المرأة، ومن ثمّ إحداث الشهوانية والإثارة الغرائزية لدى المتلقي أو ردة فعله في رفض ذلك أو الإقبال عليه، مما يعني تهميش الفن لمصلحة المضمون الهامشي في الكتابة لا في الحياة، وقد يصل الأمر إلى ابتذال الكتابة، بعد أن تتحول إلى فضائحية من خلال المباشرة والتقريرية في التعرية وممارسة العلاقات الشهوانية. يقول أحد الباحثين "إن الكتابة الإيروتيكية في الأعمال الروائية السعودية الأخيرة مثل «حب في السعودية» لإبراهيم بادي و«القران المقدس» لطيف الحلاج و «الأوبة» لوردة عبدالملك تبدو متكررة في صور وأشكال متشابهة، يجمع بينها الحرية المنفلتة في الطرح بما يكرس للإثارة، وكأنها دعوات مؤقتة لممارسة التلذذ الذاتي أثناء القراءة، وهي حتماً انعكاس لثقافة التهييج عبر الصورة الواردة من الفضائيات والبلوتوث ومواقع البرونو الإنترنتية. بل تتمادى الرواية المحلية في كشف ثقافات الشذوذ في رواية «الآخرون» لصبا

---

(1) ينظر: محمد عمر: المرأة العربية والجنس: من الحرملك إلى الإباحية،
http://www.amanjordan.org/a-news/wmview.php?ArtID=10129

الحرز و«ملامح» لزينب حفني، وإن كانت تلك الأعمال تحفر في خفايا الظلم الذي يلحق بالمرأة اجتماعياً[1].

لذا يُعدُّ تناول هذا الموضوع في النقد -كما أسلفنا- مشكلة فعلية؛ إذ لا يمكن أن نغفل دور الجنس في الحياة أو الكتابة عموماً، ومن ثم لا توجد معايير دقيقة، تحدد لنا طبيعة الأساليب الجمالية في تناول هذا الموضوع أو الموضوعات المحرمة الأخرى كالدين والسياسة. والمعول – في المحصلة – على رؤية الناقد وتقديراته وثقافته الجمالية في وضع لغة الكتابة في سياقيها الفني وغير الفني، ومن ثم ليس كل كتابة إيروتيكية غير فنية؛ إذ يمكن أن تكون الكتابة إيروتيكية وفي الوقت نفسه فنية، ضمن معايير جمالية خاصة في مقاربة الإبداع، كما هو الحال في رواية "الآخرون" لصبا الحرز، الأكثر نضجاً من جهة جماليات اللغة السردية المكثفة من بين الروايات المقاربة في هذه الدراسة تحديداً،وفي الوقت نفسه يشكل موضوعها فضاء صارخاً في العلاقات الشاذة (المثلية).

إذا تجاوزنا نمطية الخطاب الإيروتيكي في كونه سلعة استهلاكية على وجه العموم، فإن الناقد "ديفيد مالكوم" – على سبيل المثال- في دراسته "فتيات سيئات وسرد مشاغب: الإيروتيكي وعصيان النص"، يشير إلى أن الإيروتيكية في الأدب يمكن أن تنجز عملية تمرد ومغايرة مزدوجة على مستويين: الأول أنها تجعل الشخصيات ذوات متحررة وقادرة على تحدي البنيات الاجتماعية التقليدية والمنظومات الأخلاقية السائدة وتهديدها، وهذا في جوهره فعل مقاوم لآليات السلطة السياسية. والثاني أن اللغة -على مستوى التقنية السردية- تفقد بنيتها التقليدية، وتكتسب وظائف جديدة، وتستعيد إمكانات تعبيرية مقموعة ومغيبة في اللاوعي؛ أي أن السرد الروائي ينتج مستويات وتعبيرات لغوية هي في جوهرها تمرد ومغايرة لمنظومات الكلام الاجتماعي والسياسي السائدة[2].

---

(1) خالد ربيع السيد: تمرير الثقافة الإيروتيكية عبر الرواية،
http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=7282&mode=threaded

(2) أناستاسيا ستفانيدو: الإيروتيكي وعصيان النص، ترجمة: د. علي محمد سليمان، جريدة الثورة السورية،28/ 4/ 2009.

في ضوء الفقرة السابقة،لا يمكن اعتبار الإيروتيكية مجرد ظاهرة استهلاكية سلبية فحسب؛ لأنه بإمكانها أن تقدم رؤية أو صيغة رمزية ما، تكشف عن فساد الذوات والواقع؛ وذلك عندما يكون الهدف منها أن تكشف عن زيف الواقع وفساده،وغربة الإنسان فيه، بما في ذلك غربة الروح في مقابل حضور الجسد الشاذ الشبق المنتهك المسكون بالأمراض، وهذا الجانب يشكل منجز الخطاب الإيروتيكي في الرواية النسوية السعودية من الناحية الإيجابية؛ بمعنى أن هذه الكتابة السردية - في عمومها - لا تقصد في عمقها الإستراتيجي أن تعري الجسد لإثارة الشهوة وتوليد الشذوذ - وإن كان هذا الهدف حاضراً على المستوى الظاهري لا العميق، بوعي الساردة لذلك أو لا وعيها سيّان- بقدر كونها تسعى إلى نقد المجتمع، وتعرية المحرمات أو التابوهات السلبية، عندما يكون جوهرها فاسداً من خلال ممارسة الناس لها، لا في ذاتها، بصفتها قيماً فاضلة وجمالية؛ فالجنس في ذاته حياة وجمال، والدين في ذاته قيم أخلاقية وتربوية عليا، والسياسة في ذاتها منجز معيشي ديمقراطي وإنساني؛ ومن ثمّ فإن الإشكالية الحقيقيّة تكمن في: كيف يسجل الناس موقفاً تجاه هذه المحرمات؛ فيجعلها بعضهم ممارسات غير إنسانية بطريقة أو بأخرى، مما ينشأ عنها تناقضات وصراعات وأوبئة اجتماعية وثقافية وغيرها؟!

تبدو الإيروتيكية المجانية غير موجودة في الرواية النسوية السعودية، وأن الموجود إيروتيكية موظفة بطريقة أو بأخرى لمصلحة بناء رؤية عميقة، تكشف عن معاناة الأنثى من المنظور السردي النسوي في الواقع الذي تعيشه، وبخاصة عندما يكون هذا الواقع مسكوناً بقيم ذكرية صارمة، تفرض المحرمات أو التابوهات الثلاثة بصفتها قوة مهيمنة، تفتقد أحياناً إلى المعاني الإنسانية العميقة تجاه الآخر (المرأة)؛ لذلك تولد الأمراض التي تجعل الإنسان ضحية بإرادته أحياناً لواقع يفرض عليه، ويحيله على مجرد شيء مريض وفاشل في الحياة. هذا ما سنتعرّفه في النماذج الروائية المختارة للدراسة، من خلال مقاربة كل رواية على حدة، ثم سنقيم رؤية تركيبية شاملة في ضوئها كلها.

3- الصدمة الإيروتيكية في رواية "بنات الرياض"

تشكل رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع صدمة إيروتيكية للمتلقي، ما أعطاها زخماً ثقافياً عالياً على مستوى التلقي؛ بحيث غدت هذه الرواية مؤسِّساً حقيقياً للرواية النسوية السعودية من منظور الإثارة وكثرة ما كتب عنها، وكانت هذه الصدمة تحديداً ماثلة وفق شكلية الاسم أو عنوان الرواية "بنات الرياض"، ومن ثمّ أصبح اللغط الإعلامي والثقافي والعادي المثار عن الرواية يكمن في العلاقة بين الواقع والمتخيّل؛ أي أن بنات الرواية المتخيلات لسن بنات الرياض فعلياً، وأنه كان ينبغي من المنظور غير الإيروتيكي عدم تسمية الرواية بهذا الاسم، وأيضاً كان ينبغي على النص أن يبتعد عن ربط الرواية من جهة المتن بالرياض وببعض أماكنها ما دامت إشكالية الرواية تنصب على علاقات عاطفية أو جنسية بالدرجة الأولى.

من هنا لو كان عنوان الرواية غير هذا العنوان؛ لما كان لهذه الرواية أن تطغى وتمتد على نحو إشكالي على مستوى التلقي، ومن ثمّ تلتهم كثيراً من الروايات التي كتبت قبلها أو بعدها؛ لتمسي في وقت صدورها كأنها "ألف ليلة وليلة" في المشهد الثقافي والإعلامي. حتى الذين أشاروا إلى الرواية أو قاربوها من مواقع ثقافية نخبوية، هم في المحصلة عتبات ثانوية أو هوامش في سياق اسم الرواية المثير أو المهيّج للصراع بين التناقضات السائدة اجتماعياً والمهيمنة على الثقافة والإعلام أيضاً؛ لذلك كان عنوان الرواية إيروتيكياً إلى درجة تحطيم المقاييس الممكنة تقليدياً في مجتمع المملكة المحافظ.

وإذا كانت "شقة الحرية" عند القصيبي، وهي شقة في مصر قد أثارت ما أثارت بناءً على موقع القصيبي الإبداعي والسياسي والثقافي والاقتصادي؛ فإن مدينة الرياض التي تتحول إلى شقة المطلقة الكويتية أم نوير التي تفرّخ فتيات تحمليات على المستوى الواقعي والرقمي، تغدو صدمة في مجتمع الرياض أو المملكة تحديداً، الذي لم يتعود على أن تكتب المرأة تجربة سردية فضائحية شكلية بهذه الوضعية المستفزة التي يفترض الوعي الجمعي أنها تفضح المستور أو التابو؛ فتحيله على فضائح متخيّلة؛ هي منجز رواية "بنات الرياض" التي تختزل بنيتها في عنوانها، أولاً، وهو مربط الفرس في كل هذه الضجة التي أثيرت حول

الرواية، ومن ثم لن تكون هناك أية ضجة فيما لو كتبت النساء مئة رواية باسم الرياض أو أحيائها بعد هذه الرواية، التي كانت المشاركة الجمعية في انتقادها، لا تتكئ كثيراً على قراءتها بقدر اتكائها على اسمها الصادم في وقت إصدارها، إضافة إلى دَوْر الإعلام وبعض الأسماء الثقافية في الترويج لهذه الرواية.

عندما نقارب متن رواية "بنات الرياض" من منظور الإيروتيكية؛ نجد بعداً واضحاً للإثارة من خلال تركيبة العلاقات العاطفية والجنسية التي تشكل مجمل الرواية، على الرغم من كون هذه الرواية قد تحفّظت إلى درجة كبرى تجاه وصف هذه العلاقات على المستوى الجسدي، وبذلك بقيت في دائرة اللغة المؤشرة إلى علاقات عاطفية حميمة وجنسية غير شرعية، ويمكن أن تكون فاضحة، فيما لو وصفت بطريقة جسدية كما فعلت مثلاً صبا الحرز في روايتها "الآخرون"، أو بطريقة لغوية كما فعلت زينب حفني في روايتها "ملامح"، ومع ذلك يحضر إيقاع العلاقات العاطفية أو الجنسية المخبوءة من خلال العلاقة بين شخصيتي "راشد التنبل" وعشيقته اليابانية "كاري" بأمريكا.

وتعد شخصية مشاعل (ميشيل) المنفتحة نسبياً بسبب أمها الأمريكية، وبخاصة تجاه قريبها الأمريكي المسيحي (ابن خالتها)، وتجاه المجتمع المحافظ إشكالية عميقة على مستوى السرد، وفيها ما فيها من إدانة لمجتمع الرياض المغلق والمتخلف من وجهة نظر "مشاعل" المنفتحة على حياة الغرب. وكذلك تعد شخصية أم نوير وابنها المخنث (نور) الذي تحول إلى (نويّر)... كلها إشكاليات سردية تفضي إلى بناء عالم سردي يهدف إلى اتخاذ موقف من الواقع السلبي الماثل في مدينة الرياض تجاه المرأة، التي أخذت على عاتقها مسؤولية إعلان الحرب على هذا الواقع الذكوري المعيش؛ بدءاً من العنوان، وانتهاء بأساليب إدانة الرجال وتعرية تصرفاتهم، والسخرية من تبعيتهم لقيم تقليدية مبتذلة من المنظور السردي.

يبدو أن الإعلام والنقد، بما في ذلك الساردة نفسها، استخدموا عبارات تصور الرواية كأنها فضائح فعلية؛ وهذا لم يحدث فعلياً؛ لأن بنية الرواية لا تكشف عن فضائح حقيقية، وبقي الواقع أكثر ثراء من المتخيل السردي الذي يوهمنا من خلال ما فيه من علاقات إلكترونية ومعيشية أنه يمتلئ بالإثارة أو الإيروتيكية، هو تكنيك غير صحيح، وأن

الرواية في مجملها تعد عادية جداً، ولا تستحق هذا الضجيج، قياساً إلى روايات "ملامح" أو "الآخرون" أو "الأوبة" أو "نساء المنكر"؛ على الرغم من كون رواية "بنات الرياض" ذات صبغة "إيروسية" مشبعة بالألم في مسألة الحب الفاشل بين شخصيات الرواية.

بدأت رجاء الصانع روايتها بذكاء الإعلانات عن فضائحية ما، إذ بدأت الرواية بهذه العتبة: "مرحباً بكم في قائمة مراسلات (سيرة وانفضحت البريدية)[1]، ثم أكدت الفضائحية بأنها من أكبر الفضائح، على حد تعبيرها: "سيداتي آنساتي سادتي... أنتم على موعد مع أكبر الفضائح المحلية، وأصخب السهرات الشبابية. محدثتكم؛ موا، تنقلكم إلى عالم هو أقرب لكل منكم مما يصوره له الخيال، هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه، نؤمن بما نستسيغ الإيمان به منه ونكفر بالباقي[2].

وليست الفضائح أو أكبرها - في المحصلة - سوى سير الفتيات أو الطالبات الجامعيات الأربع البطلات الرئيسات في علاقاتهن العاطفية والجنسية في الرواية (قمرة القصمنجي، وسديم الحريملي، ومشاعل العبد الرحمن، وليس جداوي)، فكل واحدة من هؤلاء تجسد سيرة فيها علاقات عاطفية فضائحية بطريقة أو بأخرى في مجتمع محافظ: زواج قمرة التقليدي الفاشل، وحب زوجها راشد التنبل لليابانية "كاري" ومعاشرته غير الشرعية لها، وفشل زواجها من أبي مساعد (46 سنة). وفشل زواج سديم الحريملي بعد أن فقدت عذريتها في خلوة مع خطيبها وليد الشاري، ثم فشل حبها لفراس الشرقاوي الذي رفض أهله أن يتزوج امرأة مطلقة. وفشل الحب بين مشاعل وفيصل البطران، بسبب أن أهله رفضوا أن يتزوج فتاة أمها أمريكية، ثم فشل علاقتها بابن خالها الأمريكي؛ لأنه مسيحي وهي مسلمة. وفشل العلاقة بين ليس وعلي (شقيق صديقتها فاطمة)؛ لأنه شيعي وهي سنية، وفشل زواج أم نوير صاحبة منزل ملتقى الأحبة (وهي مفتشة لمادة الرياضيات في الرئاسة العامة لتعليم البنات)، وفشل تربيتها لابنها (نوري) الذي غدا مخنثاً، منذ أن بلغ

---

(1) رجاء الصانع: بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005، ص7.

(2) نفسه، ص9.

الحادية عشرة أو الثانية عشرة، وهو "مفتون بثياب الفتيات وأحذية الفتيات ومساحيق التجميل والشعر الطويل"[1].

لم تتوقف الساردة عند العلاقات العاطفية والجنسية الطبيعية غير الشرعية من منظور التابو في المجتمع؛ وإنما أشارت إلى بعض العلاقات الشاذة كالمثلية في شخصية نوري "المخنث"، والاسترجال في شخصية أروى الشوشو صيادة البنات في الجامعة: "إحدى قصص رصيف خمسة المشهورة والتي تناقلتها الأجيال في جامعة عليشة قصة أروى. هل توجد بين طالبات عليشة من لم تسمع بأروى؟! كانت أروى طالبة مليحة التقاطيع، يميزها شعرها القصير جداً ومشيتها المسترجلة. كان الكل يخاف من أروى والكل يطلب ود أروى. إحدى البنات تقسم أنها رأت أروى في أحد الأيام جالسة على رصيف شارع خمسة، وقد ظهر طرف السروال الرجالي الأبيض من تحت تنورتها السوداء الطويلة. وأخرى تؤكد أن صديقة لها كانت قد رأتها وهي تلف يدها حول خصر إحدى الفتيات بطريقة مشبوهة!"[2].

كذلك بدت العلاقة بين علي وليس علاقة شاذة، من منظور السياق الاجتماعي الديني السائد في المجتمع، يتضح ذلك بعد أن قبضت عليهما الهيئة في أحد مقاهي شارع الثلاثين، تقول ليس معبرة عن ذلك: "شعرت لميس بالشفقة على علي بعد أن سمعت الشرطي يهمس في أذن والدها في مبنى الهيئة أنهم اكتشفوا أن الفتى الذي كان معها من الرافضة، وأن عقابه سوف يكون أقسى بكثير من عقابها هي. ولأول مرة تجد في الرياض اضطهاداً لفئة من المواطنين أكثر من اضطهادهم لأهل الحجاز"[3].

سيطول الأمر لو تتبعنا المواقع الإيروتيكية في هذه الرواية التي تقوم أصلاً على اختراق التابو، وبخاصة في مجال العاطفة والجنس؛ وهذا ما جعل الراوية "مواً تعترف أنها كانت تواجه انتقاداً من قراء رسائلها؛ لكتابتها عن هذه المواضيع تحديداً: "يستهجن الجميع

---

(1) نفسه، ص 29.

(2) نفسه، ص 57.

(3) نفسه،ص 161.

جرأتي في الكتابة، ويلومونني على ما أثيره من مواضيع التابو التي لم نعتد مناقشتها في مجتمعنا بهذه الصراحة، وخاصة من قبل فتاة صغيرة مثلي، ولكن أليس لكل شيء بداية؟"[1].

تبدو الإيروسية - وهي ابنة الإيروتيكية - هي السمة الغالبة على رواية "بنات الرياض"؛ وذلك لأنها معجونة بالعلاقات العاطفية الدرامية، أي فشل العلاقات العاطفية بسبب ظروف اجتماعية وتقليدية صارمة، وهذا ما جعل الألم جزءاً حميماً من هذه العلاقات، التي لم تعد تثمر غير المأساة، باستثناء بعض العلاقات الناتجة عن اليأس من تجارب الحب الفاشلة؛ لذلك هيمنت الإيروسية على الرواية في مقابل وجود صدمة إيروتيكية في عنوان الرواية وبعض تفاصيلها. ومع ذلك لا يمكن وصف هذه الرواية بأنها رواية إيروتيكية؛ لأنها حافظت على توازنها وهي تعالج إشكاليات المحرمات في المجتمع؛ وما يعدّ كشفاً وكسراً للمسكوت عنه، هو ضرورة لا بدّ منها في ظل اختصاص الرواية بالعلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة في مجتمع محافظ.

4- التفاصيل المثلية الإيروتيكية في رواية "الآخرون"

تنجز رواية "الآخرون" لصبا الحرز علامة فارقة في الرواية المحلية بل العربية، في اشتغالها شبه الكامل على موضوع المثلية الجنسية (السحاقية)، ومن ثمّ كل الأشياء الأخرى الحاضرة في السرد تقبع تحت ظل هذا الموضوع المغيّب اجتماعياً، بصفته فضائحياً إلى درجة عليا، ومن ثمّ يعد تناوله كسراً فاجعاً لذائقة التلقي، التي ليس بإمكانها أن تتقبل هذا الطرح في غير سياق الفضائحية التي احتفت بها الرواية الجديدة، وبخاصة الرواية النسوية، التي عودتنا فيما مضى على أن تكون حيية قياساً إلى الرواية الذكورية.

وما دامت رواية "الآخرون" قد هشمت جدران المجتمع الأنثوي؛ ثم غدا هذا المجتمع في بنيتها السردية مفضوحاً وعارياً، وبخاصة مجتمع "طالبات الجامعة"...فإنها في المقياس الجمالي الظاهري الجمعي المحافظ قد قدمت خطاباً مبتذلاً، وقبيحاً، وشاذاً، وفضائحياً، ومن ثم لا يمكن أن تمنح الذائقة الجمعية المحافظة أية مشروعية لهذا الخطاب المبتذل في موضوعه،

---

(1) نفسه،ص 113.

حتى وإن كان باهراً في جمالياته السردية اللغوية، أو كان تناولها لهذا الموضوع من منظور أن الغاية تبرر الوسيلة، بمعنى أن تكون الغاية إظهار بشاعة النزوات الجسدية المثلية السادية، وما يعتري النفس من عقد نفسية مرضية مركبة؛ وحينئذ قد يقال ليس ناقل الكفر بكافر!!

مبدئياً، علينا أن نعترف بأن رواية "الآخرون" امتلكت بنية سردية متكاملة فنياً، من خلال سلامة لغتها، وتماسك حبكتها، وإنجازها للتفصيلات دون حشو أو ترهل، وحرصها على أن تشد القارئ بأية وسيلة إثارة ممكنة من خلال الاستغراق بمشاهد العلاقات المثلية بين الفتيات، وسعيها إلى أن تقدم رؤية فلسفية بطريقة أو بأخرى من خلال ثنائية السادية/ المازوخية في العلاقة بين شهوات الجسد الشاذة وتداعيات الأنفس المريضة...إلخ.

يقول عبده وازن في هذا السياق: "تنتمي رواية «الآخرون» إلى ما يُسمى بـ «الأدب الملعون»، الذي تسوده أحوال الاضطراب النفسي والعلاقات السادو – مازوكية والملامح المأساوية الكامنة خلف المظاهر الخادعة التي تدرك الفتيات حقيقتها المشوّهة. لكن الكاتبة لا تتخلى لحظة عن الفن الروائي ومعطياته وأبعاده، ما يؤكد أن المؤلفة المجهولة صاحبة موهبة كبيرة وثقافة عميقة. فهي، كراوية، تدخل إلى أعماق الشخصيات وتحفر في لاوعيها الذاتي والجماعي، وترسم العلاقات بذكاء"[1].

عموماً، نجد أن الرواية مغرقة في الإثارة والشهوانية، وكأنها تهدم معمارها الفني من خلال ما فيها من اعترافات ووقائع جنسية مثلية ليست بذات أهمية في السرد، بصفتها شذوذاً اجتماعياً، وهذا الشذوذ – على الرغم من وجوده في الواقع – إلا أنه لا يقبل بأكثر من أن يكون شعاراً لا ممارسة مفضوحة في الكتابة، أو أن يكون عنواناً لا تفصيلات وعري ودقة وصف مشتعلة بالإثارة؛ إلى حد أن تغدو اللغة بنية جنسية شاذة لجسدين أنثويين يمارسان الرذيلة في سياق معاناة، توهم بأنها شيطانية وإنسانية في الوقت نفسه،ومن ثمّ لا يعود هناك قدرة لدى المتلقي – على الأقل من وجهة نظري - على التفريق بين بشاعة الشيطاني وضحالة الإنساني في هذه العلاقات الأنثوية المأساوية التي تهمش الطبيعي (العلاقة بين الرجل والمرأة)؛ لتفرخ أسطورة التلذذ بالألم في علاقة المرأة بالمرأة جسدياً، تحت

(1) عبده وازن: أشد جرأة من «بنات الرياض»... «الآخرون» رواية لكاتبة سعودية شابة «مجهولة»، جريدة الحياة، 12/ 07/ 2006.

سقف تعذيب الذات والآخر؛ ليغدو عنوان الرواية مبرراً في كون "الآخرون" تعبيراً عن علاقات بين آخرين لا تتحقق ذواتهم في هذه العلاقات الجنسية المثلية بتاتاً؛ لأنهم (أي أنهن) دخلوا عالماً شيطانياً مظلماً، لن يخرجوا منه بغير غربة في الجسد والنفس معاً،فلا يعود الشخص قادراً على السيطرة على جسده،وكأن العلاقة الجسدية والصّرع (مرض البطلة) شيء واحد، وهذا هو تحديداً موقع الراوية البطلة في الرواية، التي تفقد السيطرة على جسدها في علاقتيها المرضيتين (الجنسية المثلية والصرع)، ومن ثم تفقد السيطرة على وعيها.

كان ينقص هذه الرواية، حتى تكون أكثر فضائحية، وأقرب إلى السطحية، أن تغير عنوانها، على طريقة عنوان "بنات الرياض"، ولعلّ المقترح في تصور بعض المتلقين، أن تكون "بنات القطيف"؛ حينئذ ستدخل هذه الرواية من حيث العنوان بؤرة دائرة الإثارة أو الصدمة المباشرة؛ فتغدو مثل "بنات الرياض" و"نساء المنكر" من جهة العنوان،إن لم تكن أكثر شهرة.

تقول سماهر الضامن: "إن النص الذي بلغ غاية بعيدة في توظيف حضور التابو هو نص (الآخرون) لصبا الحرز. وهو نص لا يخفي قصديته المبيتة في الاستفزاز، وصدم المتلقي بجرعات مكثفة من التماس بالمقدس (بمختلف تمظهراته)، كما لا يخفي مقصدية الوعي التدميري الذي يوجه فعل الكتابة. إلا أنه في ذات الوقت يسعى لتوظيف تلك العناصر ودمجها في خطاب فكري جمالي واسع الأفق الدلالي، متنوع المرجعيات، ومولد لتأويلات غنية لا تكاد تحد"[1].

تؤكد هذه الرؤية وغيرها أننا تجاه محاولة تفسير الإيروتيكي على أنه يحمل دلالات إنسانية بعيدة، لا تهدف إلى التلذذ بالجنس الشاذ أو غيره، وإنما إظهار حقيقة أنّ هذه العلاقات تكشف في النهاية عن سيرة مرضية تفتك بالذات الساردة، وتظهر فساد الواقع المحيط بها، وهذا مبرر منطقي ومقبول، عندما يكون هناك اختزال في علاقات الفراش، لا إسهاب فيها.

لو تتبعنا العلاقات في هذه الرواية؛ لوجدناها تتعدد في علاقات جسدية مثلية شاذة، وعلاقات أخرى رقمية (إلكترونية)، وذاكرة لدى الراوية البطلة، أو الراويات الأخريات كـ

---

(1) سماهر الضامن: تحدي التابو في الرواية النسائية السعودية،
http://www.sanabsi.com/forum/showthread.php?p=1449

"ضي" و"دارين" فيما يخص التركيز على بداية علاقاتهن بالمثلية؛ وبذلك شكلت الرواية مجموعة من العلاقات المثلية؛ كعلاقة الراوية البطلة بكلٍ من "ضي" و"دارين"، وعلاقة "ضي" المتعددة بأخريات كعلاقتها بسندس، وبلقيس، وغيرهما، وعلاقة "دارين" بناديا، وعلاقات أخرى عديدة تكشف عن انهيار قيم الأنثى (الفتيات المراهقات) في الرواية من خلال هذا الشذوذ الذي يصل إلى تشكيل الألم والعذاب للجسد بحثاً عن المتعة، وفي النهاية دون جدوى، باستثناء هيمنة المازوخية والسادية بين "ضي" والبطلة الراوية في سياق تعذيب الجسد الذي يغدو منفصلاً عن الذات، كما تصوره الراوية البطلة في قولها: "لا يد لي عليّ، سطوتي على ما أملكه مني كانت معدومة القيمة. جسدي الذي يتلاشى تحتها ويستحيل ماءً ليس ملكي. كانت ضي ربته منذ تلك اللحظة، وصرت أنا الكائن الذي نأى عنه جسده في عزلة مبهمة"[1].

دوماً، هناك تأكيد في الرواية أن ما يحدث في هذه العلاقات المثلية هو منجز فساد، ومرض، ومسخ[2]، وحيوانية؛ وجسدية طاغية بلا روح. وفي حال البحث من خلال المثلية عن الحب، والخطبة، والزواج، والتعددية، والاستقرار العاطفي، كان هناك جدران تفقد هذه الأشياء أية قيمة لحياة فعلية؛ على الرغم من وجود ممارسة جسدية، وإدمان عليها، بحيث يغدو التخلص من هذه العلاقات كأنه شبه مستحيل، وأن البحث عن الألم هو الغاية القصوى من وراء هذه العلاقات، تقول المثلية المتمرسة "ضي": "فقد جسدي نصيبه من الرضا، يحن إذا لم يؤذ، وتتهالك طمأنينته إذا لم يتوجع. الوجع بات حرفته ومساره ناحية اللذة"[3]. هكذا يغدو الوهم (المثلية) حقيقة نسوية مبتذلة، وتغدو الحقيقة الإنسانية (الحب والزواج) وهماً.

كذلك تجيء العلاقة الأنثوية – الذكورية فاشلة، بل إن علاقة الحب الرقمية بين البطلة الراوية وريان مستحيلة؛ لأنه سني وهي شيعية، تقول: "حتى تلك المرة التي كنا فيها

---

(1) صبا الحرز: الآخرون، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006، ص 8.

(2) تقول "ضي" عن نفسها للبطلة الراوية: أنا مسخ، ألا ترين؟ صعب أن أشرح! صعب أن تفهمي!"، نفسه، ص 85.

(3) نفسه، ص 145.

نتحدث بصورة تخيّلية:ماذا لو تزوجنا؟ لو أنجبنا؟ ضاعت كلماته في ضحكاته، وهو يقول: "بوسعي إقناع أهلي بالزواج من خادمة، لكن شيعية؟ آخر المستحيلات!"[1]. وما أن تتطور العلاقة العاطفية بينها وبين عمر حتى تغدو أكثر فشلاً؛ إذ إنها تخرج من محاولة لعب لعبة الحب بوساطة الإنترنت والهاتف- لأن الحب في ظل المثلية غير موجود، بعد أن أصبح الجسد هو محور العلاقة الوحيد- إلى علاقة جسدية بينهما في أحد الفنادق، ومن ثم فإن هذا الحب بينهما ليس بأكثر من ممارسة جسدية وشهوة، متخلية عن عذريتها التي لم تكن تعني لها شيئاً من قبل كما تقول[2].

إنّ الفشل في الحب والزواج، لمصلحة الشذوذ في المثلية هو الذي أفشل علاقات الحب والزواج الشرعية، كما حصل في العلاقة بين دارين وعلي، على الرغم من أنهما من المذهب نفسه؛ إذ إنها تترك خطيبها (علي)، الذي تصفه بقولها: "ابن عائلة طيبة، وأخلاقه أكثر طيباً، وموظف بنك محترم، ومرتبه الشهري من خمسة أرقام، ويصيف في أراض خضراء لم أطأها، وما سيسنح لي معه رائع، وكثير..."[3]. ومع ذلك تتركه إرضاء لغيرة "ناديا" شريكتها في العلاقة المثلية.

كما أن الراوية البطلة تلجأ إلى الجنس غير الشرعي مع عمر؛ لتنهي آخر رمق لم ينتهك في جسدها، الذي انتهك في المثلية باستثناء العذرية التي تبيحها لعمر؛ لأنها من اختصاصه، تقول: "وأخذني، ليس كما أخذتني ضي في كل عراكاتنا في الفراش، ولا بحالة الخفة التي مرّرتها عليّ دارين، ولا في الخوف والخزي لوطء كعب عال لأعوام على جسدي"[4].

لا بدّ أن نُقرأ إيروتيكية هذه الرواية الفاضحة في سياق العلاقات الرمزية الطائفية في المجتمع (الشيعة والسنة)، والعلاقات العاطفية بين الذكورة والأنوثة، والعلاقات الأنثوية بعضها ببعض، وعلاقة الإنسان بالصحة والمرض، وبالكتابة والفن التشكيلي (الراوية البطلة

(1) نفسه، ص 224.

(2) ينظر الفصل الأخير من الرواية، ص ص 274-287.

(3) نفسه، ص ص 170-171.

(4) نفسه، ص 284.

شاعرة، ودارين فنانة تشكيلية)...ومن ثم سندرك أن للإيروتيكية دلالات عبثية عميقة كثيرة؛ أفضى إليها الواقع الاجتماعي الفاسد من منظور السرد، وأسهمت في تعميقها العلاقات الإلكترونية والاتصالية المتجددة.

5- إيروتيكية انتهاك الجسد في رواية "ملامح"

تبدو رواية "ملامح" لزينب حفني قفزة نوعية جمالية على المستوى السردي في المملكة؛ وذلك من منظور توظيف الإيروتيكية نفسياً؛ إلى درجة أن يصبح الجسد عقدة ذنب عظمى في ذاكرة البطلة الراوية، وفي الوقت نفسه يغدو إدانة للمجتمع المادي الذي جيّر كل شيء لمصلحته، بما في ذلك روح الإنسان التي تحولت إلى شهوة البحث عن الثراء بأية طريقة، وتحت مظلة أية متاجرة؛ ليغدو الجسد وسيلة للتراكم المرضي على المستويين الروحي والمادي معاً.

ومن ثمّ لا يبقى سوى الملامح، ملامح امرأة ثرية تفقد روحها وجسدها ومقومات حياتها الإنسانية، التي لم يعد فيها من النظافة سوى بقايا حياة نظيفة أو بيضاء، عاشتها قبل التورط في بيع الجسد على طريقة المومس، التي تشير إلى حضيض في الواقع الاجتماعي المبتذل جسدياً، بعد وأد الروح، وذلك من خلال العلاقات الجنسية غير الشرعية، والعلاقات المثلية.

تقدم الرواية على المستوى الإيروتيكي نموذجين من العلاقات الجنسية، علاقة المرأة بالرجل في سياق الجنس غير الشرعي، وعلاقة المرأة بالمرأة في سياق الجنس المثلي، وفي هاتين العلاقتين قدمت زينب حفني شريحتين اجتماعيتين سوداوين، تنجزان نسق الفساد الاجتماعي، ومن ثم إحالة واقع الفئة الفاسدة إلى التهتك في الأخلاق والعادات،وهيمنة الفساد الإداري والمالي في المجتمع المتخيَّل.

منذ بداية الرواية إلى نهايتها والساردة تعمل على جعل بطلة روايتها تمارس الجنس غير الشرعي بأسلوب مرضي، فتقبع في دائرة كابوسية مرعبة، وأن شهوة البحث عن المال، وقنطرته للثراء لم تجعل هذه المرأة تشعر بأية راحة نفسية منذ أن انتهجت هذا المسلك غير

الأخلاقي، بل على العكس تماماً، نجدها قد دخلت دهاليز المعاناة الممتدة في حياتها؛ معاناة جاءت من كونها قد غدت مومساً، ثم فقدت في شيخوختها كلّ من اهتم بها جسدياً في ريعان شبابها (ولا يوجد غيرهم)؛ لتمسي في شيخوختها مثل أي شيء تافه، يلقى على المزبلة، على الرغم من غناها الفاحش.

لم تحفل الساردة بوصف العلاقات الجنسية في الرواية، فتركت هذا الأمر خلف الستائر؛ لتقدم لنا الآثار المترتبة على هذه العلاقات؛ وبذلك رسمت الشخصيات بصفتها رموزاً عليا للفساد والرذيلة، ومن ثمّ أنجزت بنية عميقة لمجتمع متآكل، وبخاصة في سياق المال الذي حول الطبقات الثرية إلى بنية اجتماعية مخملية بلا ملامح، وذات جسد منهك ومبتذل جنسياً وعاطفياً!!

ولكن الساردة دخلت، على الرغم من أي تأويل، إلى واقع الشخصية النسوية المفجع، هذا الواقع الذي يجعل المرأة كبش فداء في مواجهتها للمجتمع الذكوري، أي أنها تخسر أشياء كثيرة، في مقابل الرجل الذي يبقى محافظاً على توازنه وشخصيته الناجحة شكلياً على الأقل في المجتمع والعمل والعلاقات، علماً بأنه في الجوهر ليس بأكثر من فاسد، يمارس الرذائل كبيع جسد زوجته،وانتهاك جسد الوظيفة الإدارية، واستغلال أجساد الأخريات بفعل سلطاته وأمواله الفاسدة؛ ليحقق مكاسب مادية، ومن ثمّ لا شيء في كل ممارساته الرديئة يعيبه، فيبقى وجهاً مميزاً في المنظور الاجتماعي العام؛ لأن ذكوريّته تحميه من أن يكون فريسة تلوكها أفواه الآخرين (ومثال ذلك شخصية الزوج حسين في الرواية).

وقد استطاعت الساردة - من جهة أخرى - أن توظف الإيروتيكية على مستوى العلاقات الجنسية المثلية توظيفاً دالاً في إظهار الفساد الاجتماعي داخل مجتمع الحريم المخملي ذاته، الذي يعاني من خواء عاطفي بسبب الاضطهاد الذكوري لهذا المجتمع، كما يظهر من خلال شخصية المثلية "هند"، ومن ثمّ فإن هذا المجتمع يتحول إلى مجرد ملامح، وهو يبحث عن حلول لعقده الجنسية من خلال ممارسة الجنس غير الشرعي، وشذوذ المثلية، وبخاصة عندما تغدو المثلية بلا مخاطر في التصور الذكوري للنساء في مجتمعهن المنعزل، الذي لا يقبل النقاش أو التدخل فيه، وكأن الساردة هنا تكشف عن مفارقة زيف المجتمع في

- معالجته لمشكلات النساء؛ ما يسبب لهن عقداً تراكمية، فيصبح الشذوذ عادات مسكوت عنها أو غير قابلة للمناقشة، ما دامت منتجاً متداولاً داخل مجتمع الحريم.

هكذا، تشتغل رواية "ملامح"على الجسد، الذي يجسد لعبة سردية مهمة من منظور السرد في سياق العلاقات الجنسية المتشكلة أصلاً من مفهوم "العهر" على حد تعبير البطلة الراوية "ثريا"، تقول: "أتذكر أن زوجي كان ينعتني بالعاهرة، عند حدوث أي مشاجرة بيننا، حتى لو كانت تافهة. إنه يعلم جيداً أنني لم أستحق هذا اللقب بجدارة، إلا حين دخلت بيته وأصبحت زوجته"[1]؛ لذلك كانت العلاقة بينهما أشبه بالعلاقة بين المومس والقواد، وما أن تُطلّق منه؛ حتى تتصرف معه بسخرية حادة، على النحو الآتي: "هززت له عجيزتي، ضربتها بكفي قائلة: لولا مواهبي هذه لكنت لا تزال إلى الآن موظفاً صغيراً، ولما أصبحت تتمرغ في هذا النعيم"[2]؛ تعني الثراء المالي من وراء بيعه جسدها للمسؤولين عنه.

تمتلئ الرواية بالعلاقات الجنسية الحسية، بما في ذلك العلاقات الشاذة كالمثلية، والعادة السرية، وأوصاف إيروتيكية مليئة بتضاريس الجسد، ابتداء من لحظة البلوغ في جسد البطلة ثريا، وعلاقتها الجسدية مع فؤاد على طريقة: "أن هناك ألف طريقة وطريقة يمكننا تجربتها، من دون أن نفقد عذريتنا"[3]، وشهوتها إلى المال والثروة، مروراً بزواجها من الموظف البسيط حسين الذي يمثل شخصية ديوثة، باع جسد زوجته الجشعة للمال، ليصل إلى أعلى المراتب الوظيفية، ثم يغدو غنياً بسبب فساده وسوء أخلاقه، ثم تتعدد علاقاته النسائية كما تعددت علاقات زوجته مع الرجال والنساء، وغدا كل منهما حالة ممتدة في الفساد والعهر، ومن ثم توليد إيحاء عميق في إدانة المجتمع المتخيل، وبخاصة الطبقة المخملية، التي تشيع فيها الفاحشة والفضائح، كما يظهر من خلال أحاديث النساء وحكاياتهن...وانتهاء بشيوع العلاقات الجنسية المثلية بين النساء: "كونه لا يشكل خطراً عليهن أو تهديداً لحياتهن، حتى لو اكتشف الزوج أن زوجته على علاقة بامرأة أخرى"[4]. من هنا تبدو النساء في مجتمعهن

---

(1) زينب حفني: ملامح، دار الساقي، بيروت، ط3 ، 2006، ص 9.

(2) نفسه، ص 8.

(3) نفسه، ص 32.

(4) نفسه، ص 32.

النسوي، كما تصفهن ثريا على النحو الآتي:"نساء مسعورات، متعطشات للحب، لسماع كلمات الغزل، باحثات عمن يروي ظمأهن"[1]، وكل هذا بطرق غير شرعية.

لا يوجد في علاقات الرواية أي حب؛ لأن الحب، كما تقول البطلة "أكذوبة كبرى، اخترعها المفكرون لكي يحوم الناس حولها"[2]؛ لذلك يحضر الجسد بكل تفاصيله، وتغيب عنه العواطف؛ وتصبح العلاقات جنسية بحتة، تهدف إلى تحقيق مصالح مشتركة؛ لعل أهمها تبادل النساء والمناصب والمال؛ ما يفضي إلى الفساد والمجون، ومن ثم إلى ولادة عقد ذنب كبرى؛ ما يجعل الكتابة الإيروتيكية تهدف إلى غاية تعرية الذات، وتوليد صراعاتها الداخلية، فنجد الزوج - على سبيل المثال- يصف نفسه بأقبح الصفات دون أن يتخلى عن ثرائه غير الشرعي ومكانته النافذة ووجاهته في المجتمع، وإن تحول إلى سبل الخير، وترك ممارسة المجون مع النساء، وبخاصة مع أخت (جميل) أحد موظفيه، كما فعل السيد علوي مع زوجته (ثريا)؛ فيصف نفسه على هذا النحو:"أنت أفاق، كاذب، مخادع، وصولي...إنني أعرف خباياك، مدى سفالتك، حقارتك. أن تكتشف بأن أموال الدنيا، الوجاهة الاجتماعية، الناس الذين يتملقونك، ليسوا قادرين على انتشالك من بؤرة الصراع المر الذي تعيشه مع ذاتك"[3].

والأمر نفسه يظهر في حياة (ثريا) التي سيطرت من خلال جسدها على الآخرين والأخريات الذين عبروا على جسدها؛ لتجد نفسها في النهاية فانوساً صدئاً أشبه بجيفة، على الرغم من ثرائها: "أحياناً يساورني شعور غريب، فأخال نفسي مثل الفانوس القديم الصدئ، المتدلي من سقف غرفة مهجورة، تفوح من جدرانها رائحة جيفة نتنة"[4].

لعلّ عقد الذنب المتضخمة والمتكورة داخل شخصيتي الزوجة والزوج (ثريا وحسين) من وراء الجنس غير الشرعي وشذوذ المثلية، هو الوعي العميق الذي يكبح جماح الإيروتيكية في هذه الرواية؛ فيغدو تابو الجنس موظفاً توظيفاً حياً في انتقاد تابو سلطة المال والاقتصاد، ومن ثمّ السلطة السياسية التي تقود المجتمع المتخيّل في الرواية.

---

(1) نفسه، ص 113.

(2) نفسه، ص 79.

(3) نفسه، ص 96.

(4) نفسه، ص 117.

6- إيروتيكية استلاب المرأة في رواية "نساء المنكر"

تعدّ رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن استكمالاً لرواية "بنات الرياض" من جهة العنوان، الذي يشكل في كلتا الروايتين علامة فارقة في إشاعة أجواء إعلانية وإعلامية، تسهم في رسم أجواء الإثارة على حساب الفن، مع وجود فارق بين الروايتين، وهو أن رواية "بنات الرياض" أنضج جمالياً من خلال تشابك العلاقات من رواية "نساء المنكر" الأكثر شاعرية. يضاف إلى ذلك أن رواية "بنات الرياض" حيّدت المؤسسة الدينية، في حين جعلت رواية "نساء المنكر" المؤسسة الدينية موضوعها الرئيس، من منظور أن هذه المؤسسة استلبت المرأة، وعذبتها، وأهدرت إنسانيتها، ولم تفعل ذلك مع الرجل شريكها في العلاقة العاطفية من منظور فتنة المرأة أو الجنس/ المنكر في تصور المؤسسة الدينية!!

تعد المؤسسة الدينية (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) أحد أضلاع مثلث التابو/ المحرم (الدين والجنس والسياسة) في المملكة. وقد حيدت سمر المقرن السياسة، بل أشادت بها بطريقة أو بأخرى، ومن ثم ولدت صراعاً جدلياً بين الجنس والدين، وذلك عندما جعلت بطلتها تخوض تجربة عاطفية / جنسية متحررة مع حبيبها في لندن؛ ثم تقع في قبضة المؤسسة الدينية بعد لقاء وحيد بين العاشقين في أحد مطاعم الرياض؛ ليخرج بعد ذلك الرجل الذي سجن ثلاثة شهور دون شوائب تذكر، ثم تجد المرأة نفسها في سجن ممتد لثلاث سنوات، يتلوها حياة أشبه بالسجن؛ لأنها غدت جزءاً من المنكر الذي ينبغي تجنبه، بما في ذلك أن يبتعد عنها من أحبته، فلا يسأل عنها بتاتاً، ويمارس حياته كأنه رمز للنظافة، في مقابل المرأة التي غدت رمزاً للفسق والفجور (المنكر)!!

يظهر الفرق شاسعاً بين مكانين: لندن في الحرية المطلقة، والرياض في السجن المطلق، من منظور علاقة المرأة غير الشرعية بالرجل، فغير الشرعي في لندن هو شرعي بكل المقاييس ما دام عاطفياً أو جنسياً باختيار الطرفين، ومجرد الشبهة أو اللقاء في مطعم للغداء هو جريمة (منكر)، تقبع المرأة إثره ثلاث سنوات في السجن، وتتلقى تعذيباً منوعاً، تهدر فيه إنسانيتها وكرامتها؛ لتتحول إلى مجرد شيء، يقبع خلف القضبان، وكأنها بداية المنكر ونهايته

من منظور الساردة أو الراوية البطلة في الرواية المتخيّلة، بغض النظر عن مدى واقعية الأحداث.

إذن، نحن أمام إيروسية عاطفية بالدرجة الأولى، وإن كانت إيروتيكية شبه جنسية في العلاقة بين العاشقين في لندن[1]. بل إننا أمام موقف تسجله الساردة ضد المؤسسة الدينية؛ عندما تنقل بطلة الرواية من رومانسية أو إيروسية لندن وإنسانيتها إلى واقعية الرياض التراجيدية ووحشية سجن المرأة فيها، والتعامل معها كأنها ظاهرة إيروتيكية (مومس)، في مقابل ذنب عادي أو محدود، يتمثل في الخلوة بين رجل وامرأة، حتى وإن كانت هذه الخلوة في مطعم يعج بالناس، وأيضاً لا تغيب عن قسم النساء عيون العاملين في المطعم، المجندين على الرغم من أنوفهم لمصلحة المؤسسة الدينية من منظور الساردة.

في ضوء ما سبق، تنطلق رواية "نساء المنكر" من نسق نسوي، يسعى إلى تجريد المخلوق المنعوت بالرجل وسلطاته من الإيجابيات، حتى لو كان حبيباً؛ فبعد أن" كان كل شيء حتى أصبح لا شيء"[2] في حياة البطلة "سارة" بالنسبة إلى رئيف. فهي قد عانت من زواجها ثماني سنوات وهي معلقة، ثم مطلقة، ثم تخوض تجربة حب مع رئيف "الحداثي" ظاهرياً، والذي "يعود إلى (الأصل) فيعتبر دخول امرأة متزوجة على الورق في علاقة مع آخر خيانة أولى تجر إلى أخريات"[3].

ومع ذلك، فإن الرجال في منظور النساء ضعفاء وجبناء، تخاطبهم البطلة بقولها: "تخشون المرأة، تهابون لقاءها، وتعجزون عن كبت غرائزكم عنها. في حضرتها تتبخر قوة العضلات، وتتلاشى هيبة اللحى والشنبات، فإيماءة منها تحرككم في كل اتجاه، ولن تكونوا حتى كلعبة الشطرنج؛ لأنها للأذكياء"[4]، وفي المقابل تستعيد سلطة المرأة التراثية وقوتها، من خلال أنها وصلت إلى أن تكون "ربة" كإيزيس وعشتار وجونوا وهيكاتي، وتسائل نفسَها: "ترى

---

(1) تنفي الكاتبة أن يكون في رواياتها أي مشهد جنسي، ينظر رأيها في: سلوى اللوباني: الجنس في الرواية العربية (آراء)، http://mohmeduser.katib.org/node/188

(2) سمر المقرن:نساء المنكر، دار الساقي، بيروت،ط2، 2008، ص 5.

(3) نفسه، ص8.

(4) نفسه، ص9.

هل يصل الهوس بي يوماً إلى أن أنادي بعبادة المرأة؟"[1]، ما يعني تعصباً نسوياً حاداً تجاه الرجل رمز المحرمات في المجتمع.

ولكنها في لحظة ما من خلال حبها لرئيف، في ظل علاقتها الزوجية الفاشلة تجد نفسها، وهو يتأمل تفاصيل وجهها وجسدها بإعجاب ودهشة، كأنها أجمل نساء العالم، ومن ثم تصور حبّها له في هذه الصورة العميقة من العبودية المجازية: "عشت الصوفية مع رئيف كإله عبدته ليرضى، وقربته ليفسح لي في نعيمه، أصلي من أجله، وأدعوه ليصفح عن زلاتي، أسجد له ومن رهبة الإله أبكي فأستحضر كل خشوع العابدين المتذللين الطائعين"[2]. وفي هذه الرؤية تصل الرواية إلى دائرة الشطط في الهوس النسوي تجاه ثقافة المحرمات، وبخاصة استخدام مفردات **الدين** في التعبير عن علاقة المرأة بذاتها والآخر الذي أحبته ثم كرهته.

فقدت البطلة الراوية الثقة بالرجال بعد **أن** فقدت العشق الحقيقي **الذي** عاشته مع رئيف لعشرة أيام في لندن، هي مطلقة وهو ترك حبيبته (أسيل) أو تركته، حيث تبدو العلاقة العاطفية الإيروسية بين اثنين مدمّرَين عاطفياً إثر تجربتيهما السابقتين الفاشلتين، وكأن الحب بينهما يولد من جديد؛ ليكشف أحياناً عن وضع إيروتيكي دون التصريح بوصف العلاقة؛ مشيرة (أي البطلة) إلى أن الرياض حصون وصرخات ضد النساء، فعاشت جنة الحياة في لندن مع رئيف مقارنة بجحيم حياتها الزوجية السابقة في الرياض؛ تقول:"مضيت أرتوي وأروي، وأكتشف عطش جسدي لسنوات لم يكن يبحث فيها إلا عن زفرة حقيقية تنبع من داخل عاشقة، لا مكينة جنسية تعمل وقت التشغيل وتغلق وقت الإفراغ"[3]. وتقول أيضاً: "لم يكن جسداً غريباً ذاك الذي عانقني طوال الليل (...) الحب الذي مارسته مع رئيف ليلة كاملة كان أقوى وأكبر من عِشرة زوجين لربع قرن في بيت متهالك العواطف مترامي الإحساس بالآخر"[4].

---

(1) نفسه، ص22.

(2) نفسه، ص33.

(3) نفسه، ص16.

(4) نفسه، ص16-17.

ما أن تعود إلى الرياض، حتى يتغير كل شيء؛ فتشعر خلال موجات الشك أن حبها لرئيف مجرد نزوة لرجل عبرت على سريره عشرات النساء، ثم ما أن يلتقيا في أحد مطاعم الرياض، حتى يقبض عليهما رجال الهيئة؛ ويعذبا، ويسجنا: ثلاثة شهور لرئيف، وثلاث سنوات لسارة بأحكام غير منصفة؛تقضيها في عذاب دائم، وتتعرف في سجنها إلى قصص نساء كثيرات يعذبن ويسجن بسبب الحب والعشق؛ كحكاية نورة التي خانت زوجها، وفتاة عسير التي قتلت شاباً حاول ابتزازها، وخولة التي أحبت بعد أن طُلّقت...

وفي المحصلة، تصل البطلة الراوية (سارة) إلى قناعة لا تفرق فيها بين الإسلاميين والليبراليين في استغلال المرأة المضطهدة: "كلاهما يراها وعاء للمتعة. الصنف الأول يغطيها بكل ما أوتي من أردية، حتى لا يؤجج هذا الوعاء غرائز الرجال، والثاني يريد أن يكشفها أمام الكل ليري الآخرين حجم فحولته ووعاء شهوته. الأول يرى أنها ملك له وحده من حقه ابتزازها ومن حقه قمعها ومن حقه إقصاؤها حتى لا يتطاير الشر، والثاني يرى أنها ملكه أيضاً ومن حقه قمعها ومن حقه إقصاؤها كذلك"[1].

وتنتهي الرواية بخروجها من السجن، وبحثها عن عمل، وتخلي حبيبها رئيف عنها، وزواجه بأخرى، وروت حكايتها مع صديقتها غادة التي يضربها زوجها إلى أن تحمل نهاية الرواية مفارقة السخرية؛ عندما نجد أنّ الجامعية "سارة" تتحول إلى "صبابة قهوة" في صالات الأفراح، وأنّ بداية عملها كانت في حفلة زواج حبيبها رئيف.

تبدو مفارقة المأساة عميقة عندما ننظر إلى هامشية اللقاء – من منظور السرد – بين عاشقين في أحد مطاعم الرياض، وما يترتب على هذا اللقاء من وسائل قمعية موغلة في استلاب إنسانية الأنثى وتحويلها إلى منكر يخشاه ويحاربه المجتمع كله،تقول المختصة الاجتماعية:"دخول المرأة السجن بتهمة أخلاقية يعني أنها باتت منبوذة مدى الحياة، وهذا ما يدفعها إلى امتهان الدعارة"[2]، في حين لا يحدث مثل هذا مع أي رجل.

---

(1) نفسه، ص16-17.

(2) نفسه، ص58.

مكبوتة وهما يتناوبان علي... إنها عملية تشبه القوادة[1]. وبذلك تعد العلاقة بين سارة وفلوة نموذجاً لدور المرأة في استلاب ذاتها الأنثوية.

تسير الرواية في سياقين، أحدهما الحاضر الذي تمارس فيه البطلة بعد طلاقها من المطوع عبدالله، ثمّ من الشيخ علي، علاقة حب إيروسية منفتحة مع مشاري (متزوج ولا يحب زوجته) في لندن؛ وكل هذا برضا أخيها عمر، وتحت عينيه. والسياق الآخر يكون من خلال الذاكرة، حيث تسرد البطلة ذكرياتها، مسترجعة ماضي عذابها، وهي تتحول إلى جسد ينتهك في الزواج. وتروي حكاية مرض زوجها عبدالله المريض نفسياً ومحاولة علاجه على يد شيخ كأنه يمارس الشعوذة. ثم طلاقها منه، ومحاولة علاجها عند المشعوذ الشيخ علي القصير الدميم،الذي يمارس الفاحشة مع المريضات، والذي يتزوج سارة، لتصبح زوجة ثالثة، فتراه يمارس الجنس الشاذ مع امرأته الثانية الشامية، بعد أن هجر امرأته الأولى العجوز، ما يظهر إيروتيكية عالية في توصيف هذا الواقع المرضي وعلاجه، وبخاصة في حالات أن يضرب المشعوذ عبد الله بالسوط لإخراج الجني منه: (أخرج منه يا كافر).. يصرخ المسكين والحمم تنصب عليه من السوط المجدول من الشمس: أخرج منه يا ملعون[2]، أو في حالات ضربها على يد الشيخ علي بالسوط نهاراً وانتهاك جسدها ليلاً بعد أن تزوجها خلال علاجه لها، تقول: "ظهري لن يحتمل الضرب ليلة والفحولة ليلة[3]. هنا تحديداً من خلال زواجها لعبد الله والشيخ علي، تكشف الراوية البطلة (سارة) عن إيروتيكية فضائحية لممارسة الجنس بأساليب بشعة ومؤذية، لا يمكن أن نقتبس بعضها؛ لما في ذلك من تشويه للكتابة النقدية.

كذلك يبدو الشذوذ في ممارستها الجنس مع زوجها المريض، وهي تتذكر شاباً (خالد) الذي رأته قبل زواجها من خلف الستارة، فأحبته من طرف واحد، تقول: "فتحت الباب على عبد الله. المرض قد نخله، فبقي سلبياً شبه مستسلم وترك الأمر لي. قمت فوقه

---

(1) ينظر نفسه، ص 31.

(2) نفسه، ص 35.

(3) نفسه، ص 5.

بتوق وشوق وهو راقد على ظهره. أنشب أظفاري في لحم رقبته قائمة قاعدة. قاعدة قائمة. أغمض عيني عن المريض الأشعث،لأضاجع الناعم النظيف البعيد[1]، وكذلك في شذوذها من خلال ممارسة العادة السرية، لتغدو الرواية مقززة من خلال استدعاء الذاكرة، في حين يغدو الحاضر مشرقاً من خلال علاقتها بالطبيبة النفسية، وبأخيها عمر، وبمشاري الذي يحبها على الرغم من تكلس مأساة ماضيها، وبالعودة إلى الجامعة لدراسة الأدب الإنجليزي، الطريق الأكثر إشراقاً في حياتها المستقبلية.

عندما انتقلت سارة إلى إيروسية العشق صارت حياتها مشرقة بالأمل، فكانت علاقتها بمشاري في لندن ذات رومانسية عالية، تصورها في قولها: "ثلاثة أيام أضافت لعمري عمراً. سرت في دمي مثل الزنابق. اغتسلنا تحت غمام لندن وفي نوافيرها، نتشاقى ونضحك ونتغازل في الهايدبارك ونثرثر ونصلي في كنائسها العتيقة وتسافر بنا الأحلام لدنيا لم تطأها قدم[2]. وهذه علاقة غير شرعية؛ لأنها بدون خطبة أو زواج، ما يجعل هذه الكتابة الإيروسية ذات بعد إيروتيكي في الوقت نفسه.

لا يمكن أن نقتبس من هذه الرواية أشياء كثيرة في مجال الإيروتيكية الحادة؛ لأن الذائقة لا تقبل ذلك. وإنما المهم أن ندرك أن الإيروتيكية جاءت موظفة لمصلحة المعاناة والعذاب في شخصية البطلة الراوية، وكأن ما تفضي به عن ماضيها هو حالة علاج نفسي، وهي تعري ذاتها أمام الطبيبة النفسية، تقول: "كان على الأيام أن تمرّ وتمرّ، والجلسات أن تتلاحق حتى أبوح لها بشيء من عذابي، وحشتي، تصدعي، انكساراتي، ديني، ربي، مرضي، جنوني، عبد الله وفلوة، كوابيسي، الشيخ علي، هوسي، وسواسي، وسخي"[3].

وأخيراً، تنتهي الرواية، حيث تقر سارة لمشاري بأنها تحتاج إلى وقت طويل لتتصالح مع ذاتها والعالم، وتعيد روحها المشظية، وتأنس على عقلها المتعب، وتستعيد جسدها الذي أشبعوه انتهاكات، مقرة بوعورة طريقها، وبعزيمتها القوية على مواصلة دراستها الجامعية؛

---

(1) نفسه، ص 39.

(2) نفسه، ص 37.

(3) نفسه،ص79.

وكأنها بذلك تؤكد إنسانيتها بعد واقع جحيمي أوصلها إلى الهوس والجنون وعتبات الموت، وكان البشر (فلوة، وعبدالله، والشيخ علي) الذين دمروا حياتها ضواري في لباس بشر، ما جعل الإيروتيكية خطاباً مبرراً من منظور الساردة (الكاتبة) التي عمقت تراجيديا سيرة الأنثى في مجتمع جائر على المرأة.

8- تركيب الإيروتيكية

تبدو الروايات الخمس التي درست في هذه المقاربة تنهج في بنيتها العامة نهجاً إيروتيكياً في محاولة تفسيرها كظاهرة نسوية جديدة في الكتابة السردية المحلية، والسبب في ذلك أنها اعتمدت على موضوع رئيس، وهو الأنثى في مواجهة العلاقة بالآخر الرجل من خلال علاقات عاطفية/ جنسية، ظهرت فيها الأنثى تتحمل وحدها مصيراً مأساوياً في مجتمع ذكوري محافظ، يمتلك مؤسسات اجتماعية ودينية وسياسية متربصة بالمرأة، تضطهدها، وتنتهك جسدها بل وجودها بطريقة أو بأخرى، وللمرأة أيضاً نصيب في تسهيل مهمة ابتذالها واضطهادها،وهذا ما جعل الكتابة النسوية عموماً ذات بعد إيروتيكي في تعرية الآخر من جهة، وفي إبراز معاناة الذات الأنثوية من جهة أخرى.

تظهر المؤسسة الدينية في الروايات جزءاً حميماً من إشكالية تعميق مأساة المرأة في سياق علاقاتها العاطفية والجنسية، وبذلك كانت روايتا 'نساء المنكر' و'الأوبة' منصبتين تحديداً على انتقاد هذه المؤسسة؛ إلى الفحش في 'الأوبة'، على الأقل من منظور الساردة في ضوء المتخيل، بغض النظر عن مدى واقعية هذه الروايات؛ إذ لا مجال لمحاكمة الواقع من منظور المتخيّل، كما ليس بإمكان الواقع أن يستلب وعي المتخيل تجاه رسم صورة بشعة للواقع، هي في المحصلة قابلة للحدوث إن لم تكن حدثت، فيما لو نظرنا إلى الرواية بصفتها رواية سيرذاتية اجتماعية. ولا تخفي الروايات كلها أنها تتخذ موقفاً واضحاً تجاه وجود خلل بشري في ممارسة الدين الاجتماعي وقيمه المتعددة في الحياة.

إذا كان الجنس غير الشرعي هو المحك المفعّل للإيروتيكية في الروايات الخمس، التي يوجد فيها علاقة بين رجل وامرأة، هي عاطفية أو جنسية غير شرعية، فإن العلاقات المثلية شكلت خطاباً سردياً لافتاً في الرواية النسوية، وبخاصة في روايتي 'الآخرون' و'ملامح'؛ إذ تعد

الكتابة في هذا المجال حالة استثنائية، لا يمكن أن يكتب عنها بدقة إلا المرأة التي تدرك تفاصيل علاقة ما بشأنها الخاص، ومن ثمّ لا يمكن أن يكتب عنها الرجل كما هو حال كتابة المرأة، وقد قدمت صبا الحرز كتابة مثلية، تكاد أن تكون فريدة من نوعها في الرواية العربية، لا المحلية فحسب؛ وذلك من خلال تركيزها على تفاصيل العلاقات في صياغة شهوانية، لا تكتمل إلا بالتعذيب بطريقتيه المازوخية (تعذيب الذات) والسادية (تعذيب الآخر)!!

وتكاد الروايات كلها أن تغيّب صورة الرجل الإيجابي؛ لتحل مكانه صورة الرجل السلبي الذي يسهم مع المجتمع الذكوري، ومؤسساته المختلفة، وبخاصة الدينية، في التنكر للمرأة، ومعاقبتها على أخطائها، وأنه قادر على أن يغتسل من إجرامه وممارسته غير الشرعية ضد النساء؛ لتغدو المرأة ضحية أو كبش فداء؛ يسهم المجتمع برمته في محاربتها، بما في ذلك أن تستغل المرأة ذاتها أو الأخرى على عتبة المذبح الذكوري من منظور السرد النسوي؛ كما هو حال النساء في الروايات كلها بلا استثناء، وإن وجدت الاستثناءات فهي محدودة، وتبقى صورة الرجل المقبول خاضعة للتشكك في إمكانية وجوده، وإن وجد توهماً، فلا بدّ أن تظهر صورته القبيحة في الأزمات، كما هو حال شخصية "رئيف" في رواية "نساء المنكر".

ولا بدّ أن يتحول المجتمع في الرواية النسويّة إلى نسق ذكوري ظالم، في قيمه وعاداته وثقافته، التي تجسد عقلية تهيمن على المرأة، وتسعى إلى انتهاك جسدها ووجودها. بل إن المرأة نفسها تسهم في استغلال بنات جنسها في تسليط السيف الذكوري الذي تحمله النساء بعضهن على بعض؛ لتتحول حياة البطلة الساردة أو المسرودة في الروايات كلها إلى قطعة من المعاناة والجحيم؛ وبالذات في روايتي "الأوبة"، و"نساء المنكر".

* * *

ما أن نتأمل الروايات الخمس، حتى نجد أنها تشكل ظاهرة ثقافية إيروتيكية؛ وذلك من منظور أن الحب والجنس يعدان إشكالية كبرى في المجتمع المحافظ، الذي تحكمه قيم دينية تحرم أي خروج عما أقر في الشرع؛ بمعنى أن الحب والجنس بالطرق المعروضة في هذه الروايات هو خطاب غير شرعي، وبخاصة في مجال الشذوذ الجنسي، كما هو الحال في روايات: "الآخرون"، و"ملامح"، و"الأوبة"، وأقل من ذلك في روايتي "بنات الرياض"، و"نساء المنكر"، ومن ثمّ يعدّ هذا الموضوع إيروتيكياً؛ لأنه كذلك من المنظور الاجتماعي المحافظ.

كذلك فيما لو نظرنا إلى بطلات الروايات، سنجد البطولة لامرأة واحدة معذبة بعلاقاتها العاطفية والجنسية، باستثناء رواية "بنات الرياض" متعددة الشخصيات، وهذا يعني أنّ هذه الروايات أقرب إلى شكل الرواية السِّيرية، ولا علاقة لهذه النتيجة بجعل الكاتبة معادلاً موضوعياً لبطلة رواياتها، وإنما له علاقة بأحادية النظرة الإيروتيكية في جعل المرأة وحيدة في مواجهة عالم جائر بكل ما فيه من ظلم واضطهاد، وبخاصة في مجال إيروتيكية العلاقة بالمؤسسة الدينية في المجتمع، كما هو الحال في روايتي "نساء المنكر" و"الأوبة" اللتين كشفتا عن مواقف إيروتيكية ناقدة حادة تجاه هذه المؤسسة.

تحوي الروايات لغة نسائية جريئة، وهي تكشف عن امرأة ضحية، على الرغم من كونها جزءاً حميماً من قيم الفساد في المجتمع، ولكنها في المقابل تعد نفسها "كبش فداء" في منظومة العلاقات الاجتماعية السائدة، وهنا تتحول الإيروتيكية في الرواية إلى نهج مبرر على مستوى المقاربة العميقة، انطلاقاً من تفسير أن هذه المرأة تعذب نفسياً، وتنتهك جسدياً لمجرد أنها مارست الحب أو الجنس بطريقة غير شرعية، في حين لا يعاقب الرجل الذي يصول ويجول في أعراض الآخرين؛ ما يعني أن تكون النظرة النّسوية إلى المجتمع نظرة حاقدة ومبررة؛ لأنه مجتمع ذكوري يضطهد نصفه الأنثوي، كما يظهر بوضوح في روايتي "نساء المنكر" و"الأوبة" على وجه التحديد.

بكل تأكيد، تحتاج هذه الروايات إلى إعادة قراءة على مستوى تأثير المضمون الإيروتيكي في جماليات الرواية وعناصرها، وبخاصة في مجالات اللغة، والشخصية، والزمكانية؛ إذ إننا غير قادرين على أن نُصدر أحكاماً جزافية؛ فيما إذا كانت هذه الرواية قد استخدمت التابوهات استخداماً مسيئاً للرواية أو العكس. وفي الوقت نفسه علينا أن نؤمن بأن ثوب الرواية غدا فضفاضاً، وأن الروائي الجيد هو من يستثمر هذا التجدد لمصلحة كتابته، ولا شك في أن استخدام الكتاب لتقنيات الإنترنت والحاسوب والاتصالات التي قد أسهم إلى درجة عليا في جعل النص الإلكتروني المكتوب أكثر ثراءً وفاعلية من النص الورقي.

الفصل الخامس

تمثيلات المدينة الغربية في الرواية النسوية الرواية السعودية نموذجاً

عتبة

" الرواية بنت المدينة"

مقدمة

عودتنا الدراسات النقدية السردية العربية على الاحتفاء بصور أو تمثيلات الآخر الغربي في الروايات الذكورية، وبالذات في مجالي الصراع الحضاري/ السياسي، والعلاقات العاطفية/ الجنسية. ولم تلتفت هذه الدراسات كثيراً إلى خصوصية روايات المرأة العربية، التي استحضرت أنثوية الغرب في خطابها السردي؛ ليتشكل هذا الخطاب في بنية سردية رومانسية، ومن ثمّ لم تتشكل فيها شخصية المرأة العربية المسلمة في صور الأنثى الغازية للغرب الذكوري على سبيل المثال؛ كما رأينا في بواكير الرواية العربية الذكورية التي غزا فيها الرجال العرب نساء الغرب، وبالذات في روايات أديب (1935) لطه حسين،وعصفور من الشرق (1938) لتوفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم (1944) ليحيى حقي، والحي اللاتيني (1954) لسهيل إدريس، وموسم الهجرة إلى الشمال (1965) للطيب صالح... وهنا تبدو العلاقة بين النمطين الحضاريين تتم - في غالب الأحوال- عن طريق تصوير علاقة عاطفية بين شاب شرقي وفتاة غربية، يتجلى خلالها اختلاف المفاهيم والقيم التي يحملها كل طرف من نمطه الحضاري[1] [1]. كذلك نجد روايات نسوية سعودية كررت صور الرجل غازياً للمرأة في الغرب؛ كما هو الحال في روايتي: سيقان ملتوية لزينب حفني، وعيون قذرة لقماشة العليان، ولم يحدث أنّ الأنثى العربية ذهبت إلى الغرب بحثاً عن علاقات عاطفية أو جنسية مع الرجل الغربي عموماً.

سنتناول في هذه المقاربة تمثيلات المدينة الغربية في بعض الروايات النسوية السعودية. ولأن عالم المدينة متشابك ومعقد، إلى حد أن تدور أحداث رواية كاملة في مدينة غربية؛ فإننا سنركز على الصور الأولية أو العامة التي تعبّر فيها السّاردة أو الرّاوية عن رؤيتها لمدينة غربية، مقارنة برؤيتها لمدينتها الأم كالرياض مثلاً؛ ليتضح التصور العميق في استحضار مدينة الآخر، ومن ثمّ يمكن أن نستخلص المواقف الحضارية أو الإنسانية أو الوجودية أو غيرها... بين الذات والآخر؛ الذات الماثلة في منظور المرأة الراوية عن نفسها في مدينتها، والآخر

---

(1) عصام البهي: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991، ص225.

المتمثل من خلال بعض ملامح أو مكوّنات مدينته؛ سواء أكان هذا التَّشكُّل سلباً أم إيجاباً في ذاكرة الأنثى العربية، التي تعيش – على العموم- تركيبة اجتماعية محلية معقدة، مسكونة بالحواجز والتهميش والاستلاب في مدينتها الأم، ما يستدعي سفرها بطريقة أو بأخرى إلى المدينة الغربية المتحررة من كل القيود، وبالذات القيود العاطفية/ الجنسية التي تحاصر المرأة، وتضيّق الخناق عليها؛ فيكون خروجها إلى المدينة الغربية متنفساً نحو الحرية، تمارس من خلاله حياة مختلفة كلياً عن حياتها في الرياض أو المملكة أو الوطن العربي عموماً.

تستقرئ هذه المقاربة ملامح بنية المدينة الغربية في سبع روايات محلية، هي: "الأرجوحة" لبدرية البشر، و"الأوبة" لوردة عبد الملك، و"بنات الرياض" لرجاء الصانع، وسيقان ملتوية" لزينب حفني، و"عيون قذرة" لقماشة العليان، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"الوارفة" لأميمة الخميس. ولعلنا من خلال هذه الروايات نتمكن من رسم شكل أو بنية العلاقة الحميمة بين الساردة أو الراوية البطلة والمدينة الغربية، في مقابل العلاقة الانفصامية أو مشاعر الكآبة والموت في علاقتها (أي الراوية البطلة) بمدينتها التي ولدت، ونشأت، واضْطُهِدَت فيها على وجه العموم!!

عندما ننظر إلى أهم إشكالية لدى الشخصية النسوية، تتداخل فيها العلاقة بين المدينتين العربية والغربية؛ نجد أنها تتعلق بالشأن العاطفي أو الجنسي (الزواج، والحب، والعشق، والطلاق، إلخ). ويتشكل هذا الوضع تحديداً في نسق فشل علاقات الأنثى العربية في مدينتها، ونجاحها –عموماً- في المدينة الغربية؛ إذ تسهم المدينة هناك في بلورة أو بناء علاقات شخصية نسوية جديدة، بغض النظر عن نجاح هذه العلاقات أو فشلها؛ إذ إن "العلاقة بين الإنسان والمدينة هي علاقة تفاعلية وعضوية، لأن المدينة ـ كما تنظر إليها الروايات ـ ليست فقط الحيّز الجغرافي الذي يعيش فيه الإنسان؛ ويجب أن تفضي دراسة المدينة إلى دراسة الإنسان فيها، بحيث نستطيع القول ـ ولو بصورة مجازية ـ (قل لي في أي مدينة تعيش، أقول لك من أنت)"[1].

(1) جمال شحيد: المدينة في الرواية العربية، http://damascus.org.sy/?d=283&id=52

ولعلّ التساؤل الرئيس الذي تطرحه هذه المقاربة هو: كيف تتشكل المدينة الغربية في سياقات العشق، والحرية، والصحة، وجمال الطبيعة، والثقافة، والغربة، وغيرها، في روايات هذه المقاربة؟ ومن خلال الإجابة عن هذا التساؤل، سنحاول استنباط الدلالات والتمثيلات العميقة في محاولة تركيبية لنموذج المدينة الغربية في الرواية النسوية السعودية، من خلال النماذج المختارة على وجه التحديد.

1- المدينة الجنة: جنيف

تدور أحداث رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر بين مدينتي الرياض (تقنية الاسترجاع) وجنيف المدينة الجنة (الزمن السردي)؛ وذلك من خلال ثلاثة أصوات نسائية تبحث عن الحب والجنس: مريم (تبحث عن زوجها)، وسلوى (تلاحق زوج المسيار والمتعة)، وعناب (تبحث عن ملذات الجنس غير الشرعي)، وفي المحصلة لا ينتج بحث هؤلاء النسوة ثمراً، باستثناء المعيشة المتحررة بطريقة أو بأخرى في "جنيف"، التي امتلأت بالسياح العرب من الجزيرة العربية تحديداً.

تحضر مدينة جنيف بصفتها المدينة النقيض لمدينة الرياض؛ فمنذ اللحظة الأولى التي تفتتح بها الساردة خطابها السردي، تبدو الرياض مقبرة تعجّ بالتراب، وجنيف جنة تتشكل من الأشجار والمياه والطبيعة الجميلة؛ فعلى هذا النحو تبدأ الرواية في تصوير مدينة الرياض المقبرة، حيث الوصف الدال على أرض يباب ممتلئة بالغبار، لا مدينة حديثة متطورة:"تركت مريم مدينة الرياض، كما هي في شهور الصيف شاحبة ومحتقنة، مثل امرأة حبلى، لكن بالغبار. الغبار يغطي كل شيء. عواصف ترابية تهب بلا انقطاع. في الصيف لا يهطل سوى التراب. تهز الريح الأشجار فيهرّ التراب الراقد على غصونها وأوراقها. تهب الريح فتنقشع طبقة ترابية من الأرض جففتها الشمس، وتطير ذرّاتها بسرعة شديدة. تملأ الفضاء المنخفض بالتراب الذي يهبط من السماء أو يتطاير من الأرض. وتستمر عواصفه أياماً، حتى يصير وجه السماء كوجه مقبرة أصفر وشاحباً. قبل أن ترتفع الطائرة في السماء كانت الأنوار الخافتة للمطار تكافح طبقات التراب المنتشرة في الهواء. في التاسعة مساء شق هدير محركات

الطائرة سكون مدينة التراب. أخذ جسد الطائرة يرتفع شيئاً فشيئاً، بينما تختفي الرياض تحت سحابة صفراء ويختفي معها كل شيء»[1].

هذه صورة مركبة، حولت المدينة إلى حراك من الغبار، فتختفي معالم الحياة، لتحلّ مكانها سطوة الطبيعة القاسية من خلال التداخل بين عاملي الرياح والتراب، فنرى الأرض والسماء لوحة تشكيلية، تجسد مقبرة، لونها أصفر، وحراكها غبار.

وتزداد الرياض قتامة، بصفتها مقبرة، من خلال ما فيها أيضاً من استلاب إنساني بالنسبة إلى المرأة؛ وهو استلاب ماثل فيها من خلال: «ضجرها، وقيودها، وعباءاتها السوداء»[2]. هذا عدا عمّا فيها من رقابة الهيئة، التي تعتقل الأزواج لمجرد الشكوك بهم، في أثناء تناولهم الطعام في مطاعم العائلات؛ الأمر الذي يجعل هذه المدينة تتحول إلى معتقل كبير وعجينة محاذير من منظور الراوية (مريم): «شعرت بأن مدينة الرياض قد تحولت بأحجارها، وشوارعها ورباها، وبيوتها، ومطاعمها إلى معتقل عائلي كبير، وعجينة واحدة من المحاذير، والوصاية، والتفاصيل، والرقابة»[3].

فهنا يتشابك معلمان للرياض: الغبار (فعل طبيعي)، والمعتقل (فعل بشري). ومن خلال هذين المعلمين، تتضح صورة الرياض بصفتها مدينة جحيم في المنظور السردي، لتقابلها صورة أخرى، هي صورة الجنة الماثلة في المدينة الغربية، حيث نرى جمال الطبيعة مقترناً بالحرية الفردية.

يوازي هذه اللوحة القبورية لوحة أخرى نقيضة؛ هي لوحة جنيف المدينة «الجنة» في المنظور السردي أيضاً؛ وتكون البداية منذ لحظة هبوط الطائرة بها؛ إذ صعدت الطائرة من الرياض المقبرة أو الجحيم لتهبط في جنيف الجنة، فتكون الصورة الأولية لجنيف على النحو الآتي، المشبع بالصحو، والصفاء، والخضرة، والمطر، والبرودة المعتدلة: «حين هبطت الطائرة كان صباح سويسري جديد ينير السماء، بوجهه الصافي كمرآة، وصحوه الضاحك كوجه

---

(1) بدرية البشر، الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، 2010، ص 7.

(2) نفسه، ص 9.

(3) نفسه، ص 25.

طفل لا يشغل باله الغد. وبدت خضرة الأشجار تملأ المكان، وتحتفل بالصحو إثر مطر خفيف غسل إسفلت المطار. وحين أعلن كابتن الطائرة أن درجة الحرارة ست عشرة درجة مئوية سرت الضحكات والتعليقات بين الركاب، صاح أحدهم: يا ويلي... كنا في الجحيم، هل وصلنا الجنة التي بها يوعدون؟ رد عليه الجالس بجانبه: استغفر الله يا رجل، لا يسمعك أحد"[1]. وهنا – كما نلاحظ- يوجد ربط بين جنة السماء المثلى وجنة الأرض من جهة المحاكاة والمبالغة الانفعالية لدى المسافرين.

في مدينة جنيف، تتحول شخصية "مريم" إلى شخصية جديدة بلا ذاكرة سوداء، كما كانت حالها في الرياض، ويغدو صدر المرء مشرعاً للهواء والابتسامة والفرح فحسب، على حد تعبيرها: "شعرت وهي تركب الباص بفرح غريب، وذاكرة طازجة خالية من الهموم، ففي مثل هذا الصباح المشرق تتبخر الهموم، وينسى المرء كل احتمالات السوء الممكنة، ويفتح صدره لهواء نقي وابتسامة واسعة تعد بالكثير"[2]. ولو تتبعنا إيقاعي الرياض وجنيف في نفسيات الشخصيات النسوية، لوجدنا عالمين متناقضين إلى درجة المفارقة بين الجحيم والجنة في التصور الوجداني للشخصيات.

وأهم ما يميز ملامح مدينة جنيف الهدوء والصمت، الذي لم تعرفهما الرياض، بحيث تتكلم الطبيعة في جنيف وحدها، بصفتها نهاية ما يتوقعه الإنسان عن جمال المكان الذي لم تألفه الذاكرة الصحراوية في منظور مريم، كما يتضح في هذا التشابك التصويري التركيبي: "الصمت هنا ميزة مفضلة على الكلام. الطبيعة وحدها التي تؤانسك. تثرثر معك. تستفزك. تتحرش بك. ألوانها تجتمع في شجرة واحدة: البرتقالي، والأحمر، والأصفر، والبني. تتحدى ذاكرتك إن كنت قد رأيت مشهداً مثل هذا من قبل في صحرائك. يدخل في المشهد لون الغيم الأبيض. زرقة السماء تتقافز أمام عينيك. تسألك عن رأيك،هل أعجبتك؟ هل سبق أن رأيت مشهداً في مثل جمالها؟ لولا صخب السيارات العابرة لما سمع صوت هنا. الناس هنا صامتون. يهرول الجميع في صمت. المراهقون الذين مروا من قرب مريم كانوا أيضاً بلا صوت. شفاههم تتحرك قليلاً، لكن من دون أن يسمع صوت أحاديثهم. لا صراخ، لا

---

(1) نفسه، ص 27.

(2) نفسه، ص ص29-30.

قهقهات عالية. ولا من ينظر إليها شافطاً الهواء بفمه قائلاً: واووو يا ربي، رباه"[1] كما يحدث في الرياض. وهنا يمكن الدخول في تفصيلات توصيف جنة جنيف الروحية، من خلال شخصية مريم التي تعبر عن عالمين متناقضين (الرياض وجنيف) تحت مظلة انبهارها بجنة جنيف الأرضية.

وكذلك تبدو جنيف في منظور شخصية سلوى التي بدأت تتهذب في هذه المدينة المهذبة على حد تعبيرها، مثل خلق الله المهذبين، مع نساء بياضهن كالثلج، وشعورهن كالذهب الأصفر، فتشعر بأنها في آخر زمن قياساً إلى حياتها في الرياض:" قطعة خضراء من غابات نظيفة، تلمع أشجارها بالمطر، وتنشر شمسها الناعمة حبات الألماس على أوراق الشجر. هادئة... كأنها تنصت إلى أحد، قد تظنها تنصت إليك، ولو كنت أحد الداخلين بين ضلوعها لكاد طرق قلبها يلمس سمعك. مدينة كأنها خرجت للتو من مغلف هدية بكراً... كأن أحداً لم يمسها. بعيدة... كأن أحداً من الناس لم يكتشفها قبل اليوم"[2].

هكذا، تتشكل علاقة شخصية المرأة بالمكان في عالمين متناقضين: عالم جنة جنيف حيث المرأة الآمنة في كل شيء، وعالم جحيم الرياض حيث المرأة الخائفة من كل شيء، وذلك من خلال تتبع حراك مريم في المدينة الباهرة، وغربتها في الرياض؛ لأن جنة جنيف، على الرغم مما فيها من عري ومنكر، لا تتضح إلا من خلال جحيم الرياض، على الرغم مما فيها من "فضائل" المجتمع المحافظ: "بحذاء جلد فضي ذي رقبة طويلة، وبوشاح أحمر مشت مريم في شوارع جنيف، كناقة عربية جاءت من مكان بعيد، مضمخ بالحكايات الخرافية، والأساطير، وصلاة تطرد الشياطين، والخوف. وجدت نفسها في مدينة أوروبية حافلة بالتناقضات. مدينة لا تخجل من عريها، ولا من خمرها، ولا من الغرام المعلن في شوارعها. رجالها متأنقون، متعطرون، حليقو الذقون. يثملون بالنساء، لكنهم لا يسلخونهن بنظرات مسننة تشق ثيابهن وتذهب بهنّ بعيداً إلى مخيلة فاحشة. نساؤها يخطرن كغزالات آمنة. بينما النساء في بلادها مسكونات بالذعر. يهربن بوجل حين يعبرن شارعاً ملغماً بالرجال"[3].

---

(1) نفسه، ص 31.

(2) نفسه، ص 47.

(3) نفسه، ص 44.

وكما يقال في المثل الدارج: "الجنة بدون ناس لا تداس"، والناس الذين تبحث عنهم مريم هم تحديداً زوجها الذي لم تجده؛ لذلك ينتابها شعور بالوحدة والغربة في المستوى الذاتي المكبل بثقافة الرياض وتربيتها، وكأنها بدت "كريفية تسافر بعباءتها البدوية إلى مدينة متعجرفة"[1]، أو أنها مجرد حشرة ملونة صغيرة ما من أحد يهتم بأمرها في هذا العالم الكبير"[2]، أو أن "غربتها ووحدتها جعلتا جنيف تبدو مدينة باردة وبلا قلب"[3]، أو أنها "تبدو كمتسولة أو كراعية غنم ضلت طريقها، فعثرت على مدينة إرم ذات العماد بزهوها وآثامها وأباطرتها"[4]؛ كل ذلك جاء تأكيداً على اضمحلال الذات المغتربة أمام وهج جماليات المدينة الغربية، النقيض بالكامل للمدينة العربية الصحراوية أو الرياض تحديداً.

ومع هذه الوحدة، لم تتغير صورة هذه المدينة الجنة عند الخروج منها، عوداً إلى الرياض؛ فكان صباحُها جميلاً كما رأته مريم في لحظة قدومها: "أخذت الشمس تظهر في صباح جنيف المتأخر. بدأ صباحاً ساحراً بالصحو والضوء الباهر، مسح على رءوس الشجر، مثل نبي يبارك الخلائق. نافورة بحيرة جنيف تنفث الماء بغبطة ساحرة، وتتسلق الهواء كما رأتها مريم للمرة الأولى. لكنها اليوم وهي تودعها في هذا الصباح بدت مثل طفلة تلهو وحيدة"[5].

تبدو هذه الصور الجميلة التي حظيت بها مدينة جنيف تستند أساساً إلى كون مدينة الرياض عارية من الجمال النفسي في المنظور السردي. ولعل مأساة قيود المرأة في الرياض مقابل تحررها في جنيف هي المحرك الأساس في رسم صورتين متناقضتين عن المدينتين، المدينة الأخرى التي تشبه الجنة، والمدينة الوطن التي تشبه الجحيم!!

ونجد هذه المدينة (جنيف) أيضاً مدينة للحرية والحب والصحة؛ كذلك سنجد مدناً أخرى "تورنتو" و"لندن" في الروايات الأخرى توصف بأنها جنة أو ما يشبه الجنة. وهذا هو

---

(1) نفسه، ص 44.

(2) نفسه، ص 45.

(3) نفسه، ص 45.

(4) نفسه، ص 45.

(5) نفسه، ص 156.

ديدن منظور الرواية النسوية للمدن الأخرى في الغرب، التي ازدادت قيمتها من خلال تشويه مدينة الذات، أي مدينة الرياض تحديداً، بصفتها كابوساً يحاصر الشخصية النسوية ويستلبها؛ وذلك من خلال الرقابتين الاجتماعية والدينية، إضافة إلى كون البيئة الصحراوية بيئة قاسية!!

2- مدينة العشق: لندن

تنشئ سمر المقرن في روايتها "نساء المنكر" مدينة "لندن" بصفتها مدينة للعشق، وأيضاً للأحلام العاطفية الحرة، مقارنة بحصون مدينة الرياض وأبالستها في منظور "سارة" بطلة الرواية؛ حيث تضطهد المرأة في الرياض، ويجتث حبها، ولا تحقق وجودها مع من تحب؛ لذلك تصور الراوية البطلة لقاء العشق الأول مع حبيبها رئيف في لندن حالة رعب لذيذة؛ لأنه لا يمكن أن يحدث في الرياض، التي لا تتجاوز حكايات الحب فيها الكلام بالهاتف أو "الماسنجر". تقول عن لقائها به في لندن: "وجدتني في حالة مرعبة ولذيذة في الوقت نفسه. وجهه أمامي لأول مرة شاهداً على تحقيق الأحلام الحرة في هواء لندن الطلق بعيداً عن حصون الرياض وصرخات الأبالسة حولنا تنهر آدميتنا: (تغطي يا مرة)"[1].

لا نتوقع أن يكون اللقاء غير الشرعي في الرياض بديلاً عن اللقاء في لندن في الشأن العاطفي؛ لأن مجتمعاتنا التقليدية أو المحافظة لن تسمح بذلك، من هنا كانت اللقاءات العاطفية، وما يتبعها من علاقات جنسية أيضاً؛ مبررة عندما تكون في أية مدينة أوروبية أو ما شابهها، وحينئذٍ لا تحارب العلاقات غير الشرعية. من هنا تغدو لندن مدينة للعشق والأحلام الحرة؛ كما هو حال روايات كثيرة أخرى نسوية تناولت مدينة لندن في هذا الجانب[2].

---

(1) سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقي، بيروت، ط1، 2008 ص12.

(2) تناولنا هذا الموضوع في مقاربتنا: حضور الآخر في المتخيل السردي المحلي، قدم البحث في فعاليات معرض الرياض للكتاب الثقافية، ينظر الفصل السادس في هذا الكتاب.

تعلن بطلة الرواية "سارة" أنها ستترك كل شيء في حياتها المعذبة بسبب الزواج الفاشل، والطلاق شبه المستحيل بمدينة الرياض رمز الكابوس أو الجحيم، وتقرر أن تنطلق إلى رواية أحلام مستغانمي "ذاكرة جسد"، باحثة فيها عن الحب فقط؛ ولأن الرياض تحرّم الحب؛ فإنها تقرر أن تسافر إلى لندن مدينة الحب، كما سافرت بطلة رواية مستغانمي إلى باريس. تقول في سياق بحثها عن التحرر من مأساتها: "سأتوجه إلى أحلام مستغانمي، سأتوجه إلى الحب، وإن كانت هي قد وجدته في باريس، فأنا وجدته في لندن على زاوية شارع (الكوينز وي)، الذي ساقني إليه الفضول"[1]. ومع ذلك يكون هذا السفر بهدف البحث عن الذات المغتربة أو الضائعة في الوطن المعرى من العشق، وحينئذ بإمكانها في لندن – كما تقول- أن تفضح نتوءات العشق وآهاته في مجتمع لا يحاسبها على ذلك بتاتاً: "لم أحدد بعد هل كنت أبحث عن رئيف أم أبحث عن نفسي، في فتنة الطريق إلى نتوءات جديدة أمارسها لأفضح آهات العشاق على الملأ، فلا يعقل ألا يسمعها أحد سواهم فلا يتعلم"[2]. وهذا يعني أنّ فضح آهات العشاق في لندن قيمة حضارية وإنسانية في مقابل كبت هذه الآهات في الرياض، التي تعاقب بلا رحمة على أية نزوة عاطفية غير شرعية مفضوحة.

ما أن ننظر إلى مجتمع الرياض في المنظور السردي النسوي، حتى نجد عالماً صاخباً بالأسواق، وأصوات رجال الهيئة، والشرطة الدينية، وخوف النساء، والحملة عليهن بصفتهن "مغويات جنسياً، فهن المدبرات لخطيئة الرجال"، إلى حد أن تصبح وظيفة مجتمع الرياض وهمّه الأول في المنظور السردي النسوي أن يراقب ما يفعله الآخرون، الأمر الذي جعل كثيراً من النساء "يعتقدن أن الرجل السعودي هو "الذكر" الوحيد من بين رجال العالم الذي يجب أن تحتجب عنه"[3].

انطلقت سارة إلى لندن من أجل هدف وحيد وهو أن تمارس حبها أو عشقها بحرية مطلقة، وكان لها ما أرادت من خلال العشق العاطفي والجسدي أيضاً؛ لأن لندن بلد الحرية

---

(1) نساء المنكر، ص11.

(2) نفسه، ص11.

(3) نفسه، ص13.

أو أنّ "بريطانيا العظمى قلعة الحرية"[1]، على حد تعبير رئيف. وهي تخوض هذه التجربة في سياق استرجاع أيام طفولتها، يوم أن كان عمرها ست سنوات، عندما زارت مع أسرتها حديقة "الهايدبارك"، فكانت تستمتع وهي طفلة بمراقبة مشاهد الحب بين العشاق وتفاصيل قبلاتهم، ثم ها هي تعود إلى الحديقة نفسها مع رئيف، مشبعة بهذه الرغبة العاطفية العميقة التي سكنت داخلها لأكثر من ربع قرن: "أسير معه ممسكة بذراعه أشعر بلذة وحشية لممارسة كل الصور الحميمة المختزنة في ذهني منذ الطفولة، تتجاوب نبضات قلبي وخفقات الريح اللندنية الهادئة ورذاذ مطر العشق"[2]. وتشير هنا إلى أنها لم تقتنع بكلام أمها يومذاك عندما وصفت العشاق في الحديقة بأنهم كفار، ومن ثمّ ليس بعد الكفر ذنب في تصور الأم، اعتقاداً منها (أي سارة) أن العشق هو الحياة، وهذا ما برر علاقتها العاطفية الجنسية الحميمة مع رئيف في بلد العشق (لندن)، بغض النظر عن كون هذه الممارسة غير شرعية في المستوى الأخلاقي.

في المحصلة، ترى سارة أنها عاشت في لندن عشرة أيام حب وعشق مقطوعة من حزن ثلاثة عقود(هي عمرها)، وأنه ما كان بإمكانها أن تعيش أي شيء من هذا الحب في غير لندن مقارنة بالرياض، لذلك كانت تسير في شوارع لندن متأبطة ذراع حبيبها بلا عيون تراقب وألسنة تنفث الخبائث، كما هو الحال في الرياض من منظورها: "تتشابك أصابعنا كأنها تعلن بداية أن نكون، أن نصهر شتاء لندن، أن نمضي في مقاومة قسوة "الشرطة الدينية" التي تنتظرنا في الرياض وغلظة المجتمع ونعته للعاشق بالفاسق. أما العاشقة فهي بلا شك مومس تستحق الرجم"[3]. في هذا البنية الثقافية عن العلاقة بين مدينتي الرياض ولندن، تؤكد الراوية أنّ الرياض تغتال العشق، وتعده فساداً وزنا، وأنّ العشق الحقيقي لا يكون إلا في لندن؛ حيث يعيش العشاق حياتهم كاملة بلا انتقاص.

---

(1) نفسه، ص21.

(2) نفسه، ص ص 20-21.

(3) نفسه، ص16.

هكذا تغدو الحياة في شوارع لندن امتلاكاً للدنيا كاملة، هذه الدنيا التي تتشكل من خلال علاقة عشق حرة؛ تبدو ملامح حميميتها في أن يتشابك ذراعا العاشقين في أي مكان، فتختصر الحياة الكاملة في هذه العلاقة، التي تعبر عنها سارة من خلال المشي في أحد شوارع لندن قائلة: "امتلكت الدنيا. في هذا الطريق لم أحلم لا بالثراء ولا المجوهرات ولا المنصب، فكل أحلامي تحققت في هذا الطريق، وأنا ممسكة بذراع رئيف في الإجوار رووود، والقمر ذاك المساء يتسلل دونما وجل من بين غيوم لندن الكثيفة؛ ليطل من وقت إلى آخر باسماً متنهداً لعاشقين أضافا إلى تاريخ لندن قصة حب جديدة"[1]. وكما يتضح في هذا السياق، يعدّ الشارع في لندن مغايراً تماماً للشارع في الرياض؛ لأن شوارع الرياض لا تسمح بتشابك ذراعي الزوجين؛ فكيف والحال مع ذراعي العاشقين!!

نحن إذن أمام مكانين متناقضين، وأن أمكنة لندن تغدو ذات معنى كبير للعشاق؛ لأنها تأتي في سياق مقارنتها بأمكنة الرياض، التي تستلب العشق وتدمر العشاق.

لعلّ الرؤية العامة تجاه مدينة لندن تتضح بصفتها مدينة العشق أولاً وأخيراً، وأنّ هذه المدينة ما كان بإمكانها أن تظهر في هذه الصورة الجمالية في غير سياق الحب والعشق المحرّم، الذي يجعل الحياة بهيجة وذات جمالية خاصة لعاشقين هاربين من تابو الرياض إلى انفتاح لندن، وهذا تحديداً ما تشير إليه سارة، إذ إنها في المحصلة تعدّ رئيفاً الذي تعشقه – لا لندن– مدينتها وأرضها وضياءها وهواءها، وإن كانت لندن مهمة لأنها تبيح الحب والعشق، على عكس الرياض الوطن الغربة بالنسبة إلى العشاق؛ إذ ما إن تخرج الساردة من الطائرة في رحلة العودة وتقف على أرض الرياض، حتى تشعر بالغربة القاتلة تحاصرها، وهي بين أهلها، ومن ثمّ تشعر أنها تستنشق هواء ساماً،ما دام بلا عشق وبلا أنفاس العاشق رئيف؛ لأن: "الوطن عندما يتحول إلى غربة يصبح شيئاً أصعب من شهقات الموت"[2]، على حد تعبيرها.

---

(1) نفسه، ص25.

(2) نفسه، ص29.

سيطول الأمر لو قارنا بين مدينتي الرياض ولندن، في كون الأولى تخنق العشق وتستلبه وتعده زنا، وتعاقب العشاق، وكون الثانية تُحييه وتبيحه في المنظور السردي؛ إذ تتحول الرواية في مجملها بعد العودة من لندن إلى الرياض إلى المعاناة والعذاب والسجن والغياب والموت خلال ثلاث سنوات سجن للبطلة، التي تغدو حاملة لسجل سوابق كأي مجرم؛ لمجرد أنها التقت برئيف للمرة الأولى في أحد مطاعم شارع التحلية بالرياض؛ ليقبض عليهما، قبل أن يتناولا وجبة الطعام؛ ويسجنا هو ثلاثة أشهر، وهي ثلاث سنوات، ما يدلل على أن عقاب المرأة اثنا عشر ضعفاً بالنسبة إلى عقاب الرجل، في مدينة لا ترحم النساء العاشقات.

على أية حال، تغدو لندن ذاكرة جمالية لدى سارة التي ترى أنّ الرياض مسكونة بالمصائب، بل إن رئيف لندن اختلف كثيراً عن رئيف الرياض؛ فمنذ أن عاد إلى الرياض تغير جذرياً؛ فتتصوره على النحو الآتي، قبل أن يلتقيا، ثم يسجنا، ثم يفترقا إلى الأبد: "منذ عودته وصلت تدريجياً إلى حد اليقين أن حبيبي رئيف ما زال في لندن، أما هذا الرجل فلا يمت إلى رئيفي بصلة، ولا يمت إلى الحب ولا العشق ولا أي شيء من أنفاس الحياة[1]"، بما في ذلك أن يتنكر لها، ولا يسأل عنها خلال سجنها، ثم يتزوج غيرها، بعد أن غدت مجرد "صبابة قهوة" بالأجرة في حفل زفافه!! وكل ذلك لأنهما التقيا مرة واحدة في أحد مطاعم الرياض.

من المهم أن نؤكد مسألة مهمة بخصوص صورتي لندن والرياض في الرواية، وهي أنّ التكوين النفسي والاجتماعي للراوية البطلة (سارة) هو الذي جعل لندن تحمل هذه الصور الجمالية الحميمة للعشق والحياة، وفي الوقت نفسه جعل الرياض تحمل صور القمع والغربة والسجن والموت.

ولو تغيرت المعادلة، لما أصبح للمكان أية جمالية في حد ذاته، بعيداً عن ارتباطاته النفسية والاجتماعية بالشخصيات التي تعيش فيه؛ لأن العلاقة بالأشياء والأشخاص هي التي تعطي للمكان قيمه الوجودية والحضارية والإنسانية؛ بغض النظر عن الحلال والحرام في الممارسات والعلاقات بين الأشخاص والطبقات، إلخ.

---

(1) نفسه، ص35.

3- مدينة الحرية: لندن

تشتغل رواية "عيون قذرة" لقماشة العليان على تقديم مدينة "لندن" بصفتها مدينة للحرية، التي تناقض مدينة الرياض المسكونة بالعادات والتقاليد، وظهور سطوة الأسر والقبائل على الأفراد. لذلك تتشكل مع الحرية الكاملة في لندن حالة اغتراب شديدة في شخصيتي فيصل وأخته سارة؛ اللذين عاشا بعض هذه الحرية، وهما يشعران بوجود قيم وتقاليد عربية إسلامية زرعت فيهما، وتحاصرهما إلى حد أن تسكنهما الهموم والأمراض (الصرع في سارة، والسكري في فيصل)، وفي هذا السياق الاغترابي ينخرط فيصل في علاقات جنسية غير شرعية، وكذلك تفقد أخته سارة الأكثر حرصاً على شرفها، عذريتها عندما ينتابها السكر بالخمرة، وتحمل في أحشائها جنيناً غير شرعي، تتمكن من أن تلده فيما بعد في الرياض بدون فضائح.

تبدأ ملامح الحرية في لندن منذ ركوب الطائرة السعودية المتجهة من الرياض إلى هناك؛ وذلك في مستوى لباس المسافرات السعوديات، حيث تصف سارة ذلك في قولها: "بعد أقل من ساعة على صعودنا الطائرة تحولت أغلبية النساء من أجسام مجللة بالسواد إلى ممثلات ومذيعات وعارضات أزياء من الدرجة الأولى"[1]، ما يدل على تحولات الحرية الشخصية المكبوتة في الرياض، الأمر الذي يجعل كل شيء غريباً بالنسبة إلى سارة في لندن، منذ أن وطأت قدماها أرض المطار، تقول: "لفحتني الأجواء الغريبة منذ وضعت قدمي خارج الطائرة.. كل شيء مختلف.. الدنيا غير الدنيا.. البشر ليسوا هم البشر..حتى الأشياء الجامدة المألوفة غدت غريبة ومذهلة في هذا المكان"[2]، المسكون على أية حال بالحرية للنساء قبل الرجال. وهذا هو السبب الفعلي في انبهار سارة.

تختلف علاقة الأنثى بالمكان المتحرر (لندن) قياساً إلى علاقة الذكر؛ لأن شعور الأنثى في المكان المنفتح أو المتحرر يكون مغترباً، في حين تكون علاقة الذكر منفتحة أكثر، وإن كان فيها شيء من الغربة أيضاً؛ هكذا تشعر سارة بأن إيجابيات الحرية هناك تجعل الناس

---

(1) قماشة العليان: عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص8.

(2) نفسه، ص11.

يهتمون بأنفسهم، ولا يظهرون أي اهتمام تجاه الآخرين: "هل هذه هي لندن الحقيقية؟ تساءلت في داخلي وأنا أسير الهوينا على الطرقات الحجرية المرصوفة، أتأمل الواجهات الزجاجية للمخازن والمتاجر الفاخرة.. أفواج من الناس من مختلف الألوان والأجناس تتدفق جيئة وذهاباً وكلاب من جميع الأحجام تتجول بحرية إلى جوار أصحابها.. لا أحد يفكر بأحد، ولا أحد ينظر لأحد، كل مشغول بذاته"[1]. وليست المرأة مستثناة من هذه الحرية؛ فلها ما للرجل: "المرأة هنا ذات كينونة واستقلال كالرجل تماماً، تمشي دون أن يضايقها أحد، تتسوق دون أن يتطفل عليها أحد، تأكل.. تلعب..تركض هي حرة..."[2]. ويصبح لهذا الكلام معنى دال، عند مقارنته بما يحدث في الرياض، كمطاردة الشباب للنساء في الشوارع والأسواق، على سبيل المثال.أما في لندن فبإمكان الفتاة أن تعمل ما يحلو لها إلى حد التهتك الذي يجعل فيصل يصور الفتيات الخليجيات المتهتكات على النحو الآتي: "متهتكات... سافرات لا يقمن وزناً للأخلاق ولا للأدب... وللعجب أنهن أكثر خلاعة وميوعة من الفتيات الإنجليزيات اللاتي نلمس فيهن الجدية والالتزام!!"[3]. طبعاً لم ينج فيصل من أن يوصف بدوره بالتهتك من منظور أخته سارة، التي ترى أنّ إقامته عامين في لندن المتحررة غيّرته تغييراً جذرياً، فغدا متحرراً منطلقاً إلى حد أن يصبح إنجليزياً أكثر من الإنجليز أنفسهم، فلم يعد فيه شيء من ذلك الفتى الشرقي الغيور ذي الشهامة والمروءة والرجولة المبكرة: "حولته بريطانيا إلى شاب عابث يفعل المحرمات دون أدنى إحساس بالخطأ أو وخز من الضمير، يزني ويشرب الخمر ويدخن ولا يصلي"[4].

في المقابل، نجد نظرة فيصل إلى لندن أكثر تعبيراً عن تحررها، بصفتها مدينة لا يحظر فيها شيء، وبالذات في مجال الممنوعات والعلاقات الجنسية؛ لأنه معني بهذه الحرية من منظور الكاتبة في أقل تقدير. يصف لندن يوم أن وطأها على هذا النحو من التحرر: "أول يوم في لندن..يا إلهي.. المدينة الحلم..مدينة الحرية والضجيج وآمال لا يحدها المستحيل، مدينة

(1) نفسه، ص 22.
(2) نفسه، ص18.
(3) نفسه، ص69.
(4) نفسه، ص165.

الزهور والنساء والعطور، مدينة المدائن.. بل مدينة العالم بأسره. كل شيء تجده فيها كما قالوا لي: كل ما هو ممنوع ومحرم ومستحيل يختبئ في زاوية من زواياها بل يظهر كأضواء النيون ساطعاً ومغرياً.. إنها تناشدك فاتحة ذراعيها لتسبر أغوارها وتعب من عالم الخيالات العذبة وبحيرات اللذة وتتمرغ حتى قمة رأسك بين المباح والممكن ولا شيء مستحيل... العيون الزرقاء التي لا نراها سوى في إعلانات المجلات وتتصدر أغلفة الكتب الممنوعة والجدائل الشقراء التي نلمحها خطفاً في التلفزيون أو سراباً في هيئة حلم وأجواء الضباب التي نتحرق شوقاً لها ولا نراها سوى أيام معدودة في كل عام، الطعام الشراب، المستحيلات بألوانها المتعددة كلها نراها هنا في كل مكان.. نكاد نلمسها بأيدينا، بل نكاد نتجاهل وجودها من فرط اعتيادنا عليها[1].

وفي المحصلة، يفقد الإنسان وجوده الحقيقي كعربي ومسلم وشرقي، عندما يغدو في لندن التي لا يوجد مستحيل فيها؛ فباسم الحرية ينتهك روبير اللبناني الأصل عذرية سارة، دون أن يثير هذا الانتهاك غيرة أخيها فيصل، فتدرك حينئذ أن حريتها التي استلبت عذريتها قد حطمت كل شيء في ذاتها: "حرة..حرة.. أخذت الكلمات تدوي في عقلي محطمة كل شيء في ذاتي، وتتسع متاهة العدم من حولي حتى لا أكاد أرى سوى فجيعتي"[2]. وكانت الحرية التي بدأت من خلع الحجاب في منظور سارة، هي الهاوية نحو الفجيعة؛ لأنها أدركت أنّ ثمن الحرية بالنسبة إليها كان باهظاً: "كنت كأية داعرة أنزع حجابي كما أنزع حذائي، وأترك جسدي ترتع فيه الذئاب.. ويْحي.. أكنت أعلم أن هذا سيحدث وفي لمح البصر؟ ألم أدرك أن مجرد موافقتي على خلع حجابي تعني أنني قد خلعت معه كل شيء ديني وستري ومبادئي وقيمي..."[3].

وفي الوقت نفسه، لا يقتصر الندم على سارة فحسب،وإنما كثيراً ما يعبر فيصل، الذي اعتقدت أخته أنه غير مبال بالشرف والأخلاق، عن آماله المحطمة وغربته في هذه المدينة

---

(1) نفسه، ص 39.

(2) نفسه، ص163.

(3) نفسه، ص164.

المتحررة من كل شيء، والتي لم يعد للحب فيها مكان، وأن العلاقات مجرد مغامرات جنسية، تجعل النساء هناك مجرد مومسات في المنظور السردي، ما يجعل الفرد/ فيصل يشعر بآلام الغربة وهي تجتاح جسده ونفسه، فيعبر عن ذلك في مواقف عديدة، منها الفقرة الآتية: "لندن تتشح بالثياب السوداء ... والسماء تبكي بدموع غزيرة ... الأرصفة ذليلة ... والناس غرباء ... الطرقات موحلة، وقلبي تملؤه الجروح وتدميه القروح وثلوج لندن تهرب من الجبال والسفوح لتستقر داخل نفسي وتملأ شروخ الوجدان..."[1].

ما قدمته قماشة العليان في روايتها هذه عن الحرية المطلقة في لندن، بصفة هذا المكان رمزاً للتحرر، لم يكن يهدف إلى الإشادة بهذه الحرية، أو التغني بها؛ وإنما الهدف الحقيقي يكمن في جعل عواقب الحرية وخيمة على القيم والأخلاق، وأن الشخصيات المتحررة تتعرى من قيمها ودينها؛ فتغدو الشخصية مريضة أو غير واعية لكل أبعاد هذه الغربة من خلال أنها مفروضة عليها، إذ تنتهك عذرية فيصل على يد السيدة سميث، كما تنتهك عذرية سارة على يد السيد روبير، وفي كلتا الحالين يصبح الإنسان العربي المسلم ضحية أخلاقية للحرية المسيحية في الغرب، وتجسيداً لمأساة ذاتية لا تملك المقاومة أو الحفاظ على قيمها، بمجرد أن تصبح في هذه المدينة المتحررة، التي تعمق الغربة والضياع والأمراض في المنظور السردي في هذه الرواية تحديداً.

4- المدينة المصحّة: لندن

تعد مدينة لندن مصحة للعلاج النفسي أو الصرع، كما لاحظنا من خلال رحلة سارة بطلة روايةْ عيون قذرةْ لقماشة العليان، وعرفنا أن مدينة الحرية والحب لم تقدم لهذه الفتاة سوى مزيد من العقد النفسية والمرضية، منها: رؤيتها الفاجعة لتصرفات أخيها الذي تحول إلى إنجليزي يمارس الرذائل أكثر من الإنجليز أنفسهم، وأنها أيضاً انتهكت جسدياً؛ فعادت إلى الرياض تحمل في أحشائها جنيناً غير شرعي.

---

(1) نفسه، ص238.

كذلك تسافر سديم إحدى شخصيات رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع إلى لندن بصفتها مصحة؛ لتعالج فيها نفسياً إثر إقدام خطيبها وليد (عقد عليها القران) بانتهاك عذريتها، والتنكر لها، لتغدو مطلقة مع إمكانية أن تصير مفضوحة؛ لأنها لم تعد عذراء: "لملمت سديم جرحها مع ثيابها- على رأي راشد الماجد- وقامت بشحن الجميع من عاصمة الغبار إلى عاصمة الضباب. لم تكن لندن جديدة عليها فقد اعتادت قضاء الشهر الأخير من كل صيف فيها، لكن لندن هذه المرة كانت مختلفة. هذه المرة كانت مصحة كبيرة قررت سديم اللجوء إليها لتتجاوز العلل النفسية التي تكالبت عليها بعد تجربتها مع وليد"[1].

هنا تتغير النظرة إلى لندن كثيراً؛ فهي حينئذ ليست مدينة سياحية جميلة، أو مدينة العشق والحرية، وإن بدت كذلك في التصور غير المَرَضي، من خلال ذاكرة سديم، وتصورها عن لندن وهي تقضي فيها شهر العسل مثلاً؛ فالذاكرة أو المخيلة تحمل صوراً جميلة للندن[2]، ولكن الواقع بعد انتهاك عذريتها غدا مسكوناً بالكآبة: "أمطار لندن الصيفية التي طالما سعدت سديم بالتنزه تحتها كانت مصدر كآبة وتعاسة لها في تلك الرحلة. بدت لندن لسديم حال وصولها غائمة كمزاجها. الشقة الهادئة ووسادتها الخالية ساعدتاها على ذرف دموع لم تكن تعلم أنها قادرة على ذرفها بتلك الغزارة وخلال تلك المدة القصيرة"[3]. وعندما تخرج من شقتها إلى مطعم اسمه "هش" تجده كاسمه هادئاً رومانسياً، لكنها تبدو فيه "كمجدورة تخلى عنها أهلها، فجلست لتتناول طعامها وحيدة والعشاق من حولها يتهامسون ويتناجون على أضواء الشموع"[4].

تغدو لندن في هذا السياق مكاناً للانزواء، والحزن، والبكاء، والقراءة المؤلمة في مجالات علم النفس والسياسة والرواية، والأغاني الحزينة، والتأمل في المصير المأساوي الذي جعل وليد يتنكر لها، ويطلّقها بعد أن انتهك عذريتها: "بكت سديم، وبكت، وبكت، وحيدة

---

(1) رجاء الصانع: بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005، ص73.

(2) ينظر على سبيل المثال ذاكرتها: نفسه، ص ص 75-76.

(3) نفسه، ص ص 73-74.

(4) نفسه، ص 75.

في شقتها اللندنية، علها تخلص الأحزان، بدال ما تبكي سنين، وتفرح الخاينين[1]، ومن ثمّ تحولت لندن في حياتها إلى ممارسة عمل في أحد البنوك، ومحاولة علاج نفسي حقيقي؛ ما جعلها تعود إلى طبيعتها العفوية المنطلقة، وبخاصة أنه لم يكن من بين زملائها في البنك أي شخص عربي، وكأنّ الشخصية العربية هي التي تجسد مرضيتها؛ من خلال تصورها لشخصية وليد الخائن: "لم يكن بين الموظفين أي عربي، ولذلك فقد كانت تتصرف وكأنها واحدة منهم، تمازح هذا، وتضحك مع ذاك، ولا تضع لنفسها قيوداً كالتي تضعها عادة، وهي برفقة مجموعة عربية وخاصة خليجية وتحديداً سعودية"[2]؛ لأن شروط المصحة أن تبتعد عن الرجال العرب الذين غدت صورهم سوداء في حياتها.

وعندما تعود سديم إلى الرياض، تبكي على سلم الطائرة في مطار لندن المصحة، لتتخلص من آخر أحزانها؛ وذلك من أجل أن تعود إلى حياتها الطبيعية كما كانت قبل أن تعرف خطيبها وليداً: "على سلم الطائرة بكت سديم، وكأنها تحاول التخلص مما تبقى بداخلها من دموع قبل أن تعود إلى الرياض. تريد أن تعود لحياتها الطبيعية هناك، حياتها قبل وليد (...) قررت أن تدفن أحزانها في أرض لندن وتعود إلى الرياض بروح صبية في مثل سنها كانت قد فقدت اتصالها بها منذ أن فقدت اتصالها بوليد"[3]. إضافة إلى ذلك أنها عادت إلى الرياض وهي تحمل بذور حب جديد لفارس الذي التقت به ثلاث مرات في لندن، ومرة رابعة في الطائرة؛ لتبدأ قصة حب أخرى ستفشل أيضاً؛ لكن المهم أن لندن في رحلتها هذه كانت مصحة حقيقية لتتخلص من مأساة جسدها المستلب، وبخاصة خوفها من أن تكون علاقتها الجنسية بوليد قد أفضت إلى جنين في أحشائها!!

كذلك تسافر "سارة" بطلة رواية "الأوبة" لوردة عبد الملك إلى لندن، مع أخيها عمر للعلاج النفسي من الحالة المرضية التي أوصلتها إلى حد الجنون، والتي انتابتها من خلال حالتي الزواج المرضي في ظل علاقات دينية مشوهة؛ لا تنتمي إلى الدين، وإن تمسكت

---

(1) نفسه، ص 88.

(2) نفسه، ص 119.

(3) نفسه، ص ص 132-133.

بقشوره، فتبدو علاقتها تجاه الرياض، وهي في أثناء العلاج، والتحول إلى علاقة حب جديدة، أعادت ثقتها بالحياة، خالعة أي رداء من أردية "المطوعة"، علاقة لا تحب فيها الرياض ولا تكرهها، وأنّ هذه المدينة في منظورها مدينة النفاق والتناقض: "الرياض في الليل أقل قسوة، لكنها تظل مدينة الرقص على الحبال والمتناقضات وتفتيش الضمائر والقصور المنهوبة"[1].

أما مدينة لندن، فهي مدينة التحول من المرض والموت إلى الصحة والحياة،حيث تصبح الحياة ذات معنى، ولا تريد البطلة أن تضيع أية دقيقة من حياتها إلى هذه المدينة المصحة، بعد أن ضاع عمرها كله في الرياض؛ لذلك تمثل لندن حياة أو ولادة جديدة بالنسبة إلى هذه الأنثى: "أولد من جديد تحت سماء لندن، وأتنفس الحرية ملء رئتي. أريد أن أعيش كل دقيقة في حياتي، أن أحبّ، وأنال الإعجاب، وأسافر، وألبس، وأسمع الموسيقى، وأضحك، وأتزين، وأتعلم، وأخالط الناس، وأقرأ، وأدخل السينما، وأن أغتنم كل دقيقة، وأن أعيش يوماً بيوم، وأن أعبّ من صفو الحياة، وأن أغرق في نعمها الحلال، والحرام، قبل أن تدبر أو تغشني، فأخبط من جديد خبط عشواء"[2].

ويصل الحد بسارة، وهي مع مشاري في لندن، إلى أن تتمنى أن تصبح نبتة في حديقة "بلومسبري سكوير"، كما يتضح من خلال هذا الحوار بينهما:

" - ليت الله خلقني عشبة أو ورقة خضراء في هذه الحديقة!

قال بلؤم وأصابعه تقرص خاصرتي:

- آآآه تفضلين أن تكوني نبتة إنجليزية على أن تكوني امرأة سعودية؟!

- بل أفضل الجمادات على أن أكون مطوعة!"[3].

وفي المحصلة، تتحول الحياة المرضية المتشكلة في الرياض إلى حياة ترفل بالصحة في لندن، والتخلص من الأمراض، وبالذات من خلال الحرية والحب والأحلام اللندنية؛ حيث تصور البطلة علاقتها بمشاري في لندن على أنها غدت عمراً جديداً: "ثلاثة أيام أضافت إلى

---

(1) وردة عبد الملك: الأوبة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006، ص55.

(2) نفسه، ص ص65-66.

(3) نفسه، ص68.

عمري عمراً. صار في دمي مثل الزنابق. اغتسلنا تحت غمام لندن وفي نوافيرها، "نتشاقى" ونضحك ونتغازل في الهايدبارك ونثرثر ونصلي في كنائسها العتيقة وتسافر بنا الأحلام لدنيا لم تطأها قدم"[1].

تختلف مقصديّة الساردة (الكاتبة) في علاج الأمراض النفسية والجسدية التي تلم بالشخصيات في مدينة الرياض، فإذا فشل علاج سارة بطلة رواية "عيون قذرة"، وازدادت أوضاعها تعقيداً أو مرضاً، خاصة بعد أن فقدت عذريتها، فإن سديم في رواية "بنات الرياض"، وسارة في رواية "الأوبة"، قد نجحتا في تغيير حياتيهما، من المرض إلى الصحة، بعد أن عاشتا في لندن مدة من الزمن، وهذا يدل على أن لندن المصحة قادرة على أن تشفي أمراض مدينة الرياض المزمنة؛ لأن العلاقات الاجتماعية والعاطفية في الرياض هي التي أزمت أو استلبت حياتي هاتين الشخصيتين بصفتهما امرأتين مطلقتين، وأن تجربة زواج كل منهما كانت فاشلة بامتياز؛ لذلك كان تأسيس كل منهما لعلاقة عاطفية جديدة في لندن عاملاً حاسماً في تقويض أمراض علاقات الزواج الفاشل في الرياض.

5- مدينة التربية الثقافية: لندن

تبدو المدينة في رواية "سيقان ملتوية" لزينب حفني، هي التي تصنع أو تربي ثقافة الشخصيات النسوية؛ حيث تكون الشخصية النسوية مستلبة بالكامل في مدينة الرياض، في مقابل الشخصية النسوية المتحررة بالكامل في مدينة لندن؛ لذلك تصل الحال بشخصية هيا في الرياض/ جدة إلى الانتحار إثر تداعيات القبض عليها مع رجل في مطعم، طلب منها أن يراها قبل أن يتقدم إلى خطبتها، في حين تتحرر ابنة عمها سارة من كل القيم والتقاليد في لندن، فتترك بيت والديها السعوديين لتعيش مع رجل آخر بطريقة غير شرعية !! فقد أوصتها "ربيكا" ابنة أب سعودي وأم إنجليزية، والمنتمية بالكامل إلى الثقافة الإنجليزية المتحررة بألا تخضع للتقاليد العربية الإسلامية المتخلفة بشأن الحب في منظورها، قائلة لها: "لا تكترثي

---

(1) نفسه، ص67.

بعادات التخلف التي جاء منها والدك، لا تفسحي لها المجال لتهزم حبك. عيشي كما تريدين مادامت فيها سعادتك. السعادة أنفاسها قصيرة وتضيق ذرعاً بمن لا يقدّرها، وتفرّ دون أن نلحظ غيابها!!"[1]. كذلك في هذا الاتجاه كانت وصية هيا - قبل انتحارها- لسارة تنص على ألا تعود إلى الوطن (الرياض)، فتغدو تحت وصاية الذكورة؛ لتموت قهراً: "أنت فتاة محظوظة يا سارة. هنا نتعلم الخنوع والاستسلام. كل شبر نسير فيه يجب أن يتم بمباركة ذكورية. المرأة هنا ينظر إليها على أنها شهوة متحركة، جل همها إغواء الرجال... لا تعودي، لو عدت ستموتين قهراً"[2].

نجد رفضاً مطلقاً من "ربيكا" للعيش في الوطن (الرياض)، التي تنظر إلى حالتها في لندن على أنها فتاة إنجليزية ذات بعض الملامح العربية فقط، وأنّ دماء أبيها التي تجري في عروقها لا تؤثر في كونها إنجليزية، تصنع قدرها بنفسها على حد تعبيرها. تقول لسارة: "سارة قد تكون جذوري عربية من وجهة نظرك، لكنني تربيت على أن أصنع قدري بيدي. لم أهتم يوماً في المكتوب في صفحات الآخرين عني!! أو أخنع لمفاجآت الأيام!! أما الأب الذي تجري دماؤه في عروقي كما تقولين، لم يحرك فيّ الاحتياج إلى حبه، فالحب الذي لا يتربى أمام عينيك، ولا يزرع بصيص أمل في وجدانك، يفقد لمعانه الأصلي، وبالتالي لا يملك القدرة على إغرائك وتقديم تضحيات جليلة من أجله"[3]. من هنا تقرر سارة أن تكتب لأبيها ما يؤكد أيضاً أنها غدت فتاة إنجليزية، على الرغم من محاولة والديها العربيين أن يحافظا خلال ثلاثة وعشرين عاماً (هي عمرها)، على زرع القيم والتقاليد العربية والإسلامية فيها، بدون جدوى؛ لأنها تقيم في لندن المتحررة ثقافياً، وبإمكانها أن تفعل كل شيء تريده من خلف ظهريهما باسم الحرية: "إنّي بطبعي أبغض الجحود، ولا أحمل كرهاً لوطني، لكنني أرفض أن أحيا في أرض تلتهم حريتي، وتصادر كينونتي باسم الأعراف والتقاليد. إنني لا أرغب في الانتماء إلى تربة تشعرني أنني مُطية سهلة لكل من هبّ ودبّ"[4].

---

(1) زينب حفني: سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008م، ص 73.

(2) نفسه، ص 115.

(3) نفسه، ص ص 127-128.

(4) نفسه، ص 127.

طبعاً، لم تقدم الساردة صورة مكانية لجماليات لندن، كما قدمت هذه الصورة في الروايات الأخرى التي عاشت شخصياتها في الرياض، ثم سافرت إلى لندن، في حين ولدت في لندن شخصيتا سارة وربيكا؛ لذلك كان وصف الرياض أكثر أهمية بالنسبة إلى سارة القادمة من لندن، وهي تعبر عن مأساة المرأة في السعودية من منظورها، كما يتضح في قولها: "طوال فترة إقامتنا في السعودية، نلمس فواجعها عن قرب في أسارير بنات عمومتنا، وفي مشاهد الأنوثة المقيدة في الطرقات، وداخل الحجرات المغلقة، ضاربة بشدة على جدران عقولنا، منتظرة إجابات شافية. لماذا يعكف رجال الهيئة على مطاردة الفتيات؟! لماذا يفرضون وصاية كاملة على النساء؟! لماذا لا تستطيع المرأة الخروج من البيت من دون عباءة؟! لماذا يجب على النساء السفر بموافقة ولي الأمر؟!...هل دورهم محصور في تنقية الأجواء من أنفاس المرأة...؟!"[1].

بكل تأكيد، هذه أسئلة نسوية حيوية، تعبر عن رؤيات ثقافية تعاني فيها المرأة في الواقع الذكوري، وهي تفضي في النهاية إلى أنّ أسئلة المرأة تبحث عن حرية حراكها المكاني خارج المنزل؛ وأنها تشعر في لندن بأنها متحررة، ولا يمكن أن تقبل بالعودة إلى الرياض المكبلة بالقيود؛ لتعيش مصير الانتحار كما فعلت هيا، عندما قررت أن تتحرر بوساطة الانتحار لتتخلص من نظرات الريبة المنبعثة من عيون كل من حولها.

بدت لندن في هذه الرواية قد أنتجت شخصيتين نسويّتين عربيتين (سارة وربيكا) في سياق إنجليزي، ما يؤكد أن الأنثى هنا منتج تربية، لا منتج وراثة أو دم! من هنا انتصرت لندن ثقافياً وتربوياً، وهزمت الرياض مكاناً وثقافة في المستوى السردي.

كذلك تشكل لندن مدينة ثقافية حيث نجد الرواية مسكونة بعلاقات ثقافية تناقضية بين تربية الفتاة ذات الأصول العربية في وسط الثقافة الإنجليزية، في مقابل صرامة العادات والتقاليد التي تقتل المرأة بسبب نزوة عاطفية في الرياض، في حين لا يتمكن الحرص الثقافي الذكوري العربي الإسلامي من السيطرة على بناته المتشبعات بالثقافة الغربية، كما هو حال شخصيتي سارة وربيكا؛ لذلك تتنصل الفتاتان من العيش في مدينة الرياض أو في ثوب

---

(1) نفسه، ص 112.

الثقافة العربية الإسلامية؛ فتقرر ربيكا أن تكون إنجليزية، وتقرر سارة أن تهرب من ماضي أسرتها ذي الثقافة العربية الإسلامية؛ لتعيش حياتها على الطريقة الثقافية الإنجليزية.

6- مدينة الغربة الثقافية: تورنتو

تقدم رواية "الوارفة" لأميمة الخميس شخصية "د.الجوهرة" إحدى شخصيات عائلات بيوت حي عليشة القديم بالرياض؛ حيث تكشف الرواية عن قيود اجتماعية وثقافية عديدة تحاصر المرأة في البيت والشارع والمدينة؛ لتصبح حياتها كلها استثناءات؛ إذ إنها لا تتزوج وهي في المرحلة المتوسطة لتدني مستواها الجمالي، لتتخرج من الثانوية استثناءً، وتدخل في كلية الطب وتتخرج طبيبة أيضاً استثناء، وتعمل في مشفى استثناءً؛ وتتزوج (طلال) زواجاً تقليدياً، ثم تطلّق منه استثناءً، وتدخل في ثلاث تجارب حب فاشلة بالرياض، الأولى مع زميلها (أحمد شيقلي) الذي حاول أن يبتزها ببعض صورها، والثانية مع زميل آخر طبيب بدوي (أعرابي)، ثم تكتشف أنه متزوج، والثالثة تبدو مستحيلة مع عبد الله "عبيد" الأسود، الذي تربى في بيتهم في أثناء عمل أمه خادمة لديهم، بعد تحرير العبيد... وبذلك تشعر أنها وحدها العنزة المارقة التي شبت عن طوق الحظيرة، لتبحث لها عن مراعٍ أخرى"[1]، أو أنها في حياتها "الجوكر" الذي يحمل الأعباء في كل مكان يكون فيه بالرياض: "أنا الجوكر، لا بدّ أن يكون موجوداً في أي زمان وفي كل مكان يرمم ويرتق أي خلل أو غياب"[2] لدى الآخرين.

ولأنّ د.الجوهرة تعشق، ولديها قصة ذاتية في بحثها عن الزوج العاشق والمحب في سياق عملها طبيبة من جهة، وجمالها المتواضع من جهة ثانية، وشخصيتها المحجبة (المنقبة) من جهة ثالثة، وعدم إمكانية إيجاد فرص لتحسين الحرية الشخصية في بيت عليشة التقليدي من جهة رابعة؛ تبدو مدينة الرياض من هذه النواحي في حياتها بلا قلب، وأنها مدينة لا تتسع لهذه الشخصية التي يغدو سفرها إلى كندا للتخصص في الطب وسيلة هروب من عروض زواج تقليدية بائسة وغير متكافئة وبلا عواطف، كان آخرها إصرار العجوز الجاهل "أبو

---

(1) أميمة الخميس: الوارفة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2008، ص 145.

(2) نفسه، ص 269.

ضاوي" على أن تكون إحدى حريمه. فكيف بدت مدينة العلم والثقافة "تورنتو" بكندا في سياق تحولات هذه الشخصية المغتربة، التي رافقها أخوها (عبد الرحمن) بصفته محرماً في بداية رحلتها هناك، ثم مكثت عامين من غير محرم؟

عندما ندعي أننا في مواجهة مدينة الغربة الثقافية (تورنتو)؛ فهذا لا يعني أنها مجردة من الحب والجنس والحرية والطبيعة الجميلة وما إلى ذلك، وإنما إشارة إلى أنّ العلم/ الثقافة هو الهدف أو المغزى من وراء سفر أو رحيل الراوية البطلة، التي تتشكل من خلال العلم والثقافة والعلاقات الثقافية المغتربة بين امرأة عربية مسلمة محافظة وواقع ثقافي منفتح، ومن خلال وجود ثقافات وأعراق وتقنيات تتداخل بعضها ببعض؛ لتتشكل في سياق العلاقات النفعية (البراجماتية)؛ عندما تجد المرأة العربية المسلمة (د.الجوهرة) نفسها مضطرة إلى التعامل والحوار الثقافي مع الآخر كالطبيب اليهودي (د.ليبرمان)، ومنسجمة في الوقت نفسه مع صديقة كندية من أصول هندية (د. جيا)، وتجد نفسها في المستوى العميق تعيش غربة نفسية عميقة، لا تقل عن غربتها يوم أن كانت في الرياض، إن لم تكن أكثر من الناحية الثقافية، مع كونها قد غدت أكثر تحرراً من الناحيتين الجسدية والحركية.

تبدأ علاقة د.الجوهرة بالمكان (مدينة "تورنتو") من جهة الانبهار بجمالية المدينة، التي تبدو مختلفة؛ لأنها مكان جميل، يختلف عن مدينة الرياض التي تتشكل في المنظور السردي صحراء مليئة بالغبار، وأن الرياض أيضاً تحمل قيوداً أسرية ومعيشية، تجعل المرأة تحديداً مستلبة ومغتربة، لذلك تتشكل مدينة الآخر بصفتها أكثر حرية، وأيضاً ذات غربة خاصة، وهي غربة اختيارية؛ أي أن المرأة تشعر بأنها في غربة ثقافية؛ لأنها اختارت أن تحافظ على قيمها ودينها في مدينة متحررة، في حين تعد غربة الرياض غربة إجبارية؛ لأن "العالم قد صمم للرجال فقط"[1] في المنظور السردي النسوي، وأن المرأة فيه على حد تعبير صديقتها (د.كريمان) ذات إعاقة دائمة، حيث تقول ساخرة: "إن العالم كله قد قرر منذ أزمان طويلة أن غياب العضو الذكري من جسدك هو أشد إعاقة من الممكن أن يولد بها بشر"[2]؛ وبذلك

(1) نفسه، ص 133.

(2) نفسه، ص 290.

تكون صور مدينة الرياض قائمة من جهة وجود الناس فيها، على عكس ناس مدينة "تورنتو"، الذين لا تشعر بوجودهم من حولك: "الناس لا يتوقفون كثيراً ليحللوا تصرفات بعضهم البعض، فهم منهمرون مستعجلون في محيط هادر"[1].

تشكل مدينة "تورنتو" مكاناً مذهلاً من خلال طبيعتها الجميلة التي أعادت إلى وجدان د. الجوهرة دهشة طفولتها، وتلصصها على الجنة: "تورنتو وشجر القيقب الأخضر المترامي الأغصان، الذي لا تعرف ذاكرته عصوراً للعطش، الجذوع الضخمة التي تعلن وجوداً باذخاً للحياة، ورقته التي ترشق فوق علم كندا، وسائله العسلي الذي يعبأ في قوارير تبرق خلف واجهة محلات شارع (يونغ) بفخر. الطبيعة المذهلة حولها في الأيام الأولى جعلت روحها مصقولة مجلوة من غبار التعود، وعادت تسترجع دهشة الأطفال والتوق البشري العارم لكشف المستور، والتلصص على خريطة الجنة"[2].

يقابل هذه الصورة الشجرية الجمالية لـ "تورنتو" صورة أخرى للشجر في الرياض في الزمن الغول الذي أدمن لحوم البشر على حد تعبيرالساردة، ومن ثمّ قاومت الأشجار الحرارة والغبار إلى حد إحداث الخراب في بيت عليشة: "وجدت أشجار السدر والكينا التي تحيط سور البيت الداخلي قد تعمقت جذورها، وتضخمت، اندفعت من تحت الأرض، كسرت جذورها بلاط المدخل، صارت العصافير تبني أعشاشها فوق أغصانها العليا، انهالت أغصانها الوارفة على سور البيت، فأحدثت به شرخاً واضحاً حتى بات من بالخارج يرى داخله.. راعها أن أحداً لم يسع إلى ترميم ذلك، بل كان البيت منكفئاً على وحدته ووجومه، وحده الشجر كان ينهض في وجه الغبار والسموم والحرارة"[3].

وعندما تركب القطار في رحلة إلى شلالات نياجرا (الجزء الكندي)، تشعر أنها في الفردوس، حيث: "الطبيعة عبر نوافذ القطار تجعلها تعتقد أنها توغل في فردوس انتهت الملائكة للتو من صنعه، التلال الخضراء تنسدل على المشهد، وأشجار هائلة مشرئبة تحمل

---

(1) نفسه، ص 233.

(2) نفسه، ص231.

(3) نفسه، ص 282.

سماء العالم، ومع الاقتراب من نياجرا، يبدأ هرير الماء في الجلجلة كغناء مارد عظيم. رذاذ الماء يرطب الجو، ويعبق في المكان من مسافات بعيدة، تشعر بأنها تستنشق ماء وليس هواء[1].

تتأمل مشهد الشلالات، وتستعيذ من الشيطان وهي ترى "قوس قزح" الذي تسميه ثقافتها الإسلامية "قوس الرحمن"، فتتمتم مثل أخيها عن هذه البلاد: "جنتهم في دنياهم"، حيث يكون الفرق شاسعاً بين جنة بلدة "نياجرا" وصحرائها القاحلة الجافة بالرياض: "تتساءل: سكان هذا المكان الذي ظل الماء يهدر في آذانهم طوال هذه القرون بالرواء والخصب، هل لهم نفس الخريطة البشرية التي تملكها هي كصحراوية؟ لا يزورها المطر، إلا في أوقات بعيدة وشحيحة ومتباعدة، وحينما تستفيق المدينة الصحراوية عقب ليلة مطر عارمة، تكتشف أن الأرض الصحراوية قد امتصت الماء وتلاشى كل ندى كخطيئة فاضحة"[2].

تعبر د.الجوهرة، بعد سنتين قضتهما في "تورنتو"، عن حيوية الفراشة من الناحية الجسدية والحركية في حياتها هناك: "عندما كانت في (تورنتو) أحست أن الكون قد انبلج أمامها وأنها سريعة وهفهافة كفراشة، وتجيد الطيران فوق السور، دائماً هناك شيء ينمنم خلف كتفها بصوت خافت...لا تدري هل هو يقرعها أم يتبعها أم يحميها"[3]. فمن ناحية العلاقة بالمدينة بدت شخصيتها قد تخلصت من قيود كثيرة حاصرتها في الرياض، وذلك من خلال كونها طيبة ومطلقة ومنقبة، تركزت حياتها كلها في عينيها، لتتخلص في "تورنتو" من النقاب، وتلبس الحجاب، فتغدو أكثر تحرراً وخفة: "عندما تسير في شوارع تورنتو تشعر بأن جسدها يشف ويصبح خفيفاً بالكاد يراه من حولها، وكل بلاطة في الشارع ترحب به، وتفسح له حيزاً، على الرغم من أنها لم تعد تواريه بالطريقة التي كان عليها في الرياض، ولكنه لم يعد كياناً ثقيلاً تسحبه وراءها كصخرة، ويجب أن تكفنه دوماً عن المحيط، لم تعد

---

(1) نفسه، ص 236.

(2) نفسه، ص ص238-239.

(3) نفسه، ص 290.

تنكمش عند بوابة المصعد حتى يدخل الجميع. هي هنا بلا جسد مزعج، كانت في الرياض تمضي نصف وقتها في تجميله والنصف الآخر في تغطيته[1].

وهي إن بدت تكاد تطير بجسدها الذي أصبح هفافاً للغاية[2] في أجواء المدينة الكندية، تجد نفسها تعيش غربة نفسية عميقة، من خلال الصراع الذي تحمله بين ماضيها وحاضرها، وخاصة عندما تعيش في واقع الوحدة طوال عامين، مسكونة بقيمها الإسلامية والعربية التي ترفض أن تتورط في المحرمات المباحة في الغرب، ويزداد خوفها من الوحدة في المكان الذي يبدو أحياناً أقل غربة من الرياض: تشعر في أعماقها بحالة دائمة من التحفز والأدرينالين لا يهدأ في عروقها، لا تدري متانة الأرض تحت الخطوة القامة، أو من سيبرز من المنعطف القادم، أو من خلف الباب حينما يدق الجرس؟[3].

في هذا السياق يصبح البحث عن التوازن النفسي من خلال المقارنة بين الشرق والغرب قضية محورية في منظورها؛ إذ الفرق شاسع بين مدينتين الأولى تنظر إلى اللقاء بين شابين على أنه زنا يستحق الرجم، والأخرى ترى فيه انجذاباً مباركاً، وأنها تسمح بالشذوذ في الزواج والعلاقات، والاعتراف بالحمل غير الشرعي في الغرب يعدّ مثل التأشير لشاب غريب من خلف الباب في الرياض، وأنّ تناول النبيذ هناك مثل تناول الشاي الأخضر هنا، وحينئذ تشعر أن دماغها مطوق بميزان الرياض، يقرقع في رأسها حيثما التفتت، ويعمق إحساسها بالغربة والضبابية[4].

شكلت ثقافة اللباس في كندا مأزقاً لهذه الشخصية المحجبة في الرياض؛ إذ كان حجابها مثاراً للنقاش في هذه المدينة بينها وبين الآخر(الأطباء من حولها)، وكانت دائماً تجد مبررات لحجابها على أساس أنه فضيلة واحتشام يتطلبهما الدين الإسلامي، ما يجعل الآخرين يؤمنون بفضيلتها على أنها اختيار شخصي، الأمر الذي يجعل د.جيا تحتفي بها كما

---

(1) نفسه، ص 232.

(2) نفسه، ص 234.

(3) نفسه، ص 235.

(4) نفسه، ص 239.

هي: "كانت تبدو فخورة بصديقتها ذات غطاء الرأس الملون"[1]، وتعدها شخصية نادرة، أو هكذا يراها الجميع: "غطاء رأسها يبقيها كالراهبة الخارجة من ردهة كنيسة تجول بمعطفها الأبيض بين أروقة المستشفى بوقار تحاول أن تجعله ودوداً"[2].

كذلك يبدو العشق والحب على الطريقة الأوروبية مستحيلاً بالنسبة إلى د. الجوهرة؛ فتقرر ألا تدخل في ممارسة أية علاقة عاطفية أو جنسية شرعية أو غير شرعية، على الرغم من محاولات د. ليبرمان معها؛ لأنها منذ البداية قررت أن تحجب العشاق عن جسدها، كما يتضح في الصيغة الرمزية الآتية: "عشق يبقيهم في سهول ومروج الخيال، يكفكفهم بعيداً، يبقون فرساناً بلا سيوف أو خناجر أو ساحات نزال، ودون أن يستطيعوا اختراق بحيرة التماسيح المضروبة حول قلعتها"[3].

تعد شخصية اليهودي "د. ليبرمان" جزءاً من الثقافة والتعليم في الغرب، حيث يهيمن اليهود على المؤسسات التعليمية؛ لذلك يصبح التخلص منهم بطريقة ثقافية أمراً مهماً؛ إذ ليس من مصلحة الدارس العربي المسلم أن يتخلص من هذا الكابوس المهيمن؛ لذلك تعاملت د.الجوهرة مع هذه الثقافة الصهيونية المهيمنة بطريقة ذكية؛ أحبطت فيها أية محاولة غزو قام بها هذا اليهودي، الذي يتشكل ثقافياً في سياقات الماسونية والإلحاد والبوهيمية في رأيها، ولا يبدو عليه أنه ضحية على الطريقة الهولوكستية، دون أن يفقد أيضاً إمكانية أن يكون صهيونياً بطريقة أو بأخرى، مع كونه لا يؤمن بقيام دولة إسرائيل التي صنعها الاستعمار[4]، فمنذ أن أعلن عن يهوديته أمامها حتى "زعقت كلمة يهودي في دماغها، وانطبق حولهما مزاج غامض، أحست معه بأن الأجواء بدأت ترتخي وتثقل والهواء حولها بات سميكاً، ولن تنجدها المرآة بجانبها في التماسك، وعندما شعرت بأنها بحاجة إلى شهيق استأذنت للحمام"[5]. وبذلك تصبح العلاقة في العمل معه ضرورية؛ لأنه المسؤول عن

---

(1) نفسه، ص 244.

(2) نفسه، ص 248.

(3) نفسه، ص 248.

(4) ينظر: نفسه، ص 257.

(5) نفسه، ص251.

تدريبها، وقد تمكنت في النهاية من أن تتركه بعيداً عنها؛ لأنها لا تقبل أن تمارس علاقات غير شرعية ومع يهودي، وأنها من هذه الناحية تعيش في غربة ثقافية عميقة ومتوازنة في الوقت نفسه؛ لأنها غربة إيجابية، على عكس الغربة السلبية التي عاشتها في الرياض، إلى حد أن يعد رحيلها من الرياض إلى كندا ولادة جديدة لها في عالم جديد، خلع عن كاهلها قيود الرياض وآثامها!!

إن قراءة عميقة لحراك د. الجوهرة في هذه المدينة يكشف عن غربة حقيقية ألمت بها من خلال لباسها، وذاكرتها، وملاحقة "ليبرمان" لها، محاولاً إقامة علاقة معها، وإقناعها بأن تخلع الحجاب، الذي يصوره لها على أنه هيمنة ذكورية على المرأة: "لماذا عليكن أنتن النساء أن تدفعن ثمن غرائز الرجال؟ شبقهم وغرائزهم. هذا الغطاء وضعه الذكور خوفاً منكن، وليس خوفاً عليكن"[1]. وعندما يخبرها أن كل شيء في الحياة يفضي إلى العبث، تطلب منه أن يمتنع عن هرطقاته الإلحادية، التي تعمق غربتها: "أرجوك ألا تعود للهرطقة، إنها تثقل وحدتي وتزيد من مخاوفي، لا شيء يدثرني كوجود إله في أعماقي"[2].

كما أسلفنا، تشكلت غربة د. الجوهرة في "تورنتو" بدءاً من لباسها المختلف، وبالذات من غطاء رأسها، وأن غربتها في شقتها تذكرها بالغربة في أثناء حرب الخليج، فتجد روحها في "مغطس وحشة... تلك الوحشة التي تشبه ليالي حرب الخليج، البرد والنوافذ المغلقة بالأشرطة اللاصقة خوفاً من كيماوي صدام"[3]، ودائما تشعر أن "كلب الوحشة الكاسر"[4] يختبئ في شقتها. وتزداد غربتها حدة مع أعياد (الكريسماس)، حيث لا تجد من يشاركها وحدتها: "في عليشة كنت أشكو ازدحام الفضاء بالمهام والأسئلة، والآن لا يوجد أحد يشغل مقعداً شاغراً بقربي حتى لمدة ساعة"[5]، خاصة أنها في مدينة غربية لا تكاد تعرف شيئاً ذا بال عن الشرق، باستثناء صورة قاتمة عن "البلاد التي يرون أنها تشغل وسائل الإعلام بالحروب والثورات، والنساء الكسيرات المقموعات في الحرملك، والرجال الجائرين الغيورين، وقوافل

---

(1) نفسه، ص 267.
(2) نفسه، ص 265.
(3) نفسه، ص 249.
(4) نفسه، ص 270.
(5) نفسه، ص 261.

الجمال التي تصعد نحو النجوم، وهلال فضي يحلق تحته مارد وبساط الريح[1]، وأنها بذلك تغدو في هذه المدينة "مجرد طيف... خيال يمر وسيخرج من (تورنتو) دون أن يكترث به أحد"[2].

كذلك، يغدو الثلج في "تورنتو" رمزاً للموت والفناء والكفن: "أرعبها هذا الشعور وكثافة حضور الموت حولها، لماذا يجلب لها الثلج هواجس الفناء كثيراً، هل لأنها وحيدة في شقتها داخل المملكة الثلجية، لا يشاطرها لياليها سوى أطياف الغائبين وإشاراتهم المبهمة، وأحاديثهم التي يكملونها عبر الأحلام والمنامات؟"[3]. ومن ثمّ يمثل اللون الأبيض كفناً لا تستطيع أن "تتحمل مشهد المدينة وهي مكفنة بالثلج"[4].

إذن، تكاتفت عوامل عديدة، جعلت شخصية د. الجوهرة شخصية مغتربة، في مدينة تبدو في المحصلة في أثواب أو معالم الغربة، لعلّ أبرزها: عزلة الشخصية ذات الثقافة النسوية العربية الإسلامية، وبالذات في لباسها المحتشم؛ وفي عدم ممارستها للعادات الغربية كالجنس غير الشرعي، والخمر، ولحم الخنزير ومشتقاته؛ وفي ملاحقة الكهل اليهودي د. ليبرمان لها، وما تنتجه هذه الشخصية من ثقافة الإلحاد والهيمنة؛ وفي المدينة التي تتكفن بالثلج الأبيض من جهة المدينة المكفنة بالثلج، مع غياب الآخر المشابه لظروفها؛ وفي كونها تحمل ذاكرة معيشية مغتربة، تثقل كاهلها، وترافقها أينما وجدت، بما في ذلك الكوابيس والأحلام، التي تستحضر بيت عليشة وهمومه والمجتمع!!

7- التركيب

ثمة اختلاف جوهري في طريقة الكتابة النسوية العربية عن الغرب مقارنة بالكتابة الذكورية، في الأقل من خلال الروايات النسوية المحلية السبع التي تناولتها هذه المقاربة. ووجه الاختلاف أن المرأة في رواياتها لم تمارس ثقافة الغزو الجنسي في الذكورة الغربية على

---

(1) نفسه، ص 260.
(2) نفسه، ص 261.
(3) نفسه، ص 270.
(4) نفسه، ص 268.

الطريقة الذكورية العربية بالنسبة إلى الأنثى الغربية؛ حيث تتشكل العلاقة بين الذكورة العربية والأنوثة الغربية من خلال أساطير الفحولة الشرقية، وهو ما تناولته الساردة العربية أيضاً في رواياتها بوصفه تعبيراً عن شخصية الرجل الاستعماري بالنسبة إلى المرأة كالغرب الاستعماري بالنسبة إلى الشرق!!

وقد اتجهت الرواية النسوية إلى تقديم صور جلية للمدينة الغربية من منظور مختلف أيضاً، يكمن أولاً في سرد الآخر من خلال مدينته التي تمثل وجهه الحضاري في رواية تعدّ بنتاً للمدينة كما قيل، وثانياً في التعبير عن علاقة الذات بهذا الآخر/ المدينة، وثالثاً في استحضار الذاكرة المحلية أو ثقافة المقارنة بين المدينتين العربية والغربية.

تشكلت هذه المقاربة في ستة عناوين رئيسة، يمكن عدّها بؤراً لتمثيلات المدينة الغربية في الرواية النسوية العربية، وهي: المدينة الجنة، ومدينة العشق، ومدينة الحرية، والمدينة المصحّة، ومدينة التربية الثقافية، ومدينة الغربة الثقافية.

وتقتصر تمثيلات المدينة الغربية على ثلاثة نماذج، هي: لندن بإنجلترا، وجنيف بسويسرا، وتورنتو بكندا. وتعد مدينة لندن هي الأبرز؛ لأنها موضوع خمس روايات: "الأوبة" لوردة عبد الملك، و"بنات الرياض" لرجاء الصانع، و"سيقان ملتوية" لزينب حفني، و"عيون قذرة" لقماشة العليان، و"نساء المنكر" لسمر المقرن؛ وتقتصر الروايتان الأخريان على مدينتين فقط: مدينة "جنيف" في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر، ومدينة "تورنتو" في رواية "الوارفة" لأميمة الخميس.

في حين تعد مدينة الرياض هي المدينة العربية الوحيدة التي تحضر في مجال المقارنة بالمدينة الغربية؛ وهي – عموماً- تشكل نقيضاً للمدن الأخرى في مجالات: جمال المكان، وعلاقات عشاقه، وحريته، وصحيته، وثقافته، وعلاقاته الإنسانية. ويكشف السرد عن صور سلبية للرياض، قياساً للصور الإيجابية لمدينة الآخر !!

* * *

نجد جمالية المكان الغربي في الروايات عموماً، مكاناً باهراً في مناظره الطبيعية، وتبدو صور هذا المكان أكثر جمالية في حال مقارنته بالرياض، التي يضعها السرد في إطار صحراوي جاف ومغبر، وفي الوقت نفسه تهيمن القسوة على العلاقات الاجتماعية، ما يستحضر ثقافة الجنة

والجحيم؛ أي أن تتحول الرياض في المنظور السردي إلى جحيم، في مقابل أن ترسم صورة للجنة والنعيم في جنيف؛ كما يتضح في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر، على سبيل المثال.

في هذه الرواية، هناك لوحتان تشكيليتان: إحداهما لوحة مشبعة بالرياح والتراب للرياض، وأخرى مشبعة بالخضرة والمطر والوجه الحسن لجنيف، وتزداد اللوحتان معاني وإيحاءات إذا أضفنا إليهما طبيعة العلاقات الاجتماعية الإنسانية في المدينتين، حيث يبدو الفرق شاسعاً بين امرأة أو أنثى عربية تعيش معاناة مزمنة في الرياض، في مقابل أنها (أي الأنثى) تتحول إلى ذاكرة جديدة "طازجة" في مدينة جديدة (جنيف) في حياتها!!

* * *

تصور "لندن" في رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن على أساس أنها مدينة للعشق؛ حيث تلتقي الراوية البطلة سارة بعشيقها رئيف؛ إذ لا مكان للحب في الرياض، وهنا تغدو لندن مكاناً مناسباً لتفعيل حالة العشق بعيداً عن حصون الرياض وأبالستها على حد تعبير "سارة" بطلة الرواية.

في هذا السياق تبدو المفارقة كبيرة جداً أيضاً بين مدينة الرياض التي تحرّم الحب، وتعده فضيحة وفجوراً وفسقاً، وتعدّ العاشقة مومساً، ومن ثمّ تضطهد علاقات المرأة العاطفية، إلى حد أن تسجن ثلاث سنوات بسبب خلوة مع رجل (حبيبها) في مطعم عائلات. من هنا يصور الحب على أنه جريمة، تتسبب في اضطهاد الذكورة للمرأة، إلى حد قتلها.

لذلك تصور لندن على أنها موطن العشق والعشاق والأحلام الحرة، وفيها تعد فضائح الحب فضائل، وتتحرر المرأة من أية قيود ذكورية، لتكتمل حياتها العاطفية، أو لا يتحقق وجودها إلا في لندن؛ حيث العشق والحب الحر هو الحياة. وهنا توغل الرواية في وصف لندن بصفتها مدينة للعشق،وذلك من خلال العلاقة بين سارة ورئيف، اللذين ما أن يلتقيا في الرياض، حتى تغدو حياتهما معاً بلا عواطف، إلى حد أن يغدو الفرق كبيراً بين رئيف لندن ورئيف الرياض؛ إذ يتحول الأخير في الرياض إلى ذكر بلا قلب، ما يدفعه إلى أن يتخلى عن سارة، ويتنكر لحبهما الخرافي أو الأسطوري في لندن، كما صورته "سارة" على أية حال!!

* * *

أيضاً تشكل لندن بلداً أو دنيا للحرية المطلقة، في مقابل مدينة الرياض التي تلتهمها العادات والتقاليد... كما تقدمهما (أي المدينتين) رواية "عيون قذرة" لقماشة العليان؛ إذ تروي حالة الشخصية العربية الخارجة من قمقم العادات والتقاليد إلى لندن المنفتحة في كل شيء، ولا يوجد أي حظر على أي شيء في سياق الحريات الشخصية، لتغدو الدنيا هناك غير الدنيا التي تعود عليها فيصل وأخته اللذان انتقلا من الرياض إلى لندن؛ فنجد حريتهما الشخصية مستباحة في علاقات جنسية غير شرعية؛ إذ لا خيار لهما في المحافظة فيها على نفسيها؛ حيث تستلب السيدة سميث عذرية جسد فيصل، كما يستلب السيد روبير عذرية جسد سارة، وهنا تتأكد الحرية الجنسية بصفتها غربة حقيقية في حياة سارة، وشبه غربة في حياة فيصل؛ لأن سارة ترى أخاها قد غدا متحرراً أكثر من الإنجليز، إلى حد أنه لم يعد يهتم بأن تفقد أخته شرفها، وهو الذي يرى في الوقت نفسه بعض الفتيات العربيات في لندن قد غدون أكثر سفوراً وتهتكاً من الفتيات الإنجليزيات.

ولا تحاول قماشة العليان أن تقدم لندن الحرية بصفتها حالة إيجابية، وإنما تركز على غربة الشخصيات، وهجاء التحرر بصفته عرياً وعلاقات غير شرعية؛ لذلك تقدم هذه الحرية لشخصيتي سارة وفيصل مزيداً من الأمراض والاغتراب، فلا تحقق لهما حريتهما إلا المأساة، وتتضاعف أزمتهما عما كانت عليه في الرياض؛ حيث كانا ضحيتين لأسرة دمرها الطلاق، وفوق ذلك ينمو في داخلهما حنين إلى هيمنة القيم والتقاليد التي ينتجها مجتمع الرياض التقليدي، ولكن فات الأوان؛ إذ لم يستطع فيصل أن يتخلص من علاقاته الجنسية غير الشرعية، ولم تتمكن سارة من التخلص من ابنها غير الشرعي، الذي يذكرها دوماً بأنها دفعت شرفها ثمناً لأوهام التحرر في لندن!!

* * *

اتجهت الرواية النسوية عموماً إلى أن تعدّ المدينة الغربية مصحة نفسية، بإمكانها أن تخلّص الأنثى من كثير من الأمراض المتراكمة من خلال حياتها المعيشية في الرياض. وأشير هنا إلى ثلاث شخصيات في ثلاث روايات، اتجهت إلى مدينة الآخر للعلاج، وهي شخصية

سارة في رواية "عيون قذرة" لقماشة العليان، وشخصية "سارة" في رواية "الأوبة" لوردة عبد الملك، وشخصية "سديم" في رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع؛ إذ اتجهت هذه الشخصيات الى لندن باعتبارها مصحة.

لم ينجح علاج سارة في رواية "عيون قذرة"، وعادت -كما أسلفنا- وقد ازدادت أمراضها، لتكتشف في النهاية أن علاجها موجود في القرآن الكريم.

أما شخصية سارة في رواية "الأوبة"، التي وصلت حالتها في الرياض إلى درجة الجنون والموت، فإنها استطاعت أن تحقق تقدماً في علاجها النفسي، مستعينة بتجربة حب، وبجمال لندن، ما أسهم في عودتها إلى التوازن النفسي.

وتعد شخصية "سديم" أهم شخصية في تصويرها للندن باعتبارها مصحة للعلاج، إذ لجأت إليها بحثاً عن علاج نفسي، يخلصها من أزمة فقدها لعذريتها بوساطة خطيبها الذي عقد عليها القران، ثم تنكر لها من منظور أنها كانت سهلة. وفي المحصلة تتحرر من أزمتها، وتعود إلى الرياض، وقد ذرفت آخر دموعها على سلم الطائرة، إضافة إلى كونها دخلت في تجربة عاطفية جديدة!!

* * *

نجد في رواية "الوارفة" لأميمة الخميس شخصية د. الجوهرة التي تتفاعل مع مدينة "تورنتو" بكندا، باعتبارها مدينة علم وثقافة، حيث تقدم صورة جمالية طبيعية للمدينة، وهي صورة مغايرة لصورة الرياض المسكونة بالصحراء، وبالذات تتضح المقارنة من خلال كثرة المطر والثلج في تورنتو، وندرة المطر وانعدام الثلج في الرياض.

وتركز الساردة على العلاقات الثقافية في المدينة الكندية التي تحوي أعراقاً من الناس؛ إذ تدخل في حوار ثقافي تضادي مع د. ليبرمان، الشخصية اليهودية الملحدة. وفي هذا السياق تتعمق غربة د. الجوهرة، التي تجد من الضروري أن تجامل ثقافة صهيونية ماسونية خادعة بحكم ظروف العمل في المشفى.

وعلى الرغم من كون د. الجوهرة قد هربت من الرياض إلى تورنتو بذريعة متابعة تخصصها في الطب، إلا أنها هربت من هيمنة العادات والتقاليد عليها بشأن الزواج

التقليدي، وبخاصة أنّ المتقدم لخطبتها عجوز أكبر من أبيها. ولم تتغير غربتها التي بقيت تلازمها في "تورنتو"؛ إذ بقيت متمسكة بتقاليدها، وحجابها الذي يوحي بأنها راهبة، ويثير كثيراً من الحوارات أو الانتقادات. فهي إن شعرت بجمالية الطبيعة، وبتحرر حركتها وخفتها؛ إلا أنها تشعر أيضاً بالوحدة والعزلة والاغتراب في ملابسها، وتصرفاتها؛ الأمر الذي يجعلها تتصور هذه المدينة الجميلة تتحول إلى ميت يكفن بالثلج الأبيض، ما يشعرها بالكآبة والخوف في كل لحظة!!

* * *

تعد رواية "سيقان ملتوية" لزينب حفني رواية مختلفة عن الروايات الست الأخرى في هذه المقاربة، واختلافها أنها تقدم المرأة العربية التي ولدت ونشأت في لندن، ومن ثم تعدّ الأنثى هنا إنجليزية من خلال الثقافة والتربية؛ لذلك كان الانتماء للندن كلياً بالنسبة إلى ربيكا الابنة غير الشرعية لأب عربي، وشبه كلي بالنسبة إلى سارة الابنة الكبرى لأبوين عربيين عاشا في لندن؛ فالأولى تنشأ في المدينة بصفتها فتاة مسيحية، وتتزوج شاباً مسيحياً، ولم يعد يربطها بالصحراء سوى بعض ملامح وجهها!!

أما سارة فهربت من بيت والديها، وعاشرت فناناً فلسطينياً على الطريقة الإنجليزية، ثم تزوجها؛ لتنقطع بعد ذلك صلتها بأهلها وماضيها، باستثناء أنها قررت أن تكتب رسالة ترسلها إلى والديها توضح فيها أنها لن تعيش على طريقتهما؛ لأنها منتج الثقافة الإنجليزية، وأن تربيتهما لها على الطريقة العربية والإسلامية لم تعد مجدية!!

في هذا السياق انتصرت الثقافة أو التربية الإنجليزية؛ فغدت الفتاتان جزءاً من مدينة لندن، وكان عداؤهما واضحاً لمدينة الرياض ذات التقاليد والعادات التي تحرّم الحب في أقل تقدير!!

* * *

في المحصلة، شكلت المدينة الغربية (لندن، جنيف، تورنتو) عالماً جديداً ومغايراً وإيجابياً قياساً للمدينة العربية (الرياض)؛ إذ لم تقدم الساردة النسوية صوراً إيجابية لمدينة الرياض، التي تشكلت في نسق تقليدي قاتم، جعل الشخصيات تنظر إلى هذه المدينة عموماً

على أنها جحيم أو مقبرة أو صحراء قاحلة... وفي المقابل كان نسق المدينة الغربية إيجابياً وإنسانياً وثقافياً متحرراً مسكوناً بالعشق والحب والحرية، مع شيء من الغربة الذاتية في بعض السياقات...

لا يمكن أن نفصل تمثيلات المدينة الغربية عن تمثيلات مدينة الرياض؛ لأن الساردات يمزجن بين هذه التمثيلات، بحيث تحضر الرياض في سياق تمثيلات المدينة الغربية حضوراً لافتاً؛ لانشغال السرد بالمقارنة بين مدينتي الذات والآخر.

كذلك، لا أزعم أنني قدمت مقاربة تجاوزت المقارنة بين المدينتين الغربية والعربية؛ لأن هذا الموضوع يحتاج إلى مقاربات عديدة من زوايا مختلفة، وجلّ جهدي قد تركز في وضع إطار عام لتمثيلات المدينة الغربية مقارنة بالمدينة العربية، في نماذج روائية محدودة، من خلال فعل الاستكشاف لا أكثر ولا أقل، ما يؤكد الحاجة إلى دراسة أعمق، وإلى استحضار نماذج سردية أخرى.

الفصل السادس

حضور الآخر

في المتخيّل السردي المحلي

عتبة:

"قلت: ما هذا التصرف الأرعن يا كلارك؟ أنت لست في فيلم من أفلام رعاة البقر. ألا تؤمن بحوار الحضارات؟ قال ابن الحرام: أومن بصدام الحضارات"[1] أبو شلاخ البرمائي.

(1) غازي القصيبي، أبو شلاخ البرمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2001، ص84.

تقديم

تطرح إشكالية الآخر في المتخيل السردي المحلي عدداً من الأسئلة؛ أهمها سؤالان:

الأول: من هو الآخر؟

والثاني: ما تمثيلات الآخر النسقية (النمطية) أو المتغيرة في المتخيل السردي؟

مفهوم الآخر مرن ومتشابك، بما في ذلك الأنا أو الذات المغتربة عندما تغدو آخر بالضرورة. وهنا أحدد الآخر بصفته غير العربي أو العربي بصفته مغترباً عن ذاته، من منظور التواطؤ في تحديد المفهوم أو المصطلح. ومن ثمّ لا يمكن أن تكون النظرة إلى هذا الآخر في الأدب أو الإبداع موضوعية أو حيادية بتاتاً؛ لأنها نظرة محكومة دوماً بأبعاد علائقية فاعلة، سواء أكانت هذه الأبعاد ثقافية، أم سياسية، أم اجتماعية، أم اقتصادية، أم عقائدية...إلخ.

أما تمثيلات الآخر فهي تأخذ محاور عديدة في السرد، لعلّ أبرزها، من خلال مقاربتي هذه تحديداً، خمسة محاور أو إشكاليات رئيسة، هي:

1- المرأة.
2- الثقافة.
3- السياسة.
4- العمالة والتكنولوجيا.
5- زمكانية الآخر.

سأتناول في هذه الورقة تمثيلات الآخر في نماذج منتقاة من خطابين من المتخيل السردي المحلي:

1- القصة القصيرة: هنا أقتصر على عينة عشوائية من القصص القصيرة والقصيرة جداً، في حدود ثلاثين قصة، اخترت جلّها من موقع القصة العربية الرقمي[1].

2- الرواية: أعتمد في هذا الجانب على مجموعة روايات عشوائية أيضاً، في حدود عشرين رواية، سبق أن قرأتها، وكتبت عن بعضها، وأكتفي هنا بطرح أو بتر إشكاليات معينة من هذه الروايات، من منظور أنها تخدم المحاور التي حددتها آنفاً[2].

من الناحية المنهجية، يواجه الباحث صعوبة فعلية، عندما يقرر أن يُقطِّع النص السردي إلى محاور، هي في الأصل متشابكة إلى درجة معمّقة؛ إذ لا يمكن أن نفصل بين تداخل التمثيلات وتعالقها: المرأة، والسياسي، والأخلاقي، والديني، والتكنولوجي، والمكاني، والزماني... إلخ. ولعلّ واقعة جنسية غير شرعية في لندن بين ذاتين مغتربتين: شاب عربي سعودي مسلم وفتاة عربية لبنانية مسيحية، على سبيل المثال[3]، تحمل من التمثيلات والدلالات أشياء كثيرة؛ من منظور أن العيش في بلاد الآخر يهدم الذاتية العربية؛ ليحل مكانها ثقافته، وسياسته، وأخلاقه، ودينه، وتكنولوجيته، وزمكانيته...وتكون مهمة الآخر صعبة، وهو يغزو الأنا في موطنها؛ فيستلب قيمها وعاداتها.

---

(1) من خلال موقع القصة العربية (http://www.arabicstory.net) استعرضت فهارس أكثر من مئتين وعشرين قاصاً، قد تصل قصصهم إلى خمسة آلاف قصة، فدلتني بعض العناوين إلى أنها ذات صلة بصورة الآخر المعني هنا، منها هذه العناوين: كابتشينو، سيلفيا تغادر حذاءها الأحمر، غودو خرج أخيراً، إسبانية، سرير فرويد، ماسنجر، made in china، هايد بارك، مضارب جوليت، تفاصيل الغرفة110، قارب الميدوز..، كريستينا،نحو الآخر، المغول يطيرون، عباس الأفغاني، كنيسة، مندوب الوزارة لم يكن سكران،الرجل الذي تعشقه (ميريل ستريب)، كافكا.. مرة أخرى، بدوي وفرنسية، الهيلتون، ليلة في اليونان! زميل فرناندو، لوليتا.

(2) سنقتبس بعض الفقرات من الروايات، ولن نتتبع حركية الشخصيات على وجه العموم.

(3) ينظر عن العلاقة الجنسية بين فيصل وكاتيا في: قماشة العليان،عيون قذرة، ص ص72-74.

لا بدّ أن تجد نفسك كباحث في مواجهة تهميش للآخر الحقيقي أو الفعلي لمصلحة دمار الذات أو الأنا، وتحويلها إلى آخر مغترب عن ذاته،كما نجد ذلك في قصة "الهيلتون" لعبد المحسن المرشد[1] أو في رواية "عيون قذرة" لقماشة العليان.

ما أريد أن أقوله هنا هو أن الحديث عن الآخر قبل خمسين سنة من خلال الاستعمار أو الرحلة إلى الغرب يختلف إلى حد كبير عن الحديث عنه في الزمن الراهن، الذي تحول فيه العالم إلى قرية صغيرة، فأصبحت الذات في الأسرة والمجتمع والثقافة تمارس أشياء كثيرة من الآخر، إن لم تتفوق عليه في بعض الجوانب، ما جعل المبدع يسعى إلى التحذير من تلاشي الذات أو الخصخصة في مواجهة الانفتاح والعولمة والتغريب،كما عودنا على ذلك خطاب عبد العزيز مشري السردي[2]!!

1- المرأة

تشكل المرأة الغربية أوسياق الآخر الأنثوي، أهم نسق رُسم في المتخيل السردي العربي منذ كتاب "الاعتبار" لأسامة بن منقذ إلى اليوم، من منظور أن المرأة الغربية موضوعة جنسية شهوانية سهلة، ومن ثم فهي في هذا الموضوع بالذات بلا أخلاق، أو سلعة جسدية تباع وتشترى ما دامت تمتلك جمالاً معرى بطريقة أو بأخرى أمام الجميع، وأيضاً تغدو من منظور الأنا رمزاً لانتهاك عرض الآخر بأسلوب غرائزي حيواني، ولتحقيق انتصارات وهمية لفحولة الشرق على أنثوية الغرب[3]، في مقابل حضور استعماري غربي عسكري منذ الحروب الصليبية إلى اليوم في الوطن العربي.

---

(1) ينظر: قصة "الهيلتون" لعبد المحسن المرشد، http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=452

(2) ينظر على سبيل المثال تحليلنا رواية "صالحة" لعبد العزيز المشري: حسين المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات، دار الفارابي، بيروت، 2008، ص ص 69-82.

(3) ينظر الفحولة الشرقية: جورج طرابيشي، شرق وغرب: فحولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، صدر في عام 1977.

ليس بالضرورة أن تكون هذه النظرة إلى الأنثى الغربية من منظور السارد على وجه العموم، وإنما هي من منظور ثقافة الشخصيات السردية الممثلة للأمة. وعادة ما تفهم العلاقة بالآخر على مستوى الأنثى محصورة في نمط العلاقات العاطفية الحسية والجنسية الشهوانية تحديداً، وهنا لا بدّ أن يتشكل الوعي الذكوري العربي في سياق غزو جسد الأنثى الغربية، بصفتها مجرد موضوعة جنسية شبقة ومستباحة؛ وقد عودتنا الروايات العربية الرائدة على إظهار الفحولة العربية المنتصرة دوماً على الجسد الأنثوي الغربي[1] المهزوم جنسياً في كل الأحوال، مقابل انتصارات عسكرية وسياسية استعمارية يحققها ذلك الآخر في المشرق.

في المقابل بالنسبة إلى النصوص السردية الأخلاقية، نجد أنّ هناك تعففاً تجاه المغامرات الجنسية غير الشرعية في الغرب، بحيث يبقى البطل محافظاً على ذاته بفعل قيمه العربية وتعاليمه الإسلامية، ولا يقبل أن يمارس الجنس غير الشرعي، على الرغم من تعرضه لإغراءات عديدة من نساء مجربات، لا بدّ أن ينظرن إليه - في المحصلة - على أنه متخلف وغير حضاري، إن لم يكن همجياً؛ في ضوء عدم فهم بناء الشخصية العربية الإسلامية عموماً في الغرب، وبالذات في مسألتي الحب والجنس.

في هذا الاتجاه، نبدأ بقصة قصيرة كتبها طالب سعودي يدرس في أميركا، ونشرت هذه القصة في مئات المواقع الإلكترونية، بعنوان: "قصة فتاة أمريكية وشاب سعودي"[2]، يروي فيها الشاب العربي المسلم أنه تحاشى النظر إلى زميلاته أو الحديث معهن في الجامعة، إلى أن أجبر في مرحلة التخرج على أن يعمل مع فتاة أمريكية ضمن فريق بحث التخرج، ثم شعرت هذه الفتاة بإهانة من تصرفاته الغريبة في أثناء تجاهلها، يقول الشاب: "قامت بسبي، وسب العرب، وأنكم لا تحترمون النساء، ولستم حضاريين ومنحطين، ولم تدع شيئاً في القاموس إلا وقالت.."[3]. ثم يناقشها لأول مرة من خلال مقارنة، في ظاهرها ساذجة، بين المرأة

---

(1) ينظر روايات: "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، و"المتميز" لمحمود عيد.

(2) من الصعب الإشارة إلى مرجع معين، يكفي البحث في جوجل؛ لنجد مئات المواقع نشرت القصة، ومنها:
http://forum.sendbad.net/t10431.html.

(3) نفسه.

العربية/ قطعة الماس والأخرى الغربية/ سيجارة الحشيش، على النحو الآتي: "قلت لها: لو كان عندك قطعة من الألماس الغالية، ألا تضعينها في قطعة من المخمل بعناية وحرص، ثم تضعينها داخل الخزنة، وتحفظينها بعيدة عن الأعين؟ قالت: نعم. قلت كذلك المرأة عندنا فهي غالية، ولا تكشف إلا على زوجها.. هي لزوجها وزوجها لها، لا علاقات جنسية قبل الزواج، ولا صداقات، يحافظ كل طرف على الآخر، وهناك حب واحترام بينهم فلا يجوز للمرأة أن تنظر لغير زوجها وكذلك الزوج. أما عندكم هنا فإن المرأة مثل سيجارة الحشيش، يأخذ منها الإنسان نفساً أو نفسين، ثم يمررها إلى صديقه، وصديقه يمررها إلى الآخر، ثم إلى آخر، وكذلك حتى تنتهي، ثم يرمى بها بين الأرجل، وتداس، ثم يبحث عن أخرى وهلم جرا"[1]. وكانت النتيجة أن أسلمت هذه الفتاة، وتحجّبت، وربما تزوجها الشاب بعد ذلك.

هذه الصورة النمطية تكاد تكون محدودة في السرد عموماً؛ إذ التركيز عادة يكون على ممارسة المغامرة الجنسية واقعاً أو في المخيلة، أو ترميزاً؛ من منظور أن المرأة الغربية لا تتجاوز أن تكون صورة جنسية أو علاقة جنسية، فتتمدد الكتابة السردية في تفصيلات ذلك. ومن ذلك مثلاً أن يرى الشاب العربي نفسه في أية لحظة فريسة لامرأة غربية جميلة، تسعى إلى اصطياده، في الأقل على مستوى الخطاب السردي الساخر من فهم الذات للمرأة الغربية الجميلة الشهوانية، بمجرد أن ترى إحداهن وحيدة؛ هذا ما يتصوره شاب ركبت معه المصعد فتاة أجنبية جميلة؛ فبدأت مخيلته ترسم صورة لها وهي تسعى إلى افتراسه جنسياً. والنتيجة أنه لا يكون في واردها أصلاً، كما هو الحال في قصة قصيرة جداً بعنوان "تفاصيل الغرفة 110" لفهد الخليوي، ونقتبسها هنا كاملة لأنها قصيرة جداً، ودالة على دراما ذاتية بخصوص الصورة النمطية للمرأة في الغرب من خلال علاقتها مع الرجل الشرقي: "غادر بهو الفندق إلى غرفته بالدور الأول، ضغط على مكبس المصعد، دخلت معه فتاة جميلة انتشر عطرها الباريسي بأرجاء المكان وأيقظ مشاعره المكبوتة بعد سبات طويل، خرج من المصعد وخرجت معه، تقدمها قليلاً، ساوره شك بأنها ربما تسير خلف رجل يشبهه، لكنه أيقن أنها ستدلف إلى غرفته، وسيقول لها أهلاً بجوريتي، أشرق المكان بوجودك، وبعد أن تجلس أمامه

---

(1) نفسه.

على حافة السرير سيهمس لها بحنان: كم أنت رائعة ودافئة، وسأل نفسه كيف سيتصرف لو أنها تحدثت معه بلغة لا يجيدها، لكنه تجاوز هذه المعضلة بعد قناعته بأن اللغة ليس لها أهمية في وضع كهذا، أدخل البطاقة "الإلكترونية" بارتباك بفوهة المزلاج وفتح غرفته، وترك بابها مشرعاً بانتظار دخولها، شعر أن الحظ فتح له أوسع أبوابه، وأنه بعد الآن لن يكون وحيداً يقتات سراب أحلامه. توقف عن همهماته، وحدق باندهاش وهو يشاهد الفتاة تدخل للغرفة المقابلة لغرفته، وتغلق الباب"[1].

كذلك، من منظور التدليل على شهوانية المرأة الغربية، وتدني مستوى عواطفها وتفكيرها، تترك الفتاة الفرنسية صديقها البدوي الذي أعجبت بالعلاقة العابرة معه، وذلك عندما تدرك أنه مشغول بعواطفه، وماضيه، وبالثقافة والفكر والحوار، في مقابل انشغالها بشهوانية جسدها ومتعتها الآنية، فتترك له بعد حوار غير تواصلي بينهما، في قصة "بدوي وفرنسية" لعبد المحسن المرشد، ورقة كتبت فيها: "مسكين أيها البدوي...لن نقضي بقيه الإجازة معاً.. لأنك تمارس الحب بعقلك!"[2].

وهذا لا يعني دوماً أن ممارسة الجنس قد تقف عند هذا الحد الجسدي مع الأخرى، إنما نادراً ما تتحول العلاقة الجنسية إلى عشق، وهذا غالباً ما يكون مع فتاة غير غربية، كأن تكون مع فتاة فنزويلية أو يابانية أو إنجليزية من أصل لبناني مسيحي، تشابه ظروفها ظروف البطل، وتختلف بكل تأكيد عن الفتاة الأمريكية أو الأوروبية. هذا ما نجده في العلاقة بين الراوي والفتاة الفنزويلية في لندن في قصة "كريستينا" لمشعل العبدلي، إذ يشعر الراوي بعيد فراقها، أنه لا يستطيع أن يتخلى عنها، وهي التي لم تفارق صورتها مخيلته للحظة؛ لأنها عشقته، فيخرج من الطائرة وهو يصيح باسمها كريستينا.. كريستينا: "الفنزويلية التي عشقت حرارة الشمس في صدرك، وفي كفيك، ترفض أن تغادر مخيلتك، رغم قراركما الهش أن تفترقا. بطاقة الإهداء الأخيرة منها كتبت عليها مثلاً لاتينياً، يقول: الحب الحقيقي كالإنجازات الكبرى يحتاج مخاطرة كبيرة!". وكأن هذه القصة تكشف عن مفارقة بين حب فتاة

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=13365

(2) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=4469

غربية، وأخرى فنزويلية، وهذه الأخيرة تتشابه ظروفها كثيراً مع ظروف المشرق، وبالذات في عداء الغرب (أوروبا وأمريكا) [1]، لذلك وجدنا علاقة عاطفية إضافة إلى العلاقة الجنسية، كما هو الحال بين اليابانية كاري وراشد في رواية "بنات الرياض"[2]، وبين كاتيا اللبنانية الإنجليزية وفيصل في رواية "عيون قذرة"[3].

على عكس الرواية التي تتشكل من خلال لغة سريرية فاضحة عموماً، تحاول القصة القصيرة أن تبتعد عن المشاهد الجنسية المثيرة، فيلجأ القاص إلى استخدام اللغة الرامزة الموحية، من بداية القصة إلى نهايتها، كما لاحظنا في القصص السابقة؛ ومثل ذلك قصة "مضارب جولييت" لمحمد فالح الجهني؛ حيث نرى جولييت رمزاً للإبداع الشعري، وهي تنشد قصائدها؛ فيظن كل شاب أنه فارس أحلامها؛ الذي تطرز فيه هذه القصائد، وفي النهاية تغدو جولييت مستباحة ومبتذلة، وهنا تحتاج القصة إلى إعادة قراءة لمعرفة إن كانت جولييت جزءاً من الذات أو الآخر، أو هي رمز للحب الذي يدنس من خلال الجنس غير الشرعي، فتغدو جولييت في صورة جسدية مبتذلة في نهاية القصة:

"أمست مضاربنا.. أطلالاً
عطر جولييت، صار سافراً
وجهها الصبوح.. مبتذلاً
جدائلها السوداء، لحافاً..
يتدثر به ذوو الأذرع المفتولة!!"[4].

ويقدم عبد الجليل الحافظ في قصتيه "أسبانية" و"فرعونية" صورتين مفعمتين بالشبقية والإغراء والرقص والعنف أيضاً، دامجاً بين الثقافتين العربية والأسبانية، والعربية والفرعونية، في شخصيتي المرأتين الجميلتين المبدعتين في الرقص، الذي يسلب الفؤاد، فيصف الأسبانية

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=9082

(2) ينظر رواية:بنات الرياض،ص ص 89-108.

(3) ينظر رواية: عيون قذرة، ص ص61-98

(4) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=5963

بقوله: "بدأت في رقصها، وخطواتها تمتزج بكل براعة مع إيقاع الموسيقا، وحركات صدرها ويديها تنشدان قصيدة رائعة بلغة متقنة. جعلت كل من ينظر إليها يُسحر بها"[1].

ويصف إعجابه بالفرعونية بقوله: "أتأمل رقصاتها وفتنتها الساحرة، وهي تبث فيها كل إغراء الفرعونيات وسحرهم، لتثبت أمجاد مصر القديمة، كنت فاتحًا فاهي مشدوهًا لجمالها كعالم مصريات قديمة اكتشف للتو مقبرة لم تمسها يد اللصوص على مدى التاريخ فكانت نسيًا منسيًا"[2].

ومع هذه الفرعونية يقيم الراوي علاقة جسدية على الرمل، لكنه لم يستطع أن يفعل ذلك مع الأسبانية التي احتضنها رجل آخر (أسباني مصارع ثيران)، يصف علاقته بالفرعونية: "تبعتها على الرمال الصفراء حتى التقطت يدها، ورميت نفسي عليها، لنسقط من على ربوة لنتدحرج أسفلها، فالتفت الساق بالساق، وهمست بأذنها: لي ملك مصر وها هي الأنهار تجري من تحتي"[3].

* * *

نجد شخصية السيدة الإنجليزية سميث ربة الأسرة التي شاركها فيصل السكن في رواية "عيون قذرة"، ذات شبق يدفعها إلى أن، تستغله جنسياً منذ اللحظة الأولى التي اختلت به؛ إذ إنها اقتحمت غرفته، واغتصبته بطريقة أو بأخرى على حد تعبيره: "لقد اغتصبتني السيدة سميث"[4]، معبرة عن أنها كانت تنتظر لحظة الاختلاء به على أحر من الجمر، قائلة عن شهوانيتها تجاهه: "منذ البداية وأنا أشعر بود تجاهك..أشعر بك كفارس أسمر جاء من الشرق الأوسط ليسحرني"[5].

أما موقف السيد سميث فهو كما يبدو غير مكترث، بجانب شعور فيصل بأن لدى هذا السيد بعض الغيرة من هذه العلاقة، وهي غيرة تعدّ في المنظور الغربي عيباً. ويفسر

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=13910
(2) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=13337
(3) نفسه.
(4) عيون قذرة، ص 52.
(5) نفسه، ص 50.

فيصل هذا الموقف من منظور تفشي العلاقات غير الشرعية في المجتمع الغربي، بحيث أصبح مجتمعاً لا يغار على محارمه: أعلم بأنه لن يثور ولن يطردني، فالعلاقات خارج الزواج والخيانات الزوجية في حكم المعتاد لديهم في بريطانيا، لكن يبدو أن الغيرة بدأت تؤثر على تصرفاته وتفقده بروده المعهود واتزانه[1]، ثم يُصدم فيصل عندما يكتشف أن الزوج يعرف كل شيء عن هذه العلاقة، وليس بإمكانه أن يعمل أي شيء، والطامة أن السيدة سميث هي التي أخبرت زوجها بذلك، كما تخبر فيصل؛لتدلل على أنّ لها حريتها الكاملة في ممارسة علاقاتها الجنسية مع من تشاء: أبتسمت بهدوء وهي تقول: حبيبي.. نحن في لندن وليس في بلادكم المتخلفة.. المرأة هنا حرة..حرة تماماً.. متى تفيق من تقاليدكم الرجعية؟[2].

يتقزز فيصل من ممارسة الجنس مع هذه السيدة الشبقة التي تغتصبه بعلم زوجها،فيهرب من تسلطها على جسده، على الرغم من أنها علمته ألا يشعر بعقد ذنب ناتجة عن الدين والأخلاق والشرف في ذلك المجتمع المشبع بالعلاقات الجنسية غير الشرعية.

ثم يقيم علاقته مع الفتاة اللبنانية الإنجليزية كاتيا التي أعطته كل شيء بدون مقابل، وتعيش معه أسلوب الغرب/ الإنجليز في ممارسة علاقة جنسية بلا زواج، وأدهى من ذلك وأمر أنه يقدم أخته سارة المريضة نفسياً لروبير أخي كاتيا، الذي ينتهك بدوره عرضها بعد أن يفقدها وعيها بفعل الخمرة، قائلاً لها بعد هذا الانتهاك في لحظة صحوها، على الطريقة الغربية في التحرر الجنسي: لا تبكي يا سارة.. أنت إنسانة حرة[3]، وكأن الحرية هنا مرتبطة بممارسة الجنس غير الشرعي تحديداً!!

هذا ما نجده أيضاً في شخصية يوسف الذي يقيم علاقة مع مريام الإنجليزية ابنة العائلة التي أقام في بيت أسرتها، تاركاً خلفه كل القيم التي حمّلها له والداه، بما في ذلك القرآن الذي حرصت أمه على أن يأخذه معه، ومن ثمّ لم يمنعه ذلك من أن يجعل ذكورته تتفتق في أرض مريام التي قدمت له كل ما يحتاج إليه في مجال ممارسة الجنس غير الشرعي: تركت له

---

(1) نفسه، ص 54.

(2) نفسه، ص 56.

(3) نفسه، ص 163.

الباب مفتوحاً على مصراعيه،لم تكن لحظات استسلام مرهونة بزمان أو مكان، بل كانت أوقاتاً يحكمها العشق. بدأ عنفوان يوسف يتفتق أمام أنوثتها الغضة. أخذ يرتشف مريام بنهم، كأنه فارس مقدام اعتاد اقتحام ساحات الوغى، تاركاً صهيله البكر يرجّ رجّاً وهو يعبر أرضها، مخترقاً بشبقه المحموم كل الحواجز عالية الأسوار[1]. ثم يهجرها بعد أن ينهي دراسته، وتنجب له بنتاً (ربيكا)، تتعرف إليه بعد أن تتجاوز العشرين من عمرها !!

إذن،تبدو العلاقة بين الرجل الشرقي والمرأة الغربية محكومة بممارسة الجنس غير الشرعي؛ حيث تترصد المرأة الغربية شاباً ليست له علاقة جنسية سابقة، بل إنه تربى على قيم وأخلاق نبيلة وعقائدية في موطنه بخصوص العلاقات غير الشرعية، ثم نجده يتخلى عن ذلك كله أمام إغراءات المرأة الغربية، التي إن لم تكن تنتظره لتغتصبه؛ فإنها تعمل من خلال حيويتها الجسدية على إغرائه، فتكون المبادرة منهما معاً على قلة ذلك[2]، وأحياناً لا تكون هناك علاقة جنسية قبل الزواج، وبالذات في الروايات الإيديولوجية الإسلامية، حيث نجد الشاب لا يغامر في هذا المجال، فيصون نفسه، كما سنلاحظ من خلال روايتي "السنيورة" لخوقير، و"دفء الليالي الشاتية" للعريني.

وأحياناً نجد المرأة الغربية تسعى إلى أن تخلق الفرص؛ لتؤثر على الرجل الشرقي؛فتجذبه إلى شباكها، لأهداف تسعى إلى تحقيقها، كما هو الحال في رواية "عودة إلى الأيام الأولى" لإبراهيم الخضير، من خلال شخصية الرائد "كوك فيشر" (امرأة) يقول الراوي، الذي حرص على ألا تكون بينهما علاقة جنسية:"بدأت أرتاح لوجودها بالقرب مني، وبدأت أشعر بوجودها الأنثوي اللطيف. كانت ترتدي سروالاً واسعاً أزرق وقميصاً زهرياً، كانت تلبس العباءة وغطاء الوجه بطريقة لا تثير أية شكوك بأنها أجنبية، ولا تظهر ملابسها من خلف عباءتها الثقيلة[3]".

---

(1) زينب حفني: سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص83.

(2) ينظر على سبيل المثال العلاقة بين يوسف ومريام: نفسه، ص ص 82-83.

(3) إبراهيم الخضير: عودة إلى الأيام الأولى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2004، ص 190.

بكل تأكيد، يحتاج هذا الجانب من تمثيل المرأة الأخرى إلى إدراك البعد الجسدي الأنثوي المهيمن على الرجل الشرقي من خلال علاقته بها، المفعم بدوره بقيم روحية دينية تربى عليها؛ ثم يبدأ يفقدها تدريجياً ابتداء من الشعور بعقدة الذنب التربوية وانتهاء بصدمة الفساد الديني بالكامل، ما يعني تحوله إلى بنية جسدية ذكورية في مواجهة بنية جسدية أنثوية أخرى، ومن ثم ليس الحب بأكثر من وهم في التصور العميق في مواجهة الشهوة الجنسية، ومن ثم بموت حسّه بالماضي؛ لتغترب الشخصية؛ فيتحول إلى 'بغل' معرى من الإحساس على المستوى العميق، كما ورد في قصة 'الهيلتون'. وبذلك يصبح لدينا شخصيتان للآخر: شخصية الآخر الحقيقي (الأنثى الغربية)، وشخصية الأنا التي تحولت إلى آخر، فلا فرق بين العربيين روبير وفيصل من جهة وأي سيد غربي يقبل لزوجته أو ابنته أن تمارس الجنس غير الشرعي، من المنظور الشرقي – في أقل تقدير – من جهة أخرى، كما لمسنا في رواية 'عيون قذرة'، التي قدمت المرأة الشرقية (اللبنانية) في إنجلترا بصفتها لا تختلف عن المرأة الغربية في أي شيء يتعلق بممارسة الجنس غير الشرعي.

2- الثقافة

ربما تكون المسافة محدودة بين كلمات: الثقافة، والأخلاق،والدين؛ لأنها – في المحصلة – تعبر عن منظومة من القيم والمبادئ الثقافية الراسخة في العقل والوجدان للأنا تجاه الصور النمطية عن الآخر، وهي صور تكاد تشير – على مستوى الغرب تحديداً – إلى: ارتباط الثقافة الغربية بالبراغماتية أو المنفعة من جهة، ومن جهة أخرى بما يترتب على ذلك من غزو ثقافي بشعارات وهمية مفرغة براقة كالتحضر، وحقوق الإنسان، والعلمانية، والعولمة، والمثاقفة، والترجمة والتواصل، والتنمية، والحرب على الإرهاب بعد 11سبتمبر... وارتباط الأخلاق بالحرية – أي باستلابها – على مستوى الجنس غير الشرعي، والسماح بطريقة أو بأخرى بتعاطي المخدرات والخمرة والشذوذ الجنسي وتفشي الجريمة، والتنكر للأسرة باسم استقلالية الفرد... وارتباط دين الآخر بالكفر، فما أن تشاهد الأم العربية

العشاق في حديقة الهايدبارك بلندن، حتى تصفهم أمام ابنتها الصغيرة بأنهم "كفرة"[1]، يمارسون الرذائل، لذلك هم بلا دين أو أخلاق، ما يجسد التناقض في الرؤية إلى الأخلاق بين مجتمع منفتح وآخر مغلق في المنظور الثقافي الأخلاقي.

تبدو هذه الحالة المعقدة في البنية السردية المحلية، تشكل الآخر في أنسقة ثقافية ودينية وأخلاقية متشابكة، تنجز منظومة الصراع الحضاري بين ثقافتي الأنا والآخر؛ مع كون هذا الآخر الغربي تحديداً يمارس غزواً ثقافياً من جهة، وحرباً صليبية من جهة ثانية، وأنّ دماءه يجري فيها أخلاق التوحش على الرغم من إدعائه للوائح كثيرة باسم الإنسانية البراقة؛ فتغدو هذه اللوائح لا قيمة لها ما دامت "إسرائيل" ابنة الغرب القبيحة تمارس الإجرام اليومي في جسد الأمة العربية وفي فلسطين تحديداً، من منظور السرد عموماً.

يلقي بطل قصة "بدوي وفرنسية" لعبد المحسن المرشد أوعية الثقافة التي يسميها جراثيم الحضارة – في تصوره – في سلة النفايات، وهي مجموعة من الكتب والأشياء، أغلبها غربية؛ لأنه يرى أنها تقتل إنسانية ابن الصحراء وبدويته الفطرية؛ طامعاً في أن يعود إلى ماضي أبيه إن لم يكن إلى ماضي جده: "كانت جراثيم الحضارة اللعينة تسحبك بإصرار نحو القاع وأنت مركب بلا شراع..أتخاف الجنون؟ إنه الكمال بعينه! تتجه ناحية الكتب...الكتاب الأول..الآلة في خدمة الإنسان...قلم..قلم..تشطب العنوان: تكتب تحته: الإنسان في خدمة الآلة!.تلقيه في سلة القمامة.الكتاب الثاني: أمراض الفكر في القرن العشرين: الغربة.. العبث..التمرد..اللامعقول...تجمعها كلها..تلقيها في سلة القمامة..الكتاب الثاني...كيف تعامل زوجتك وتكسب الأصدقاء؟..في سلة القمامة ...الوجود والعدم لجان بول سارتر..في سلة القمامة...المغترب لألبير كامو..في سله القمامة. المعلقات السبع في سلة القمامة، ديوان المتنبي في سلة القمامة. Ulysses لجيمس جويس في سلة القمامة. موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح في سلة القمامة. تنظر إلى السلة بأسف: لقد امتلأت: لم يعد فيها متسع لك! بقي على الطاولة كتابان...الحقيقة في نظر الغزالي وكتاب عرب الصحراء..تضعهما على

---

(1) سمر المقرن: نساء المنكر، دار لاساقي، بيروت، ط2، 2008، ص 20.

الرف ولكن لا يقفان...تحاول مره أخرى..يسقطان..تبحث في أرضيه الغرفة..كتاب أصفر قديم...الكيمياء الحديثة..ترفعه..تسند به الكتابين..يقفان"[1].

ويسخر بطل قصة جار الله الحميد في قصة "مندوب الوزارة لم يكن سكران" من الممثل المسرحي الإيرلندي بيكت وسكرتيره ويليامز، حيث كلف بأن ينقل للمثل المسرحي تحيات معالي وزير الثقافة، ويرحب به في بلده الثاني؛ وذلك عندما يراهما يمثلان ثقافة هشة بادية – على سبيل السخرية- في هشاشة أنفيهما: "الأنف الذي يشبه ورقة شجرة ولكنه أحمر شفاف، أتخيل لو أنني لمسته بأظافري لتمزق"، إضافة إلى وصفه الأوربيين من خلال هذين الرجلين الهشين بأنهم ضحايا جنون الارتياب"[2].

في المقابل، نجد كيف تتحول الشخصية العربية إلى آخر، بعد أن يخرج الفتى المبتعث من قريته؛ ليتعلم في الغرب، ثم يعود إلى موطنه، حاملاً شهادة في الهندسة الإلكترونية، وعدداً من العادات والتقاليد الغربية الرديئة، التي تجعله يحمل اسم "كيرليس" بدلاً من محمد في قصة "كيرليس" لعبد الله السالومي؛ وكأن هذا المغترب عن ذاته القروية، جلب مع الشهادة عادات سلبية كثيرة، تتكوم – على سبيل السخرية – في شخصيته: "خلف كيرليس تتكوم شخصيته... نظرته للأشياء، ملبسه، مأكله،بيته، نوع الموسيقى والأغاني التي يسمعها"[3]، ومن هذه الصفات التي حملها معه: الخروج من البيت بملابس غير محتشمة، والتفوه بألفاظ نابية، وهداياه لزوجته: كلب يشبه القط، وتمثال نصفي لجون كنيدي الذي انتخبته النساء لجماله،والتهكم على المرأة الشرقية وتشبيهها بنساء الهنود الحمر في شنشلتها بالذهب، والتدخين، ويتناول غداءه في المطبخ واقفاً يتأرجح في حركة "كاوبوية"، ويطلب من زوجته أن تغير ملابسها المحتشمة لتلبس ملابس تظهر تضاريس جسدها، وأن تقص شعرها الطويل لتنافس حسان هوليوود، ويرتمي على السرير واضعاً قدميه بحذائيهما على الوسادة، وتكون عواطفه تجاه زوجته فاترة إن لم تكن معدومة"[4].

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=4469

(2) نفسه.

(3) عبد الله السالمي: شروخ في وجه الإسفلت، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون،، الإحساء، 1982م، ص17.

(4) ينظر القصة كاملة: نفسه، ص ص 15-20.

كذلك يعود "مساعد" إلى أهله بعد أن حصل على الشهادة من إنجلترا؛ ليجد نفسه مغترباً عن الجميع: "كانت أجواء إنجلترا تنفذ لخياشيمه، تحاصر تفكيره، صار يشعر بغربة موحشة بين أهله وعشيرته، لم يعد قادراً على مجاراة أصحابه في أحاديثهم"[1]. ثم يهرب من وطنه إلى لندن؛ ليخسر بعد ذلك ابنته، التي تهرب من البيت؛ لتعيش على الطريقة الغربية.

وتستحضر قصص أخرى الثقافة الغربية في مستويات عديدة، في عناوينها ومتنها، وقد أشرنا إلى كثير منها، لكن هناك بنية عميقة في استلهام الثقافة الغربية على المستوى الثقافي، وهنا نكتفي بالإشارة إليها كعناوين للقصص القصيرة الممثلة في هذه القراءة من منظور أن بعضها ذو ثقافة عميقة في الغرب، وهي قصص: "كافكا مرة أخرى"[2]، والرجل الذي تعشقه ميريل ستريت" لخالد البليهد[3]، و"سرير فرويد" لفاطمة عبد الحميد[4]، و"غودو خرج أخيراً لمحمد بن ربيع[5]، و"مضارب جولييت" لمحمد فالح الجهني[6]، و"قارب الميدوز" الحضيف[7]... إلخ.

* * *

من الناحية الدينية تشير بعض القصص القصيرة، في غير موضع من منظور الأنا، إلى أن الآخر ومن يواليه هم كفار، يتضح هذا في قصة قصيرة جداً بعنوان "كنيسة" لطاهر الزارعي، حيث يلجأ الراوي إلى الاختباء في كنيسة، عندما لاحقوه بعد أن اتهمهم بموالاة شيوخهم وتصديق فتواهم المزيفة، فيشعر وهو في الكنيسة أنه آمن، فيتراجعون عن ملاحقته؛ لتنتهي القصة بتكفيره: "أسمع حديثهم الحاد يكاد ينزلق على لحاهم المنفوشة: اتركوه.. إنه كافر.. كافر.. كافر"[8].

---

(1) سيقان ملتوية، ص18.

(2) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=619
(3) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=5591
(4) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=12320
(5) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=12738
(6) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=5963
(7) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=5226
(8) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=14437

وإلى مثل هذا التوجه يسخر محمود عاشور في قصة:"made in china" من رجلين "مطوعين" (من هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) يغتابان الناس، فيطلق عليهما وصف "شيخين من الصناعة الصينية"؛للتدليل على سوء "مصنعيتهما" أو تربيتهما، وعدم التزامهما بتعاليم الدين الذي يعملان في مؤسسته[1].

وتصف الفتاة البدوية أمريكيا بأنها بلاد كفر، وهي تحذر حبيبها من الذهاب إلى هناك بهدف الدراسة، وهذا ما يحدث فعلاً عندما يتغير كل شيء في حياته؛ فيغدو بغلاً، بما في ذلك أنه نسي اتجاه القبلة بعد عودته إلى الوطن[2].

وكما أسلفنا، تعبر العلاقات الجنسية المتحررة في لندن عن نسق تدميري للدين والثقافة والأخلاق، وبخاصة في تحول النساء من منظور السرد إلى مومسات، على حد تعبير كاظم في رواية "عيون قذرة"، محذراً أصدقاءه العرب من التعلق بوهم الحب في الغرب، سواء مع غربيات أو عربيات الأصل، والاكتفاء بالجنس مع كل هؤلاء النساء المومسات في تصوره: "لا أدري لماذا تندمجون بالدور أيها الأغبياء، فيمضغنكم هؤلاء المومسات، ثم يلقين بكم تفلاً في سلة المهملات..."[3].

بل إن المجتمع الغربي المنحل أخلاقياً في مجال العلاقات الجنسية غير الشرعية من منظور السرد، يحوّل فيصل في الغرب إلى ديوث، لا يهمه انتهاك روبير لعرض أخته: "لقد حولته بريطانيا إلى شاب عابث، يفعل المحرمات دون أدنى إحساس بالخطأ أو وخز من الضمير، يزني ويشرب الخمر ويدخن ولا يصلي"[4]، بل نجد أنه يمارس كل شيء على الطريقة الغربية، ربما باستثناء أكل لحم الخنزير على طريقة بطل رواية "شرق الوادي" لتركي الحمد الذي تحول إلى شخصية أمريكية بالكامل، باستثناء حرصه على ألا يتناول لحم الخنزير في طعامه[5].

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=7515

(2) ينظر: قصة "الهيلتون" لعبد المحسن المرشد، http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=452

(3) عيون قذرة، ص 107.

(4) نفسه، ص 165.

(5) ينظر: تركي الحمد: شرق الوادي، دار الساقي، بيروت، 1999، ص ص 221-222.

هكذا تغدو المفارقة شاسعة بين ثقافتي الشرق والغرب في مسائل الجنس، كما يتضح من صوت سارة التي ترى أن أخاها فيصلاً قد تنكر لدينه وقيمه وأخلاقه، ليغدو شخصية غربية سلبية في المنظور العربي الإسلامي الماثل في شخصية أخته، عندما رأت تغيراً في حياته نحو التغريب الكامل بعد عامين من إقامته هناك: "عامان فقط تتحول فيهما من رجل قبلي متعصب محافظ متشبث بالعادات والتقاليد إلى رجل متحرر.. منطلق.. وكأنك لا تنتمي إلى تلك الصحراء القاحلة التي أنجبتك ورمالها القاسية التي نحتت معالم وجهك، والظمأ الذي يجفف عروقك ويخط بجفافه معالم تفكيرك وصرامتك البائدة وحشمتك النافقة ونخوتك المفقودة"[1].

في هذا الجانب الجنسي، ينظر الآخر إلى العرب على أساس أنّ "عقليتهم لا تحترم النساء" وأن "الرجال هناك (العرب) لديهم هوس عارم بالجنس. لا يعرفون كيف يميزون بين علاقاتهم"[2]. وهذه النظرة النمطية سائدة في السينما الغربية عموماً.

يغير "محسن" بطل رواية العريني، الذي يحرص على ألا ينظر إلى النساء،من منظور الآخر الغربي السلبي إلى العربي، بصفة العربي صاحب اندفاع جنسي وحشي نحو المرأة، تعبّر عن ذلك جين التي شاهدت فيلماً يصور وحشية الشخصية العربية الذكورية تجاه الجنس: "بقيت صورة العربي عندي متجسدة في تلك الصورة التي رأيتها..اندفاع وحشي نحو المرأة، إنني الآن أوازن فأكاد أصعق للفرق الكبير، إنه يسير هنا وابنة حواء في كل مكان تكثر من المساحيق، وتنفح نفسها بأزكى العطور، وتختار كل ما يثير، لكنه يمر بها، ثم لا يكترث لها. إنه نمط فريد يكشف زيف ذلك الفيلم الذي رأيته ومبالغته الممجوجة"[3].

يحاول عبد الله العريني، في روايته "دفء الليالي الشاتية"، أن يقدم للآخر رؤية جديدة، تحل مشكلاته بخصوص مشاعية المرأة على المستوى الجنسي، وهي: أن على الذين يعنيهم أمر المرأة وتهمهم سلامتها، وسلامة المجتمع، أن يرفضوا كل أشكال الإغواء والفتنة والإثارة

---

(1) عيون قذرة، ص 163.

(2) سيقان ملتوية، ص 86.

(3) عبد الله العريني: دفء الليالي الشاتية، دار إشبيليا، الرياض، ط3، 2003، ص ص 154-155.

التي تتلبس بها المرأة في الحياة العامة، أو في وسائل الدعاية والإعلام المختلفة التي تتعامل مع المرأة بوصفها جسداً فقط[1]. ومن ثمّ يرى أن: "واقع الحضارة المعاصرة، لهو وتمتع[2]. وبذلك يعلن موت الأخلاق في الغرب، على نحو: "أن الحرية الشخصية هي إله يعبد من دون الله في أمريكا..لا أحد يسمح لك بالتدخل في حريته،حتى وإن كنت تريد الخير له.. إنه لا يشق أن أحداً يحب له الخير ومن هنا يحذر كل الحذر[3]".

من جهة أخرى، يخاف القصيبي على الثقافة و أخلاق الناس مما ينتج في الإنترنت من مفاسد وبالذات في مجالات العولمة، والحروب، والجنس، بصفة الحياة تحولت إلى "روابط" إلكترونية، فتلاشت الخصوصية؛ لتحل مكانها ثقافة العولمة التي تهم الأغنياء والأقوياء فقط: "أقصد بالمربوطين المتصلين بشبكة العولمة. وشبكة العولمة... منظومات متداخلة متراكبة مفتاحها "الإنترنت"...مع تغلغل العولمة، سيزول الوطن التقليدي، والسيادة التقليدية، والعادات والتقاليد المحلية. لن يكون هناك سوى هويتين: الأغنياء المربوطين والفقراء غير المربوطين. مع تزايد ثراء المربوطين، وتزايد فقر غير المربوطين سوف تواجه البشرية حروباً بيولوجية مدمّرة[4]".

كذلك، يشير القصيبي إلى ظاهرة الرقيق الجديد، التي تجعل العالم غير أخلاقي في كثير من تصرفاته، وهذا الرقيق – في تصوره- أخطر ألف مرة من الرقيق القديم: "في كل سنة تقوم عصابات إجرامية باختطاف نصف مليون طفلة من مختلف أنحاء العالم وإحضارهن إلى أوروبا لممارسة البغاء. نصف مليون فتاة بين الثانية عشرة والثامنة عشرة يجبرن، سنوياً، على ممارسة البغاء. عدد مماثل من الأطفال الذكور يجبر على أعمال السخرة في المصانع وعلى بيع المخدرات وعلى الدعارة. عشرات الآلاف من السواح الغربيين يذهبون إلى الشرق يومياً لممارسة الجنس مع أطفال من العاشرة فما دون.تصور! أولاد الحرام الذين يحاضروننا عن حقوق الإنسان لا ينبسون بحرف واحد وآلاف الأطفال الشرقيين يغتصبون، يومياً، بمعرفة

---

(1) نفسه، ص 73.

(2) نفسه، ص 79.

(3) نفسه، ص 120.

(4) أبوشلاخ البرمائي، ص ص199- 200.

سواح الجنس الشاذين. الكلاب أولاد الكلاب! ولماذا نلوم الغربيين؟ أصحابنا أوائل الطلبة في أفغانستان ينكلون بالرجل الحليق ويقفلون مدارس البنات ويصدّرون سنوياً ما قيمته 10 بلايين دولار من المخدرات"[1].

هذه المقارنة بين الأنا والآخر من الناحية الخُلقية، قد تكون أحياناً لمصلحة الآخر وتفضيله على الأنا من خلال نظرة موضوعية إلى الآخر: "قال لنا جدي بعد إحدى سفراته لدولة عربية، وقد كان داعية لدين الله: هناك بعض النصارى تود لو أنهم مسلمون من حُسن خُلقهم، وبعض المسلمين تحسبهم من سوء خلقهم يهوداً أو نصارى"[2].

وأحياناً تقدم الرواية نهجاً ثقافياً تواصلياً من خلال أخلاقية الحب والزواج بين الشاب العربي السعودي والفتاة الغربية ـ بحيث تغدو الرواية كلها كأنها قصيدة مفعمة بالحب العذري؛ عندما يرفض الشاب الملتزم الذي يدرس الموسيقى ويلقبه أصحابه بالشيخ، خوض أية مغامرة عاطفية بما في ذلك مجرد القبلة؛ انطلاقاً من قناعاته الدينية التي لا تفهمها الفتاة في البداية، ثم تتعود عليها؛ لتدخل إلى الإسلام في النهاية تعبيراً عن قناعتها بما ترى،كما هو الحال في رواية "السنيورة"لعصام خوقير، فالفتاة الإيطالية ماريانا، في العشرين من عمرها، باذخة الجمال، شقراء الشعر، وزرقاء العينين، لديها كل مقاييس الجمال والفتنة، تعشق الشيخ (صفوان إبراهيم)، وتقوم بينهما علاقة غير آثمة[3]، وتحاول أن تفهم العقيدة الإسلامية التي تمنع الحب غير الشرعي، واصفة الشيخ بقولها: "كأنك فيلسوف من الصحراء، كم تعطيكم بلادكم من معان تخفى علينا. أنا لا أستطيع أن أفهمك، إنك تتحدث عن الحب كأنك الشاعر "غوته" أو "شيلي"أو "لامرتين"، ثم تزعم أن ربك يحرم عليك أن تقبل محبوبتك"[4]. ثم يتزوجها، ثم تسلم عن قناعة بعد أن أنجبت طفلها الأول، وكأن كل تصرفات الشيخ المثالية تجاه الأنثى الأخرى، جاءت لتؤكد حقيقة انتهت بها الرواية بخصوص من يسلمون

---

(1) نفسه، ص 191.

(2) فاطمة بنت السراة: بعد المطر دائماً هناك رائحة، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2003، ص74.

(3) ينظر: عصام خوقير: السنيورة، تهامة، جدة، ط1، 1981، ص 15.

(4) نفسه، ص 21.

عن قناعة في الغرب، يقولها والد الشيخ، وهي: إنها يا بني مؤمنة عن عقيدة وبعد تجربة، أما نحن فالله لنا[1].

وكذلك تقدم رواية "سيقان ملتوية" شخصية مساعد عبد الرحمن بصفته لم يدخل في علاقة جنسية محرمة، واكتفى عندما كان طالباً في الجامعة بزوجة إنجليزية من خلال الزواج العرفي الذي انتهى بمجرد أن أكمل دراسته[2].

عموماً، يشعر السارد المحلي تجاه الثقافة الغربية أنها ثقافة تسعى إلى هدم خصوصيته؛ وبخاصة بعد أن استشرت هذه الثقافة من خلال الفضائيات، والشبكة العنكبوتية، ووسائل الاتصال الحديثة، والكتب والمعارف المختلفة، وهذا يجعل السارد يقلق تجاه اندثار ثقافته البدوية الأصيلة، وخصوصيته في مواجهة العولمة، وتفشي ثقافات شاذة.

وفي هذا السياق، ينظر إلى الآخر على المستوى الديني أنه كافر، ومن ثم ليس بعد الكفر ذنب؛ لهذا يمكن تفسير كثير من السلبيات على أساس أنها صادرة عن كفار، وفي بلاد كفر،ربما لا يكون هذا من منظور كل الساردين، لكنه منظور الشخصيات السردية، ورؤية السارد الذي يجعل عقيدته الدينية محور كتابته السردية.

وفي مسألة الأخلاق الغربية، يشيد السارد بأخلاقيات الإنسان الغربي، عندما يلتفت إلى تصرفاته المعيشية؛ لكنه يكون ضده في مجال أخلاقيات العلاقات الجنسية المشاعية من جهة، وفي سطحية تناقضاته الثقافية وما يتفشى فيه من أخلاقيات ممارسة المحرمات كالخمرة والمخدرات والشذوذ الجنسي والتمييز العنصري وغير ذلك!!

3- السياسة

تنجز السياسة دوراً حاسماً في تمثيلات الآخر، بصفته غازياً ومستعمراً، وعلى رأس ذلك كله أن الغرب يعدّ مسؤولاً مباشراً عن زراعة كيان إسرائيل في فلسطين، وما يمارسه هذا الكيان من حروب وإجرام يومياً تحت مظلة الصمت الغربي؛ ومن ثمّ لا يكاد أي حوار

---

(1) نفسه، ص 86.

(2) ينظر: سيقان ملتوية، ص23.

حضاري، تظهر فيه شخصية الآخر الغربي على المستوى السياسي، يخلو من علاقة حميمة في الظاهر بين الشخصيتين الغربية والصهيونية[1]. ويعد المتخيل السردي عموماً ذا حساسية عالية في استشعار خطر الآخر من الناحية السياسية-العسكرية على الأمة وتاريخها وثقافتها وخيراتها، وبالذات من خلال زراعة إسرائيل في المنطقة.

كذلك، يوجد تداخل بين السياسة والحوار الحضاري؛ إذ كل منهما يؤثر في الآخر، وأن الاقتصاد والثقافة والاجتماع والتكنولوجيا...كلها تخضع لمعايير سياسية وعسكرية منبعها في تصور الآخر، ما أطلق عليه "عبء الرجل الأبيض في تحضير العالم" من منظور القاص عبد المحسن المرشد، على سبيل السخرية في قصته "الهيلتون"[2]، وأن هذا التصور ينطوي في أعماقه الدرامية على: "أن أوروبا تمتد فوق خارطة من مئات الحروب العظيمة والصغيرة، وتاريخ طافح بشفرات المقاصل" من منظور أميمة الخميس في قصتها "هيلينا"[3].

تتشكل قصة "الهيلتون" للمرشد في بنية حوارية بين أناس متحضرين شكلياً على مستوى السخرية، هم: أربعة سعوديين، وأمريكيان من رجال البحرية، ويابانيان، وإنجليزي؛ اجتمعوا في قاعة الطعام في فندق الهيلتون بالبحرين؛ فدار بينهم حوار واقعي مسكون بالصراع والتناقض الجوهري، بل إن واقعيته العادية تعد أكثر خيالية من الخيال في حال تبئير النص في ضوء الصراع الحضاري في المنطقة العربية.

تكشف القصة عن تناقض الحضارات، وأن الإنجليز هم الذين اخترعوا الاستعمار في العالم وسموه عبء الرجل الأبيض في حماية الآخرين وتحضيرهم؛ ومن ثم فإن الأمريكان واليابانيين وغيرهم يعملون وفق مصالحهم الاقتصادية التي تعلموها أصلاً من الإنجليز الذين استعمروا البلدين في الماضي، ثم يتحول هذان البلدان بدورهما إلى مستعمرين على المستوى الاقتصادي بالنسبة إلى اليابان، والعسكري الاقتصادي بالنسبة إلى أمريكا. ومن هنا تغدو

---

(1) ينظر نموذج القصيبي في روايته: أبو شلاخ البرمائي، ص ص 75-94.

(2) ينظر: http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=452

(3) ينظر: أميمة الخميس، و..الضلع حين استوى، دار الأرض، الرياض، ط1، ص62.

مقولة عبء الرجل الأبيض، من منظور السخرية في السرد على النحو الآتي من خلال نموذج استعمار الإنجليز للفلبين:

"عبء ثقيل في صدوركم: إدخال الهمجيين عصر الحضارة!حضارتكم....سيشكركم الله على ذلك!...أدخلوا الرجل الأسود والأسمر والأصفر القرن العشرين. هذا الرجل الذي نصفه شيطان ونصفه الأخر طفل !...وخرج الرجل الأبيض لتحضير العالم....خرج الجنود المختارون من حثالة الأرض...حثالة المجتمع...محملين بأمراض الغرب وبصناديق الويسكي وكتب الإنجيل!...قتل الجنود الآلاف لإدخالهم الحضارة!...نظر القائد حوله: ما هو الاسم الذي سيطلقه على هذه الجزر؟...اسم ملكه فيليب العظيم....إذن فلتكن: الفلبين!... أتبعه القسيس يحمل إنجيله...فهدم مسجداً أو معبداً وأقام كنيسة!... ثم جاء الأهم.....دي بونت وروكفلر وفيرتشايلد الذين أقاموا المصانع وجعلوا هذا الهمجي يعمل اثنتي عشرة ساعة في اليوم، ليعطوه الفتات وهو يزيدهم ثراء....عبء الرجل الأبيض!...ثم لحق بهم تجار الرقيق ليأخذوا العبيد ليحرثوا حقول القطن والقمح بينما يتفرغ الرجل الأبيض لتحضير العالم!"[1].

ثم يعترف الراوي العربي (السعودي) أنه غدا مشابهاً لهذا الآخر الماثل في الرجل الأبيض؛ وذلك عندما تنكر لصوت حبيبته البدوية التي حاولت أن تمنعه من الذهاب إلى بلاد الكفار (أمريكا)؛ لكنه ذهب، ثم عاد متحضراً على الطريقة الأمريكية، إلى حد أن يسير بسيارته خمسمئة كيلومتراً من الرياض إلى المنامة بالبحرين من أجل عشاء متحضر، فغدا بهذا التصرف وغيره بغلاً على حد وصفه لنفسه:"لو كانوا يعلمون ماذا كانت تخفي صحراؤك في جوفها... هل تشعر بالغيرة لأن صحراءك لم تستعمر؟!...الاستعمار له فوائد! ويحك... ويحك!...لقد نجوت من جراثيم حضارة الرجل الأبيض...فلماذا ذهبت إلى عقر داره باحثاً عنها؟ لتتحضر!...أصبحت بغلاً...فقدت حريتك وصحراءك...واكتسبت خواءه الروحي وقلقه..."[2].

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=452

(2) نفسه.

وينتهي الصراع الحواري بين الإنجليزي والراوي العربي السعودي على النحو الآتي المفعم بالمفارقة، مبتدئاً بالإنجليزي:

"- يا سيدي...أنا موجود هنا لحمايتك، وأنت تهين تاريخ بلادي..

- أنت لست موجوداً هنا لأنك تحب سواد عيوني...أنت تحمي مصالحك في المقام الأول..."[1].

تستعيد القاصة منيرة الأزيمع صورة المغول؛ لتطلقها على الأمريكان في أثناء اجتياحهم للعراق، في قصتها "المغول يطيرون"، التي نقتبس منها ما يكشف عن وحشية هذا الاجتياح وهمجيته: "تراقصت الشاشة بالصور واستقرت فجأة على ظهر الجنرال الأمريكي يقول بأن الطائرات قد سدت أفق بغداد... وأن سماءها ستمطر سبعة آلاف قذيفة من (ففتي تو). في أول قصف.. كان يبتسم بزهو والعلم الأمريكي خلفه..."[2].

ويتوقف القاص حمد العيسى في قصته "هايد بارك"، عند الخطب التي يلقيها خطباء عديدون في كل يوم أحد في "هايد بارك" بلندن؛ فيجد البطل نفسه مستمعاً لمقتطفات عديدة من الخطب التي تنطلق جلها من البعد السياسي، وبخاصة خطبة الخطيب الأسود إسماعيل من جامايكا، الذي يلتف حوله أكثر الناس، وهي خطبة ضد أمريكا وبريطانيا بسبب الحرب على العراق: "كان إسماعيل يقف فوق صندوق من الخشب، ويتحدث - كعادته - بانفعال شديد وبصوت قوي عن ازدواجية المعايير لدى أمريكا وتابعتها بريطانيا، والظلم الفادح الذي ترتكبانه في حق شعوب العالم خاصة في عهد الرئيس المعتوه جورج دبليو بوش والدمية توني بلير كما وصفهما إسماعيل. ثم زاد إسماعيل من نبرة صوته قائلاً: "هل سمعتم ما قاله كوفي عنان قبل أيام؟! لقد وصف احتلال أمريكا للعراق بأنه غير قانوني !No Shit لقد استغرق اكتشاف هذه الحقيقة الناصعة من هذا المغفل ثمانية عشر شهراً! هل عرفتم لماذا طردوا بطرس بطرس غالي؟! نريد بطرس بطرس غالي! إنني أشعر بالخجل لكون لون جلدي أسود مثل كوفي عنان!"[3].

---

(1) نفسه.

(2) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=2736

(3))http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=6113

وتصور هديل الحضيف في قصتها الطويلة نسبياً "قارب الميدوز" ما آلت إليه الحضارة الغربية ممثلة بروما من تدهور ودمار؛ بحيث لم تعد الطرق تؤدي إلى روما، وأصبحت صورة المدينة ماثلة في أنها تعمل من أجل الموت والتلاشي، وأن سجونها مليئة بالمجرمين الذين تحولوا إلى جنود مرتزقة يحملون الدمار إلى العالم كله خلال الحرب العالمية الثانية، باعتبار روما رمزاً للحضارة الغربية الاستعمارية، كما كانت روما قديماً: "المدينة الغافية على حافة البحر، استيقظت فجأة؛ لتمتلئ مصانعها بعاملات صغيرات مكرّسات للموت؛ و تتكدس السفن بالأسلحة، بأوهام النصر، بأحلام الصغار، وصلوات الأمهات، بمجرمين فاضت السجون بهم، فألفوا أنفسهم جنوداً يحمون الوطن.. ثم تمخر الماء باتجاه ثقب أسود يستوطن الأفق.."[1].

ويصور عبده خال، على لسان شخصية عياش اليمني، مدينة عدن في صورة امرأة اغتصبها الاستعمار، يقول: "مدينة خلع الإنجليز رداءها، وقبل أن تفيق عاقرها الروس، وتركوها تتلفت باحثة عن مخلص يأتيها من خلف الغيب، تتلفت صوب البحر... يمقت السوفييت والإنجليز على السواء فكلاهما بذرا في تربة عدن مسامير الوجع، لتتحول المدينة إلى آهة بحجم الألم الذي مضى، والذي سيأتي"[2].

ونجد في رواية "ميمونة" لمحمود تراوري صورة بشعة للرجل الأبيض، وهو يستعمر ذاكرته الأفريقية، فيسرق الناس والخيرات[3].

لا تكاد تخلو رواية كتبت بعد 11سبتمر، من آثار مدمرة أنتجها الغرب في حربه على العرب والإسلام باسم الحرب على الإرهاب، وبالذات في نظرة الغرب إلى العرب والمسلمين على أنهم متوحشون ومجرمون وإرهابيون، ودائما تكون هناك عبارات جاهزة لتصف العرب بأوصاف بشعة، ما يدل على هيمنة الإعلام الصهيوني على الغرب، منها على سبيل المثال: "قال أحد الإنجليز معلقاً.. أعتقد أن ياسر عرفات هو من دبر هذا الأمر..

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=5226

(2) عبده خال: نباح، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2004.

(3) ينظر: ذاكرة رواية التسعينيات، ص243-253.

ردت عليه فتاة إنجليزية بعصبية: إنهم متخلفون..متوحشون هؤلاء العرب"[1]، حتى الروايات العاطفية أو التي تقتصر على العاطفة لم تهمل هذا الجانب[2]، إضافة إلى أن هناك روايات اختصت بتبعيات 11 سبتمبر، منها رواية "ريح الجنة" لتركي الحمد[3].

وقد أوجد الغرب من خلال غزوه للمشرق إدماناً لدى الناس على متابعة أخبار السياسة والحروب، تقول ثريا (وهي مومس) بطلة رواية "ملامح" لزينب حفني: "أحببت السياسة على كبر، من أجل ولدي زاهر، غدوت مدمنة على شيء اسمه التلفاز، أصبحت أتابع كل ما يبث عن أفغانستان، وعن حركة طالبان وعلاقتها بابن لادن، وعن الشيشان والعراق بعد سقوط حكم صدام واحتلال أمريكا له"[4].

وتؤرخ ليلى الجهني في روايتها "جاهلية" بالحرب على العراق - عاصفة الصحراء، مستخدمة أسماء الأيام والأشهر كما كانت في العصر الجاهلي، إيحاء إلى أن هذا العصر يرتد إلى أن يصبح عصراً جاهلياً من خلال تبعات 11 سبتمبر على وجه التحديد، على نحو: "مؤنس الخامس عشر من وَعِل من العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء" و"دُبَار الرابع والعشرون من عاذِل من العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء"...إلخ، وتثبت في مقدمة معظم فصول أو لوحات روايتها خبراً مختصراً في شؤون الحرب على العراق، مستلاً من الأخبار العالمية الأكثر إثارة على المستوى السياسي[5]. وربما هذا ما جعل شخصية "أبو شلاخ البرمائي" بطل الرواية التي تحمل هذا الاسم لغازي القصيبي يصف العصر الحاضر بـ "اسم العصر اليهودي"[6]، من منظور هيمنة الصهيونية على السياسة العالمية.

---

(1) عيون قذرة، ص 85.

(2) ينظر على سبيل المثال "فصل الإرهاب": عبد الله الجفري: أيام معها، دار الساقي، بيروت، ط1، 2001، ص ص 87-96.

(3) صدرت رواية "ريح الجنة" لتركي الحمد، في عام 2005 (دار الساقي، بيروت).

(4) زينب حفني، ملامح، دار الساقي، بيروت، ط3، 206، ص 155

(5) ينظر: ليلى الجهني، جاهلية، دار الآداب، بيروت، 2007، الصفحات: 5، 9، 15، 34، 47، 101، 121، 133، 173... إلخ.

(6) أبو شلاخ البرمائي، ص18.

وفي العادة، لا يظهر الساردون عداء تجاه الشعوب الغربية مقارنة بالسياسة فيها، إذ ينظر إلى الشعوب هناك على أنها إيجابية، باستثناء اختيار الناس في أمريكيا للرئيس بناء على جماله[1]؛ لذلك توجّه السهام إلى السياسة الأمريكية الغاشمة التي تناصر إسرائيل، على نحو: "باختصار: الضربة القاصمة لأمريكا لم تكن لشعبها الحر البريء، بل كانت لسياستها الغاشمة المؤازرة قلباً وقالباً لعدو الإسلام الأول.. "إسرائيل"[2]. من هنا قد يحول بعض الساردين السياسة الأمريكية ورموزها إلى رموز بأسماء الفساد من خلال بعض العبارات، مثل: "صاحب مونيكا" (كلينتون)، و"البيت الأسود" و"نيرون أمريكيا الصغير" و"فتى الكابوي" (بوش الابن) و"الحكم الأسود" و"السياسة الأمريكية النازفة"[3].

نقرأ أيضاً في رواية "حياة مؤجلة" لبدر الإبراهيم ما يفرق بين أمريكا وسياستها: "لا أحد يكره أمريكيا كشعب أو كحضارة وثقافة بل على العكس نجد مواطني العالم الثالث يحبون الثقافة الأمريكية وتجد بعضهم يتابع بشغف منتجات الترفيه الأمريكية ويدعو إلى الاقتداء بأمريكا الديمقراطية والحريات. إنهم يكرهون السياسة الأمريكية التي تدمر بلدانهم وتساند الأنظمة الديكتاتورية ضدهم وتقمعهم وتساهم في إفقارهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. بجانب هذا كله يكره العرب تحديداً السياسة الأمريكية بسبب دعمها المطلق لاعتداءات إسرائيل على الإنسان العربي والحقوق العربية وتنكيلها اليومي بالفلسطينيين"[4].

تعد إسرائيل سبب البلاء وسفك الدماء والدمار في المنطقة، وهي التي تنتج صورة عن سلبية الآخر، يقول الأب في رواية "المنبوذ" لعبد الله زايد "هذا هو العام 1948 الميلادي الحزين الذي اندلعت فيه الحروب العربية الإسرائيلية، حيث استولى اليهود على فلسطين، وحشدوا عشرات الآلاف من المقاتلين، ومنذ ذلك الحين لم يتوقف سفك الدم الإنساني"[5]. وتعد "إسرائيل" في تصور بطلة رواية "أيام معها" لعبد الله الجفري "قالون العرب العصبي":

---

(1) ينظر قصة "كيرليس" في مجموعة شروخ في وجه الإسفلت، ص ص 17-20.

(2) بعد المطر دائماً هناك رائحة، ص 12.

(3) نفسه، ص 9-11.

(4) بدر الإبراهيم: حياة مؤجلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 80.

(5) عبد الله زايد، المنبوذ، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2006م، ص 77.

"القالون العصبي اليومي الذي "يمص" معدة العرب وأمنهم والمسمى "إسرائيل".. أتساءل: إلى متى ندور في ساقية هذه المقولة: "يبقى الحال على ما هو عليه"؟وإلى متى نبقى ندور نحن العرب حول أنفسنا، ضعفاء، مخذولين..كلمة أمريكية تودينا، وكلمة تجيبنا؟"[1].

وتتحول "إسرائيل" إلى لغة موت ودمار على لسان بطلة رواية "الفردوس اليباب"، التي بدورها تدخل حمى الموت بسبب عملية إجهاض غير شرعية: "أجل الموت لإسحق رابين. مات، اغتالوه. ها ها ها الموت لجولدامائير. ماتت، ها ها ها، في جهنم وبئس المصير...الموت لإيريل شارون. لم يمت خسارة! الموت ليهود الشتات. ها ها ها"[2].

ولو بقينا نتتبع صورة إسرائيل، وتمثيلات العلاقة بينها وبين الآخر الغربي في الرواية المحلية، لسطرنا مجلدات في هذا الجانب، ما يؤكد أن القاص/ الروائي ينطلق من رؤية عربية إسلامية إنسانية جذرية في الاستعمار الغربي المتجسد في إسرائيل رمز الغرب، وأن السارد هنا يعبر عن جزء حميم من موطنه العربي (فلسطين)، غدا في جوف الكيان الصهيوني "إسرائيل".

يتشكل الغرب في البنيات السردية بصفته مستعمراً يمارس الإجرام بكل أنواعه؛ وأن تمثيلات هذه الصور لا يمكن أن تتغير تحت أية ذريعة أو أي شعار يرفعه هذا الغرب، من منطلق أنه يسعى إلى تحضير الدول النامية أو حماية حقوق الإنسان فيها، أو ما إلى ذلك، فهو على أية حال مستعمر له مصالحه السياسية والاقتصادية والدينية والعسكرية والثقافية، وأن هذه الصورة لم تتغير منذ الغزو الصليبي لبلادنا إلى اليوم، حيث غزو العراق.

وتعد "إسرائيل" كياناً غربياً استعمارياً في المنطقة، وأنها تمارس كل أنواع القهر والإجرام والتزوير، وأن الغرب مسؤول مسؤولية مباشرة عن إقامة هذا الكيان ومساعدته على استمراره في احتلال فلسطين، وما يترتب على ذلك من إجهاض الأمتين العربية والإسلامية؛ ليغدو هذا الكيان تمثيلاً أسود في الذاكرة السردية العربية على وجه العموم.

---

(1) أيام معها، ص 166.

(2) ليلى الجهني: الفردوس اليباب، منشورات الجمل، ألمانيا، 1999، ص 43.

كذلك تشكل القضية الفلسطينية، وغزو العراق، و11 سبتمبر، واجتياح إسرائيل للبنان، والحرب على الإرهاب، وغيرها، قضايا حيوية في بنيات السرد، وهي قضايا تنتج مفاصل الصراع الحضاري بين الذات والآخر. وهذه تحديداً تعد عوامل حاسمة في الكتابة السردية؛ حيث نجد روايات كثيرة اتخذت من 11 سبتمبر أو من غزو العراق وسيلة لإنشاء روايات تركز على إشكاليات سياسية وحضارية في الصراع مع الآخر.

4- العمالة والتكنولوجيا

يشكل البعد الاقتصادي من خلال العمالة الوافدة (وبخاصة الآسيوية)، أو المهاجرة (على قلتها محلياً)، والظاهرة التكنولوجية المتطورة باستمرار على حساب الحياة الشعبية والبدوية، ابتداء من طفرة السبعينيات الاقتصادية إلى اليوم، بعداً جوهرياً في الكتابة السردية، إذ يصبح الآخر تمثيلاً مضاداً للبداوة والشعبي، ومن ثمّ الإنساني!![1].

نبدأ بما توصف به التكنولوجيا اليابانية المتقدمة في العالم في قصة 'الهيلتون' لعبد العزيز المرشد، بأنها المهدي المنتظر في الديانات كلها،فيصورها على النحو الآتي:

- 'هؤلاء الملاعين يشترون بترولنا ويعيدونه لنا مواد مصنعة...استعمار كلاسيكي.
- يا أخي اليهود والمسيحيون والمسلمون يؤمنون جميعا بعودة المهدي.....أنا أعتقد أن المهدي قد عاد مرتدياً حلة رجل أعمال ياباني! (...)
- بل إنهم ذئاب ترتدي أقنعة![2].

وتوصف التكنولوجيا الصينية بأنها متدنية أو فاسدة في قصة (made in china) لمحمود عاشور من خلال وصفه شيخين (مطوّعين)، يغتابان الناس، بأنهما صناعة صينية[3]، كما أسلفنا.

---

(1) ينظر نموذج القصيبي في رواية: أبو شلاخ البرمائي، ص ص 45 - 72.

(2) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=452

(3) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=7515

ويسخر الراوي في قصة "بدوي وفرنسية" من حضارة الغرب المادية، وذلك عندما يلقي كتب هذه الحضارة في سلة النفايات، بما في ذلك كتاب "الآلة في خدمة الإنسان": "تتجه ناحية الكتب...الكتاب الأول..الآلة في خدمة الإنسان...قلم..قلم..تشطب العنوان: تكتب تحته: الإنسان في خدمة الآلة !.تلقيه في سلة القمامة"[1].

ثم يلقي بمنتجات التكنولوجيا الحديثة في سلة المهملات؛ بما في ذلك الموسيقى الغربية ليعزف على الربابة العربية: "يوجد على الطاولة أشياء كثيرة أنت لا تحتاجها، فرشاة الأسنان في سلة القمامة..سائل في زجاجة من أجل رائحة فم زكية..وأخر مزيل للعرق..دواء لتقوية شعر الرأس..وأخر يزيل الشعر بطريقة سحرية..صورة فوتوغرافية لمنواليزا دافنشي.. مفكرة المواعيد... في سلة القمامة، عشره أشرطة من موسيقى البوب.. السيمفونية التاسعة لبتهوفن..تلقيها كلها في سله القمامة..نظرة قلق تلوح في عينيك.كيف ستعيش بلا موسيقى؟ أجل...أجل...سوف تتعلم طريقه العزف على الرباب"[2].

وتبين فاطمة عبد الحميد في قصتها "ماسنجر" كيف أن علاقة الثرثرة من خلال الماسنجر بين بطلة قصتها في السعودية وصديقتها مرام الشخصية العربية الإلكترونية التي تدرس في نيوزلندا، تشكلت من خلال روابط عميقة، تصفها الراوية بقولها: "تعرفت عليها في إحدى المنتديات على النت، وتبادلنا إيميلاتنا ومن حينها باتت أمي التي تصغرني بعشرة أعوام، وأختي وقبيلتي التي أحتمي بها آخر كل ليلة لأبث لها ما لا يقال لوجه تراه... أبث همي لنفسي فقد باتت أنا في كل أحوالي وتذبذباتي"[3].

وبعد عام كامل وبضعة أيام من العلاقة الحميمة جداً بينهما في كل ليلة، ينتهي كل شيء، ولا تظهر أيقونتها، وكأن يداً عنصرية، أو فايروساً، أو هكراً مسح كل شيء، ولم تعد هناك أية وسيلة لعودة الاتصال بينهما، ما يكشف عن أن حضارة التكنولوجيا الإلكترونية يمكن أن تدمر بالكامل في أية لحظة في المنظور الإبداعي الأكثر حساسية تجاه الروحانيات

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=4469

(2) نفسه.

(3) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=12099

على حساب الماديات فيما يتعلق بمنتجات التكنولوجيا الحديثة. وسيطول الأمر لو تتبعنا ذلك كله.

وما تجدر الإشارة إليه هنا: أن الآخر ينظر إلى السعودية من خلال أنها بلد البترول، وأن كل الناس فيها أثرياء؛ فما أن يسأل السائق الإنجليزي الشاب العربي المبتعث عن بلده، ويخبره أنه من السعودية، حينئذ "صرخ السائق بنبرة اندهاش: أوه.. من بلد البترول. أنت فتى ثري إذن !!"[1].

وفي المقابل تنظر الأنا إلى مدينة الآخر الغربي، وبالذات مدينة نيويورك، على أنها مدينة الآلة الصناعية والتجارية والجريمة والإدمان: "مدينة الآلة الكبيرة التي تطحن كل شيء في دورانها.. إنها كغيرها لا تعرف شيئاً اسمه العواطف، والمشاعر الإنسانية، ولا تدين إلا بالقوة ...الإنسان قد تحول إلى آلة خرساء رغم أنفه..إنه يجري..ويجري..ويلهث حتى تنقطع أنفاسه دون أن يشعر بذاتيته..وسر وجوده في هذه الدنيا.. وهو في غفلة عن شيء خطير اسمه الآخرة"[2].

من جهة أخرى بخصوص العمالة، تتشكل صورة الخادمة الجميلة "أوليتا" في القصة التي تحمل هذا العنوان لعبد الرحمن الدرعان، من منظور كسيح يتعاطف معها، فيقدم حضور هذه الخادمة بصفته تجارة أو نخاسة جديدة، فتتجرد الخادمة من كل شيء خاص بها، بما في ذلك من اسمها؛ ليصبح ليلى، ولولوة، وأسماء أخرى كثيرة، حتى غدت سلة أسماء، يقول الكسيح: "أوليتا التي جردت من كل شيء حتى اسمها وملابسها ولغتها وحياتها وأبنائها وصياح رضيعها والهواء القادم من البحر والشمس الرحيمة في بلادها والشوارع التي تثرثر بخطوات العشاق جاءت من أجلي"[3].

وهي تبدو متفانية في العمل إلى حد لا يعرف إن كانت تنام، بما في ذلك استغلالها جنسياً في غرفة الأخ الأكبر: "امرأة تشبه تلك الدمى الصغيرة المعروضة في دكاكين الألعاب:

---

(1) سيقان ملتوية، ص 8.

(2) دفء الليالي الشاتية، ص10.

(3) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=12888

فم صغير تحفه ضفتان من شرائح البطيخ وعينان ضيقتان تختفيان تماما بعد كل ابتسامة. أحببتها لدرجة أنني أتمنى أن أحظى منها بشتيمة. لا تتذمر ولا تئن أو ترفع صوتها الذي يبدو دائماً خافتاً كما لو أنها تصلي. تتقن ارتداء الملابس التي اضطرت لتبديلها فيتضاعف الجمال المخبوء في جسدها الفاتن. تنهض من نومها مبكرة وتظل تحت الخدمة وبرسم الطلب حتى يرقد أخي الأكبر بعد أن تسخن له كوباً من الشاي في مواعيده المضبوطة وكانت أحياناً تخرج من غرفته منكسة الرأس كسنبلة خائفة"[1].

وإلى حد ما، نجد في رواية "أبو شلاخ البرمائي"صورة مشابهة تكشف عن عمل ضخم تقوم به الخادمة الفلبينية "إيميلدا"، بما في ذلك المداعبات الجنسية لكبار الأسرة[2].

كذلك، تقدم القصص نظرات عديدة استعلائية للأنا تجاه العمالة الوافدة؛ فيقدم ظافر جبيري في قصة "زميل فريناندو"، المهندس الفلبيني الذي حل مكان "فريناندو" في إصلاح المصعد، وعندما سلّم على بعض أصحاب اللحى وغيرهم قبيل صلاة الظهر، أعاد بعضهم الوضوء بحجة أنه مشرك، والمشرك نجس، ولم يفرقوا بين النجاستين الحسية والمعنوية، ثم يكتشفون أنه مسلم يصلي معهم، واسمه محمد أمين ميجواري؛ كما كتب على بطاقة معلقة على صدره[3].

وهذه الصورة الدونية ترد في قصة "ليلة في اليونان "لعبد الله زايد، عندما يصرخ الراوي في الجرصون، طالباً منه عدم التدخل بينه وبين فتاتين ترافقانه، فيصفه بالحقير: "اشتطت غضباً وصرخت به: أنت ما هي وظيفتك هنا بالتحديد.. هل ترغب أن أخبرك.. حسنا.. أنا أخبرك..أنت مجرد عامل حقير.. تقدم طلبات معينه.. لا يسمح لك بالتحدث في موضوع لا شأن لك به.. هيا اغرب عن وجهي"[4]. ويتنبه إلى أنه في اليونان، وأنه أخطأ، وأنه لم يتصرف من منطلق الكبرياء والتعالي، وإنما من منطلق الضعف الأخلاقي، لذلك يعمل على إصلاح ما أفسد.

---

(1) نفسه.

(2) ينظر: أبو شلاخ البرمائي، ص 25.

(3) ينظر القصة: http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=11852

(4) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=13653

وينظر الراوي في قصة "عباس الأفغاني" لفارس الهمزاني إلى الأفغاني عباس الخباز، وهو يخبز الأرغفة، فيتصوره كأنه شيطان: "الجميع صامتون، مستمتعين بالحركات البهلوانية التي يتقنها بمهارة عالية، وسط فحيح النار التي تخرج من فخار دائري.. يضع أطفاله داخل ذلك الكهف، ثم بعد دقائق يشعر بالألم والحسرة، فيعود يخرجهم بواسطة عصيان حديدية، يخرجون منتفخين بسحنة سمراء...أتذكر جيداً نظرات عيونه التي يغلقها بحدة عالية وهو يتفنن في الإخراج؛ مع قطرات العرق التي تتساقط من على جبينه؛ بل وحتى الفنيلة التي يرتديها..لا أعرف لحظتها لماذا تذكرتُ الشيطان!"[1] (97).

ونجد في قصة "نحو الآخر" لخالد عبد العزيز القرني أن الأهل رسموا صورة للعمال الكوريين الذين يرصفون الطريق الإسفلتي أو الحلم الأسود الذي يوصل القرية بالمدينة بأنهم "يأكلون لحم البشر"[2].

ويقوم الراوي في قصة "كابتشينو" لإحسان جبي بضرب زميله الفلبيني ضرباً مبرحاً؛ لاكتشافه أنه يتلصص مثله في النظر إلى إحدى الفتيات في المقهى النسائي، مع اختلاف بين النظرتين؛ على اعتبار أن نظرات الفلبيني غريبة وشهوانية: "لم يوقظني من عالمي إلا عندما شعرت بدخيل يشاركني نفس العالم.. التفت إلى زميلي الفلبيني لأجده يشاطرني نفس العالم بنظراته!.. لم تكن نظرات آدمي لآدمية! لأنه أخرج لسانه ليبلل بها شفتيه الجائعتين..! لم أجد نفسي حينها إلا وقد سحبته إلى داخل المطبخ وأطوح به أرضاً و(فين يعورك يا صاحبي!)"[3].

هكذا نرى تمثيلات المهن المتدنية للعمالة الآسيوية الفقيرة، بحيث إن عمل بها أحد المواطنين، غدت عبئاً ثقيلاً على الناس، بسبب ارتفاع أجور المحليين، كما يتضح في قصة "الهيلتون" لعبد المحسن المرشد، إذ يتذمر الراوي من وجود بحريني في الفندق، يعمل عمل الهندي، مما يرفع من بخشيش البحريني مقابل تدني بخشيش الهندي: "أنت تكره أن ترى شاباً بحرينياً يقوم بإيقاف سيارتك مما يجبرك على دفع بخشيش كبير... يا أخي لماذا لا يوظفون

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=7545

(2) نفسه.

(3) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=12509

هنوداً للقيام بهذه المهمة مثل ما يحدث لدينا في السعودية... الهندي يكفيه نصف دينار! خليجية الموظف البحريني تمنعك من إعطاء أجر صغير لإيقاف السيارة!"[1].

وأخيراً على مستوى القصة القصيرة، تقدم أميمية الخميس في قصة "هيلينا" سيرة فتاة هولندية، كافحت لتغدو فنانة تشكيلية، وعاشت في مواقع كثيرة؛ لينتهي بها المطاف عاملة في صالون نسائي في مدينة نجدية، وما زالت تحلم أن تعرض لوحاتها في متاحف عالمية شهيرة؛ فكانت نهاية القصة على النحو الآتي: "ما زالت هيلينا في نجد تدلس وجوهاً للنساء، تصفف شعورهن، تثرثر بشكل محموم، حامل لوحاتها يرافقها ويحلم بلوحة عظيمة، جدارية فخمة، ممتلئة بالوجوه واضحة التقاسيم؛ لتعلق في متحف الفن الحديث بنيويورك"[2].

وفي الرواية، نجد استغلال الخادمة جنسياً في ممارسة حسين للجنس مع فاطمة الخادمة الصومالية في رواية "ملامح" لزينب حفني:"كانت فاطمة أول من علمني فن ممارسة الجنس، أو بمعنى أدق أول امرأة أرى تضاريسها بأم عيني". لم تكن تمتهن البغاء، لكنها كانت تسترزق من جسدها بين وقت وآخر، إذا تعثرت قدماها بأحدهم"[3].

وتركز رواية "سماء فوق أفريقيا" لعلي الشدوي على العلاقة الجنسية بفتاة جيبوتية في مدينة جيبوتي تسترزق من جسدها، مع ما يحمله هذا الاسترزاق من قيم مربكة للراوي، الذي تتعمق لديه المأساة تجاه هذا العالم السفلي، أو "بنات السوق الاسم الذي أطلقه أهل بلبلة على المومسات والقوادات"[4].

لا شك في أن مسألة التكنولوجيا الحديثة تثير إشكاليات عديدة على مستوى الخطاب الإبداعي، وبالذات في مجال تمثيلاتها السلبية، التي تستلب إنسانية الإنسان عموماً، كما تستلب آمال الخدم والحرفيين وإنسانيتهم. وقد تفشت ظاهرة العمالة والخدم في السعودية، بفعل الانتعاش الاقتصادي الذي يعيشه المجتمع، فيترفع أفراده عن ممارسة هذه المهن التي ينظر إليها على أنها وضيعة.

---

(1) http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=452

(2) و..الضلع حين استوى، ص 65.

(3) ملامح، ص77.

(4) علي الشدوي: سماء فوق أفريقيا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007م، ص 57.

5- زمكانية الآخر:

تعد زمكانية الآخر مفتوحة وتفاعلية ومتحررة في مواجهة الزمكانية المحلية المخنوق بالعادات والتقاليد، وبالذات في الكتابة النسوية التي تعبر عن تحرر الراوية البطلة في المكان الآخر من قيود كثيرة، تحاصرها في مجتمعها التقليدي، فتغدو في أمريكا أو بريطانيا، أو فرنسا، أو سويسرا، حرّة...تمارس الحياة الغربية بكل حذافيرها. بل إن المكان الغربي انتقل إلى المكان العربي في كثير من النواحي المعيشية والاجتماعية والاقتصادية، وبالذات في البيئات المخملية، كما هو الحال في رواية "بنات الرياض" لرجاء الصانع، ومع ذلك نجد شخصيتي مشاعل "ميشيل"، وسديم تهربان إلى الغرب، الأولى إلى أمريكا، والثانية إلى إنجلترا؛ لتمارسا معيشتين مختلفتين، بعد أن صدمتا بالواقع، بدون أن يمنعهما هذا من العودة إلى الرياض[1].

تهاجم "ميشيل" في رواية "بنات الرياض" مجتمع الرياض بقولها: "لم لا يحترم المجتمع اختلاف أسرتي عن بقية الأسر السعودية؟ الجميع يعتبرونني فتاة سيئة لمجرد أن والدتي أمريكية! كيف أستطيع العيش في مجتمع حائر كهذا؟"[2]. أما سديم التي تغادر إلى إنجلترا هاربة من عاصمة الغبار إلى عاصمة الضباب على حد تعبيرها، فهي ترى لندن التي تعودت على زيارتها: مختلفة هذه المرة. كانت مصحة كبيرة قررت سديم اللجوء إليها لتتجاوز العلل النفسية التي تكالبت عليها بعد تجربتها مع وليد"[3] في الرياض.

لم تقدم نماذج القصص القصيرة المختارة هنا مساحة مهمة عن المكان الآخر؛ باستثناء إشارات عابرة عن المطارات والشواطئ والفنادق[4]، والسبب في ذلك أن القصة القصيرة أو القصة القصيرة جداً تهتم بالبعد السردي على حساب البعد الوصفي، الذي بإمكانه أن يقدم صورة واضحة للمكان، الذي تختفي به الرواية، كما سنلاحظ من خلال بعض تمثيلات المكان في الرواية.

---

(1) رجاء الصانع: بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005، ص ص200-205.

(2) نفسه، ص 108.

(3) نفسه، ص 73.

(4) ينظر على سبيل المثال "قصة ليلة في اليونان" لعبد الله زايد
http://www.arabicstory.net/?p=text&tid=13653

يصوّر معجب الزهراني في روايته "رقص" انفتاح المكان الآخر وتحرر الإنسان فيه (في فرنسا) قياساً إلى ما كان يعانيه البطل في موطنه: "في اليوم الثاني ضبطت نفسي تضحك على المهرج بصوت عال كالآخرين في ساحة الباستي، ولم أخجل من إنسان أو أتعوذ من شيطان! في اليوم الثالث تمشيت مع صديقتي عالية على ضفتي النهر ولم يسألنا أحد عن صك الزواج وماركة الثلاجة وجنسية الشغالة وعدد الأولاد والبنات وأسماء الأقرباء وألوان ملابسنا الداخلية!"[1].

تبدو الكاتبات أكثر إحساساً من الكتاب في توصيف المكان الآخر، حيث يمثل هذا المكان حلماً في الانفتاح والتحرر، كما تكشف عن ذلك قماشة العليان في روايتها "عيون قذرة"، على لسان فيصل، الذي يقول: "أول يوم في لندن.. يا إلهي.. المدينة الحلم.. مدينة الحرية والضجيج وآمال لا يحدها المستحيل، مدينة الزهور والنساء والعطور، مدينة المدائن.. بل مدينة العالم بأسره، كل شيء تجده فيها كما قالوا لي، كل ما هو ممنوع ومحرم ومستحيل يختبئ في زاوية من زواياها بل يظهر كأضواء النيون ساطعاً ومغرياً.. إنها تناشدك فاتحة ذراعيها لتسبر أغوارها وتعب من عالم الخيالات العذبة وبحيرات اللذة، وتتمرغ حتى قمة رأسك بين المباح والممكن ولا شيء مستحيل"[2].

وبالنسبة إلى الراوية البطلة في رواية "نساء المنكر" لسمر المقرن، فإنها تعد "الهايدبارك" بلندن مكان العشاق وعلاقاتهم الحميمة، كما تختزنه ذاكرة طفولتها، ثم تزور هذا المكان وهي عاشقة، قائلة "في هذا الصباح أزور الهايدبارك عاشقة، أسير معه ممسكة بذراعه، أشعر بلذة وحشية لممارسة كل الصور الحميمة المختزنة في ذهني منذ الطفولة، تتجاوب نبضات قلبي وخفقات الريح اللندنية الهادئة ورذاذ مطر العشق"[3].

وبينما تصف الراوية البطلة "مريم" في رواية "الأرجوحة" لبدرية البشر، مدينة الرياض بأنها امرأة حبلى بالغبار، بل مقبرة تعج بالتراب[4]، نجدها تتفاعل مع الطبيعة في جنيف؛

(1) معجب الزهراني، رقص، طوى للنشر والإعلام، لندن، 2010، ص31.

(2) عيون قذرة، ص39.

(3) نساء المنكر، ص ص 20-21.

(4) ينظر: بدرية البشر، الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010، ص ص 7-8.

لتجعلها جنة: الصمت هنا ميزة مفضلة على الكلام. الطبيعة وحدها التي تؤانسك. تثرثر معك. تستفزك. تتحرش بك. ألوانها تجتمع في شجرة واحدة: البرتقالي، والأحمر، والأصفر، والبني. تتحدى ذاكرتك إن كنت قد رأيت مشهداً مثل هذا من قبل في صحرائك. يدخل في المشهد لون الغيم الأبيض. زرقة السماء تتقافز أمام عينيك. تسألك عن رأيك، هل أعجبتك؟ هل سبق أن رأيت مشهداً في مثل جمالها؟[1].

وتصفها أيضاً بأوصاف جمالية، تفضي إلى كونها مثالية "كانت قطعة خضراء من غابات نظيفة، تلمع أشجارها بالمطر، وتنشر شمسها الناعمة حبات الألماس على أوراق الشجر. هادئة كأنها تنصت على أحد، قد تظنها تنصت عليك، ولو كنت أحد الداخلين بين ضلوعها لكاد طرق قلبها يلمس سمعك. مدينة كأنها خرجت للتو من مغلف هدية بكراً... كأن أحداً لم يمسها"[2].

هذه نماذج تكشف عن حيمية العلاقة بالمكان الآخر الغربي، واختلافه عن المكان المحلي، وبالذات في مسألة التحرر من أعباء القيم والتقاليد السائدة في المجتمع، وهي أعباء لا تجدها في مكان الآخر؛ لذلك تتحرر النفس من قيودها، بغض النظر عن سلبيات هذا التحرر أو إيجابياته، وبغض النظر عن رؤية الكاتب وإيديولوجيته تجاه المكان تحديداً، وأن المسألة في هذا الجانب تحتاج إلى قراءة أعمق لسبر أغوار جماليات المكان، وآثارها على الشخصيات في البنيات السردية، التي تتصورها ميشيل في رواية "بنات الرياض" على النحو الآتي: "ميشيل لم تكن تتحدث سوى عن فساد المجتمع وتخلفه ورجعيته وتعقيداته. وقد كانت في غاية الحماس للسفر بعد غد حتى تبدأ حياتها من جديد في بيئة صحية غير هذه البيئة المتعفنة التي تجلب المرض"[3]، وهي فتاة على أية حال تمثل نموذجاً غربياً لا محلياً في تصرفاتها وعلاقاتها.

---

(1) نفسه، ص 31.

(2) نفسه، ص 47.

(3) بنات الرياض، ص 142.

6- التركيب

في ضوء ما سبق، يمكن أن نسجل الملحوظات الآتية، في سياق إشكالية تمثيلات الآخر في المتخيل السردي المحلي:

1- تُرسم شخصيات الآخر من الناحية الجمالية بصفتها نماذج مبرمجة وفق رؤيات السرد، ومن ثم لا تظهر هذه الشخصيات حية أو فاعلة من خلال تفعيل أعماقها الذاتية بصفتها آخر إشكالياً؛ لتعبر عن نفسها باستقلالية عن السارد أو الساردة. وهذا من أبرز عيوب بناء شخصية الآخر المسطحة عموماً،قياساً إلى تعميق شخصية الذات أو الأنا في معظم الروايات والقصص، ذات العلاقة الحميمة بسير ساردِيها الواقعية أو الثقافية.

2- ينطلق الساردون – عادة – في بناء شخصيات الآخر من خطاب نسقي أو نمطي، يهيمن على الكتابة السردية عموماً، وبالذات في مجال نسقي الأنثوي والسياسي معاً، ما يؤكد وجود صراع حضاري مصيري بين ثقافتين متناقضتين، عربية وغربية تحديداً، ومن ثم يهدف هذا الصراع إلى تشابه خطابات المتخيل السردي في نواح عديدة تجاه تنميط صورة الآخر أو نسقيتها.

3- هناك تداخل اندماجي بين كياني الآخر والأنا في البنية السردية المحلية في نواحٍ كثيرة، وذلك من منظور أن الآخر قد تغلغل في تكوينات المجتمع المحلي المعاصر، وقد وصل هذا التغلغل إلى أدق التفاصيل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والأخلاقية والتربوية؛ بحيث تفقد الأنا هويتها؛ فتغدو الشخصية في وعيها لذاتها تبحث عن ماضيها الذي فقدته؛ حيث تتعمق مأساة تلاشي الصحراء والبداوة أمام المدنية الحديثة بكل إيجابياتها وسلبياتها.

4- إن العلاقة بين المحلية والعالمية المتشكلة من خلال بناء شخصية الآخر بهذا الكم اللغوي الضخم، والنوعية التضادية المميزة في البنية السردية المحلية، بدأت تحديداً بعد غزو العراق للكويت، ومن ثم غزو أمريكا والغرب للعراق، وهو غزو فجركماً

سردياً هائلاً، إلى حد أن أصبح يؤرخ بتاريخ عاصفة الصحراء أو بتاريخ 11 سبتمبر، كما ورد في رواية "جاهلية" لليلى الجهني.

5- يجد المستقرئ – أو في الأقل هذا ما شعرت به – لصورة الآخر في الرواية المحلية قدرة السارد المحلي على بناء رؤيات منطقية مقنعة تجاه وعي العداء للآخر، وهذه الرؤية تؤكد امتلاك الذات المبدعة لحصانة عالية في مواجهة هشاشة الآخر أو ضعفه أو جرثوميته أو عنصريته أو هزيمته الحتمية، في الأقل على مستوى الإبداع، الذي يعد دوماً طليعياً في فهم الآخر وتحديد أطر التعامل الإيجابية والسلبية معه، من منظور أن الكتابة الإبداعية تعبر عن وعي ثقافي عميق على أية حال.

6- ظهرت صورة الأنثى الغربية في سياق جسدي فاعل، ولها تأثير قوي في فرض علاقة جنسية على الرجل الشرقي، الذي غالباً ما يندمج في علاقات جنسية شهوانية، ما يسبب اغترابه النفسي أو الروحي، فيبقى يعاني من عقد داخلية تجاه الدين والأخلاق والتربية، ومن ثمّ قد يتبلد إحساسه، فيتحول إلى شخصية غربية، تمتلئ بالسلبيات على المستوى القيمي والعقائدي، من منظور الأنا الملتزمة بقيمها وروحانياتها ومعتقداتها في أغلب الأحيان.

7- قدمت بعض الروايات صورة الأنثى الغربية التي تتكسر إغراءات أنوثتها على صخرة الشخصية العربية المسلمة، وهي الشخصية التي لا تقبل أن تتجرد من مبادئها الدينية على وجه التحديد، ما يسهم في تغيير قناعات الأنثى الغربية، فتتحول العلاقة من جسدية إلى عاطفية، لا بدّ أن تتحول فيما بعد إلى إعجاب بأخلاق المسلم، أو إلى حب، ومن ثم يكون الزواج شرعياً، يتيح المجال أمام المرأة الأخرى أن تقبل الإسلام عن إيمان وقناعة، متخلية عن شهوانية الغرب والمحدار مستوى أخلاقياته الجنسية من المنظور الشرقي المحافظ.

8- في مجالات الثقافة والدين والأخلاق، ينتج السارد أنساقاً كثيرة، تضع الآخر في دوائر الثقافة البراجماتية القائمة على المنفعة، وتفشي أخلاقيات لا تقبلها الأنا كالعلاقات الجنسية غير الشرعية، والشذوذ الجنسي، والعنصرية، وتعاطي الخمور والمخدرات،

ومن ثم يقبع الآخر في دائرة الكفر في منظور الأنا... ومع ذلك عندما تكون هناك مقارنة بين الأنا والآخر في المسلكيات الاجتماعية المعيشية اليومية، من خلال المقارنة بين المجتمعين الغربي والمحلي، ترجح كفة المجتمع الآخر؛ لتبدو في صورة أفضل من صورة الذات!!

9- يعد الموضوع السياسي، وما ينتج عنه من صراع حضاري، موضوعاً حيوياً في الكتابة السردية، التي اشتغلت بحيوية في هذا المجال. بل إن روايات كثيرة ما كان بإمكانها أن تتشكل بعيداً عن إشكاليات الحروب في المنطقة، والدمار والخراب الذي أنتجه الاستعمار الغربي في المنطقة قديماً وحديثاً، وتحديداً من خلال الممارسات الصهيونية في فلسطين، أو ما حدث مؤخراً في العراق، أو ما نشأ عن ذلك من تفشي ظاهرة الإرهاب في المنطقة العربية والإسلامية.

10- أما العمالة والتكنولوجيا، فهما مع تناقضهما الواضح بين الدونية الخدماتية في العمالة وتعقيدات التكولوجيا المتطورة، إلا أن إنسانية الإنسان تستلب في كليهما، حيث العمالة في المهن المتدنية تستلب إنسانياً وجسدياً، كحال الخادمة، وفي المقابل تستلب التكنولوجيا إنسانية الإنسان، ويصبح هذا الإنسان ضعيفاً أمام الآلة ومنتجاتها الحديثة التي تحمل مفارقات وإشكاليات كثيرة تستلب إنسانيته!!

11- تشكل زمكانية الآخر تمثيلاً مختلفاً ومتحرراً، وتجد فيها الشخصيات تحررها وانفتاحها، وبالذات في مجالات العلاقات العاطفية والجنسية، في كثير من العلاقات بين الشاب العربي والفتاة الغربية؛ إضافة إلى كون ذلك المكان يعد نقيضاً للمكان المحلي المكبل بقيود اجتماعية ودينية وثقافية وجغرافية وغيرها.

12- تبدو إشكالية حضور الآخر الغربي في المتخيل السردي المحلي إشكالية عميقة ومتشعبة، وما أشرت إليه ليس بأكثر من غيض من فيض، وأن هذه المقاربة تحتاج إلى أن تقارب من خلال نصوص سردية متكاملة، ليظهر حراكها بالأسلوب الأكثر حفراً في متن قصة قصيرة جداً على سبيل المثال!!

13- عندما تعيش الشخصيات العربية في زمكانية الغرب؛ فإن معظم هذه الشخصيات على المستوى السردي يندمج في الحياة الغربية، ومن ثمّ تغدو هذه الشخصيات، تعبر عن الآخر في كل تصرفاتها، بما في ذلك الجنس غير الشرعي، مع كونها تحافظ (الشخصية العربية) على عدم تناول لحم الخنزير. نستثني من ذلك بعض الروايات، مثل "السنيورة"، و"دفء الليالي الشاتية"، اللتين قدمتا رجلين ملتزمين بمسلكياتهما الدينية تجاه عدم التورط في علاقات جنسية غير شرعية، لمصلحة تحريم الزنا وتقديس الزواج الشرعي.

الفصل السابع

جمالية المكان في القصة القصيرة جداً

مقاربة في نماذج مختارة

تقديم

حظيت "جمالية المكان" بمكانة مميّزة في مقاربة الرواية، وكذلك - إلى حد أقل شأناً - في مقاربة القصة القصيرة. ولا تكاد هذه الجمالية أن تذكر عند مقاربة القصة القصيرة جداً، لما تمتاز به بنية هذه القصة في سياق تكثيفها أو ومضتها، لتغدو لغتها تصويرية شعرية؛ مما يفضي بها – في المنظور العام- إلى أن تُغيّب فاعلية عناصر السرد،كما نفهمها في نمطيتها التقليدية: اللغة، والشخصية، والحدث، والزمكانية، والحبكة، والرؤية... التي تحضر في القصة القصيرة جداً على استحياء؛ تاركة الحبل على غاربه للقارئ أو الناقد كي يعيد إنتاجها، مستحضراً جمالية الدلالة اللغوية العميقة المفضية إلى المكان الغائب قبل الحاضر؛ بدون أن تكون هناك معيارية واضحة أو سهلة المنال؛ تمكننا من أن نشكل مكان النص أو فضاءه أو حيزه (تختلف المصطلحات والمفهوم واحد) أو زمكانيته؛ انطلاقاً من أن المكان لا ينفصل عن الزمان الذي يلتحم به؛ فلا مكان، ولا فضاء، ولا حيز بدون زمان أو لحظة زمنية، ومن ثمّ لا حدث ولا شخصية خارج الإطار الزمكاني.

تتناول هذه المقاربة - عشوائياً - عدداً من القصص القصيرة جداً المنشورة في خمس مجموعات قصصية، لكل من:

1. حكيمة الحربي: قلق المنافي، 2004م.
2. جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، 2008م.
3. جار الله العميم: ضوء يشير إلى إصبعين، 2008م.
4. خالد اليوسف: المنتهى... رائحة الأنثى، 2008م.
5. فهد الخليوي: رياح وأجراس، 2008م.

لن يهمّ هذه المقاربة ما حوته هذه المجموعات الخمس من قصص قصيرة؛ إذ إن القصة القصيرة جداً - في مجملها- هي الوسيلة والهدف تحديداً، ومن ثم حددنا منذ البداية الآلية العملية البسيطة التي تدفعنا إلى إيجاد فاصل نسبي بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، بحيث لا تتجاوز القصة القصيرة جداً – عموماً- صفحة واحدة من المجموعة القصصية

ذات الحجم الصغير. كذلك تستند منهجيتنا إلى استقراء جمالية المكان من خلال بنية النص الكلية المباشرة، بعيداً عن أية تفاصيل تنظيرية أو تطبيقية عميقة، قد لا تكون منجزة، وبالذات في هذا المجال النقدي البكر؛ على أساس أن القصة القصيرة جداً ما زالت تتربع على شواطئ النقد السردي، هذا النقد الذي ما زل يتلمس طريقه في مجال التفريق بين أجناس سردية عديدة؛ لعّل من أكثرها قلقاً التفريق بين هذين النوعين (القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً).

حددت منذ البداية- بعد القراءة الأوليّة الشاملة للقصص - إشكالية محورية لدى كل قاص تتعلق بالمكان، وهي إشكالية جمالية يمكن عدها السمة الأكثر بروزاً في تشكيل المكان في القصص القصيرة جداً لدى القاصين، كل واحد منهم على حدة؛ فكانت غربة المكان سمة بارزة في قصص حكيمة الحربي، وسيكولوجية المكان في قصص جبير المليحان، وفضاء الجسد الأنثوي في قصص خالد اليوسف، ومتاهة القبر في قصص فهد الخليوي، ومجازية المكان في قصص جار الله العميم.

وفي المحصلة، تهدف هذه المقاربة إلى محاولة بلورة بناء جمالي عن المكان الذي لا ينفصل بتاتاً عن الزمان في القصة القصيرة جداً، وذلك من خلال القاصين المشار إليهم، وفي ضوء هذه المسلكيّة النقدية، يمكن الوصول إلى نتائج نسبية عن حركية المكان في القصة القصيرة جداً، كما استلهمها القاص في قصصه القصيرة جداً، بعيداً عن التنظير والمقولات النقدية الشائعة في سياق الجماليات الزمكانية؛ لأن الهدف من هذه المقاربة أن نتعرف صورة المكان العامة، وأن نفسرها في ضوء الدلالة الشاملة أو الكلية.

1- غربة المكان

تنشئ القاصة حكيمة الحربي في مجموعتها القصصية القصيرة جداً "قلق المنافي" بنية مكانية مسكونة بالغربة والانعزال والخراب والموت، ثم تغدو هذه البنية أكثر قتامة ويباباً عندما يظللها ستار الزمان الموشى بالليل، وخريف العمر، والوحدة، والصقيع، والتلاشي!!

ولو تتبعنا حركية وصف المكان، وعلاقة الشخصية بـه في زمـن محـدد؛ لاكتـشفنا أن الفضاء الذي تنهل منه القاصةُ مكوناتِ جماليات مكانها السردي، هو فضاء جنـائزي يتـشابه في قصـصها كلـها؛ إذ لا يوجـد لـديها أي مكـان فرائحـي أو أخـضر أو مـريح... باسـتثناء ومضات صغيرة جداً، ثم لا بدّ من أن تنطفئ هذه الومـضات وتتـدمر، عنـدما يحـضر مـوج الغربلة محملاً بالحصار والظلام والدمار.

من عنوان المجموعة "قلق المنافي"، وهو عنوان القـصة الأولى فيهـا، تتجـسد الشخـصية القلقة المغتربة المعذبة في حاضرها، كما يتجسد واقعها المكاني في "المنافي" أو غربة المكان؛ إذ إن كل الطرق تمتلئ بالفجائع التي تفضي إلى هذه المنافي، مما يؤجج الكتابة السردية شـعرياً علـى مستوى دلالة غربة المكان العميقة في وعي وجسد الراوية / البطلـة، الـتي مـا أن تخـرج مـن القبر حتى تجد نفسها في صحراء قاحلة: "أعـاني مـن غربـة الأمكنـة كطـائر أقلقتـه المنـافي... وعبثت الأسفار ببساط راحته (...) فأهجر المدن وتكون القبور لي سـكناً. ورائحـة الماضـي المؤلم تفوح من مسامات جسدي الميـت. لا الأكفـان لانبعاثـه مانعـة... ولا القبـور لجموحـه رادعـة ! فخرجـت مـن جـسدي لأنبعـث مـن جديـد... وأنـزرع هـيكلاً مجنونـاً. في أرض صحراء... طوقها الجفاف وأحاط بها الهجير...وأفزعها لهاث السراب... وأنين الليل"[1].

فهذه الغربة المكانية النفسية والجسدية معاً، المشتعلة بالقلق ورائحة الجيفة المنبعثة من الماضي،تتجلى أو تتعمق أكثر عندما تغدو الكتابة أو الحـرف جـزءاً حميمـاً مـن هـذه الغربـة المكانية الفعلية، فنكون أمام غربتين فعلية واقعية معيشية من خـلال واقـع شخـصيبة الراويـة البطلة، وأخرى حلمية مجازية عندما تعانق الكتابـة الواقـع لتعـبر عنـه في نـسقيته الاغترابيـة المظلمة من خلال وعي الـساردة بكـون الكتابـة حيـاة، وهـي تعـبر عـن الرغبـة أو المـوت؛ فالشخصية أو البطلة في قصة "منفى"، بعد أن "أعياها البحـث عـن مطـر يـروي جفـاف سـنين العمر، وظل يقيها شموس الحرمان...التي أيبست شريان الحيـاة"[2] فيهـا، تحـول جـسدها إلى صحراء قاحلة، ومن ثمّ فإن الكتابة تغدو حياة أخرى، وفي الوقت نفسه هـي منفـى أو جـزء

---

(1) حكيمة الحربي، قلق المنافي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2004م، ص 7-8.

(2) نفسه، ص 11.

منه، ولكنه بالنسبة إلى الراوية منفى جمالي، يحقق الذات في مواجهة غربتها الصحراوية الواعية: "لم يكن أمام انتظارها الطويل إلا نفي نفسها، حيث يقع الحرف المشتعل... والقلم المتدفق بالحياة... فكانت حياة أخرى"[1]؛ ولكنها - أيضاً - حياة تتفجر بالمعاناة من خلال هذه الكتابة السردية التي تنزّ ألماً، وجفافاً، وغربة، وموتاً، ومعاناة نفسية مصدرها الواقع لا الكتابة!!

جسدت شخصية (المرأة) الراوية تشكُّلها الاغترابي القلق، وهذا التشكُّل يفضي إلى سفر نفسي طويل بلا نهاية[2]، وبذلك تشكّل الكتابة - أيضاً- سفراً وبحثاً عن الحياة المحلومة، لتغدو هذه الحياة المحلومة مستحيلة في ظل الحياة الواقعية الاغترابية المفعمة بالمعاناة، ما يجعلها طريقاً وحيدة إلى الكتابة الحقيقية، وحينئذ تصبح النفس المتبعثرة داخل الجسد مكاناً تجويفياً مشبعاً بالموت، وهو يحتضن هذا القلق، أو المللل يلقي بظلاله فوق هامتها...وخيوط القلق توغل داخل تجاويفها، وروتين الحياة يطوقها[3]؛ فتصير ثيمة زمكانية اغترابية، واقعاً وتخييلاً على مستويي الذات والموضوع.

لا تكتفي القاصة بالاشتغال على القلق، والسفر، والليل، والصحراء... فحسب؛ وإنما تضيف إليها الصقيع، ليغدو فضاؤها كتلة ثلج تلقي جسدها في جوف هوة سحيقة؛ كما يبدو من خلال الصورة الشعرية الآتية، المفعمة بهذه الحركية الجامعة بين الليل والثلج والهوة في زمكانية عليا للموت في قاع قبر مخيف، دون وجود منقذ تتعلق به: "كتلة ثلج تسكن أحداق ليلي، ورياح الشتاء تذهب برداء دفئي..! حاولت أن أستعين بأسمال الماضي لأتقي بخيوطها المهترئة... صقيع يتغلغل بأرضي، وينبت أشواك الندم في طريقي! أبحث بيأس عن دفء ضائع..! فلم أجد إلا هوة سحيقة فألقيت نفسي بها!! "[4]، وهنا يبدو إلقاء الذات في الهوة السحيقة انتحاراً مجازياً، يجسد غربة المكان والذات معاً؛ حيث تتجلى العزلة التامة.

---

(1) نفسه، ص 11.

(2) نفسه، ينظر قصة "سفر"، ص 13.

(3) نفسه، قصة "أمنية"، ص39.

(4) نفسه، هذه قصة "صقيع" كاملة، ص 33.

كذلك تبدو هذه العزلة في الهوة السحيقة هروباً ما؛ لأسباب عديدة، لعلّ من أبرزها الخوف والهلع الصادر عن عيون الآخرين؛ فيتحول بيت العزلة (الهوة) إلى ما يشبه القبر الأقل رعباً وخوفاً مما تراه في عيون الآخرين، عندما تكون تحت أشعة الشمس الحارقة، تقول: "يلفني الرعب...وكممني الخوف. أغلقت بابي وأغمضت عيني...وأحكمت إغلاق نافذتي، ووضعت عليها ألف ستارة وستارة، لتحجب عني أشعة الشمس الحارقة... وتسرب الضوء إلى كهف عزلتي!!"[1]، ومن ثمّ فهي لا تصبر على المكوث في الأمكنة المزدحمة، فتهرب إلى العزلة والوحدة[2] كعادتها دوماً.

ما سبق هو مخطط حركية غربة المكان من منظور غربة الراوية/ البطلة، وهو مخطط لن يكتمل إلا من خلال البحث عن العلل أو الأسباب التي جعلت الشخصية مغتربة اغتراباً نفسياً عميقاً أثر في أو رسم ملامح المكان السوداوية، بما فيها ملامح الجسد الأنثوي.

* * *

ما أن نتساءل عن أسباب قلق الشخصية وسفرها الطويل في المنافي الاغترابية المجدبة، حتى نجد أن هناك مجموعة من القصص القصيرة جداً تعبر عن دوافع نفسية عديدة لديها، تنجز الغربة المكانية؛ تبدأ هذه الدوافع من الماضي التقليدي القاتم الذي رمزت له بالقميص القديم في قصة "ماضي"[3]؛ حيث تُهدد المرأة أو تخيّر بين أن تبقى لابسة لقميصها القديم (قميص أمها الحريمي المضطَهد) لتحظى بالقبول لدى زوجها، أو أن تصر على أن تلبس قميصاً جديداً مطرزاً بالحلم وإشراقة الحياة المستلة من أشعة الشمس المتوهجة (رمز الحرية)!! وإذا اختارت الحرية، فإنها حينئذ ستنفى من جزر الذكورة (الزوج)؛ لتغدو مطلقة بلا هوية في المنفى الكابوسي الانعزالي؛ وبذلك حولها الماضي إلى جثة هامدة، تحاول الخروج منها بوساطة الكتابة، وبذر بذرة الحياة المحلومة دون جدوى؛ فيكون الواقع ليلاً، والكتابة شمساً، ولكن هذه الشمس لا تضيء حياة فعلية؛ لذلك تبقى الكتابة تعبيراً عن زمكانية المنفى والليل، ما يجسد الغربة المطلقة.

---

(1) نفسه، قصة "عيون"، ص 48.

(2) نفسه، ينظر قصة "قرار" ص 57.

(3) نفسه، ينظر ص 15.

يتضح لنا، أنّ الليل والشمس يعدان رمزين حيويين في القصص، بصفة الليل تعبيراً عن القلق والتقاليد الظالمة، والأساليب القمعية المهيمنة، والموت... والشمس تعبيراً عن الحياة والتحرر، حيث لا نجد حضوراً فاعلاً للشمس باستثناء كونها رمزاً محلوماً في حياة الشخصية التي تستلبها المنافي، ويظللها ستار الليل دوماً: " قد أنهكها المسير في دروب الليل الطويل، الذي نسج خيوط ألمها... ليجدلها مع ضفائر الشمس الأبية!"[1].

أما الفقر والبؤس؛ اللذان يلوكان الإنسان، ويطحنانه، ويسقطان أحلامه على أرض خراب، فتموت المرأة ألف مرة، ومن ثم لا تتحقق أحلام الحب والحياة؛ ومن ثـمّ فـإن هـذا كفيل بألا يحدث القلق فحسب، وإنما يدفع إلى الانتحار، لذلك لم تر الحبيبة اليائسة في نهاية انتظارها الاغترابي الطويل: "إلا حبلاً معلقاً تحت شرفتها، في حلقته تتدلى رقبة حبيبها!!؟"[2].

وتعد الإعاقة أحد أسباب البؤس – من منظور السرد أيضاً- في إحالة المكان / غرفة المعوقة إلى قبر، وهي: "تفتقر إلى الدفء والضوء ووهج الحياة ! ظلت وقتاً من الزمن...تكسو ستار العتمة جدرانها المتآكلة!؟ ورائحة الموت تفوح من ثقوب بائسة في زوايا ذاكرتها الصدئة! ووحشة القبور تلفها بسكون قاتل ! كتلة آدمية تتكور في كرسي متحرك وسط لزوجة ورطوبة هذا المكان البائس"[3].

كما يجسد مرور السنين والشيخوخة أو آفاقها الهاجمة على كل شيء بعداً حيوياً في تشكيل صورة كابوسية للمكان، فيغدو "البيت القديم مهجوراً لا يسكنه إلا الخواء"[4]، وتظهر علامات السنين واضحة على الرِّجْلين العاجزتين والوجه الجاف؛ فالرِّجْلان العاجزتان تفضيان إلى شخصية مقعدة، والوجه يتحول إلى صحراء جافة بعد أن أنهكته السنين[5] للشخصية نفسها.

---

(1) نفسه، قصة "حائط"، ص 23، وينظر أيضاً صورة الماضي الحزين بقامته الفارعة في قصة "رحيل"، ص 59.

(2) نفسه، ينظر قصة "شرفة"، ص21.

(3) نفسه، قصة "تعتيم"، ص 37.

(4) نفسه، ينظر قصة "البيت القديم"، ص 17.

(5) نفسه، ينظر عن هذه الثنائية قصة "زمن" ص 25، وقصة "الجريدة"، ص 19، وقصة "بيت قديم"، ص17، وقصة "هروب"، ص 55.

ويعد اليأس أول الطرق المؤدية إلى الشيخوخة، وهو علامة فارقة عندما تتحول المرأة في سن يأسها تحديداً إلى القبول بأي شيء، بما في ذلك القبول بظلّ الجدار، أو بقايا جدار متهافت، رمزاً للرجل المتهافت: "لم تجد إلا حائطاً عرته السنين وهدمته ريح الزمن، ولم يبق منه إلا جزء... أسندت عليه ظهرها ونامت"[1].

أما الرجل الذي هو أحد أسباب غربة المكان بالنسبة إلى المرأة، فهو صورة قبيحة تشوّه حياتها، يجلس أمامها مغتراً بوسامته وحسن تأنقه، ثم يكتشف -عندما يصير وحيداً- حقيقة قبحه الشديد من خلال المرآة،فيغدو وجهه جزءاً من المكان المشوه ذي الرائحة الكريهة: "هاله ما رأى... وجه غريب... يراه لأول مرة... قبح شديد... ملامح تثير الفزع... رائحة نتنة تخنق الغرفة..."[2]. وعندما تصبح علاقتهما زوجية، تصير المسافة بينهما منطقة مظلمة قاتمة، بلا أحاسيس؛ فقد "نسج الصمت خيوطه السميكة على جدار ذاتيهما (...) يمتد بينهما مسافات... مسافات"[3]. وهذا الرجل - عموماً- قد رُبِّي منذ صغره على أن يكون شخصية سادية؛ خاصة وهو يمارس التعددية؛ ليمتع نفسه، كما يظهر في قصة "تعدد" الرامزة للتعددية الذكورية في الزواج بلغة ترميزية واضحة: "اعتادت أقدامه على التجوال فوق الأعشاب الندية داخل الحدائق الغناء... تأسره الأزهار بألوانها الزاهية... وتشجيه الطيور المغردة...تسكب جمال الصوت بأذنيه...والشكل البديع بعينيه. في كل مرة يأتي... يقطف أربع وردات... ثم يستبدلهن بأخريات! لينعم بعبق عبيرها ودفء ظلها"[4]. وهذا الرجل كما يبدو تعلم ساديته منذ نشأته في أحضان والديه بالتمرد عليهما، فيمارس الثوران والصراخ في وجهيهما، دون أن يدرك والداه أي سبب لموجة هيجانه أو عنفه[5]، الذي يشبه الجنون.

والحب، أيضاً، يحطم حياة المرأة، عندما يتحول إلى غدر وعاصفة هوجاء، ومن ثم يغدو المكان مدمَّراً بسببه، فالدار التي سمحت للنسيم (الحب) أن يتسلل إليها، ويضيء

---

(1) نفسه، قصة "حائط" ص، 23.

(2) نفسه، قصة "مرآة" ص 27.

(3) نفسه، قصة "صمت"، ص 31.

(4) نفسه، ص 51.

(5) نفسه، ينظر قصة "غيرة"، ص 45.

عتمتها، فينفتح بابها على اتساعه، لا يلبث أن يتحول إلى "عاصفة هوجاء، اقتلعت كل شيء"[1]. ولا يبقى أمام المرأة إلا أن تتدثر بأردية رمادية، بعد أن قضت سنوات تحلق بأجنحة المنى في فضاءات الحلم (الحب)؛ لتغرق دوائرَ ليلية في بحر العتمة، ويتلاشى من داخلها الأمل والسلام والثقة[2]. وتتضح فاجعة الحب - أيضاً - عندما نجد المرأة تتمرد على القيود الاجتماعية كلها بعاصفة مجنونة، محملة بحمم الانتصار، وقوة التحدي والصمود والجرأة، تاركة جنتها الخضراء بين أهلها؛ لتمتطي صهوة جوادها الأصيل (الحب)، الذي يحدق بشموس الحلم والأمل والرجاء، ثم تجد نفسها (بعد الزواج) - فيما نتصور - في مكان مقفر مغترب؛ يمثل خيبة حلم عميقة: "رحل بي إلى صحاري السنين المجدبة... وهناك ألقي بي إلى مدن من نار... وخرائب لا تزار !! "[3]. والموقف نفسه يتكرر في قصة "غيمة راحلة"؛ إذ إنها (المرأة) تغدو ضحية من أحبت، فقد: "كسر جناحها من كانت عوناً له... ويداً ندية رممت له سوره المنهار...وداوت جراحه... وأسكنته مدائن الحلم. وتركها ريشة في مهب الريح"[4].

كذلك، تشكل أحداث العالم التي تغلي بسبب الحروب بعداً آخر في كابوسية المكان/ المنفى، وبخاصة للذين يتخذون "المقعد مكاناً والرصيف مأوى...وجريدة الصباح صديقاً وأنيساً"[5]، ومن ذلك ما نراه في صورة بغداد، بصفتها مكاناً للموت[6] بسبب الاحتلال والتشرذم الطائفي.

هذه بعض الدوافع والأسباب التي تفضي إلى تشكيل المكان المغترب، وهي على نحو ما بنية ظاهرية في القصص، وأن هناك دوافع أخرى عميقة، يمكن استنتاجها من باطن القصص، واستحضار الغائب اللانهائي، وبخاصة في سياق كون ذات الراوية/ البطلة جزءاً حيماً أو سبباً من أسباب غربة المكان وسوداويته.

---

(1) نفسه، قصة "غدر"، ص 29.

(2) نفسه، ينظر قصة "رداء رمادي"، ص 35.

(3) نفسه، قصة "مدن النار"، ص 43.

(4) نفسه، ص 53.

(5) نفسه، قصة "الجريدة"، ص 19.

(6) نفسه، ينظر قصة "رصاصة"، ص49.

إنّ السوداوية والخراب اللذين يلفان المكان في قصص حكيمة الحربي، يكشفان عن نفسية امرأة (راوية/ بطلة) مأزومة، لا تنظر إلى العالم من حولها من منظور مشرق أو متفائل لاستحالة ذلك؛ فلا نجد في القصص كلها ما يفضي إلى لغة تحتفي بمكان مشرق وحيويته وخضرته؛ وهذه رؤية مقنعة في السرد، باعتبار هذا السرد تعبيراً عن أزمة نفسية مغتربة، بما في ذلك أزمة الافتعال أو الاختلاق بأسلوب شعري، يعمق أثر المأساة في رسم صورة المكان المغترب في قصصها (حكيمة الحربي) كلها.

2- سيكولوجية المكان

يشكل المكان إيقاعاً نفسياً عميقاً في طريقة إنشاء شعرية القصة القصيرة جداً، بحيث تبدو اللغة السردية مشبعة بحالة شعرية نفسية عالية، تجعل المكان محوراً سردياً في تشكيل القصة، كما هو الحال في قصص جبير المليحان القصيرة جداً؛ إذ إنه يلتفت إلى المكان بصفته بنية مجازية تشخيصية لإنسان حقيقي يعاني من آلام عديدة؛ وبخاصة عندما يكون هذا المكان في وضعية معاناة حقيقية؛ كبيت مهجور، أو سجادة يطؤها الجميع، أو نجمه تُستلب من السماء لتوضع في حذاء...!!

هكذا، يصور القاص المليحان في قصة "سجادة" حالة إنسانية عميقة، تظهر فيها سجادة عتيقة أو قديمة، وهي تئن مثل المهزومين في مباريات الحياة، وتهمي ببكاء خافت؛ والسبب في حالتها النفسية المأزومة، تكمن في أنها سجادة تطؤها كل الأقدام، أقدام الكل...[1]، ولم ترفع رأسها في يوم من الأيام؛ ما يجعل معاناتها أزمة إنسانية عميقة؛ إذ إنها قد تعبّر - بصفتها قابلة للتحول- عن شريحة من الناس في المجتمع.

تبدو هذه السجادة قيمة جمالية إنسانية في بنية هذه القصة تحديداً، وهي تعبر عن عمق الاضطهاد؛ وذلك عندما تطؤها كل الأرجل الظالمة، بما فيها الأرجل التافهة والبذيئة. في هذا التصوير الإنساني العميق ينقل المليحان السجادة من القيمة التجسيدية البسيطة إلى القيمة التشخيصية الإنسانية المعقدة المسكونة بإيقاعات سردية نفسية عميقة الأثر؛ فكأننا هنا

(1) جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، الانتشار الأدبي ببيروت والنادي الأدبي بحائل، 2008م، ص 29.

نتعامل مع عجوز ضعيفة تُضطَهد ولا ترحم، ويَغفل عنها الآخرون بما في ذلك أقرب المقربين إليه. ولا يصل إلى هذا المعنى الإنساني إلا المبدع المعني بشفافية الإحساس النفسي بالآخر أكثر من غيره؛ مهما كانت ضآلة هذا الآخر!!

ولا يختلف البيت القديم في قصة "الدار" عن السجادة القديمة من الناحية النفسية؛ إذ غدا هذا البيت يعاني من الغربة والوحدة، بعد أن هجره سكانه؛ ليحطّ الصمتُ فيه رحالَه ويعشعش. فقد كان هذا البيت في الماضي ضاجاً بالحركة والحياة؛ فالأطفال آنذاك أوجعوا جدرانه بركلات كراتهم، وطعنوا أبوابه بصراخهم، والرجل رتق ثوبه بالطين والتبن، والمرأة التقطت الأعواد الصغيرة من جسد باحته، والفتاة زرعت سنابلها في مراياه؛ ثم ها هو في الحاضر يتغير، فيهجر، فيشيخ؛ فيغدو: "الصمت ممدداً في أرجائه كمسافر منهك أكله التعب. دار بنظرات نوافذه الواسعة داخل الغرف...فلم يجد غير أثاث الصمت... دار بنظراته خارجاً، فوجد الأشجار تلعب مع بعضها، والغيوم تتجه شمالاً، والطيور تتقاطع في السماء، وحيوانات صغيرة تتقافز... لمس أعشاش العصافير في نوافذه، وبيوت العناكب في زواياه،والزواحف المطمئنة تسرح في الأرجاء..حتى الأوراق المتساقطة، والأعواد، وريش الطيور، والرمل والغبار تتجمع في خاصرته..."[1].

في هذا الوصف الجمالي التجريدي الذي يحيل الدار أو البيت القديم إلى أرض يباب وخراب، تتحقق شعرية سيكولوجية الشيخوخة والموت في المكان، عندما يصير هذا المكان مهجوراً من أهله؛ إذ لا حياة له بدونهم كما لاحظنا يوم أن كان مسكوناً بأفعالهم؛ بل إن المقبرة تبدو في الحاضر أكثر حياة واستقراراً من هذا البيت المهجور الذي تتعمق صورة وحدته النفسية المحزنة- أيضاً - من خلال تلاعب ثلاثية الريح والغبار والنسيان في أرجائه: "الريح والغبار والنسيان، ومنحها حرية العيش والحركة في كل أرجائه...أما هو، فبعد أن ينام الصمت يبقى وحيداً في الليل، مفكراً، يراقب أشباح الأشجار التي لا تنام... ترى لو كان مقبرة هل سكن الصمت فيه ؟"[2].

---

(1) نفسه، ص 33-34.

(2) نفسه، ص 34.

كذلك، تعبر قصة "نجمة" عن المفارقة الكبرى بين تلألؤ نجمة بهية زرقاء عنيدة في السماء، إضافة إلى تلؤلؤ المرأة النجمة (نجمة راوي القصة)، وهما يجلسان متلاصقين على شاطئ البحر في ليلة عالية الرومانسية بينهما، يشاهدان النجوم في السماء؛ ثم فجأة تتحول الحياة بينهما إلى كابوس هائج؛ الرجل يصرخ، والمرأة تبكي، فتفقد حينئذ الحياة الرومانسية الطبيعة معناها؛ كل ذلك عندما يكتشف الراوي تلك النجمة السداسية، بعد أن اضطهدت نجوميتها وابتذلت، وذلك عندما تنتقل من جمالية الكون، لتغدو قبحاً وهي تمثل رمزاً للكيان الصهيوني المحتل لفلسطين، فتطبع على لسان حذاء المرأة (زوجته) الداخلي، تعبيراً عن إجرام ذلك الكيان الغاصب في اضطهاده للنجمة مكانياً ونفسياً،ونقلها في سخرية سوداء من وضعها الجمالي في السماء إلى لسان حذاء، ومن ثم انتقال هذا الحذاء إلى قدمي الزوجة النجمة، وهما يحتذيان منتجاً صهيونياً مفعماً بالقبح دون أن تدري؛ الأمر الذي سبب صدمة كبرى للزوجين: "مرحًا طويلاً بعينيهما ويديهما، على الشاطئ. مدّ قدميه ليرتاح، ومدت قدميها... وخلعت الحذاء... حدق في الحذاء: كانت تستقر في طرف لسانه الداخلي نجمة سداسية بلون الذهب. اسودّ وجهه كالليل (...) رمى الحذاء إلى أقصى البحر ناحية الضفة الأخرى! عادا إلى بيتهما بصمت، والدموع تتساقط في حجر المرأة كحمام ميت"[1]؛حتى أقصى البحر ليس بإمكانه أن يغسل هذه النجمة، وهي في حالتها المكانية/ الرمزية المبتذلة تلك.

إن الانتقال من الاستقرار النفسي الرومانسي، إلى الاضطراب النفسي في الشخصية العربية بسبب العلاقة بالمكانين الجمالي والمبتذل، هو نتيجة حتمية للمفارقة الكبرى بين البراءة في النجوم، وتحقيرها وابتذالها عندما تتخذ رمزاً لدولة صهيونية استعمارية نازية، تبتذل النجمة في جوف حذاء، غدا يرمز للكيان الصهيوني في وعي الإنسان العربي، هذا الكيان الذي لا يمكن القبول به، حتى لو كانت تموضعاته مجرد حذاء.

أما قصة "الأكياس"، فهي سخرية سوداء من طرق التعليم التلقيني في المدارس؛ إذ يتحول الطلاب والمدرسون إلى مجرد أوعية أو أكياس مليئة بالثقوب، فتسيل المعلومات

---

(1) نفسه، ص 75-76.

بألوانها الداكنة على أرضية غرفة الصف؛ فكانت ذاكرة كل طالب تُدلى من خلف رأسه مثل كيس مليء بالثقوب، وقد تناثرت حول الفوهات الصغيرة: قصاصات الأوراق، والجمل الطويلة المكررة[1]، أما كيس ذاكرة المدرس فكان ثقيلاً جداً جداً، حتى أن المدرس عندما حاول الحركة برك على الأرض، وتكومت فوقه الكتب، حاول الحركة والتنفس، ولكن الكلمات السائحة، أخذت تزحف عليه ببطء، وتغطيه، وهي تمتد على أرضية الصف[2].

هذه السخرية على ما يبدو، تكشف عن معاناة نفسية لدى كل من الطالب والمعلم من السياسة التعليمة التي تضطهد كليهما إلى حد الاختناق؛ وذلك عندما يغدو التعليم غير مجدٍ، فيتحول الإنسان إلى مجرد وعاء، وهو يتشيّأ تدريجياً، فيغدو مختنقاً بما يحدث من تضخم معلوماتي عبثي في غرفة الصف أو الفصل كله، والنتيجة لا جدوى من هذه العملية التعليمة برمتها؛ ما دامت تستلب إنسانية الإنسان من الناحية النفسية على الأقل، وتحيله إلى مجرد وعاء مختنق بما يمارس عليه من عبث معلوماتي تلقيني يهدم مصيره وإنسانيته، ويعمق اضطراباته النفسية من خلال تشييئه!!

هكذا، تبدو لنا قصص جبير المليحان القصيرة جداً، ذات بنية ممتلئة بالترميز والدلالات النفسية العميقة العميقة، وأنه – كما اتضح – يبحث عن إنسانية الحياة للإنسان ومكوناته المكانية؛ وما التجريد والمفارقات التي يحبك من خلالها صورة المكان إلا نزوعاً إلى توليد قيمة جمالية وثقافية من منظور قصة قصيرة جداً، تحتفي بالمكان، وبإنسانية الإنسان الملتحم بهذا المكان؛ أو المغيّب عنه لمفارقة تهدف إلى نقد حقيقي للحياة والمجتمع،من زاوية رؤية سردية ذات شفافية عالية، وهي تتعاطف مع سيكولوجية الحياة للمكان ضد الموت والخراب والعبث والاضطهاد، بما في ذلك الإنسان عندما تغدو ذاكرته مكاناً مضطهداً.

---

(1) نفسه، ص 31.

(2) نفسه، ص 32.

3- فضاء الجسد الأنثوي

يعدّ فضاء الجسد الأنثوي إشكالية محورية في النص السردي، وهو حيز اشتغل عليه الروائيون والقاصون كثيراً؛ لذلك شكل هذا الفضاء بعداً محورياً في مجموعة خالد اليوسف القصصية "المنتهى... رائحة الأنثى"، وقد جعل قسمها الثاني "المنتهى..!" للقصة القصيرة جداً. ويضم هذا القسم ثلاث عشرة قصة قصيرة، يهمنا منها ما يتعلق بسياق الجسد الأنثوي الذي يجسد مكاناً أو فضاءً أو حيزاً مهماً في المكون المكاني في هذه القصص.

في قصة "تباين"[1] تحضر خيبة العلاقة بين جسدي الزوجين غير المتكافئين؛ فالرجل العجوز تزوج ابنة رفيقه (رفقة مدتها خمسون عاماً)، حيث ترتسم ملامح المفارقة بين جسد الحياة؛ جسد الفتاة الدافئ العطر الفاتن الهائج الراغب في أية علاقة، وجسد الرجل العجوز الجاف، الآنّ، اللاهث، المتألم، المتراجع عن الممارسة الجنسية لأسباب جسدية ونفسية، وبخاصة عندما تحاصره ذاكرة صداقته مع والدها مدة خمسين عاماً.

وفي قصة "غَيْرة"[2]، تبدو حركية جسد الأنثى أكثر شذوذاً، وهي تستسلم؛ للرجل (ربما زوجها)، بصفتها مجرد شيء يستلقي بين يديه، فيقلبه ويعبث به كما يشاء؛ ليبدو الشذوذ الجسدي ماثلاً في وجود آخر (كلب)؛ وقف متحفزاً يهز ذيله للقاء حميم معها، وكان جسدها يموء شوقاً إلى علاقة مع هذا الكلب. هنا نجد جسداً أنثوياً شاذاً، شبقاً، مسكوناً بالشيئية والدناءة اللتين تُستباحان من خلال شخصيتين ذكوريتين (الرجل والكلب)، فيبدو الجسد الأنثوي هنا قيمة شيطانية مسكونة بالشذوذ وأمراضه، وبخاصة من خلال العلاقة مع الكلب.

أيضاً، تفرق رؤية اليوسف بين جسدين: أحدهما مبتذل، والآخر إنساني، فالجسد السابق شهواني مسكون بالشذوذ والابتذال، أما الجسد الآخر الإنساني، فيتمثل في جسد ذي نكهة أنثوية، يذرع الأرض طولاً وعرضاً؛ ليقتات من النفايات (علب المياه الغازية وكراتين الورق المقوى)، فالمرأتان اللتان يشاهدهما الراوي دوماً في الشارع، تنبشان بيديهما الحاويات،فينظر إليهما نظرته إلى الفرائس الأنثوية، تصيبانه بصدمة إنسانية حادة؛ عندما

---

(1) خالد اليوسف: المنتهى...رائحة الأنثى، الانتشار العربي، بيروت، 2008م، ص 59.

(2) نفسه، ص81.

يراهما في وضع إنساني وروحي -إحداهما تصلي، والأخرى ترضع طفلها - فيدرك حينئذٍ أنه في مواجهة أنثى (أو نكهة أنثى) مختلفة، فلا تغدو للجسد قيمة أنثوية، بقدر كون هذا الجسد قيمة إنسانية معذبة بشقائها وفقرها وبؤسها في الحياة[1].

ولعل جسد العانس يشكل لعبة سردية قصيرة جداً مسكونة بالسخرية، عندما يكون هذا الوضع من إنتاج المرأة نفسها في محاربة جسدها، وهي تنتظر فارس أحلامها بمواصفات معينة مثالية، فترفض كل المتقدمين لخطبتها على كثرتهم؛ لأنهم لا يمثلون شيئاً من طموحاتها التي تشترط عليهم جبالاً وأودية لا قبل لهم بها، ثم تجد نفسها - في المحصّلة - قد غدت عانساً فاتها قطار الزواج، فتضطر إلى القبول بـ"ظل راجل ولا ظل حيطة"[2]، فكانت صورة زواجها في زمكانية العنوسة مأساوية، كما بدت على نحو: "أقفرت وولت الخطوات الطارقة عنها، انقطع السبل بهم، سقطت الستائر ولم يعد هناك من يرتجى إلا هو!! فكان الظل الوحيد، قبلت به على مضض، أعلن لهم أن حيلته المادية ضعيفة جداً، والمأوى سيكون مشتركاً مع ضرتها، والدَّين يغرقه بين وقت وآخر (...) في عامها الرابع كانت حرقتها تتأجج حين صعقت بوفاته فجأة، وقد خلف الأبناء والدَّين والظل الطويل!!"[3].

حاولنا، فيما سبق،أن نستوضح فضاء الجسد الأنثوي في قصص خالد اليوسف القصيرة جداً، ومن ثمّ فقد تجاوزنا – للاختصار- عن جسد الأم المقدس[4]، وجسد الابنة الطاهر الموجوع الذي يدر الصدمة والشفقة[5]، وجسد الأخت بالرضاعة[6]، وجسد المدينة الشبيه بجسد الأنثى المنهك[7]؛ فهذه يمكن إدخالها في سياق مأساة الجسد ومعاناته، كحال الأم الحلم، والطفلة المريضة، والمدينة المختنقة بالبشر والحديد والإسمنت.

---

(1) نفسه، ينظر قصة "اصطفاء"، ص 83 – 84.

(2) نفسه، قصة "حرقة"، ص 69.

(3) نفسه، ص 69-70.

(4) نفسه، ينظر قصة "الفقد"، ص 77.

(5) نفسه، ينظر قصة "الطهر"، ص 65-66.

(6) نفسه، ينظر قصة "الغيب"، ص 67.

(7) نفسه، ينظر قصة "تطاول"، ص 75، وقصة "طعم التراب"، ص 79.

لم يقدم اليوسف جسد الأنثى في سياق ما تعودنا عليه في شعر الغزل، أي أن يظهره لنا جسداً باهراً متدفقاً بالحياة والجمال،وبخاصة أنّ القصة القصيرة جداً عنده تقترب كثيراً من النص الشعري.فقد قدم نماذج جسدية أنثوية وهي في حالة شذوذ أو مفارقة، إذ إنه يقدم نماذج الفتاة صغيرة السن التي تتزوج العجوز صديق والدها، والعانس التي اغترت بجمالها، فرفضت من تقدموا لخطبتها، وفي النهاية قبلت بظل رجل أسوأ من ظل الحيط، والمرأة الشاذة التي تضاجع رجلاً وفي الوقت نفسه ترغب في مضاجعة الكلب... وهنا - على أية حال - نشعر بأننا إزاء فضاء مكاني لأجساد أنثوية مشوهة؛ عبر عنها القاص اليوسف وفق رؤية سردية تتكئ على شعرية المفارقة.

4- متاهة القبر

ينجز القاص فهد الخليوي في قصصه القصيرة جداً في مجموعة "رياح وأجراس" ضآلة الشخصية في مواجهة متاهة زمكانية القبر؛ سواء أكانت هذه الشخصية خيرة أم شريرة، وسواء أكان القبر حقيقياً أم مجازياً... والمهم أن قصصه تجسد انفتاح المكان وامتداد المسافات؛ فيغدو المكان فضاء شاسعاً وهو يستغرق الشخصية،التي تذوب فيه، ولا يعود لها أثر يذكر.

تصور قصة "إبادة" جسداً ضامراً ومرتعشاً لشخص أفل زمانه (رمز سلطة ظالمة)، يذكر دوماً ضحاياه التي تبدو كأنها طيور متوحشة تحوم فوق روحه المتلاشية في بيته الكبير، الذي نشطت فيه حشرة الإبادة وسلالتها المدمرة، فتحول هذا البيت إلى قبر ضخم بقدر حجمه كله، والتهم باحاته؛ حيث تبدو حركية تحول البيت الكبير إلى قبر كابوساً مدمراً، حوّل المكان إلى قبر يختنق في ظلام دامس وفناء مرضي، على نحو قوله: "توغلت الحشرة في بطون الجدران، ودلقت عناصر الإبادة في كل زوايا البيت. أطل عبر النافذة إلى بيته الكبير، كان البهو يغرق في لزوجة صفراء والحشرة تسبح في تلك اللزوجة تلتصق بجسدها القاتم أثداء مملوءة بسوائل نتنة. انتشر فحيح الحشرة، وفاضت اللزوجة في أرجاء المكان. تحسس نبض عروقه وصرخ: كياني يحترق.! تسللت سلالات الحشرة إلى أبدان حاشيته، وأخذت إحدى زوجاته تعوي من قسوة داء الجرب، وعصف (الدرن) بأطفاله وفلول خدمه. حدق

بالشمس وترجرج دمع آسن في قاع عينيه أسلمه إلى ظلام دامس. إنه الفناء!! قال ذلك واستسلم لعواء طويل!"[1].

وإذا كان القبر السابق مدفناً رمزياً للسلطة الظالمة المتهالكة، فإن القبر في قصة "سطور من تراث الوأد"، يكشف عن دور السلطة الذكورية الظالمة، وهي في أوج قوتها، تمارس مجتمعة مهرجانية قتل المرأة الضعيفة ووأدها، بحيث يصبح الفضاء قبراً شاملاً في ليل طويل: "رقصوا على قرع الطبول، تمايلوا جذلاً ثم انطلقت صرخة مدوية: ادفنوها! ارتدى جسدها الشفيف كفناً منسوجاً من عروق ليل طويل، شعت من روحها ومضات عذاب تليد. امتصتها العتمة، دلفت إلى مهرجان موتها، وتقاطرت أنوثتها شموساً وأناشيد. أومض طيفها من خلايا الصمت وساد سكون مهيب في ساحة المقبرة. انصرف الجميع عند حلول المساء. كانوا يلوحون برايات سوداء، ويحملون فوق كواهلهم ليلاً حالكاً وسلاسل غليظة وبقايا وأد قديم"[2].

وعلى النحو السابق يغدو البحر قبراً شاسعاً لامرأة بائسة، مارست الانتحار من خلاله: "اقتربت المرأة نحو الشاطئ، حدقت عبر الفضاء الرحيب، لم يكن بينها وبين البحر حجاب. تركت أسمالها الرثة قرب الشاطئ المقفر، توغلت عميقاً نحو البحر، وهوت كنجمة مضيئة"[3]. وكذلك تغدو العباءة السوداء ظلاماً وقبراً بطريقة أو بأخرى من الناحية المجازية في قصة "ظلام"، التي نكتبها هنا كاملة: "تعثرت بعباءتها وهي تعبر للجهة المقابلة. كادت عربة مسرعة تحيلها إلى أشلاء. أزاحت الغلالة السوداء عن عينيها... أبصرت المصابيح المعلقة تتلألأ في أسقف المتاجر. وضعت يدها على قلبها وهي تلعن الظلام"[4].

---

(1) فهد الخليوي، رياح وأجراس، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008م، ص 19- 20.

(2) نفسه، ص 33-34.

(3) نفسه، ص 41.

(4) نفسه، ص45.

وفي قصة "اللص" تتجمع ثروات الأرض في مقبرة خزائن لص (رمز للسلطة الجشعة)؛ ليستشري الجوع ويتفاقم في البلاد، فيغدو الناس كالكلاب؛ وهم يحصلون على فتات الطعام من مخازنه[1].

وأخيراً، نجد علاقة الصقر مع السحابة السوداء وهو يحسبها طريدة؛ كأنه في قبر مظلم[2]، ويغدو الهواء الطلق قبراً لثمانين رصاصة كانت في عهدة الجندي الذي قرر ألا يستخدمها في معارك طاحنة، كما تعود على فعل القتل في الماضي[3]، وصار المنصب الكبير الذي يتربع عليه الانتهازي مجرد قبر له أبواب محكمة الإغلاق في وجه الآخرين[4]، وأخيراً لعل من حسن حظ الغزالة المذعورة من الصياد والذئب، أن يتيح لها الصراع بينهما (الصياد والذئب) الهروب إلى مجاهل الصحراء؛ وهذه المجاهل قبرها الذي لا يكشف أثرها[5].

هكذا تصبح العلاقة بين الشخصية الضعيفة، وامتدادات قبرها أو فضاء تلاشيها، علاقة كاشفة عن كون كل حياة أو شيء له قبر، ثم لا بدّ من أن يتوه فيه في وقت ما، فيكون موته حقيقة أو مجازاً معاناة من منظور القاص فهد الخليوي، الذي استطاع أن ينجز بنية جمالية لهذه العلاقة الفانتازية بين القبر والمقبور، في كون القبر حركية شاملة من خلال جوف واسع مظلم ومخيف، والمقبور مجرد شخصية عاجزة، لا تملك سوى الاستسلام للموت والتلاشي والعجز!!

5- مجازية المكان

ينبغي - على وجه العموم - أن ننظر إلى أن المكان في الكتابة الإبداعية ينتمي إلى المجاز، حتى مع كونه واقعياً؛ إذ يبقى التباين واضحاً بين التخييل والواقع، هذا فيما لو كان هناك مكان واقعي محدد فعلاً؛ إذ إن الواقعية المكانية لا تعني بالضرورة أن صورة المكان في

---

(1) نفسه، ينظر، 49.

(2) نفسه، ينظر قصة "مكابدة" ص 43.

(3) نفسه، ينظر قصة "ذكرى"، ص 47.

(4) نفسه،ينظر قصة "جحود"، ص 55.

(5) نفسه، ينظر قصة "صحراء"، ص 53.

الإبداع تسجيلية أو مباشرة، بقدر كون هذه الصورة ذات بعد تشكلي من منظور المبدع، وهنا تحديداً لا يعني الواقع في الإبداع أكثر من كونه بنية مجازية وتخييلة في لغة إبداعية محترفة.

ما يحدث أحياناً أن السارد - على سبيل المثال- يلهب نصه بنار الغموض والتعمية، ليخفي المكان، ويحيله إلى بنية مجازية أو مغرقة في الغموض والانزياح عن الواقع !! هذا ما نجده تحديداً في بعض القصص القصيرة جداً، التي تعانق قصيدة شعرية نثرية في تعاملها مع عناصر القص، ومثال ذلك ما فعله القاص جار الله العميم في المكوِّن المكاني في مجموعته "ضوء يشير إلى إصبعين"؛ حيث همش المكان المألوف، وجعله مجرد لغة شعرية مجازية، أكسبت نصه السردي بعداً ترميزياً أو عجائبياً، مما يحيل نصوصه برمتها إلى أوصال لغوية داكنة بمعاني التفكك ولغة المفاصل، إلى حد أن تصبح القصة القصيرة جداً عنده مجرد لعبة لغوية مجازية ذات وميض شعري عالٍ.

جاءت الأمكنة في قصص (العميم) القصيرة جداً - كما أسلفنا - مجازية مبهمة؛ فالمكان لغة إيقاعية شعرية، يغيب عنها السرد المترابط، الذي يكشف - عادة - عن حركية مكانية واضحة؛ لذلك نجد المكان مجرد قفزات مربكة وعبارات مبهمة، وكلمات مكانية تتناثر في قصص أقرب إلى التداعيات والومضات منها إلى السرد. فإذا كانت القصص القصيرة جداً - كعادتها- تميل إلى العادي والمألوف والمباشر في الحياة، وتحمل كثيراً من سلاسة الحكي الشعبي وبساطة تعابيره؛ فإن قصص العميم تنحى منحى نفسانياً جوانياً مفعماً بشاعرية النثر، فجاءت عناصر السرد كلها (الشخصية والزمكانية، والحدث، والحبكة) مغيبة إلى حد بعيد،وحينئذٍ تقع المسئولية على القارئ لإنتاجها، أو استحضارها من الغياب.

تبدو العلاقة - على سبيل المثال - بين كلٍ من الجدار، والمنحنى، والحوض، والتربة... مجازية مربكة إلى حد الغموض المستعصي على الفهم، في الفقرة الآتية: "يتكاثر شيء من صباح حول عصفور فوق جدار، حول جدار من طُهر يتلصص عليكِ! تغيبين عند منحنى أزلي يبدأ، أفرك يديّ وأتماهى، لا تسمعين، صوتك الذي رأيته يتمشّى، أدخلني إلى بكاء موحش، أسترق تاريخه الطويل، في عوده ودهنه،في الخضاب الذي يتوضأ إمعاناً، في

حوض برتقال يربض على أكتاف تربة![1]. طبعاً لن يجدي نفعاً القول بضرورة قراءة النص كله من بدايته إلى نهايته لفهم هذه العلاقة المكانية المربكة؛ لأنّ بنية القصة القصيرة جداً كلها قائمة على هذا التفكك المفضي إلى رمزية، يمكن تفسيرها بطريقة أو بأخرى تفسيراً عاطفياً أو جنسياً؛ دون الوصول إلى بنية مكانية منجزة أو مفهومة.

وفيما يلي صورة أخرى تشكيلة للمدينة البائسة، كلوحة فنية، والعميم -على أية حال- يكتب قصصه القصيرة جداً، وكأنه يرسم لوحة تشكيلية: "الأمكنة التي تواطأت مع الفقر أصبحت أكثر تواطؤاً من ذي قبل، العائدون من الغربة يتماثلون للشفاء من داء العودة، القناطر والعربات، والعجوز التي تجلس على عتبة منزل كبير بانتظار صاحبه! كل هذا والمدينة تعيش أفراحها من النهر المصبوغ بالمصانع إلى الصحاري الجاثمة على صدرها"[2].

بكل تأكيد، يعد هذا التكسير للمكان على الطريقة التشكيلية، ظاهرة رئيسة في الكتابة التي تعتمد على إنتاج نص أكثر من إيحائها بأنها قصة قصيرة جداً، والعميم هنا أقرب - كما أسلفنا - إلى قصيدة النثر، ومع ذلك لا يمكن أن نهمش جمالية النص المتشكلة من إيقاع مجازية المكان؛ إن لم تكن أسطرته أو عجائبيته هي الحاضرة؛ فالمكان في قصة "أيضاً وللوطن معنى"، يوحي بعلاقة عاطفية بين شخصين أو حبيبين معجونين بإيقاعات عديدة لحركتيهما في مكان ما، إذ: "تجمعهما أغاني الطاولات وأحاديث الكراسي! يفترشان تنبؤاتهما عن كل وضع حالي، يأخذان على عاتقهما الأرض والأمنية وأحلامهما! يتشاطران بإيماء خبث العالم، يتساءلان عن كل ما لا يخطر لنا ويعنيهما جيداً، ينتظران أن يأتي غريب؛ لكي يجيب عما لم نفهمه! يحدقان في وجه الليل المعلق خلف السقف، لا يبتسمان إلا إن أراد أحدهما البكاء"[3].

---

(1) جار الله العميم: ضوء يشير على إصبعين، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، قصة "سمهان"، ص 13.

(2) نفسه، قصة "عتمة في زمن اللاشيء"، ص 27.

(3) نفسه، ص 45.

يقيناً، ينبغي ألا يفهم من حديثنا عن مجازية المكان، أن نسيء إلى نص (العميم) السردي، وإنما كان القصد أنه تعمد أن يكسر الأمكنة، ويحولها إلى ألفاظ وعبارات مجازية، بحيث يصعب علينا أن نمسك بصورة مكانية متكاملة أو واضحة؛ وهذه الكتابة – في المحصلة – من صميم كتابة القصة القصيرة جداً.

6- التركيب

ثمة إشكاليات وجماليات عديدة، يمكن مقاربتها من خلال بعد المكان (أو الفضاء أو الحيز) في القصة القصيرة جداً، ومن ذلك: البنية الوصفية للمكان، وتركيبته اللغوية، وحركيته الاجتماعية، وإيقاعاته النفسية، وتنوعاته الجمالية... وقد رأيت في هذه المقاربة أن أبحث عن بؤرة النسق أو النمط الذي يشتغل عليه القاص؛ فيسعى إلى التعبير عنه في قصصه القصيرة جداً، بطريقة التكرار غير الواعي افتراضاً؛ ما يجسد دلالة عميقة على مستوى السرد؛ فاجتهدت في استقراء عنوان جمالي إشكالي، ينضوي تحته محور اهتمام القاص بالمكان في نصوصه؛ وهذا لا يعني أن نخنق النصوص أو نقيدها في إطار نقدي لا حياد عنه؛ لأن هناك مداخل عديدة، يمكن لأي قارئ النفاذ منها إلى النص.

ليست كتابة القصة القصيرة جداً بالأمر السهل، وفي الوقت نفسه يمكن أن يكتب قاص ما مئة قصة قصيرة جداً في يوم واحد، وأن تصبح هذه القصص كلها مهمة، في قراءة نقدية ما، أو ليست بذات شأن في قراءة أخرى. ما أقصده هنا أن لدينا مأزقاً حقيقياً تجاه هذا الفن السردي المهم؛ ما يجعلنا نعد القاص الذي يكتب أكثر من مئة قصة قصيرة جداً في عشر سنوات قاصاً فاشلاً، أو دخل منطقة الفشل!! من هنا يعد الإبداع فيها نابعاً من أن يكون القاص مقتصداً إن لم يكن بخيلاً في كتابتها.

* * *

يشكل المكان بعداً جمالياً محورياً في السرد عموماً؛ وهذا البعد لا بدّ من أن يتهمّش في القصة القصيرة جداً؛ لأنها بنية سردية تقتصد كثيراً في عناصرها الفنية؛ لذلك لا غرابة في أن تغدو إشكالية جماليات المكان في القصة القصيرة جداً ذات مستوى شعري بطريقة أو بأخرى؛ مع

بقاء القصص القصيرة جداً التي تعنى بتبئير المكان أو بطولته، هي الأغنى من غيرها في هذا الجانب؛ لأنها معنية بالمكان قبل أي شيء آخر من بين جماليات القصة وعناصرها الفنية. والمكان هنا سيبقى خطاباً لغوياً مفضياً إلى الواقع أو التخييل، وأنّ هناك ومضة لغوية، تنتقل من النص إلى المتلقي؛ لتقول له: أنا الأكثر بروزاً من غيري في توصيف هذا المكان في هذه النصوص المقروءة تحديداً.

من هنا كان اختياري لخمسة قاصين اختياراً عشوائياً، أستقرئ من خلال خمس مجموعات قصصية أصدروها، ما تضمّه من قصص قصيرة جداً، مستبعداً القصص القصيرة، مع الحرص على ألا يكون تحديدي للقصة القصيرة جداً معيارياً أو سكينياً؛ لأنه لا يوجد سكين أو معيار واضح في هذا المجال؛ حيث يلتبس الأمر في بعض القصص، فلا نملك وسيلة للتفريق بين ما هو قصة أو قصة قصيرة جداً في بعض النصوص، وأستثني من ذلك القاص خالد اليوسف؛ الذي جعل قسماً خاصاً - وناصاً على ذلك - للقصة القصيرة جداً بعنوان "المنتهى".

سيكون الأمر مضحكاً فيما لو ادعيت بأن العناوين التي اخترتها لمقاربة القصص القصيرة جداً، هي تمثيل حقيقي لمنجز المكان أو حركيته في هذه القصص، فالأمر - كما أسلفت - لا يعدو كونه اجتهاداً، يسهم في اكتشاف النص القصصي القصير جداً وتحليله أو التعليق عليه!!

هكذا جاءت عناوين مقاربتي تشتغل على غربة المكان عند حكيمة الحربي، وسيكولوجيته عند جبير المليحان، وفضاء الجسد الأنثوي عند خالد اليوسف، ومتاهة القبر عند فهد الخليوي، ومجازيته عند جارالله العميم.

* * *

تعد غربة المكان في القصص القصيرة جداً عند حكيمة الحربي ثيمة أو موضوعة مركزية، بحيث تغدو نمطاً أو نسقاً في كل قصة تقريباً؛ فالمكان غريب، موحش، جاف، أسود، منعزل... وفي هذا السياق يمكن أن نكتب مئة كلمة سوداوية، نصف بها هذا المكان الذي يعانق الظلم والظلام؛ فغدت بذلك مقاربتي لقصصها تشتغل على عنصرين فقط؛ أحدهما

صورة المكان المشبع بالسواد، والآخر الأسباب التي تسوّغ وصف المكان بهذه الصفات السوداوية الفاجعة.

أما جبير المليحان، فقد قدم من خلال "سيكولوجية المكان"، تشكل المكان بصفته بعداً نفسياً عميقاً، يعاني من الهجر، والوحدة، والابتذال، والاضطهاد؛ فكانت صور مكانه تتكئ على البعد التصويري التشخيصي، الذي يحيل المكان على المعاناة، وكأنه إنسان يعاني من اضطرابات نفسية عميقة.

ويمثل جسد الأنثى، في قصص خالد اليوسف القصيرة جداً، لعبة جمالية تتكئ على المفارقة، ومن ثمّ تنتج السخرية العميقة من العلاقات الاجتماعية المشوهة، التي تظهر تناقضاً عميقاً في ابتذال الجسد، عندما يتزوج رجل في الستينيات فتاة في العشرينيات، فتغدو المفارقة بين الجسدين هوة سحيقة، أو عندما ترفض الفتاة كل من يتقدمون لخطبتها انتظاراً لفارس الأحلام المثالي، فتحيل في النهاية جسدها على عنوسة بائسة في أحضان رجل أكثر بؤساً من ظل الجدار، أو أن يتحول هذا الجسد الأنثوي إلى شذوذ مرضي في علاقة جنسية مع كلب حقيقة لا مجازاً.

ويتناول فهد الخليوي، في قصصه القصيرة جداً، المكان بصفته قبراً منفتحاً على عوالم عديدة، وهذا القبر يحوي إنساناً أو حيواناً أو طيراً، في سياقي الرحمة أو العذاب؛ فيغدو العالم بنية ثنائية، ونحن نكتشف ضآلة المقبور بالنسبة إلى القبر؛ هذا القبر الذي هو لعبة مجازية تفارق بين الحياة والموت؛ الحياة عندما تكون ظلماً، أو ضعفاً، أو وهماً... والقبر عندما يغدو جحيماً أو جنة، أو وهماً أيضاً.

وأخيراً، بدا المكان لعبة مجازية محطّمة أو مكسّرة في البنية النصية عند جار الله العميم؛ لأنه اشتغل على حركية الشخصيات في أمكنة لافته في تقطيعها، وغموضها، واستلابها من خلال التهميش والإقصاء؛ والسبب في ذلك أن قصصه القصيرة جداً جاءت أقرب إلى الهذيان الشعري على طريقة قصيدة النثر الأقرب إلى الومضة.

* * *

إذن، عندما ننظر إلى الدلالة العميقة التي تكشف عنها القصص كلّها، في سياق تعبيرها عن المكان؛ فإننا سنجد أنّ اللغة مسكونة بالخراب والجنائزية أولاً، وأنّ الزمكانية كابوسية اغترابية ثانياً، وأنّ القصص القصيرة جداً أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن أزمة نفسية عميقة مكثفة ثالثاً، وأنّ السارد حاضر في قصصه القصيرة جداً على مستوى شعرية السيرة الفكرية السردية فيها رابعاً، وأنّ الشخصية السردية تضفي رؤياتها السوداوية أو التشاؤمية على تفاصيل المكان؛ فيبدو على هذا النحو من هيمنة النسقية أو النمطية الثابتة في جوف جماليات الحزن والموت، وأخيراً أن فهم جماليات هذه القصص وتفسيرها، هو إنجاز مقاربة أو قراءة،لا تحتمل الفشل أو العجز على أية حال، ما دامت تشتغل على بنية النص، وما تفضي إليه هذه البنية من دلالات.

الفصل الثامن

جماليات المغامرة

قراءة في إشكاليات القصة القصيرة جداً

تقديم

يفضي عنوان هذه المقاربة (جماليات المغامرة) (*) إلى أهم إشكالية جمالية تميز القصة القصيرة جداً، وهي جمالية المغامرة الفنية التي تجعل هذه القصة المتناهية في الصغر (القصر) بنية سردية بالضرورة أولاً، وأنها غير قابلة للتأطير الجمالي السردي (العناصر الفنية للسرد) كما تعودنا عليها معيارياً إلى حد ما عند قراءة الرواية أو القصة القصيرة ثانياً، وثالثاً وأخيراً أن هذه القصة القصيرة جداً يتشكل وجودها من خلال نصوصها، وأنّ ما يمكن أن يظهر على هذه النصوص من جماليات هو ما يكشف عن جمالياته الخاصة، ومن ثم يمكن الحديث عن علامات جمالية عامة تنطلق من أو تتلاءم مع اختصار (قصيرة جداً).

ولا يعني هذا النص القصير جداً أنه سهل الكتابة، وأنه من هذه الناحية قد يغري المبتدئين في مجال السرد بأفضلية كتابته؛ على اعتبار أن أي نص سردي قصير يكتب بأية طريقة هو قصة قصيرة جداً.. هذا هو الخطأ والمنزلق الخطر غير الجمالي في كتابة القصة القصيرة جداً، أي أنها ليست مجالاً لمغامرة المبتدئين وتجاربهم الضحلة... إنها الكتابة العليا - إلى حد ما - في المجال السردي، بمعنى أن كتابتها قد تبدو أصعب من الرواية التي تتسع لعالم شاسع من اللغات والأصوات والأحداث.. وأصعب من القصة القصيرة التي قد تقبل التطويل والاستطراد والحوارات.. أما القصة القصيرة جداً فهي خلاصة لتجربة سردية، لا بدّ أن يسبقها - على وجه العموم - باع طويل في كتابة كل من الرواية والقصة القصيرة أو إحداهما على الأقل، بحيث تغدو هذه الكتابة ذات آلية جمالية مركزها المغامرة والتجريب وفق رؤى إبداعية متمكنة وأصيلة في فن السرد، لا رؤى مبتدئة ومستسهلة لهذه الكتابة الإبداعية أو غيرها.

وعلى أية حال، مازالت القصة القصيرة جداً لم تحظ باعتراف النقاد بها؛ لأسباب كثيرة أبرزها ما يعود إلى هذا القصر الذي يعتريها، وإلى افتقارها إلى عناصر فنية واضحة كما اتضحت كثيراً من خلال القصة القصيرة والرواية، ومن ثم قد تعد كتابة القصة القصيرة جداً

(*) هذه مقاربة لمجموعة قصص قصيرة جداً سعودية، نشرت مع المقاربة في عدد خاص من المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة. المجلة الثقافية، العدد 175، 16/ 11/ 2006م.

في المنظور النقدي كتابة مجانية؛ يستسهلها الكتاب المبتدئون كما استسهلوا كتابة قصيدة النثر أو نحو ذلك، وبذلك يعزف النقاد عن مقاربتها!!

1- اللغة السردية

ليس بوسع القصة القصيرة جداً إلا أن تتعامل مع اللغة من منظور التكثيف الحاد، فتغدو لغتها محدودة جداً من حيث عدد الكلمات. لكنها في الوقت نفسه لغة تحيل إلى عالم شاسع من خلال الإيحاءات والدلالات !!

إن اللغة الإبداعية هنا، لا تحتمل التفصيلات والشروح والحوارات كما هو الحال في الرواية أو القصة القصيرة أو المقالة أو ما إلى ذلك؛ فاللغة في القصة القصيرة جداً لغة إيجاز، وترميز،وإيحاء، وحذف إبداعي، وإيقاعات متعددة في عبارات محدودة... إلى حد أن تصبح اللغة في مجملها استعارة أو مجازاً؛ بشرط ألا يخل هذا القصر ببنية القصة القصيرة جداً شبه المتكاملة!!

ولا يعني هذا التكثيف للغة أن تغدو القصة القصيرة جداً مجرد عبارات متناثرة؛ كأنها جمل مشتتة لا رابط بينها، أو أن تكون جملاً شعرية غير قابلة للسردية؛ فمن يظن أن لغة القصة القصيرة جداً مجرد ومضة أو ومضات مفضية إلى الخاطرة أو قصيدة النثر، أو النص الهذياني... فحسب، هو في الحقيقة لا يكتب قصة قصيرة جداً، ولا علاقة له بكتابتها من قريب أو بعيد... وهنا يمكن التفريق بيسر بين نصوص القصة القصيرة جداً، وغيرها من نصوص فضفاضة، لا تمتلك من القصة القصيرة جداً إلا شكلها أو تسميتها !!

* * *

ما أن نتوقف عند اللغة السردية في قصص الملف الذي أعده القاص خالد اليوسف؛ حتى نكتشف تعددية في مستويات اللغة السردية، وهذه التعددية تنطلق من كون هذه القصص القصيرة جداً تشير إلى قاصين مختلفين في القدرات؛ فبعضهم يعد من مؤسسي هذا الفن في المملكة، نذكر منهم على وجه التحديد القاص جبير المليحان رائد هذا الفن، في حين يقف على النقيض منه من نجد في قصصهم القصيرة جدًا ملامح بدايات الكتابة السردية في

هذا المجال، حيث تبدو قصصهم القصيرة جدًا في المستوى الفني المتواضع، هذا ما نجده لدى بعض القاصين الذين كتبوا قصصاً لا تتجاوز مجرد محاولات أولية. يضاف إلى ذلك أن كثيراً من القاصين ليست لديهم تجارب سردية واضحة أو مؤثرة في المشهد السردي المحلي، كما أن هناك قاصين كان ينبغي أن يحضروا ضمن هذه المختارات القصصية، لكنهم لم يحضروا – على الأقل من خلال النصوص التي لدي _ وأذكر على سبيل المثال لا الحصر القاصين جارالله الحميد، ويوسف المحيميد!!

إذا كانت لغة السرد لدى جبير المليحان دالة على كونها ذكية وبارعة في بناء قصة قصيرة جداً متماسكة بجماليات واضحة دالة على أنموذج القصة القصيرة جداً بجدارة، فإن قصتي 'اختباء' لفردوس أبو القاسم و'إصرار' لنورة بنت سعد الأحمري، على سبيل المثال، مما يخرج عن دائرة القصة القصيرة جداً إلى دائرة القصة أو الأقصوصة، وذلك لما تحويه القصتان من تفصيلات وشروح ولغة فضفاضة. وفي الوقت نفسه نجد عند قاصينَ آخرينَ إخلالاً إلى حد ما في حجم القصة القصيرة جداً، إلى حد أن تصبح القصة مجرد جملتين كقصتي 'إضراب' لسماهر الضامن، و'بكاء' لصلاح القرشي على سبيل المثال لا الحصر...!!

هل كل ما يكتب من قصص قصيرة جداً ينضوي جمالياً تحت هذا المسمى من جهة اللغة السردية؟! لا أعتقد بذلك، فلو قرأنا القصص من جهة لغتها، لاكتشفنا أنها في تعددية مستوياتها ما بين اللغة الجمالية واللغة الركيكة؛ لاكتشفنا أن جزءاً كبيراً من هذه القصص القصيرة جداً حظها من الفن محدود جداً، خاصة أن بعضها يميل إلى اللغة الفضفاضة، بل أحيانا الركاكة اللغوية وأخطائها الإملائية والنحوية والأسلوبية!!

2- المجاز والتكثيف

اللغة الإبداعية هي لغة فوق اللغة، فإذا كانت اللغة تعني التعبير عن المعاني المباشرة التي لا تحتمل التأويل عادةً، فإن اللغة الإبداعية لغة مجازية من الدرجة الأولى، أي أنها تتكئ على الصورة الفنية والرمز والغموض الشفافين، فتغدو بذلك لغة مكثفة، وهذا التكثيف هو

ما يجعل القصة القصيرة جداً تستحضر عند تحليلها أو قراءتها من فضاء المحذوف أو الغائب أو المحتمل أكثر مما هو حاضر في لغتها ودلالاتها المباشرة الكائنة في لغتها الحاضرة!!

التكثيف اللغوي، إذن، عنصر حيوي في بناء حجم القصة القصيرة جداً من حيث الشكل العام، ولكنه في الوقت نفسه، وبما ينطوي عليه من تشبيهات واستعارات ومجازات وثنائيات ورموز... هو الأساس في كتابة هذه القصة، وهذا تحديداً ما يفرّق من حيث الجوهر بين كتابتين: إحداهما جمالية تنتمي إلى عالم القصة القصيرة جداً، وأخراهما غير فنية ولا علاقة لها بطريقة مباشرة بكتابة القصة القصيرة جداً.

إن المشكلة الكبرى تواجه قارئ القصة القصيرة جداً بصفته قارئاً ناقداً هي أن يشعر أن هذه القصة القصيرة جداً على الرغم من قصرها، تحتاج إلى أن تكون أقصر مما هي عليه، وهذا يعني أن القصة القصيرة جداً قد تكتب فضفاضة، فيها تطويل واستطراد، وأنها حتى تبدو في مستوى القصة القصيرة جداً من الناحية الفنية، فلا بدّ من ممارسة مزيد من الحذف والاختصار !!

* * *

أزعم أن كثيراً من القصص قد امتلأت باللغة المجانية التي يمكن الاستغناء عنها بغض النظر عن تحقق اكتمال القصة من عدمه، فبعض المترادفات، والحشو، والأوصاف.. مما ينبغي التخلص منه؛ لأنه لا يخدم مجاز القصة وتكثيفها.

يمكن أن نعطي مثالاً على ذلك قصة "الماء" لسعاد السعيد، حيث يوجد فيها كثير من اللغة المجانية، وأنه بالإمكان حذف نصف لغتها على الأقل، لتصير أكثر تماسكاً وحيوية؛ لذلك يمكن أن تكتب - بعد اختصارها - على النحو التالي:

(تعطلت وسط الصحراء... حلّ الظلام دون أن تنبعث الحياة فيها...اتفقوا على السير إلى أن يجدوا الطريق المعبد. تخبطوا في كتل الظلام... ومع ولادة الشمس، تساقطوا من التعب... لما جفت عروقهم.. تذكروا سر تعطل سيارتهم!!)

كذلك لم تخل بعض القصص الجيدة من المفردات المثقلة لبنيتها السردية، إذ يمكن حذف عدد من الكلمات من قصة "بحر وأنثى" لفهد الخليوي، دون أن يضعف بناء القصة إن

لم يزدد قوة: (كانت....قد....و...الرحيب.. لم يكن بينها وبين البحر حجاب.. قرب الشاطئ المقفر....نحو البحر) !!

ومن الأمثلة الجيدة على القصة المكثفة قصة "الفخ" لهدى المعجل.. حيث لا نجد فيها أية لفظة مجانية، يضاف إلى ذلك أنها متقنة من عنوانها إلى نهايتها!!

3- الاحتفاء بالعادي والمألوف

لا يعني المجاز والتكثيف أن تهمل القصة القصيرة جداً العادي والمألوف، فتتحول لغتها إلى لغة الصفوة وعالمها الاستعلائي...لذلك يعد احتفاء هذا الفن السردي بكل ما هو عادي ومألوف في حياة الناس من منجز عناصرها الفنية الرئيسة؛ استناداً إلى منظور أن السرد يضغط أنفه بالواقع الاجتماعي أو المعيشي، وأن هذا دور القصة القصيرة جداً أيضاً؛ أي أنها تبقي على هذه الصلة الحميمة بالواقع، ومن ثمّ تبتعد عن المجرد والأسطوري والسريالي إلى حد كبير!!

طبعاً، لا يقصد من هذا الاحتفاء أن تختنق هذه القصة بالعادي والمألوف من منظور المباشر التقريري والسرد التاريخي!! على العكس من ذلك تماماً.. إذ إن الاحتفاء بالعادي والمألوف يجعل اللغة المكثفة تميل كثيراً إلى بنية الأسطرة والغرائبية في ثوب الواقعية السحرية، أي أسطرة الواقع من خلال نقله من حالته العادية والمألوفة إلى حالة أخرى غرائبية أسطورية، فتتحول بذلك القصة القصيرة جداً من مستوى الحياة الواقعية المألوفة والعادية إلى حياة جديدة يكتشفها الكاتب والقارئ معاً لأول مرة، فيشعر القارئ تحديداً أنه لم يعرف هذا الواقع من قبل، أو أنه لم يتنبه إلى ما فيه من قيم الأسطرة قبل قراءته لقصة قصيرة تتناول جزئية من هذه الحياة المألوفة له، ولم تكن صادمة أو لافتة أو مثيرة لكثير من الدلالات والإيحاءات قبل قراءتها في نص سردي قصير جداً!!

هل يعني هذا الكلام أن تقتصر القصة القصيرة جداً على العادي والمألوف فقط، وأن لا تدخل دوائر المجهول أو الغيبي أو الغرائبي؟ بكل تأكيد،برز المألوف أو العادي بصفته ملمحاً تطبيقياً من خلال جلّ ما كتب من قصص قصيرة جداً، وربما من هذه الناحية تلتقي

القصة القصيرة جداً بقصيدة النثر، باعتبار كلتيهما مما يحتفل بهذا الجانب (جانب العادي والمألوف)؟؛ ولكن ليس دائماً، ففي قصص هيام المفلح على سبيل المثال رمزية تتعالى كثيراً على الواقع المباشر!!

* * *

لا يبدو أن هذه القصص القصيرة جداً قد تجاوزت الاحتفاء بالعادي والمألوف، فهي كلها، باستثناء بعض القصص المعدودة على رؤوس الأصابع، نهلت من الواقع ومن المعيشي على وجه التحديد، ولكنها في الوقت نفسه ومن خلال استخدام جمالية الرؤية، حاولت أن تضيف إلى هذا العادي والمألوف بعض الدلالات العميقة التي تحيل المشهد السردي إلى أكثر مما يتوقع منه؛ أي إلى أكثر من عاديته، ولو تفحصنا هذه النصوص لوجدنا أن القاصين كلهم بلا استثناء حاولوا أن يكونوا على وعي بضرورة أن تتعمق في ذهنياتهم هذه الآلية الحميمة إلى بنية القصة القصيرة جداً، ومن ثم فإن علينا عندما نتناول هذا الأمر أن نقرأ ما بعد اللغة، أو البحث عن المغزى الذي يهدف إليه هذا العادي والمألوف!!

لو تأملنا – على سبيل التمثيل – قصتي 'النصب' و'قفاعة' لطلق المرزوقي الذي يحتفي كثيراً بالعادي والمألوف في الواقع السياسي العربي، لوجدنا تلك الحالة العميقة من السخرية التي ينتقد من خلالها ما حدث لنصب الرئيس بعد اجتياح الجيش الأمريكي للعراق، أو ما يظهر عليه الثوري الانتهازي في تعبيره عن النضال الفلسطيني في الفنادق والقصور الأوروبية!!

4- الذات وإثارة الأسئلة

لا شك أن الذات المبدعة للقصة القصيرة جداً تحرص دوماً وبوضوح على أن تعلي من ذاتيتها الواعية تجاه العالم من حولها، ويكون هذا الحرص من خلال إثارة الأسئلة وتعميق حالتي التشكك والسخرية؛ فتغدو الكتابة السردية من خلال إشكالية الذات وإثارة الأسئلة أقرب ما تكون إلى البنية الشعرية، وإلى إيقاعاتها الموسيقية العليا، وتحديداً إلى إيقاعات قصيدة النثر!!

لا بد من وجود هذه العلاقة الحميمة بين لغتي القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، وأحياناً لا نجد من يفرق بينهما من هذه الناحية؛ فالطابع الشاعري الماثل في الموسيقى الشعرية، واكتناز اللغة بدلالات التساؤل والتشكك يقرب كثيراً بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر من جهة اللغة الشعرية أولاً، وكذلك من جهة الجماليات السردية التي استشرت في بنية القصيدة الحديثة ثانياً!!

لا يعني هذا الكلام أن تغدو التفرقة بين القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر غير محددة، وخاصة عندما تنعدم الفوارق فتحيل هذه التفرقة شبه المعدومة إلى تسمية كلا النصين بمسمى النص المفتوح...فمثل هذا الوضع – على الرغم من كونه جائزاً ومشروعاً – يجعل إيجابية ظاهرة التراسل بين الأجناس الأدبية وتداخلها إشكالية سلبية إلى حد ما، وربما يستسهلها الكتّاب المبتدئون أو الهواة، فلا نُفْرِقْ معهم كثيراً إن كانوا قاصين أو شعراء، وإن كانت نصوصهم قصصاً أو قصائد، وغالباً ما يجيء هذا الوضع المجاني في الكتابة الإبداعية عند المبتدئين الذين يستسهلون أن توصف كتابتهم بأنها قصص قصيرة جداً دون أن تتحقق فيها شروط هذا الفن السردي وجمالياته، وفي الوقت نفسه يمكن كتابة نصوصهم على طريقة قصيدة النثر؛ لتغدو في زعمهم قصائد نثرية، وحينئذ يجد الكاتب المبتدئ نفسه أكبر من الأجناس الأدبية وما تفرضه هذه الأجناس من تقاليد جمالية!!

وعلى أية حال؛فإن الذات الساردة أو المسرودة، وما تثيره من أسئلة تعيدنا من الناحية الإيجابية إلى انفتاح السردي على الشعري بطريقة احترافية، وهذا الانفتاح بدوره يسهم في تكثيف اللغة، ويزيد من مؤثراتها الموسيقية وتوتراتها الإيقاعية لدى المتلقين، وفي الوقت نفسه يبقي على جماليات الكتابة السردية راسخة أو واضحة المعالم !!

* * *

القصص القصيرة جداً مشبعة بالذات؛ ذات الأنا، أو ذات الهو / الهي أو ذات النحن.. هم.. أنتم... هنّ..أنتن...؛ فالذات هنا بصفتها الفردية أو الجماعية تثير أعماقها وما يتردد في داخلها تجاه العالم من حولها أو في مواجهة ذاتها المتناقضة أو الازدواجية على الأقل، ومن ثم يصعب أن تخرج القصص المختارة عن هذا السياق...

أما الأسئلة الإبداعية التأملية فإن معظم القصص تثير أسئلة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، ومن ثم تغدو الأسئلة أحياناً خاتمة للقصة؛ لتثير المزيد من الانفتاح على العالم من حولها، وهذا ما يجعل الأسئلة وسيلة للتكثيف والاستعارات المجازية مما يجعل القارئ أو المتلقي أكثر حيمية في مواجهة تفاعله مع القصة القصيرة جداً، المكتنزة أيضاً بتساؤلات السخرية إلى حد كبير؟!

في قصة 'مواجهة' لنورة الأحمري تتبدى العلاقة الحميمة بين الذات المغتربة عما حولها من ظلام وأصوات، وتتعمق إثارة الأسئلة الحائرة الساخرة التي لا تبحث عن إجابات بقدر كونها تثير حقيقة المواجهة غير المنصفة أو المتلاطمة الأطراف على أية حال.

5- المفارقة

يتكئ بناء القصة القصيرة جداً على منظومة من المفارقات السردية المتشكلة من خلال السخرية والترميز والأسطرة والهذيان وثنائية الدلالة... فنجد أنفسنا نقرأ عالماً يمتلئ بالمفارقات والتناقضات والثنائيات، ومن ثم يمكن الحديث عن مستويات لتعددية القراءة أو اللغات أو الأصوات أو الإيحاءات، وحينئذ ما يظن أنه قد فهم بطريقة ما يمكن النظر إليه من زاوية أخرى لنجد المفارقة بين دلالتين فأكثر، فما يعتقد على سبيل المثال أنه وعي يغدو تخلفاً، وما يعتقد أنه حب يغدو افتراساً، وما يعتقد أنه سلام يغدو مهانة واستسلاماً، وما يعتقد أنه أمن يغدو رعباً... وبناء على هذا لا بد من أن تكون المفارقة حالة ملازمة للواقعي والمألوف، فما يفهم على أنه الواقع والمألوف يتحول عموماً إلى ضد الواقع؛ أي إلى الغرابة والأسطرة!!

ليس القصد من هذا الكلام أن يتعقّد معنى المفارقة القائمة على تناقضات الثنائية فأكثر في الدلالة والإيحاء، وإنما نقصد من ذلك أن كتابة القصة القصيرة جداً في سياقها الجمالي الحقيقي لا بد من أن تتحول إلى عالم سردي مكتنز بالمفارقات التي لا تظهر كلها من منظور المبدع، فالمعول هنا يرتكز إلى حد كبير على قدرة القارئ أو المتلقي في إنتاج أي نص قصصي قصير جداً في سياق المفارقات، فتتحول الكتابة النقدية حينئذ إلى صفحات كثيرة؛ مما يشعرنا بأهمية القصة القصيرة جداً في ضوء التلقي الواعي لها!!

* * *

تبدو المفارقة واضحة المعالم في ثنائية البناء الأسود الساخر الذي يجعل القدر في مستوى المفارقة البسيطة يطيح برأس السياف قبل أن يمارس دوره الاعتيادي فيقطع رأس المتهم المحكوم بالإعدام في قصة "القدر" لنورة الأحمري.. في حين تبدو هذه المفارقة عالية التعقيد في صورة العالم المعقد وهو يتحول إلى لعبة كروية بين يدي طفل في قصة "الأرض" لجبير المليحان... كذلك تبدو هذه المفارقة فاجعة وهي تتدفق عن طريق تساؤل محير لبطل قصة "خيبة" لإبراهيم شحبي، الذي يطمح في أن يغزو فتاة حسناء من لابسات البراقع؛ لكنه يشعر بالخيبة وهو يتصور تلك التي أشارت له أنها قد تكون إحدى قريباته...!!!

أيضاً تكمن المفارقة بصفتها ثنائية متناقضة في تصوير النساء أو العلاقة بهن في قصص خالد اليوسف الثلاث: "تباين" و"الفقد" و"اصطفاء"؛ حيث تغدو المرأة الحاضرة بجسدها مجرد أوهام أو تخيلات!!

إننا لو تتبعنا إشكالية المفارقة في ثنائية اللفظة أو الجملة أو النص القصصي كله؛ لما انتهينا من كتابة مجمل هذه الإشكالية في أقل من عشرين أو ثلاثين صفحة!! هذا بدوره يعني أن القصة القصيرة جداً تنطوي تحت فن السخرية السوداء إلى حد كبير، وينشأ في ظلها أو هذا ما ينبغي أن يكون مفارقات عديدة هي في الحقيقة تبيان لمصير قاص أو سارد يشعر في داخله بالغربة والضياع العميقين، وذلك من خلال علاقته بعالم مليء بالمتناقضات المشبعة بالسخرية السوداء؛ إلى حد أن يصير البحث عن الأمن رعباً، وأن يتحول استحلاب الطمأنينة والسكينة إلى ما يشبه السجن كما يتضح ذلك من خلال قصة "أمن" لجبير المليحان!!

6- التجريب وعناصر السرد

تعد إشكالية عناصر السرد في القصة القصيرة جداً مسألة نسبية، فما تعودنا على طرحه بصفته عناصر تقليدية لبناء الرواية أو القصة القصيرة كالشخصية، والحدث، والزمكانية، وطريقة السرد، والبداية والنهاية، والحبكة... يعد من باب الممارسةالنسبية إلى درجة كبيرة في بناء القصة القصيرة جداً، ومن ثمّ يترك هذا الأمر للمتلقي أن ينتجه بطرقه

الخاصة؛ لأن هـذه العناصـر يفـترض أن تكـون هامـشية أو مغيبـة، ولا تحـضر كإشـكاليات واضحة المعالم كما هو حالها في الرواية على وجه التحديد.

ومع ذلك، فإن القصة القصيرة جداً بصفتها بنية سردية لا بـد مـن أن تحـتفظ بقـدر معين من جماليات السرد أو الحكي، ولا يعني هذا أن تحتفظ بعناصر تقليدية كنمو الشخصية، والبناء الهرمي للحدث، واحتفاء خاص بالمكان أو الزمان وما إلى ذلك... فهذا ممـا لا يتطلبـه فن القصة القصيرة جداً. لكن الفرق سيكون واضـحاً بـين مـن يـدرك أهميـة وجـود هـذه العناصر وطرق استدراجها إلى ذهنية القارئ، وبين مـن يكتـب نـصاً قصـصياً لـيس لـه مـن جماليات هذه القصة إلا التسمية!!

هل يعني هذا أن كتابة الرواية بمفهومها العام يعد مـن الناحيـة الجماليـة أسـهل مـن كتابة القصة القصيرة جداً التي تحتاج إلى تجربة واعية في مجال السرد عمومـاً؟! الإجابـة تعـني نعم!! أي أن من يستسهلون هذه الكتابة، ويعتقدون أنها صالحة لقلم كل "من هب ودب" وأن بإمكان القاص أن يكتب مئة قصة قصيرة جداً في بضع ساعات، انطلاقاً من سهولة كتابتهـا، فمثل هذا الاعتقاد خاطئ، ولا يمكن وصف هذه المغامرة غير الفنية بأنها تقـع ضـمن دائـرة كتابة القصة القصيرة جداً على أية حال. صحيح أنه ليس هناك مقياس عـام لجماليـات هـذا السرد.. لكن أية قصة بإمكانها أن تكشف في المحـصلة عـن مقـدرة كاتبهـا في تحقيـق عناصـر السرد كلها أو بعضها من خلال قصته، أو أنه مجرد هاوٍ ومبتدئ في هذا المجال الغريب عنه.

هذه هي حال القصة القصيرة جدًا؛ أن تقع ضـمن دائـرة المغـامرة والتجريـب، وأن تسير في طريق الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى وعلـى الحيـاة، وأن تتقـصد جماليـات التحطيم أو التكسير لما تم التعارف عليه في بناء الحكاية التقليدية أو النص السردي التقليدي، مع كون اصطلاح المغامرة والتجريب هنا لا يعني الفوضى والتلاعب بعناصر السرد الحاضرة أو الغائبة على طريقة (خالفْ تعرفْ)... ما نقصده بجماليات المغـامرة والتجريـب أن يكـون القاص واعياً لكتابة القصة التقليدية، وفي الوقت نفـسه يعـرف كيـف يكتـب نـصاً قصـصياً إشكالياً يحطم البناء التقليدي للسرد؛ فيبدأ من النهاية، أو يعتمد على تيار الـوعي، أو يغيـب

الفكرة، أو يعطل الزمن... على سبيل المغامرة والتجريب في مجال هذه الكتابة السردية الأكثر تطوراً ومعاصرة!!

في ضوء ما سبق، ينبغي أن تحضر العناصر السردية في القصة القصيرة جداً، ولكن ينبغي أن يكون هذا الحضور على قاعدة التجريب والمغامرة؛ أي أن يكون القاص مدركاً لجماليات التجريب وواعياً لمسلكيات المغامرة الفنية من خلالها، وأنه مشبع بالعناصر السردية قديمها وحديثها، بل إنّ باعه طويلة في مجال كتابة القصة القصيرة أو الرواية أو كلتيهما معاً... وهنا يمكن أن يكون للقارئ أو الناقد حرية واسعة في استنتاج عناصر السرد، وفي التفاعل مع نصوص القصة القصيرة جداً؛ انطلاقاً من أنها نصوص قصصية، وفي الوقت نفسه هناك انفتاح وتداخل للأجناس في بنيتها السردية في المقام الأول؛ لا أن تكون العناصر السردية غائبة، ومن ثم ليس للقصة القصيرة جداً أكثر من تسميتها وثوبها الشكلي، كما يظهر في كثير من قصص الكتاب المبتدئين في هذا المجال؛ وذلك عندما استسهلوا هذه الكتابة، في حين كان ينبغي عليهم أن يستسهلوا كتابة الرواية على كتابة القصة القصيرة جداً التي يخدعهم مظهرها القصير جداً...!!

* * *

عند استقراء حالة النصوص القصصية المختارة في ضوء إشكالية التجريب وعناصر السرد؛ لا بد من أن نتوقف كثيراً عند هذه المسألة التي تقسم القصص القصيرة جداً إلى ثلاثة مستويات على الأقل: القصة ذات الجملتين إلى حدود خمس جمل، والقصة الوسط ذات عشر جمل إلى حدود عشرين جملة، والقصة المطولة التي تطول لتقترب كثيراً من حدود الأقصوصة أو القصة القصيرة...!!

في هذا السياق الكمي النسبي يظهر التجريب بصفته حالة ذهنية إلى حد ما؛ أي أن القصة القصيرة جداً ليس بالضرورة أن تستخدم عناصر السرد التقليدية كلها، وهذا يعني أن الحالة النقدية ربما تكون أكثر تعقيداً عند قراءة القصة القصيرة جداً في ضوء مستويات هذا الفن؛ خاصة أنه لم يعد لها بداية ووسط ونهاية على الطريقة التقليدية للحكاية، كما أن الشخصية أوالحدث أو الفكرة أو الزمان أو المكان أو أسلوب العرض أو الدلالة... لا يمكن

استيضاحها كلها معاً في نص واحد بالطريقة التقليدية؛ لأن القصة القصيرة جداً لا تتجاوز أن تكون "شفرة" في تعاملها مع هذه العناصر الجمالية مقارنة بكتابة القصة القصيرة أو الرواية!!!

فلو نظرنا إلى قصة "وجه خارطة" لخالد الخضري لوجدنا علاقة حميمة بين الوجه الإنساني في مظهره السلبي والخريطة الجغرافية؛ حيث يتحول المكان في هذه الحالة ومن خلال الوجه إلى بعد نفسي حاد في توصيف حركية الزمن التي حولت الوجه إلى صحراء!!

في حين تعد الحركية المكانية في قصة "أول قبلة" لأحمد القاضي حركية مليئة بالحياة والنمو، ومن ثم فهي تعمق صلة الإنسان بالمكان الجسدي الذي ينتمي إليه؛ أي أن الجسد هنا مكان حياة متدفقة بالمياه أو الدماء، على عكس الوجه الصحراوي الجاف في القصة السابقة!!

كذلك تبدو المقارنة بين الأمكنة: وجه الموظف الآسيوي المكدود، ووجه المدير الناعم ووجه أرضية المكتب الصقيلة مما يولد المفارقة بين الأمكنة عندما تكون مجالاً للمقارنة بين الأشياء والأشخاص في سياقاتها الرمزية...

على هذا النحو تصبح الإشكاليات الجمالية السردية (وقد أشرنا فقط إلى إشكالية المكان في ثلاث قصص قصيرة جداً) مجالاً واسعاً للتجريب والمغامرة في سياق كتابة سردية جديدة، لم تعد تؤمن بالصيغ أو الجماليات السردية التقليدية كما تبدو في الكتابات السردية التقليدية على العموم!!

7- صدمة القارئ

تعد جماليات صدمة القارئ من أهم محفزات الانفعال والإقبال على قراءة القصة القصيرة جداً؛ إذ ينبغي على القاص أن يحرص على توافر هذه الصدمة في قصصه القصيرة جداً، وعلى هذا الأساس تحدث الصدمة أو الدهشة على الأقل، بدءاً من العنوان الذي ينبغي أن يكون إشكالياً وصادماً، وغالباً ما يكون هذا العنوان خلاصة القصة، ومحركها الرئيس من البداية إلى النهاية... أي أنه مفتاح القصة ومغزاها..

كذلك، من المهم أن تكون بداية القصة فاعلة في توليد هذه الصدمة، وأن تكون النهاية إشكالية مفتوحة على غرار الإيحاء بنهايات متعددة، لا نهاية مغلقة قد تفقد القصة حيويتها وقدرتها على التغلغل في مشاعر القارئ وعقليته.

ولا تعني هذه الصدمة أن يحرص القارئ على الإثارة الغرائزية عن طريق الجنس والإجرام على سبيل المثال، فالفرق واضح بين صدمة القارئ وإدهاشه جمالياً وبين إثارته الغرائزية غير الفنية؛ إذ تكمن في الصدمة جماليات الإبداع الحقيقية، ومن ثم تتشكل جماليات السرد في القصة القصيرة جداً التي تحرص على هذه الصدمة أكثر مما تحرص عليها لغة الرواية أو القصة القصيرة!!

هناك مولدات للصدمة تنتج عن غرائبية الشخصية أو الحدث أو الزمان أو المكان أو الفكرة... وعلى إثر ذلك لا بد من أن تكون اللغة معبرة ودالة على مستوى الصدمة، لا أن تكون ركيكة ومباشرة وفضفاضة...ولا بد من أن تترك اللغة الصادمة آثاراً عميقة لتوليد الدلالات العميقة، وإشعار القارئ أنه الشخصية الأذكى، وأن الكتابة السردية لم تكتب كلّ شيء لتشعر قارئها بأنه غبي يحتاج إلى أن يعرّف له الكاتب كلّ شيء، وفي حال أن تكتب القصة القصيرة جداً لقارئ غبي؛ فتشرح له كلّ شيء، فإنها حينئذ لم تعد قصة ذات رؤى ودلالات جمالية!!

* * *

حرصت جل النصوص القصصية القصيرة جداً على ان تحتفي - مع ما فيها من تنوع - بتوليد الحساسية الانفعالية والدهشة وإلى حد ما الصدمة الجمالية في نفسية القارئ وعقليته عندما يقرأها؛ لأنه لا يمكن لأي قاص في مجال القصة القصيرة جداً أن يتجاوز هذه الحساسية أو الصدمة؛ وذلك انطلاقاً من كونها أهم مبررات مشروعية هذه القصة لدى المتلقين لها...!!

ومن يتتبع إيحاءات بعض العناوين يشعر بأن هذه الصدمة توجد بداية في العنوان، ومن ثم لا بدّ من أن ينتقل هذا الوعي الإبداعي والتلقي أيضاً إلى مجمل النص وخاصة بدايته ونهايته !!

إذا قرأنا قصة "أمن" لجبير المليحان في ضوء حساسية الصدمة... سندرك كيف يتحول الأمن إلى كابوس وظلام، والمفارقة أن يحدث بعد ذلك التنفس العميق دلالة على الراحة النفسية إثر الاستعدادات الأمنية في بناء مسكن؛ ليتضح لنا في المحصلة أن المبالغة في الأمن ظاهرة كابوسية وخانقة إلى حد بعيد:

(أمن

عبدالله: بعد أن أتمّ ترتيب الباب الضخم لبيته، ووضع النوافذ الضيقة في أماكنها، وحماها بشبك الحرامي القوي...تنفس عميقاً، ثم شرع ببناء البيت !.....).

8- التركيب

لم تهدف هذه المقاربة إلى أن تقدم قراءة للمختارات القصصية التي جمعها الأستاذ القاص خالد اليوسف، ولو كان هذا هو الهدف لاخترنا مدخلاً ضيقاً جداً لقراءتها في ضوء إشكالية جزئية معينة، لأنه لا يمكن - على أية حال من الأحوال - أن تقرأ القصص القصيرة جدا - على كثرتها وتنوع مستوياتها - في ضوء تجربتها السردية كلّها؛ ولو فعلنا ذلك لخرجنا بقراءة غبية بكل تأكيد!!

هناك نصوص قصصية من بين المختارات تستحق أن يقدم عنها قراءات نقدية عديدة، خاصة أنها لقاصين لهم باعهم الطويلة في مجال الكتابة السردية، ومن ثمَ فإن من أشرنا إلى بعض قصصهم، لم يكن ذلك إلا من قبيل الإشارات العابرة.

على هذا النحو، كان الهدف من مقاربتنا هذه لفن القصة القصيرة جداً أن نلفت الانتباه إلى ما يعتري هذا الفن السردي المعاصر من جماليات المغامرة والتجريب، وأنه يحتاج إلى مزيد من فاعلية الاستقراء والدرس النقدي.

المصادر والمراجع

1. إبراهيم الخضير: عودة إلى الأيام الأولى، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2004.
2. أميمة الخميس: الوارفة،المدى، دمشق،ط1، 2008.
3. أميمة الخميس: و..الضلع حين استوى، دار الأرض، الرياض، ط1993،1.
4. أناستاسيا ستفانيدو: الإيروتيكي وعصيان النص، ترجمة: د. علي محمد سليمان، جريدة الثورة السورية، 28/ 4/ 2009.
5. بدر الإبراهيم: حياة مؤجلة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.
6. بدرية البشر، الأرجوحة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2010.
7. تركي الحمد: ريح الجنة، دار الساقي، بيروت، 2005.
8. تركي الحمد: شرق الوادي ،دار الساقي، بيروت، 1999.
9. جبير المليحان: الوجه الذي من ماء، الانتشار الأدبي ببيروت والنادي الأدبي بحائل، 2008.
10. جار الله العميم: ضوء يشير إلى إصبعين، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008.
11. جمال شحيد: المدينة في الرواية العربية،
http://damascus.org.sy/?d=283&id=52
12. جمال عبد الجليل: التابو المسكوت عنه،
http://jamelbenabdeljelil.maktoobblog.com/1064192
13. جورج طرابيشي، شرق وغرب: فحولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، 1977.
14. جون هالبرين: نظرية الرواية، تر: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1981.

15. حسن المودن: الكتابة والجسد
http://www.arab-ewriters.com/?action=showitem&&id=3297
16. حسين المناصرة، إشكالية الإيروتيكية في الرواية النسوية السعودية– قراءة في نماذج مختارة، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث،وزارة الثقافة والإعلام (وكالة الوزارة للشؤون الثقافية)، 2009.
17. حسين المناصرة، ذاكرة رواية التسعينيات قراءات في الرواية السعودية، دار الفارابي، بيروت ، 2008.
18. حسين المناصرة: وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، دار عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، 2010.
19. حكيمة الحربي، قلق المنافي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2004.
20. خالد ربيع السيد:تمرير الثقافة الإيروتيكية عبر الرواية،
http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=7282&mode=threaded
21. خالد اليوسف: المنتهى .. رائحة الأنثى ، الانتشار العربي، بيروت، 2008.
22. خالد اليوسف (إعداد): ملف خاص عن القصة القصيرة جداً.المجلة الثقافية (جريدة الجزيرة)، العدد 175، 16/ 11/ 2006م.
23. رجاء الصانع: بنات الرياض، دار الساقي، بيروت، ط1 ، 2005.
24. رجاء عالم: خاتم، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2001.
25. رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر محمد خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002.
26. زينب حفني: سيقان ملتوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.
27. زينب حفني: ملامح، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006.
28. سحمي ماجد الهاجري: ظَاهِرةُ الروائيّاتِ (الجُدُدْ)، المجلة الثقافية – جريدة الجزيرة، الاثنين 5، جمادى الثانية 1429، العدد 251.

29. سلوى اللوباني: الجنس في الرواية العربية (آراء)،
http://mohmeduser.katib.org/node/188.

30. سماهر الضامن: تحدي «التابو» في الرواية «النسائية» السعودية:
http://www.hewaraat.com/forum/showthread.php?t=6167

31. سمر المقرن: نساء المنكر، دار الساقي، بيروت ، ط2 ، 2008.

32. صبا الحرز: الآخرون، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006.

33. صباح زوين: هكذا أفهم الجسد،
http://www.geocities.com/sabah.zwein/artc11.htm

34. عبد الرحمن ياغي : البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، 1999.

35. عبد العزيز مشري: صالحة، الأعمال الروائية، الجزء الأول، مطابع الإيمان، الدمام، 2003.

36. عبد الله الجفري: أيام معها، دار الساقي، بيروت، ط1، 2001.

37. عبد الله زايد : المنبوذ، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2، 2006.

38. عبد الله السالمي: شروخ في وجه الإسفلت، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الإحساء، 1982.

39. عبد الله العريني: دفء الليالي الشاتية، دار إشبيليا، الرياض، ط3، 2003.

40. عبد الله الغذامي: السجال مع الخصوم خدم مشروعي النقدي والثقافي،
http://www.alraynews.com/Dialogs.aspx?id=43

41. عبده خال: نباح، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 2004.

42. عبده وازن: أشد جرأة من 'بنات الرياض' ... 'الآخرون' رواية لكاتبة سعودية شابة 'مجهولة'، جريدة الحياة ، 12/ 07/ 2006.

43. عصام البهي: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1991.

44. عصام خوقير: السنيورة، تهامة، جدة، ط1، 1981.

45. علي حسين آل إبراهيم: عندما يلج الجنس في مداخل الأدب المحلي، http://www.ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=3232
46. علي الشدوي: سماء فوق أفريقيا، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،ط1، 2007.
47. غازي القصيبي: أبو شلاخ البرمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2001.
48. فاطمة بنت السراة: بعد المطر دائماً هناك رائحة، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2003.
49. فهد الخليوي: رياح وأجراس، الانتشار العربي ببيروت، والنادي الأدبي بحائل، 2008.
50. فهد العتيق: كائن مؤجل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2005.
51. قماشة العليان: أنثى العنكبوت، رشاد برس، بيروت، ط3 ، 2002.
52. قماشة العليان: عيون قذرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط2، 2005.
53. ليلى الجهني: جاهلية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2007.
54. ليلى الجهني: الفردوس اليباب، دار الجمل، ألمانيا، ط1، 1999.
55. مازن كم الماز: التابو، السلطة، النخبة، ونير الاستبداد، http://www.dctcrs.org/s4723.htm.
56. مجموعة مؤلفين : المرجعيات في النقد والأدب واللغة ، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، دار عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2010.
57. محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد ، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
58. محمد العباس: جماليات الفحش اللفظي البذيء والعامي تحت ضوءٍ باختيني، جريدة الاقتصادية، 21/ 10/ 2008.
59. محمد عمر: المرأة العربية والجنس: من الحرملك إلى الإباحية، http://www.amanjordan.org/a- news/wmview.php?ArtID=10129

60. محمد العوين: هوس الجنس في الرواية السعودية من "شقة الحرية" إلى "شارع العطايف"، جريدة الجزيرة بالرياض، 4/ 4/ 2009 .
61. محمود القاعود: الكتاب المقدس والإيروتيكية، http://www.odabasham.net/show.php?sid=14291
62. معجب الزهراني: رقص، طوى للنشر والإعلام، لندن،2010.
63. موقع: http://www.arabicstory.net
64. موقع :http://forum.sendbad.net/t10431.html
65. موقع: http://www.kenanaonline.com/page/5972
66. موقع: http://www.moheet.com/show_files.aspx?fid=88547
67. موقع :http://www.saudizoom.com/f2/t11412.html
68. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.
69. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
70. ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
71. نورة السعد: الجندر المفهوم والغاية، http://www.aljsad.net/t37215.html
72. نورة الغامدي: وجهة البوصلة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
73. وردة عبد الملك: الأوبة، دار الساقي، بيروت، ط1، 2006.

صدر للمؤلف

1. فرح أنطون روائياً ومسرحياً (نقد)، دار الكرمل، عَمّان، 1994م.
2. في طريقهم إلى الجنون (مسرحية)، دار آرام، عَمّان، 1994م.
3. الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تتقيأ (مسرحية)، دار الحوار، اللاذقية، 1995م.
4. لقاء في الفوج الأخير (قصص قصيرة)، التعاونية، عَمّان، 1995م.
5. التبغ واللعنة آخر ما توصل إليه عبدالله المسكين (قصص قصيرة)، دار الكرمل، عَمّان، 1996م.
6. بوابة خربة بني دار (رواية)، دار الحوار، اللاذقية، 1997م.
7. ثقافة المنهج: الخطاب الروائي نموذجاً (نقد)، دار المقدسية، حلب، 1999م.
8. بقايا من الهذيان (قصص قصيرة) – ضمن كتاب "داريا وبقايا من الهذيان"، دار الفارس، عَمّان، 1999م.
9. داريا أو الحوت ينام في جوف الريموت (رواية)– ضمن كتاب "داريا وبقايا من الهذيان"، دار الفارس، عَمّان، 1999م.
10. الليلة الشاردة الواردة (ق. ق جداً) – ضمن كتاب "داريا وبقايا من الهذيان"، دار الفارس، عَمّان، 1999م.
11. خندق المصير (رواية)، دار الفارابي، بيروت، 2002م.
12. القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر (نقد ـ بالاشتراك)، النادي الأدبي، الرياض، 2002م.

13. المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية (نقد)، المؤسسة العربية، بيروت، 2002م.
14. أساسيات التحرير وفن الكتابة بالعربية (بالاشتراك)، دار الرشد، الرياض، 2007م.
15. دليل الأدباء بدول مجلس التعاون لدول الخليج العربية: المملكة العربية السعودية، (بالاشتراك)، مجلس التعاون، 2007.
16. النسوية في الثقافة والإبداع (نقد)، دار عالم الكتاب الحديث، إربد، 2007م.
17. ذاكرة رواية التسعينيات (نقد)، دار الفارابي، بيروت، 2008م.
18. فضاءات الكتابة (نقد)، دار شمس، القاهرة، 2008م.
19. إشكالية الإيروتيكية في الرواية النسوية السعودية، مؤتمر الأدباء السعوديين الثالث، وزارة الثقافة والإعلام، وكالة الوزارة للشؤون الثقافية، 2009.
20. التنفس حلما (قصص قصيرة جداً)، ضمن كتاب زرقاء اليمامة والتنفس حلماً، دار فضاءات، عمان، 2009م.
21. وجهي وزرقاء اليمامة (قصص قصيرة)، ضمن كتاب زرقاء اليمامة والتنفس حلماً، دار فضاءات، عمان، 2009م.
22. وهج السرد (نقد)، دار عالم الكتاب الحديث، إربد، 2010م.
23. مقاربات في السرد، دار عالم الكتاب الحديث، إربد، 2011م.

Moqarabat Fi Al-Sard

مقاربات في السرد

هذا كتاب في السرديات، يضم ثماني مقاربات في الرواية السعودية، هي: "التعددية في الأصوات واللغات في الرواية"، و"مرجعيات التابو في الرواية النسوية"، و"سؤال الجندر في الرواية النسوية"، وإشكالية الإيروتيكية في الرواية النسوية"، وتمثيلات المدينة الغربية في الرواية النسوية"، وحضور الآخر في المتخيل السردي المحلي، و"جمالية المكان في القصة القصيرة جداً"، و"جمالية المغامرة في القصة القصيرة جداً".

وقد حظيت الرواية النسوية بالنصيب الأوفر في هذه المقاربات، ربما من منظور تخصص الباحث الدقيق في هذا المجال، وهو النقد النسوي؛ إذ تشكل الرواية النسوية في السعودية علامة فارقة أو مميزة منذ عشر سنوات في الأقل؛ لأنها تطرح قضايا إشكالية في الرؤيات والجماليات في مستويات المرجعيات التابوية، والجندر (النوع الاجتماعي)، والإيروتيكية (الفضائحية)، والعلاقة بالآخر... ما يسهم في بلورة خطاب سردي نسوي جمالي، يعرف كيف يوجه سهامه، عندما يتعلق الأمر بقضايا المرأة وحراكها في المجتمع البطريركي التقليدي.

عالم الكتب الحديث
Modern Book's World
للنشر والتوزيع
إربد - شارع الجامعة - بجانب البنك الإسلامي
تلفون: ٠٠٩٦٢ ٢٧٢٧٢٢٧٢ - خلوي: ٠٧٩/ ٥٢٦٤٣٦٢
فاكس: ٠٠٩٦٢ ٢٧٢٦٩٩٠٩ - صندوق البريد: (٢٤٦٩)
الرمز البريدي: (٢١١١٠)
البريد الإلكتروني:
almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com
www.almalkotob.com

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع
الأردن - العبدلي مقابل عمارة جوهرة القدس

9789957704957

مطبعة حلاوة
Halawa Printing Press
هاتف: ٥٢٥٥٣٥ ٢ ٠٠٩٦٢
فاكس: ٥٢٤٠٥٢٥ ٢ ٠٠٩٦٢