الرواية النسائية العربية

- تجليات الجسد والأنوثة -

عبد الله إبراهيم - جامعة قطر

استثمرت كثير من نصوص الأدب الروائي النسائي عالم المرأة بمكوناته الكثيرة والمتداخلة، ونهض التمثيل السردي بمهمة تركيب ذلك العالم فنيا، مانحا جسد المرأة مكانة بارزة بوصفه هوية أنثوية خاصة، وسعى النقد النسائي -وهو حركة فكرية- نقدية أفرزتها المنهجيات الحديثة- إلى تأكيد خصوصية الأدب النسائي باعتباره تمثيلا لعالم المرأة، وذهب إلى أن تلك الخصوصية تستمد شرعيتها؛ لأن المرأة تنتظم في سلسلة علاقات ثقافية وجسدية ونفسية مع العالم من جهة ومع ذاتها من جهة أخرى، وهي علاقات بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها، بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة ومتموجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي. وفي الوقت الذي يريد فيه النقد النسائي إعادة الاعتبار البيولوجي والثقافي للمرأة في عالم تتقاسمه مع الرجل، فإنه انطلاقا من واقع الحال، يعمل على استكشاف الكيفية التي يقوم بها الأدب النسائي في تمثيل عالم المرأة جسديا وثقافيا ونفسيا.

تبدو هذه الوظيفة المزدوجة للنقد النسائي، وكأنها تتعارض مع شروطها، فهي تريد من ناحية إعادة التوازن المفقود بين المرأة والرجل على كل الأصعدة، وبذلك تهشم أنظمة التمركز وآلياته التي دفعت بالرجل إلى الأمام، وطمست المرأة، وهي من ناحية ثانية تسعى إلى تأكيد الخصوصيات الدقيقة والمتفردة للمرأة وللأدب الذي يقوم بتمثيل عالمها، سواء أكان عالما داخليا يتصل برؤية المرأة الفكرية والجسدية أم كان عالما خارجيا يتصل بمنظور المرأة للرجل،وللعالم. ولا يمكن فك هذا التعارض الذي تزدوج فيه الرغبة في دمج المكونين الأساسيين للثقافة الإنسانية وهما المرأة والرجل، وتشكيل مكون يتجاوز الثنائية الضدية بينهما على المستوى البيولوجي والثقافي، والرغبة المضادة في تأكيد الخصوصيات المطلقة للأدب النسائي، إلا إذا أفرغت شحنة الغلواء الأيديولوجية التي تحاول بعض اتجاهات النقد النسائي تثبيتها وتأكيدها، واستبدال ذلك بتحليل يقوض أسباب التمركز حول الذكورة، ثم الإفادة

من معطيات التحليل اللساني والسيميوطيقي والتأويلي لمعالجة الأدب النسائي استنادا إلى رؤية نقدية تهدف إلى تحليل الأنظمة الأسلوبية والبنائية والدلالية لأدب المرأة، وعدم نقل قضية النقد إلى ميدان آخر يقوم على المخاصمة والمنازعة والمساجلة بين المرأة والرجل، ثم وهذا هو المهم، توفير أرضية ملائمة لأن تتراجع النظرة الاقصائية للمرأة، وإشاعة لغة تتجاوز فيها مفاهيم الشراكة بدل التغليب، ويتوازن فيها استعمال الضمائر طبقا لحاجات التعبير الحقيقية وحسب المواقف والسياقات، وليس استنادا إلى الإكراه والمصادرة والاختزال.

كان "تيري إيغلتون" قد ذهب إلى أنه ليس ثمة مرحلة من مراحل التاريخ لم تتم فيها معاقبة وإخضاع نصف صالح من البشرية باعتباره كينونة ناقصة، ووضعية غريبة، وأرجع ذلك إلى شيوع أيديولوجية التضاد بين الرجال والنساء، وهي أيديولوجية استندت إلى وهم ميتافيزيقي، وكانت لها نتائج خطيرة؛ لأنها أفضت مع مرور الزمن إلى نوع من الثبات فعززت المنافع المادية والنفسية التي يجنيها الرجال منها، ورسخت بنية معقدة من الخوف والرغبة والعدوان والمازوخية والقلق، وهو أمر يقتضي فحصا وإعادة نظر بصورة ملحة (1). وكما يظهر، فإن الالتباس في علاقة الرجل بالمرأة هو التباس ثقافي، وليس بيولوجيا في الأصل. فثمة أيديولوجيا تبريرية استندت إلى فرضية وهمية ميتافيزيقية، أحلت التعارض بين قدرات المرأة والرجل وإمكاناتهما، بدل الانسجام والتكافؤ والمشاركة، وهذا أمر جعل الرجل هو الذي يركب صورة ثقافية لنفسه وللمرأة، صورة تمظهرت فيها الأنساق المكونة لتلك الأيدلوجيا، فظهرت المرأة بوصفها جزءا مكملا لعالم، وليس جزءا أصيلا فيه، ألحقت المرأة كزينة اقتضاها عالم الرجال، تدخل النقد النسائي ليؤكد أنه ليس كل ما كتبه الرجال عن المرأة يعكس المرأة حقا، هو يعكس صورة المرأة التي شكلها خيال الرجل الكاتب، وافترض أن هناك تغييبا متعمدا للصورة الحقيقية، فثمة تراث أدبي نسائي غشاه الإهمال، وبالبحث والتقصي يمكن العثور على تقاليد أدبية نسائية طمستها كتابة الرجل، بل إن النقد النسائي يذهب، في بعض اتجاهاته إلى أن طبيعة كتابة المرأة ذات سمات مميزة، فثمة لغة أنثوية لها خصائص تتفرد بها عن غيرها (2).

إن التأكيد على خصوصية اللغة الأنثوية، وموضوعات الأدب النسائي الذي يحتفي بالجسد قد أفضى إلى اعتبار جسد المرأة محورا تتمركز حوله ليس التحليلات المستفيضة التي يقدمها النقد النسائي، إنما برز كموضوع أدبي استأثر باهتمام الأدب النسائي نفسه. ومهما كانت أهمية الجسد في عالم المرأة وفي التمثيلات التخيلية السردية التي يقدمها الأدب عنه، فإنه من الخطأ اختزال المرأة إلى جسد فقط، واستبعاد الشبكة المتداخلة من الخلفيات التاريخية والتطلعات والمنظورات والقيم النفسية والشعورية

والعقلية بالمرأة وعالمها، على أن هذا لا يعني أن الجسد الأنثوي لا يصلح موضوعا للأدب، أو ملهما للتعبير الأدبي؛ فاستكشاف هذه القارة شبه المجهولة يشكل بحد ذاته تحديا أمام الأدب، إنما القصد ألا يصار إلى تسويق أيديولوجيا خاصة بتوصيف الجسد من خلال عزله عن الشبكة المتداخلة التي أشرنا إليها قبل قليل، وهو جعل بعض الناقدات النسائيات، مثل "لوس ايغاري" يرين أن الأسلوب النسائي يعرف من خلال "ارتباطه الحميم بالتدفق واللمس"، وفي هذه الحالة يكون من الضروري أن "تربط لغة المرأة بالجسد الأنثوي، واللذة الجسدية" (3).

ومن الواضح أن الثقافة التي أقصت المرأة، جعلتها" ترى نفسها على أنها جسد مثير، وصارت تسعى إلى إبراز هذا المعنى" (4). وقد حذر "رامان سلدن" من ظاهرة التغني المبالغ فيه بالجسد، وذهب إلى أن بعض الكاتبات الراديكاليات تغنين بالسمات البيولوجية عند المرأة بوصفها مصدرا للإحساس بالتفوق، وليس النقص، وكل تناول متطرف للطبيعة الخاصة بالنساء معرض لخطر أن يحتل، وعلى نحو مغاير، الموقع نفسه الذي يحتله المتعصبون الذكور" (5).

على أن هذه الاحتجاجات وغيرها لم توقف أمر الاحتفاء الصريح بتكوين الجسد الأنثوي وجماليته الخارجية، فالناقدة "هيلين سيكسوس" تؤكد على ضرورة أن تنصرف الكتابة النسائية إلى الجسد، بل والاقتصار عليه، وتدعو النساء إلى وضع أجسادهن في كتابتهن (6).، وكان روبرت شولز قد خصص فصلا في كتابه ""السيمياء والتأويل" (7) عن "جسم المرأة نصا" تعقب فيه تجليات الجسد في الرواية النسائية. وينبغي التأكيد على أن استئثار الجسد بأهمية بالغة في الرواية النسائية، يتم بتوجيه من أسباب متصلة بنظرة المجتمع إلى الجسد عموما، وما ولده ذلك من إحساس عند المرأة من أنها مرغوبة على مستوى الجسد وليس من شيء غيره، وهكذا فإن السبب الخاص بشعور المرأة من أنها تتميز بخصوصية مطلقة ومتفردة، يؤدي إلى هيمنة فكرة واحدة، وهي اختزال الأنوثة إلى مجرد جسد. وكما أكد "فايثر ستون"، فإن الثقافة الاستهلاكية تحتفل بالجسد بوصفه حاملا للذة، فهو جسد يشتهي من جانب، ومحل رغبة الآخرين من آخر (8)، فكأن العلاقة بين الجسد وما يحيط به هي علاقة عرض وطلب قائمة على الحاجة والإشباع والعرض والوفرة والندرة والإنتاج والاستهلاك، فالمتعة أو الرغبة فقدت بعدها التواصلي العميق والإنساني، وبه استبدلت نوعا من الشغف الاستعراضي المثير الذي يهدف إلى إثارة مجموعة من الاستيهامات المتبادلة بين المرأة والرجل، استيهامات تخضع لضرب من المقايضة بين الاثنين. ومن الطبيعي، وسط نسق ثقافي يرى الجسد من هذا المنظور، ويتعامل معه وفق هذه القاعدة أن تظهر حاجة ماسة إلى الترغيب بالجسد استنادا إلى ثنائية الحجب والإظهار، المنع

والإباحة، وحب الطلب، لكي يظل مثار رغبة وبحث، فثمة استراتيجية تنظم العلاقة بين مانح الجسد ومستعمله، وبمقدار ما يتم اختراق الحواجز لامتلاك جسد المرأة، فإن ثمة رغبة باستكشاف غموض الآخر الذي هو جسدها، وهنا تتفاقم الرغبة وتأخذ بعدا حسيا مجردا، وقد عبر "جورج باتاري" عن هذا الأمر بقوله، إن الرغبة الأيروتيكية هي رغبة لتجاوز المحرمات، ورغبة إلى ما يبقى خفيا في جسد الآخر(9). ولذلك فإن كثيرا من النصوص الروائية تجعل من الجسد محورا تتمركز حوله العلاقات الخاصة بالأحداث والأفعال والوقائع، فالتمثيل السردي يعيد تركيب المهيمنات الثقافية حول موضوع الجسد، بما لا يتعارض مع طبيعتها الفاعلة في المجتمع، وذلك التمثيل يعرض، ولكن بشكل ضمني وخفي، النزاع والتوتر القائمين بين الجسد بوصفه هوية أنثوية متجددة ثقافيا، والذي يحقق للمرأة خصوصياتها، ولكن ليس تفردها بوصفها كائنا متعاليا وبين استعمالاته وانتهاكاته باعتباره موضوعا للذة والرغبة. وكل ذلك يعمق مشكلة تجليات الجسد في الأدب.

إن ربط الأدب النسائي بالجسد أمر ينبغي تدقيقه، وفي ضوء غياب الحفر التاريخي والنقدي الذي برهن على تلك الرابطة وحجمها، فالقول باقتران الأدب النسائي بالجسد الأنثوي يحتاج إلى قرائن، وكان "محمد برادة" قرر ذلك الترابط حينما أكد : أن بداية الكتابة النسائية هي بداية استيحاء المرأة لجسدها والإفراج عن أحاسيسه المخبوءة، واكتشاف لغته المغايرة للغة الاسقاطات والاستيهامات التي كفن بها الرجل حيوية المرأة وتلقائيتها (10).

يمثل الجسد إذن أحد المحاور التي دارت حوله نصوص الأدب النسائي، وبقدر تعلق الأمر بالرواية العربية النسائية، فإنه لا يمكن إلا القول بأن الجسد الأنثوي كان عنصرا له حضوره إلى جوار عناصر أخرى، ودرجة الاهتمام به تختلف بين نص وآخر، وفيما لا توليه بعض الروايات إلا اهتماما عابرا، تحتفي به روايات أخرى، وتنهمك في رسم تفاصيله ، وتوجهاته واستيهاماته، فيكون مثارا للإعجاب والحفاوة والرغبة، وهي حفاوة تقود إلى ظهور نوع من السرد الكثيف الذي ينشغل بالجسد ورغباته وخفاياه، دون أن يدمج ذلك دمجا قويا في سياق الحكاية؛ فالروايات التي ستكون موضوعا للتحليل هنا، لم يكن الجسد موضوعا مباشرا لها، إنما يقوم السرد، في كثير من الأحيان، بالإهتمام بالجسد الأنثوي على حساب البناء العام للحكاية، بحيث تبدو الأجزاء الخاصة بذلك، وكأنها ألصقت بالنص، وهذا النوع من السرد هو سرد كثيف، يشغل فيه الراوي/الراوية بتفصيلات الجسد، ويهمل إلى حد ما، مسار الحكاية، قبل أن يعود/ تعود إلى سياق النص. وتتدرج عملية التمثيل السردي من الانشغال بحاجات الجسد، وما يقتضيه ذلك من استطرادات وتفصيلات، إلى التصريح باستيهاماته

وتخيلاته، إلى مراقبته بحذر ومتابعة نموه والخوف عليه، وصولا إلى التعامل معه كمركز ينطوي على ايحاءات متصلة بحرية المرأة، والانتهاك الثقافي الذي تتعرض إليه في عالم مشبع بالثقافة الذكورية.

1- ازدواجية الجسد : امرأتان في امرأة

تكمن مشكلة "بهية شاهين" في رواية "امرأتان في امرأة" لنوال السعداوي في وعيها بأن جسدها منقسم إلى جسدين أحدهما ملك الأعراف والتقاليد الثقافية، بما فيها الأسرة والمجتمع، والآخر ملك لها، وفعلها طوال الرواية يتمثل في السعي للانتقال به من دائرة ملكية الآخرين له إلى دائرة الانتهاك الرمزي الذي قام به الآخرون ضده، جعله في نهاية المطاف جسدا معطلا، فالأنوثة الحقيقية بالنسبة لها هي معرفة تضاريس الجسد ووظائفه، لكن التربية الأسرية تحرم ثقافة الجسد، وتحول عملية معرفته إلى فعل محرم، وعلى هذا لم يأخذ الجسد معناه في وعي "بهية شاهين" إلا في وقت متأخر، وكما كنا ننظر إلى جسدها بوصفه كتلة ميتة انتزعت حيويتها بفعل الولاء لنمط ثقافي شائع، فإنها كانت تنظر إلى الأجساد التي يقومون بتشريحها في كلية الطب ببرودة، باعتبارها عاطلة وفاقدة لوظائفها على نحو يناظر حالة جسدها المشدودة إلى عالم غريب عنها.

على أن مرحلة الوعي بهذه المشكلة تبدأ واضحة حينما تبلغ الثامنة عشرة من عمرها، وفي الوقت الذي يداهمها قرف من ملكية الآخرين لجسدها، تفكر بعمق الخطأ الذي جعلها تعيش بين الأجساد الميتة التي لا تربطها بها أية علاقة سوى التشريح، وهكذا يقودها وعيها بهذا الأمر إلى التمرد على ما رسمه الآخرون لها: كونها امرأة مستسلمة وطالبة في كلية الطب، ولهذا فهي تريد تجاوز كونها امرأتين في امرأة، والانتقال إلى كونها امرأة واحدة بجسد واحد، بيد أن التغلب على هذا الانقسام لم يكن سهلا، فما زالت رواسب الماضي مسيطرة عليها، تقول "بهية شاهين" كانت تخاف من نفسها الحقيقية، من هذه الإنسانة الأخرى التي تعيش داخلها، تلك الشيطانة التي تتحرك وتنظر إلى الأشياء بكل قدرتها على الرؤية" (12)، لكن لقاءها بـ "سليم إبراهيم" يجعلها تخنق امرأة "الثقافة السائدة" وبها تستبدل "امرأة الجسد" لكنه جسد يحررها من روابط فرضت عليها، فقد كانت ترى أن الحرية هي تحقيق ملكية الجسد، بحيث يكون كائنا شفافا وأثيرا لا سيطرة لأحد عليه "رغبة كامنة في جسدها، قديمة منذ الطفولة، منذ أن أصبح لها جسد خاص منفصل عن الكون، رغبة ملحة في أن يعود جسدها إلى الكون، أن يذوب إلى آخر ذرة، أن تتحرر وتصبح بلا جسد، وبلا ثقل، كالروح الخفيفة الحرة المحلقة في أي مكان وأي زمان بغير قيود تشدها إلى الأرض، رغبة في حرية طاغية لا محدودة،

لا يحصل عليها الإنسان إلا في اللحظة التي يقرر فيها الخلاص، ويمزق تلك الشعرة التي تفصل الحياة عن الموت " (13).

يقوم الانتماء المزدوج إلى عالمين ثقافيين (=جسدين) في وقت واحد بتمزيف الهوية الأنثوية لـ "بهية" فلا هي قادرة على أن تقطع الصلة مع عالم أورثها ثقافة الاختزال والاقصاء، ولا هي قادرة على أن تنتمي إلى العالم الذي تعتقد أنه يكفل أنوثتها الإنسانية، ولما يظهر "سليم" في أفق عالمها الرتيب الخامل، تندفع بلا تردد إلى الإتصال بالعالم الذي تحلم به، ويتزامن تمردها الفردي مع تمرد جماعي يمثله إضراب طلاب الجامعة، فيلقى القبض عليها، وتتعرض لتعنيف أسري يفضي إلى منعها من الدراسة وإجبارها على الزواج، لكن شرارة التمرد كانت قد أدت إلى اندلاع لهيب الحقيقة في وعيها، فتغادر هاربة بيت الزوجية، وما أن تنجح في ممارسة أدنى درجات حريتها إلا وتقاد أسيرة مرة أخرى بتهمة التحريض السياسي.

من الواضح أن "بهية " قد تعرضت لعاهة نفسية فجسدها الذي طالما حلمت باستقلاله وفرادته قد فشل في أداء وظائفه، وطمست رغباته وتورات خلف هواجس الخوف منذ الطفولة" لم تكن لها رغبة جنسية منذ ذلك اليوم الذي ضربتها أمها على يدها (كانت في الثالثة من العمر) وهي تشعر بالغثيان إذا ما رأت أعضاء ولد أو بنت، وحين تلمح أعضاءها في الحمام صدفة تبعد عينيها بسرعة، بمعنى آخر لم تكن تدرك أنها أنثى، وسليم في نظرها لم يكن ذكرا، كانت ترى في عينيه صورة نفسها الحقيقية، وحركتها إليه تؤكد حريتها وإرادتها وحين تكون معه تضيع رغبتها في الطعام، وتضيع شهوتها الجنسية، وتصبح إنسانا جديدا بغير غرائز وبغير تلك الشهوات المعروفة، وإنما هي شهوة جديدة عارمة بغير اسم، إلى أن يكون الإنسان نفسه الحقيقية، أن يدوس بإرادته على الإرادات الأخرى، ويمزق شهادة ميلاده، ويغير اسمه، ويغير اسم أبيه وأمه، ويضع أصبعه في عيون كل الذين خدعوه وكذبوا عليه، ولا يستثني من ذلك عينيه فيخرقهما ويضع لنفسه عينين جديدتين" (14).

يلاحظ بأن "بهية" تعيش سلسلة من ردود الأفعال المتواصلة التي قادت إلى تهديم الجانب الطبيعي من جسدها، وجعلتها تندرج في وضعية رفض تامة لكل شيء، إلى درجة تقوم فيها بتأويل رغباتها على نحو غير صحيح، فالبحث عن تأكيد الذات يتم على حساب البعد الإنساني للشخصية، وتبدو "بهية" وقد خسرت الرهانين معا، فلم تفلح في تأكيد ذاتها، وعاشت عاطلة جسديا، وللتعويض عن هذا كانت تسترجل، وتقوم بمحاكاة الرجال في مشيهم وملبسهم وتصرفهم، فكأن التخلص من آثار ثقافة الذكور يتم بالامتثال لها، ومحاكاة أصحابها، وهذا هدف يتقاطع تماما مع الرغبة الأساسية

للتمرد على تلك الثقافة الذكورية. وما يجدر ملاحظته هو أن "بهية" لا تعتبر فقط أنموذجا بين عالمين متعارضين، إذا وجد ذلك التعارض نفسه يشطر شخصيتها شطرين، فهي تريد طمس الأنوثة بمحاكاة الذكور، لكنها بالمقابل تريد أن تستقل بجسدها عن عالم يشدها نحو الأسفل، فحريتها مقترنة بانفصال جسدها عن ذلك العالم، وهكذا تتصادم المتناقضات في وعيها وسلوكها فلا تستطيع تجاوز هذه الإشكالية المدمرة التي بمقدار ما تدفع بها إلى الأمام، فإنها تشدها إلى الوراء في حركة متأرجحة بندولية، ويظهر الإعلان عن الأنوثة من خلال الاحتفاء بالجسد،وكأنه شعار مفرغ من أية دلالة. فالسرد الموضوعي الذي يباشره راو عليم يتدخل دائما ليشيع أيديولوجيا ترتكز على مقومين؛ فمن جهة تقدم هجاء قاسيا للبنية الثقافية بكل ملابساتها الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، ومن جهة تشيع للتمرد العبثي والهروب والانخراط في هموم فردية، فتعيد إنتاج تلك الثقافة ذاتها من خلال التقليد والمحاكاة فـ "بهية" ستظل امرأتين في امرأة.

2- الاحتفاء بالجسد : نخب الحياة

في رواية "نخب الحياة" (15) تقدم آمال مختار" مراهنة سردية تقوم مستنداتها الأساسية على فرضية كون الحياة متعة جسدية ، ويقوم السرد بتمثيل هذه الفرضية خطابيا إما استنادا إلى الحكاية الخاصة بشخصية"سوسن بن عبد الله" التي تغادر "تونس" إلى "ألمانيا" للتعبير عن تلك الفرضية أو بواسطة السرد الكثيف الذي يلف "الحكاية" ويتقدم عليها، ويطمسها في بعض الأحيان. وتبدو الحكاية في "نخب الحياة" موجزة، رشيقة، ولا تتضمن أي إسهاب. إنها باختصار حكاية امرأة يدفعها هاجس الاحتفاء بالجسد إلى تغيير المكان، وخوض عدة تجارب ثم العودة إلى المكان الأول، ولا تبدو التجارب الجسدية التي تخوضها إلا سلسلة من الممارسات التي تهدف إلى تكريس تلك الفرضية التي أشرنا إليها. إنها في نهاية المطاف تعمق الفرضية القائلة إن الحياة متعة جسدية، وذلك لا يتم فقط إلا من خلال الأفعال والوقائع الحكائية، إنما يعبر عنه بنوع من السرد الأنثوي الكثيف الذي تتلفظ به الشخصية، وهو سرد يتكثف حول الحكاية، لكنه يستأثر باهتمام زائد وواضح، إلى درجة يؤدي فيها دور تنشيط فكرة المتعة، ، ونشرها وتأكيدها خلال النص من أوله إلى آخره . إنه نوع من التعبير الذي يمثل وجهة نظر "سوسن بن عبد الله" فيما يخص الجسد وأسراره ومتعه، هو يفيض ويتبدى. إن محور السرد الكثيف هو الاحتفاء بالجسد، فالنص يحتشد بإشارات لا نهائية حول "المتعة" و "الرغبة" بوصفهما

المؤشرين المعبرين عن ذلك الاحتفاء. وهما يقترنان دائما بـ الحياة" انهما المجسمان المدببان اللذان يستكشفان التضاريس الغامضة، ولكن المترعة بالحيوية للجسد الإنساني.

في إشارة يمكن ربطها بسياق النص، يرد التقديم الآتي للرواية" ... كنت بلا فكرة، بلا سأم. أركض وراء متعة. هاربة، هاربة. صار الشوق أكبر ويبدو النص وكأنه مصمم للبرهنة السردية على هذا التعارض بين الفكرة" و المتعة". وبالتوازي مع تلك الثنائية المتضادة، تظهر السمة المميزة لهذه الرواية، أي التعارض بين "الحكاية" و السرد الكثيف فالحكاية إنما هي في سياق النص، مجرد نوع من "فكرة" تتنزل بوصفها أحداثا ووقائع حول الشخصية الرئيسية، أما "السرد الكثيف" فهو "متعة" فموضوع جسد الشخصية، ومداره الرغبة التي يبعثها كل شيء في ذلك الجسد، إنه جسد شديد الإحساس بذاته، معتصم بلذته، مبتهج بأنثويته، مستغرق بالمتع والرغبات. ويمكن أن يستثار بوسائل كثيرة منها:

1- المطر عندما تعود خيوط المطر تثقب جسدي بوضع لذيذ، تتهيج الأشياء في تتبعثر، تعانق المطر، تنصهر وترقص. صراخ جسدي لا يزعج المارة في الطريق، وهم يحثون الخطى إلى دفء البيوت متلفعين بمعاطفهم"(16).

2- التعنيف "تململت تحت الأغطية، كنت غارقة في دفء حميمي، مررت كفي على فخدي المشتعل، غمزته بأظافري حتى الألم" (17)

3- الاستغراق "في البداية، انطلقنا معا نكتشف أسرار الطريق، كنت أعد التجربة بمتعتين" : متعة الطريق ومتعة الوصول. فجأة تغير (=ابراهيم) واستعجل متعة الوصول متجاهلا المتعة الأكبر، متعة الطريق، فخسر المتعتين"(18).

4- المشاركة " لم يعد البلاط يئز تحتنا بل كان يصرخ، كنت أحلم بأن يكسر ونسقط من قمة متعتنا في الفضاء ونطير. نسقط من جديد، وإذا بنا في البحر نتلاطم بين الأمواج بأجساد مشققة عطشا" ولن نعرف كيف ترتوي، نظل نتقاذف ماء المتعة، نتراشق به، نرشفه، نبصقه، نمتصه، نتلمظه، نسبح فيه ونتخبط، ثم نهتدي ونشرب ولا نرتوي. نسقط وإذا بنا في الأدغال، ننط على الأغصان الضخمة الغليظة، نقفز على الجذوع الضاربة في العمق، نجلس القرفصاء تحت الفيء، نتمدد على الأوراق العريضة، نقضم الثمر الغجري، يغطس هو في جوز الهند المشقق يمتص رحيقه، ويأكل لحمه، وألتهم ثمر الموز بنهم خرافي ولا نشبع" (19).

على أن هذه مجرد أمثلة، فالسرد الكثيف يتمحور حول متعة الجسد بأشكالها المختلفة، ويظهر الجسد مدفوعا برغباته، وحينما لا تتحقق شروطه يرتد إلى ذاته في نوع من اللوم والتعنيف. في بعض المرات تكون الشخصية الأنثوية راغبة في وقت لا يرغب فيه الآخرون، أو أنها بسبب غياب الشروط التي تراها ضرورية لكل متعة حقيقية، لا ترغب فيما هم يرغبون، والذي يحكم هذه المعادلة الصعبة إحساس آخر بالتعارض ينبثق في ثنايا النص، ويتحكم في اتجاهاته الدلالية، إنه التعارض في وعي الشخصية بين الطبيعة والثقافة، فالطبيعة ظهور وشغف ورغبة، والثقافة تخف وطمس وإقصاء، في الطبيعة يتباهى الجسد بوضعيته الأصلية، فهو باستعارة من شتراوس نيئ، أما في الثقافة، فهو ملتبس ومهور بالعبودية ومطبوخ، إنه ثانوي، مجرد ملحق أو ذيل. في الطبيعة كان الجسد فاعلا وفي الثقافة أصبح مفعولا به. ثمة حجب كثيرة تريد "سوسن بن عبد الله" تمزيقها، إنها تبحث عن فضاء طبيعي يخترق سكون الثقافة " كان يجب أن أخوض التجربة بعيدا عن "رضا" الذي أصبح الآن "هناك" .كان يجب أن أكتشف العالم على ظهر السفر والصدفة، بحثا عن ذلك الشبيه بيني وبينه: الإنسان أينما كان، يجب أن أتسكع، أن أنام على بلاط المحطات والأرصفة> أن أتعرف إلى أناس عابرين في زمن عابر كان يجب أن أعربد، أن أرتطم بوهم الحضارة، أن أكتشف حقيقة الإنسان، طبيعته التي تخفت تحت أشلاء الملابس والثقافة والقانون، القانون الذي يحب ويكره ويختار ويقرر، ويرسم قضبان الواجبات والحقوق، ويتسلى بلعبة الظلم والعدل " (20)

كل هذه الثنائيات تعوم قضية الاحتفاء بالجسد الأنثوي الذي له مركزيته الخاصة، فالسرد الكثيف يجعل من "المرأة" و "المتعة" و "الطبيعة" قطبا فاعلا، ويجعل من "الرجل" و "الفكرة" و "الثقافة" قطبا منفعلا.

3- رهانات الجسد : بيروت (75)

يظهر المحفز السردي الأساسي في رواية "بيروت 75" (21) لغادة السمان في مطلع النص، حينما يتجه "فرح إلى بيروت يفكر لن أعود إلا ثريا ومشهورا وبرفقته ياسمينة" وهي تحلم لن أعود إلا ثرية ومشهورة"، وفيما يضع المحفز بينهما تمايزا أوليا، إذ هو "يفكر" وهي "تحلم"، هو "مشروع مثقف" وهي "مشروع شاعرة"، فإن السرد الذي ينظم مصائر الشخصيات، يجعلهما ينتهيان نهاية مأساوية؛ لأنهما أطلقا جسديهما من قمقم الخوف والاحتجاب، وكأن النص يريد أن يثبت أن الجسد مأوى للآثام، يحز رأس "ياسمينة" في مشهد بالغ القسوة، ويفلح فرح في الهروب من مستشفى المجانين"

حاملا معه اللوحة الدالة على المستشفى، ويضعها عند مدخل بيروت" وكأنه بذلك يبرهن على ما كان يردده في ذهنه وهو يدخل المدينة "يا من تدخل إلى هنا، تخل عن كل أمل عبارة "دانتي المكتوبة على بوابة "الجحيم".

يتحكم السرد الموضوعي الذي يؤدي وظيفة تأطير الأصوات السردية الذاتية التي تمثلها الشخصيات بالهيكل العام للنص، لكن الرؤى الذاتية تنبثق في تضاعيفه، أشبه بومضات متقدة وسريعة لتفضح الأحلام الخاسرة بالثروة والشهرة، ذلك أنه، ومنذ البداية، تكشف "ياسمينه" هوية جسدها المتحفز للذة، وسيقوم السرد الكثيف برسم تضاريس ذلك الجسد، الذي يستأثر باهتمام واضح. ومع أن المحفز السردي يقرر أن رحيل "فرح" و "ياسمينة" من "دمشق" إلى "بيروت" إنما هو من أجل الثروة والشهرة، فمن الواضح أن الاستغراق في لذة الجسد، عند "ياسمينة" خاصة، هو الحافز الضمني الذي يختبئ تحت المحفز المعلن، وبه، تنشغل عن أي شيء آخر، إنها تنهمك في إشباع رغبة الجسد الحبيس : "طيلة سبعة وعشرين عاما وأنا ممنوعة عن ممارسة تلك المتعة المذهلة، وها أنا اليوم مريضة منحرفة، وقد كرست نفسي للفراش، وفي دمي شهوات النساء العربيات المسجونات على طوال أكثرمن ألف عام" (22)، ويتم في كل ما يتصل بـ "ياسمينة" تسويق أيديولوجي أنثوية موضوعها الجسد، الذي هو بالنسبة لها "عالم من اللذات" ويصار التركيز على الجسد الذي تحول "من سهل من الجليد إلى حقل من الألغام" وصاحبته على "استعداد لأن تحب وتلتهب" إذ لا شيء في العالم يشبه نشوة الالتصاق برجل محبوب "وينصب الاهتمام على الجسد الأنثوي؛ لأن حريته ستجعل من "ياسمينة" "امرأة" "حرة" . وعلى الرغم من ذلك فالشخصية تظل أسيرة وضعيتها الأولى، فإشباع الجسد، والتركيز على رغباته ومتعته، لا يؤدي إلى إعادة التوازن المفقود بالنسبة للشخصيات، فالاستغراق في المتعة، كما يتضح في النص، يقود إلى الاستغراق في الخطأ. والتواطؤ بين الجسد ورغباته من جهة، والشخصيات، لا تجد له، في المطاف، حلا إلا بالرضوخ للنهايات المأساوية المتوقعة: القتل والجنون. فـ "ياسمينة" وبسبب التعلق المرضي بلذة الجسد، تجد نفسها وقد تحولت إلى نوع من "البغي" الخاص بـ "نمر" إلى درجة تتقبل فيها أن تكون سلعة يقايض بها "نمر" مصالحه، ويقدمها للآخرين كموضوع للذة، في المناسبات الخاصة بالمصالح، أما "فرح" فيتقبل وضعيته الشاذة كعشيق لـ "نيشان"، إذ يكون بديلا للنساء اللواتي يراهن غاية في البشاعة، لأنهن "يتركن على الوسائد بقعا من الكحل والأحمر، ويلطخن الشراشف غالبا بأشياء أخرى " أما الرجل، ومثاله "فرح" فهو "جميل" ونظيف ولا يخلف الأقذار خلفه، إنه أجمل حيوانات الطبيعة وأروعها"(23).

وهكذا يقدم السرد نوعا من المفارقة الخاصة بتقاطع المصائر، فالمثقف الذي هو بذرة فيلسوف والمثقفة التي هي بذرة شاعر، يجدان نفسيهما، بسبب الالتباس الذي تحدثه حاجات الجسد ورغباته، قد أصبحا مجرد وسيلتين للفعل الجنسي غير الطبيعي بالمعنى الاجتماعي والجسدي، وكل هذا يتم على خلفية شديدة التعقيد من التعارض الاجتماعي الذي يجعل الشخصيات تتقبل هذه الوضعيات من أجل رهانات الثروة والشهرة وإشباع الجسد.

4- الكتابة والجسد : ذاكرة الجسد

يظهر فعل الكتابة في رواية الجسد" (24) لأحلام مستغانمي بوصفه بديلا لفعل الجسد، فحينما يخفق الجسد في التعبير عن نفسه بالحب تصبح الكتابة هي الاختيار لممارسة الحياة. وهكذا فإن عالم السرد في رواية "ذاكرة الجسد" لا يحيل على وقائع فنية لها بعد يتصل بأفعال الشخصيات، إنما يستعين بالإنشاء الشعري الذي يقف عند حدود التغني بـ "الآخر" دون الاندراج معه في علاقة متكافئة، فالكتابة تمارس قتلا رمزيا للآخرين، وفيما تكتب "أحلام /حياة (=سنقف لاحقا على قضية ازدواج الاسم) روايتها "منعطف النسيان" لكي تحقق هدفا أساسيا هو قتل الأبطال في حياتها، وبذلك "ننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف" وهو هدف يتكرر كثيرا في النص، فكل رواية" هي جريمة نرتكبها تجاه ذاكرة ما، وربما شخص ما، نقتله على مرأى الجميع بكاتم صوت. ووحده يدري أن تلك الكلمة الرصاصة كانت موجهة إليه" (25) فإن ما يقوم به "خالد" وهو يكتب رواية "ذاكرة الجسد" إنما نوع من قتل "الآخر" وتثبيت صورته، فالحب هو مشروع رواية بالنسبة له، وحينما يخفق في الحب يحول المرأة إلى موضوع فني في لوحة أو موضوع حكائي في رواية، فالقتل الرمزي للآخر يتردد بوضوح حينا وبإيحاء حينا آخر بسبب غياب الفعل الجسدي، وما أن تنتهي "أحلام/حياة" من قتل "خالد" رمزيا، إلا ويحاول الاستغراق في ممارسة قتل مضاد، مرة يجد في "اللوحة" بديلا للمرأة" فجأة انتابتني رغبة جارفة للرسم زوبعة شهوة للألوان، تكاد توازي رغبتي الجنسية السابقة وتساويها عنفا وتطرفا. لم أعد في حاجة إلى امرأة.. شفيت من جسدي وانتقل الألم إلى أطراف أصابعي، في النهاية لم يكن السرير مساحة للذتي، فيها أريد أن أصب لعنتي، أبصق مرارة عمر من الخيبات"(26) ومرة حينما لا يستعيد توازنه" بـ "القتل الفني"، يلجأ للبحث عن نساء أخريات يمارس من خلالهن فعل القتل" اخترت لي أكثر، وأقتلك بهن كل مرة أكثر، حتى لم يبق شيء في النهاية" (27) وأخيرا حينما يدرك تماما أنه لم

يفلح في التخلص منها، يكتب روايته" ذاكرة الجسد" ليقتلها متبعا الأسلوب نفسه الذي اتبعته معه" ستقولين لماذا كتبت لي هذا الكتاب إذن؟ وسأجيبك أنني أستعير طقوسك في القتل فقط، وأنني قررت أن أدفنك في كتاب لا غير (28).

تكتب "أحلام/حياة" كتابها من أجل "النسيان" ويكتب "خالد" كتابه من أجل "الذاكرة" فثمة نزاع ضمني يلف النص من أوله إلى آخره، وهو يؤدي إلى مزيد من التعارض بين الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية : فـ "أحلام/حياة" تجد في "النسيان حالة طبيعية، إنها تقرأ الآخرين عبر منظور يومي، أما "خالد" فيجد في "الذاكرة" شاهدا على التباس المعايير، لأنه يؤول أفعال الآخرين عبر منظور تاريخي، وكلما يتقدم السرد تتعقد مشكلة "خالد" فـ "المنظورالتاريخي" الذي يرى من خلاله الآخرين ويفسر أفعالهم ويؤولهم، يولد لديه شعورا عميقا بالعزلة والعجز عن التواصل، وسوء التصرف يقوده إلى تعميق الخطأ في كل مرة يحاول فيها تجنبه، وواقع الحال، فهو مخلص، ولكن بكثير البساطة، لمجموعة من القيم التي لا يجد في نفسه القدرة على مارستها، فيتحول إلى اتباع سلوك الشخصيات الأخرى في الرواية مثل "أحلام/حياة" و "سي الشريف"، ولكنه يقع في تناقضات ماثلة؛ فعلاقته المتوترة مع "أحلام/حياة" تنقله من النقيض إلى النقيض" من ممارسة دور الأب الروحي لها إلى العاشق الجسدي، وفيما يعارض زواجها ذهنيا؛ فإنه يلبي دعوة من "باريس" إلى "قسنطينة" للمشاركة فيه فعليا، وفيما يدعي أنه وريث لقيم العدل والحرية يمارس الرقابة على الآخرين في أثناء عمله في بلده، وفيما يتصل بـ "زياد" بنوع من العلاقة الشفافة ينتهي بالشك في أنه على علاقة بـ "أحلام/حياة"، وفيما ينذر نفسه لفضح "سي الشريف" و "زوج أحلام/حياة" وكل الطبقة التي يرى أنها تتلاعب بمصير البلاد يحضر أعراسها، ومع أنه يشعر أحيانا بتلك الممارسات المتناقضة إلا أنه لا يجد سبيلا لتجنبها، فينخرط فيها مبديا بعض التذمر، على أن الإزدواج الداخلي في الرؤية والموقف والأحاسيس حاضر في شخصية خالد، وبغض النظر عن كثير من التفاصيل التي تؤكد هذا الأمر، فإن الجولة التي يقوم بها في "قسنطينة" بعد تلبية دعوة الحضور إلى عرس "أحلام /حياة" تضيء جانبا من كل ذلك، فما أن يمر من أمام "البيت" الذي كان في يوم ما مكانا للذات الجسدية إلا ويسمع النداء الروحي فيقول "كنت في تلك اللحظة، كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح، يتجاذبني إلى أسفل النداء السري لتلك الغرف المظلمة الشبقية... حيث تحلو الخطايا.. ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر، لتلك المآذن التي افتقدت طويلا تكبيرها، ورهبة آذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة فيخترق بقوته دهاليز نفسي، ويهزني لأول مرة منذ سنوات. لقد أصبحت في

بضعة أيام رجلا مزدوجا كهذه المدينة " (29) ولا تفلح ذكرى" سي الطاهر" التي تهيمن بحضورها دائما، والتي تتجلى من خلال رفض "ناصر" حضور حفلة زواج أخته "أحلام/حياة" في بعث حالة الرفض الحقيقي في نفسه، فيجد أنه في نهاية المطاف يتوجه لحضور تلك الحفلة. فالنص يكثف من صور التناقض بين أفكار"خالد" وممارساته، فهو يقع في نقطة توتر فلا يستطيع أن يتخلص من حالة التردد التي تشوب سلوكه، ولا يستطيع أن يفصل بين ما يؤيد أن يكون عليه، وما يريده الآخرن.

يمثل العطب الجسدي الذي لحق بـ "خالد" وهو بتر ذراعه، هاجسا يقلقه، وهو يعمق لديه الشعور بالازدواجية التي قد تغيب أحيانا عن الملاحظة فلا تظهر بوضوح في وعيه، ذلك أنها تتباين من ازدواجية مكشوفة إلى أخرى تتوارى وراء مواقف كثيرة، من ذلك أن بتر الذراع يشكل لديه، فيما يخص علاقته النسائية فقدانا لجزء يحتاج إليه، فالبحث عن جسد متكامل في مواقف مثل هذه يسهم في إضفاء نوع من القوة والكفاءة، ولكنه، حيثما يتم الحديث عن "تاريخ الجهاد" والماضي إلا ويفتخر بأنه يحمل معه وسام المشاركة في ذلك التاريخ ألا وهو بتر ذراعه، ويصاب بخيبة أمل كبيرة حينما يعامله رجل الجمارك في المطار عند عودته، دون أن يلحظ عليه غياب الذراع التي هي دلالة ينبغي الافتخار بها "يسألني جمركي عصبي من عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا أستوقفه ذراعي (...) كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه.. لكنه لم يقرأني يحدث للوطن أن يصبح أميا" (30).

تنبغي ملاحظة أن هاجس الجسد المعطوب قد حول كل العلاقات التي يقيمها "خالد" مع الآخرين إلى علاقات ذهنية خطابية، وفي مقدمتها علاقته بـ "أحلام/حياة" . فغياب الفعل استبدل بإنشاء ذهني حول جسد الآخر، وهنا تظهر "أحلام/حياة" بوصفها المحور الذي تتمركز حوله أفكار "خالد" وينشط النص في التعبير عن تلك الأفكار والرغبات،، فلا تجد تعبيرا فعليا عنها. وبما أن النص يقوم على أساس ثنائية الإرسال والتلقي، وأن شخصية "خالد" هي التي ترسل وشخصية "أحلام/حياة" هي التي تتلقى، فإن "خالد" يكون راويا، و"أحلام/حياة" تكون مرويا له، أما المروي" فهو الخطاب الإنشائي الذي يرويه ويعيد روايته "خالد" وهو "ذاكرة الجسد".

يؤدي غياب التواصل الجسدي إلى ظهور استيهامات كثيرة، يعرضها الإنشاء الذي يأخذ مظهرا سلبيا لأنه يكتنف بالعنف والعدوانية والشكوك والتهم التي يضفيها "خالد" على الآخرين وبخاصة "أحلام/حياة" حينما لا يتم بينهما تواصل طبيعي، فيتحول لديه مفهوم الرغبة إلى مفهوم جنسي مباشر، لكنه مفهوم ذهني يقوم على افتراض الحاجة إلى تلك الرغبة، وبهذا يختزل العلاقة التي طالما حلم بها إلى مجرد رغبة ذهنية، وذلك بمواجهة العجز عن تفسير عدم التواصل مع المرأة التي كانت

تشكل محور رغباته، يقول : "لا مساحة للنساء خارج الجسد، والذاكرة ليست الطريق الذي يؤدي إليهم، في الواقع هناك طريق لا أكثر.. يمكنني أن أجزم بهذا! اكتشفت شيئا لابد أن أقوله لك اليوم الرغبة محض قضية ذهنية، ممارسة خيالية لا أكثر. وهم نخلقه في لحظة جنون نقع فيه عبيدا لشخص واحد، ونحكم عليه بالروعة المطلقة لسبب غامض لا علاقة له بالمنطق... رغبة جنونية تولد في مكان آخر خارج الجسد، من الذاكرة أو ربما من الشعور" (31) .يقوم "خالد" بتفسير أشياء كثيرة تفسيرا سيئا، ويضع البراهين لإقناع نفسه أنه يقوم بالتفسير الصحيح، والحقيقة فثمة إساءة تفسير متواصلة لعلاقة "أحلام/حياة" يقرأ روايتها "منعطف النسيان" على أنها رسالة مباشرة موجهة إليه، وهذا هو الذي يجعله يوجه رسالته المباشرة إليها، بصورة رواية مضادة لروايتها وهي " ذاكرة الجسد" ويبلغ الخطأ أقصاه، ليس في محتوى التعبير الذي يشكل متن الرواية، إنما في أسلوب التعبير فصيغة السرد تعتمد على استخدام ضمير المخاطب، وتحدث هذه الصيغة إرباكا شاملا في بناء النص، يتوازى مع تدهور العلاقات بين الشخصيات، فـ "خالد" يروي لـ "أحلام/حياة" أخبارا تعرفها لأنها سبق وأن كانت طرفا فيها، فكل ما يورده يدور حول علاقتهما ببعض، وما يقوم به هو إعادة رواية تلك الوقائع التي عاشاها. وبهذا فإن "المروي له" لا يجد مسوغا للتواصل مع ما يروي له، لأنه على معرفة بتفاصيله كونه طرفا فيه وشاهدا عليه، ويزداد الخطأ فداحة حينما تحقق هذه الصيغة في تحقيق أهداف "الراوي". وبخاصة حينما يخرج "خالد" للحديث عن تأملاته الذاتية وأشياء لا علاقة لها بـ "أحلام /حياة" وهذا يقود أحيانا إلى غياب أي دور لصيغة السرد، فيحل السرد المباشر بدلا عنها، وتتعثر النبرة في الفصول الأخيرة؛ لأن الراوي يستنفد طاقته التعبيرية في الإخبار إلى درجة لم يعد لديه ما يخبر به، فيلجأ للحديث عن مدينة "قسنطينة" بصورة تفصيلية وكأنها ليس المدينة التي عاش فيها وعاشت فيها "أحلام/حياة" أيضا، وكل هذا يحصل على خلفية من سوء الاختيارات والتعسف في البحث عن علاقة طبيعية بين "خالد" و "أحلام/حياة" وهما ينتميان إلى جيلين وذهنيتين ورؤيتين مختلفتين.

لم يستطع "خالد" أن يفهم سر ذلك الاختلاف أبدا، وكأن كل أفعاله تتكون من سلسلة متواصلة من الأخطاء، بما في ذلك التلاعب المقصود باسم " أحلام" ففيما أراد أبوها "سي الطاهر" أن تسمى بهذا الإسم وهو ما حصل، فقد ظل "خالد" نفسه يعيش مع حاضر هذه المرأة التي ليست له، وهي "أحلام" ومع ماضي تلك المرأة /الطفلة التي كانت في يوم له كابنة "حياة "، ولأنه لم يستطع أن يتواصل مع "أحلام" تعلق بوهم الطفولة "حياة" . وما استطاع لاستعادة الطفلة الهاربة ولا التمسك بالمرأة الحالية، وفي نهاية المطاف لم تكن "حياة" إلا عنصرا خطابيا تعلق به خالد ليتحدث عما يعتقد

أنها تجهله، لكنه على العكس فقد تحدث بالضبط عما تعرفه، وهكذا يعاند السرد الراوي، في نوع رائع من التوافق مع العناد الضمني الذي يحكم العلاقة بين الشخصيات، وأخيرا تكتشف "أحلام" أن الحالة الوحيدة التي جمعتهما كعاشقين إنما كانت "علاقة مرضية (32)، وقد شفيت منها "أحلام" بالكتابة، لكن الكتابة لم تتمكن أبدا من الوصول بـ "خالد" إلى مرحلة الشفاء، فدوره كأب وعاشق، كوصي ومحب، كراغب في جسد " أحلام" وعاجز عن نيله، جعله يتمزق بين اختيارات ذهنية مجردة، لم يستطع أن يتجاوزها، ولذلك فقول "أحلام" له "الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل ما لم يحدث" لا بد أن يعاد النظر فيه، وفي ضوء ما يقدمه السرد، فالعكس هو الصحيح.

5- جدلية السرد والجسد : الخباء

تهدي "ميرال الطحاوي" روايتها "الخباء" (33) إلى جسدها " إلى جسدي.. وتد خيمة مصلوبة في العراء" وينتمي هذا الإهداء التوكيدي إلى عالم يتصل بالروائية وليس بالرواية. فهو يقع خارج النص المتخيل، يأتي قبله، يدشن له، ويفتح نوعا من أفق الانتظار أمام المتلقي، هل سيكون الجسد موضوعا للنص، أم محورا له؟ هل سيتمركز السرد حول الجسد أم أنه سيكون عنصرا خاملا ومنسيا وفائضا، ولا يشكل إلا فضلة ملحقة بالطبيعة!!؟ فضلة مضافة إلى متن مجموعة أجساد أنثوية تقبع أسيرة خلف باب كبير لا يفتح سوى مرتين، واحدة في الفجر قبل طلوع الشمس، وأخرى بعد غروبها. وكأن تلك الأجساد ينبغي أن تتعفن وراء بوابة "الخباء" أن تعيش منقوصة في فضاء مغلق لا يمكن اختراقه،لا تعرف لذة الدفء وحرارة الشمس، ولهذا فإن شفافية العالم التخيلي الذي يشكله النص، تبدو هشة، فهو عالم أنثوي مقيد أقصي إلى الخلف، وراء الذاكرة ، فازدهرت فيه الأحلام الصغيرة، والتطلعات الطفولية، والحركة المحدودة، فكأن "الخباء" حجاب يفصل عالم النساء الوحيدات عن الحياة، وعن الطبيعة، إلى درجة يصبح فيها حضور الرجل، وهو الأب وليس غيره، نوعا من الاحتفال، إذ بحضوره إثر غيابات طويلة، يتغير نسق الرتابة اليومي، ليحدث ولو لوقت قصير ما هو مغاير وجديد، فيتحول وجود "الأب" العابر إلى رمز لحضور الذكورة التي تخترق الخمول الأنثوي، وكأن ثمة أشياء مرمية ومهملة، لا تكتسب معنى إلا بغيرها.

يتشكل نص "الخباء"، من عناصر كثيرة، فهو مزيج من الأغاني المحكية، والتنهدات المكبوتة، والأفعال المحتجبة وراء "الخباء"، إنه عالم أنثوي مغلق وسط صحراء مفتوحة، وشاسعة، ولا نهائية، وهذا العالم تقدمه عين بصيرة لها قدرة الاستكشاف، إنها عين "فاطمة" وهي تصف الأشياء في مرحلة

أولى، قبل أن تتحول إلى سردها في مرحلة ثانية، ويظهر التوتر والالتباس على خلفية الأحداث، لكنه توتر تخفيه اللغة، وتطمسه الأنوثة الرقيقة والطفولة الدائمة، فكأن النساء ينبغي لهن أن يبقين صغيرات إلى الأبد ، أسيرات إلى الأبد، بعيدات عن الضوء، في عالم أحادي البعد، بلا رجال، حيث الانهماك في حياكة أحلام لا نهائية، وفيما تمضي نسوة "الخباء" أعمارهن في الحياكة والغزل والنسيج، يتقبلن عالما راكدا، تحاول "فاطمة أن تفتح ثغرة تطل منها على العالم، وتكون النتيجة ثمنا باهضا، يفضي إلى قطع ساقها، فتظل عرجاء أولا، ثم بلا ساق فيما بعد، وهكذا يفرض عالم "الخباء ثمنا لا تقدر "فاطمة" على تحمله، وما أن جسدها الجميل تشوه فإنها تصبح بمعنى من المعاني، كائنا ناقصا، إن السرد بتلافيفه العجيبة يوحي، بأن فاطمة بجسد كامل لا بد أن تمزق عالم "الخباء" وفيما تنطلق مهرتها "خيرة" في ممارسة حياتها كأنثى حيوانية" فتنتج خيولا صغيرة كل عام" حصان ألماني على فرس عربي، مهرة، قوائم إنجليزية على عمود فقري عربي، كل عام تنتج سلالة جديدة" (34). فإنها، هي تظل حبيسة جسد، تستقطع أطرافه، ويطول شعره، تصبح فاطمة بلا ساق، فاقدة للتوازن، فيما يكسو شعرها الكثيف جسدها حتى الكعبين.

ثمة شيء ينبغي أن يفيض ليعطي للمرأة أنوثتها، هو الشعر هنا، أو استدارة الجسد، وثمة شيء ينبغي أن يبتر ليحول دون أن تمارس المرأة إنسانيتها، وما أن تلتقي "فاطمة" بـ "آن" إلا وتنتقل إلى مرحلة أخرى، إنها تتعلم فن السرد، وبدل أن تصف تبدأ تروي، قبل اللقاء بـ آن" كانت "فاطمة" تصف عالما تعيش فيه، عالما مزدوجا بالنساء والأحلام، وبعد اللقاء تبدأ "فاطمة" باختلاق عوالم خيالية، إنها تتجاوز ما هو عياني إلى ماهو تخيلي، الانتقال من عالم الوصف إلى العالم السرد ينقل فاطمة من عالم الأطفال إلى عالم الكبار، تصبح امرأة بعد أن عاشت طويلا بوصفها مجرد طفلة. يخلق السرد لديها إمكانات جديدة، ويحررها من تبعية عالم "الخباء" إلى عالم "الخيال" فتعيش عالما موازيا لعالمها، عالما أكثر إنسانية، فيه تعويض عما هو مفقود ومختزل ومستبعد في عالمها، فهي نظيرة "شهرزاد" التي ينبغي لها، لكي تعيش أن تستغرق إلى الأبد في نسج عوالم تخيلية.

ينقل السرد "فاطمة" إلى حالة من تحرر الوعي وتدفقه في عالمها وجسدها، وهنا تشعر أول مرة بأنها أنثى، وبأن لها جسدا تئن جروحه تحت رغبات لا يمكن اختزالها، لكنه جسد منقوص، شعره كثيف، وأطرافه شائهة، وهكذا يضيء لها السرد مكامن الأسرار الجسدية لكنه يشعرها بفقدان التوازن، فتلجأ إلى الإغراق في السرد، الذي ينتقل من كونه سردا شفهيا إلى سرد كتابي، كتابة تتعلمها على يد "آن" وتحاول أن تعيد تركيب عالمها وتخيلاتها بوساطتها، على أن كل ذلك لا يجعل "فاطمة"

تتشاغل عن جسدها الذي بدأ فوران الأنوثة يغمره، بل إن إلحاح الجسد في التعبير عما يرغب به، يستأثر باهتمامها، فكان ذلك هو آخر ما وصلت إليه، فالرغبة والمتعة لا يمكن تجاوزهما، لا يمكن للسرد أن يطفئ حاجة الجسد. ولما تقابل "آن" رما لآخر مرة، تقول لها "اكتبي" فتحس بالسأم، وتقول وهي تفجر كل مكبوتاتها" كتبت عن "موحة" و "ساسا" و "سردوب" كتبت عن أمي و "صافية" كتبت عن "دوبة" وتعاويذها، سئمت ، أنا لست ضفدعا في بلورة تتفرجين عليه... أنا فاطمة يا "آن" لحم ودم، انظري للعباءت التي ضاقت على جسدي انظري للعيون المفتوحة فوق صدري، إنها قلادة : زهوة" سبعة جروح تبكي في الليل، وتوقظني الغربان المشئومة، ولن أرى في عيني إلا دموع غزالتك التي كفت عن الطعام" (35)

تتوارى رغبات كثيرة خلف الأحداث في رواية "الحياة". وواقع الحال، فإن التمرد الضمني الداخلي الذي يفرض نفسه على "فاطمة" بسبب الجسد الذي قمعت رغباته وراء "خباء" هو أشبه بقلعة مقفلة محاصرة، لا يؤدي إلا إلى إلقاء ضوء خافت على الممارسة المزدوجة التي يفرضها سلم محكم من القيم السائدة في مجتمع النص، وفيما تنفرد فاطمة عن غيرها، بالإحساس المتدرج بذلك الاستبداد وتحاول مغالبته بالانتقال من الوصف إلى السرد، فإن عالم النساء الأخريات اللواتي يطوقهن "الخباء" يظل عالما مغلقا وساكنا وخاملا، فكأن الجسد الذي يسعى وراء رغباته، ينبغي عليه أن يتقطع ويتشوه كمعادل لتحقيق التوازن المفقود الذي يريد استعادته.

6- المكافئ السردي والجسد : من يرث الفردوس

يعيد السرد في رواية " من يرث الفردوس" (36) للطفية الدليمي ترتيب الأحداث، ويقلبها رأسا على عقب، فالخطاب يبدأ من حيث انتهت الحكاية، وهذا نسق من أنساق بناء الحدث الروائي استأثر باهتمام الدارسين، الذين فحصوا ضروب الترتيب، ومنهم جنيت الذي حاول ضبط العلاقة بين ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية في الخطاب السردي وترتيبها في الحكاية، (37) وفيما تبدأ الرواية بصعود "مزينة" و "سحبان" إلى " جبل الساهور" تكون الحكاية قد انتهت، فـ "جبل الساهور" هو الملاذ الذي يقاوم الريح والمطر والزمان"، وإذا تعذر الوصول إليه، فليس أمامهما إلا جزيرة "النسيم"، وكانت الرواية قد انتهت بالفرار من "حصن المسهج" بعد أن أمضيا فيه عاما واحدا، إثر هروب سابق من "مدرارة.

يمثل البحث عن مكان آمن المحفز السردي الذي يجعل "مزينة" و "سحبان" يهربان من مدينة "مدرارة" إلى "حصن المسهج" بحثا عن "زمن آخر" حيث "الحاضر كأنه خالد أبدا" فالحصن كان بالنسبة لهما" قلعة المحبين "وجمرة الحلم"، وبعد وصولهما، يغمران في سياقاته الحياتية في مطلع الأمر، ويكتشفان بعد ذلك أنه "برق خلب" و "أكذوبة خادعة" و "مكان للجنون" و "أرض معادية" ولهذا يقرران الهرب إلى "جبل ساهور" لأنهما محكومان معا بـ "الارتحالات والنزوع إلى التمرد ونشدان غير الذي يرضى به الآخرون". ولا يصعب القول بأن المكان الأخير الذي قصداه لن يكون أفضل من "حصن المسهج" كما كان الحصن ليس بأفضل من مدينتهما الأولى "مدرارة". فالرواية تكشف التعارض العميق بين شبكة القيم السائدة والهيمنة من جهة وشبكة الأحلام المستحيلة من جهة ثانية، فعالمها ينشطر إلى قسمين متضادين يمثل "سحبان" و "مزينة" و "وهب المليلي" قطبا للقسم الأول، بينما يمثل "عواد السليم" و "مطيع أياس النادري" قطبا للقسم الثاني، وبينهما تتأرجح مواقف شبه مبهمة وخاملة تنتظر حسما يقوم به هذا القطب أو ذاك.

يؤدي الضغط الخارجي على "مزينة" و "سحبان" إلى تعطيل الحلم الذي يسعيان من أجله، ومع أنهما يمضيان في الهرب/البحث عن عالم يمكنهما من تحقيق ذلك الحلم إلا أن علاقتهما تتوتر، وفيما تنبثق الشكوك من وسط أفكار "سحبان" بين حين وآخر، يشوب البرود تصرفات "مزينة" ويبدو وكأن حياتهما تصبح معطلة، فموضوع الحب الذي يشكل محورها الرئيس يظهر مؤجلا باستمرار، ولم يستطيعا أبدا التغلب على هذه الهوة التي تفصل بينهما، على الرغم من أن النص يوحي بغير ذلك ، ففي اليوم الأول لوصولهما إلى "حصن المسهج" الذي كانا يعتقدان أنه نموذج للمكان الآمن، لكنهما لم يفلحا في التواصل، وشغلا بالذكريات ، وكما سنرى فإن المكافئ السردي لحاضرهما، هو الهروب إلى ماضي وذكرياته، فثمة هروب من "الواقع" بحثا عن مكان آخر" وثمة هروب من "الحاضر" بحثا عن حاضر آخر قوامه الحكايات والتخيلات والذكريات، والفقرة الآتية تصور ليلتهما الأولى في المكان الذي طالما حلما فيه" الآن ها في الحصن، الليلة الأولى في الزمان الجديد، وحديث مزينة يتدفق مثل المطر، عن الطفولة ومعتقدات الأمس، ويثير فيه لذة اكتشافها، ويتأملها مستطلعا أعماقها التي لا يربطه بها هذه اللحظة سوى الكلام.. الذكريات والتفسيرات ومحاولة تحليل القول للوصول إلى ما لم تفصح له عنه، كم تسكنها الذكريات، لو أنها تدفن الأمس كله وتحيا في حاضرنا، قال لنفسه : وأنا هل بوسعي التخلص من كل ذلك الزمان وطرحه وراء ظهري؟ كيف ينسى ضنك العيش ومطاردات الأضداد له؟.. كيف ينسى ما تعرضا له خلال سنوات حبهما؟...

مضغت مزينة شيئا من القرنفل ووضعته على ضرسها الموجوع وتمددت ترنو إليه في حيرة واستغراب، تتأمل قسمات وجهه، وتود لو استطاعت اختراق الحاجزالذي قام بقل برهة بينها" (38).

أفضى البحث عن الأمان إلى خلق من حالة غياب التواصل الحقيقي، ولهذا "أحست" بالمرارة، ووجدت "أنهما يدخلان ما يشبه المتاهة الجديدة" وفيما تتعاظم غيرته، تستغرق هي في حكايات "ملكية". إن سلوك "سحبان" و ذكريات "مزينة" يعتبران بمثابة المكافئ الذي يقابل واقعهما، وبذلك يقعان في أسر ذلك الواقع نفسه في الوقت الذي حاولا فيه الهروب منه.

يرى سحبان أ لا سعادة مع الذكريات، فما دامت "مزينة" مشتبكة بذكرياتها فستكون لا محالة منشطرة بين عالمين، ومنقسمة على نفسها قسمين" دعي كل شيء وتذكري أننا هنا فقط... آه لو كان بوسعي استئصال تلك الذكريات المرة، إذن لجعلتك سعيدة حقا، ابقي معي ولا تجزئي نفسك إلى قسمين، أحدهما هائم وضائع، والآخر مستقر معي، كوني شيئا صلبا مع قطعة واحدة إذا أردت هدوء النفس" (39). ومن الواضح أنهما سيندرجان في علاقة ستقوم على سوء تفاهم متواصل، ومع أن النص يوهم بأنهما اختارا أن يكونا معا إلى الأبد، فهما يختاران بعضهما، ويفران معا من "مدرارة" ويواجهان كل الصعاب التي تعترضهما، إلا أن التواصل الداخلي يظل معطلا، وسوء الفهم يعمق الهوة فيما بينهما، ويجدان نفسيهما في حالة من حالات انعدام التوازن، لأنهما لم يتخلصا من عسف العالم الخارجي، ولم يستبدلا خوفهما بأي نوع من الأمان، بل إن الخوف والشك تغلغل في أعماقهما، ولنتابع سوء التفسير الذي تقدمه "مزينة" لمحاولة "سحبان" معها، في أول ليلة يمضيانها معا في "حصن المسهج" فما أن يقترب إليها حتى تنثال في ذهنها الأفكار الآتية " كانت تنتظر، تحدس رغبته فيها، إنه يريدها أكثر ما يحبها، يريد أن يمتلكها حتى آخر الزمان،ولكن أن يحبها مثلما تحبه، هذا ما لا تصدقه مزينة في هذه الساعة، كيف التقيا؟.. كيف عرفها وأحبها وكيف تعلقت به وأحبته، منذ صباها كانت تكافح احتواء أهلها لأمنياتها، منذ صباها كانت تحلم بقصة حب، بعاشق مجنون يجعل العالم شيئا جديرا بالعيش، لكنه بدأ معها بالمصادرة، ألغى حلمها واهتم بالاستيلاء عليها، كان يقيم لها جلسات أشبه بجلسات التحليل النفسي، تحدثه فيها عن حياتها التي سبقت تاريخ لقائهما، كان يحاكمها ويلومها ويعنفها، ولدهشتها كانت ترتضي منه ذلك، أي جنون؟... ولماذا ارتضت هذا الإلغاء المرضي لوجودها وتاريخها. لماذا؟ ألأنها تريد لحياتها أن تتحدد بعد أن قاربت الذبول والموت بين العادات والرتابة والخواء؟" (40)

يقدم المقطع المذكور تفسيرا مفعما بالشك لما يقوم "سحبان" به، ويقدم إلى جانب ذلك فهما مختزلا لعلاقة الحب بين الاثنين، فرغبة "سحبان" تفسر على أنها نوع من الامتلاك، وحبها له يفسر على أنه مجرد رغبة في تجديد حياة عصف بها الذبول والرتابة والخواء، وهذا يقود إلى عدم الاستجابة الجسدية له، على أن الهواجس تطرد في داخلها فلحظة الإحساس بالحرية، تضع الذات والآخر تحت شلال ساطع من الضوء، فيكشف كل شيء بما في ذلك تورم الظنون، وسوء التفسير، وهكذا في الوقت الذي لم تسأل فيه "مزينة" عن طبيعة العلاقة وخلفياتها في "مدرارة" حيث الظلم والقهر والاستبداد، تفجرت الشكوك في ذهنها حينما وصلا إلى "حصن المسهج" الذي كان بالنسبة لهما قلعة للمحبين، وجمرة للأحلام حيث الحاضر دائم إلى الأبد، وهنا يتعطل كل شيء وتنام" "مزينة" على إحساس يشبه الخيبة". وبالتوازي مع شكوكها تتفاقم شكوك "سحبان" فما أن يطرق أياس النادري بابهما ليلا طالبا أن يعزفا للضيوف شيئا من الموسيقى، حتى يتفجر سوء الظن لدى "سحبان" حينما يخبره الشيخ أن تقوم "مزينة" بالعزف إن لم يستطع هو، والحوار الآتي يجسد ذلك " أطبق الباب وقال لمزينة :

-كيف يجرؤ الرجل على دعوتك بهذا اليسر، لابد أنه رأى تساهلا من جانبك؟

-سحبان أجننت...!

-وإلا كيف يجرؤ، ثم ما أدراني ما مدى استجابتك لمحاولته؟

-سحبان إنه في عمر والدي.. ألا تخجل من فكرة شنيعة كهذه؟

- إن كان هناك من ينبغي له أن يخجل فهو أنت، تطمعينهم فيك.

-سحبان ... أي جنون هذا.. إنني فزعة وخائفة منهم.

-كأننا لم نفعل شيئا، كأننا في مدرارة ما نزال

- سحبان

وأجهشت بالبكاء، قال : اسمعي لن تخدعيني بدموعك.. سأقابلهم لأحتفظ بك.. ولن أدع أحدا يمسك سواي.. أو أقتلك" (41)

يتكشف عمق الالتباس في العلاقة بين الاثنين كلما ظنا أنهما يتخلصان من أعباء الضغط الخارجي الذي يمارسه الآخرون عليهما، وهذا الالتباس يكسر درجة الوهم التي يخلقها سياق النص من أنهما أصبحا متلازمين إلى الأبد، صحيح أن مصائرهما تعلقت بالهرب والفرار الذي يجمعهما معا، لكن ذلك الهرب هو نفسه الذي يفضح نوع الترابط الداخلي بينهما، إن المرأة/الأنثى في النص تبحث عن

توازن داخلي فلا تجده إلا في مرويات مليكة"، وتفسر حركات الرجل/الذكر على أنها امتلاك واستئثار وسيطرة، فيما يرى الرجل /الذكر أن الحب يقتضي الخوف، وأن قلقه يفضي به إلى تفسير سيء، وهو وجود نوع من التواطؤ بين "مزينة" والآخرين في الحصن. وكل هذا يمزق نسيج التواصل الداخلي بينهما، الأحاسيس والعواطف تتأثر ببرود في تضاعيف النص، وهي تشكل مرفقة بتصورات ذهنية، وكما تقول "مزينة" فإنها كانت "تضع حبها في ميزان الأفكار والمفاهيم والقيم التي ينادي بها المحايدون الواقفون خارج جحيم الحب" (42).

كنا أشرنا إلى غياب التوازن في العلاقات الخارجية والداخلية، بين "سحبان" ومزينة" ولا بد من تفصيل ذلك بالقول إنهما يتضادان على مستويين؛ أولهما : انهيار العلاقة بينهما والعالم الخارجي في "مدرارة" و "حصن المسهج" فالاخرون باستثناءات قليلة؛ لم يمنحوا لهما الحق في علاقة متكافئة، ولم يكن أمامهما سوى الهرب بحثا عن عالم أفضل يوافق أحلامهما، وثانيهما: تسرب مفاهيم العالم الخارجي وثقافته إليهما. فالشك والغيرة المرضية وسوء الظن وخطأ التفسير يؤدي إلى انطفاء الجذوة التي يستمر أفولها، فيتحول قرارهما، في جانب كبير منه إلى خيار ذهني، وليس الخوف على علاقة ترابط داخلية جسدية وعقلية تربطهما ببعض، ذلك أن النص نفسه يتهرب، ويؤجل دائما الكشف عما ينبغي فعلا أن يعلن بمواجهة عالم يطمس ويستبعد ويختزل علاقة حقيقية بين إنسانين متكافئين.

7- استنطاق ونتائج

تكشف الروايات النسائية التي وقفنا عليها عن توافر مجموعة من الظواهر الفنية المتماثلة والمتكررة، وفي مقدمتها تمركز السرد حول الأنوثة التي يصار إلى تأكيدها والاحتفاء بها من خلال الجسد، ومع أن النماذج التي عرضت للتحليل والاستنطاق اقتصرت فقط على علاقة ثنائية بين امرأة ورجل -باستثناء الخباء- فإن المركز الذي يجتذب خيوط السرد إليه هو المرأة، وعلى وجه التحديد ما يتصل بجسدها سواء تم ذلك بالتصريح كما هو الأمر في "امرأتان في امرأة" و "نخب الحياة" و بيروت 75 أو بالتلميح والمواربة والترميز كما يظهر ذلك في "ذاكرة الجسد" و "الخباء" و "من يرث الفردوس" فالجسد هو البؤرة والعناصر الأخرى تكتسب أهميتها بمقدار صلتها به، وثمة تدرج في الاهتمام بلذات الجسد ومتعه، وخصوصيته، وحريته يبدأ بـ "نخب الحياة" وينتهي بـ "الخباء" وفي كل تلك النصوص الروائية هناك بحث للخروج من مكان والانتقال إلى الآخر، مع إحساس عميق بتمزق الهوية الأنثوية، والسعي إلى الحفاظ عليها، وترميمها، سواء من خلال الاستغراق في لذات الجسد، وتلبية رغباته، كما يظهر في "نخب الحياة" و "بيروت 75 أو في منع استغلاله من طرف الذكور كما يتجلى

ذلك في "امرأتان في امرأة" ومن يرث الفردوس" أو في رفض عطالته وتعنفه في مكان منعزل ومغلق، كما نجد ذلك في "الخباء"، أو في عدم القدرة على التواصل الحقيقي مع الرجل المستهيم خطابيا كما هو واضح في ب "ذاكرة الجسد"

يظهر الرجل باعتباره جزءا مكملا لمقتضيات الأنوثة، ويلعب دور رفيق الدرب الذي يغذي معنى الأنوثة لدى المرأة، كما في "من يرث الفردوس" و "ذاكرة الجسد" و "نخب الحياة" و "امرأتان في امرأة"، أو يجسد الخطأ الأخلاقي، من خلال فضح صور الانتهاك الجسدي الذي تتعرض فيه المرأة والرجل على حد سواء كما تعبر عن ذلك رواية "بيروت 75" أو من خلال غياب الرجل المباشر والانصراف الذي تبديه المرأة بالهم الجسدي بعيدا عنه، كما يظهر الأمر في "الخباء"

وتكشف ظاهرة فنية موازية لهذه الظاهرة ومتصلة بها، وهي أن الرجل الذي يمثل الدور الثانوي في هذه الروايات، لا يفلح أبدا في إشاعة الكفاية والاطمئنان والأمن الجسدي عند المرأة، فتلجأ المرأة إما إلى تجاوزه أواستبداله والبحث عن غيره، وهو ما يلاحظ في "نخب الحياة"و "ذاكرة الجسد" و بيروت 75 أو إلى الشك في نزاهته الأخلاقية، وهو ما يظهر في "من يرث الفردوس" أو أن يكون مجرد منبه إلى صواب الاختيار الذي توصلت المرأة إليه، كما يتضح ذلك في "امرأتان في امرأة" أو إلى تغييبه كما في "الخباء" ومع أن العلاقات الثنائية هي المهيمنة، لكن الطرف الفاعل فيها هو المرأة والطرف المنفعل هو الرجل، فكل عناصر السرد الأخرى، بما فيه شخصية الرجل تمتثل لحركة المرأة وعالمها ورغباتها، ويعتبر الجسد هو الرابط الذي يشكل صلة الوصل بين المرأة والرجل، وتتناثر الإشارات في تضاعيف تلك النصوص الروائية، وهي تدين عالما محكوما بقيم تفاضلية، ترفع من شأن الرجل وتخفض من قيمة المرأة، ويتكشف وجه الاستلاب والقهر الذي يقود إلى ادعاءات أيديولوجية متصلة بالجسد والأنوثة لمقابلة الثقافة الذكورية.

وسط هذا التعارض تقدم الرواية النسائية فكرتها المضمرة، ففي ثقافة تراتبية توفر القيم الأبوية وتقدسها، ليس أمام المرأة غير الانخراط في دور إعجاب الآخر من جانب، وإنتاج صورة إغرائية للذات بهدف لفت النظر ونيل الإعجاب، من جانب آخر، والجسد هو الوسيلة التي تنظم العلاقة بين الذات/المرأة والآخر/الرجل، وهذا هو الذي يعلل سخاء السرد في الإكثار من أوصاف الجسد الأنثوي، والمبالغة في ذكر رغباته وتهوياته الجنسية، فالجسد ينتمي إلى عالمين، عالم ينتهكه هو عالم الذكور، وعالم يختفي به وهو عالم الإناث، ولأن الجسد لا يمكن له أبدا أن يحافظ على هويته باتصاله بهذين العالمين في وقت واحد، لكي يعبر عن نفسه من خلال التواصل معهما، فإن ما ينبغي أن يحدث

لكي لا يؤدي البحث عن الهوية إلى تمزق الجسد هو تغيير المضمون الأيديولوجي السائد في عالمي الرجل والمرأة، المضمون القائم على التفاضل والتراتب، وإنتاج صورة طهرانية للذات، وتركيب صورة مشوهة للآخر، وهو ما سيفضي إلى امتصاص شحن الغلواء التي يمور بها الجسد بحثا عن توازنه وحاجاته الطبيعية وأمنه وكفايته.

على أن الرواية النسائية العربية، كما عبرت عنها الروايات موضوع التحليل، قد وقفت على وجه واحد، من وجوه هذا التضاد المدمر، وافتقرت إلى قدرة استكشاف أبعاد هذا الأمر، وعجز التمثيل السردي عن معاينة صورة التوازن المطلوب، وبدا غياب واضح لكل ذلك، فما يمكن الإشارة إليه هنا، هو أن الروايات التي وقفنا عليها، حاكت، سواء بتأثير مباشر أو غير مباشر تلك الأيديولوجيا التي أشاعتها الحركة النسائية، ممثلة بالنقد النسائي، وبخاصة ما له علاقة، بـ خطاب تحرير الجسد" (43) الذي ينادي بجسد حر لا ينصاع لحدود، سيد الزمان والمكان، مكتف بذاته، جسد ينحو صوب الخلود استنادا إلى خصائصه الذاتية، جسد بريء، سعيد، بعيد عن الرغبات والمخاوف والشغف جسد متطابق مع ذاته، ورغم كل هذا فهو لا يضع في الاعتبار الظروف الواقعية والحقيقية للجسد، كأنه يتعالى عليها بحثا عن جسد معقم ومطهر، وقد ترفع عما يحيط به، إلى درجة توارت رغباته، كما يلاحظ في "امرأتان في امرأة" و "من يرث الفردوس" ومع أن بعض النصوص تعرض أطروحة مناقضة، لكنها تريد تحرير الجسد من خلال إلقائه في أتون اللذة، فكأن اللذة هي الجحيم الذي يطهر الدنس الذي وسمت به ثقافة الذكور جسد المرأة. لقد جرى تمثيل سردي لجوانب من عالم المرأة العربية، وما يلاحظ هو أن المرجعيات الثقافية قد وجدت لها حضورا في ثنايا ذلك التمثيل، إنه حضور الأنساق الثقافية السائدة والمهيمنة التي ثبتت صورا تعارضية بين الرجل والمرأة من ناحية الأدوار والوظائف والأهمية والقيمة والكفاءة، وقد عالج السرد النسائي هذا الموضوع، لا بوصفه مشكلة فحسب، إنما ذهب إلى عرض طبيعة التنازع الثقافي، طارحا بدائل تتصل بقلب الأدوار والصراع على المواقع.

لعل الرواية النسائية العربية بذلك تكون قد عبرت رمزيا عن الحركات الخفية المتصلة بإعادة النظر فيما هو موروث وسائد ومقدس، وصولا إلى خطاب لا تمركز ثابت فيه، وذلك يتطلب تجاوز المطلب الأيديولوجي الشائع حول نوعي التمركز: حول الذكورة وحول الأنوثة ،وبهما تستبدل شفافية تتساوق فيها الهويات المشتركة وتتناغم

الهوامش :

1- تيري ايغليتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب (دمشق، وزارة الثقافة 1995) ص 255
2- سعاد المانع، النقد النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، المجلة العربية للثقافة (تونس، ع 32 لسنة 1997) ص 73-74
3- م.ن.ص 85
4- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة (بيروت ، المركز الثقافي العربي 1996) ص 34
5-رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة سعيد الغانمي (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996) ص 190
6- م.ن. ص 209
7- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر 1994) ص217 - 238
8- ماك فيشرستون "الجسد في ثقافة الاستهلاك" انظر كتاب "الجسد" ترجمة هشام الحاجي (تونس، نقوش عربية) ص 40
9-أورده ميشال "من تحرير الجسد المجيد" انظر كتاب "الجسد" ص 161
10-محمد برادة، "كتابة الفوضى والفعل والمتغير" انظر كتاب "دراسات في القصة العربية" (بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية، 1986) ص 17
11-نوال السعداوي، امرأتان في امرأة، دار الآداب ، 1988)
12- م.ن.ص 37
13- م.ن.ص 92 - 93 - 14- م.ن.ص 109 - 15-آمال مختار: "نخب الحياة "(بيروت، دار الآداب، 1993)
16-م.ن. ص 15 – 16- 17- م.ن. ص 46- 18- م.ن.ص 47 - 48 - 19-م.ن. ص12 - 13
20- م.ن.ص 19- 21- غادة السمان : "بيروت 75 "(بيروت ، منشورات غادة السمان، 1987)
22-م.ن. ص 40 - 23-م.ن. ص 77- 24- أحلام مستغانمي : "ذاكرة الجسد" (بيروت ، دار الآداب، 1993
25- م.ن.ص انظر مثلا ص 18-19 - 26- م.ن.ص 336- - 337 - 27- م.ن. ص 385
28- م.ن. ص 386 - 29- م.ن. ص 314 – 315 - 30- م.ن. ص 404 - 31- م.ن. ص 385
32- م.ن. ص 277 - 33- ميرال الطحاوي، " الخباء" (القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، 1996)
34- م.ن. ص 11- 35- م.ن. ص 115
36- لطيفة الدليمي: "من يرث الفردوس" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987)
37- جيرار جنيث، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرون (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997
38- من يرث الفردوس ص 116 - 39- م.ن. ص 11- 40- م.ن. ص 117 - 41- م.ن. ص 185
42- م.ن. ص 118 - 43- انظر كتاب "الجسد" ص 168