الحائزة على جائزة كتارا للرواية العربية 2019 - فئة الدراسات النقدية

د. أحمد كُريِّم بلال

سُقُوْطُ أوْرَاقِ التُّوْتِ

المَحظُورات في الكِتابةِ الروائيّة

دِراسَةٌ نَقْديّةٌ تَطْبِيقيّةٌ

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

سُقُوْطُ أوْرَاقِ التُّوْتِ

المَحظُورات في الكِتابةِ الروائيَّة

دِراسَةٌ نَقْديَّةٌ تَطْبِيقيَّةٌ

د. أحمد كُريِّم بلال

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

هذه الدراسة حائزة على «جائزة كتارا للرواية العربية 2019»

«فئة الدراسات النقدية»

كتارا
katara
جائزة كتارا للرواية العربية

سُقُوطُ أوْرَاقِ التُّوْتِ

المَحظُورات في الكِتابةِ الروائيّة

دِراسَةٌ نَقْديّةٌ تَطْبيقيّةٌ

المؤلف: د. أحمد كُريِّم بلال

عدد الصفحات: **208 صفحة**
رقم الإيداع: 2020/625
الرقم الدولي: **(ردمك)**
ISBN/9789927149122
الطبعة الأولى: **2020م**

جميع الحقوق محفوظة للناشر

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House

قطر، الدوحة، المؤسسة العامة للحي الثقافي «كتارا»، مبنى 15، ص ب: 16214
هاتف: 974-444080045+| البريد الإلكتروني: info@kataraph.com

دار كتارا للنشر ليست مسؤولة عن آراء المؤلفين وأفكارهم.
إن الآراء المعبر عنها في هذا الكتاب تعكس وجهات نظر المؤلفين ولا تعكس بالضرورة آراء دار كتارا للنشر.

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إليكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي، والتسجيل على أشرطة أو أقراص قرائية أو أي وسيلة نشر أخرى، أو حفظ معلومات واسترجاعها، دون إذن خطي من الناشر.

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2020

إهـــداء

إِلَى والِـــدِي

رَحِمَهُ اللهُ تَعَالَى وَأَحسَنَ إِلَيْهِ،

مُعلِّمِـي الأَوَّلِ الَّـذي أَوْرَثَنِـي محبَّـةَ العربيَّـةِ

والشَّـغَفَ بآدَابِهـا.

أَحْمَد كُريِّم بِلَال

الفهرس

المقدمة 9

الفَصلُ الأَوَّلُ: الدَّوَافِعُ والبَوَاعِثُ 21

(1) الإيمان بحريّة التعبير الأدبيّ بشكل مطلق 24

(2) الرغبة في لفت الانتباه وإثارة الجدل 26

(3) دوافع نفسيّة 28

(4) التبعية والانقياد الفكري والاجتماعي للغرب وتبني قضاياه 35

(5) مُحفّزات من التراث العربي والآداب الغربيّة 51

(6) دوافع فنيّة 57

الفَصلُ الثّاني: الحَيِّزُ النَّصِّيُّ 59

(1) المحظورات الجنسيّة على هامش القضيّة 61

(2) القضيّة جنسيّة والهامش اجتماعيّ 76

(3) القضيّة الجنسيّة تستحوذ على المتن والهامش 83

الفَصلُ الثالثُ: الطَّرْحُ الاجْتِمَاعِيُّ والنَّفْسِيُّ 89

(1) الطرح الاجتماعي والنفسيّ للعلاقة الزوجيّة 92

(2) الطرح الاجتماعي والنفسيّ لجريمة الزنى 98

(3) الطرح الاجتماعي والنفسيّ للعلاقات الشاذة 105

الفَصلُ الرابعُ: المَوْقِفُ السَّرديُّ مِن الدِّينِ 129

(1) المحظورات الجنسية في موضع المساءلة الدينية 132

(2) حضور الدين دون مساءلة للمحظورات 134

(3) تجاهل وجود الدين 138

(4) التمرد على الدين 140

الفَصلُ الخامسُ: مستوياتُ التَّعبيرِ اللغَويِّ 147

(1) التعبير الصريح المكشوف 151

(2) الإشارة المتخفّية غير المباشرة 154

(3) الإشارة المبْهَمَة غير المحدَّدة 156

(4) التعبير المجازيّ 159

(5) تنميط التركيب اللغويّ 164

الفَصلُ السَّادِسُ: مَحاوِرُ التَّأويلِ 169

(1) تأويل العلاقة مع المرأة الأوربيّة باعتبارها من صور التفاعل الحضاري 173

(2) التأويل يتعلق بالخلاف الديني المذهبيّ 178

(3) التأويل يتعلق بصراع الإنسان بين المادي والروحي 181

(4) التأويل يتعلق بقضايا سياسية 188

المصادر والمراجع 195

المقدمة

الحمدُ لله رب العالمين على واسعِ نعمائه، وصلاةً وسلامًا على نبيّه المبعوثِ رحمةً للعالمينَ، وعلى آله الأطهار الطيبين، وصحبه الأبرار المكَرّمين، وبعدُ:

فالروايةُ -الآن- على رأس الفنونِ الأدبيّة الذائعةِ المؤثِّرة؛ لأنها الأكثر ارتباطًا بحياة الناسِ، والأقرب تصويرًا لمجتمعاتهم بما تحمل من آمالٍ وآلامٍ وانتصاراتٍ وانكساراتٍ؛ ولأن القارئ يستطيع -بما يثيره الخطاب الروائيّ من خيالاتٍ- أن يطّلع على أحداثٍ وتجاربَ محجوبةٍ عنه، وأن يصاحبَ شخوصًا ليس في وسعه معرفتهم على أرض الواقع، ولا في إمكانه الغوص في مكنوناتهم العميقة التي تفصح عنها الرواية بكل جلاء، ومن خلال الرواية يرتاد أماكنَ ربما لا يستطيعُ في واقعه أن يمرَّ بها، ومن ثمّ يعيش -بالرواية ومن خلالها- حيواتٍ لم يعشها.

والموضوعات التي تتناولها الروايات أو تثيرها بين قضاياها موضوعات

لا حصر لها؛ لأنها تعكس جوانب الحياة في المجتمع بتعددها وتنوعها، وتعبّر عنها برؤى ووجهات نظر وأشكالٍ مختلفة متباينة تبعًا لاختلاف الأدباء، ونتيجةً لتنوع طبيعة ثقافتهم وتعدد توجهاتهم الفنيّة، وقد اخترت من بين هذه القضايا المتنوعة دراسة «**المحظورات**» باعتبارها واحدةً من القضايا التي انشغلت بها الرواية وحرصت على التعبير عنها باعتبارات عديدة ولدواعٍ متعددة، وعلى رأسها استقطاب القارئين؛ لأن كل محظور ممنوع، والممنوع مرغوب ولافت للانتباه ودافع للاستطلاع والتعرّف.

والمحظورات متنوعة؛ فمنها -وعلى رأسها- ما يحظره الدين، ومنها ما يحظره القانون أو العُرف الاجتماعيّ، ومنها ما يحظره الخوف من المواجهة والمساءلة وإن لم يكن مُجرَّمًا أو ممنوعًا، وبالطبع لا تتسع الدراسة لكل هذه الأمور التي لا تكاد تُحصى كثرةً وتنوعًا، وإنما عَنَيْتُ بالمحظورات: ما يتعلق بالأمور الجِنْسِيّة على وجه الخصوص والتحديد، وما قد يتشعب عنها -في بعض الأحيان- من حديث عن الدين أو السياسة، وعبَّرتُ عن ذلك في عنوان الكتاب بالعبارة الرمزيّة: «سقوط أوراق التوت» التي يُكنَّى بها في أغلب الاستخدامات اللغويّة عن انكشاف العورات، وعن معرفة الإنسان لشهوته بعد خروج آدم وحواء من الجنّة، وقد يُكنّى بهذه العبارة: «سقوط أوراق التوت» في أحيانٍ أخرى عن ظهور الحقائق المستترة المخفيّة والتعبير عنها دون حياء أو خجل،

وكل ذلك مناسب تمامًا -من وجهة نظري- لكونها عنوانًا لدراسة تتناول هذا الجانب في الكتابات الروائيّة، فسقوط أوراق التوت تعبير عن هذه الغريزة الإنسانيّة من ناحية، وتعبير من ناحية أخرى عن جرأة الروائيين في تناولها، وانكشاف ما تثيره -أحيانًا- من دلالات دينية أو سياسيّة.

وعلى الرغم من تطرق الدراسة ومعالجتها لأمور تتعلق بقضايا الجنس وما يثار من خلاله -في بعض الأحيان- من قضايا دينية أو سياسيّة؛ وهذا ما يُعَبَّر عنه كثيرًا بكلمة «التابوهات» جمعًا لكلمة «تابو» **taboo**؛ أقولُ: على الرغم من ذلك آثرتُ استخدام كلمة «**المحظورات**» بمعناها ومبناها العربيّ على وجه التحديد، ولا أريد لها أن تكون ترجمةً لكلمة «تابو» التي تدور على ألسن الناقدين وفي كتاباتهم، ولا يفتأ الروائيون يُحدِّثون عنها في محاوراتِ الصحف واللقاءات المتَلفزة؛ أردت دلالة «المحظور» بمعناه العَرَبيِّ الصميم، لا أبتغي بذلك محبة العربية وإيثارها وحسب؛ وإنما كان استخدامي لها -فضلًا عن ذلك- عدولًا عن كلمةٍ تحمل بين طيَّاتها إيحاءات غَربيّة كثيفة تتعلق بالموروثات الشعبيّة المرتبطة بالسحر والطقوس البدائيّة؛ فالتابوهات لا تعبر -بالضرورة- عن الثوابت الدينيّة والأعراف الاجتماعيّة؛ وإنما هي ذات ارتباط أوسع بالطقوس الفلكلوريّة في أصلها الغربيّ.

ومن المسلم به -قطعًا- أن المحظورات الجنسيّة في مجتمعاتنا العربيّة إنما يقوم الحظر فيها -أول ما يقوم- على أساس من الدين والخلُق والتقاليد الاجتماعيّة، وأن الروائيين الذين ينتهكون هذه المحظورات لا يُقدمون على هذا الانتهاك استهانةً منهم بالأرواح الشريرة التي تتوعد محطمي «التابو» وتلاحقه بالويل والثبور؛ وإنما يكتبون في هذا المضمار لدوافع عديدة متنوعة أبرزها تحديهم للتقاليد الاجتماعيّة الراسخة التي تبدو -في وجهة نظر بعضهم- مُعوقًا يحول دون حرية التعبير الأدبي.

والحقُّ أنه منذ ظهور الملامح المكتملة الناضجة للفن الأدبيّ الروائي في مطالع القرن الميلادي العشرين وحتى يوم الناس هذا، لا تكاد رواية تخلو من هذه المحظورات الجنسيّة سواء بالتصريح أو التلميح، وهي تعبِّر عن هذه المحظورات من خلال مستويين متداخلين، أولهما: «**الفعل في حد ذاته**»، بمعنى ممارسة الشخصيات الروائيّة للمحظوراتِ الجنسيّة المحرَّمة بتعدد أنواعها وأشكالها. والمستوى الآخر هو مستوى «**التعبير عن الفعل**»، إذ يكون التعبير عن الجنس محظورًا على المستوى اللغويّ عندما يخرج أسلوب الصوغ عن اللياقة، أو عندما يكون الحديث عنه غير مناسب للموقف والمقام، سواء أكانت العلاقة نفسها حلالًا أم حرامًا، وقد يكون هذا التعبير الجنسي المحظور مسوقًا على ألسن شخوص الرواية في «الحوار»، أو جزءًا من حديث الراوي في «السرد».

على أنه ثمة تقاطعات كبيرة ومتعددة بين «**الفعل**» و«**التعبير**

عـن الفعـل»، والمحـكُّ هـو: كيفيّـة التنـاول، وطبيعـة الرؤيـة الفنيّـة التـي يقدمهـا الأديـب. فالكتابـة الروائيّـة (عـلى مُسْـتَوَيَي الحـوار أو الـسرد) قـد تكـون محظـورةً لأنهـا شـديدة التَّجـاوز والخـروج عـن اللياقـة وإن لم يكـن «الفعـلُ المعـبّر عنـه» محرَّمًـا أو ممنوعًـا كالعلاقـة الزوجيّـة مثـلًا، وربمـا كان العكـس صحيحًـا؛ لأن الكتابـة الروائيّـة قمينـة بـأن تعكـس الواقـع بمـا يتضمنـه مـن نزعـاتٍ إنسـانية مختلفـة تحركهـا دوافـع نفسـيّة أو اجتماعيّـة؛ دون أن يكـون ذلـك مدعـاةً إلى الابتـذال والإسـفاف، وقـد يكـون مـن أبـرز ميـزات الأدب الجيـد أنـه يعـبر عـن «المنحـط، والسـاقط، والوضيـع» دون أن يكـون الأدب الـذي يُعـبِّر عـن هـذه الأمـور -بالـضرورة- أدبًـا منحطًّـا أو سـاقطًا أو وضيعًـا.

ومـن اللافـت للنظـر أن هـذه الظاهـرة التـي كانـت الروايـات القديمـة تُعـبِّر عنهـا بـشيء مـن التحفـظ والحيـاء الشـديد قـد زادت بشـكل لافـت للأنظـار، وغـدت نمـاذج متعـددة مـن الإنتـاج الـروائي في السـنوات الأخـيرة متجـاوزةً للحـدّ في انتهـاك المحظـورات الجنسـيّة، وغـدا التعبـير عنهـا بشـكل صريـح ومكشـوف!

ومـن غـير المعقـول تجاهـل هـذه الظاهـرة التـي تطـلُّ بقـوة وكثافـة، ولا مـن المقبـول إهـمال دراسـتها نفـورًا مـن تجاوزهـا وإعراضًـا عـن جرأتهـا الفادحـة؛ فمـن مهـام الناقـد -في تصـوري- تعقّـب الظواهـر الأدبيّـة البـارزة ودراسـتها والكشـف عـن أسـبابها ومقاصدهـا وطبيعـة اشـتغالها الفنـيّ

بموضوعيّة وأمانة، دون تحيّزٍ دائمٍ وتبريرٍ مُتعسِّف، ولا تعصُّبٍ مطلقٍ ورفضٍ مُسبق.

صحيح أن العمل الأدبيّ الجيد مُحفِّز للدراسة النقديّة؛ وأن الاتساع في دراسة هذا الموضوع قد يضع بين يدي الدارس أعمالًا متفاوتة المستوى، وفي بعضها الكثير من الجرأة والتجاوز؛ بيدَ أنَّ تقديم الرؤية النقديّة من خلال النماذج المتعددة المتباينة في المستوى من شأنه أن يُجلِّي كثيرًا من الحقائق المجهولة، وأن يبرز أسباب الإجادة ودواعي الإخفاق، ودراسة بعض النماذج المتجاوزة لا يعني -بحال من الأحوال- قبول الناقد لما تطرحه من قضايا، كما أن ذلك لا يعني انقياد الناقد -بالتبعية- إلى التعبير عن الإسفاف بإسفاف مماثل.

وعلى الرغم من وفرة الظاهرة وشيوعها، تكاد الدراسات التي تتناولها بإحاطة وتوسّع تكون -على حد علمي وقراءاتي- محدودةً، وهي (في أغلب ما طالعته منها) تتطرف بين قطبي: «التحيز لحرية الأديب بشكل قاطع دون أي اعتبارات أخلاقيّة أو دينيّة»، أو «الاحتكام إلى المعايير الدينية والأخلاقيّة بشكل مُطلق دون مساءلة عميقة للتعبير الفني».

ولسنا ننكر -بطبيعة الحال- وجود الحس الديني والأخلاقي في الدراسة النقديّة؛ ولا ننكر أن يكون للأديب حريته التامة في التعبير عمَّا يشاء إذا أحسن توظيفه وأجاد التعبير عنه من خلال استخدام الأدوات الفنيّة الملائمة؛ لكننا ننكر أن تكون الدراسة النقديّة في جملتها غير معنيّة

بالأمور الفنيّة، وأن تكتفي بتسليط معايير خارجيّة على العمل الأدبيّ دون تحليل وقراءة تستكشف البواعث والأسباب والدلالات والمعاني ووسائل التعبير.

تناولتُ هذه القضيّة من خلال دراسة إحدى وثلاثين روايةً، أقلُّها عددًا صدرت طبعته الأولى في النصف الثاني من القرن الميلادي العشرين، وجُلُّها صدرت طبعته الأولى في العقدين الأخيرين؛ على الأخص في السنوات الخمس الأخيرة، وحرصت على تنوع المواطن التي ينتمي إليها الكُتَّاب؛ فتناولت نصوصًا روائيّةً لكُتَّابٍ من «الكويت، وعمان، والإمارات، واليمن، والسعودية، وسوريا، ولبنان، ومصر، والسودان، وتونس، والمغرب، والجزائر»، كما حرصت على اختيار رواياتٍ تتنوع في طبيعة التناول والمعالجة رغبةً في استيفاء جوانب القضيّة المطروحة على قدر المستطاع؛ إذ لا تكون ثمة فائدة من اختيار نماذج متعددة تطرح القضيّة نفسها بالمعالجة نفسها.

وعلى الرغم من تعدد الصور والتقنيات التي تُقدَّم بها الروايات الجديدة، فإن الأكثر شيوعًا من بين هذا كله هو الخطاب الروائي في صورته التقليديّة من حيث واقعيّة المحكيّ، لا أعني بالواقعيّة واقعيّة التصوير الحرفيّ لأحداثٍ فعليّة؛ وإنما أعني كون أحداث الرواية قابلةً للتصور والحدوث بالفعل من أفراد المجتمع الذي تمثِّله، فهذه الروايات الواقعيّة هي الأكثر تعرُّضًا للقضية التي نتناولها بالدراسة، والأكثر تمثيلًا

لها من الناحية الاجتماعيّة والنفسيّة، ولِذا كانت أغلب الروايات التي اخترت دراستها تقع في حيّز هذا الإطار الواقعيّ.

غير أنني درست في هذا الإطار -أيضًا- بعض الروايات التاريخيّة المحدودة، وروايةً وحيدةً من روايات الغرائبيّة؛ وكان الهدف من ذلك استيفاء جانبٍ جديدٍ من جوانب قضية المحظورات الجنسيّة؛ لأن الرؤى قد تختلف باختلاف الطبيعة الفنيّة للرواية.

وقد حرصتُ على أن يكون القارئ مُلمًّا بالأحداث في مجملها عند الحديث عن بعض قضايا الرواية، ومن ثمَّ وضعت في الهامش مُختصرًا لمحاور كل رواية أتناولها بما لا يزيد على مائتي كلمة تقريبًا.

بدأَتِ الدراسةُ في الفصل الأول باستقراء **الدوافع والبواعث** التي تقف من وراء الكتابة عن المحظورات الجنسيّة، وقد استنبَطْتُ هذه البواعث والدوافع من نصوص الكتابة الروائية نفسها، واستأنست في بعضٍ منها بما جاء في ثنايا كلام المؤلفين ضمن حواراتهم الصحفيّة أو الحوارات المسموعة والمرئيّة التي سُجِّلت معهم في بعض الإذاعات والقنوات التلفزيونيّة.

وتحدَّثَت الدراسةُ في الفصل الثاني عن **الحيّز النصيّ** الذي تشغله المحظورات الجنسيّة من الرواية، وتبين أن الحديث عن المحظورات الجنسية قد يأتي على هامش القضية التي تطرحها الرواية، أو تكون القضيّة نفسها جنسيّةً؛ بيد أنها تتيح مساحةً اجتماعيّةً في هامشها تُربط

مـن خلالهـا الأحـداث، وتُقـدّم الدوافـع والنتائـج والمسـوغات، وأخـيرًا: تكـون القضيّـة الجنسـيّة مسـتحوذةً عـلى المـتن والهامـش فيـما يُعـرف بـالأدب المكشـوف، ولـكل صـورة مـن هـذه الصـور دوافـع وخصائـص وسـمات تـم الكشـف عنهـا وتقديمهـا.

وتَناوَلَـتِ الدراسـةُ في الفصـل الثالـث **الطـرح الاجتماعـي والنفـسي** للمحظـورات الجنسـيّة في الكتابـات الروائيّـة، ومـن خـلال هـذا الطـرح كان الكُتَّـاب حريصـين عـلى تقديـم العلاقـة مشـفوعةً بدوافعهـا الاجتماعيّـة والنفسـيّة، وفي هـذا المضـمار يمكـن تبـين موقـف الروايـة مـن القضايـا المطروحـة رفضًـا وإدانـةً، أو قبـولًا وتسـويغًا، أو دعـوةً للحجـاج والمسـاءلة، ولا شـك أن ثمـة تفاوتًـا واختلافًـا بـين الروايـات في طريقـة التعبـير عـن هـذا الموقـف مـن خـلال الخطـاب الـروائي.

وفي الفصـل الرابـع تناولـت الدراسـةُ **الموقـف الـسردي من الديـن**، لا أعني بذلـك محاكمـة الروايـة دينيًّـا؛ وإنمـا أعنـي: الموقـف الـروائيّ تجـاه الديـن، ذلـك المعـبَّر عنـه مـن خـلال الخطـاب التشـكيلي الفنـيّ بأشـكال متعـددة تتـم بوسـاطة البنـاء الـسردي والحـوار وتفاعـلات أبطـال الروايـة؛ بحيـث يكـون للروايـة رؤيـة معينـة تكشـف عنهـا الدراسـة، وهـذه الـرؤى تـتراوح في صـور عديـدة ومتنوعـة بـين: الحضـور والغيـاب والمسـاءلة والتمـرد، ويُعـبَّر عـن ذلـك كلـه بدرجـات مختلفـة مـن التشـكيل الفنـي، وأحيانًـا يقـع الـروائي في فـخِّ المبـاشرة والإعـلان الصريـح.

وفي الفصل الخامس تناولت الدراسة **مستويات التعبير اللغوي** عن المحظورات الجنسيّة الذي تتفاوت فيه الروايات، وأحيانًا يتعدد داخل الرواية الواحدة في أكثر من موضع، وهي تتراوح بين التعبير الصريح المكشوف، والإشارة المتخفية، أو المبهمة، وأخيرًا: التعبير المجازيّ.

وفي الفصل السادس والأخير تناولت الدراسة **محاور التأويل** التي يمكن أن نفهم من خلالها دلالات جديدة للمحظورات الجنسيّة المعبَّر عنها من الرواية، ففي أحيان كثيرة تكون المشاهد والعلاقات الجنسيّة التي تعرضها الرواية صورًا رمزية لدلالات جديدة، بعضها يتعلق بأبعاد حضاريّة، أو عقائديّة، أو تستخدم للتعبير عن الصراع بين الروح والجسد، أو التعبير عن مضامين سياسيّة، وفي بعض الأحيان تكون هذه الدلالات التأويليّة الجديدة هي المقصد المبتغى والمطلوب، ولا يكون المضمون الجنسيّ مقصودًا لذاته وبذاته؛ على أن ذلك لا يمنع من كون أحداثه ووقائعه حدثًا ضمن الأحداث التفاعلية التي تقدمها الرواية في سياقها السرديّ، فالرمز الروائي من شأنه أن يكون مزدوج الدلالة؛ إذ يجمع بين الدلالة الرمزيّة والواقعية في آن واحد.

وأخيرًا: كانت الغاية المبتغاة من هذا الكتاب غايةً تطبيقيّة تتوخى قراءة الأعمال الأدبية واستجلاء معالمها الجماليّة ووسائلها الفنيّة التي تُلتمس بها، وتصنيف هذه الوسائل ونقدها واستخلاص

نتائجها من خلال الأعمال الأدبيّة نفسها واعتمادًا على نصوصها التي تُطرح من خلالها، وفي تصوري أن القراءة النقدية التطبيقية هي الخطوة العمليّة التي يمكن من خلالها وضع التصورات النظرية العامة.

وختامًا: أسأل الله العلي العظيم أن يلاقي هذا العمل قبولًا لدى القارئ، وأن يُقدِّم إضافةً جديدة وجادة له، والله ولي التوفيق، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

د. أَحْمَد كُرِيِّم بِلَال

مدينة ملّوي - المنيا - بصعيد مصر العربيّة

ربيع الآخر 1440هـ - يناير 2019م

الفَصلُ الأَوَّلُ

الدَّوَافِعُ والبَوَاعِثُ

ما الذي يدفع الكاتبَ إلى الحديث عن المحظورات الجنسية في روايته أو اتّخاذها موضوعًا كاملًا للرواية؟ في الواقع ليس هناك دافع عام يُمكن أن يكون مُوجّهًا وباعثًا للكتابة في هذا الموضوع بحيث يصحُّ تعميمه على جميع الكُتّاب وتفسير أعمالهم من خلاله؛ فلكل كاتب بواعثه الكتابيّة ودوافعه الخاصة التي تحفّزه لاختيار هذه القضيّة والتعبير عنها بشكل جزئيّ أو كليّ، وقد تتداخل هذه البواعث والدوافع في مجموعها بحيث لا يمكن الفصل بينها، ومن ثمّ يجوز أن تمارس تأثيرها وفاعليتها بتمامها على أديب بعينه، كما يمكن أن يكون التأثير والفاعليّة عند أديب آخر مُستمدًا من بعضها دون غيره، والأمر في هذا كله موكول إلى ثقافة الأديب وذوقه وتكوينه واختياره، ولا شكَّ أنَّ ما يؤمن به من مبادئ وأفكار ينعكس بالضرورة على كتابته شكلًا وموضوعًا.

وسوف نقدم للقارئ مجموعةً من الدوافع التي استنبطناها من خلال قراءة الأعمال الروائية، أو استقيناها من حوارات صحفية ومقابلات إذاعيّة أو متلفزة مع بعض الأدباء الذين تناولنا نماذج من إبداعاتهم الروائية، وهذه البواعث والدوافع هي:

(1) الإيمان بحريّة التعبير الأدبيّ بشكل مطلق

يكتب بعض الأدباء الجنس في الرواية انطلاقًا من رفضهم للحظر بكافة أنواعه، وإيمانًا منهم بأن للأديب مطلق الحرية في التعبير عمَّا يشاء دون قيد أو وصاية، وهذا ما يتبين بشكل عمليّ من خلال ممارساتهم الكتابية، ويُعْلَن عنه نظريًّا خلال الحوارات والمقابلات.

يقول الأديب اليمنيّ علي المقْري[1]: «لا مجال لفرض معايير باسم العادات والتقاليد والقيم، كيف يمكن للكاتب أن يُبدع وهو واقع تحت كل هذه المعايير والقيود؟ حين نتحدث عن حرية الكاتب لا يجب أن تكون هناك شروط مسبقة للكتابة...، لا شيء اسمه الابتذال في الأدب، من حق الأديب أن يُعبِّر عن كل شيء»[2]، وتقول الأديبة السعوديّة صَبَا الحرز[3]: «لا يكون الكاتب كاتبًا حين يتحرَّز ضد الكتابة...، لو أتاح الكاتب شيئًا كهذا لانتفى تفرده وموهبته في الكتابة، وتلاشى وجوده فيما يكتبه ليكون وجود تلك الكتلة التي فَرضت عليه منذ البدء: ماذا يكتب، وكيف يكتبه»[4].

---

1) ولد (1386هـ - 1966م)، من رواياته: «رائحة سوداء»، «اليهودي الحالي»، «حُرمة»، «بخور عدني».

2) وردت هذه العبارات على لسانه في سياق محاورة ضمن حلقة من البرنامج التلفزيوني: في فلك الممنوع عنوانها: الجنس في الأدب إباحية أم إبداع. تقديم ميسون نصار. أذيعت الحلقة عبر قناة فرانس 24 العربية في (ربيع الأول 1438هـ - ديسمبر 2016م). وهي مرفوعة على موقع اليوتيوب. وهذه العبارات وردت في الجزء الثاني الموجود على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=DsMSyQyeGMA

3) صبا الحرز اسم مُستعار لكاتبة سعودية مجهولة أصدرت رواية: «الآخرون»، ولم تصدر لها بهذا الاسم أي رواية أخرى، ولعلها أصدرت غيرها من الروايات باسمها الحقيقي المجهول، والظاهر أنها تتواصل مع الصحفيين والمحررين من خلال هذا الاسم المستعار عبر الوسائل الإلكترونية.

4) شياطيني من ورق، حوار مع الكاتبة: صبا الحرز، أجرته: سكينة المشيخص، نُشر في جريدة: عكاظ (تصدر في السعودية)، عدد الخميس (28 من جمادى الأولى 1428هـ - 14 يونيو 2007م).

والواقع -من الناحية العمليّة الفعليّة- أن الثورة على «القيود» التي تحول دون حرية الكتابة إنما هي ثورة لا محل لها ولا اعتبار؛ إذ ليس في وسع أي رقابة أو حظر أن تلجم الكاتب أو تكبح جماحه، بدليل ظهور وذيوع وانتشار هذه الأعمال الأدبية التي يحتج كاتبوها على القمع والحظر، وليس في وسع أي مصادرة أو قمع أن تحجب عملًا أدبيًّا في هذا العصر الذي تتدفق فيه وسائل المعرفة والاطلاع، وليس أدل على ذلك من وفرة الروايات التي تستفيض وتتجاوز في السرد الجنسي دون أدنى سلطان للرقيب عليها، فهي وإن مُنع نشرها في بلاد مواطنيها لا تُمنع من النشر في غيرها من البلدان العربيّة والأوربيّة، وإذا مُنعَتْ من دخول «بعض معارض الكتب» في دولة ما، تُرفع نسخها المصوّرة على الفضاء الإلكتروني لتجوب العالم كله.

علينا الاعتراف -إذن- بأن السلطة الرقابية إنما هي سلطة داخلية تنبع من رؤية الكاتب وقَنَاعَاتِهِ في المقام الأول والأخير، ولا يمكننا أن نجحد -بحال من الأحوال- حرية الأديب وحقه الكامل في التعبير عن القضايا التي يراها مستحقةً لتسليط الضوء عليها، مع تسليمنا بأن مجرد اختيار «الموضوع المتجاوز» إيمانًا بحرية الأديب المطلقة لا يصنع بالضرورة روايةً ناجحةً، والمحَكّ الأمثل لاختبار الرواية إنما هو «القيمة الفنيّة» الماثلة في طبيعة البناء اللغويّ والتقنيات السرديّة.

(2) الرغبة في لفت الانتباه وإثارة الجدل

دوافع الكتابة عديدة ومتنوعة، فقد يكتب الكاتب ليعبّر عن قضيّة يؤمن بها، أو ليشعر بلذة الكتابة؛ لكن طرفًا كبيرًا من أسباب الكتابة يمكن تفسيرها نفسيًّا بالسعي إلى الرضا عن الذات بإثارة اهتمام الآخرين؛ لأن نشر الروائيين أعمالهم الأدبيّة «يدغدغ فيهم شعور الزهو عندما يرون نتاج عقولهم يشغل عقول الآخرين»[1]، ومثل هذه الأمور تحقق لهم قدرًا من الشهرة والانتشار الذي يسبب لهم السعادة والرضا عن النفس.

والحق أنه لا يوجد كاتب زاهد في تحقيق الشهرة، غير أن الكاتبين لا يعلنون -بطبيعة الحال- عن كونهم متطلعين إلى الشهرة ولفت الانتباه، فمثل هذه الأهداف الشخصيّة إنما تكون مُضْمرة مطويّة، والكتابة بهذه الطريقة المثيرة للجدل -بالتأكيد- مظنّة لتحقيق الرواج والانتشار، وهي مما يدفع دائمًا إلى اتهامهم بالبحث عن الشهرة الناتجة عن إثارة الجدل ولفت الانتباه، لكنهم -بالطبع- ينفون هذه التهمة بالكليّة، وهكذا تقول الأديبة السعوديّة رجاء الصانع[2]: «لم أفكر أبدًا في الترويج، المهم أن يرضيني عملي»[3]، ويقول علي المقري: «ليست مهمة الأديب البحث عن الشهرة»[4].

---

1) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة (1404هـ - 1984م)، ص: 34.

2) ولدت في (1402هـ - 1982م)، وروايتها: «بنات الرياض» هي روايتها الأولى والأخيرة، ومع ذلك أثارت الرواية جدلًا كبيرًا، وحققت رواجًا وشهرة منقطعة النظير.

3) وردت هذه العبارات على لسانها في سياق محاورة من البرنامج التلفزيوني: إضاءات. تقديم: تركي الدخيل، أذيعت الحلقة على قناة العربية في (المحرم 1433هـ - ديسمبر 2011م). والحلقة مرفوعة على اليوتيوب على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=RuuarLAcEf8

4) ضمن حلقة: الجنس في الأدب إباحية أم إبداع. من البرنامج التلفزيوني: في فلك الممنوع (المذكورة سابقًا).

على أن التماس الرواج والشهرة من خلال لفت الانتباه وإثارة الجدل حول نصوص الكتابة الروائية في المحظورات الجنسية «في حد ذاتها ولذاتها» مسألة قد لا تكون واقعيةً إلى حد كبير في هذه الحقبة الزمنيّة التي نعيشها مؤخرًا، في ظل انتشار الأميّة في كثير من الدول العربيّة من جانب، وانحسار الكتاب المقروء لصالح وسائل الترفيه المتعددة من جانب آخر. لم يعد الكتاب في العالم العربيّ مصدر المعرفة الأول على نحو ما كانت عليه الأمور حتى أواخر القرن الماضي، والغالب أن يكون الوصول إلى «المحظورات الجنسية» من خلال الفضاء الإلكتروني أيسر وأطوع من الحصول على الكتاب المقروء ذاته!

والراجح -إذن- أن لفت الانتباه وإثارة الجدل لا يكون متحققًا بسبب اختيار موضوع الكتابة المتجاوز في حد ذاته اعتمادًا على نصوصه بشكل مباشر؛ لأن الحديث عن خوضهم في هذه الموضوعات قد يتردد حتى بين الذين لم يقرؤوا كتاباتهم، وإنما يكون هذا الأمر تبعة من تبعات اختيار الموضوع المتجاوز، فمصادرة الرواية ومنع تداولها يثير الجدل واللغط حول أسباب المنع ومدى التجاوزات؛ ومثل هذه الأمور التي تتداولها الدوائر الإعلامية ويُثار حولها الكثير من الجدل، وتقام حولها المناقشات التلفزيونيّة التي يتابعها العوام والمثقفون على حد سواء، هو ما يحقق الرواج للأديب.

إن الأديب لا يقع له ضرر بمنع كتبه أو مصادرتها، ولعلنا لا نتجاوز حين نقول إنه في بعض الأحيان قد يسعى لذلك الأمر سعيًا لكي يربح رواجًا. يقول الأديب التونسي أيمن الدبوسيّ[1]: «أكتبُ دون قُيود أو شروط

1) ولد في (1402هـ - 1982م)، صدرت له روايتان: «انتصاب أسود» و«مستشفى الرازي».

مُسبقة.. أمّا عن الرّقابة والمصادرة فإنّي أقف إلى جانب الرّوائي اليمني علي المقري حين يقول: أكتب حتّى أكون جديرًا بالمصادرة»[1].

(3) دوافع نفسيّة

طالما مثلت الكتابة نوعًا من المتعة بالنسبة للمؤلف نفسه قبل القارئ. صحيح أن الكاتب قد يكون صاحب قضيّة يُضمّنها لعمله؛ أو تكون له رؤية تجاه ظاهرة اجتماعية بعينها؛ لكنه يسعى لإرضاء ذاته من خلال الإبداع الكتابي أولًا قبل سعيه لإرضاء المتلقي.

ولعل بعضًا من أوجه المتعة في الكتابة يرجع إلى قدرتها على منح الأديب فرصةً للانغماس في حياة مُتخيّلة جديدة يعيشها بإرادته المطلقة ويختار تفاصيلها بكامل حريته، ومن ثَمَّ يُحَقِّق خلال هذه الحياة المتَخَيَّلة آماله وأحلامه وأمنياته المكبوتة التي يعجز عن ممارستها في الحياة الواقعية الفعليّة؛ إنه يتخلص بالكتابة من وطأة الواقع وعوائقه، ويجد في نِتَاجِ الكتابة بديلًا خياليًّا موازيًا للواقع.

على أن الكتابة عن المحظورات الجنسيّة -تحديدًا- قد يكون لها بواعثها القوية التي تبررها من الناحية النفسيّة باعتبارها نوعًا من «التنفيس عن الرغبات الجنسيّة المكبوتة»، ولعل هذا التفسير هو الأكثر قبولًا مع الكتابات

---

1) الأدب وريث الأديان، حوار صحفي مع الروائي التونسي أيمن الدبوسي، أجراه: أوس داود يعقوب، ونشرته: جريدة العرب، تصدر في لندن عن: مؤسّسة العرب العالمية للصحافة والنشر، العدد 10256 الصادر يوم: الإثنين (18 رجب 1437هـ - 25 أبريل 2016م)، ص: 15.

المفرطة في الحديث عن الجنس، المبالِغَة في تصوير وقائعه وتفاصيله بدون أي مبرر، «فإذا نحن التمسنا الحلقة التي تربط بين العمل الفني والنوازع الجنسيّة لوجدناها متمثلةً في الأحلام، فهناك نوازع جنسية مكبوتة لسبب أو لآخر، وهي مكبوتة في اللاشعور، فليست تستطيع الظهور إلا في حالات غفلة من الشعور، وعندئذٍ يُفرغ اللاشعور شحنته في شكل رموز، وفي العمل الفني يتحقق الشيء نفسه.. فالعمل الفني -إذن- تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو يتخذ -كذلك- من الرموز والصور ما ينفِّس عن هذه الرغبات، ويخلق بين هذه الرموز والصور علاقات بعيدة و غريبة في الوقت نفسه، ومن هنا تأتي المتعة التي يجدها الفنان في إخراجه العمل الفني إلى الوجود»[1].

لا جَرَم أنه من الخطأ البيّن اعتبار بطل الرواية هو المؤلف ذاته، وأن ما يُمارسه البطل من الأفعال المشينة إنما هو جزء من تاريخ المؤلف الشخصيّ (وأكثر ما يقع من هذا الخطأ عندما تكون الرواية مسرودة بضمير المتكلم)؛ لأن الرواية -إذ ذاك- «تمثل حالة الملفوظ الأحادي الذي يهيمن فيه خطاب واحد»[2]، فالمؤلف لا يمثِّل ذاته -بالضرورة- في شخصيّة بعينها لتكون نسخة منه بقضّها وقضيضها، ومن الجائز جدًّا أن تكون رغباته المكبوتة موزَّعةً على أكثر من شخصيّة، كما أنه من الوارد جدًّا أن يتم تصريف تلك الرغبات من خلال شخصيّة مختلفة تمامًا (من الناحية الثقافية والفكرية والاجتماعية

---

1) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص: 40.

2) تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، الطبعة الأولى، (1431هـ - 2010م)، ص: 29.

عـن شـخصيته الواقعيـة)؛ بحيث لا يكـونِ متاحًا للمتلقي اعتبار تلك الشـخصية الشـهوانيّة ظـلًّا للمؤلف أو صورة انعكاسـيّة لذاته.

وربمـا جعـل الكاتـب لشـخوصه الشـهوانيّة سـمتًا بغيضًـا منفّـرًا، أو اختـار لهـا مصـيرًا عنيفًـا مروِّعًـا، وعـلى العكـس -تمامـا- يمكـن للأديـب أن يُكافـئ الشـخوص الشـهوانيّة ويجعـل سـلوكها الشـهواني في الروايـة مُـبَرَّرًا ومقبـولًا، لا بـأس مـن هـذا كلـه، ومـن الممكـن تفسـير تشـويهه للشـهوانيين وتدميـره لهـم عـلى اعتبـاره ضربًـا مـن ضروب الانتقـام والعقـاب النفسـي للـذات يمثـل عـدم الرضـا عـن تلـك الرغبـات المكبوتـة، وعـلى الجانـب الآخـر مـن الـوارد أن يكـون تبريـر المؤلـف للسـلوك الجنـسي المنحـرف نوعًـا مـن «التصالـح الداخلي مـع الـذات» التـي لا يقبـل المجتمـع نزواتهـا ورغباتهـا المكبوتـة، ولعلـه رغبـة في مجابهـة «المحظـورات الجنسـية التـي يحرمهـا الديـن ويزدريهـا المجتمـع» عـلى مسـتوى المتخيّـل الـسردي للتعويـض النفـسيّ عـن المواجهـة الواقعيـة الخَطِـرة، وذلـك كلـه انعـكاس بشـكل مـا أو بآخـر لمـا يمـور في نفـس المؤلـف مـن عذابـات وأوجـاع نفسـيّة يتخلـص منهـا عـن طريـق الكتابـة.

ولا شـك أنَّ مـا طرحنـاه مـن تفسـير نفـسي للإفـراط في الـسرد الجنـسي المفُصَّـل مسـألة تقـع في دائـرة الافتراضـات وإن كانـت واردةً ومحتملـةً، فالانحـراف الجنـسي لأبطـال الروايـة المبالـغ فيـه، والوصـف الـسرديّ الفاضـح للممارسـة الجنسـيّة قـد يكـون -بالفعـل- مـؤشرًا لرغبـات جنسـية مكبوتـة عنـد المؤلـف؛ لكنـه -عـلى جانـب آخـر- قـد يكـون رغبـةً في لفـت الانتبـاه وإثـارة الجـدل حـول الروايـة، أو رغبـة في تجريـب هـذا الأسـلوب مـن

الكتابة، أو مجاراة وتقليدًا لكتابات أخرى تأثّر بها... إلخ، ليس في وسعنا إلا طرح الفرضيّة دون المجازفة بالإسقاط والتحليل؛ لأن الجوانب المتعلقة بالرغبات الجنسيّة المكبوتة لشخصية المؤلف الواقعية مسألة محفوفة بالكثير من السريّة والتحفّظ والكتمان، ولأن للكتابة الروائيّة خصوصيّة تعبيريّة تحول دون استقراء الملامح النفسيّة لمؤلفها بصورة دقيقة (على نحو ما يحدث في الشعر أو المقالة مثلًا)، لأن المسافة الفاصلة بين المؤلف والأحداث والشخصيات المتخيلة لا يمكن تحديدها بالضبط إلا من خلال معرفة دقيقة بحياة الكاتب التي لا يمكن الإحاطة بها إلا من خلال اعترافاته ومذاكراته وشهادات المقربين منه.

على أننا -وقد تحفظنا واحتطنا من التعميم وإطلاق الأحكام العامة- لا نستطيع على جانب آخر إهمال الإشارات القوية التي تدفع إلى الزجّ بالمؤلف ووضعه في محل شخصيّة بطل الرواية بالفعل، فعلى سبيل المثال يقدّم الروائي المغربيّ الراحل محمد شكري[1] روايته الخبز الحافي[2] باعتبارها «سيرة ذاتية روائيّة» كما هو مدوَّن على صفحة

---

1) ولد في سنة (1354هـ - 1935م)، وله ست روايات هي: «الخبز الحافي»، «مجنون الورد»، «الشطار»، «السوق الداخلي»، «الخيمة»، «وجوه»، وقد توفي في سنة (1424هـ - 2003م).

2) صدرت رواية الخبز الحافي في طبعتها العربية الأولى سنة (1402 هـ - 1982 م)، وكانت قد تُرجمت إلى لغات متعددة وعُرف كاتبها على مستوى العالم الغربي قبل نشر أصولها العربية التي جوبهت بالمنع وحُظِر تداولها لفترة طويلة في كثير من الدول العربية. تتناول الرواية سيرة بطلها الذي نشأ في الريف المغربي وطنجة إبّان الاحتلال الفرنسي الإسباني حتى استقلال المغرب، وتصور الرواية معاناته في أسرة مُعدمة يقودها أب غليظ القلب سُرح من الجيش وعاش متطفلًا على زوجته بائعة الخضراوات الفقيرة، ومن ثم يكون تشرد البطل ومعاناته في سبيل لقمة العيش (ولعل هذا سبب تسميتها «الخبز الحافي»، أي: الخبز المجرد بلا طعام، أي العيش دون الكفاف). وفي الرواية ملامح متنوعة للقاع المنحط الذي كان البطل من وجوهه البارزة، هنالك حيث الجريمة والمخدرات والدعارة والشذوذ، وتنتهي الرواية بإعلان البطل الأميّ عزيمته على تعلّم القراءة والكتابة وتغيير مسار حياته؛ إذ فاته أن يكون مَلاكا. والنسخة التي بين يدي من هذه الرواية نشرتها: دار الساقي، بيروت، الطبعة السادسة، (1420هـ - 2000م).

الغلاف، والإشارة إلى الجنس الأدبيّ مع العنوان «يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته إلى النص، وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية باعتبارها موجهًا قرائيًّا لهذا العمل»[1].

ومما يدفع الأدباء إلى «كتابة سيرتهم على نمط (رواية السيرة) أو (الشكل الروائي) كما يُفضلون دون السيرة الذاتية الخالصة هو: ما يوفره شكل الرواية من مساحة للبوح غير المقيَّد بعقد مع القارئ؛ فالشكل الروائي يعطي المؤلف مساحةً من التحرر من متطلبات السيرة الذاتيّة التي أساسها الميثاق المرجعيّ أو الأحداث والوقائع التي تتطابق كليةً مع شخصية المؤلف»[2]، وهذا مما يؤدي إلى إتاحة إطلاق الخيال في التصورات الجنسيّة المبالغ فيها والتي لا تكاد تكون مقبولةً من الناحية الواقعيّة بسبب الإفراط والمبالغة الزائدة.

إن الكثير من الأحداث المسرودة في الخبز الحافي تتقاطع -دونما شك- في جوانبها الاجتماعيّة مع ما هو معروف عن مؤلفها واقعيًّا؛ بيد أنَّ الممارسات الجنسية المتعددة التي تستغرق البطل في بيوت البغاء ومع الساقطات، بل وممارسة الشذوذ الذي يصل لحدِّ الممارسة مع الشجر والحيوانات، والحديث عن ذلك كله بمبالغة وإفراط كمًّا وكيفًا؛ فضلًا عن التورّط في وصف التفاصيل الدقيقة، واستحضار اللذة الشبقيّة على

---

1) عتبات جيرار جينيت - من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، الطبعة الأولى (1429هـ - 2008م)، ص: 89.

2) رواية السيرة الذاتيّة، ممدوح فرّاج النابي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى (1433هـ - 2011م)، ص: 68.

هـذا النحـو[1] قـد يتجـاوز مسـألة «الاعـتراف بالسـيرة الواقعيـة» إلى درجـات مـن الخيـال يصـح اعتبارهـا مدفوعـة بالتنفيـس عـن هواجـس مكبوتـة كانـت دافعًـا لهـذا النـوع مـن الكتابـة.

والمدخـل النفـسيّ يظـل صالحًـا لتأويـل الحديـث عـن هـذه الفحولـة المفرطـة المبالـغ فيهـا كـمًّا وكيفًـا في روايـة «الخبـز الحـافي»، فمـن الممكـن أن تكـون هـذه الادعـاءات التـي أتاحتهـا مسـاحة التحـرر مـن الواقـع في الشـكل الـروائي تعويضًـا عـن حالـة «الفقـر والجهـل والعـوز» التـي يعانيهـا (البطـل/ المؤلـف)، ولعلهـا محاولـة بائسـة في التـماس بطولـة تتضخـم مـن خلالهـا الـذات المأزومـة.

وعـلى هـذا النحـو نفسـه نجـد روايـة: «انتصـاب أسـود»[2] لأيمـن الدبوسيّ التـي يُصرِّح المؤلف في إحـدى لقاءاته الصحفيـة بأنها: «رواية سـيريّة ...، رواية واقعيّـة إباحيّـة وُلِـدت في أجـواء اسـتثنائيّة»[3]، فضـلًا عـن كـون بطـل الروايـة يحمـل الاسـم الكامـل للمؤلـف: أيمـن الدبـوسيّ، وفي روايـة السـيرة الذاتيـة يكشـف المؤلـف عـن ذاتـه «بطريقـة جليّـة عـلى مسـتوى الاسـم الـذي يأخذه (السارد/الشـخصيّة) في المحكي نفسـه، والذي هو اسـم المؤلف نفسـه المعروض

1) راجع رواية الخبز الحافي: الصفحات: 31، 32، 37، 42، 43، 45، 56، 67، 74، 79، 80، 106، 135.

2) صـدرت روايـة انتصـاب أسـود فـي سـنة (1437هـ - 2016م)، وهـي مكونـة مـن سـبعة فصـول يمثـل كل فصـل منهـا قصـةً مختلفـة لا يربطهـا بالسـابق واللاحـق إلا وجـود البطـل الـذي يحمـل اسـم المؤلـف «أيمـن الدبوسـي»، فضـلا عـن تكـرار شـخصيات محـدودة جـدًا فـي بعـض الفصـول، والرابـط المشـترك فـي كل الفصـول هـو الممارسـات الشـهوانية المتعـددة التي يقـوم بهـا البطـل ومعـه بعـض أصدقائـه مـن ناحيـة، وفـي الناحيـة الأخـرى بعـض السـاقطات أو الأصدقـاء الأجانـب. يحـاول المؤلـف تغليـف هـذه الممارسـات بإطـار سياسـي أو حضـاري وأحيانـا صوفـي، لكـن القـارئ -بطبيعـة الحـال- لا يـكاد يجـد قضيـة تتبناهـا الروايـة إلا مـا يمكـن وصفـه بمحـاولات تبريـر القبيـح والشـاذ وتمريـره. والنسـخة التـي بيـن يـدي مـن هـذه الروايـة هـي طبعتهـا الأولـى الصـادرة عـن: منشـورات الجمـل، بيـروت.

3) الأدب وريث الأديان، حوار أوس داود مع الروائي التونسي أيمن الدبوسي في صحيفة العرب (المذكور سابقًا).

على الغلاف»[1]، إضافةً إلى ورود بعض من سيرة البطل الاجتماعية المذكورة في الرواية على نحو يشابه حياة المؤلف الواقعية بالفعل[2].

والحق أن التفاصيل الجنسيّة التي تتوالى وتتكدس في رواية «انتصاب أسود» والتي يجدها القارئ كلما قلب صفحات الرواية كيفما اتفق، كل هذه التفاصيل تحاول تجلية فحولة البطل بشكل مبالغ فيه، وهو ما يمكن تفسيره وفقًا لهذا المنحى النفسي المقترح في هذه الرواية إضافةً إلى رواية «الخبز الحافي»؛ إذ يكون ادّعاء الفحولة المفرطة محاولةً للتعويض وتصريف الكبت الجنسي من خلال الحكاية المتخيَّلة التي يُبالَغ في تضخيم الحدث الجنسيّ واستدعائه فيها بتعسف وافتعال.

وقد لاحظ بعض دارسي رواية «انتصاب أسود» أنها تربط الفحولة بالثورة التونسيّة من جانب، كما تربطها بالصراع الحضاريّ الأممي من جانب آخر؛ فأبطال الرواية التونسيون هم «الثوار الفحول الذين تقدمهم الرواية للقارئ العربيّ، وفي مقابل هذه الفحولة الثوريّة تميز الأبطال من الأمم الأخرى بالتخنث والضعف الجنسيّ والمثليّة»[3]، غير أن هذا الأمر -على صحته من حيث ورود أحداث تدل عليه- لا يمكن الاعتداد به ليكون رمزًا شموليًّا يتسع لتغطية الأحداث الجنسية التي

---

1) تحليل النص السردي، محمد بوعزّة، ص: 33.

2) انظر: انتصاب أسود، ورد اسم البطل كاملًا «أيمن دبوسي» في ص: 66 و 69، وورد اسم «أيمن» في مواضع متعددة من الرواية منها: 42 و 58، وقد جاء في موضع آخر من الرواية أن البطل طبيب في مستشفى الرازي: ص: 59، وهي محل عمله الفعليّ الذي استوحى منه روايته الثانية «أخبار الرازي»، كما ذكر في الرواية أنه «يحاول أن يؤلف كتبًا يدعي فيها أنها جرب الحياة» ص: 155، وهي إشارة إلى كونه كاتبًا روائيًا، وهذه صفة من صفاته الواقعية أيضًا.

3) مسارات الرواية العربيّة، د. الكبير الداديسي، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1440هـ - 2018م)، ص: 99.

تمور بها الرواية في مجملها، فضلًا عن تصادم فكرة «امتداح الثورة بإضفاء صفة الفحولة الثوريّة عليها» مع «رفض البطل للثورة نفسها»؛ فالبطل في الرواية يرفض الثورة لأنها تحاول وضع القيود الاجتماعية والقانونية مجددًا، والحدّ من حالة الفوضى التي واكبت قيامها، فالفوضى انفلات من القيود بكل أشكالها، ومن ثمَّ تحرر من الكبت الجنسي:

«أشعر أنني الوحيد الذي فهم أن كسر السُّلطة وشلَّ النظام وتعطيله هو أقصى ما يمكن أن تقدمه ثورة لشعب ما، لكن هل يمكن أن نطلب من الثورة أكثر من هذه الفسحة الجميلة من الفوضى والمرح؟ كنتُ أشعر بالحزن والامتعاض كلما رأيت لافتة حزب معلَّقة ...، كلهم يسعى إلى إعادة ترميم السُّلطة وإعادة الطوق»[1].

أحسب أن حديث الرواية عن الثورة لم يكن إلا غلافًا تُطوى خلاله الشواغل الجنسيّة، بل إن المؤلف يحول المسار النضالي عن قيمته البطوليّة ليخدم الانفلات الجنسي بإسقاط كل المحظورات والأعراف والتقاليد، وبتحرير الرغبات الجنسيّة المطمورة المقموعة.

(4) التبعية والانقياد الفكري والاجتماعي للغرب وتبني قضاياه:

لا شك أن الانقياد الفكري للغرب وتبني قضاياه الاجتماعية يقفان وراء الكثير من المفاهيم والرؤى المناقضة لثقافتنا الإسلامية العربيّة الشرقيّة، ومن أوجه التقليد والتبعيّة والانقياد التي بدت في الآونة

1) انتصاب أسود، ص: 51 و 52.

الأخيرة: إيمان بعض الروائيين بحريّة الممارسات الجنسيّة التي تشيع في الغرب بكافة أنواعها «الفِطريّة أو الشاذة»، واعتبارهم هذه الممارسات حقًّا من حقوق الإنسان التي لا ينبغي الحيلولة دونها أو تقويضها!

والتأثر بالسلوك الغربي بدا في روايتنا العربية منذ النشأة الأولى، وبالطبع لم يكن التأثر بالحضارة الغربيّة على هذا النحو المتطرف الذي نراه عند بعضٍ ممن يكتبون الرواية المعاصرة الآن؛ فلعصرنا ظروفه المعرفيّة الفائقة التي تتيح الانغماس في الثقافة الغربية بأشكال لم تكن متاحةً في العقود الماضية؛ لكن السلوك الغربي المجافي لطبيعة مجتمعاتنا الشرقيّة العربية المسْلِمة كان منعكسًا في الروايات القديمة بقدر ما تسمح به ظروفها في ذلك الوقت، فالسياق العام الذي بدأت فيه الرواية العربية الحديثة خطواتها الأولى مضى في خطواته الأولى بتقليد النماذج الروائية الغربية دون تمثّل للظروف المجتمعيّة العربيّة؛ وذلك لأنه -بالتبعية للمستعمر الغربيّ- بدت في الثقافة الوافدة الصورة النموذجيّة المبهرة، وفي سياق التطلّع إلى التحديث وبناء المجتمع العصري كان المتلقي -في تلك المرحلة المبكّرة- مفتونًا بالرواية وبما تحمله من مضامين مختلفة ومثيرة، ولم يكن مستوى الوعي -آنذاك- يسمح بالتساؤل عن مدى مطابقة الشكل الروائي العربيّ الوليد لطبيعة الواقع المجتمعيّ وشروطه الفارقة له عن مجتمع «الرواية البرجوازيّة» في أوربا[1].

وربما كانت هذه الفَلْتَات التي يظهر فيها التأثر بالمجتمع الأوربيّ

---

1) انظر: أسئلة الرواية - أسئلة النقد، محمد برادة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1416هـ - 1996م)، ص: 62 و63.

تبعةً من تبعات حياة مؤلفيها ردحًا من الزمان في أوربا، وهكذا نجد رواية الأديب المصري محمد حسين هيكل[1]: زينب[2] التي يعدها أغلب الناقدين باكورة الأعمال الروائية العربية الناضجة، وقد كتب المؤلف فصولها وهو يتنقل بين باريس ولندن وجينيف أثناء إقامته في أوربا[3]، وتضمنت رواية زينب بعض السلوكيات الغَرْبيّة الغَرِيْبة على مجتمع الريف المصري، على الأخص في ذلك الزمان البعيد الذي يطوي مائة عام وزيادة، فبطل الرواية «حامد» يتبادل القبلات مع الفتاة الريفية «زينب» بكل أريحيّة وبدون أي ممانعة منها[4]، ودون أن يراوده أي إحساس بالندم، بل يجد سلوكه عفويًّا لا يحتاج إلى تبرير محدّثًا نفسه:

«أليس طبيعيًا أن يقبل الشاب ابنة أعجبه جمالها؟»[5]

وفي مواضع أخرى يتمادى في تقبيل واحتضان عاملة من الفلاحات على مرأى ومسمع من زميلاتها اللائي يحسدنها ويتمنين أن يكن في

---

1) ولد في سنة (1305هـ - 1888م)، وله روايتان: «زينب - مناظر وأخلاق ريفية»، و«هكذا خلقت»، توفي في سنة (1376هـ - 1956م).

2) صدرت رواية زينب في طبعتها الأولى سنة (1332هـ - 1914م)، والغالب على هذه الرواية تصوير المجتمع الريفي المصري في تلك الفترة البعيدة من خلال قصتي حب لبطل الرواية «حامد»، الذي حيل بينه وبين الزواج من ابنة عمه «عزيزة»، وعاش قصة حب أخرى مع فتاة ريفية فقيرة هي التي تحمل الرواية اسمها: «زينب»، غير أن هذه الفتاة لم تستطع استيعاب وتفهم ثقافته وتحضره، وآثرت «إبراهيم» العامل الفقير الذي ينتمي إلى طبقتها، بيد أن أهلها أرغموها على الزواج من «حسن» صديق حبيبها إبراهيم، بينما غاب إبراهيم في خدمته للجيش المصري بالسودان. وهكذا عاشت زينب حياةً تعيسةً حتى قتلها مرض السل، وماتت وهي تحتضن منديل حبيبها إبراهيم وتوصي بأن يُدفن معها. النسخة التي بين يدي من هذه الرواية هي طبعة حديثة من منشورات: دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الخامسة، (1412هـ - 1992م).

3) راجع مقدمة رواية زينب، ص: 7.

4) انظر: رواية زينب، ص: 32 و 33 و 34 و 94.

5) انظر: رواية زينب، ص: 34.

موضعها[1]، وكذلك «زينب» التي قبلت «حامدًا» واحتضنته مرارًا تغيب مُجدّدًا في أحضان «إبراهيم» وقبلاته غافلة عمَّا حولها[2].

على أن أخطر ما في هذه الرواية مما يدل على تأثرها الشديد بالسلوك الغربيّ ما يقوله (السارد/الراوي) بشكل مباشر في جوانب السرد من إدانة المجتمع الذي يفرض الحجاب، وبالتالي عدم إلقاء اللوم على الشباب الذين يُرضون شهواتهم بالتردد على البغايا، بينما يضطرون لإظهار التعفف نفاقًا منهم لمجتمع لا يهبهم حريتهم الجنسية!

«إن ما ارتكست فيه بنات طبقته من الحجاب يجعل كل شاب في سِنّه يبتغي عند غيرهن ما تدفع إليه الطبيعة من حنين الرجل إلى المرأة، ومن ألفة الذكر للأنثى...، والواقع أن نصيب حامد من الميل البريء إلى الفلاحات العاملات خير جدًّا من نصيب أولئك الذين يندفعون لتضحية إحساساتهم وأنفسهم وأموالهم إرضاءً لبغي أو جريًا وراء الشهوات، وإذا كنا لا نستطيع أن نحكم على هؤلاء الشبان بأنهم أخطأوا؛ لأن ما عملوا ليس من ذنبهم؛ وإنما من ذنب مجتمعهم المصري المبقي على عادة الحجاب، ...فمادام الإنسان مع نفسه يحدثها فهي تطلب دائمًا ما تدفعها الطبيعة لطلبه، تطلب الطعام ساعة الجوع، والماء ساعة العطش وهلم جرا، فإذا جاءت اللحظة التي يقضي لها الواحد رغائبه رجع إلى تقديرٍ آخر غير تقديره الخاص، فلم يُبح لنفسه إلا ما يسمح له به الوسط الذي يعيش فيه، ولذا كان الإنسان

---

1) انظر: رواية زينب، ص: 171.

2) انظر: رواية زينب، ص: 54 و 113 و 115 و 117 و 121 و 122.

في نفاق دائم يزيد مقداره وينقص بمقدار الحرية التي يهبها الوسط لإقناع غاياته وأغراضه»[1].

ومع أنَّ رؤية المؤلف ناقمة على تقاليد المجتمع التي يراها تورث «الكبت الجنسي»، لم يدفع بأبطاله نحو إقامة علاقة كاملة صريحة على ما نراه بوفرة في الروايات المعاصرة؛ فأغلب ما جاء في هذه الرواية: «أحاديث عن الجنس تكتسي بثوب فضفاض من الحياء والتخفي»[2]، ولا يمكن أن نغفل عن طبيعة العصر المتحفّظة تجاه المحظورات الجنسيّة في ذلك الزمان؛ تلك التي دفعته إلى نشر الرواية في طبعتها الأولى باسم مستعار: «بقلم مصريٍّ فلاح»[3].

وعلى هذا النحو المتحفظ -أيضًا- كان الأديب الليبي محمد فريد سيالة[4] في روايته: اعترافات إنسان[5] وهي الرواية التي يعدها الناقدون

---

1) رواية زينب، ص: 30 و ص: 33.

2) أزمة الجنس في الرواية العربية، د. غالي شكري، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى (1411هـ - 1992م)، ص: 68.

3) انظر مقدمة رواية: زينب، ص: 7.

4) ولد في سنة (1345هـ - 1927م)، له رواية اعترافات إنسان، ومجموعة من الروايات غير المنشورة، فضلًا عن القصص التي نشرها في الصحف الليبية، توفي في سنة (1428هـ - 2008م).

5) صدرت الرواية في سنة (1380هـ - 1961م)، تبرز الرواية التقاليد الليبية المتشددة التي لا تسمح باختيار الزوج لزوجته عن قناعة وتَبيُّن وتعارف أو العكس. بطل الرواية الطبيب «فريد» المضرب عن الزواج رغم تجاوزه الأربعين، ومع انشغاله المفرط بعيادته تتوطد صداقته بـ«سليم» الشاب المثقف الذي يتعرض لمرض عضال يجعله يضع اعترافاته أمانة عنده، ويتبين لـ«فريد» من هذه الاعترافات أن «سليمًا» (على عكس ما يبدو ظاهريًا) ليس سعيدًا مع زوجته «مريم»، لأنها وإن أرضته جسديًا لا ترقى لمستواه الفكري والثقافي، وتشاء الأقدار أن تسكن «فوزية» الشابة اللبنانية المثقفة في بيت «سليم»، وقد جاءت للعيش مع والدها العامل في ليبيا، ويتبين من خلال اختلاطه بها: الهوة الثقافية الواسعة التي تفصله عن زوجته (شبه الأميّة)، ومن ثم تنشأ قصة حب كبيرة بينهما، تنتهي هذه القصة عند زواج «فوزية» من ابن عمها اللبناني، وبعد معرفة الطبيب «فريد» لهذه القصة تزداد قناعته بخطورة الزواج، وكونه محقًّا في عدم الإقبال عليه. النسخة التي بين يدي من هذه الرواية نُشرت مؤخرًا في سلسلة: كتاب الدوحة رقم (68)، منشورات وزارة الثقافة والرياضة القطرية، (ربيع الآخر 1438هـ - يناير 2017م).

أول رواية ليبية[1]، وقد أراد الأديب لبطله -وقد تجاوز الأربعين دون زواج- أن يكون زانيًا ليعوض حرمانه الجسديّ، ولم يكن في وسعه أن يجعل البطل زانيًا مع فتاة من مواطنيه الليبيين، أحسب أنه كان يتحاشى بذلك الأمر هجمات معارضيه الذين كانوا يهاجمونه من فوق منابر المساجد[2].

لم يكن ثمة بأس -إذن- من تصريف البطل لحاجته الجنسية مع واحدة من الإيطاليات المقيمات في ليبيا (ماريا)، وهي تقيم علاقة معه (دون أي تحفّظ) رغم أنها زوجة وأم!! وتبدو هذه العلاقة طبيعيّة وسويّة للغاية، ولا تُدينها الرواية بأي شكل من الأشكال، وإنما هي -كما يراها البطل- مجددة للنشاط والحياة، يقول «فريد» بطل الرواية:

«تحادثنا أحاديث مختلفة، كان آخرها موعد للقاء في شقتي، وتقابلنا ليلتها وكانت بيننا أشياء، ثم تكرر هذا اللقاء وتعدد مرات متوالية متتابعة، تارة في شقتي، وتارة في شقتها، وطورًا في السيارة خارج المدينة، وبدأت أحس بالراحة، وأشعر بالاستقرار...، تمنيت لو استمرت تلك العلاقة لفترة أطول، تلك العلاقة التي كانت تمدني بعد كل لقاء بقدر من تجدد النشاط وبقدر من الحيوية، وبرغبة شديدة في الحياة»[3].

على أن هذه العلاقة التي تجدد حيويته كانت مصدرها «الغرب»، وقد انتهت برحيل الفتاة الإيطالية مع أسرتها مع جلاء الاحتلال الإيطالي؛ إذ

---

1) انظر مقدمة رواية: اعترافات إنسان، ص: 9.

2) انظر مقدمة رواية: اعترافات إنسان، الصفحة السابقة نفسها.

3) اعترافات إنسان، ص: 23 و24.

«غادرت ماريا البلاد مع زوجها الذي أصبح غير مرغوب فيه»[1]، ولذا لم يجد البطل مناصًا من السفر إلى الغرب بعد رحيل «ماريا»، بعيدًا عن مجتمعه الذي يراه متزمّتًا لا يمنحه ما يتطلع إليه من انفلات وحريّة:

«تعودت أن أقضي شهرًا من أشهر صيف كل سنة في إحدى بلدان أوربا للراحة والاستجمام.. بعيدًا عن أي مسؤولية متمتعًا بكامل حريتي، أحس بأنني إنسان شاعر بوجودي، لأنني أتمتع بكل حريتي، ولا أعيش داخل قوقعة مغلقة في مجتمع متزمّت.. تعودت قضاء شهر من كل سنة أنتقل خلاله من زهرة إلى زهرة وكأنني فراشة تمص الرحيق، وتغذى برضاب الزهور، فأشعر أنني حر غير مُراقب من أحد ولا محجوز على حريتي»[2].

وعلى جانب آخر -في هذه الرواية نفسها- نجد قصة حب جديدة طرفها الأول «سليم» الشاب الليبي الذي يعاني جفاءً عاطفيًّا من زوجته، والطرف الثاني «فوزية»، الفتاة اللبنانية المثَقَّفة التي تستأجر غرفةً في بيته، وقد أتيح لهما خلوات متعددة جمعت بينهما في مزرعة (يملكها إيطالي)، لم تصرِّح الرواية بشكل مباشر أن ثمة علاقةً جسديّةً قد أقامها «سليم» مع محبوبته «فوزية» على نحو ما تخوض فيه الروايات المعاصرة بأدق التفاصيل؛ لكن السياق اللغوي يدفعنا إلى تصوّر وجود هذه العلاقة بشكل ما أو بآخر:

---

1) *اعترافات إنسان*، ص: 24.

2) *اعترافات إنسان*، ص: 23 و24.

«كنتُ منطلقًا أرتع في دنيا الحب، وكانت فوزية منطلقة معي هي الأخرى.. لم تخطر في بالنا فكرة إلا ونفذناها، كانت فوزية تقول لي في كثير من الأحيان عندما تلاحظ من جانبي أي تردد أو هروب: لا تفكر في أي شيء، لا تخف عاقبة أي شيء، وكنت حينما أسمع منها هذه الكلمات أرد قائلًا: ولكنك يا مَلاكِي فتاة في انتظار الزوج، فترد: أي زوج هذا؟ أنا لا أعترف بأي زوج لي سواك، أنت زوجي أمام الله وأمام نفسي، لقد وهبتك قلبي وروحي وكياني، بهذه الطريقة استطاعت فوزية أن تنسيني كل شيء، وأن تستولي على كل ذرة مني، فلم أعد أملك معها شيئًا من وجودي، سلمتُها نفسي، وسلمتها قلبي، ولم أعد أفكر في شيء سوى الساعة التي أقضيها معها، وبهذه الطريقة قضينا أربع سنوات بطولها وعرضها، كنا نحس خلالها بوجودنا لأننا كنا نُحِسّ بحريتنا»[1].

لقد نُشرت الرواية في فترة كانت فيها التقاليد القَبَليّة المُتحفِّظة على أرسخ ما تكون، ولا شك أن خلوة الحبيبين التي تضع الصديقة «فوزية» في موضع الزوجة ليست انعكاسًا لواقع اجتماعي تطرحه الرواية؛ وإنما هي تبعة من تبعات تقليد الغرب؛ على الأخص مع رفض حبيبها «سليم» اتخاذها زوجةً ثانيةً؛ لأنه لا يؤمن بتعدد الزوجات[2]؛ مع أنَّ مسألة تعدد الزوجات كانت مقبولةً جدًّا في المجتمع الليبي في ذلك الوقت، بينما هي مرفوضة تمامًا من الحضارة الغربيّة (التي لا تستهجن تعدد الخليلات)، وقد تكون هذه الخلوة غير آثمةٍ وفقًا للتقاليد الغربيّة، لكنها -قطعًا-

---

1) اعترافات إنسان، ص: 177.

2) انظر: اعترافات إنسان، ص: 41 و ص: 162.

وليدة ثقافة غربيّة بعيدة كل البعد عن تقاليد المجتمع الليبي البدوي المتحفظ للغاية (في ذلك الوقت على أقل تقدير)، والغريب أن تُقدّم تلك الخلوة في صورة طاهرة بريئة غير مُدانة.

واللافت للانتباه إظهار هذه العلاقة -أيضًا- برعاية غربيّة؛ فالمكان الروائي الذي يتم فيه هذا اللقاء هو «حديقة مالكها صديق إيطالي»، ولا شك أن مالك المكان يبسط نفوذه وهيمنته الفكريّة والثقافية على ما يملكه، «وللمكان بعده الاجتماعي الذي يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية محددة بسمات اجتماعية تجعل لها بحقٍّ شخصية اجتماعية لها ملامحها المميزة والفارقة عن غيرها»[1]، وهو ما يقودنا إلى تصور هذه العلاقات مُغَلَّفةً بالهيمنة الغربيّة؛ إذ لا تقدّم أي نزعة رفض أو تمرد تجاه إيطاليا تحديدًا وهي العدو الذي رحل عن ليبيا منذ سنوات محدودة قبل نشر الرواية.

وأحسب أن اختيار لبنان لتكون موطن العاشقة «فوزية» له ما يبرره من كون لبنان الأكثر انفتاحًا على الغرب من ليبيا في ذلك الزمان، وهي الأكثر انفلاتًا من التقاليد البدوية التي تكتنف الحياة الليبية، وربما كان المؤلف حذرًا من اختيار البطلة ليبيةً مخافة الصدام مع جمهوره في ذلك الوقت.

وليس أدل على هذا الحذر من وقوع الراوية في التناقض والتخبّط بين «التساهل في أمور الزنى بالأجنبيات» مع اعتباره لونًا من ألوان الحرية المفقودة في وطن متزمّت؛ و«التحفّظ الشديد في إظهار المرأة الليبية في الموضع نفسه»،

---

1) استراتيجية المكان، د. مصطفى الضبع، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، (1418هـ-1998م)، ص: 130.

ويظهر هذا التحفظ جليًّا في محاورة البطل «فريد» مع إحدى عشيقاته الفرنسيات حول حرية المرأة في بلاده، وإمكانية إتاحة مجال التعارف بينها وبين الرجال لتستطيع أن تحب وتختار زوجها دون إكراه:

- «.. دعوا المرأة تخرج إلى الشارع، تدخل ميادين الحياة حتى يمكنكم أن تقابلوها وتتعرفوا بها.

- هذه طريق إلى الفساد إلى الهاوية إلى الانحطاط، فقبل أن نسمح للمرأة بالخروج إلى الشارع لا بد أن نسلحها بالعلم .. بالمعرفة حتى لا تكون فريسة سهلة تتلقفها الذئاب الجائعة، وحتى تتمكن من مواجهة الذئاب الجائعة»[1].

ونخلص مما سبق عرضه من نماذج إلى أن بعض محفزات الخوض في المحظورات الجنسية في الرواية القديمة في مرحلة البواكير الأدبية كانت بدافع من التأثر بالآخر الغربيّ، وأنها (وإن رأت في ذلك الأمر شيئًا من الحرية الشخصية المفقودة في البلدان العربيّة وفقًا لرؤيتها وتصورها) كانت تقدّم هذا الأمر بشيء من القلق والتوجس وعدم الاندفاع، بل وبكثير من التحفظ في أسلوب التعبير والعرض.

ومع تطور الرواية المعاصرة وجرأتها في التعبير، فضلًا عن تغير العادات المتحفّظة إلى حد كبير في أغلب المجتمعات العربيّة بتأثير العولمة وقوة الاتصال الفكري والثقافي مع الغرب وتطور وسائل الاتصال الحديثة- مع هذا كله أصبحت متابعة قضايا الغرب والتفاعل معها متاحةً بشكل أكبر وأوسع، ومن

1) اعترافات إنسان، ص: 72.

خلال التفاعل الحضاري الكبير مع الغرب بدت بعض القضايا المحظورة جنسيًّا ذات الحساسية الشديدة على نحو «الشذوذ الجنسيّ وغيره»؛ غدت تلك القضايا مما لا يُخجل من طرحه، بل ومن تبني الموقف الغربي الذي يؤمن بالحرية الجنسيّة على أوسع مستوى، ويعتبر أن هذه المحرّمات الدينيّة والأخلاقيّة لونًا من ألوان الحريّة الفرديّة التي يكفلها القانون[1].

ومن ثم لا يجد بعض الروائيين -من هذا المنطلق الانقيادي التبعيّ- حرجًا أو مؤاخذةً في طرح هذه الأمور ببعدها الغربيّ الذي لا تُقره عقائدنا الدينية، ولا ترتضيه الفطرة السويّة! تقول الأديبة السوريّة: سمر يزبك[2]: «لقد شوّهت المؤسسات كل العلاقات الإنسانية حتى العلاقات المثليّة.. الحب بديل عن الخراب حتى لو كان الحب بين: امرأتين، أو رجلين، أو رجل وامرأة، ليس في وسع أحد أن يقول لك أن تكون علاقتك تحت إطار مؤسسة كذا، أو تحت إطار جنس كذا أو كذا، .. هذه وجهة نظري»[3].

---

1) وُقّعت معاهدات دولية عديدة (بعضها برعاية الأمم المتحدة) تقتضي رفع العقوبات القانونيّة عن الشواذ جنسيًّا وعدم ملاحقتهم جنائيًّا، وعُقدت الكثير من المؤتمرات التي تدعو إلى تقبّل المجتمع لهم، وأُنشئت لهم الكثير من الجمعيات والقنوات الإعلاميّة التي يتخذون منها منبرًا للدفاع عما يؤمنون به. وللأسف الشديد تمارس المؤسسة الإعلامية الغربية والمؤسسات الحقوقيّة نشاطاتٍ وضغوطًا متعددة للتأثير على الدول العربيّة ودفعها لتبني هذا الموقف المشين الذي لا يقرّه دين ولا خلق، وبعض الكتابات الروائيّة ثمرة من ثمار هذا التأثير الغربي، راجع كتاب: الغزو الناعم - دراسات حول أثر العولمة على المرأة والأسرة والمجتمع، د. نهى عدنان القاطرجي، منشورات إي - كتب E-Kutub، لندن (1439هـ - 2018م)، ص: 245 و ص: 249 و 250. وانظر دراسة عنوانها: الجنسية المثلية العوامل والآثار، د. هند عقيل الميزر، منشورة في مجلة: دراسات في الخدمة الاجتماعية والعلوم الإنسانيّة، الصادرة عن: كلية الخدمة الاجتماعية، جامعة حلوان، مصر (العدد 34 الصادر في شهر: جمادى الأولى 1434هـ - أبريل 2013م)، من ص: 2458 إلى ص: 2460.

2) ولدت في (1390هـ - 1970م)، لها مجموعتان قصصيتان، ولها خمس روايات: «طفلة من السماء»، «صلصال»، «رائحة القرفة»، «لها مرايا»، «المشّاءة».

3) وردت هذه الكلمات التي ذكرناها في سياق حديثها ضمن حلقة من البرنامج التلفزيوني: قريب جدًّا، عنوانها: المثلية النسائية في الأدب العربي، أذيعت الحلقة في (صفر 1432هـ - فبراير 2010م) عبر قناة الحرة الناطقة بالعربية. تضمنت الحلقة لقاءات مع مجموعة متنوعة من الروائيين العرب، والحلقة مرفوعة على اليوتيوب على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=UatP0OnnAqI

وتقول الأديبة اللبنانية إلهام منصور[1]: «لا يجب علينا محاكمة المثلية الجنسية من منظور أخلاقي، وإنما من منظور واقعي؛ لأنها من طبيعة المجتمع البشري»[2].

ويقول الأديب المصريّ محمد عبد النبي[3]: «المؤسسات تستغل **الميول المختلفة الموجودة عند بعض الأشخاص** لتثبت أنها حامية الأخلاق، ..أردت في كتاباتي أن ألمس جمالية العلاقة بين رجلين على الأخص في جماليات المشاعر؛ لأنها محجوبة ولم يتم تناولها أدبيًّا بالقدر الكافي ... لن نتوقف عن الكتابة لأن المجتمع غير مؤهل، أو لأن اللحظة التاريخية غير مناسبة، لقد أخذت الكتابات في أوربا والغرب بيد الناس لتلتقطهم من لحظة ظلاميّة للحظة تنويريّة»[4].

كانت هذه آراء نظرية يؤمن بها بعض كتاب الرواية، ويحدّثون بها كاشفين عن وجهة نظرهم التبعيّة التي تُترجم بشكل عملي في الكتابة الروائية، لا شك أن بعض الروائيين قدموا الشذوذ الجنسيّ في رواياتهم باعتباره ظاهرةً مرضيّةً وليدةَ عوامل اجتماعية ونفسيّة[5]، إلا أن التبعية

---

1) ولدت في سنة (1364هـ - 1945م)، لها أكثر من عشر روايات من أشهرها: «أيهما هو؟»، «أنا هي أنت»، «بالإذن من سفر التكوين»، «رحلت والدتي بقيت أمي»، «الصفحة التالية»، «تركت الهاتف يرن».

2) وردت كلماتها في سياق حديثها ضمن حلقة: المثلية النسائية في الأدب العربي، من البرنامج التلفزيوني: قريب جدًّا المذكور سابقًا.

3) ولد في سنة (1397هـ - 1977م)، له ست مجموعات قصصية، وله ثلاث روايات: «أطياف حبيسة»، «رجوع الشيخ» التي وصلت إلى القائمة القصيرة للبوكر سنة (1434هـ - 2013م)، و«في غرفة العنكبوت» التي حصلت على جائزة ساويرس المصريّة في الإبداع الروائي، ووصلت إلى القائمة الطويلة للبوكر في سنة (1438هـ - 2017م).

4) في سياق حديثه ضمن حلقة من البرنامج الإذاعيّ: عالم الكتب عنوانها: المثليّة في الرواية العربيّة، من إعداد وتقديم: عمر عبد الرازق، أذيعت عبر إذاعة بي بي سي البريطانية الناطقة بالعربيّة، في (ذي القعدة 1437هـ - أغسطس 2016م)، وهي مرفوعة على موقع الإذاعة البريطانية: BBCArabic.com، على الرابط التالي:
http://www.bbc.com/arabic/multimedia/2016160807/08/_world_books

5) سنعرض لبعض هذه الروايات في مواضع لاحقة من هذا الكتاب.

والانقياد الفكري للغرب مما يدفع بعض الروائيين -على جانب آخر- إلى تبني القضية باعتبارها «حريّة فرديّة»، ولذا نجد أنَّ بعض الروايات تبرر هذا المسلك الشاذ، وتتوجه رؤيتها الفنيّة إلى دفع المتلقي للتعاطف مع الشاذين جنسيًّا من الذكور أو الإناث باعتبار الشذوذ «طبيعةً مختلفةً»، أو باعتبار الشاذين مقموعين ومضطهدين في مجتمعاتهم العربيّة.

وبالطبع لا تخلو هذه الروايات من وصف تفصيلي دقيق للمحظورات الجنسيّة الشاذة، وهي -أحيانا- تلتمس المبررات والدوافع النفسية والاجتماعية لها؛ لكنها في الغالب تُقدّم على أنها علاقة سويّة يُلتمس لها الكثير من الأعذار، وبالطبع تكون هذه الروايات -انطلاقًا من تبعيتها الفكريّة- شديدة الهجوم على المجتمعات العربية المتخلفة الرجعية (من وجهة نظر السرد الروائي)، ومن ثمَّ التعويل على الغرب باعتباره مجتمع الحريات الأمثل.

في رواية: «أنا هي أنت»[1] لإلهام منصور يشتد الجدل بين «سهام» اللبنانية التي تدرس في باريس وصديقتها الفرنسيّة «كلير» بعد اكتشاف والدة سهام للعلاقة الشاذة بينهما، وتطلب «كلير» من

---

1) صدرت رواية «أنا هي أنت» في سنة: (1420هـ - 2000م)، وهي تتناول قضية الشذوذ الجنسي بين النساء من خلال قصة «سهام» التي تنتقل للدراسة في باريس بسبب ظروف الحرب اللبنانية، وتقيم علاقة مع صديقتها الفرنسية «كلير»، وتستطيع والدة سهام إنهاء هذه العلاقة، والعودة بابنتها إلى لبنان لإتمام الدراسة في بلدها، غير أنها تقيم علاقة جديدة مع أستاذتها «نور» التي تتخلى عنها بعد فترة، ومن ثمّ تحاول «سهام» إقامة علاقة جديدة مع «ليال» وهي أيضا أستاذة جامعية تحاول تفهّم قضية «سهام» وإقناعها بتجاوز هذه الرغبة والبحث عن علاقة سوية. ومع إصرار «سهام» تحاول «ليال» إقناعها بتقبّل ذاتها؛ لأنها «من وجهة نظر ليال، ومن خلال الطرح الذي تقدمه الرواية شخصية سوية ذات طبيعة مختلفة». وعلى جانب آخر كانت «ليال» تُطارَد من جارتها «ميمي» التي تسعى لإقامة مثل هذه العلاقة معها، وبمساعدة «ليال» تعارفت «سهام وميمي»، وتنتهي الرواية بسفر «ليال» إلى باريس تاركةً شقتها في لبنان لتلتقي فيها «سهام وميمي». وبين يدي الآن الرواية في طبعتها الأولى الصادرة عن: دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

«سهام» مقاومة والدتها التي تحجر على حريتها الشخصيّة، ويبدو هذا الجدل في صورة حواريّة:

- «ابتعدي عني، أنتم شعب همج...، ألهذه الدرجة أنتم متأخرون في لبنان؟ تقولين إن أمك مثقفة وواعية فما هي هذه الثقافة؟ وما هو هذا الوعي؟ أَقْبَلُ أن تقول: إنني سحاقيّة، ولكن أن تنعتني بالقذارة والمرض وتلويث ابنتها فهذا ما لا أسمح به إطلاقًا ...، إما أن تقفي في وجه أمك وتدافعي عن حقوقك، أو اخرجي من حياتي، ومن كل حركتنا التي تناضل في سبيلنا، وفي سبيل ترسيخ حقوقنا.

- انظري يا كلير: الأمر ليس سهلًا، ولا أستطيع أن أواجه أمي بهذا الأمر، لأنها ترفضه رفضًا مطلقًا؛ إنها من بيئة مختلفة كليًّا عن البيئة الباريسية، عندنا في لبنان السحاقية منبوذة، ولا تجهر بما هي عليه...، إن كل حركاتنا النسائية في لبنان لا تجرؤ على إثارة الموضوع، إنه محرم وعيب ودليل انحطاط ومرض»[1].

وعلى جانب آخر تقدم الرواية شخصية الأستاذة الجامعية «ليال» متفهمةً لهذه الطبيعة الشاذة بشكل شديد التسامح، ومن ثم تقول لصديقتها «ميمي» التي تحاول إقامة علاقة معها:

«العيب هو تقييم أخلاقي، وأنا ضد التقييم الأخلاقي في هذا الموضوع، أنا مع الحرية الشخصية، طالما أن هذه الحرية لا تؤذي الآخر فهي برأيي مباحة»[2].

---

1) أنا هي أنت، ص: 22 و 23.

2) أنا هي أنت، ص: 94، ولو راجع القارئ حديث إلهام منصور ضمن حلقة: المثلية النسائية في الأدب العربي من البرنامج التلفزيوني: قريب جدًّا، الذي ذكرناه سابقًا سيجد كلامها الذي ذَكَرته في لقائها التلفزيوني باعتباره موقفها الفكري الذي تؤمن به وتتبناه في كتاباتها الأدبيّة يكاد يكون الكلام المذكور نفسه على لسان البطلة حرفيًا.

والدكتورة «ليال» تفكر بجديّة في مشكلة تلميذتها «سهام» التي لا تستطيع تقبّل ذاتها، أو مواجهة مجتمعها بما تراه حقًّا لها، ولذا:

«كانت حزينة، وتمنت لو كانت سهام تعيش في مجتمع آخر، في المجتمع الأوربيّ مثلًا، لو كانت تعيش هناك ما كانت تعاني ما تعانيه الآن، لكانت قبلت ذاتها وناضلت في سبيل حقوقها كما يفعلن هناك، هل تنصحها بالسفر والعيش في الخارج؟»[1].

وفي رواية: «في غرفة العنكبوت»[2] لمحمد عبد النبي نجد الشاب الشاذ جنسيًّا «هاني محفوظ» في حالة من الرضا والقبول لما هو عليه بعد تعرضه لهذا الأمر لأول مرة في حياته:

«لم أشعر بالمرة أن شيئًا داخلي قد انكسر، أو أنني فقدت معنى كبيرًا كالكرامة أو الشرف أو الرجولة، بل كان العكس هو ما حدث، كأنني استعدت شيئًا كان ضائعًا مني، التأم كسرٌ ما، مثل دمية مكسورة

---

1) أنا هي أنت، ص: 78 .

2) صدرت الطبعة الأولى من رواية في غرفة العنكبوت في سنة: (1438هـ - 2017م)، بطل الرواية «هاني محفوظ» شاب شاذ جنسيًّا، بدأت ميوله في طفولته تجاه «رأفت» أحد العاملين في محل والده للخياطة، وعندما تزوج رأفت بعد سنوات بدأت مشكلة هاني في الحاجة إلى البحث عن شريك جديد، ومر بصداقات متعددة قادته إلى «البرنس» الرجل المسن الثري الذي يؤمن بقضية الشاذين ويتبناهم ويرعاهم. ورغم عدم ميول «هاني» للمرأة دفعته أمه للزواج فاختار «شيرين» الفتاة الفقيرة، واستطاع بمساعدة البرنس تجاوز عقدة النفور من النساء. ورغم حياته الزوجية المستقرة هام بخطيب إحدى قريبات زوجته «عبد العزيز»، وتم القبض عليهما في حملة كبيرة لاعتقال الشواذ في مصر، استطاع «عبد العزيز» الخلاص بنفوذ أسرته؛ بينما قضى «هاني» عامًا في السجن، وطُلّقت زوجته، وأصيب بأزمة نفسية حادة أفقدته القدرة على الكلام، وبفضل مساندة «البرنس» استعاد عافيته، واستعاد حيويته بعودة «عبد العزيز» الذي ترك عمله في دولة الإمارات وعاد إلى مصر ليقنع أهله بخصوصيته الجنسية ويتبنى قضايا المثليين، وتنتهي الرواية بسفره مع «عبد العزيز» للبحث عن صديقهما «كريم» الذي هام على وجهه هربًا بعد أن علم بإصابته بمرض الإيدز، وذلك لإقناعه بالعودة والعلاج، لأن كل شيء ممكن بالإرادة. النسخة التي بين يدي من الرواية هي الطبعة الأولى الصادرة عن: دار العين للنشر، القاهرة.

رُزِقَت بمن يضم أجزاءها معًا فعادت إليها الحياة، وصار في وسعها أن تتكلم أو تحرك»[1].

وتبدو أزمة الشاذ -وفقًا لرؤية الرواية- في عدم تَفَهُّم المجتمع لميوله وقبوله له، وهذه الرؤية إنما تُتَّخذُ انطلاقًا من تبني القضايا الغربيّة التي تنادي بحقوقهم ودعوة المجتمع لتقبّلهم باعتبارهم أسوياء:

«الناس لديهم فكرة عجيبة عنا.. لا يعتقدون أننا مثلهم جميعًا مضطرون لأن نذاكر كي ننجح، وأن نعمل لنأكل ونعيش، وأن نهتم -أيضًا- بالقضايا العامة وأحوال البلد، كأن كل همنا في الحياة يتلخص في الجنس! لأن مشكلة الجنس بلا حل، وربما لو تقبلونا وتقبلنا نحن أنفسنا لرأينا الجوانب المشتركة التي تجمع بيننا وبينهم، وما أكثرها»[2].

وتلوح في هذه الرواية -كما بدا في رواية « أنا هي أنت» لإلهام منصور التي عرضنا لها آنفًا- فكرة الخلاص القادمة من الغرب باعتباره موئل الحريات، وهكذا وجد «مينا» (وهو شاذ صديق للبطل) أن خَلَاصَه في الرحيل إلى إيطاليا والاستقرار فيها[3]؛ إذ لم يستطع التعايش مع مجتمعه، وقد قاطعه إخوته بعد أن تبينت لهم ميوله الجنسية الشاذة، باستثناء أخيه «عاطف» الذي يعيش في نابولي:

---

1) في غرفة العنكبوت، ص: 64.

2) في غرفة العنكبوت، ص: 140 و141.

3) في غرفة العنكبوت، ص: 167 و 168.

«عاطف يؤمن بحرية الإنسان، وبأن من حق كل إنسان أن يمارس الجنس كما يشاء ومع من شاء مادام لا يؤذي أحدًا» [1].

لقد تنبأ الناقد المصري غالي شكري منذ أكثر من خمسة عقود بأن ثمة تطورات رهيبة ستلحق بالمجتمع أغلبها مشكلات وافدة، ولذا كان «جازمًا بأن تغيرات حاسمة ستطرأ على مفهوماتنا لأزمة الجنس والتعبير عنها للدرجة التي لا يمكن معها لأي ناقد أو باحث أن يتنبأ بأبعادها»[2]، ولعل فيما عرضناه ما يدل -بالفعل- على صدق هذه النبوءة القديمة.

(5) مُحفّزات من التراث العربي والآداب الغربيّة

قد يكون الكاتب مدفوعًا إلى الكتابة بتحفيز من ثقافته وقراءاته رغبةً في المحاكاة، وليس من الضروري أن تكون المحاكاة تقليدًا أو صوغًا موازيًا؛ فمن الجائز أن تكون المحاكاة استلهامًا لروح العمل المحاكَى أو لبعض جوانبه، أو تقليدًا لجرأته على اقتحام المحظورات الجنسيّة، أو تكون نقلًا لموضوعه بشكل عام دون الخوض في تفاصيل هذا الموضوع.

وفي تراثنا العربي عشرات الكتب التي خاضت في المحظورات الجنسيّة بجرأة شديدة، فضلًا عن القصائد الشعريّة والقطع النثريّة

1) في غرفة العنكبوت، ص: 165 و 166.

2) أزمة الجنس في الرواية العربية، د. غالي شكري، ص: 320.

المبثوثة في دواوين الشعراء وكتب الأخبار وغيرها[1]، كما أن الأدب الغربيّ في عصوره المختلفة يفيض بما يعرف بالنصوص الإيروسيّة التي تتصف بالخلاعة والإباحيّة وتعلن رفضها التام لأي رقابة مؤسسيّة[2]، ولا شك أن ثقافة الأديب العربيّ المعاصر واطلاعه على نماذج من هذه الأعمال المشهورة قمين بدفعه إلى تقليدها أو استيحائها أو استلهام بعض جوانبها.

وفي الغالب يكون للتراث العربيّ والآداب الغربيّة تأثيرهما مُجْتَمِعين معًا على الأديب، وهو ما يُصرّح به بعض الأدباء بشكل مباشر، أو يُلاحظ في الكثير من الكتابات الروائية التي قدَّموها، يقول علي المقْري: «أنا أتكئ على ثقافة موروثة من التراث العربيّ الإسلامي، فضلًا عمَّا تُنتجه الثقافة الحديثة في الوقت نفسه»[3]. وفي رواية «انتصاب

---

1) على سبيل التمثيل: وردت الكثير من الفقرات المتضمنة لحكايات جنسية في «كتب ورسائل الجاحظ» (توفي: 255هـ - 869م)، ووردت عشرات القصص الجنسيّة بألفاظ صريحة في كتاب «الأغاني» للأصفهاني (توفي: 284هـ - 967م)، فضلًا عن الكم الهائل من القصص والإشارات الجنسية في كتاب «ألف ليلة وليلة» (أقدم نسخه العربية تعود إلى القرن التاسع الهجري - الثاني عشر الميلادي)، ومن كتابات المتأخرين كتابا «نواضر الأيك...» وكتاب «في الجماع والآتة» المنسوبان للإمام جلال الدين السيوطي (توفي: 911هـ - 1505م)، ولا شك في وجود الكتابين وإن كانت نسبتهما إلى السيوطي مشكوكًا فيها. وكتاب «رجوع الشيخ إلى صباه» لأحمد بن سليمان بن كمال باشا (توفي: 940هـ - 1534م)، وذلك كله فضلًا عن الشعر من لدن غزليات امرئ القيس الصريحة (توفي: 160 قبل الهجرة- 540م)، وغلاميات أبي نواس (توفي: 199هـ - 813م). ويمكن للقارئ الاستيفاء والاستزادة بمراجعة كتاب: الشبق المحرم - أنطولوجيا النصوص الممنوعة، إبراهيم محمود، من منشورات رياض الريس، بيروت، الطبعة الأولى، (1420هـ - 2000م) الذي يناقش قضية: الكتابة الجنسية في التراث العربيّ، وفي الفصل السابع من هذا الكتاب المعنون بـ«كشكوليات مختارة» ص: 255 وما بعدها مئات النصوص الجنسية القصيرة ما بين شعر ونثر أُخِذت من كتب عربية تراثية قديمة متعددة كُتبت في عصور مختلفة.

2) إيروس: إله الحب الشبقيّ عند الإغريق، وإليه تنسب الكتابة الإيروسيّة، راجع مقالًا عنوانه: إيروس في الأدب، ضمن: كتاب: تاريخ الآداب الأوربيّة، لمجموعة من المؤلفين، ترجمة: موريس جلال، منشورات: الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الأولى (1434هـ - 2013م) من ص: 151 إلى ص: 159، وفي هذه المقالة أسماء عشرات الروايات المشغولة بالهاجس الجنسي من دول أوربية متعددة.

3) من حواره ضمن حلقة: الجنس في الأدب إباحية أم إبداع، المذكور سابقًا.

أسـود» لأيمـن الدبـوسيّ حديـث عـن إثـارة أبيـات أبي نـواس ووقعهـا المحفّـز لصديقـه إليـاس[1]، فضـلًا عـن حديـث السـارد (الـذي يحمـل الاسـم الفعـلي للمؤلـف) عـن «معلمـه العظيـم» هـنري ميلـر **Henry Miller**[2]، وهـو روائي أمريـكي عُرفـت أعمالـه بالصراحـة والإباحيّـة الجنسـيّة (تـوفي: 1400هـ -1980م)[3].

ومـن المؤلفـين الأوربيـين الـذي تخصصـوا في الأدب الإباحـيّ وتُرجمـت أغلـب أعمالهـم إلى العربيّـة الأديـب الإيطـالي: ألبرتـو مورافيـا **Alberto Moravia** (تـوفي: 1410هـ - 1990م)، والغريـب أنـه حـين قيـل لـه: إن أدبـه الجنـسي مكشـوف إلى حـد كبـير، والمترجـم العـربيّ يضطـر إلى التـصرف فيـه قليـلًا تحرجًـا مـن القـارئ، اسـتنكر ذلـك، وقـال إنـه تلميـذ لـلأدب العـربيّ، وعـلى الأخـص كتـاب «ألـف ليلـة وليلـة»، الـذي يقـول عنـه: إنـني لم أكتـب -بعـد- شـيئًا في مثـل صراحتـه الجنسـية المفرطـة!»[4].

قـد ذَكَـرَت *الأديبـة الجزائريّـة: فضيلـة الفـاروق*[5] *اسـم مورافيـا فـي*

---

1) انتصاب أسود، ص: 9.

2) انتصاب أسود: ص: 65، وفي ص: 82 يبدو البطل وفي يده كتاب لميلر يحاول قراءته.

3) انظـر التعريـف بالأديـب الأمريكـي هنـري ميلـر فـي: موسـوعة الأعـلام العـرب والمسـلمين والعالميـين، إعـداد: د. عزيـزة فـوّال بابيتـي، دار الكتـب العلميـة، بيـروت، الطبعـة الأولـى (1430هـ - 2009م)، (4/ 260).

4) جـرت هـذه المحـاورة بيـن مورافيـا والأديـب الأردنـي عيسـى الناعـوري حيـث التقـاه فـي إيطاليـا خـلال سـنوات دراسـته، انظـر كتابـه: رحلـة إلـى إيطاليـا 1960 - 1961، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيـروت، الطبعـة الأولـى (1425هـ - 2004م)، ص: 40 و41، ويقـول الكاتـب عيسـى الناعـوري: إن كتـاب ألـف ليلـة وليلـة فـي طبعتـه الإيطاليـة مزدحـم بألفـاظ وحكايـات الجنـس؛ لأنـه قـد تُرجـم إلـى الإيطاليـة عـن الطبعـة المصريـة التـي تمتلـئ بالألفـاظ الصادمـة، وقـد نقلـه المستشـرقون بأمانـة شـديدة، وهـو مـا لا نجـده فـي الطبعـة اليسـوعيّة التـي تحاشـت تلـك الألفـاظ تمامًـا.

5) ولـدت فـي سـنة (1387هـ - 1967م)، لهـا مجموعـة قصصيـة واحـدة وأربـع روايـات: «مـزاج مراهقـة»، «تـاء الخجـل»، «اكتشـاف الشـهوة»، «أقاليـم الخـوف».

روايتها «اكتشاف الشهوة»[1] على لسان بطلتها «باني» التي كانت مُغرمةً بقراءة رواياته، كما جاءت شخصية مورافيا باعتبارها الفعليّ الواقعي في رواية الأديبة السوريّة سلوى النعيمي[2] «برهان العسل»[3]، تقول البطلة الساردة إنها رأت مورافيا يتحدث عن تعدد رغبات المرأة في أن يكون لها أكثر من عشيق:

«رأيت ألبرتو مورافيا يتحدث في مقابلة عن هذه التعددية الطبيعية عند المرأة؛ ووقعت جُمْلَته عليَّ كالوحي، كان يضع في كلماته ما أعرفه نظريًّا، وما أطبقه عمليًّا»[4].

---

1) اكتشاف الشهوة، فضيلة الفاروق، منشورات: رياض الريس، بيروت، الطبعة الأولى (1426هـ - 2006م)، راجع ص55، وتتبنى الرواية قضية: رفض وإدانة نفوذ الرجل الشرقي، وتسلطه على المرأة مقارنة بحرية المرأة الغربية. بطلة الرواية: «باني» جزائرية تُزفُّ إلى «مود» وتنتقل للحياة معه في باريس، ويتبين لها ترديه وفجوره، فضلًا عن تأذيها من اقتحامه لها دون أي عاطفة، وتحاول الخروج من عالمه بالانغماس في حياة جارتها اللبنانية «ماري» ومن خلالها تعرف «إيس وشرف»، وتلتقي «توفيقًا» وهو من أثرياء عائلتها الكبيرة المتشعبة، تتطور علاقتهما بسرعة، وتصل إلى حد إقامة علاقة كاملة لم تتح لها من قبل مع صديقيها السابقين، وعلى جانب آخر تسوء علاقتها بزوجها وتُطلق منه، وتعود إلى الجزائر لتعيش في صدام مع أسرتها المتشددة، وفي غمرة هذا الصراع تجد نفسها ذات صباح في مستشفى الأمراض النفسية وقد عاد لها وعيها بعد غياب ثلاث سنوات كاملة، ويتبين لها من طبيبها أنها كانت ضحية لانهيار منزلهم في الجزائر، وأنَّ حياتها الباريسية المزعومة لم تكن إلا وهمًا من نسج خيالها. تحاول «باني» اكتشاف حياتها المجهولة، والتأقلم مع وضعها الجديد وكونها أرملة لرجل اسمه «مهدي» لم تره ولم تعرف عن ماضيها معه أي شيء، وتعيش هذه الأحداث الجديدة وهي في حنين جارف لذلك الحلم الباريسي المطويّ، وفي نهاية غرائبية للرواية تجد «توفيقًا» إلى جوارها في الجزائر لتبدأ معه حياةً جديدةً.

2) ولدت في سنة (1369هـ - 1950م)، ولها مجموعات قصصية وشعرية، وصدرت لها روايتان: «برهان العسل» و«شبه الجزيرة العربية».

3) صدرت رواية برهان العسل سنة (1427هـ - 2007م)، بطلة الرواية فتاة عربية تعيش في باريس تعمل أمينة مكتبة، لا تؤمن بأي قيود على «حرية الممارسات الجنسية»، وتسعى لإرضاء شهواتها مع صنوف الرجال المتعددة دون أي رقابة، ولا تؤمن إلا بالجسد دون أي نزعة روحية أو اعتراف بالحب، وأبرز أصدقائها ممن يثيرونها بجموح الغريزة واندفاع الشهوة هو من أطلقت عليه اسم «المفكر»؛ لأنه يبهرها بأفكاره غير التقليديّة، ويشاركها في رؤيتها للحياة واهتبال المتعة، وعلى جانب آخر أتاح للبطلة عملها بالمكتبة الاطلاع على كتب الجنس التراثية القديمة، وهالها وَفْرتها رغم تحفظ المجتمع العربي، واستعرضت الساردة في قصتها مجموعة قصص متعددة داخلية تدور في إطار الظاهر المتحفّظ والباطن التوّاق إلى الشهوة. صدرت الرواية في طبعتها الأولى عن: منشورات دار الساقي، بيروت.

4) برهان العسل: ص: 17

على أن هذه الرواية -فضلًا عن تأثرها بالأدب الإيروسي الغربي- تقدم الحكاية في شكل سرديّ غير تقليدي يعكس تأثرها بالتراث العربي في الوقت ذاته، فهي تُعَنْوِن الفصولَ الروائيّة المتوالية على غرار أبواب كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي (توفي: 465هـ - 1064م)، وهي عند ابن حزم: «**باب علامات الحب، باب من أحب في النوم، باب من أحب بالوصف...** إلخ»[1]، وفي «برهان العسل» تأتي على النحو نفسه مزاوجةً بين مستوى لغة العصر الحديث ولغة التراث: «**باب أزواج المتعة وكتب الباه، باب المفكّر والتاريخ الشخصي، ...باب المدلّكة وزوجها الزاني...** إلخ»[2].

ومن التقنيات التي يوظّف بها الموروث العربي في هذه الرواية: تقنية الإلصاق **collage** التي تقوم على دمج مقاطع أو رسائل أو غيرها من الوثائق في الرواية مع المحافظة على صورتها، وقد انتشرت هذه الطريقة في الروايات الغربية تأثّرًا بالرسامين السرياليين[3]، وهكذا تُلْصِقُ الكاتبة مقاطع مميزةً طباعيًّا منزوعةً من كتب التراث تتعلق

---

1) راجع طوق الحمامة في الألفة والألاف، ابن حزم الأندلسي، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، منشورات دار المعارف القاهرة، الطبعة الأولى (1395هـ - 1975م)، وهو كتاب في الحبّ في الأساس الأول، لكنه لا يخلو من بعض الإشارات الجنسيّة المحدودة وأغلبها إما على سبيل الهزل والدعابة، أو على سبيل التنفير من الفاحشة، كما تضمن الكتاب بعض الألفاظ الصريحة لكنها محدودة جدًا على كل حال، يقول المحقق: «هممت أن أدع هذه الفقرات، ومع شيء من التفكير والتأمل رأيت ذلك جُرْمًا.. إن ما يرتضيه ابن حزم الأديب العالم والفقيه الظاهري، وما يقبله ذوق المسلمين في قرطبة الزاهرة في القرن العاشر الميلادي وما تلاه، ليس تدينًا ولا ورعًا ولا تطورًا ولا محافظةً أن ترفضه قاهرة القرن العشرين»، مقدمة التحقيق ص: 10، وبين يدي نسخة أخرى من هذا الكتاب بتحقيق د. إحسان عباس حُذفت منها الكلمات الصريحة ووضعت في مكانها نقاط.

2) انظر: برهان العسل، ص: 7 وما وراءها.

3) انظر مادة الإلصاق في: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطفي زيتوني، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى (1422هـ - 2002م)، ص: 29.

موضوعاتها بالجنس، وهي بذلك تبدي رؤيتها من خلال خطاب روائي يدَّعي المصداقيّة والموضوعيّة في مجاراته لكتابات القدماء، أو تُقدِّم سردها العصريّ متزامنًا مع الصوت القادم من التاريخ تضامنًا وتأييدًا، أو محاورةً وجدالًا، مُتَّبعةً في ذلك تقنية «السرد التوثيقيّ الذي يعتمد على الرؤية الخارجية وما تُحدثه من تَطويرٍ جَسُوْرٍ في هذا الأسلوب يتمثل في فرز المواد التسجيليّة المباشرة كي تمضي متوازية مع المتَخيَّل الروائي ومتناوبة معه»[1].

ومن أوجه التفاعل مع التراث الأدبيّ الغربيّ ومحاكاته ما نجده في رواية «أنا هي أنت»، حيث تهيم البطلة الشاذة جنسيًّا «سهام» بالشاعرة الإغريقية القديمة «سافو»[2] (توفيت: 507 قبل الميلاد)، وكانت علاقة «سافو» بتلميذاتها من بنات جنسها في محل ريبة، إذ كانت علاقتها بهن تتجاوز العادي والمألوف، وأغلب أشعارها منظومة في حبهن أو البكاء لفراقهن وحَسَد أزواجهن على الاستحواذ عليهن من دونها[3].

ولا تكتفي إلهام منصور بذكر اسم الشاعرة الإغريقيّة سافو باعتبارها «امرأة سِحاقيّة تكتب الشعر» تحبها البطلة «سهام» وتُعجب بأدبها؛ لأنها تجد من محبتها تضامنًا مع قضيتها؛ وإنما تستلهم الصورة نفسها لتجعل البطلة «سهام» تكتب الخواطر الشعريّة التي ترسلها لعشيقاتها

---

1) تقنية الكولاج الروائي، د. صلاح فضل، مجلة: فصول (مجلة النقد الأدبي)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، (1412 هـ - صيف 1992 م). ص: 339.

2) انظر: أنا هي أنت، ص: 34.

3) حول حياة الشاعرة سافو وطبيعة شعرها وموضوعاته انظر: الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا، د. أحمد عتمان، العدد (77) من سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت (1404هـ - 1984م)، من ص: 131 إلى ص: 137.

النافرات تبثّهن أوجاعها وزفرات عشقها وألمها على جحودهن ونفورهن على نحو ما نجده في أشعار سافو[1].

(6) دوافع فنيّة

حري بالدوافع الفنيّة أن تكون في صدر البواعث والدوافع؛ لأنها الباعث الأجدر والأَوْلى؛ ولأنها المبرر الحقيقي للحديث عن المحظورات الجنسيّة؛ فقد ذكرنا في أكثر من موضع أنه لا اعتراض بالمرة على خوض الرواية في أي حديث، ولا تثريب على عرضها لأي قضيّة مادامت هناك دوافع تستدعيها، وأن الموضوع في حد ذاته ليس هو القضيّة الأَوْلَى بالتقييم، وإنما نجاح الرواية مرهون بطريقة التناول.

وقد أخَّرنا الحديث عن البواعث الفنيّة لأنها الأقل استدعاءً للمحظورات الجنسيّة بشكل عَمَليّ؛ إذ يكفي لتمامها الإشارة والتلميح دون الخوض التفصيلي المفرط، وفي وسع الأديب أن يعبّر عنها باستخدام لغة فنيّة راقية دون إسهاب في ذكر المسميات الفجّة الفاضحة، وبغير حاجة إلى عرض تفصيليّ دقيق يمكن حذفه دونما إخلال بالمعنى العام والإيحاء الدلالي لا الغريزيّ، أما البواعث التي ذكرناها آنفًا فالغالب فيها أن يكون من شأنها لفت الانتباه إلى المحظورات الجنسيّة باعتبارها الذاتي لا باعتبار المغزى الفنيّ والدلالة.

---

1) راجع: أنا هي أنت، ص: 38 و 72 و 73 و 86.

لا شك أن الجنس بكل أشكاله وألوانه (الفِطريّة والشاذة، المشروعة والمحرّمة) إنما هو ظاهرة اجتماعية لها أبعاد خطيرة ومؤثرة في حياة الإنسان، ومن خلاله يمكن أن تحدث انعطافات وتحولات حادة في تقلب الحياة رأسًا على عقب، فكيف يمكن للروائي أن يغفل عن مَكْنزٍ خطيرٍ مُفعمٍ بالدلالات والأحداث الثريّة؟ بيد أن تناول الجنس لا ينبغي أن يكون هدفًا في ذاته ولذاته، والاقتضاء الفني للحديث عن الجنس يستوجب عدم الاكتفاء بذكره والخوض في تفاصيله وحسب؛ «وإنما يحاول أن يشرح لماذا حدث ما حدث، فخلف الحوادث يقع المعنى الذي يريده القاصّ، ومن ثم لم تعد المتعة تُستمد من معرفة الأحداث الطريفة في حد ذاتها؛ وإنما من التفسير الذي يقدمه القاص لها؛ ومن المعنى الكلي القائم وراء الأحداث»[1].

وإذا كنا قد مثّلنا لبعض الدوافع التي ذكرناها في هذا الفصل بنماذج روائيّة تدل عليها فإن فصول الكتاب التالية سوف تقدم للقارئ نماذج متعددة تقف من ورائها دوافع فنيّة استوفت جمالياتها عبر مستويات متعددة تُقدَّم من خلالها في الكتابات الروائية، مع وضعها في موضع المقارنة مع نماذج أخرى لم تستوفِ الشروط الجمالية.

1) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، ص: 200.

الفَصلُ الثَّاني

الحَيِّزُ النَّصِّيُّ

تشعّبت حياة الإنسان المعاصر وانفتحت على آفاق لا حصر لها، ومن ثمَّ تعددت الموضوعات والقضايا التي تتناولها الرواية المعاصرة، فلا تكاد رواية تنفرد بقضيّة واحدة بعينها تستوعب حيّزها النصيّ وتستغرقه تمامًا، وهكذا أضحت القضيّة الرئيسية تُطرح وبين طياتها قضايا فرعيّة متشعّبة.

ولا شك أن تعدد القضايا الفرعيّة وتشعّبها مما يدعو إلى مناقشة: تقاطعات المحظورات الجنسيّة مع القضيّة الرئيسية في الرواية، فضلًا عن كون المحظورات الجنسيّة -في بعض الأحيان- تشغل موقع القضيّة الرئيسيّة التي تتقاطع معها بقيّة القضايا، فهذه المحظورات تتأرجح بين «المتن والهامش».

وفيما يلي نعرض المواقع التي تشغلها «المحظورات الجنسيّة» من الحيّز النصيّ للرواية.

(1) المحظورات الجنسيّة على هامش القضيّة

في إطار القضيّة الرئيسية التي تعالجها الرواية من الوارد أن يكون

الهامش الجنسيّ فعَّالًا ومؤثِّرًا؛ لأنه يطرح أبعادًا جانبيّة تُبرز الشاغل الأكبر من زاوية جديدة، وفي الأعم الأغلب لا تكون هذه الأحداث الجنسيّة المطروحة على هامش القضيّة مفصليّة في بنية الحكاية؛ بمعنى: إمكانيّة حذفها دون تأثيرٍ كبيرٍ على مُجريات الأحداث؛ لكنها -على ذلك- ليست من قبيل التَزَيّد العَبثيّ؛ وإنما هي أشبه ما تكون بالظلال التي يعكسها الضوء على لوحة الرسَّام، ليست الظلال جزءًا من موضوع اللوحة ولا هي من المصوَّرات الماديّة التي تقدِّمها، لكن هذه الأشياء الماديّة المصوَّرة لا تَبرزُ على النحو الأمثل إلا من خلال هذه الظلال التي تجلوها للعيان.

وتمثيلًا لهذا الأمر يمكن أن يكون الجانب الجنسيّ **صورةً إيحائيّةً لمسلك الشخصيّة الروائيّة وطابعها** الذي يرغب السارد في تقديمه للقارئ، ومن ذلك ما يطرحه الروائي المصريّ خيري شلبي[1] في رواية: «موت عباءة»[2]، مبرزًا سلوك الوالد (كبير عائلة حشلة) في لقائه مع زوجته الثانية «حسنية هانم»، والتلميح الجنسي يأتي عَرَضًا في إطار وصف الفروق بين الشخصيتين بشكل عام:

---

1) ولد في سنة (1351هـ- 1931م)، له عدة مجموعات قصصية، وعدة مسرحيات، فضلًا عن: سبع عشرة رواية قدمها للأدب العربيّ من أهمها: «الوتد»، «موت عباءة»، «وكالة عطيّة»، «صالح هيصة»، «زهرة الخشخاش» «صحراء المماليك».

2) صدرت رواية موت عباءة في سنة (1413هـ - 1993م)، ومحور القصّ في هذه الرواية يدور حول التغيرات الاجتماعيّة والسلوكيّة الحادة التي لحقت بالمجتمع المصريّ، وتُرصَد هذه التغيّرات من خلال عائلة «حشلة» الريفيّة التي توارثت عباءة عن أجدادها (والعباءة رمز للسيادة والمكانة المرموقة التي تميز الأسرة وزعيمها)، وبموت الوالد يتنازع الإخوة هذه العباءة كلٌّ يبتغي الاستحواذ عليها، ثم بدأت مشاغل الحياة تصرف الأسرة عن الاهتمام بهذه العباءة؛ فضلًا عن انتشار العباءات في البلدة واضمحلال مكانتها بامتلاك أراذل الناس لها. ومع تفكك الأسرة التي كانت مضرب المثل في الوحدة والترابط تنتهي الرواية بعودة الأخ الأصغر إلى المنزل الريفي وقد هجره أبناؤه وغدت العباءة شبحًا هزيلًا على المشجب، بينما يتداعى صراخ طفل ملطخ بالقذارة على مرأى أعين جدّة عجوز غافلة تمامًا عمّا حولها، بما يمثل إشارة رمزيّة بديعة لأفول الماضي العتيد، وانحدار المستقبل المحفوف بالمخاطر. النسخة التي بين يدي من الرواية طبعة حديثة نشرتها الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة (1420هـ - 2000م).

«هي تهفو إلى طول المداعبة والتدليل والتحنين والزلفى، وأبي يريد اختراق الأمور مباشرةً والدخول في الجد مرةً واحدة، هي ناعمة الملمس تتزفلط في الفراش، وأبي خشن غاية الخشونة، وكعب قدميه مشقَّق كشقف مدبب إذا احتك بساقيها شَرَخَها»[1].

أحسب أن وصف سلوك الوالد في علاقته بزوجته لا يجب حمله على المنحى الجنسيّ بشكل مطلق أو برؤية مباشرة، فهذه الفقرة التي أوردناها إنما هي مُقتطعة من سياق يُوصف فيه سلوك الشخصيّة بشكل عام لإبراز خشونتها وعنفها وعدم اهتمامها بالشكليات. ومن ضِمْن الصفات العامة للشخصيّة ما جاء في هذه الفقرة من طبيعة العلاقة الجسديّة بين الزوجين اللذين لم يُقدَّر لهما الوفاق في حياتهما الزوجيّة، فشخصية الوالد (الذي يمثل رأس العائلة وتتمظهر فيه طوابعها الأصيلة) تبدو في مباشرته لزوجته الثريّة المدللة بما يعكس طابعه العَمَليّ العام في الجديّة والبعد عن الشكليات.

وفي مثل هذه الروايات التي ترصد التحولات الاجتماعيّة «تتحول الشخصيّة إلى نمط اجتماعيّ يعبر عن واقع طبقيّ، ويعكس وعيًا إيديولوجيًّا»[2]، وأتصوّر أن الدلالة هنا تتجاوز الإطار الفردي لإبراز التناقض بين طبقتين اجتماعيتين لا سبيل إلى الوفاق بينهما، ولهذا التناقض دور في دعم قضيّة الرواية الكبرى التي ترصد تحولات

---

1) موت عباءة، ص: 42 و43، ويلاحظ على لغة الكاتب الإغراق في استخدام الألفاظ العاميّة على مستوى السرد والحوار، والمقصود بكلمة «شقف» قطعة الحجر الصغيرة حادة الأطراف.

2) تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزّة، ص: 39.

هـذه الطبقـة الكادحـة وتحولهـا عـن جديتهـا وتفانيهـا عَـبْرَ سـيرورة الأحـداث.

وفي موضـع آخـر مـن الروايـة نفسـها يُقـدَّم نمـوذجٌ آخـر يصـوّر نمطًـا اجتماعيًّـا مُختلفًـا، وهـو: «العبـد شـتا». وتمثـل شـخصية «العبـد شـتا» طرفًـا مـن أطـراف المفاضلـة الطبقيّـة في هـذه الروايـة، وهـو مثـال للأخسَّـاء السـاقطين (ولعـل هـذا سـبب إطـلاق لقـب العبـد عليـه)، لا ينتمـي إلى عائلـة مـن عائـلات القريـة، هـو وافـد غريـب أثـري بالدهـاء والحيلـة، ومـع ذلـك ينـازع الأصـلاء النجبـاء مـن أهـل البلـدة سـيادتهم ومكانتهـم. وتُلمِّـح الرواية لاعتيـاد «العبـد شـتا» الـزنى بعـد وفـاة زوجتـه:

«ولمـاذا يتـزوج والليـل ملكـه بنسـاء وافـدات عليـه مـن كل ناحيـة؟ خاصـةً أولئـك الـلاتي يتاجـرن في الخـضروات والفاكهـة مـن نسـوان البـلاد المجـاورة»[1].

ولا شـك أن التلميـح -هنـا- بمسـلكه الجنـسيّ الخسـيس مـما يدعـم صورتـه السـلبيّة المنبـوذة مـن أهـل القريـة؛ لكنـه فضـلًا عـن إيحائـه بالخسـة يحمـل جانبًـا مختلفًـا وقويًّـا مـن جوانـب الدلالـة، فإضرابـه عـن المسـلك الجنـسيّ السَّـوِيّ المـؤدي إلى تكويـن أسرة وأبنـاء ينضمـون إلى المجتمـع القـرويّ دال عـلى انسـلاخه عـن المنظومـة ببقائـه وحيـدًا عـلى حافـة الهامـش الاجتماعـيّ، ومـن ثـمّ البقـاء في نطـاق المنبوذيـن. ومـن هنـا تـبرز المفارقـة في امتلاكـه العبـاءة (التـي ترمـز للأصالـة في إطـار الأمثولـة الكليّـة التـي تتبناهـا

1) موت عباءة، ص: 42 و43.

الروايـة)، ويكـون تعمّـده إهانـة العبـاءة وإذلالهـا تعمّـدًا لـلإزراء برمـوز القداسـة الفلكلوريّـة في القريـة التـي يظـل عـلى حافتهـا، ولهـذا:

«طمعـوا جميعًـا في اسـتنقاذ هـذه العبـاءة مـن الهـوان الـذي أُغرقـت فيـه، وكلـما أمعـن القـوم في إظهـار شـفقتهم عـلى العبـاءة أمعـن هـو في إسـاءة اسـتخدامها»[1].

ومـن الـوارد أن يكون الحدَث الجنسـيّ الهامشـي ***صـورة موازية للقضيّة الكبـرى التـي تتبناهـا الروايـة****، وهـذا مـا يطرحـه الأديـب الكويتـي: سـعود السنعوسـي*[2] *فـي روايته «سـاق البامبـو»*[3]*، فالرواية معنيّة بإبـراز العادات الطبقيّـة فـي الكويـت عـلى الأخـص تجـاه الوافديـن الأجانـب مـن العاملين الفقـراء. و«عيسـى» بطـل الروايـة هـو ابـنٌ لمواطن كويتـي مـن أمٍّ فلبينيّة؛ لكـن المجتمـع الكويتـيّ يرفضه تمامًا؛ لأنـه ابن خادمـة، ورث عنها ملامحها الفلبينيـة وإن كان أبـوه كويتيًّـا مـن طبقة شـديدة الثـراء والنفوذ.*

وفي الرواية نجد أربعة مشاهد فيها تلميحات جنسيّة:

---

1) راجع: موت عباءة، ص: 31.

2) ولـد فـي (1401هـ - 1981م)، لـه بعـض الأعمـال القصصيـة وثـلاث روايـات هـي: «سـجين المرايـا»، «سـاق البامبـو»، «فئـران أمـي حصّـة»، وقـد فـازت روايتـه سـاق البامبـو بجائـزة البوكـر سـنة (1434هـ - 2013م).

3) صـدرت روايـة سـاق البامبـو فـي (1433هـ - 2012م)، وهـي تتنـاول قضيـة «الهويـة» والموقـف الاجتماعـي المحكـوم بالعـادات والتقاليـد فـي الكويـت مـن العمالـة الوافـدة وأصحـاب الجنسـيات المختلفـة، أو مـن «أبنـاء الكويـت ممـن لا يحملـون جنسـيتها» ممـن يطلـق عليهـم «البـدون». تـدور الروايـة فـي إطـار إنسـاني للغايـة: بطـل القصـة «راشـد» أحـب خادمـةً فلبينيـةً وتزوجهـا رغـم رفـض أسـرته، وأنجـب منهـا طفلـه «عيسـى» الـذي رفضـت أسـرته الاعتـراف بـه، واضطـر «راشـد» لصـرف الخادمـة مـع ابنـه إلـى بلدهمـا. وعلـى جانـب آخـر تتنـاول الروايـة قصـة أسـرة الخادمـة فـي الفلبيـن وصراعهـا مـع الفقـر والعـوز بعـد مـوت «راشـد» وبقائهـا دون عائـل. وأخيـرًا عـاد «عيسـى» إلـى الكويـت ليُوَاجـه برفـض شـديد مـن عائلـة والـده رغـم مسـاندة «غسـان» صديـق والـده لـه. وقـد اعتبـرت الأسـرة مسـاندة «غسـان» لـ«عيسـى» نوعًـا مـن الانتقـام؛ لأنهـم رفضـوا تزويجـه ابنتهـم؛ لأنـه مـن طبقـة «البـدون». وأخيـرًا يضطـر «عيسـى» للعـودة إلـى الفلبيـن والاسـتقرار بهـا بشـكل نهائـي بعـد فشـله فـي الاندمـاج مـع أسـرته وأن ينـال حقـه الاجتماعـيّ فـي أن يكـون مواطنًـا كويتيًّـا معترفًـا بـه رغـم اعتـراف أوراقـه الثبوتيـة بذلـك. بيـن يـدي الطبعـة الأولـى مـن الروايـة الصـادرة عـن: الـدار العربيـة للعلـوم- ناشـرون، بيـروت.

- «شاب فلبيني شاذ يقول: .. ولكن الشباب هنا مثيرون، يقولها المتأنث مُمَرِّرًا لسانه على شفتيه...، ويشيرُ المتأنث بإشارة ذات دلالة وقحة: وأنا أيضًا لي أصدقاء كُثر».

- «فتاة فليبينية صارخة الجمال تعتقلها الشرطة لانتهاء إقامتها ولا يبدو عليها أي جزع، وعندما يسألها عيسى عن سبب تلك الطمأنينة غير المبرِّرة تقول: كثيرًا ما دفعت ثمن إقامتي غير الشرعيّة، إما في أحد مركز الشرطة الفارغة، أو في سيارة أحدهم، أو في شقة خُصّصت لهذه الأفعال».

- «عيسى يلتقي شابًّا كويتيًّا كان قد عرفه من قبل في الفلبين مع مجموعة من الأصدقاء الكويتيين هناك يقول عيسى: اقتربتُ منه أمد كفي أهمُّ بمصافحته، الشاب يرفع ذراعيه إلى أعلى. نَهَرَني مشمئزًّا: ابتعد عني، لستُ من أولئك الذين تبحث عنهم. أجفلتُ، أوشكت أن أقول: بل أنت أحدهم، أين البقية؟ لكني خشيت أن أؤكد فهمه الخاطئ».

- «كويتي مخمور يطارد عيسى، يفر عيسى منه إلى شقة غسان صديق والده، يقتحم الشقة ويتصدى له غسان ويسبه، ينسحب الكويتي المخمور، ويهنئ غسان على ذوقه الجميل»[1].

لا شك أن هذه المواقف الأربعة في مجموعها إنما تُبدي -في ظاهرها- موقفًا أخلاقيًّا مشينًا يندرج -بدوره- ضمن منظومة القضيّة العامة للرواية التي تسلط الضوء على سلبيات اجتماعيّة في المجتمع الكويتيّ

1) راجع رواية: ساق البامبو، الصفحات: 310 و 311 / 316 / 344 و 345 / 336 و 337.

في سياق الرؤية التي تصوّر أدواء المجتمع المرتبطة بالعمالة الوافدة، وهذا صحيح ولا غبار عليه ولا تثريب. بيد أن الرؤية التأويلية الأعمق من شأنها قراءة هذه المواقف الأربعة على اعتبارها صورة موازية لقضيّة الرواية، فهي صور متعددة ذات مردود واحد يعبّر عن ضياع «عيسى» وانشطاره الذاتيّ بين نصفيه «الفلبيني» و«الكويتي»، فالطرف المنتَهَك دومًا في هذه الصور هو «الفلبيني»، والمنْتَهِك هو «الكويتيّ»، وكلا الطرفين موجودان في «عيسى» الباحث عن هويته المشطورة بين الكويت والفلبين.

وفي تصوّر جديد يُمكن أن يكون من شأن الحدث الجنسيّ الهامشيّ: **إحكام البناء الغرائبيّ للرواية**، فالرواية الغرائبيّة تقدم لقارئها أحداثًا غير مألوفة، وللشخصية العجائبيّة تكوين خياليّ مختلف عن الشخصيّة الواقعيّة، ولذا «تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية، والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبيّة تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة»[1]، ورغبة الكاتب في إضفاء جوٍّ من عدم الألفة على الرواية تنسحب -بدورها- إلى الحدث الجنسيّ الذي يُمارس مع الشخصية العجائبيّة، ولذا قد تقدمه على هامش قضيّة الرواية بشكل يجعلنا نرى المعتاد والمألوف في صورة غير معتادة ولا مألوفة، وبالتالي: يُسهم في تدعيم الظلال الإيحائيّة التي تُبرز الغرائبيّة في الرواية.

---

1) شعرية المحكي، دراسات في المتخيل السردي العربي، د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، الطبعة الأولى (1434هـ - 2013م)، ص: 59.

ومن أمثلة الغرائبيّة التي تبدو فيها العلاقة الجنسيّة على هامش الحدث الروائي ما يقدّمه الأديب المصريّ: عمار علي حسن[1] في روايته: «شجرة العابد»[2] من لقاء بين بطل الرواية «عاكف» وزوجته الجنّيّة «نمار»:

«... سرى في عروقي خَدَر، وأحسست أن رأسي يكبر، وحلّت بجسدي قوة جبّارة، مددتُ يدي إلى شعرها أتحسسه فروّعني أن أصابعي تنغمس في تلافيف لدنة كأنها ورق الشجر، وانزلقت يدي إلى خصرها فشعرت أني أطوق جذع شجرة أملس على جوانبه براعم وشقوق صغيرة، أحسست أن كائنات دقيقة تدُبُّ على ذراعي، أشياء كالنحل والنمل والفراشات، اهتز كياني رُعبًا»[3].

ومن مهارات الكتابة الروائية زيادة فاعليات البناء السرديّ بتقديم الحدث بعيدًا عن الخطابية والمباشرة، وهكذا يمكن دعم الحبكة الروائيّة وإحكامها دون إفضاء مباشر بالدلالة، عندما يبدو

---

1) ولد في سنة (1387هـ - 1967م)، له خمس مجموعات قصصيّة، وعشر روايات، من أشهرها: «حكاية شمردل»، «شجرة العابد»، «جبل الطير»، وكانت آخرها «خبيئة العارف» التي صدرت العام الماضي.

2) صدرت الطبعة الأولى من رواية «شجرة العابد» سنة (1432هـ - 2011م)، وهي رواية عجائبية تاريخية صوفية، تقع أحداثها في القرن التاسع الهجري - الخامس عشر الميلادي. محور الرواية شجرة ضخمة لها توأم في قاع المحيط وآخر في الفضاء البعيد، يمكن اعتبارها رمزًا للحقيقة المطلقة أو شجرة المعرفة، يحاول «عاكف» بطل الرواية الوصول إلى هذه الشجرة عبر زوجته الجنّيّة «نمار» التي تتنقل به ما بين الفضاء والأرض، وتُجري على يديه بعض الخوارق التي تجعل الناس يتوهمون فيه الولاية والقداسة، وقد وصلت هذه الكرامات المزعومة لمسامع السلطان المملوكي الذي حاول استغلاله -أيضًا- للوصول إلى تلك الشجرة والاستفادة من كنوزها. وبعد مفارقة (نمار) له، وموت زوجته الآدمية «حفصة» انقطع للعبادة في دير مهجور سنوات طويلة حتى اخترق عزلته الكائن الخرافي المجهول الذي أطلق عليه الكاتب اسم «البادوق»، ونقله إلى تلك الشجرة حيث نعم بالحياة السرمديّة في ظلالها. بين يدي الطبعة الأولى من الرواية، الصادرة عن: دار نفرو، القاهرة.

3) شجرة العابد، عمار علي حسن، ص: 231.

الحدث الجنسيّ الهامشيّ للوهلة الأولى عارضًا مفتعَلًا غيرَ مفهومٍ ولا مبرَّرٍ؛ ثم يتّضح -فيما بعد- أن هذا العارض كان مسَوِّغًا لحادثٍ جديدٍ في الزمَن السرديّ المتَقَدِّم، أو يتضافر مع حدثٍ آخر لكي يستشف القارئ من الحدثين معًا دلالة لا تُطرح بشكل تقريريٍّ مباشر.

في رواية تاريخيّة للأديب المصري: جمال الغيطاني[1] عنوانها: «الزيني بركات»[2] يختطف «الشهاب: زكريا بن راضي» كبير البصَّاصين غلامًا مملوكًا للسلطان الغوري يُشاع أن السلطان يعشقه، ويحاول «زكريا» استدراج الغلام للبوح بالعلاقة الآثمة التي تربطه بالسلطان دون جدوى. ثم يقوم «زكريا» -نفسه- باغتصابه، وفي غمرة النشوة يفطن لفداحة الجُرم في حق السلطان، والخوف من سطوته وبطشه، ولذا يأمر رجله

---

1) ولد في (1364هـ - 1945 م)، له عدة مجموعات قصصيّة، وإحدى عشرة رواية، أشهرها: «الزيني بركات»، «وقائع حارة الزعفراني»، «خطط الغيطاني»، «شطح المدينة»، «هاتف المغيب».

2) صدرت رواية الزيني بركات في طبعتها الأولى سنة (1394هـ - 1974م)، وهي رواية تاريخيّة تدور أحداثها في السنوات الأخيرة من نهاية دولة المماليك في مصر (القرن التاسع الهجري- السادس عشر الميلادي)، وتبدأ أحداث الرواية بتعيين «الزيني بركات» في منصب المحتسب، تظاهر «الزيني» برفض المنصب مما دفع الجماهير إلى التمسك به. وعلى خلاف الظاهر للعيان يبدو الزيني وجهًا من أوجه الفساد، فهو يطارد صغار اللصوص ويتظاهر بالإصلاح من خلال بعض المشروعات؛ بينما يتستر على كبار المحتكرين والخونة الذين يراسلون الدولة العثمانية المتربّصة بمصر لغزوها، وتزداد خطورة الزيني بتعاونه مع «الشهاب: زكريا بن راضي» كبير البصاصين. وبهذا التعاون الثنائي تُحكم القبضة على الشعب وطلاب الأزهر (الذين يرمزون للطبقة المثقفة). وهكذا تم اعتقال المناضلين في سجن «المقشرة» الذي ترتعب الأفئدة لمجرد ذكر اسمه. وتعرض الرواية لأساليب التعذيب الوحشيّة ووسائل التتبع والتعقب، وتنتهي بسقوط المماليك ودخول العثمانيين مصر، ومن ثمّ إخمادهم للمقاومة الشعبيّة وتعقب رجالها من خلال رجال البصاصة الذين كانوا موالين للمماليك، بل ويعود «الزيني بركات» - نفسه- محتسبًا تابعًا للعثمانيين. والرواية تمثل إسقاطًا تاريخيًّا على حقبة الحكم الناصري في مصر التي تسببت في الهزيمة المروّعة سنة (1378هـ - 1967م)، وكأنما أرادت الرواية الإيحاء بأن الهزيمة نتيجة محتومة لقهر الشعوب وقمع الحريات والفساد السياسي. النسخة التي بين يدي هي طبعة حديثة من منشورات: دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، (1415هـ - 1994م).

الأمين بخنق الغلام سرًّا أمام عينيه ودفنه في قبر مجهول[1]، وهذا كله ضمن أحداث السُّرادق الأول[2].

وتمضي أحداث الرواية تباعًا دون تقديم أي دلالة أو معنى لهذا الحدث العابر، وفي السرادق الثالث يُكلِّف السلطان الغوري محتسبه الجديد «الزيني بركات» باستنطاق المحتسب السابق «علي بن أبي الجود» ليعترف بمكان ثروته المختلسة من الحِسْبة. وعندما يعجز «الزيني» عن استنطاقه يطلب العون من «زكريا»، ويرفض «زكريا» معاونته، فيقول له «الزيني» مباغتًا:

«أنت تعرف يا صاحبي، كما أعرف أنا قبر شعبان»[3].

وهذه الجملة -على وجه التحديد- لا تُباغت «زكريا» وحده؛ وإنما هي مُبَاغِتةٌ للقارئ -أيضًا- باستدعاء الحدث الذي تم تجاوزه لإضافة دلالة جديدة؛ فالسرد الروائي في رواية «الزيني بركات» في موضع التبئير الداخلي، أي أن موضع السارد يكون داخل الرواية، ولذا فهو لا يرى أكثر مما يراه شخوصها، «وفي هذا النوع من التبئير

---

1) انظر: الزيني بركات، ص: 33 و 34.

2) يقسم المؤلف الرواية إلى «سرادقات» التي يستخدمها عدولًا عن الفصول، وكل فصل من فصول هذه الرواية «سرادق». ومن معاني السرادق في العربية: ما يحيط بالشيء ويطوقه. انظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، منشورات مكتبة الشروق بالقاهرة، الطبعة الرابعة 1425هـ - 2004م، ص: 426. وهي بهذا المعنى في قوله الله عز وجل عن أهل النار ﴿إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾ [الكهف: الآية 29]، ولا شك أنها محاولة من المؤلف لكسر الرتيب والمعهود، بيد أنه من الممكن استيحاء بعض الدلالات باعتبارها استعارة دالة على التكتم الذي يلف أجواء القمع السلطوي الذي تعبّر عنه، أو اعتبارها استلهامًا للآية الكريمة التي أوردناها للإيحاء بالجو الجهنمي الذي تُطَوّق به مصر من المؤسسة السياديّة القمعيّة في العهد المملوكي.

3) الزيني بركات، ص: 146.

لا يمكـن لمعرفـة القـارئ حـول القصـة أن تفـوق معرفـة شـخصيّة معينـة فيهـا»[1].

لا يصـف السـارد -إذن- معـالم شـخصيّة «الزينـي» بشـكل مبـاشر؛ لأنـه لا يعلـم عنهـا أكـثر مـما يعلمـه شـخوص الروايـة المتفاعلـون معهـا؛ وهـو يجعـل انطباعاتنـا عـن هـذه الشـخصيّة تتوالـد وتتنامـى تلقائيًّا كلـما مضينـا في القـراءة، ويضعنـا في مواجهـة موضوعيّـة حاسـمة مـع المواقـف التـي نتبـين مـن خلالهـا ملامـح هـذه الشـخصيّة، والحـدث الجنـسي الجانبـي الـذي مررنـا بـه في الـسرادق الأول ولم يكـن مفهـوم المغـزى يتبـين لنـا المـراد منـه في الـسرادق الثالـث، حيـث تتضـح لنـا بطريقـةٍ مخيفـة ومثـيرة كـما يتضـح بالطريقـة نفسـها لـ«زكريـا بـن راضي» قـدرات الزينـي عـلى النفـاذ إلى أسرار أكـبر رجـال الدولـة، وتغلغلـه في أدق خصوصياتهـم، وإحاطتـه بمـا هـو مبَالـغٌ في تكتّمِـه، كل ذلـك دون أي إشـارة تُشـبع فضـول القـارئ ورغبتـه في معرفـة الطريقـة التـي استُخلص بِهـا هـذا الـسر المطـوي المحجـوب، وهـو مـا يدفـع إلى تطويـق شـخصيّة «الزينـي» بغمـوض مقصـود يجعلـه محفوفًـا بالرهبـة.

ومـن قبيـل **البُعـد عـن المبـاشرة** -أيضًـا- في هـذه الروايـة: تقديـم حَـدَثٍ جنـسيٍّ شـبيهٍ تمامًـا بهـذا الحـدث مـع تفاعـلاتٍ مختلفـة، وهـو مـا يدفـع القـارئ إلى وضـع الحدثـين في موضـع المقارنـة والخلـوص إلى نتيجـة جديـة لا يُـصرِّح بهـا الكاتـب، ففـي الـسرادق الثـاني مـن الروايـة يعتـدي «خيـاط» على طفـل مـن أبنـاء العـوام، ويتوجـه والـده بالشـكوى إلى «الزينـي»، فيعاقـب

1) *شـعرية الروايـة، فانسـون جـوف، ترجمـة: لحسـن أحمامـة، دار التكويـن للتأليـف والترجمـة والنشـر، دمشـق، الطبعـة الأولـى، (1433هـ - 2012م)، ص: 64.*

الزيني «الخياط» المعتدِي رغم كونه خياطًا للأمراء وكبار رجال الدولة الذين لم تُجْدِ وساطتهم شيئًا:

«أمر بإخراجهم، قال: لن تحدث فاحشة في زماني أبدًا، أنا ما أخشى إلا هو، أشار بإصبعه إلى السماء»[1].

تتجلى شخصية «الزيني» مجدَّدًا عندما يوضع مَوْقِفَا الزيني من جريمة «الشذوذ وهتك العرض) التي يرتكبها شخصان بالطريقة نفسها، لقد استغل «الزيني» الحادثة التي قام بها «الخياط» في تحقيق مكاسب سياسية تدعم شعبيّته بين العامة، كما استغل الحادثة المشابهة (التي قام بها زكريا) في تحقيق مكاسب سياسية أيضًا تُقَرِّبه من السلطان، وتجعل «زكريا» (رجل الدولة القويّ) طوع أمره. وبالتالي يضع السارد بين يدي القارئ ما يقوده إلى الحكم الذاتي المتنامي مع سيرورة الأحداث بكون «الزيني»: «رجل البحث عن المصالح والمكاسب السلطويّة لا رجل المبادئ كما يشاع بين العوام» دون الإفضاء بهذا الحكم بشكل مباشر.

في وسع السارد أن يُصارح القارئ بهذه الحقيقة؛ لكن هذه المصارحة ستكون -دونما شك- على حساب الحبكة السرديّة، فالتعبير التقريريّ المباشر يؤدي إلى الضحالة الفنيّة، ولعله من الواضح أن المشاهد الجنسيّة الجانبيّة تخدم التبئير الداخلي الذي يكون -بدوره- نموذجًا للبعد عن المباشرة والإفضاء الصريح.

وإذا كان في الوسع تأويل دلالة الحدث الجنسيّ الهامشيّ -فيما ذكرناه

1) راجع: الزيني بركات، ص: 82 و83.

من روايات سابقة- وربطه بالحكاية الرئيسية؛ فإن بعضًا من الأحداث الجنسيّة الهامشية لا يكون في الوسع استنباط أي مبرر لها، ولا يتاح للقارئ إدراك سبب وجودها ضمن المنظومة السرديّة الكبرى، فالحدث الجنسيّ الجانبيّ في بعضٍ من الروايات قد يكون بمثابة: **حدث مفْتَعَل لا يربطه بالبناء السردي أي أواصر دلاليّة**، وهذا الافتعال -دون شك- مما يُضعف البناء السردي؛ إذ تكون هذه المشاهد الجنسيّة العابرة مُجرد نتوء بارزٍ مُفرغ من الدلالة.

ومن أمثلة هذا الافتعال: بعض وقائع الزنى التي يقوم بها البطل الراوي في رواية تاريخيّة كتبها الأديب المصري صنع الله إبراهيم[1] عنوانها «العمامة والقبّعة»[2]، فقد تعثَّر الراوي بأَمَةٍ حبشيّة سوداء يملكها أستاذه «الجبرتي»؛ فوطئها دون أي مقاومة منها، بل دون أي

---

1) ولد في سنة (1355هـ - 1937م)، له عدة مجموعات قصصيّة، وثلاث عشرة رواية، من أشهرها: «نجمة أغسطس»، «بيروت بيروت»، «ذات»، «التلصص»، «العمامة والقبعة»، «القانون الفرنسي».

2) صدرت رواية العمامة والقبعة سنة (1429هـ - 2008م)، وهي رواية تاريخيّة تقع أحداثها خلال سنوات الحملة الفرنسية على مصر في أواخر القرن الثاني عشر الهجري - الثامن عشر الميلادي، وتتخذ الرواية شكل اليوميات التي يُقلِّد فيها السارد تاريخ «الجبرتي»، وبطل الرواية وساردها هو تلميذ «الجبرتي» الذي نزح من الصعيد لطلب العلم فأسكنه «الجبرتي» في بيته، وجعله مساعدًا له في جمع الأخبار التاريخيّة لتدوينها، فالراوي يكتب تاريخًا موازيًا لتاريخ «الجبرتي» برؤيته الذاتية لا يتوقف على السرد السياسي وإنما يشمل السرد الذاتي. ولمعرفة الراوي بالفرنسية يتم اختياره للعمل في المكتبة والترجمة للجيش الفرنسي في مصر خلال رحلته لغزو الشام، وخلال عمله مع الفرنسيين يلتقي الفتاة الفرنسية «بولين» التي تصبح فيما بعد عشيقةً لـ«نابليون» وللراوي في آن واحد، يكتشف الراوي خلال فترة عمله (ويكشف للقارئ) الهوة الثقافية والحضارية بين البلدين، ويعرض في جوانب عديدة من أحداث الرواية لما يبرز الفروق الثقافية والحضاريّة. والملاحظ في هذه الرواية تهميش دور المناضل الوطني، وعدم تسليط الكثير من الضوء على بطولة الشعب المصري في مقاومة الفرنسيين، والتركيز على بعض المشايخ الموالين للفرنسيين، بل إن الراوي نفسه لا يكاد يكون لديه أي حس وطني؛ فضلًا عن خدماته المبذولة لجيش الاحتلال. صحيح أن الرواية عرضت لبعض جرائم الفرنسيين؛ لكنها على جانب آخر أبرزت تفوقهم الحضاري بشكل لافت، ولعل هذا ما تتوخاه الرواية أصلًا، فعنوانها «العمامة والقبعة» يشير إلى صراع الرؤوس بما تحمله من أفكار متباينة بين الشرق والغرب. النسخة التي بين يدي من الرواية هي الطبعة الأولى التي نشرتها: دار المستقبل العربي، القاهرة.

انفعال أو شعور أو كلام، وقد قدَّم الكاتب هذا اللقاء الجسديّ بتفاصيل دقيقة للغاية دونما أي داعٍ أو مبرر[1]، وتكرر هذا اللقاء بشكل يومي استغل فيه الراوي غياب أستاذه وصَمْت واستسلام الجارية التي تُدعى «ساكتة»[2]، وانقطعت هذه العلاقة الجنسيّة بعد عودة «الجبرتي» من سفره، ثم تبين بعد عدة أشهر حمل الجارية «ساكتة» الذي أعقبه هروبها واختفاؤها[3]!!

والحق أن هذه الواقعة ليست واقعة الزنى الوحيدة التي يقوم بها البطل (الراوي)[4]، فقد كانت له وقائع متعددة مع الفتاة الفرنسيّة «بولين»[5] يمكن التماس مبرر دلاليّ لها في إطار التعبير عن المواجهة الحضاريّة؛ فأغلب الروايات التي تتبنى قضيّة المواجهة الحضاريّة «نجد أن المرأة فيها مجال رحب لتعويض مركَّب النقص الحضاري بتحقيق انتصار الفحولة الذكوريّة المحمَّلة بدفء الشرق ولونه»[6]، أما «ساكتة» فهي مجرد جارية سوداء متبَلِّدة المشاعر، فما المبرر الذي يدفعه لإقامة علاقاتٍ متكررة معها؟

لقد قدّمت الرواية هذا الحدث الجنسيّ الهامشيّ العابر ومضت في

---

1) انظر: العمامة والقبّعة، ص: 17.

2) انظر: العمامة والقبّعة، ص: 28.

3) انظر: العمامة والقبّعة، ص: 28، 135، 142.

4) لم يذكر الكاتب له اسمًا، وقد أطلقت عليه عشيقته الفرنسية «بولين» اسم «المصري»، وصارت تدعوه بهذا الاسم. ولعل إغفال المؤلف تسميته مقصود به تعميم شخصيته، واتخاذه نموذجًا للمصري من وجهة نظر الرواية.

5) راجع: العمامة والقبّعة، ص: 111 و 112 و 113 و 203 و 216.

6) الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضاريّة، د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية (1424هـ - 2007م)، ص: 189.

سرد بقية أحداثها الجديدة دون أي إشارة لمعناه أو مغزاه، ودون ربطه بأي أحداث أخرى تنتج عنه، ثم تناست وقوعه وكأنه لم يكن بالمرة!

إن الأحداث الروائيّة لا ينبغي أن تُقدَّم جُزافًا وافتعالًا، إذ لا بد أن يكون من وراء كل حدث دلالة، ولا بأس -طبعًا- من خفاء الدلالة مؤقتًا ليجلوها حدثٌ جديد، أو خفائها في فيضٍ من الغموض الشفيف الذي يجلوه التأويل اعتمادًا على سياق الأحداث السابقة واللاحقة. أما تقديم الأحداث دون أي مبرر أو غاية فإنه مما يجعل خيوط الدلالة تَتَفَلَّت دون الإمساك بها؛ ليس ثمة ما يدفع إلى وضع الممارسات الجسديّة مع «ساكتة» في موضع المقابلة مع «بولين»، ولا تعطي الرواية أي إشارات تدفع القارئ لإقامة المفارقة بين الرجعيّ مرموزًا إليه بـ«ساكتة» الأمةِ المسْتَرقّة، والحضاري مرموزًا إليه بالفتاة الفرنسية «بولين» التي تملك زمام نفسها وتحظى بقدر كبير من الحريّة، أحداث الرواية لا تقودنا نحو تأويل بعينه حتى مع ظهور «ساكتة» مجدّدًا[1]؛ ليظل هذا المشهد الجنسيّ عصيًّا على التفسير؛ إلا أن يكون ولعًا بالإفراط في الحديث عن الجنس حتى في أطواره الغريبة والشاذة غير المبرَّرة.

---

1) رأى الراوي «ساكتة» -فيما بعد- تتضاحك مع جندي فرنسي من جنود الحملة التي توجهت إلى الشام، وشاهدها بعد أيام تنتحب فوق جسد جندي فرنسي مطروح على الأرض لا يدري إن كان قتيلًا أو مصابًا بالطاعون. انظر: العمامة والقبّعة، ص: 147 و159. لقد اختفت «ساكتة» بعد ذلك تمامًا تاركة ثغرات دلاليّة تستعصي على التأويل، ما السر في صمتها ثم حديثها؟ وأي داع دعاها لصداقة الجنود الفرنسيين؟ وإذا كان الهدف من تقديم هذه العلاقة التي تمت بينها وبين الراوي إظهارَ جانب من الحياة الاجتماعية المتعلقة بالجواري والقيان مما كان يشيع في ذلك الزمان؛ لإضفاء بعض الملامح العامة للعصر في إطارها التاريخي، فلماذا اختار هذا النمط تحديدًا ولم يقدم الصورة الأكثر شيوعًا من اللهو والعبث دون هذه القتامة المجهولة الأسباب؟

(2) القضيّة جنسيّة والهامش اجتماعيّ

من اللافت للنظر كثرة الروايات التي تجعل القضايا الجنسيّة محور حديثها، على الأخص في السنوات الأخيرة. فالشاغل الأكبر الذي تطرحه مثل هذه الروايات يتعلق بالمحظورات الجنسيّة، وعلى جانب القضيّة الجنسيّة -بطبيعة الحال- تُطرح بعض القضايا الاجتماعيّة المتفرعة عن الموضوع الرئيسي، باعتبارها دوافع ومسببات، أو نتائج وتفاعلات، أو بأي اعتبارات أخرى تعكسها رؤية الكاتب.

على أن المحكّ في تصنيف الرواية والوقوف على قضيتها الكبرى لا يتعلَّق بالكمّ المطروح من أنواع الموضوعات المطروحة فيها في المقام الأوّل، وإنما يتعلق بمقاصد الطرح وغاياته في مجموعه، ولهذا الاعتبار لا تكون كثرة خوض رواية ما في المحظورات الجنسيّة مدعاةً لاعتبارها روايةً جنسيّةً؛ أو لاعتبار قضيتها التي تتناولها قضيّة جنسيّة، فالمحكُّ في ذلك كله هو اختبار: تبعيّة المشاهد الجنسيّة لقضايا أخرى، أو تبعيّة القضايا الأخرى لهذه المشاهد الجنسيّة.

والعكس صحيح -أيضًا- فالروايات التي تجعل من المحظورات الجنسيّة شاغلها وقضيتها الكبرى قد تُطرح في ثناياها أحداث اجتماعيّة وإنسانيّة أخرى متعددة تفوق المشاهد الجنسيّة التي تعبّر عن مضمون الرواية الرئيسي، دون أن يكون أيُّ حدثٍ من هذه الأحداث محور الرواية؛ وإنما تقع على الهامش منها، ولا يعني وقوعها على الهامش أنها لا تحمل دلالةً ذات أهميّة، أو لا تدفع سيرورة الرواية قُدُمًا بفاعليّة؛ وإنما

نعني بذلك تبعيتها لقضيّة أخرى تحتل اهتمام الرواية، ومن ثم كونها هامشية الموقع لا الفاعليّة.

وتمثيلًا لذلك نجد رواية الأديب المصريّ علاء الأسواني[1] «شيكاجو»[2]، وهي ليست رواية جنسيّة، ولا تعبّر عن قضيّة جنسيّة مع أنّها تخترق المحظورات الجنسيّة فيما يزيد على أربعين موضعًا منها، ما بين إشارة عابرة، أو تلميح، أو وصف مفصّل مكتمل[3]؛ وذلك لأن قضيتها المطروحة إنما هي بالأساس قضيّة تتعلق بالاستبداد السياسي والفساد والقمع، والمحظورات الجنسيّة المكدَّسة في هذه الرواية ليست -بالطبع- هي القضيّة؛ وإنما هي تبعات وأحداث جانبيّة تتعلق بالقضيّة وتتفرع عنها.

وعلى جانب آخر نجد مساحةً اجتماعيّةً واسعةً في رواية «رائحة

---

1) ولد سنة (1387هـ - 1957م)، له ثلاث مجموعات قصصية وخمس روايات: «أوراق عصام عبد العاطي»، «عمارة يعقوبيان»، «شيكاجو»، «نادي السيارات»، «جمهورية كأن».

2) صدرت الرواية في سنة (1427هـ - 2007م)، وعلى الرغم من وفرة القضايا الاجتماعية التي تكشف عنها فإن هاجسها الأول إنما هو هاجس سياسي. أغلب أبطال هذه الرواية طلاب موفدون لدراسة الطب في شيكاغو، من بينهم المناضل الثوري «ناجي عبد الصمد»، وعميل المباحث «أحمد دنانة»، ومنهم المنطوي على حياته الخاصة ولا علاقة له بهذا كله (شيماء المحمدي وطارق حسيب). والحدث الفاصل في هذه الرواية هو زيارة الرئيس المصري السابق حسني مبارك لشيكاغو، وتدبير مؤامرة لإلقاء بيان انتقادي من أحد الطلاب أو الأساتذة المناضلين يعترض فيه على الأوضاع المصرية المتردية والفساد والقهر السياسي حين يذاع لقاء الرئيس بالطلاب الوافدين على الهواء مباشرة، وذلك لإحراجه أمام العالم. غير أن الأستاذ الجامعي «محمد صلاح» يتخاذل في اللحظة الأخيرة ويطوي بيان الانتقاد في جيبه بينما يقرأ كلمة ترحيبية، ويقوده ذلك الأمر (بالإضافة لمشاكله النفسية المتعددة) للانتحار. ومن القضايا المهمة التي تتناولها الرواية: مفاتن الحضارة الغربية ومساوئها، والجوانب غير الإنسانية التي تتأصل فيها، والمشاكل التي تواجه المهاجر العربي الذي يتذبذب بين التنكر لتقاليده والاستجابة لسلبيات المجتمع الأمريكي وقبول الانخراط فيه على علاته وآثامه. بين يدي الطبعة الأولى الصادرة عن: دار الشروق، القاهرة.

3) راجع رواية شيكاجو، الصفحات: 33 و 34 / 60 / 63 / 89 و 90 و 91 / 103 / 124 / 139 / 171 / 172 / 175 /220 / 224 و 225 / 235 /248 / 258 و 259 /277 و 278 / 296 / 297 / 300 / 301 / 307 / 308 / 319 / 336 /344 و 345 / 371 / 375 و 376 و 378 / 403 و 404 / 406، ولا شك أن لضخامة الرواية التي تزيد صفحاتها على أربعمائة صفحة دورًا في ذلك.

القرفة»[1] لسمر يزبك؛ تتعلق بالظروف الطاحنة التي عاشت فيها الخادمة «عليا» التي تعشقها سيدتها؛ فقد عاشت «عليا» في قاع المجتمع الحافل بحيوات المتصارعين من أجل لقمة العيش، في وسط اجتماعيّ مملوء بالجريمة والاغتصاب والقهر النفسيّ الممارس ضد المرأة، وقسوة الأب الفظ الغليظ الذي يستغل زوجته وبناته في إعالته[2]، والرواية تنقل للقارئ كل هذه الجوانب الاجتماعيّة بتفاصيلها الواسعة؛ لكن هذه الجوانب والشواغل الاجتماعيّة -مع ذلك- تظل على الجانب الهامشي من القضيّة المحوريّة.

ورغم اعترافنا بأن العنوان في الرواية قد يكون مُعبّرًا عن جانب جزئيٍّ محدود من شواغلها؛ فإن أولويات التأويل تدفع إلى المبادرة باعتباره في محور الدلالة العامة ومركزها ولو على سبيل الافتراض المبدئيّ الذي يتم تأكيده أو نفيه بعد القراءة، وعنوان «رائحة القرفة» يندرج ضمن منظومة عناوين «ذات ترتيب بنائي رمزيّ وهو

---

1) صدرت رواية رائحة القرفة في سنة (1428هـ - 2008م)، وتتناول الرواية قضيّة العلاقة الشاذة بين النساء، بطلة الرواية «حنان الهاشمي» سيدة المجتمع، ثرية تعرضت للمساحقة في طفولتها مما نقل إليها براثن الداء، وترسّخ الداء فيها بعد زواجها من «أنور» ابن عمها المسن الذي لم يشبع حاجات جسدها فأطلقت عليه اسم «التمساح العجوز». ارتبطت بعلاقة مع سيدة من طبقتها تُدعى «نازك»؛ لكنها وجدت ضالتها في خادمتها «عليا» التي أشعلت بركان لذتها العارمة، لكن فظاظتها مع خادمتها دفعت الخادمة للانتقام بإقامة علاقة مع الزوج المريض المسن، وعند اكتشاف «حنان» هذه العلاقة طردت الخادمة من بيتها. تلعب الرواية بشكل كبير على تقنية «الزمن النفسي»، فالمدة الفعلية للزمن الروائي كله لا يتجاوز نصف ساعة على الأكثر تبدأ باكتشاف الخيانة وطرد الخادمة، ثم تنتهي باستقلال «حنان» سيارتها ودورانها في محيط سكنها للبحث عنها أملًا في استعادتها، وخلال هذه الدقائق تتوازى لحظات استرجاع الماضي بين الخادمة التي تستدعي تفاصيل حياتها القاسية العنيفة بين أكواخ الصفيح في أحياء الفقراء، والسيدة التي تستدعي عذابات جسدها الذي استحوذت عليه الشهوة منذ لقائها الأول في طفولتها، وزواجها بالعجوز الخائر، وفوزها بالخادمة التي قررت استرجاعها بعد طردها. النسخة التي بين يدي من الرواية هي طبعتها الثالثة الصادرة عن: دار الآداب، بيروت (1436هـ - 2015م).

2) انظر: رائحة القرفة، الصفحات: من 30 إلى 37، ومن ص: 40 إلى ص: 42، و ص: 90، ومن ص: 106 إلى ص: 113.

النمـط الاسـتعاري»[1]، ولـذا لا تكشـف عـن دلالاتهـا إلا بعـد اسـتيعاب النـص وقـراءة شـطر كبـير منـه، «رائحـة القرفـة» رمـز للممارسـة الجنسـيّة الشـاذة التـي تغـرم بهـا «حنـان الهاشـمي» بطلـة الروايـة، فقـد كانـت الأجـواء التـي تعرضـت فيهـا لهـذه التجربـة في المـرة الأولى مشـبعةً برائحـة القرفـة، وظلـت هـذه الرائحـة مخزونـة في ذاكرتهـا تثـير معهـا لـذّة التجربـة الأولى وغوايتهـا، لدرجـة أنهـا كانـت تتداعـى إليهـا مـن الذاكـرة في كل تجربـة تخوضهـا، كـما أنّهـا تحـرص عـلى اللقـاء الجنسيّ مـع خادمتهـا «عليـا» في أجـواء طقوسـيّة مشـبعة برائحـة القرفـة[2]، فوجـود هـذا العنـوان (رائحـة القرفـة) يؤكـد -إذن- مركزيّـة القضيّـة الجنسـيّة، ويدفـع إلى تهميـش الأحـداث الاجتماعيّـة الجانبيـة عـن موقـع المحوريّـة والصـدارة.

إن أحـداث الروايـات تتكشـف تِباعًـا، «وصفـة التواصـل المؤجَّـل هـي الخصوصيـة الكـبرى للقـراءة»[3]، وإذا كانـت قـراءة روايـة «رائحـة القرفـة» تؤكـد دلالـة العنـوان عـلى محوريّـة القضيّـة الجنسـيّة فيهـا، فليـس هـذا الأمر مدعـاةً لاتخـاذ العنـوان تـكأة للكشـف عـن المغـزى الجنـسيّ للروايـة إذا بـدت منـه -عـلى الظاهـر- إشـارة قويـة تدفعنـا لذلـك؛ فالعناويـن وغيرهـا مـن عتبـات النـص «بوسـعها أن تكـون موضوعًـا لعمليـة خـداع مُنظَّمـة،

1) عتبات جيرار جينيت - من النص إلى المناص، عبد الحق بلعابد، ص: 79 و 80.

2) انظر: رائحة القرفة، الصفحات: 76 / 103 و 104 / من ص: 117 إلى ص: 120.

3) القـراءة، فانسـان جـوف، ترجمـة: سـعاد التريكـي، دار سـيناترا بالتعـاون مـع المركـز الوطنـي للترجمـة، تونـس، الطبعـة الأولـى (1436هـ - 2015م)، ص: 24.

وتخدم غرضًا يكون المتلقي عاجزًا عن إدراكه للوهلة الأولى بقراءته البسيطة والسطحية»[1].

وإنما يكون العنوان -بالأحرى- في موضع الاختبار؛ لأن بعض العناوين تكون خادعةً تمامًا عندما تُقْرأ بمعزلٍ عن النص الذي تقدّمه؛ وقد ينخدع قارئ الأديبة الجزائريّة أحلام مستغانمي[2] بعنوان روايتها «ذاكرة الجسد»[3]، ويتوهم أن الرواية تطرح قضيّة جنسيّة على المستوى المحوريّ بسبب إيحاءات كلمة «الجسد»، والرواية تتضمن -بالفعل- بعض الأحداث الجنسيّة، إلا أن هذه الأحداث هامشيّة، والعنوان يعبّر بالفعل في رواية «ذاكرة الجسد» عن قضيتها المحوريّة، فذاكرة الجسد هي ذكرى الثورة الجزائريّة المصوَّرة للعيان بصورة

---

1) عتبات الكتابة في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى (1430هـ - 2009م)، ص: 55.

2) ولدت في سنة (1372هـ - 1953م)، لها عدة مجموعات شعريّة إلا أنها اشتهرت باعتبارها روائيّة. أصدرت خمس روايات هي: «ذاكرة الجسد»، «فوضى الحواس»، «عابر سرير»، «نسيان»، «الأسود يليق بك». أما كتابها الأخير الصادر هذا العام «شهيًا كفراق» فهو يثير إشكالية التجنيس بقوة، وهو بالأحرى سيرة ذاتية كتبت برؤية سردية تجمع بين الواقعي والخيالي.

3) صدرت الطبعة الأولى من رواية ذاكرة الجسد في سنة (1413هـ - 1993م)، والقضية التي تتبناها الرواية تتعلق بالتحولات السياسية التي لحقت بالجزائر بعد الاستقلال، إذ استُغلّت كل التضحيات التي قدمتها الثورة لتحقيق مكاسب مادية ومعنويّة لمجموعة من الانتهازيين، واتسعت الهوة بين المبادئ التي قامت من أجلها الثورة ووقائع القمع والفساد التي تعيشها البلاد بعد الاستقلال. بطل الرواية «خالد» مناضل جزائري فقد ذراعه في الثورة الجزائريّة، هاجر «خالد» إلى فرنسا بعد استقلال الجزائر، واتجه إلى الرسم تعويضًا عن الإعاقة، وفي أحد معارضه التقى بـ«أحلام أو حياة» ابنة أستاذه وقائده في معارك التحرير «سي الطاهر». أحب «خالد» هذه الفتاة التي تصغره بخمس وعشرين سنة، ولعل حبه لها كان مدفوعًا بالرغبة في استعادة الوطن المسلوب، ولعله كان استرجاعًا لتاريخه النضالي مع أبيها. ويُباغت خالد بحبيبته تُزف إلى أحد أصحاب المناصب الكبرى من العسكريين المشهورين بالفساد، ويجد نفسه مضطرًا إلى حضور زفافها تحت ضغوط من عمها «سي الشريف»، وبعد عودته يستعيد أسرته التي طال غيابه عنها، وينغمس في بعض مشاكلهم التي تتفرع من مشاكل الوطن المنحرف عن مبادئ الثورة، وبعد عودته إلى فرنسا يتم استدعاؤه إلى الجزائر مجددًا لحضور جنازة أخيه «حسان» الذي قتل في أحداث العنف والإرهاب، وأخيرًا يحاول «خالد» كتابة رواية تلخص حياته وتجاربه. النسخة التي بين يدي من الرواية هي طبعة حديثة من منشورات نوفل (بيروت) (1434هـ - 2013م).

راسخة في ذراع (خالد) بطل الرواية الذي بُتِرت ذراعه في أحداث الثورة الجزائريّة:

«كنت تحمل ذاكرتك على جسدك ..، تخجل من ذراع بدلتك الفارغ، تخفيه في حياء وكأنك تخفي ذاكرتك الشخصيّة وتعتذر عن ماضيك لمن لا ماضي لهم»[1].

وأخيرًا نود الإشارة إلى وجوب التفرقة بين كلٍّ من: «القضيّة الجنسيّة المحوريّة» و«الحدث الجنسي المحوري»، فالروايات التي تطرح قضيّة جنسيّة محوريّة كما في رواية «رائحة القرفة» لسمر يزبك التي عرضنا لها آنفًا، وكذلك الأمر في روايتي: «أنا هي أنت» لإلهام منصور، و«في غرفة العنكبوت» لمحمد عبد النبي اللتين عرضنا لهما في موضع سابق من هذا الكتاب، كل هذه الروايات تُسَخِّر أحداثها الاجتماعيّة الجانبيّة لإبراز «قضيتها الجنسيّة المحوريّة»، أو لتأطيرها في شكل واقعي مُقنع يتضمن: الظروف والمسبّبات والنتائج... إلخ، وعلى العكس تمامًا يُسخَّر «الحدث الجنسيّ المحوريّ» لإبراز أحداث أخرى يكون هو مسبِّبًا لها ودافعًا إليها، فالقضيّة -في أساسها- اجتماعيّة اتُّخِذَ الحدث الجنسيّ ذريعةً لعرضها.

ونمثل لهذا الأمر بما يطرحه الأديب المصريّ يوسف إدريس[2]

---

1) ذاكرة الجسد، ص: 65.

2) ولد في سنة (1345هـ - 1927م)، اشتهر بكتابته للقصة القصيرة على نحو أوسع، وله ثلاث عشرة مجموعة قصصيّة، وعدة مسرحيات، أما أعماله الروائيّة فهي سبع روايات: «البيضاء»، «قصة حب»، «الحرام»، «العيب»، «رجال وثيران»، «السيدة فينا»، «نيويورك 80»، توفي في سنة (1412هـ - 1991م).

في روايته «الحرام»[1]، فالحدث الذي يُحرِّك كل أحداث الرواية هو حادث الاعتداء الجنسيّ الذي تعرضت له «عزيزة»؛ لكن هذا الاعتداء الجنسي ليس محور الرواية ولا قضيتها؛ وإن كان عنوان «الحرام» يرتبط ارتباطًا وثيقًا به، فالحرام لا يشمل هذا «الحدث الجنسيّ» وحده؛ وإنما ينسحب على كثير من الموبقات التي تغصُّ بها القرية الناقمة على الفتاة الريفيّة الفقيرة الزانية، والحرام هو: حالة من الفصام الشديد تدفع أهل العزبة إلى الترفع والكبرياء تجاه العمال الفقراء «الغرابوة» كما يسمونهم؛ مع أن أهل العزبة المترفعين المتعالين لا يقلون عن «عمال الترحيلة» فقرًا أو انحطاطًا[2]، فالحدث الجنسي المحوري في هذه الرواية -إذن- يُقدَّم لإثارة ما يتعلق بالمعايير التي نرى بها الآخر دون تطبيقها على أنفسنا.

---

1) صدرت رواية «الحرام» في سنة (1378هـ - 1959م)، وتتناول حياة الفقراء في عزبة مصرية فقيرة، يفد إليها في موسم الحصاد عمال من قرى أكثر فقرًا، وقد وجد أهل القرية وليدًا قتيلًا، ودارت الشكوك -بطبيعة الحال- حول الوافدين، كما دارت شكوك البعض في ذويهم، إلى أن تبين أن الوليد القتيل ابن «عزيزة» إحدى الوافدات، وكانت قد تعرضت للاغتصاب في قريتها البعيدة من أحد الأثرياء، وتتحول القرية إلى حالة من التعاطف مع المرأة التي أصابتها حمى النفاس، وعند موتها يستأجر ناظر العزبة سيارةً لنقل جثتها إلى قريتها، وهكذا تتم المصالحة بين أهل القرية والعمال الوافدين إليها، وتنتهي نظرة التعالي والكبرياء؛ لأن الجميع معرضون في نهاية الأمر للقهر والذل والاستبداد، ولأن الحرام ربما طالهم جميعًا دون تفرقة. النسخة التي بين يديّ من هذه الرواية ضمن: الأعمال الكاملة ليوسف إدريس، الجزء الأول (الروايات)، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى (1407هـ - 1987م).

2) راجع الأحداث التالية في رواية الحرام، ضمن: الأعمال الكاملة:

- علاقات «فكري أفندي» قبل الزواج وبعده، وعدم اعتقاده بأن مغامراته زنى، لأن الزنى لا يكون إلا من النساء فقط، وهو يتحرش بالعاملات الفقيرات من بنات الترحيلة، ويتعجب أن يكون لإحداهن حياء كغيرها من نساء قريته، ص: 321، 322، 352.

- مغامرات جنسيّة متعددة قام بها «أحمد سلطان» مع أغلب سيدات القرية تكشف عن الوجه الآخر لمن يدعون الفضيلة، ص: 371 و 372.

- «أم إبراهيم» ساقطة قوّادة تجلب الفتيات لـ«أحمد سلطان»؛ بينما تتحدث عن الموبقات التي تقوم بها نساء الترحيلة، ص: 373، 434.

- «محبوب» ساعي البريد يكتشف خيانة زوجته، ص: 381.

- زوجة «فكري أفندي» تتحرش بـ«دميان المعتوه» للتأكد من رجولته، ص: 385.

لقد كان هذا الحدث الجنسيّ مدعاةً لإثارة الشكوك في الجميع، وباعثًا على المواجهة والمكاشفة مع الذات، وإذا كانت الرواية قد انتهت بالمصافحة بين «أهل العزبة» و«عمال الترحيلة» وتقديمهم التعزية في «عزيزة» ومساعدتهم في نقل جثتها إلى القرية[1] فإن هذه النهاية أشبه ما تكون بالمصالحة مع الذات بعد المكاشفة والإقرار، وهذه «المصالحة مع الذات» بطبيعة الحال هي القضيّة المحوريّة التي تتبناها الرواية وتتخذ من «الحدث الجنسي» ذريعة للتعبير عنها والوصول إليها.

(3) القضيّة الجنسيّة تستحوذ على المتن والهامش

على جانب أخير نجد بعض الروايات تتبنى قضية جنسيّة كليّة تشمل المتن والهامش، ومثل هذه الكتابات تنتمي إلى ما يُعرف بالأدب البورنوجرافي **Pornography** الماجن المكشوف، الذي يعبر عن قصص العاهرات، والعلاقات الجنسيّة ويصف العملية الجنسية بوضوح تام، أو يدعو إلى الانحرافات الجنسية بشكل يستميل الناس إليها[2].

وفي هذه الروايات يمتد السرد الجنسيّ بشكل كبير لا يتّسع لأي

---

1) راجع رواية الحرام، ضمن: الأعمال الكاملة، من ص: 452 إلى ص: 457.

2) راجع مادة: Pornography في: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت، (1993هـ - 1974م)، ص: 428 و 429. وانظر أيضًا: Erotic literature أدب مكشوف، ص: 149.

قضايا اجتماعيّة، ربما جاءت بعض القصص الداخليّة المتشعّبة لكنها قصص جنسيّة أيضًا، وربما جاءت بعض الحوادث العارضة البسيطة (غير الجنسيّة)؛ لكنها لا تمثل قضيّة أو حدثًا يُعتد به في سيرورة الرواية، ومثل هذه الحوادث العارضة لا يكاد القارئ يعيها أو يفطن لوجودها بسبب مركزيّة السرد الجنسيّ واستحواذه الهائل على الحيّز النصيّ.

والأحداث الاجتماعيّة المحدودة الضئيلة التي قد تأتي عرضًا في السياق السرديّ للروايات الجنسيّة الخالصة لا تقوم -أبدًا- بإظهار دوافع الفعل الجنسيّ أو تبريره كما نجد في الروايات «ذات القضيّة الجنسيّة والهامش الاجتماعيّ»، فالجنس في هذه الروايات الخالصة غاية ووسيلة في الوقت نفسه، وكُتّاب هذا النوع من الروايات يرونَ أنَّ «حُضورَ الجنس في الأدب لا يجب أن يكون له أيّ تبرير أو عُذر؛ بل على العكس: الأدب **الحَلال** الخالي من الجنس هو الذي يجب أن يُبَرِّرَ خُلُوَّه المريبَ من أهمّ عنصر تقوم عليه الحياة»[1].

ومن نماذج هذه الروايات الجنسيّة «برهان العسل» لسلوى النعيمي، و«انتصاب أسود» لأيمن الدبّوسي، ولا غروَ أن تكون مثل هذه الروايات التي تُقدِّم جنسًا خالصًا غير مبرَّر قائمة على تمجيد الحريّة بشكل مطلق ممثَّلةً في فوضويّة الممارسات الجنسية دون ضابط أو رقيب، تقول بطلة «برهان العسل»:

«لا يمكن أن أعد رجالي العابرين أزواج متعة، لأنني لم ألتزم حتى

1) الأدب وريث الأديان، حوار أوس داود مع الروائي التونسي أيمن الدبوسي في صحيفة العرب (المذكور سابقًا).

الآن بالأحكام الشرعية.. من كل ما قرأت ودريت وتعلّمت وعُلّمت لم يبق في رأسي إلا كلمة الرغبة ولذة إشباعها»[1].

وفي «انتصاب أسود» تحتقر «علياء» (التونسيّة المهاجرة إلى أمريكا) شابًّا إيرانيًّا أطلق العنان لشهواته التي غدت مباحةً وموفرة في المهجر، تحتقره لأنه يشعر أن ما يصنعه «شيء وَسِخ»:

«إنه لم يتوصل بعد لعيش حياته في وئام مع نفسه، إن ما يعيشه ليس حياةً، إنه الحرام وقد باتَ مُمكنًا دون عقاب»[2].

وبينما نجد في الروايات «ذات القضيّة الجنسيّة والهامش الاجتماعيّ» مساحةً كبيرةً للحبّ في محاولة لتأطير وتسويغ بعض العلاقات الشاذة والمنحرفة والمحرَّمة، أو إظهارها بشكلٍ إنساني مدفوع بدوافع نفسيّة واجتماعيّة- لا نجد الرواية الجنسيّة الخالصة على هذا النحو، فالهدف الأول والأخير لمثل هذه الروايات هو الجسد ولا مكان للحب بالمرّة، تقول البطلة في رواية «برهان العسل»:

«أنا لا أعرف الحب، أعرف الشهوة، الحب ينتمي إلى عالم من الماورائيات يتجاوزني ولا أريد أن أركض خلفه، الشهوة (شهوتي أو شهوة الآخر) أعرفها، ألمسها، ... الحب للروح، والشهوة للجسد، وأنا لا روح لي..؛ إنني لا أحب إلا بجسدي، وليس لدي أي تعبير آخر عن الحب»[3].

---

1) برهان العسل، سلوى النعيمي، ص: 26.

2) انتصاب أسود، أيمن الدبوسيّ، ص: 108.

3) برهان العسل، سلوى النعيمي، ص: 34.

ويقول البطل في رواية «انتصاب أسود»:

«تعلمت شيئًا عن نظريات النساء ..، المرة الأولى يجب أن تتم في كنف الحبّ..، لكنني لم أكن مستعدًا للمشاركة في تلك المهزلة»[1].

ويحاول الروائيون -في مثل هذه الروايات- الاستعاضة عن غياب الجانب الروحيّ الإنسانيّ المتعلِّق بالحب بإضفاء بُعدٍ صوفيّ على تلك العلاقات، وبذلك يقدمون صورة معكوسة للقياس الصوفي، يقول ابن عربي (توفي: 638هـ - 1240م): «فإن تعرّضَ لك أيها الأخُ المسترشدُ من يُنَفّرُك عن الطريقِ فيقولُ لك: طالِبهم بالدليل والبرهانِ -يعني أهلَ الطريقةِ- فأعرض عنه، وقل له مُجاوبًا في مقابلة ذلك: ما الدليلُ على «حلاوةِ العسلِ»؟ ما الدليل على «لذةِ الجِمَاعِ» وأشباههما؟ وخبّرني عن ماهية هذه الأشياء، فلا بد أن يقول لك: هذا علم يحصل بالذوقِ؛ فلا يدخل تحت حدٍّ، ولا يقوم عليه دليل، فقل له: وهذا مثل ذلك»[2]، والمقاصد الصوفيّة من هذا القياس: بيان أن لذة العارفين لا تُوصف إلا بالمعاينة والتجربة، وهذا القياس الصوفي أعادت سلوى النعيمي صوغه بشكل عكسيّ في روايتها «برهان العسل» فوضعته في العنوان، ثم كشفت عن مقاصد العنوان ومصدره ومراميه في متن الرواية:

«يسألني عن عسلي وكأنه تركني أمس، وأردُّ: إن عليه أن يجد

---

1) انتصاب أسود، أيمن الدبوسيّ، ص: 145.

2) التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانيّة، محيي الدين بن عربي، بعناية: د.عاصم الكيالي، والحسيني الدرقاوي، منشورات: دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثانية، (1424هـ - 2003م)، ص: 15.

الجواب بنفسه، أن يَمُدّ يَدَهُ .... ليتذوقه، برهان حلاوة العسل هو العسل نفسه، (يقول ابن عربي)، كنت أرددها أمامه»[1].

وعقب الانتهاء من علاقة جسديّة يقيمها بطل رواية «انتصاب أسود» مع صديقته إيناس يقول:

«وجهانا كانا نضرين ومشرقين، كنا نشعر بطُهر وخفّة وكأنّا أدركنا ما يدرك الصائم من دون حرمان، وأشرفنا على ما يشرف عليه المتصوف دون ذكر واعتكاف»[2].

والحق أن تغليف هذه العلاقات بغلاف صوفي روحانيّ (وهي بالأساس علاقة جسدية محضة، بل علاقة جسديّة مُحرَّمة ومجردة تمامًا من أي جوانب عاطفية) إنما هو أمر شديد الافتعال، ولا يمكن تأويله إلا باعتباره ضربًا من ضروب السخرية والتهكم في سياق هذه السرديات التي تضرب بكل القيم والثوابت والمبادئ عرض الحائط.

ومن سمات هذه الروايات الجنسيّة الخالصة -بطبيعة الحال- التفكك وافتقاد الحبكة؛ وهذا الأمر بدهيّ للغاية، لأنها تبسط «القضيّة الجنسيّة» على المتن والهامش، ولا تتيح فرصةً لظهور أحداثٍ اجتماعيّة أخرى تربط بين القصص الجنسيّة المتداخلة، أو تقوم بدور العلل والمسببات.

---

1) برهان العسل، سلوى النعيمي، ص: 34.

2) انتصاب أسود، ص: 83.

وأخيرًا: ليس مستغربًا من تلك الروايات التي تعلن تمردها التام على كل القيم والضوابط الدينيّة والأخلاقية أن تَتَّسم سرديَّاتها بالإفراط في وصف المحظورات الجنسيّة بتفاصيلها الدقيقة، وباستخدام ألفاظ صريحة تمامًا دون أي تحفظ على الإطلاق.

الفَصلُ الثالثُ

الطَّرْحُ الاجْتِمَاعِيُّ والنَّفْسِيُّ

تُعد الطُّروح الاجتماعيّة والنفسيّة من أوفر ما يتم تناول المحظورات الجنسيّة من خلاله في الكتابة الروائيّة؛ وذلك لارتباط هذه الطروح بحركة المجتمع وشواغل الناس الحياتية، واقتراب العالم الروائي الذي يتبناها من الواقع مهما بالغ الروائي في استخدام الخيال. فالتفاعلات الاجتماعيّة والنفسيّة التي تُطرح من خلالها المحظورات الجنسيّة تتوخى إقناع القارئ باعتبارها أحداثًا ناشئةً عن مُسببات واقعيّة يكون لأحداث المجتمع المحيطة دورٌ فيها، وبكونها انعكاسات لما في المجتمع من خير أو شر.

وقد يوفَّق الأديب في التماس الإطار الواقعي بأبعاده الاجتماعيّة والنفسيّة، كما أنَّ هذا الإطار قد يكون مُفْتعلًا وغير محكم مع تفاعلات التركيب السردي، وذلك كله مما تحدده الرؤية الفكريّة وطبيعة المعالجة الفنيّة، وهو ما سنبينه في الفصل التالي:

(1) الطرح الاجتماعي والنفسيّ للعلاقة الزوجيّة

العلاقة بين الزوجين هي علاقة مشروعة -بطبيعة الحال- لا يمكن تصنيفها ضمن المحظورات الجنسيّة باعتبار الفعل نفسه، غير أن تداول الحديث عن تفاصيلها وظروفها ودقائقها هو قول محظور باعتبار الأعراف الدينيّة والاجتماعيّة، والكتابة الروائيّة تنقل لنا تداول شخوصها وأبطالها لهذا القول المحظور من ناحية، أو تتحدث من خلال السرد عن دقائقه وخصوصيته من ناحية أخرى.

وبدايةً نود الإشارة إلى أن أغلب الروايات التي تتعرض للعلاقة الزوجيّة يُسلط الضوء الأكبر فيها على المرأة، ربما لأن مشاكل المرأة -على المستوى النفسي والاجتماعي- هي الأبرز باعتبار سيطرة الرجل في المجتمع الذكوري، وباعتبار قدرته على تجاوز مشاكله الجنسيّة مع المرأة من خلال زواجه بأخرى، أما المرأة العفيفة فإن التقاليد الاجتماعيّة تجعلها مدفوعةً لاحتواء مشاكلها الجنسيّة مع الزوج في صمت وصبر دون شكوى، ومن هذا المنطلق كانت هذه المشاكل المكبوتة مادةَ حَكْيٍ ثريّةٍ تُغري الأديب بتناولها والتعبير عنها وتسليط الضوء عليها؛ باعتبارها ظاهرة اجتماعية بارزة؛ وباعتبار توابعها النفسيّة على أبطال الرواية.

يقدِّم الأديب المصريّ محمد سلماوي[1] في روايته« أجنحة الفراشة»[2] بطلة روايته «ضحى» باعتبارها نموذجًا للمرأة الثريّة ذات المستوى التعليميّ والاجتماعيّ الراقي، تكتشف بعد زواجها ضعف رجولة زوجها الذي يوهمها دائمًا بأن التبعة تقع عليها، وأمام التقاليد الاجتماعيّة التي تكبّلها لم يكن في وسعها إلا احتواء مشكلتها والتكيّف والتعايش معها[3]:

«إن المرأة تتزوج ممن يبدو رجلًا عاديًّا لا ينقصه شيء ثم تكتشف بعد الزواج أن الحقيقة غير ذلك ..، أن يعاني الزوج فإن المجتمع الذكوريّ الذي نعيش فيه سينظر إلى المرأة التي تتذمر من ذلك الوضع -ناهيك عمّن تطلب الطلاق- على أنها شهوانية غير عفيفة..، الطلاقُ أبغض الحلال، وبنات العائلات لا يُطلَّقن، إن ما تشكو منه يمكن علاجه أو على الأقل تخفيف أثره بطريقة أو بأخرى، وليس عن طريق جلب الفضيحة لنفسها ولأسرتها بالطلاق»[4].

وعلى جانب آخر تظهر مشكلة المرأة في علاقتها بزوجها عندما

---

1) ولد في سنة (1364هـ - 1945م)، اشتهر بكتاباته المسرحية المتنوعة، وله ثماني مجموعات قصصية، وروايتان: «الخرز الملون» و«أجنحة الفراشة».

2) صدرت رواية أجنحة الفراشة في سنة (1432هـ - 2011م) قبل اندلاع ثورة يناير المصرية بأيام معدودة، ولعلها كانت تحمل بين طياتها نبوءة هذا الانفجار الثوري. تتوازى في الرواية قصتان: أولاهما لـ«ضحى» زوجة أمين الحزب الحاكم، والأخرى لـ«أيمن» الشاب الذي أوهموه بأن أمه قد ماتت، ثم اكتشف أنها لا تزال على قيد الحياة. تتعرف «ضحى» على المناضل «أشرف الزيني» في رحلة إلى إيطاليا، وتتوطد علاقتها به هناك، وتُبهرها شخصيته التي تتضاءل أمامها شخصية زوجها العاجز عن إرضاء روحها وجسدها. تمضي الأحداث التي توطد العلاقة بين «أشرف» و«ضحى»، ثم تقوم الثورة المصرية التي يكون «أشرف» قائدها، وتنضم إليه «ضحى» بعد أن تُطلَّق من زوجها. تنتهي الرواية بنجاح الثورة وزواجهما، في الوقت الذي يلتقي فيه «أيمن» بوالدته (التي يمكن اعتبارها رمزًا للوطن المسلوب). صدرت الرواية في طبعتها الأولى عن: الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

3) راجع: أجنحة الفراشة، محمد سلماوي، من ص: 75 إلى ص: 78.

4) أجنحة الفراشة، ص: 116.

يُقدم زوجها على إقامة علاقة مجرَّدة من كل معانيها الوجدانية والإنسانيّة، ولا يبدي أي انتباه لمشاعر زوجته وحاجاتها العاطفية، تظهر هذه القضيّة بقوة في رواية «اكتشاف الشهوة» لفضيلة الفاروق، وهي تضع نموذجين يتعرضان للظرف نفسه في إطار بيئتين مختلفتين: «باني» التي تعيش في باريس، وأختها الأصغر «شاهي» التي تعيش في الجزائر[1]، تستطيع الأولى -وفقًا للرؤية السرديّة- تجاوز محنتها من خلال إقامة علاقات عاطفية متعددة تنتهي بالزنى المغَلَّف بإطار من الحب[2]، وتُطْرح تجربتها في نطاق أبعاد حضاريّة، تقول البطلة «شاهي» بعد أن خاضت علاقة جنسيّة غير مشروعة مع «توفيق»:

«أدركت ما يمكن أن تعانيه كل النساء وهنَّ يمارسن بلا عاطفة، لأنهن متزوجات من أزواج يثيرون الشفقة.. شعوب بأكملها تمارس العنف على نفسها دون أن تعي ذلك، اغتسلت في حمام توفيق كمن يغتسل من خطاياه حين تحولت إلى امرأة أخرى، كنت واثقة ساعتها أنني اهتديت إلى الطريق، وكان يلزمني بعض الترتيب لا أكثر، أسبوع كامل في الجنة»[3].

أما أختها شاهي المقيمة في الجزائر فهي لا تملك هذه الجرأة، وليس

---

1) راجع اكتشاف الشهوة:

- مشكلة «باني»، ص: 8 و 11.

- ومشكلة «شاهي»، ص: 91 و 92، وفي ص: 92 تُطرح المشكلة بشكل جماعي عندما تقول «شاهي» إنها ليست وحيدة، كل النساء (الجزائريات) اللائي تعرفهن يعانين من مشكلتها نفسها.

2) اكتشاف الشهوة، من ص: 32 إلى ص: 34، و انظر ص: 63 و من ص: 79 إلى ص: 83

3) اكتشاف الشهوة، ص: 83.

في وسعها إلا القبول والتعايش والرضا بالأمر الواقع، لأن هذا قضيّة حضاريّة لا يمكن تجاوزها، تقول «شاهي»:

«لو أن الله أراد لنا أن نعيش مثل الغرب لخَلَقَنا في أوربا، أو في أي بقعة بعيدا عن بقعة الهم هذه، كلٌّ يأخذُ نصيبه في الدنيا، وهذا نصيبنا»[1].

والواقع أن رواية «اكتشاف الشهوة» تتحيّز للغرب بتعميمها لقضيّة غلظة الرجل العربيّ وجفوته بشكل مُبالغ فيه، فضلًا عن تبنيها لوجهة نظر متطرّفة للغاية في التمرد على مؤسسة الزواج، واعتبارها الزواج غير المبني على حبٍّ دعارةً وعهرًا، واتخاذها موقفًا مُجحفًا بدفاع البطلة المستميت عن علاقاتها الجنسية المحرّمة بحجة كونها ضحيةً لزوج أنانيّ متجبّر بينما تعتبر علاقته -هو- بعشيقاته عهرًا وخيانة![2].

ومن جوانب هذه القضيّة في بعض الكتابات الروائيّة -أيضًا- ارتباط بعضٍ من مشاكل العلاقة الزوجيّة بالفقر، فالفقر قد يدفع المرأة المتَعَفِّفة إلى المفاضلة بين أمرين لا غنى لها عن أيٍّ منهما: «الحياة الكريمة بمقوماتها الماديّة» و«السعادة في علاقتها الخاصة المشروعة مع زوجها». واختيار الحياة الكريمة في ظل الثراء المادي مع زوج مُسِنٍّ

---

1) اكتشاف الشهوة، ص: 93.

2) انظر: أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة، الكبير الداديسي، منشورات مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، (1438هـ - 2017م)، ص: 196، ومن المهم الإشارة إلى أن كل هذه الأحداث إنما هي مما كانت البطلة تهذي به خلال فترة غيابها عن الوعي، وقد اكتشفت بعد إفاقتها أن كل هذه الأحداث مجرد أوهام لم تقع، ويرى الدكتور الداديسي أنّ الكاتبة جعلت البطلة تهذي بهذه الأحداث لتصور العقل العربيّ مهووسًا بالجنس في عقله الباطن، إضافةً إلى الفرار من المساءلة لكون كل هذه الأحداث أوهامًا، ص: 198 من الكتاب نفسه، على أن الخوف من المساءلة ربما لا يكون له محل في ظل الحريّة الكبرى التي يتمتع بها الأديب المعاصر الآن، أما الهوس الباطني بالجنس فهو -في تصوري- ليس مطلوبًا لذاته، وإنما هو صورة تعبيريّة تدل على التطلع إلى الحضارة الأوربية والانعتاق من قيود المجتمع العربيّ المحافظ.

قد يتطلب التضحية بعلاقة مشروعة تحقق الطمأنينة والسلام النفسي؛ وهذه الإشكالية تتعرض لها «سعاد جابر» إحدى شخصيات رواية «عمارة يعقوبيان»[1] لعلاء الأسواني، وقد ارتضت «سعاد جابر» الزواج بعجوز ثريّ للخلاص من الفقر:

«إنها تؤدي ببراعة دور الزوجة المحبة المتلهفة المشفقة الغيورة، وقد صارت كالممثلين المُحترفين، تتحكم في مشاعرها تمامًا، تبكي وتضحك وتغضب عندما تقرر ذلك، إنها الآن في الفراش مع الحاج عزّام تؤدي دورًا تمثيليًّا: الزوجة التي تُدهشها فحولة زوجها، فتستسلم له ليفعل بها ما شاءت فحولته الخارقة.. تتأمل جسد الحاج المنهك الذي ذهبت فورته وبان ضعفه بعد شهر واحد من الزواج...، تلطمت وجاعت لتربي ابنها، عاشت سنوات صعبة.. وضعفت أكثر من مرة وكادت تسقط في الحرام من فرط اليأس والاحتياج، ولمّا طلبها الحاج عزام على سنة الله ورسوله حسبتها بدقة، سوف تعطي الحاج جسدها مقابل مصاريف ابنها»[2].

ومن أوجه الكتابة الروائيّة عن العلاقة الزوجيّة في ارتباطها بالفقر

---

1) صدرت رواية عمارة يعقوبيان في سنة (1422هـ - 2002م)، تتناول الرواية مشاكل الفساد والقهر السياسي والفقر في مصر من خلال مجموعة أبطال يسكنون في «عمارة يعقوبيان»، تلك العمارة العتيقة التي أصابها ما أصاب المجتمع المصري من تردٍّ وانحدار عبر تحول الشقق لمالكين يمثلون شرائح مختلفة من المجتمع المصري، بينما يسكن سطوح العمارة سكان منتمون إلى أدنى درجات السلم الاجتماعي. تعرضت الرواية للفساد السياسي الذي يخول لرجال الأعمال اقتحام البرلمان وممارسة صفقات مشبوهة بمباركة الحكومة، وممارسة الحكومة للطبقية بشكل يدفع نحو الإرهاب والتطرف الديني، وعرضت الرواية للتحولات الطبقيّة والقهر الاجتماعي الذي يدفع الفقراء إلى بيع جسدهم للحرام، أو قبول أوضاع اجتماعيّة غير مرضيّ عنها. وأخيرًا: من أهم القضايا التي تثيرها الرواية بين أحداثها «الشذوذ الجنسي» عند وجهاء المجتمع والذي تقف من ورائه أسباب نفسية واجتماعية. النسخة التي بين يدي من الرواية صدرت عن: مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة التاسعة (1426هـ - 2006م).

2) عمارة بعقوبيان: ص: 175 و 178

أيضًا: التعبير عن حفاوة الفقراء والمهمَّشين بالعلاقات الزوجيّة الناجحة، ولعل ذلك الأمر راجع لكونها مصدرًا من مصادر المتعة والثراء المعنويّ الذي يحقق لهم ألوانًا من الرضا عن النفس عِوضًا عن الحرمان المادي، «وتلجأ الشخصية إلى هذه الحيلة عندما تحس نقصًا في جانب، فتزيد تعويض هذا النقص والتغلب عليه بتقوية جانب آخر، أو حين تحس الحرمان من نوع معين من الإشباع فتفرط في نوع آخر من الإشباع»[1].

في رواية «رائحة القرفة» نجد والد «عليا»، الذي أنجب من زوجته حفنة من العيال ينهشهم الفقر والجوع والحرمان، متباهيًا بفحولته المفرطة التي يفرضها على زوجته البائسة حتى عند عودتها منهكةً محطّمةً من عملها خادمةً في بيوت الأثرياء. والأم تبثُّ لجاراتها الشكاوى الممزوجة بالتباهي[2]. وهذه المشاهد -فضلًا عن كونها صورة من صور التعويض النفسيّ الذي يضفي واقعيةً على الأحداث- تكتسب الكثير من المعاني الإضافيّة الإيحائيّة عندما تعقبها مشاهد متعددة من حياة عائلة غارقة في الثراء الفاحش المصحوب بالعقم والذبول والعلاقة الزوجيّة الفاترة بين «حنان الهاشمي» وزوجها «أنور»، أو «التمساح العجوز الذي يحمل رائحة الموتى» كما تطلق عليه زوجته[3].

والصورتان المتجاورتان في الرواية نفسها في وسعهما أن يُجَلِّيَا المفارقة الشاسعة للقارئ دون أي تعبير مباشر من السارد.

---

1) مادة: (تعويض) في: معجم علم النفس والتحليل النفسي، لمجموعة من المؤلفين بإشراف: د. فرج عبد القادر طه، دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى (1409هـ - 1989م)، ص: 130.

2) راجع: رائحة القرفة، سمر يزبك، من ص: 52 إلى ص: 53.

3) راجع: رائحة القرفة: من ص: 70 و 71 و 74.

(2) الطرح الاجتماعي والنفسيّ لجريمة الزنى

تُقدَّم جريمة الزنى في بعض الكتابات الروائيّة باعتبارها تبعة من تبعات القهر الاجتماعي الذي يدفع المرأة للانحراف، على الأخص في المجتمعات المهمَّشة التي تعيش دون أدنى حد من مستوى الحياة الآدميّة، وربما كان البديل الأهون هو: التغاضي عن انتهاك خصوصيّة الجسد في مقابل الاستمرار في عمل يدر دخلًا بسيطًا، والكتابة الروائيّة -في هذا الصدد- تسلط الضوء على الانحراف المجتمعيّ في المقام الأول، وتكون مثل هذه الأحداث تعريضًا بالفساد السياسي والإداري.

في رواية «رائحة القرفة» ترضخ بطلتها «عاليا الكبرى»[1] لهذا القهر الاجتماعيّ باعتبارها نموذجًا لغيرها من مجتمع القاع:

«يعملن بأجور زهيدة، ويرضين بما يقدمه أصحاب العمل من دون تأمين، لأنهن فضَّلن العمل من الصباح حتى المساء على التسكع في شوارع دمشق والبحث عن زبون متعة، عاليا الكبيرة كانت واحدة منهن... سمحت لصاحب المصنع بمداعبة جسدها دون أن تجعله يتمادى... هي تعرف بحس مطاردة الخطر أن هناك خيطًا رفيعًا بين ممانعتها والحفاظ على عملها»[2].

وفي رواية «عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني لا تجد «بثينة» الفتاة

---

1) «عاليا الكبرى» هي الشقيقة الكبرى لبطلة الرواية، وليست «عليا» البطلة التي عشقتها سيدتها. وقد أسمت الأم بطلة الرواية «عاليا» إحياء لذكرى أختها الكبرى المنتحرة التي نتحدث عنها الآن.

2) رائحة القرفة: ص: 62 و 63.

الفقيرة محدودة التعليم مفرًّا من الرضوخ لهذه التنازلات بعد أن أعيتها الحيل في الحفاظ على عملها دون تحرش من أصحاب الأعمال:

«تنقلت خلال عام واحد بين أعمال عديدة، سكرتيرة في مكتب محام، مساعدة كوافير، وممرضة مبتدئة في عيادة أسنان، وتركت كل تلك الأعمال لنفس السبب بعد أن تكررت نفس الحكاية ..، وعندما تركت بثينة العمل بسبب تحرشات الرجال قالت لها أمها: إخوتك بحاجة إلى كل قرش من عملك، والبنت الشاطرة تحافظ على نفسها وشغلها ..، أكدت لها فيفي أن تسعين بالمائة من أصحاب المحلات يفعلون ذلك مع البنات العاملات لديهم، وأن البنت التي ترفض تُطرد، وتأتي بدلًا منها مائة بنت تقبل»[1].

وفي هذا النموذج الأخير يكون التعريض السياسي أكثر فاعلية؛ لأن الرواية ذات دوافع سياسية في المقام الأول، وبيع المهمَّشين والفقراء لأجسادهم في «عمارة يعقوبيان» هو إدانة سياسية للحكومات التي تَسْتَرِقُّهُم باستنزاف ثرواتهم وإهدار كرامتهم، أما «رائحة القرفة» فلا شك أن التعريض السياسي فيها قائم بالمفارقة الحادة التي تبديها الرواية بين طبقتين اجتماعيتين تعيش إحداهما في ثراء مفرط، وأخرى تبيع أجسادها للحفاظ على الحياة. بيد أن شواغل «رائحة القرفة» التي تُمحور القضيّة الجنسيّة وتضعها في مركز الحكاية السرديّة يجعل التلفت لهذه القضيّة الاجتماعية وتبعاتها الجسديّة هامشيًّا إلى حد كبير.

---

1) عمارة يعقوبيان، مقتطفات من ص: 61 و 62 و 63.

وقد بدأ ربط الكتابة الروائيّة العربيّة بين الفقر والزنى في مجتمعات ليست عربيّة، ومن خلال أبطال ليسوا عربًا؛ ومع أن هذا الطرح ليس معنيًّا بالمجتمع العربي في الأساس؛ فإن له توابع تنعكس بشكل ما أو بآخر على ما يتعلق بالمجتمع العربيّ الذي يكون محل اهتمام الرواية وفاعليتها في المقام الأول والأخير. في رواية «ساق البامبو» لسعود السنعوسي كانت الأسرة الفلبينيّة تدفع «آيدا» إلى البِغاء دفعًا بسبب الفقر:

«تحالف الجوع مع مرض والدتها والديون التي أثقلت كاهل والدها المقامر الذي أفنى ماله في تربية ديوك المصارعة، لم يجد الأَبَوَان بدًّا من تقديم ابنتهما البكر ذات السابعة عشرة آنذاك إلى سمسار يوفر لها فرصة عمل في مراقص وحانات المنطقة ..، قدمت آيدا جسدها - آنذاك - لكل من يسألها مقابل أن يدفع مالًا لسمسارها.، أصبحت آيدا شيئًا مثل أي شيء يباع ويشترى»[1].

لم يكن دَفْعُ «آيدا» إلى البغاء افتعالًا من الرواية للجنس بدون مبرر؛ فرواية «ساق البامبو» مُحكمةٌ لدرجة كبيرة حتى إن عبارة: «كل شيء بسبب ولسبب» التي تتردد في أغلب صفحاتها باعتبارها تسليمًا بالقضاء والقدر يمكننا إعادة تدويرها لتكون إشارة لمدى إحكام الحبكة الروائيّة فيها.

ثمة جوانب إيحائيّة تثيرها ممارسة «آيدا» للزنى مُتَاجرةً بجسدها،

1) ساق البامبو، ص: 19 و20.

فضلًا عن تصوير الفقر الشديد الذي كان دافعًا له، فمن ناحية يمكننا أن نتصور الهوة الشاسعة بين هذه الأسرة التي تنتمي إليها «آيدا» تلك التي تعيش في أدنى درجات السلم الاجتماعيّ وأسرة «راشد» الذي تزوج «جوزفين» ابنة هذه الأسرة بعينها، و«جوزفين» لو لم تكن -بالمصادفة- خادمةً لأسرة راشد لكان مُقدَّرًا لها أن تكون في الهاوية نفسها، وهذا مما يوقع القارئ في توتر بين «استنكاره» لاقتران راشد بالخادمة -وهذا الاستنكار واقعيّ تمامًا- و«قبوله» هذا الزواج بعد أن أثمر طفلًا لا ذنب له، وهذا «جانب إنسانيّ تمامًا»! إنه التوتر الذي يوضع فيه القارئ يساعده في تفهّم دوافع الأسرة التي رفضت هذا الزواج وثمرته «عيسى» وحاربته بكل قوة، وإن تعاطف مع «عيسى».

ومن ناحية أخرى: أثمرت هذه العلاقات التي دُفعت إليها «آيدا» عن «ميرلا» وهي ابنة زنى وقع بين أمها «آيدا» وأوربي أشقر، وقد ولدت الفتاة «ميرلا» ابنة الأوربي المجهول وفي وجهها ملامح أبيها الغريبة عن المجتمع الفلبيني، كما ولد الفتى «عيسى» ابن الرجل الكويتي وفي وجهه ملامح أمه الفلبينيّة الغريبة عن المجتمع الكويتيّ، وهكذا استطاع الكاتب أن يصنع (اعتمادًا على أحداث الزنى) قصةً موازية لقصة البطل؛ وذلك لتعميق سؤال الهوية الذي تطرحه الرواية، ولم تكن أحداث الزنى التي قامت بها «آيدا» مفتعلةً أو مقحمة، وإنما كانت وليدة السياق السردي العام الذي يتنامى تلقائيًّا في الرواية.

وبعض علاقات الزنى التي تقدمها الكتابة الروائيّة يمكن أن يكون

مصدرهـا النفـسيّ عقـدة أوديـب Oedipus complex التـي «تتلخـص في رغبـة مكبوتـة لـدى الولـد في الاسـتئثار بأمـه والاسـتحواذ عليهـا..، وقـد يـؤدي هـذا التعلـق الشـديد بـالأم إلى الـزواج مـن امـرأة تكـبره في السـن حتـى تقـارب أمـه أو تشـبهها»[1]، ولـذا نجـد البطـل (غـير المتـزوج) في بعـض الروايـات تدفعـه هـذه الميـول للبحـث عـن امـرأة تشـبه والدتـه التـي حُـرم منهـا، وهـذا مـا يطرحـه الأديـب الإمـاراتي عـادل خـزام[2] في روايتـه «**الظـل الأبيـض - تجربـة في الاسـتنارة**»[3]:

«منـذ سـن السادسـة عـشر بـدأت في التعلـق بالنسـاء الأكـبر سـنًّا، دخلـت معهـن في مغامـرات عاطفيـة حارقـة، وقمـت معهـن بأفعـال لا تخطـر عـلى بـال أحـدٍ، لكـنَّ «القـرف» كان يتسـلل دائمًـا وبسرعـة إلى تلـك العلاقـات المبنيّـة عـلى رغبـة الجنـس المتأججـة عندهـن، ومـا كنـت آخـذه منهـن هـو الأجسـاد التـي توشـك عـلى الذبـول؛ فتبحـث

---

1) أصـول علـم النفـس: د. أحمـد عـزت راجـح، منشـورات: دار الكاتـب العربـي للطباعـة والنشـر بالقاهـرة، الطبعـة السـابعة، (1387هـ - 1968م)، ص: 121 و 122.

2) ولـد فـي سـنة (1383هـ - 1964م)، وقـد اشـتهر شـاعرًا، ولـه ثلاثـة دواويـن شـعريّة، أمـا عـن أعمالـه الروائيـة فلـه روايتـان: «الظـل الأبيـض»، «الحيـاة بعيـن ثالثـة».

3) صـدرت روايـة «الظـل الأبيض» فـي سـنة (1434هـ - 2013م)، وقضيّـة الروايـة تتعلـق بجدليـة المـادي والروحـي فـي الحيـاة، وبطلهـا «إبراهيـم»، شـاب فـي الأربعينيـات، عـاش حيـاة تافهـة مليئـة بالبحـث عـن الملـذات بـلا أي معنـى ولا مسـؤولية لدرجـة اسـتقالته مـن الوظيفـة لعـدم قدرتـه عـلى الالتـزام. فجـأة يلمـح مـن شـباكه امـرأة تجـر وراءهـا ظـلًا أبيـض، ويسـتجيب لهاجـس تتبعهـا، ثـم يتـرك شـقته ليقيـم فـي بيتهـا برفقـة زوجهـا «برهـان»، وتقـوده «نـور» إلـى تجـارب روحيـة شـاقة للغايـة يسـتطيع بعدهـا تحقيـق الإشـباع الروحـي والتعالـي علـى الماديـات الدنيويـة. يمـوت «برهـان» وهـو فـي رحلـة إلـى إندونيسـيا ويسـافر «إبراهيـم» مـع «نـور» لوداعـه، تقـرر «نـور» البقـاء فـي إندونيسـيا لمتابعـة مشـروعات «برهـان» الروحيـة؛ بينمـا يعـود «إبراهيـم» إلـى الإمـارات ليعـاود اسـتغراقه الروحـي. وعندمـا يسـمع بحـدوث انفجـار فـي إندونيسـيا يهـرع للاطمئنـان علـى «نـور»، وعبثًـا يحـاول الوصـول إليهـا، قادتـه قدمـاه إلـى أحـد الأديـرة القديمـة التـي حدَّثتْـهُ «نـور» عنهـا، وعندمـا وصـل الديـر قـرر الاعتـكاف هنـاك ومواصلـة حياتـه الروحيّـة، وشـيئًا فشـيئًا تخلـص تمامًـا مـن سـيطرة «نـور» علـى تفكيـره. بيـن يـدي الطبعـة الأولـى مـن الروايـة الصـادرة فـي سلسـلة: كتـاب «دبـي الثقافيّـة»، دار الصـدى للنشـر والتوزيـع، دبـي، الإمـارات العربيـة المتحـدة.

عن شاب فتى يمنحها القناعة بأن العمر لم يفت بعد على قضاء سهرة ماجنة حمراء»[1].

على أن هذه الممارسات والتطلعات التي لازمت شخصية البطل في مطلع حياته كانت ذات علاقة ببناء النص السردي وإحكامه، فهي من جانب تدل على إغراقه المفرط في الحياة المادية قبل انتشاله من قِبل «نور»، ومن ناحية أخرى كانت دافعًا قويًّا لانجذابه نحو «نور» التي تكبره في السن، ومن ثم كانت بداية تعلقه بها على هذا النحو أيضًا قبل استنقاذ روحه:

"في الليلة الأولى عندما أغلقت بابها وطلبت مني الذهاب إلى النوم تجرأت على استدعاء جسدها معي في السرير، وتخيلتها عليّ وهي بلا ظل، مجرد جسد غضٍّ يلبي نداء روحي التي استوحشت في هذا البيت الخالي من ملذات الحياة كلها، ها هي الآن بجانبي على طرف السرير تمسح رأسي وتخبئني في حضنها الليل كله»[2].

إن «نور» جسر العبور إلى عالم الروح، ومن ثم بدأ الاستدعاء «جسديًّا»، وتحولت الحَاجَة إلى نور من حاجة جسديّة إلى «حاجة روحيّة»، في صورة مختلفة تمامًا عما كان في التجارب السابقة التي كانت النساء فيها يقنعن باللذة الآثمة ويتركن «إبراهيم» في حالة من «القرف». ويلاحظ أن الحاجة وإن بدت روحيّة وتخلصت من نزعات

1) الظل الأبيض، عادل خزام، ص: 53.

2) الظل الأبيض، عادل خزام، ص: 120.

الإثم، لم تتخل عن نزعتها النفسيّة الماثلة في تعويض الأمومة المفقودة، وهي الحاجة التي ظلت ملازمة للبطل حتى صفحة النهاية عندما استطاع أن يطوي صفحتها تمامًا ويفرغ لتجربته الروحية الخالصة، بما يؤكد كونها جسرًا.

وعلى جانب آخر: يكون طرح «جريمة الزنى» بشكل غير مألوف أو بشكل مُفرط ومبالغ فيه حريًّا بتقديم المسوغات المقنعة التي تجعل القارئ قادرًا على استيعابه وتقبّله والاقتناع به، وتمثيلًا لذلك في رواية «أنا هي أنت» لإلهام منصور نجد «نور» قد قطعت علاقتها الشاذة مع تلميذتها «سهام» لتقيم علاقة مع زوج أختها![1]، ولو أن هذه العلاقة كانت مع فتاة جديدة لما احتاج القارئ إلى تبرير نفسي، لأنه من المألوف أن تعتري النفس الإنسانيّة عوامل السأم، ولو أن العلاقة كانت مع رجل -أي رجل- لما احتاجت لتبريرٍ أيضًا؛ في وسع التأويل أن يقودنا إلى اعتدال سلوكها الجنسيّ نحو فطرته السويّة (من الناحية البيولوجية لا الأخلاقيّة)؛ لكن كون هذه العلاقة مع زوج أختها تحديدًا يحتاج -بالفعل- إلى تبرير مقنع. صحيح أن الأبنية السرديّة من شأنها أن تثير الأسئلة لتترك القارئ في حالة من القلق والارتياب، لكن هذا الأمر يتعلق بالأسئلة المصيريّة والوجوديّة الكبرى التي يتيه في دروبها العقل البشريّ، لكن مثل هذه الأمور تجعلنا نشك في تعمّد تقديم صورة منحطة للمجتمع بشكل مجانيّ لا يهدف إلى أي شيء.

1) راجع: أنا هي أنت، إلهام منصور، ص: 36 و 37.

وأخيرًا: نود الإشارة إلى أنه على الرغم مما «يتضح لنا من أثر العوامل النفسيّة والاجتماعيّة في إثارة الشهوة وإخمادها، فضلًا عما لها من أثرٍ في ضبطها وتوجيهها والتسامي بها»[1] فالقارئ قد لا يكون محتاجًا -في بعض الأحيان- إلى تقديم مسوغات اجتماعيّة أو نفسيّة عندما تطفر حادثة زنى من بين جنبات السياق السرديّ؛ لأن القارئ -بطبيعة الحال- مُدرك لما يمكن أن يقع من انفلاتٍ وضعفٍ إنسانيٍّ أمام الغواية، وقد يكون الإفراط في تفسير الحوادث العارضة البسيطة والتماس المبررات النفسيّة والاجتماعيّة بشكل مُبالغٍ فيه مما يعوق تدفّق البناء السردي.

(3) الطرح الاجتماعي والنفسيّ للعلاقات الشاذة

من الملحوظ في الآونة الأخيرة كثرة الروايات التي تتناول العلاقات الشاذة بشكل لافت للنظر، على اختلاف في الحيز النصيّ الذي تستوعبه الكتابة عن هذه العلاقات الشاذة، وعلى اختلاف وتباين كبير في الرؤى والمقاصد، ولعل السر في هذا الطرح الوافر: استجابة الكتابات الروائيّة لأصداء هذه الظاهرة الاجتماعيّة التي باتت تسفر عن نفسها بشكل علنيّ في كثيرٍ من وسائل الإعلام والتواصل الحديثة دون أي خجل أو إحساس بالجرم، مدعومةً بالمؤسسات الغربيّة وأتباعها من دعاة التغريب[2].

---

1) أصول علم النفس: د. أحمد عزت ص: 76.

2) انظر: الغزو الناعم - دراسات حول أثر العولمة على المرأة والأسرة والمجتمع، د. نهى عدنان القاطرجي، ص: 245، وانظر ما ذكرناه بشأن: التبعية والانقياد الفكري والاجتماعي للغرب وتبني قضاياه عند بعض الروائيين في الفصل الأول من هذا الكتاب المتعلق بالدوافع والبواعث.

وبدايةً: تحاول الكتابات الروائيّة -على اختلافها في الرؤى ومقاصد الطرح- انطلاقًا من منظور فني: تقديم وصف للشخصيّة الشاذة، ولما كان الوصف في الرواية «معطى من خلال عملية انتقاء، وهي عملية تخضع دومًا لطبيعة الدلالة التي يريد الوصف خلقها أو تدعيمها»[1] كان الاهتمام الوصفيّ بالشخصيّة الروائيّة الشاذَّة موجَّهًا نحو رسم صفاتها الخِلْقِيَّة والسلوكيّة الخارجة عن المألوف الاجتماعي؛ عنيتُ -بالطبع- الشاذ الذي يلعب دورًا مختلفًا عن جنسه (أي الرجل المتأنِّث، والمرأة المسترجلة)، أما الطرف الثاني في مثل هذه العلاقات فهو -في الغالب- لا يظهر بشكل غير مألوف يستدعي إفراطًا في وصفه، ومن هذا المنطلق تُصوِّر بعض الروايات الرجال الشاذين في خِلقةٍ جسديّة أنثويّة، كما تُصَوِّر الشاذات من الإناث في خِلقةٍ جسديّة ذكوريّة[2].

وبالنسبة إلى المظهر الخارجيّ ترفض النساء المسترجلات مظاهر الأنوثة، وهكذا تبدو «سهام» في رواية: «أنا هي أنتِ» لإلهام منصور:

«كانت تعبر عن ذلك بنفورها من كل لباس أنثوي، ترتدي دائمًا

---

1) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، الطبعة الأولى (1430هـ - 2009م)، ص: 32.

2) انظر في ذلك - على سبيل المثال:

- وصفًا لجسد «هاني محفوظ» في رواية في غرفة العنكبوت لمحمد عبد النبي، ص: 224.
- وصف «حنان الهاشمي» في رواية رائحة القرفة لسمر يزبك، ص: 47.
- وصف «ماريا» في رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي: ص: 125.

السروال والقميص، ولا ترتاح إلا بالحذاء الرجالي، وأمها تتألم من ذلك، لأنها تريد أن ترى ابنتها أنيقة جميلة وأنثى»[1].

وفي رواية «بنات الرياض»[2] لرجاء الصانع مثل هذا المسلك عند «أروى» الشخصيّة النسائيّة الشاذة التي تصطاد ضحاياها من الفتيات:

«يميزها شعرها القصير جدًّا، ومشيتها المسترجلة.. إحدى البنات تقسم أنها رأتها في أحد الأيام جالسةً على رصيف شارع خمسة وقد ظهر طرف السروال الرجالي من تحت تنورتها السوداء الطويلة!»[3].

وعلى النحو نفسه: يعبِّر الشاذون من الرجال عن أنفسهم -كما تصورهم الروايات- بالملابس ذات الألوان الحادة الفاقعة التي تلتصق بأجسامهم، وتبدو وجوههم وأجسادهم وقد لُطِّخت بالمساحيق

---

1) أنا هي أنت، إلهام منصور، ص: 11.

2) صدرت الرواية في طبعتها الأولى سنة (1425هـ - 2005م)، والرواية مكتوبة بشكل سردي جديد، فكل فصل من فصولها الخمسين هو رسالة جماعية مرسلة من خلال مجموعة بريدية على البريد الإلكتروني ترسلها فتاة مجهولة كل يوم جمعة وتتلقاها جماهير عريضة من متابعيها في الرياض. تقول الساردة: إنها تفضح صديقاتها الأربع، والحق إنها تحاول تقديم مشاكل اجتماعية كبيرة في السعودية من خلال هذه الرسائل أغلبها تدور حول تقاليد الزواج التي تحول دون ارتباط الفتاة بمن تختاره بسبب القبليّة أو الظروف الاجتماعية التي تتعلق بالارتباط بفتاة مطلقة. بطلات الرواية أربع، لكل واحدة منهن قصة تتعلق بالصدام مع المجتمع: «قمرة» التي تزوجت «راشدًا» وسافرت معه للحياة في أمريكا، واكتشفت أنه على علاقة بفتاة يابانية تدعى «كاري»، وانتهت المواجهة بطلاقها وعودتها إلى السعودية وفي بطنها جنين منه. و«سديم» التي أقامت علاقة مع زوجها بعد عقد القران قبل موعد الزفاف بأيام، وطُلقت دون إعلان الزفاف، ثم أحبت «فراسًا»؛ لكنه رفض الزواج منها لأنها مطلقة سبق زواجها. و«مشيل أو مشاعل» السعودية أمريكية الأم التي تمثل جنسية أمها عقبةً تحول دون زواجها من شاب سعودي أحبته. وأخيرا «لميس» التي لا تستطيع الزواج ممن أحبته لأنه شيعي وهي سنيّة. وتلتقي الفتيات الأربع في بيت صديقتهن الكويتية المطلقة «أم نوري» التي لا تخلو حياتها من صدامات اجتماعية بسبب طلاقها وشذوذ ابنها. النسخة التي بين يدي من الرواية هي الطبعة الرابعة الصادرة عن: منشورات دار الساقي، بيروت، (1426هـ - 2006م).

3) بنات الرياض، رجاء الصانع، ص: 57.

والمرطِّبات، ويظهرون وقد حرصوا على التخلص مما يدل على أي مظهر من مظاهر الرجولة[1].

وقد يبدو الشذوذ عند بعض الشخصيات الروائيّة عارضًا غير متأصِّلٍ؛ فقد يكون مدفوعًا بالتعويض عن غياب الشريك الفطريّ الطبيعيّ، كما في شخصيّة «العمّة خيريّة» التي يقدّمها الأديب السعوديّ عبده خال[2] في روايته« ترمي بشرر»[3]:

---

1) راجع على سبيل المثال:

- في غرفة العنكبوت لمحمد عبد النبي: «هاني محفوظ» في ص: 162 و 164 و«مينا» ص: 165.

- ساق البامبو لسعود السنعوسي: الشاب الفلبيني ص: 308.

- عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني: «حاتم رشيد» يحافظ على الخيط الرفيع الذي يفصل بين الأناقة والتخنّث، فلا يسرف في وضع المساحيق كغيره من الشواذ المحيطين به، ص: 55.

- شخصية الابن «نوري» في رواية بنات الرياض، رجاء الصانع، ص: 29.

- شخصية «نادر» في رواية ترمي بشرر، عبده خال، منشورات دار الجمل، بيروت، الطبعة الخامسة (1432هـ - 2011م)، ص: 336 (سنعرض تلخيص هذه الرواية لاحقًا في هوامش هذا الفصل).

- شخصية «سمير» في رواية ثالوث وتعويذة، زوينة الكلباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1432هـ - 2011م)، ص: 82 (سنعرض تلخيص هذه الرواية لاحقًا في هوامش هذا الفصل).

- شخصية الشاب الأمريكي الشاذ في رواية طائر الشبطر، عبد الله الفيفي، منشورات: الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى (1435هـ - 2014م)، ص: 140 (سنعرض تلخيص هذه الرواية لاحقًا في هوامش هذا الفصل).

2) ولد في سنة (1381هـ - 1962م)، له أكثر من عشر مجموعات قصصية، وله تسع أعمال روائية من أشهرها: «الموت يمر من هنا»، «الأيام لا تخبّئ أحدًا»، «نباح»، «فسوق»، «ترمي بشرر»، «لوعة الغواية»، «صدفة ليل». وقد فازت روايته: «ترمي بشرر» بجائزة البوكر العربية في سنة (1431هـ - 2010م).

3) صدرت رواية ترمي بشرر في طبعتها الأولى سنة (1430هـ - 2009م)، تحاول الرواية أن تصوّر المناطق القاتمة في حياة المهمشين الفقراء في سفح القاع الاجتماعي بالتوازي مع فساد طبقة الأثرياء ثراء مفرطًا للغاية من خلال التركيز على الحياة الجنسيّة المحرمة في الجانبين، وربما كان الهدف من ذلك بيان أن السقوط الإنسانيّ قد لا يكون مرتبطًا بالبيئة وحدها. تدور أحداث الرواية في مدينة جدة السعودية، وتبدأ أحداثها زمانيًا مع بداية الطفرة الحضارية والثراء بعد ظهور النفط. بطل الرواية «طارق فاضل» ومجموعة من أبناء جيله من مجتمع القاع يمارسون كل أنواع الرذائل، ويفرضون سطوتهم على أبناء حارتهم بارتكاب الشذوذ، ويُستأجَرُون لممارسة الشذوذ ضد أعداء السيد الكبير في القصر الذي تم بناؤه على شاطئ البحر بمواجهة الحي الفقير، ويبدو هذا السيد في صورته المعلنة رجل البر والإحسان، بينما هو يمارس أحط أنواع المحرمات على كل المستويات. وتبرز الرواية الصراعات الطبقيّة من خلال أحد أبناء الطبقة الفقيرة «عيسى» الذي استطاع الانتقال إلى مصاف الأغنياء، وغيّر من وضعه الاجتماعي المنحط بالثراء والحصول على شهادة الدكتوراه. وقد حاول «عيسى» الاقتران بأخت سيد القصر، غير أن مصيره انتهى بالتجريد من المال، ثم الاغتصاب والقتل. والرواية -فضلًا عن تقديمها لهذه الجوانب القاتمة للغاية- تضع نموذجًا سويًا هو «إبراهيم» المتدين الملتزم أخلاقيًا رغم كونه أخًا لـ«طارق» وابنًا لظروفه وبيئته نفسيهما.

«تجاوزها عمرُ الزواج من دون أن تثير شهية أحدٍ فبقيت عزباء، وعندما أيقنت من نفور الرجال منها أخذت تبحث عمن تساحق معها، كانت مكشوفة في التعبير عن هذه الرغبة»[1].

وقد تُظهر الكتابات الروائيّة «الشاذ» مدفوعًا إلى ممارسة شذوذه بدوافع اجتماعيّة أخرى ليست الشهوة واحدةً منها على كل حال، كما في شخصيّة «عبده» في رواية «عمارة يعقوبيان» للأسواني، الذي ارتضى أن يكون رفيقًا لـ«حاتم رشيد» بدافع الفقر والحاجة الماسة إلى المال، ومن ثمَّ بدا شديد التمرد والرفض والندم وتأنيب الذات واستحضار عقاب الله -عزّ وجل- وانتهت به هذه الضغوط النفسية إلى الانتقام بقتل «حاتم رشيد»[2]. أما «عبد الصمد» في رواية «أجنحة الفراشة» لمحمد سلماوي فهو مهووس بجمع المال وتحقيق الثراء بأي شكل من الأشكال، ولم تكن تجربته مع «عصمت بك» إلا تجربة عابرة تقاضى عنها أجرًا زهيدًا للغاية وسرعان ما طُرد بعدها لأنه عديم الخبرة[3].

أما الشذوذ المكتسب الذي تأصَّل عند صاحبه فإن الروائيون يحاولون استقصاء دوافعه الاجتماعيّة وأسبابه المطمورة في أعماق النفس البشريّة، والعقد المؤدية إلى ظهوره مرضيًّا. ومما قدمته الكتابات الروائيّة من ذلك: التعلق الشديد بالأب وافتقاده في الطفولة، ومن ثم البحث عن شبيه له يملأ الفراغ الناتج عن رحيله، كما شخصية «هاني» بطل رواية «في غرفة العنكبوت» لمحمد عبد النبي[4].

---

1) ترمي بشرر، عبده خال، ص: 124.

2) راجع: عمارة يعقوبيان، علاء الأسواني، ص: 334.

3) راجع: أجنحة الفراشة، محمدسلماوي، ص: 171 و 172.

4) راجع: في غرفة العنكبوت، ص: 54 و 74 و 199.

وعلى جانب آخر تصوّر أغلب الروايات الشاذ وقد تعرض لاقتحام جنسي في طفولته ممن هم في محل ثقة، وكان هذا الاعتداء المصحوب بجفاء وإهمال من أحد الوالدين أو كليهما سببًا في تأصيل هذا السلوك المنحرف فيهم منذ بداية حياتهم[1].

وقد يكون الدافع -في بعض الكتابات الروائيّة- دافعًا اجتماعيًّا يتعلق بمنع الاختلاط بين الذكور والإناث، ويتفاوت الروائيون في التعبير عن هذا الدافع بين المباشرة التصريحيّة أو الإيحاء دون تصريح، ومن قبيل المباشرة ما جاء في رواية الأديب السعودي عبد الله الفيفي[2] «طائر الثبغطر»[3]:

---

1) على سبيل المثال:

- في رواية عمارة يعقوبيان للأسواني: كان والد «حاتم» مشغولًا بعمله وأمه فرنسية ساقطة تخون أباه وتحتقر كل ما هو عربي، وكان «حاتم» ضحية للخادم، انظر من ص: 105 إلى ص: 109، وانظر ص: 257.

- وفي رواية رائحة القرفة: لم تكن «أم حنان الهاشمي» لتحتضنها يومًا، ص: 68، وقد تعرضت «حنان» لممارسة جنسية من فتاة تكبرها بأعوام ص: 119 و 120.

- وفي رواية أنا هي أنت لإلهام منصور: تعرضت «سهام» لممارسة من مدرستها وهي طفلة صغيرة ص: 10 وكانت تستشعر في هذه المدرسة حنان أمها، كما أن والدها اعتدى عليها وهي طفلة مما دفعها لكراهية الرجال والتعلق بالإناث ص: 70 و ص: 75.

- وفي رواية الآخرون لصبا الحرز: تعرضت البطلة لممارسة من مدرستها «بلقيس» التي أحبتها بشدة ورأت فيها صورة أمها التي تهمل شأنها، راجع: من ص: 143 إلى 147 منشورات: دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى (1427هـ-2006م)، (سنعرض تلخيص هذه الرواية لاحقًا في هوامش هذا الفصل).

2) ولد في سنة (1382هـ - 1963م)، له ثلاث مجموعات شعريّة، ورواية وحيدة هي «طائر الثبغطر».

3) صدرت رواية طائر الثبغطر في سنة (1435هـ - 2014م)، وهي مشغولة بقضية العادات والتقاليد الموروثة التي تقف عقبة دون النهضة الحضاريّة أو التي تحول دون حرية الإنسان وحقوقه المشروعة، بطل الرواية «وليد موسى» شخص غريب الأطوار يحاول الراوي التقرب إليه ومعرفة السر في عزلته ونفور الناس منه فيضع «وليد» بين يديه مذكراته التي يتبين من خلالها رحلة طويلة لـ«وليد» بدأت بنقده لعادات المجتمع وتقاليده البعيدة عن روح الإسلام وجوهره، وبدأت المصادمة تأخذ منعطفًا جديدًا بعد سفر «وليد» للدراسة في أمريكا، ووضع بعض الجوانب الحضاريّة كالفن وحرية المرأة في موضع الاختبار، واكتشاف بعض جوانب القوة أو القصور في حضارة الغرب، عرضت الرواية لحرب الخليج وما أثارته من محن أخلاقيّة وإنسانيّة. عاد «وليد» إلى بلاده ليعمل في شركة تجارية، لكن انتقاده الدائم للأوضاع الفاسدة جعله يتعرض لمؤامرة يجبر بعدها على ترك عمله، وتطلعاته الإصلاحية دفعت قبيلته إلى نبذه، ومحاولة التفرقة بينه وبين زوجته التي تمسكت به، فآثر العزلة والاحتجاب مع أسرته حتى لقيه الراوي الذي قدّم لنا حكايته من خلال المذكرات. أما طائر الثبغطر الذي جُعلَ عنوانًا للرواية فهو طائر أسطوري مجهول اتّخذته الرواية رمزًا لشخصية البطل الغريب عن قومه.

«أدى العَزْل إلى ظهور أحفاد قوم لوط من المثليين رجالًا ونساءً، وهذا أمر طبيعي فالمرأة لا ترى من الكائنات الحية إلا بنات جنسها، والرجل لا يرى إلا أبناء جنسه، والنتيجة لهذا الوضع الطبيعي ستكون غير طبيعيّة: أن يقع الشذوذ!

قال وليد في نفسه كمن يجيب محاورًا آخر: نعم لقد خبرت هذا حتى في الحيوان، لقد كنا نرى ونحن صغار ذكور الضأن والمعز حين تُعزل عن إناثها يجنّ جنونها؛ فيسفد بعضها بعضًا»[1].

وتصريحات السارد المباشرة الصريحة على هذا النحو التعليمي المقرون بالأدلة والبراهين مما يجعل فقرات الرواية أشبه بالمقال المعبّر عن رأي خاص لا الخطاب المعبر عن رؤية سرديّة، فالرواية -بهذا الشكل- لا تدع للقارئ فرصة الاكتشاف والتعرّف والاستنتاج الذي يكون أكثر فاعليّة وموضوعيّة وتأثيرًا، وإنما يكون القارئ فيها القارئ مُلقَّنًا لا مستكشفًا ومستنتجًا.

وعلى نحوٍ مُبَايِنٍ نجد الدلالات غير المباشرة التي تأتي وليدة الأحداث والتفاعلات بين الشخصيات، كما في رواية «الآخرون»[2] لصبا

---

1) طائر الشبغطر، عبد الله الفيفي، ص: 182

2) صدرت الرواية في (1427هـ - 2006م)، والقضية المحورية للرواية هي: الممارسات الشاذة بين الإناث، بطلة الرواية مسالمة وديعة تعاني قلقًا وعذابًا كبيرًا بسبب هذه العادة الجنسية التي انغمست فيها، وطالما انتابها شعور بالدنس والخطيئة. تعرضت لهذه التجربة في طفولتها من قِبَل معلمتها التي عوّضتها عن أمها المشغولة عنها، واستغلت سذاجتها وحبها لتفوز بجسدها الطفولي الغضّ، ثم غادرتها وقد نقلت إليها تلك الآفة لتجد ضالتها عند صديقاتها في المدرسة والجامعة، وتتنقل بين عشيقات لها ما بين هجر هنا ووفاق هناك، وتقودها علاقاتها إلى الخروج من الشذوذ في نهاية الرواية لإقامة علاقة سوية (أعني كونها سويةً من الناحية الفِطرية طبعًا) مع رجل، على أن هذه القضية الكبرى التي تستغرق الرواية تثار بين طياتها قضايا عقائدية مثل «علاقة السنة والشيعة في السعودية» باعتبار البطلة شيعية، وقضايا وجودية إنسانية مصيرية كالموقف من القضاء والقدر والموت والمرض الذي يجعل البطلة تفقد سلطانها تمامًا على جسدها عند نوبات الصرع التي تتعرض لها.

الحـرز، كل أحـداث الروايـة تُبـدي مظاهـر الحجـب والتحفّـظ دون لقـاء الرجـل والمـرأة في زيـارات الأهـل في البيـت، وبـين الطـلاب في المدرسـة والجامعـة، وبـين الموظفـين في العمـل، ومـع ذلـك لا تقـول الروايـة أبـدًا إن المجتمـع يعـزل الذكـور عـن الإنـاث، القـارئ يعـرف ذلـك ويفطـن إليـه مـن مُجمـل الأحـداث ويلاحظـه دون حاجـة إلى تنبيـه، ويُدفـع دفعًـا إلى التعويـل عليـه في تبريـر مثـل هـذه العلاقـات الشـاذة، ولعلنـا نلاحـظ ذلـك عندمـا نقـرأ كلام البطلـة عـن شريكتهـا:

«مـن دون أن تـدري لفتتنـي إلى الكائـن الناقـص في حيـاتي، لم يكـن أبـدًا ثمـة رجـل، في آخـر أمنيـاتي وأشـدها ضآلـة لم يكـن ثمـة رجـل، تعاملـت مـع غيابـه باعتبارهـا واقعًـا مفروغًـا مـن صرامتـه»[1].

ونـود الإشـارة -أخـيرًا- إلى أن الروايـات التـي تناولـت هـذه القضيّـة وإن اتفقـت معظـم طروحهـا للقضيّـة مـن حيـث التمـاس المـبررات النفسـيّة والاجتماعيّـة تختلـف -كـما ذكرنـا سـابقًا- في الـرؤى والمقاصـد، فطـرف مـن هـذه الكتابـات الروائيّـة تطـرح القضيّـة باعتبارهـا مرضًـا اجتماعيًّـا ومشـكلة لهـا دوافعهـا ومسـبباتها التـي يُسـلط الضـوء عليهـا مـن منظـور واقعـيّ، وجانـب مـن هـذه الروايـات يتبنـى الموقـف الغـربيّ في انقيـاد وتبعيّـة، وجانـب أخـير يثـير التسـاؤلات المتوازنـة بـين القبـول والرفـض تـاركًا للقـارئ مسـاحةً مـن التأويـل.

وفيـما يتعلـق بالكتابـات الروائيّـة التـي **تطـرح الشـذوذ باعتبـاره مرضًـا**

---

1) الآخرون، صبا الحرز، ص: 216.

اجتماعيًّا أو سلوكًا منبوذًا يمكن أن يكون تعبيرها عن ذلك بشكل مباشر بسبب غياب التبئير؛ إذ تكون «وجهة النظر الوحيدة التي تُنظِّم المحكيّ هي وجهة نظر السارد العليم"[1]، ومن ثمَّ يكون في وسع السارد أن يدلي بعبارات شخصية تأتينا من خلال رؤية خارجيّة بعيدة عن سيرورة أحداث الرواية لتدين الشاذين، في رواية عمارة يعقوبيان يقول السارد في وصف الشاذ «حاتم رشيد»:

«بدا بأناقته الرشيقة، وبملامحه الفرنسيّة الدقيقة أشبه بنجم سينمائيّ متألّق، لولا التجاعيد التي تركتها على وجهه الحياة الصاخبة، وذلك الاربداد الغامض الكريه الذي يغلّف وجوه الشواذ»[2].

إن السارد في حالة غياب التبئير يعلم عن الشخصية أكثر مما تعلمه عن نفسها، ولذا تسنى له أن يعلم أن ذلك الاربداد غامض وكريه وأن غموضه وكراهته ناتج عن الشذوذ، وهو بهذا الوصف يقدّمه للقارئ في صورة منفّرة.

وقد تكون الرؤية داخليةً وليدةً للأحداث السرديّة؛ ومن ذلك: **إدانة الشخصية الشاذّة لأفعالها الشاذة**، على الأخص حين تقوم هذه الشخصية بدور السارد الداخليّ الذي يجمع بين يديه كل الخيوط والتفاصيل، ويهيمن على أحداث الرواية وشخوصها، يقول السارد المتحدث بضمير المتكلم في رواية «ترمي بشرر» لعبده خال:

---

1) شعرية الرواية، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة، ص: 64.

2) عمارة يعقوبيان، علاء الأسواني، ص: 55.

«كنت قادرًا على تغطية سوأة جسدي؛ بينما عجزت عن انتشال روحي من أوحالها، ... لا أحد يسقط للأعلى، الأعلى نقطة خارج الامتحان، والسقوط لوّث حياتي، ... أُقلِّب حياتي الآن فأجد أنّها تفسَّخت تمامًا، رائحتها النتنة انتشرت لتصل إلى جوفي، لم أعد أطيق رائحتها»[1].

وقد تكون **الإدانة الداخليّة من أحد أبطال الرواية المطَّلعين على الأحداث**، كما نجده في قول «نورة» بطلة رواية الأديبة العمانية زوينة الكلباني[2] «ثالوث وتعويذة»[3]متحدّثة عن «سمير» الشاب الشاذ:

«لا أحد يستطيع هضمك ولو تصنَّعت رقة شقائق النعمان وابتسامة الموناليزا، أحسست بحنق شديد ضده وضد من ينتمون إلى جنسه، هذه الفئة الخارجة على قانون الطبيعة البشرية، فكتبت شكوى ضده»[4].

صحيح أن هذه الشكوى التي تقدمت بها البطلة لمدير المؤسسة لم تلق عناية منه، وأنه اعترض على مجرد الشكوى قائلًا: «دعي الخلق

---

1) ترمي بشرر، عبده خال، ص: 10 و 42 و 92، ولا يكاد البطل يذكر أفعال الشذوذ التي يمارسها في موضع من مواضع الرواية إلا وهي موصوفة بكونها دنسًا أو وحلًا أو قذارةً... إلخ.

2) ولدت في سنة (1390هـ - 1970م)، صدرت لها أربع روايات: «ثالوث وتعويذة» و«في كهف الجنون تبدأ الحكاية» و«الجوهرة والقبطان» و«أرواح مشوشة».

3) صدرت رواية ثالوث وتعويذة في طبعتها الأولى سنة (1432هـ - 2011م)، والمحور الرئيسي الذي تُطوى فيه جميع الأحداث هو فكرة الموت الذي يلاحق الإنسان، والنزعة التشاؤميّة التي تتسبب عن رحيل الأحباء والأقرباء. بطلة القصة «نورة» فقدت ثلاثة من أسرتها في حادث لم ينج منه أحد سواها هي وأختها، ومن ثم تشاءمت من الرقم ثلاثة واعتبرته مرتبطًا بالموت وسوء الطالع، وفي رحلة إلى لندن تعرفت إلى شاب إماراتي يدعى «سعود» تنازل لها عن كرسيه بعد أن فوجئت بأن كرسيها يحمل رقم (3). يلاحق الرقم (3) نورة الذي أصبح رمزًا للموت في كل مكان، وتستطيع إلى حد ما التغلب على مخاوفها بالحب الذي جمعها بالشاب «سعود»، وعند انتقال أحداث الحكاية السرديّة إلى عمان بعد عودة البطلة تتعرض الرواية لبعض العادات والتقاليد الاجتماعية العمانية من خلال المشاكل بين أختها «جواهر» وزوجها «ناصر»، ويطل الموت مجددًا عبر أحداث جانبية متعددة، يعود «سعود» إلى عمان للزواج من «نورة»؛ لكن الموت يختطفه في طريق عودته، وتعاني البطلة أوجاعًا نفسية كثيرة تنتهي بشفائها وعودتها للحياة الطبيعية.

4) ثالوث وتعويذة، زوينة الكلباني، ص: 82.

للخالق، وخليك في حالك»[1] بما يدل على الرغبة في التعايش مع هذه الفئة، أو الحرص على وجودها أصلًا، لكن ما يعنينا أن البطلة السويّة التي تظهر بصورة إيجابية في الرواية ترفض هذه الظاهرة بما يحرّض القارئ على تبني موقفها. وقد يختلف الموقف -تمامًا- عندما يكون الموقف من شخصيّة تقدّمها الرواية بشكل غير سويّ؛ فالشخصيّة المنحرفة أو الشريرة في الرواية تكون أقوالها وأعمالها الحسنة في موضع حذر واختبار دومًا من القارئ.

ومن أوجه إدانة الكتابة الروائيّة للشذوذ الجنسي: **دفع الأبطال نحو المواجهة الإيجابيّة له باعتباره ظاهرةً مرضيّة** من الممكن علاجها كما فعلت «أم نوري» في رواية «بنات الرياض»[2]، أو **اختيار النهاية المأسويّة باعتبارها نتيجة لهذه الممارسة المحرّمة**؛ وفي «عمارة يعقوبيان» للأسواني: لَقِي «حاتم رشيد» حتفه مقتولًا على يد صديقه «عبده»، فضلًا عن كون «عبده» -نفسه- قد اعتبر وفاة ابنه الرضيع عقابًا من الله له لممارسته الفحشاء، وهو مما دفعه إلى إنهاء علاقته فورًا بـ«حاتم رشيد»[3]، وفي رواية «ثالوث وتعويذة» لزوينة الكلباني انتهت حياة الشاذ «سمير» مُنْتَحِرًا[4].

وأخيرًا: نبين للقارئ وجهًا جديدًا وطريقًا تدين به الكتابة

---

1) ثالوث وتعويذة، زوينة الكلباني، ص: 83.

2) راجع: بنات الرياض، رجاء الصانع، ص: 141.

3) راجع: عمارة يعقوبيان، علاء الأسواني، ص: 297 و 326 و 334.

4) ثالوث وتعويذة، زوينة الكلباني، ص: 83.

الروائيّة العلاقات الشاذة من خلال العتبات النصيّة كالعنوان ولوحة الغلاف؛ ونمثل لهما برواية:« ترمي بشرر» لعبده خال، التي يحمل عنوانها جزءًا من الآية الكريمة: ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَٱلْقَصْرِ ۝٣٢﴾[1]، وقد ذكر الكاتب هذه الآية الكريمة والآية التي تليها في صدر الفصل الثاني من فصول روايته وعنوانه: «القصر»[2]، وأما القصر في الآية الكريمة فهو طرف تشبيهيّ، حيث شُبِّه الشرر المتطاير عن نار جهنم في ضخامته بالقصر، وكان ذلك ترويعًا وزجرًا وتخويفًا من عذاب الله -عز وجل- يوم القيامة[3]، أما «القصر» في الرواية فهو قصر السيد الثري الذي «تُمارس فيه كل أنواع الفاحشة والموبقات»، وتطول شروره وآثامه ذلك الحي الفقير الذي يطل القصر عليه بأسواره المتشامخة، فالقصر الذي يرمي بشرره ليصيب الفقراء «المقيمين على حافته الغربية» هو صورة من صور جهنم وإن تراءت لأهل الحي الفقير جنة النعيم:

«أطلقوا على الجهة الغربية الجنة، وعلى الجهة الشرقيّة النار.. جهنم تتزامل مع الجنة في حرف الجيم.. ومن أراد أن يتخفف للقفز إلى الجهة الأخرى عليه أن يتخفف من حمولات الأيام، حمولات الضمير والأخلاق، هذا إن حملها أحدهم أصلًا..»[4].

---

1) المرسلات: الآية 32.

2) ترمي بشرر، عبده خال، ص: 24، وجاء في مطلع الفصل: ﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَٱلْقَصْرِ ۝٣٢﴾ [سورة المرسلات: الآية 32]، والجمالات: جمع جِمالة وهي مجموعة من الإبل، فشرر جهنم شبه أولًا بالقصر، وثانيًا بمجموعة الجمال الصفراء.

3) راجع: الجامع لأحكام القرآن، لأبي عبد الله محمد بن أحمد القرطبيّ (توفي:671هـ - 1273م)، منشورات دار الكتب المصريّة بالقاهرة، الطبعة الثانية، (1353هـ - 1935م)، (161/19).

4) ترمي بشرر، عبده خال، ص: 36 و 37.

لقد كان أبطال الرواية «طارق وأسامة وعيسى» من أبناء الحي المشهورين بالانحطاط الخلقي وممارسة الشذوذ، وعند انتقالهم إلى القصر لم يتغير دورهم كثيرًا؛ وإن تم استغلالهم لتنفيذ انتقامات السيد صاحب القصر بممارسة «اللواط» أيضًا وغيره من الموبقات والمدنسات، ولهذا كان الشرُّ في القصر وفي الحي الفقير، وكان الدنس نابتًا في سفح العالم وقمّته، ولهذا قال الكاتب إن «جهنم» تزامل «الجنة» في حرف الجيم.

واختيار العنوان «**ترمي بشرر**» إنما هو اختيار بلاغيّ يُصَوِّر فيه (قصر السيد الكبير) بشرر جهنم، وهذا الاختيار يعكس عذابات الجو المدنَّس الذي يجعل القصر وكأنما هو صورة مُصغَّرة من صور جهنم، ويربط ذلك كله بقيمة دينية سلطويّة، «ويمكن للكلمات السلطويّة أن تُجسِّد مضامين مختلفة؛ فهناك السلطة بما هي كذلك، وهناك قوة النفوذ والهيبة»[1]. ولا شك أن العنوان يستمد سلطته ونفوذه وهيبته من خلال التناص مع الآية الكريمة وجعلها في مركز الصدارة الدلاليّة التي يمثلها العنوان.

أما لوحة الغلاف التي ظهرت على طبعات الرواية حتى الطبعة الخامسة فهي لوحة عنوانها «قلعة بيرينيه» للفنان البلجيكي **Rene Magritte** رينيه ماجريت (توفي: 1387هـ -1967م)، واللوحة تمثل قلعةً محمولةً على ربوة عالية تحلق في الفضاء فوق البحر. وماجريت فنان

1) *الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق (1408هـ-1988م)، ص: 110.*

سريالي له أسلوب محايد تمامًا؛ فهو متحرر من كافة الانتماءات الدينية والاجتماعية والثقافية... إلخ، ولوحاته لا تعكس تعبيرًا عن أي شيء، فهو -كما يقول- يحب أن يصنع أشياء غريبة غير قابلة للفهم[1]، ولهذا لا يمكننا القول بأن لوحته تعبّر عن قضيّة ما بعينها، إنها مجرد لوحة لقلعة معروفة تطير في الفضاء فوق البحر.

ووجود هذه اللوحة على الغلاف بتكويناتها المشابهة لعناصر الرواية في «القلعة والبحر» التي تشبه «القصر على بحر جدة» تستحضر -دون شك- قصة عقاب الله لقوم لوط الذين كانوا يأتون هذه الفاحشة، يقول الله تعالى: ﴿فَلَمَّا جَآءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَٰلِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ مَّنضُودٍ﴾[2].

وتفاصيل هذه الصورة التي جاءت على لوحة الغلاف تشبه تمامًا ما جاء في الموروث الديني من عقاب الله -عز وجلَّ- لقوم لوط: «وذلك أن جبريل -عليه السلام- أدخل جناحه تحت قرى قوم لوط... فرفعها من تخوم الأرض حتى أدناها من السماء..؛ لم تنكفئ لهم جرة، ولم ينكسر لهم إناء، ثم نُكِسُوا على رؤوسهم»[3].

---

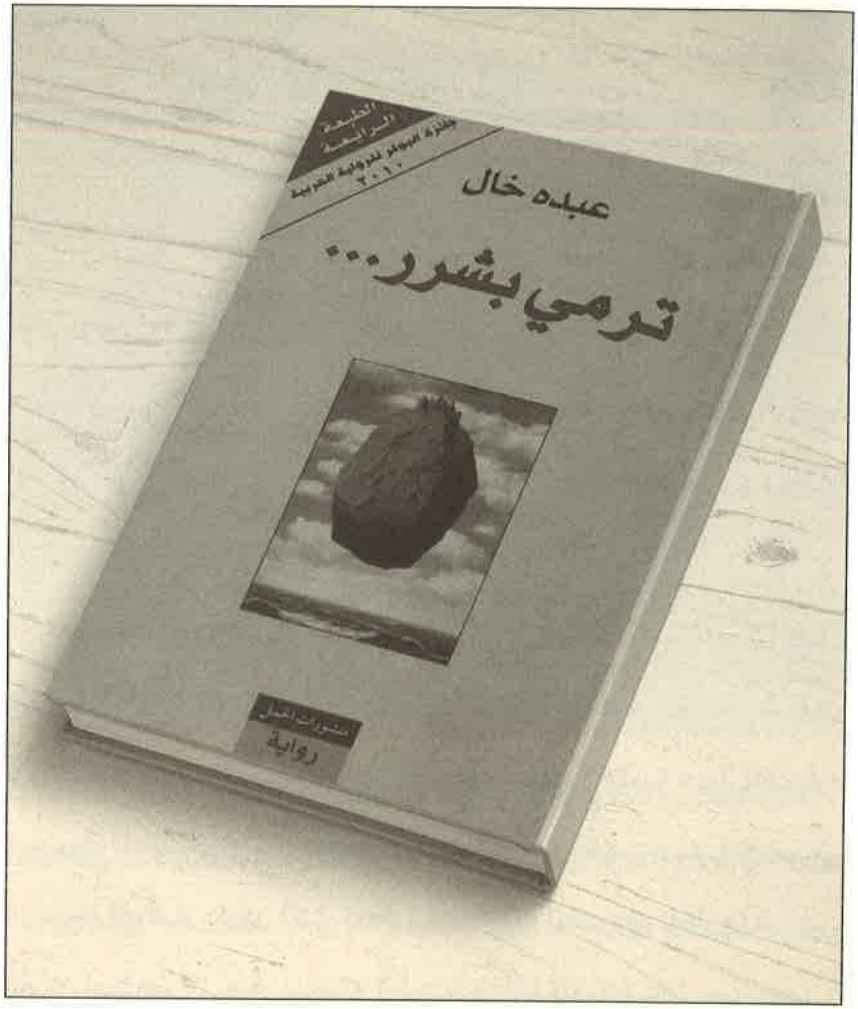
1) راجع مقالا منقولًا عن جريدة الأوبزرفر Observer البريطانية عنوانه: رينيه ماغريت الرسام الغريب، ترجمة: ابتسام عبد الله، والمقال منشور في جريدة المدى الصادرة عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد، العدد: (3303)، (5 جمادى الأولى 1436 هـ - 4 مارس 2015) ص: 18. أما لوحة: قلعة بيرينيه فقد رُسمت في سنة: (1379هـ - 1959م)، وهي معروضة اليوم في متحف إسرائيل بالقدس العربيّة المحتلّة، ويمكن مراجعة بياناتها وتفاصيلها على موقع: بوابة المتاحف الإلكترونية الوطنية في إسرائيل الموجود على الرابط:

http://www.museumsinisrael.gov.il/ar/items/Pages/ItemCard.aspx?IdItem=ICMS_IMJ_194552

2) سورة هود: الآية 82.

3) الجامع لأحكام القرآن، القرطبيّ، (81/9).

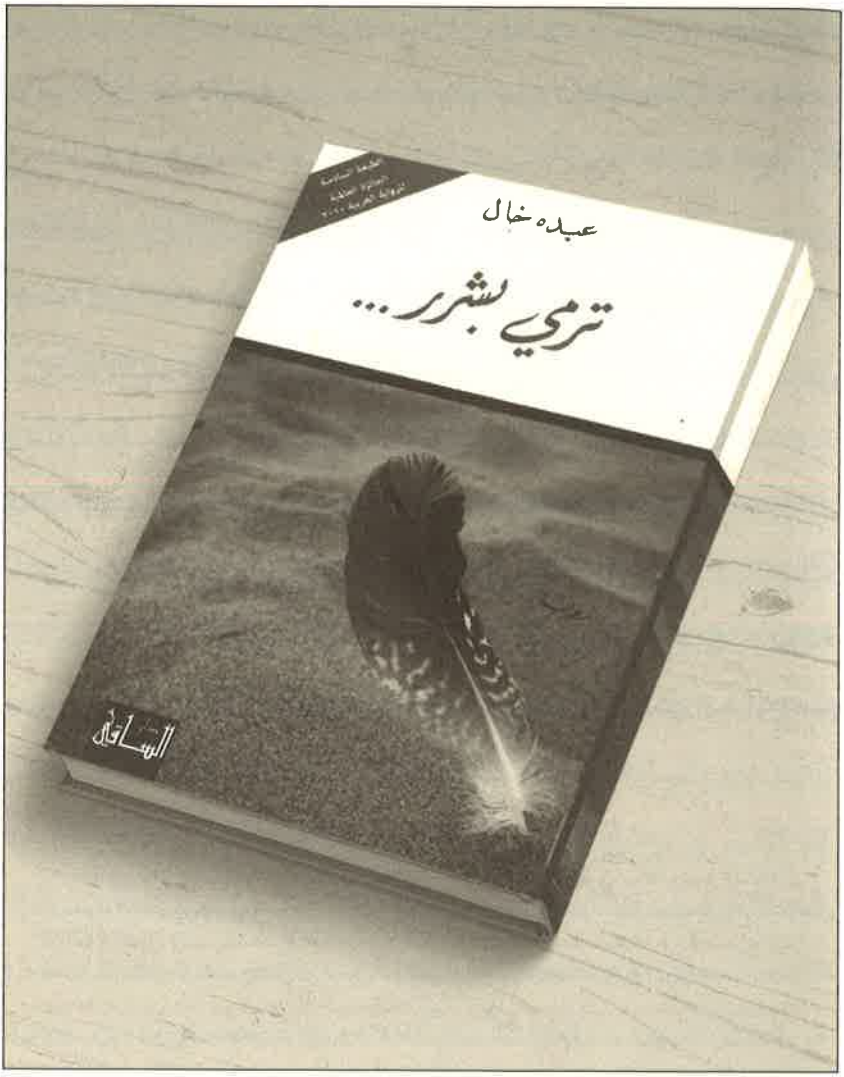
ووجود هذه اللوحة بهذا الشكل على غلاف الرواية يجردها من علاقاتها الفنيّة التي تتعلق بمقاصد الفنان الأصليّ، ويدخلها في سياق جديد مرتبط بأحداث الرواية، ويُخضعها لتأويل مرتبط بأحداث الشذوذ التي تمارس في هذا القصر، ومن ثم تكون «عتبة: لوحة الغلاف» إدانةً ضمنيّة مضمرة لأحداث العلاقات الشاذة التي وردت في هذه الرواية.



ولا أعلم -بالطبع- مدى مسؤوليّة الكاتب عن اختيار هذه اللوحة، والغالب أن يكون تصميم الغلاف من اختيار الناشر أو مُنسِّق الكتاب، وسواء أكانت هذه الدلالة ضمن مقاصد المؤلف أم لم تكن، فهي مطروحة بقوة ضمن تأويلات المتلقِّي، ومحسوبة على الرواية بكل حال من الأحوال.

ولعل قوة هذا التفسير مما أزعج المؤلف -وهذا مجرد احتمال أطرحه- لكون الأدباء المعاصرين غير محبين للتفسيرات الدينيّة والأخلاقيّة لأعمالهم، ولهذا تغيرت لوحة الغلاف مع صدور الطبعة السادسة عن دار الساقي (1435هـ - 2014م)، وأصبحت تمثل صورة فوتوغرافية مركَّبة عن طريق برامج الفوتوشوب لريشة في وسط رمال الصحراء، وهو ما يمكن تفسيره (ضمن أحداث الرواية أيضًا) بخضوع الإنسان للقدر وكونه مجرد ريشة تعبث بها رياح الأحداث.

وهذا الغلاف الجديد -بما يطرحه من تأويلات- لا يعفي أبطال الرواية من مسؤولية أعمالهم الشاذة المنحرفة؛ لكنه -قطعًا- يستبدل بالرؤية الدينية التي تجعل الإنسان مسؤولًا تمامًا عن اختياره للسلوك المنحرف رؤيةً جديدة يصبح الإنسان فيها «ريشة في مهب الرياح»، أي أنه يكون أكثر ضعفًا واستجابةً للظروف الخارجيّة التي يكون لها دور كبير في توجهه نحو هذا المسلك الشاذ.



أما **الجانب الذي يتبنى الموقف الغربيّ في تبرير هذه العلاقات الشاذة والدفاع عنها** فهو يطرح الشذوذ الجنسيّ باعتباره سلوكًا سويًّا يسيء المجتمع فهمه بسبب التقاليد الموروثة، فالشاذ -وفقًا لهذه الرؤية- يبحث عن قيمة إنسانية تتعلق بالحب يتوصل إليها من خلال

هـذا النـوع مـن أنـواع العلاقـة الجسـدية[1]، وهـو لا ذنـب لـه -وفقًـا لهـذه الرؤيـة- لأن اللـه خلقـه عـلى هـذه الهيئـة التـي لا يملـك تغييرهـا[2]، ونجـد في مثـل هـذه الروايـات بعـض الأسـوياء (مـن الناحيـة الجنسـيّة الفِطريّـة) يتعاطفـون مـع قضايـا الشـاذين ويـبررون لهـم أفعالهـم، وهـم محسـوبون -مـن وجهـة نظـر الروايـة- عـلى طليعـة المتنوريـن مـن المثقفـين[3].

وكـما تكـون نهايـات الأحـداث في الروايـات التـي تديـن الشـذوذ الجنـسي مأسـويّةً بحيـث تدفـع القـارئ لاتخـاذ موقـف رافـض. تُتّخـذ مواقـف مناقضـة في الروايـات التـي تتبنـى هـذا السـلوك المنحـرف، فالشـاذون يتجـاوزون كل المشـاكل والمضايقـات التـي يتعرضـون لهـا طـوال الروايـة لتكـون النهايـة إيجابيّـةً بالنسـبة إليهـم، فالنهايـة في روايـة «في غرفـة العنكبـوت» نهايـة مفتوحـة تقـدّم لنـا هـذه الفئـة وقـد توحَّـدت في موقـف نضـالي ضـد المجتمـع

---

1) راجع على سبيل المثال:

- في غرفة العنكبوت، محمد عبدالنبي، ص: 70 و 71.

- أنا هي أنت، إلهام منصور، ص: 38 و72 و73 و86.

2) راجـع: في غرفـة العنكبـوت، محمـد عبدالنبـي، ص: 289، و: أنـا هـي أنـت، إلهـام منصـور، ص: 76. وتجـدر الإشـارة إلـى أن هـذه الفكـرة يـروج لهـا الغـرب مدّعيًـا أن الإنسـان الشـاذ مخلـوق بتركيـب هرمونـي مختلـف، وكمـا تقـول الدراسـات الحديثـة إن الغـرب الأوربـي قـد تعـرّض لعمليـة خـداع كبيـرة اسـتنادًا إلـى أكذوبـة «جيـن الشـذوذ الجنسـي»، وبلـغ تمكّـن هـذا الخـداع مـن المجتمـع الأمريكـي إلـى درجـة تشـريع المحكمـة الأمريكيـة العليـا في سـنة (1436هـ - 2015م) زواج الشـواذ بصـورة عامـة في كل الولايـات الأمريكيـة. والواقـع أن ضغوطًـا مورسـت عـلى المؤسسـات الإعلاميّـة الغربيّـة تقـف مـن وراء ترويـج هـذه الأكذوبـة، وتضخيـم أعـداد الشـواذ، وذلـك باعـتراف بعـض رجـال الإعـلام أنفسـهم الذيـن يـرون أن المجتمـع الأمريكـي تـم «غسـيل مخـه» مـن خـلال الدعايـة الضخمـة التـي يقـوم بهـا الشـاذون. وقـد نفـت الكثيـر مـن التجـارب العلميـة الجـادة ارتبـاط الشـذوذ الجنسـي بالخِلقـة الجينيّـة البشـريّة أو العوامـل الوراثيّـة بعـد إخضـاع مجموعـات مـن الشـاذين للدراسـة والفحـص العلمـي، تقـول الدراسـات إنـه لـم يتـم العثـور عـلى أي جيـن يمكـن اعتبـاره مسـؤولًا عـن ذلـك، والمسـألة كلهـا لا تعـدو البواعـث والدوافـع النفسـية والاجتماعيـة المحيطـة. ومـن أهـم الكتـب التـي فنّـدت هـذا الأمـر بشـكل علمـي كتـاب جيناتـي جعلتنـي أفعلهـا - المثليـة الجنسـية والأدلـة العلميـة، للأخَـوَيـن NE & BK Whitehead، راجـع فـي هـذا كلـه دراسـة عنوانهـا: الشـذوذ الجنسـي سـلوك مكتسـب أم جينـات لا نتحكـم بهـا؟، لإسـماعيل عرفـة، نشـرت الدراسـة فـي موقـع ميـدان الجزيـرة: https://midan.aljazeera.net

3) مثـل شـخصية «الطبيـب النفسـي» فـي: فـي غرفـة العنكبـوت، محمـد عبدالنبـي: 180 و 181، والأسـتاذة الجامعيّـة «ليـال» فـي: أنـا هـي أنـت، إلهـام منصـور: ص: 45 و 76 وفـي مواضـع عديـدة مـن الروايـة.

الرافض وجودهم[1]، وفي رواية «أنا هي أنت» استطاعت «ليال» أن توجّه رغبة «سهام» إلى «ميمي» وأن تترك لهما شقتها لينعما فيها بما يشتهيان من علاقتهما[2].

ونود الإشارة إلى أوجه التناقض في السرد الروائي في مثل هذه الروايات، فهي -من ناحية- تحاول أن تقنعنا بأن أبطالها من الشواذ إنما هم أسوياء وأصحاب قضيّة وأن ما يعانونه «طبيعة مختلفة» لا يستطيع مجتمعهم «المتخلّف حضاريًا» تفهُّمها، بينما هم -على جانب آخر- يقدّمون طوال الرواية مسوغات نفسيّة واجتماعيّة غير طبيعيّة كانت سببًا في دفع الأبطال نحو الشذوذ؛ وذلك لإحكام الحدث الروائيّ، وهذه المسوغات تُظهر الشاذ «الذي يقدمونه سويًّا» بصورة مَرَضِيّة!

في رواية «أنا هي أنت» تبدو «سهام» مضطربة العقل والنفس، فتارةً يخيل إليها أنها اغتُصِبت من أبيها فتكرهه وتلعنه، وتارةً تحبه وتتمنى لو كانت في موضع أمها في الفراش، وتارةً أخرى تبدي تعلقها الشديد بأمها لحد المرض[3]، وأتصور أن هذا الأمر إن لم يكن خللًا في إحكام البناء السردي فهو: تصوير لعقل مضطرب ونفسٍ مُحطّمة يراد لها في الرواية أن تكون سويّةً في عشقها للنساء وبحثها عن شريكة تساحقها!

وكذلك «ميمي» شريكتها التي اهتدت إليها بوساطة الأستاذة الجامعية المتنورة «ليال»، هي ربيبة أب ضعيف الشخصيّة وأم سحاقيّة

---

1) راجع: في غرفة العنكبوت، محمد عبدالنبي: 347 و 348.

2) راجع: أنا هي أنت، إلهام منصور: من ص: 213 إلى ص: 215.

3) راجع: أنا هي أنت، إلهام منصور، ص: 71 و 75 و 103 و 104.

منحلّة الأخلاق لدرجة أنها تدعو ابنتها للاستمتاع بالشباب بحذر دون إقامة علاقة كاملة[1]، ولا تقول الرواية إنها نشأت في بيئة فاسدة أدت إلى هذا الداء؛ وإنما تقول إنها صاحبة حق في الاختلاف، وإن من حقها أن تجد شريكًا تستمتع معه؛ لأنها ذات طبيعة مختلفة!

وفي رواية «في غرفة العنكبوت» كان البطل «هاني محفوظ» ربيب أسرة منحطة، جده زانٍ بامرأة يهوديّة مُسنّة متصابية أوهمها بعشقه وأورثته ورشة الخياطة التي كانت رأس مال الأسرة[2]، ووالده يجاهر بتدخين المخدرات أمام ولده الطفل، ويقول له إنه سيعرف عندما يكبر كيف يتذوق ويستمتع بها، ويغفل تمامًا عن ولده ويتركه نهبًا لـ«رأفت» أحد عمال ورشته[3]، ووالدته ممثلة سينمائيّة مشغولة عنه بأعمالها الفنيّة؛ فلما اعتزلت انشغلت بذاتها المتكالبة على متع الحياة[4]، و«هاني» نفسه شخص وضيع يتطلع لانتزاع خطيب «أسماء» قريبة زوجته والاحتفاظ به لنفسه[5].

والأغرب من ذلك تقديم صورة الشخصيات الشاذة ممن يشاركون «هاني محفوظ» في العلاقة المحرَّمة بشكل غير منطقي أو مقبول من الناحية الواقعيّة، فالشاب «عمر» «يحلم بعالم نظيف لكل الناس»![6]

---

1) راجع: أنا هي أنت، إلهام منصور، من ص: 113 إلى ص: 116.

2) راجع: في غرفة العنكبوت، محمد عبدالنبي، من ص: 16 إلى ص: 19، ومن ص: 25 إلى ص: 28.

3) راجع: في غرفة العنكبوت، ص: 35 و 36 و 37.

4) راجع: في غرفة العنكبوت، ص: 117 و 171 و 172.

5) راجع: في غرفة العنكبوت، من ص: 199 إلى ص: 201.

6) راجع: في غرفة العنكبوت، ص: 131.

و«كريم سعدون» ينبعث من داخله نور جوانيّ![1]، والأكثر إدهاشًا أن تدعو المثالية المفرطة الشاب الشاذ جنسيًّا إلى استنكار زواج الأخ بأرملة أخيه وحلوله محلّه في الفراش[2]، مع أنها علاقة مشروعة في إطار الزواج، ولا يستنكر شذوذه وانحرافه وسعيه لاصطياد أي رجل يُمكّنه من نفسه، ولو كان مجرد عابر على قارعة الطريق!

والجانب الأخير الذي نتناوله في الكتابات المتعلقة بهذه الظاهرة هو ذلك الذي **يثير التساؤلات المتوازنة بين القبول والرفض تاركًا للقارئ حرية التأويل**، ومن هذا القبيل رواية «رائحة القرفة» لسمر يزبك؛ إذ لا تُقدم العلاقة الشاذة في هذه الرواية مصحوبةً بأي عبارة من عبارات الانتقاد، فلا هي مدنَّسة ولا غارقة في الوحل كما تبدو في رواية «ترمي بشرر»، ولا تُقدَّم ملعونةً ومطاردةً من المجتمع كما في رواية «في غرفة العنكبوت»، إنها تظهر في حياد تام، لا رفض ولا قبول، حتى الإشارة الوحيدة المتعلقة بشعور المجتمع تجاهها جاءت متوازنة بين الرفض والقبول، فهذه العلاقة معروفة وشائعة بين نساء الأثرياء ومصحوبة بالتغاضي والتجاهل من أزواجهن مادامت تتم في إطار من السريّة والكتمان؛ فإذا عُرِفت العلاقة اكتفى الأزواج بصرف أزواجهن عن شركائهن ودفعهن لإنهاء العلاقة[3]، فالمرجعيّة الاجتماعيّة تتم داخل الوسط الثري للغاية، وهم يتعاملون مع هذه الظاهرة بقبول متحفظ ورفض متسامح.

---

1) راجع: في غرفة العنكبوت، ص: 326.

2) راجع: في غرفة العنكبوت، ص: 75.

3) راجع: رائحة القرفة، سمر يزبك، ص: 97.

تطرح الرواية جدلية ثنائيّة جديدة تقوم بين جانبين:

- **أولهما:** السعادة والاتزان النفسي الذي يتحقق لممارسي المساحقة الذين لا يجلدون ذواتهم بعد الممارسة ولا يوجهون لأنفسهم أي نوع من أنواع اللوم[1].

- **والجانب الآخر:** يتعلق بتقديم العلاقة في جوٍّ مفعم بالأنانية والاستغلال مما يضع العلاقة برمتها موضع المساءلة.

فالسيدة الثريّة «حنان الهاشمي» استغلت سذاجة الخادمة ومارست نفوذها الاجتماعيّ باعتبارها «السيدة»، وأقحمت «عليا» الفتاة الفقيرة في تجربة مجهولة غريبة، واستجابت الفتاة مبهورةً ببريق الثراء والحياة الناعمة التي يعجز خيالها عن تصورها وقد أتت من أشد بقاع المجتمع فقرًا وبؤسًا، ولم تنس السيدة أبدًا أن «عليا» مجرد خادمة لا تمارس دور الحبيبة إلا تحت جنح الظلام، وعندما أدركت ذات صباحٍ أنها تشاركها الفراش استشاطت غضبًا وطردتها بإهانة وإذلال[2]، ولأن الفتاة أتقنت فنون اللعبة مارست - هي أيضًا- دور «السيدة» في الفراش محاولة إذلال مخدومتها وقهرها مستغلة تعلُّق سيدتها الشهواني:

«كانت تعرف أن الخادمة تغيَّرت، وأنه لا سبيل إلى استعادة قلبها، تتلقى عنفها برضا، تستدعيها كل ليلة على أمل أن تلمح شيئًا من

---

1) راجع: رائحة القرفة، سمر يزبك، ص: 72 و 98.

2) راجع: رائحة القرفة، سمر يزبك، ص: 75 و 76 / 146 و 147.

الحنان في عينيها الشرستين، وكانت عليا بحسها الحيواني تبالغ في الشراسة كلما بالغت سيدتها في التودد والخضوع»[1].

أما إهانة «حنان الهاشمي» لها فقد قوبلت بمزيد من إثبات الذات بالأسلوب نفسه، فقد أشعلت نيران الشهوة في زوج «حنان» المريض المسن، وهكذا كانت تقنع بدور الخادمة نهارًا؛ بينما تقوم بدور «السيدة» في عالمها الليلي:

«تتابع ألعابها، مجرد انتقام من حنان، أعجبتها فكرة امتطاء سيديها النهاريين، تعبث بهما... مساحة السرير هي المساحة الوحيدة التي شعرت فيها أنها ملكة المكان»[2].

وفي نهاية الرواية تظل العلاقة مفتوحةً والقضيّة غير محسومة، فعندما اكتشفت «حنان الهاشمي» وجود «عليا» في فراش زوجها ثارت وطردتها في الحال من البيت، وما هي إلا دقائق معدودة حتى فطنت لكارثة رحيلها، وأن جسدها الذي أدمن العلاقة لن يقوى على غيابها، فنزلت مهرولةً للحاق بها، وتنتهي الرواية وهي تهتف باسم «عليا» وما من مجيب:

«...عليا، كان الصوت قويًّا، تشعر أنه ليس صوتها، تكرر النداء دون أن تحصل على رد أو تتآلف مع الصوت، صعدت إلى سيارتها وانطلقت بسرعة، أزعجت سرب حمام أخذ يُدَوّم عاليًا، وواصلت الاندفاع مخلفةً وراءها سحابة من الغبار الكثيف»[3].

---

1) رائحة القرفة، ص: 151.

2) رائحة القرفة، ص: 148.

3) رائحة القرفة، سمر يزبك، ص: 167.

لماذا كان صوت حنان قويًّا لدرجة أنها لم تألفه؟ هل صارت أقوى لأنها تحررت من هذه العلاقة الآثمة؟ أم لأنها تحررت من الأَمَة المسْتَرَقَّة التي بدأت في ممارسة سطوتها وفي وسعها أن تستبدل بها أخرى خانعة؟ وإلى أين يمضي هذا الحمام الذي حلَّق عاليًا؟ هل سيحلّق فوق المكان ليعود «السلام» مع النفس بعد هذا الرحيل؟ أم سيرحل بغير رجعة فيحلّ الخراب مع رحيل «عليا»؟

كل هذه التساؤلات القلقة تجعل القضيّة برمَّتها في موضع المساءلة، لا شك أن صورة الغبار الكثيف الذي تراكم بعد اندفاع سيارة «حنان الهاشميّ» يمكن تأويله بالدلالة على الغموض الذي يكتنف هذه النهاية، فالرحلة التي انطلقت فيها «حنان» للبحث عن شريكتها لم تنته بعد، ونهاية الرواية لا تحسم القضيّة؛ وإنما تطرح الكثير من التساؤلات الحجاجيّة حول هذه العلاقة الشاذة المحرّمة.

الفَصلُ الرابعُ

المَوْقِفُ السَّرديُّ مِن الدِّينِ

للديـن حضـوره القـوي في حياتنـا وهيمنتـه التـي لا شـك فيهـا عـلى كل مظهـر مـن مظاهرهـا. للديـن حضـوره حتـى حين تنتهـك المحظـورات وتمارس المحرَّمـات. فاسـتحضار صـورة الحـلال والحـرام في أثنـاء ممارسـة المحظـورات هـو نـوع مـن الرقابـة الدينيـة النابعـة مـن تأصّـل الديـن في النفـس وتمكنـه منهـا، والاسـتهانة بالمحظـورات والجـرأة عـلى ارتكابهـا دون إيمـان بسـلطة الديـن أو بتجاهـل لوجودهـا أصـلًا هـو نـوع مـن أنـواع التمـرد الـذي يـدل عـلى حضـور الديـن وهيمنتـه القويـة؛ فـلا معنـى للتمـرد عـلى شيء ضعيـف أو غـير موجـودٍ أصـلًا.

والكتابـة الروائيّـة في تعبيرهـا عـن المحظـورات الجنسـيّة حملـت مواقـف متنوعـة مـن الديـن تبـدو مـن خـلال التفاعـلات السرديّـة، وهـذه المواقـف تتمثـل فيـما يـلي:

(1) المحظورات الجنسية في موضع المساءلة الدينية

تقدِّم الكتابات الروائيّة بعض شخصياتها مقترفةً للآثام والمحرَّمات استجابةً لجبلتها الغريزيّة، مدفوعةً إليها بدافع الشهوة التي حال النقص الإنساني دون كبح جماحها، أو بدوافع الفقر والقهر الاجتماعيّ والاضطرابات النفسيّة مما سبق الحديث عنه في الفصل السابق؛ لكن بعضًا من هؤلاء الشخوص مؤمنون بفداحة جرمهم؛ وإن كانوا غارقين في الإثم والمعصية، ولذا نراهم مدفوعين بفطرتهم الأصيلة نحو معاناة من الألم النفسي والشعور المفرط بالذنب ما بين حين وآخر.

في رواية «الآخرون» لصبا الحرز تبدو البطلة السحاقيّة في أكثر مواضع الرواية مؤمنةً تحافظ على صلواتها، وتتألم كثيرًا بسبب هذه العلاقة المحرَّمة؛ لكنها تضع العلاقة الآثمة التي لا تستطيع قمعها في موضع المساءلة، هل هي اتجاه قدريّ كتبه الله عليها أم أنها اختارت الإثم طواعية؟

«تحدثنا كثيرًا عن الله، وعن ذنوبنا وشكل اشتهائنا، وكثيرًا ما كنت أسارع إلى إغلاق الأبواب التي تفتحها دارين من ورائها، هذه المناطق التي لا آمن على نفسي فيها من السقوط، لكنها كانت تعاود فتحها ولا يصدر الباب صريرًا، كانت تقول: إذا كان الله قد خلقني هكذا فما ذنبي أنا؟ وبدوري أتساءل: كيف خلقني الله؟ بأي صيغة؟ هل يخلق الله الأشياء المعتلة الفاسدة؟»[1].

---

1) الآخرون: صبا الحرز، ص: 178، وانظر ما يشبه هذا أيضًا في ص: 233، وهذا الموقف الحائر من البطلة يخدم الرؤية السرديّة؛ لأن الرواية تنهج نهج رواية «رائحة القرفة» لسمر يزبك في البناء الحجاجيّ، فهي -أيضًا- لا تطرح العلاقة الشاذة باعتبارها جريمة بشكل مطلق؛ وإنما تضعها في موضع المساءلة والاختبار تاركة الخيار التأويلي للقارئ وحده، ولذا توضع هذه القضيّة الجنسيّة بين مجموعة من القضايا المتشعِّبة التي تبدو مفروضة على الإنسان مثل: نوبات الصرع التي تعاني منها البطلة، وكونها منتمية لأقليّة شيعيّة في مجتمع أغلبه سنيّ، وهكذا يبدو القلق الروحي تجاه هذه القضيّة حلقة من حلقات المساءلة.

وفي رواية «ترمي بشرر» لعبده خال يتصاعد الأذان في خلفية المشهد الذي يُدفع فيه البطل «طارق» إلى الانتقام الجنسي الشاذ بتحريض من سيد القصر، ويبقى صوت الأذان جالدًا قاسيًا مع امتداد الزمن النفسيّ المروّع، ويبدأ المشهد في أول الرواية، وينقطع لتستأنف الرواية ارتجاعها إلى الماضي، ثم يعود مجددًا في نهاية الرواية وقد استغرقت في الأحداث المشينة ليكون الألم النفسيّ مهيمنًا على شخصية البطل لأقصى حد ممكن:

«أذان العشاء طال هذه الليلة، شعرت أنَّ المؤذن قد بقي يردد أذانه لمنتصف الليل من غير أن يستجيب المصلون لندائه، تتموج مفردات الأذان داخل القلب في محاولة لإنارة عتمة قديمة، تغلق المعاصي أبوابها عليها وتتسع بقعة الظلام»[1].

على أن حضور الدين عند بعض من الشخصيات الآثمة قد لا يكون أصيلًا أو فطريًّا، وإنما هو تقليدي بالتبعة الاجتماعيّة. في رواية «في غرفة العنكبوت» نجد الكثير من المواضع التي تنتاب البطل «هاني محفوظ» فيها نوبات من الندم والبكاء خاصةً في اللحظات المتأزّمة التي يتعرض فيها لخطر داهم؛ لكنه يدرك في النهاية أن النزعات الدينية التي تنتابه في وقت الأزمة «مجرد مُسَكِّن لطيف»[2]، ويبدو أكثر صراحةً مع ذاته -أخيرًا- بشأن تلك النزعات الدينيّة الطارئة:

---

1) ترمي بشرر، عبده خال، وقد وردت الفقرة المذكورة أعلاه في أول الرواية ص: 10 و 11، وفي آخرها ص: 342 و344، وما بين الفقرتين تتداعى أحداث الماضي.

2) كانت لحظات الصراع الداخلي في نفس البطل على أوجها في فترة المراهقة، راجع: في غرفة العنكبوت، محمد عبدالنبي، ص: 69 و 70، ثم بدا له فيما بعد أنها مسكنات، راجع ص: 106.

«توهمت أحيانًا أنني بدأت أرجع إلى الله في فترة السجن، وكنت أرى قبل ذلك أن هذا الطريق ليس من حقنا، لأنه يناقض رغباتنا الواضحة ... أقول توهمت لأنني أدرك -الآن- افتقاري للإخلاص في اللجوء إلى الله، كان في تسليمي لأمره شيء من المكر، كأنني أحاول رشوة القدر بطريقة ما ليغيثني مما وقعت فيه، أو لعلني حوّلت إذعاني للحكومة والقضاء والزبانية إلى حالة روحانية هشّة مضحكة، ورغم ذلك كثيرًا ما كنت أبكي حين يتلو كريم القرآن، وكان الندم لذيذًا كأنما يستدعي متعة الذنب نفسها بعصا سحريّة»[1].

(2) حضور الدين دون مساءلة للمحظورات

من الطبيعيّ جدًّا أن تكون المحظورات الجنسيّة في موضع مساءلة دينيّة من الشخصيّة التي تمارس الموبقات والمحرمات؛ لأن الإيمان بالله فطريّ غريزي، وقد تتمادى الشخصيات الروائيّة في غيّها دون استجابة لنداءات النفس اللوامة وعذاباتها، ولكن هذا لا ينفي فطريّة النوازع الدينيّة وأصالتها عند بعضٍ منها، ولا ينفي توجّهات الدين التي تقوم بدورها في محاولة تقويض الفحشاء سواء أستجابت لها الشخصية الروائيّة أم لم تستجب، حتى وإن كانت التوجهات الدينيّة صادرةً عن تقاليد اجتماعية وغير متأصلة في النفس. أما الغريب الذي لاحظتُ وجوده بكثافة في كثير من الكتابات الروائيّة بشكل

1) في غرفة العنكبوت، محمد عبد النبي، ص: 305 و 306.

يدعو إلى التأمل والفهم هو ظهور الشخصيّة المتدينة الملتزمة ولديها نوازع جنسيّة محرّمة، وممارستها المبالغ فيها للموبقات دون رادع أو تأنيب، فما الهدف من إظهارها متدينةً دون أن يمارس التدين نفوذه وتأثيره على سلوك الشخصيّة، أو -على الأقل- يحاول تغيير توجّهاتها الفجّة؟

من الممكن جدًّا تفهُّم دوافع الروائي «المغلوطة» حين يريد تبرير قضيته الجنسيّة من خلال تقديم مشاهد تدل على شيوع الفاحشة وتفشيها في المجتمع، ولذا قد لا يتوقف القارئ طويلًا أمام الصورة التي تقدمها رواية «في غرفة العنكبوت» للشاب الملتحي المنتمي إلى جماعات متشددة دينيًّا، الذي يحكي عن شيوخ الجماعة (بالجمع) وكيف كانوا يأخذونه ليلًا (في المعتقل) ثم يقومون لصلاة الفجر[1]، لا حاجة إلى بيان مدى المبالغة غير المنطقيّة ولا الواقعيّة في هذا المشهد.

وفي رواية «الزيني بركات» التاريخيّة من الممكن اعتبار «الشيخ ريحان» -ذلك الشيخ الأزهري الموصوف بكونه «حافظ كتاب الله وحارس البخاري»[2] مع أنه يتردد على بيوت البِغَاء[3]- نموذجًا لأصحاب الأقنعة الدينيّة من الوصوليين، على الأخص حين تُقدِّم الرواية الرجل وهو يتقرب لأمراء السلطة مبتغيًا عندهم النفوذ دون إيمان بأي قضيّة

1) راجع: في غرفة العنكبوت، محمد عبد النبي، ص: 326.

2) الزيني بركات، جمال الغيطاني، ص: 177.

3) الزيني بركات، من ص: 173 إلى ص: 175.

من قضايا النضال[1]. وعلى كل حال يبقى «الشيخ ريحان» نموذجًا لنمط من أنماط متنوعة من الشخصيات، أما غير المفهوم -فعلًا- فهو ظاهرة جماعيّة تبدو في توجّه «طلاب الأزهر» نحو «بيت أنس» وهو بيت من بيوت البغاء، مع أن الرواية تقدِّمهم باعتبارهم مناضلين متدينين وشرفاء:

«..يروح بخياله إلى بيت أنس، يقصده أصحابه المجاورون الذين يجري المال بين أيديهم يسيرًا ..، جاءه مال بعد نَسْخِه كتابًا في المنطق لأحد مشايخ الصعيد، ألح عليه أصحابه في الذهاب إلى بيت أنس، عَصَرَ أصابعه، هزَّ رأسه مراتٍ، ما الذي يدفعه إلى الرفض؟ يعرفه أصحابه المجاورون وأصحاب الربوع والحارات طيبًا رقيقًا متدينًا..، ماذا لو عرفوا عنه ارتياده لبيت أنس؟ دفعه دراهم ليمتلك امرأة بعض الوقت؟ (لا يتعارض هذا مع ذاك يا سعيد) .. ينفي الخاطر والفكرة، تحوم سماح من بعيد في عقله..»[2].

إن الرواية تقدم الزنى وكأنما هو شائع ومألوف وغير مستغرب من رجال الأزهر والمتدينين (**لا يتعارض هذا مع ذاك**)، وآية ذلك استنكار سعيد لرفضه، لا يوجد وازع ديني يحول دون زنى المشايخ وطلاب الأزهر، والرواية تزيح كل الموانع الدينيّة وتدفعنا إلى تأويل ذلك الرفض المجهول الأسباب باستغراق البطل المتعفّف في حب «سماح»، ولذلك -ربما- لم يكن راغبًا في خيانة حبه لها.

---

1) في الصفحات التي ذكرناها في الهامش السابق ما يدل على ذلك، وانظر أيضًا ص: 78 و ص: 183، و ص: 212.

2) الزيني بركات، ص: 76.

وفي روايـة «العمامـة والقبعـة» يجـد القـارئ الـراوي (غـير المسـمَّى) مصليًـا صوَّامـا؛ لكنـه زانٍ، وتُقَـدِّم الروايـة مشـهدًا لمضاجعتـه لأَمَـة أسـتاذه بتفاصيـلَ فجَّـة للغايـة، وبعـد الفـراغ مبـاشرة تقدِّمـه وقـد قـام لصـلاة الصبـح في فجـر اليـوم التـالي[1]، وفي موضـع آخـر يخـرج مـن المسـجد بعـد صـلاة العـصر، ثـم يمـضي في السـوق للبحـث عـن هديـة يقدمهـا لـ«بولـين» وهـي الفتـاة الفرنسـيّة التـي يـزني بهـا[2]، وفي موضـع ثالـث: تحـاول بولـين إغـواءه لكنـه يمتنـع عـن الاسـتجابة لمبادراتهـا لأنـه صائـم[3]، ولا أعلـم سـببًا فنيًّـا أو قيمـةً دلاليّـة تدعـو الكاتـب إلى الجمـع بـين «صـور العبـادة» التـي تـدل عـلى التديـن و«الـزنى» دون أن تتبـادر إلى ذهـن القائـم بهـما معًـا أي بـادرة مـن بـوادر اللـوم أو التأنيـب، إلا أن يكـون مؤمنًـا بـأن «**هـذا لا يتعـارض مـع ذاك**» كـما قـال «سـعيد» بطـل روايـة «الزينـي بـركات»، أو لعـل الكاتـب يقصـد أن يقـول: إن في وسـعنا أن نكـون مسـلمين متعبديـن، وأن نكـون متحرريـن عـلى الطريقـة الأوربيّـة في آن واحد!

ولعـل فكـرة «الجمـع بـين الإسـلام والقيـم الغربيّـة» -بعينهـا- هـي التـي دفعـت مؤلـف روايـة: «زينـب» -مـن قبـلُ- إلى تقديـم هـذا المشـهد الغريب للغايـة عـن طبـاع المتدينـين في عصرنـا الحـالي؛ بَلْـهَ مـرورَ قـرن مـن الزمـان وزيـادة عـلى نـشر الروايـة:

---

1) العمامة والقبعة، صنع الله إبراهيم، ص: 17.

2) العمامة والقبعة، ص: 100 و 101.

3) العمامة والقبعة، ص: 236.

«سألها إبراهيم أن تنتظره حتى يخطف ركعات المغرب، فلما اختتمها طلب إليها -إن شاءت- أن تجلس قليلًا حتى يستريحا، فأجابت طلبه بعد شيء من التردد، .. تجاسر وأمسك بيديها، وفوق تلك البقعة الطاهرة المحرَّمة..، قال لها لأول مرة: أحبك يا زينب، .. ثم بحركة لم يفهمها ارتمت إليه مُسَلِّمةً له نفسها ملقيةً برأسها فضمها إليه، ... كانت لذيذةً تلك الساعة الملائكيّة، وكم تود لو تستعيدها..»[1].

والواقع أن تقديم هذا المشهد بعد تأدية «إبراهيم» للصلاة وفي المصلى الذي يصفه المؤلف بكونه «**بقعةً طاهرةً مُحرَّمة**»، ووصف تلك الساعة بكونها ملائكيّة لا يدل إلا على محاولة تقديم أبطال الرواية على أنهم مسلمون ملتزمون؛ وفي الوقت نفسه هم مثقفون أوربيون متحررون، مع أنهم فلاحون أمِّيون يعيشون في مطلع القرن العشرين!

(3) تجاهل وجود الدين

على جانب آخر يختفي الدين -تمامًا- من حياة بعض الشخصيات الروائيّة التي تؤمن بالحريّة الجنسية أو تمارسها. لا يَرِد أي تلميح له سلبًا أو إيجابًا.

---

1) زينب، محمد حسين هيكل، ص: 113 و 114.

في روايةٍ للأديب المصري إحسان عبد القدوس[1] عنوانها «أنا حرة»[2] تعيش البطلة «أمينة» مع حبيبها ثماني سنوات في شقته حياة المتزوجين مستجيبةً لكل نزواته دون أن تكون ثمة إشارة للدين بالمرة[3].

في رواية «أنا هي أنتِ» لا يبدو الدين بأي شكل من الأشكال في الرواية، الندم الوحيد الذي شعرت به الفتاة السحاقيّة «سهام» لأنها: «تلوم نفسها على هذه الممارسة المناقضة لتربيتها»[4]، والأم التي تلوم ابنتها على علاقتها الآثمة بالفرنسيّة «كلير» لا تقدِّم أي مبرر ديني لهذا اللوم؛ وإنما يكون اللوم لأن هذه الممارسة تخرج عن السلوك الصحيح والأخلاق السامية الموروثة عن الآباء والأجداد[5]، ولا تبدو أي نواح دينيّة

---

1) ولد سنة (1337هـ - 1919م)، له عدة مجموعات قصصية، وأكثر من ثلاثين رواية، من أشهرها: «أنا حرة»، «في بيتنا رجل»، «الرصاصة لا تزال في جيبي»، «لن أعيش في جلباب أبي»، «يا عزيزي كلنا لصوص».

2) صدرت الرواية في سنة (1373هـ - 1953م)، وهي تتناول تمرد الفتاة العربية على التقاليد التي تحد من حريتها وتقوض اختياراتها في الحياة. بطلة الرواية «أمينة» أُودعت لتعيش عند عمتها بعد طلاق والديها، كان جمالها يستحوذ على قلوب شباب الحي جميعًا ما عدا «عباس» الذي كان يتجاهلها تمامًا. انخرطت «أمينة» مع بعض الأصدقاء اليهود في حياة لاهية متحررة، وساءت سمعتها رغم أنها كانت تضع حدًّا للتمادي مع أصدقائها في علاقاتهم العابرة، تقدم لخطبتها شاب؛ ولكنها تخلصت منه بعد فترة لأنها تريد إكمال دراستها الجامعية، ومن ثم اختارت الحياة مع والدها والالتحاق بالجامعة الأمريكية التي أتاحت لها ممارسة حريتها بشكل لم تحلم به، وبعد تخرجها اتجهت للعمل في شركة كبرى، وباعدتها الحياة عن صديقها «جلال» الذي توهم الجميع أنها مقدمة على الزواج منه، وأخيرًا تلتقي بابن العباسية القديم «عباس» الذي أصبح صحفيًا، ومن خلاله تقتنع أن الحرية وسيلة لا غاية، وأن المرء يضحي بحريته لمن يحب، وهكذا تضحي بحريتها التي ناضلت لتحقيقها لأنها أحبت «عباسًا»، وآمنت بأن تكون عماده في تحقيق نجاحه، وامتدت حياتها معه ثماني سنوات دون زواج لأن «عباسًا» نفسه لا يؤمن بفكرة الزواج! النسخة التي بين يديّ من هذه الرواية هي طبعة حديثة من مطبوعات أخبار اليوم قطاع الثقافة، القاهرة، (1419هـ - 1999م).

3) انظر: أنا حرة، من ص: 189 إلى ص: 191، وقد أشارت الرواية من قبل إلى عدم إيمانها بالدين، انظر: ص: 84 وإلى عدم إيمانها بأي مبدأ في حياتها ص: 163، غير أن هذا الأمر جاء على لسان السارد العليم ولم يكن إفضاءً من الشخصية عن ذاتها، فلم تُبد «أمينة» أي تمرد على الدين بالمرة، ولا حتى أظهرت استشعارًا بوجوده أصلًا؛ وكذلك المحيطون بها الذين لم يكفوا عن لومها وتقريعها بسب تحررها؛ لم يكن الدين أداة زجر يستخدمونها؛ فضلًا عن عدم ظهور أي ملمح من ملامح الدين في حياتهم، أو في الرواية أصلًا.

4) أنا هي أنت، إلهام منصور، ص: 33.

5) أنا هي أنت، ص: 27.

في شخصية السحاقيّة «ميمي» ولا «ليال» الأستاذة الجامعية المتحررة التي تؤمن بحق الإنسان في ممارسة حريته الجنسيّة كيفما شاء، وحقه في إقامة علاقة قائمة على الحب والتفاهم بعيدًا عن قيود الزواج[1].

ومع أنَّ تجاهل الدين يعد إقصاءً من القضيّة المطروحة؛ إلا أنه إقصاء يحمل موقفًا، فتجاهل الأشياء لا ينفي وجودها؛ وإنما ينفي تأثيرها، فالتجاهل نوع من أنواع التمرد الخفيّ المضمر.

(4) التمرد على الدين

في بعض الروايات يأخذ السرد موقفًا متمرِّدًا تجاه الدين، حيث تُعلن بعض شخوص الرواية الرفض للدين بشكل صريح، أو إحلالها للممارسة في منزلة قداسة تتوازى -من وجهة نظرهم- مع قداسة الدين. تقول البطلة في رواية «برهان العسل»:

«مرجعي هو أنا، وما كان علي أن أبحث عن تصريح أرضي أو سماوي، ما كان لي أن أبحث عن فتوى شرعية تسمح لي بأن ألتصق برجالي ساعة الحمى»[2].

وفي رواية «انتصاب أسود» يعلن البطل -بشكل ساخر- عن إحلال الممارسات الجنسيّة المحظورة في موضع الدين[3]، وفي موضع آخر يقول

1) راجع: أنا هي أنتِ، من ص: 90 إلى ص: 94.

2) برهان العسل، سلوى النعيمي، ص: 25.

3) راجع: انتصاب أسود، أيمن الدبوسي، ص: 35 و ص: 153.

بإمكان تحقيق السعادة من خلال: نعيم بشري خالص؛ إذ تكفي الإرادة لصنع فردوس أرضيّ، وفي وسع الممارسات أن تهيئ لذويها روحانية الدين[1].

وفي رواية «حُرمة»[2] لعلي المقري تُطرح -بدايةً- فكرة ارتباط الدين والحب بالحياة البشريّة وهيمنتهما عليها من خلال حيلة سرديّة تجريبيّة مُبتكرة، فأحداث الرواية كلها تُسرد وفي خلفيتها تُبَثُّ عبر جهاز التسجيل أغنية «سَلوا قلبي» التي غنتها المطربة المصريّة أم كلثوم من أشعار أحمد شوقي، وهي قصيدة مدح نبويّة تبدأ بمقطع غزليّ مُطوَّل، فالقصيدة -في جملتها- مزيج من «الحب والدين» الذي ينساب من وراء الأحداث، وفي أحيان كثيرة يمكن الربط بين «دلالة الأبيات» التي تتخلل السرد لتوهمنا بصوت الأغنية في الخلفية و«دلالة المقطع السردي» الذي يتخلله البيت كما في هذا النموذج:

---

1) راجع: انتصاب أسود، أيمن الدبوسي، ص: 77 و ص: 83.

2) صدرت رواية حرمة في طبعتها الأولى سنة (1433هـ - 2012م)، وهي تعالج قضيّة المرأة والمحرمات كما يبدو من عنوانها الذي يحمل دلالة ثنائيّة تحيل من ناحية إلى «المرأة» بتسميتها الشعبيّة التقليديّة: «حُرمة»، وإلى ما يطوّقها من محرمات دينيّة في المجتمع العربيّ المسلم -من وجهة نظر الرواية- على الأخص حين يكون ثمة تشدد دينيّ. تعيش بطلة الرواية (غير المسماة) في أسرة يمنية متدينة وفقيرة، ولذا يتغاضى الوالد (رغم تدينه) عن التصرفات المشينة لابنته «لولا» لأنها تعول البيت، رغم كونها تبيع جسدها أو تمنحه بلا مقابل؛ بينما يمارس تشدده على الصغرى التي لا تدرّ دخلًا، درست بطلة الرواية في «الجامعة الإسلاميّة» دراسة دينيّة، وتزوجت من أبي عبد الله صديق أخيها «عبد الرقيب» الذي تحول تحوّلًا غريبًا وغير مُبرَّر من الماركسيّة إلى التشدد الديني الإسلامي، ثم سافرت مع زوجها للجهاد في أفغانستان، وتعرضت بطلة الرواية لكبت جنسي كبير لأنها لم تستطع إرضاء حاجتها عبر الزواج أو الحرام. تنتهي الرواية نهايات مأسويّة: الأب يموت مفجوعًا بابنته «لولا» الزانية بعد اكتشافه إحضارها رجلا للبيت، و«لولا» نفسها تنتحر إضرابًا عن الطعام، وزوج البطلة المفقود يعود في اللحظة التي اكتشفت فيها البطلة حملها سفاحًا من جارها، وتنتهي الرواية بمطالبة زوجها السابق بعودتها بينما هي ترفضه وتتضوّر جوعًا لإرضاء حاجتها الجنسيّة. بين يدي نسخة الرواية في طبعتها الأولى الصادرة عن: دار الساقي، بيروت.

«سآخذك إلى بيت واحدة من صاحباتي لتشوفي فيلم ثقافي وتعرفي..

...

وعَلَّمنَــا بنــاءَ المَجــدِ حتّــى

أخذنَــا إمــرةَ الأرضِ اغتصابــا

لم تعد زميلتيَ تسألني عن شريط الفيديو، وأنا لم أبادر في إرجاعه إليها، بقيت أخفيه في كتبي المدرسيّة، أروح وأرجع وهو معي، تمنيت ألا تسألني عنه حتى أجد الفرصة لمشاهدته»[1].

وربط البيت بالمضمون السردي من خلال تأويل مُتسامح بريء لهذا المقطع (دون فهم لسياق الرواية في جملتها) يمكن من خلاله اعتبار البيت مُعبّرًا عن المفارقة بين «الأمة الإسلامية العظيمة التي نتصورها في مخيلتنا وهي تبني المجد» وحال «أبنائها وهم في الحضيض يتهافتون على مشاهدة الأفلام الجنسيّة»؛ غير أن الرواية -في جملتها- لا تدين تلك الأعمال الجنسيّة في أي موضع من مواضعها، وإنما تُبرز الدين باعتباره -من وجهة النظر السرديّة- سببًا من أسباب الكبت الجنسيّ، فهل يمكن أن نفهم الترابط بين البيت والسرد -على هذا النحو- باعتباره معبّرًا عن التمرد الساخر على الدين نفسه؟

إنَّ التباين واضح -تمامًا- بين الواقع المطروح في الرواية «بما تقدمه من نماذج الكبت» والمثال النموذجي التاريخي «بما يطرحه

1) حُرمة، علي المقري، ص: 15.

البيت من مجد وتسيّد». ولعل عبارة «**أخذنا إمرة الأرض اغتصابًا**» التي جاءت في بيت شوقي مما يدعم فكرة التسلط والقهر التي تمارس دينيًّا على الإنسان وجسده وفقًا لوجهة النظر التي تطرحها الرواية.

تقدم الرواية بطلتين تمثلان نموذجين متناقضين مع كونهما أختين شقيقتين عاشتا في البيئة نفسها، إحداهما «لولا» التي تحررت تمامًا من سلطة الدين، والأخرى «لم تسمها الرواية» خضعت خضوعًا صارمًا للدين، استطاعت الأولى أن تتمتع بحريتها الجنسيّة دون أي قيد أو وازع من خلق وضمير؛ لأنها تحدَّت السلطة الدينيّة، والأخرى كُبِتَت تمامًا لأنها خضعت لنفوذ الدين بانقياد تام.

يُظهر المؤلف بطلة روايته «لولا» ساخرةً من الدين[1]، ويُجْرِي على لسانها ألفاظًا لا تليق بجاه الله عز وجلّ[2]، وتبدو ناقمةً على تَدَيّن أختها المتشبثة بالحلال الذي ستنتظره طويلا[3]، وقد انتهت حياة «لولا» بعد صراع مع الاكتئاب، وإضراب طويل عن الطعام، ولكن لا ينبغي أن نفهم أن هذا عقاب أوقعه السرد الروائي عليها ليكون جزاءً لتمردها على الدين؛ فما عانته البطلة من اكتئاب انتهى بموتها مضربةً عن الطعام لم يكن نتيجة ألمها النفسي وندمها، إنها تعلن صراحة كونها غير

1) راجع: حرمة، علي المقري، ص: 48.

2) راجع: حرمة، علي المقري، ص: 65 و ص: 149، وقد وردت هذه الألفاظ في سياق الهزل والسخرية من البطلة، لكنها -بطبيعة الحال- محسوبة على موقف الشخصية الروائية، وأنا أعتبرها جرأةً وانتهاكًا وتجاوزًا غير محسوب من المؤلف.

3) راجع: حرمة، علي المقري، ص: 36.

نادمة على طريقها الذي اختارته؛ لكنها تأسف على تقدّم سنها وكونها غير مرغوبة[1].

أما بطلة الرواية المتدينة فهي لا تُوَفَّق على الإطلاق في تحقيق الرضا النفسي من خلال العلاقة المشروعة، فقد تزوجت مرتين وعجز كلا الرجلين فظلّت عذراء[2]، وتمنت أن تتعرض للاغتصاب لكي تنال ما حُرمت منه دون إدانة من الدين[3]، وعندما أعيتها سبل الحلال دفعها كبتها المتراكم إلى الحرام، وهكذا دقت باب جارها واقتحمت جسده دون أي مقدمات![4].

لقد أراد الكاتب أن يقول إن التربية الدينيّة المتشددة لا تصنع العفّة ما دامت المرأة نفسها حُرمةً محظورةً مضيّق عليها؛ لكنه تطرَّف في إبراز فكرته بشكل بدا هجوميًّا تمرديًّا ضد الدين نفسه، ولا شك أن تعصّبه لفكرته التي يقدمها من خلال الرواية هو الذي جعله يُبالغ في تقديم شخصية البطلة عاجزةً عن تحقيق حلمها بالزواج الذي يرضيها ويحقق لها الاتزان النفسي حتى بدت في آخر الرواية وقد فقدت صوابها تمامًا، ولو تقبلنا هذه المبالغات فليس الدين مسؤولًا عن سوء حظها ولا عن اختيار القدر لها، ولو أراد الكاتب تقديم الدين بشكل سويٍّ لأتاح للبطلة قدرًا من التسامي على الكبت الجنسي بالصلاة والعبادة مادامت شخصيةً متدينةً وملتزمةً.

---

1) راجع: حرمة، علي المقري، ص: 148.

2) راجع: حرمة، علي المقري، ص: 87 و ص: 155.

3) راجع: حرمة، علي المقري، ص: 34.

4) راجع: حرمة، علي المقري، ص: 168.

لقد أراد الكاتب تقديم صورة متطرفة لكل ما هو ديني، لم يقدم صورة دينية سويّة إلى جانب الصورة القاتمة بحيث تتوازن الرؤية كما حدث في رواية «ترمي بشرر» لعبده خال التي بدت فيها شخصية «إبراهيم» المتدين المتعفف موازيةً لشخصية أخيه «طارق» الشهواني المنغمس في الخطيئة دون أي ضابط أو رقيب.

ولقد بالغ الكاتب في تقديم الصورة الدينيّة شديدة التعسّف قياسًا على هيمنة الكنيسة في العصور الأوربيّة المظلمة وزيادة نفوذها بشكل متضخم للغاية؛ ما أدى -في نهاية المطاف- إلى التحرر العلماني والفكاك المطلق من القيود الدينيّة، وأظنّه يستحضر هذه الصورة الأوربيّة تمامًا في قوله تعليقًا على هذه الرواية: «تعاليم رجال الدين أصبحت صارمة، لقد أصبح رجل الدين يتدخل في كل شيء في حياتنا، رجل الدين يتحول إلى كهنوت يقاسمنا غُرفَ نومنا، لقد تحوَّل رجل الدين إلى وسيط بين الله والناس»[1]، ولهذا أتصوّر الكاتب يعبّر عن تجربة مستوردة من التاريخ الأوربي ويستعير لها ردود الأفعال الأوربيّة التحرريّة نفسها التي لا تلائم أو تناسب واقعنا الإسلاميّ العربيّ شكلًا أو موضوعًا.

1) وردت هذه العبارات على لسانه في سياق محاورة من البرنامج التلفزيوني: *إضاءات*، تقديم: تركي الدخيل، أذيعت الحلقة على قناة العربية في (جمادى الآخرة 1433هـ- نوفمبر 2012م). والحلقة مرفوعة على اليوتيوب على الرابط التالي: https://www.youtube.com/watch?v=sQpDOzVGTOY

الفَصلُ الخامسُ

مستوياتُ التَّعبيرِ اللغَوِيِّ

الروايـة -كغيرهـا مـن الفنـون الأدبيـة- فـن لغـوي في المقـام الأول، والكاتـب الـروائي يخاطـب جمهـوره مـن خـلال الوسـيط اللغـوي، فالروايـة ليسـت مجـرد «حكايـة» وإنمـا هـي تكويـن فنـيّ لتقديـم الحكايـة وفـق تصـوّر معـين، وبالتأكيـد «الحكايـة» في حـد ذاتهـا هـي مجـرد مـادة أوليّـة محايـدة خـام تختلـف باختـلاف تشـكيلها، والروايـة «تجعـل طريقـةَ الـسردِ والحَـكيِ جـزءًا مُهـمًّا مـن الخَلـقِ والتوصيـلِ، فـلا تكـون القصـة أو الحـدث هـو مـا يهـم، بـل -أيضًـا- وفي المقدمـة طريقـة الـسرد وعنـاصر التشـكيل التـي تُجْمِـل تفاصيـلَ المنـاخ، وتَنفـذُ بـه إلى أعـماق النفـس والأشـياءِ»[1].

وأحسـب أننـا لـو قدمنـا حكايـةً شـفوية لمجموعـة مـن الروائيـين وطلبنـا مـن كل واحـد منهـم كتابـة روايـة تتضمنهـا لاختلفـت رواياتهـم باختـلاف الـرؤى والأبنيـة والصياغـات التـي يطرحونهـا، وإن تضمنـت الروايـات في مجموعهـا الحكايـة نفسـها.

والصـوغ اللغـوي عنـصر مهـم جـدًّا مـن عنـاصر البنـاء والتعبـير الأدبي،

1) أسـئلة الرواية - أسـئلة النقـد، محمـد بـرادة، منشـورات الرابطـة، الـدار البيضاء، الطبعـة الأولـى (1416هـ - 1996م)، ص: 79.

ولذلك نقول: إن اختلاف مستويات الصوغ اللغوي -بالطبع- إلى اختلاف الدلالة والإيحاء والمغزى، فالفرق شاسع بين «يزني» و«يمارس الحب»، وثمة فروق كبيرة بين وجهة النظر في الروايات التي تعبّر عن اللوطيين والسحاقيات بكلمة: «شواذ»، وتلك التي تصفهم بكلمة: «مثليين»، والبون شاسع جدًّا بين مقاصد رواية تصف مشهدًا من مشاهد العلاقة الجسديّة بتفاصيله الدقيقة وأخرى تثيره بتلميح عارض، أو تعبّر عنه من خلال المجاز.

إن استخدامات اللغة ليست عبثيّة أو عشوائيّة، والكلمة في سياق سردي ما قد لا يجوز الاستغناء عنها بمرادف لها، لأن الكلمة في وسعها أن تكشف عن «وجهة نظر الكاتب» ومقاصد الرواية، «فاللغة الخاصة في الرواية هي دائمًا وجهة نظر خاصة إلى العالم تدّعي قيمةً اجتماعيّة»[1]، ومن ثمَّ نقدم في هذا الفصل عرضًا للمستويات اللغويّة المتعددة التي يتم من خلالها التعبير عن المحظورات الجنسيّة في الرواية العربية:

1) *الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ص: 110.*

(1) التعبير الصريح المكشوف

في هذا النوع من أنواع الكتابة لا يتحَفَّظ الكاتبُ في لغته، ولا يجد حرجًا أو مانعًا من استخدام التسميات المكشوفة الصريحة الواضحة في التعبير عن العلاقة الجسدية «بأنواعها المختلفة» أو التعبير عن عَوْرَة الرجل والمرأة، وهذه التسميات -على صراحتها ومباشرتها- قد تكون في مستوى أَوَّليّ من المستويات اللغويّة متحفّظة إلى حدٍّ ما، فتقف على حافة المحظور اللغويّ[1]، غير أنّها تكون في مستوى آخر أكثر تجاوزًا، وأشدَّ جرأة وتوغلًا واقتحامًا، فلا يتورع الأديب عن استخدام تسميات فضائحيّة نابيةٍ بذيئة[2].

ويتخذ الروائيون من الكتابات التراثيّة العربيّة المتوغِّلة في المحظورات الجنسيّة بمكاشفة لغويّة تامة ذريعةً لهذا الابتذال وتلك التعبيرات الصريحة المكشوفة، وتقول سمر يزبك: «ثمة الكثير من النصوص العربية الإيروتيكية القديمة تم التعتيم عليها بسبب التحولات في الثقافة العربية الإسلامية من نقطة مضيئة إلى نقطة مظلمة غُيّب فيها العقل، وبسبب طبيعة المجتمعات الإسلاميّة السلطويّة»[3]، ويقول علي المقري:

---

1) مثل كلمة: (نكاح، مضاجعة، عضو، فرج... إلخ)، راجع: الخبز الحافي، محمد شكري: (67، 103، 181). اكتشاف الشهوة، فضيلة الفاروق: (28، 52، 64). برهان العسل، سلوى النعيمي: (134، 171). رائحة القرفة، سمر يزبك: ص: 21، انتصاب أسود، أيمن الدبوسي: (47، 159). في غرفة العنكبوت، محمد عبد النبي، ص: 54. العمامة والقبعة، لصنع الله إبراهيم، ص: 111.

2) راجع على سبيل المثال: الخبز الحافي، محمد شكري: (107، 121، 205)، حرمة، علي المقري: (15، 18، 22، 29، 45، 46، 87، 143)، العمامة والقبعة، صنع الله إبراهيم: (112 و 113، 211، 203)، برهان العسل، سلوى النعيمي: (31، 39، 110، 113، 116، 117، 125)، انتصاب أسود، أيمن الدبوسي: (9، 12، 16، 25، 35، 32، 37، 38، 39، 40، 48، 49، 74، 79، 80، 158)، شيكاجو، علاء الأسواني، ص: 224.

3) الإيروتيكية: تعريب لكلمة: Erotic، ومعناها: «الإباحي المثير للشهوة»، وقد وردت كلمات سمر يزبك التي نقلناها في سياق حديثها ضمن حلقة: المثلية النسائية في الأدب العربي، من البرنامج التلفزيوني: قريب جدًا، المذكور سابقًا.

«كَتَبَ القدماء بمنتهى الصراحة دون لوم أو تقريع، والآن كل شيء ممنوع!»[1].

وفي تصوّري: أن هذه النظرة إلى التراث إنما هي نظرة انتقائيّة؛ ذات معيار غربيّ، فما يوافق التوجهات الغربيّة الإباحيّة مما شاع في التراث الأدبي القديم يكون في تقديرهم «تنويريًّا حضاريًّا»، وما دون ذلك إنما هو «ظلاميّ رجعيّ»، مع أن الكتابات التراثيّة الموغلة في استخدام الألفاظ المكشوفة إنما هي رهينة بسياق حضاري مختلف تمامًا؛ فأغلب هذه الكتابات التراثيّة مرتبطة بنظام الرِّق والاستعباد الذي شاعت فيه الجواري والغلمان والقيان، وغدت فيه المرأة متاعًا وسلعة للموسرين، وأحسب أنَّ من المغالطات انتزاع هذه الكتابات من سياقها التاريخي المتعلِّق بقيم اجتماعيّة تجاوزها العصر الحاضر، بل إنها غدت مرفوضة ومنظورًا إليها بأنَّها غير إنسانيّة، ثمَّ ادِّعاء استلهامها وتوظيفها من منطلق تنويري حضاريّ تحرّري، مع أنَّها رجعيّة وعنصريّة بمقاييس العصر الحديث!

وعلى جانب آخر نقول: إن جرأة الكتابات التراثيّة في هذا المضمار واقتحامها للمحظورات الجنسيّة لغةً وموضوعًا كانت من منطلق سلطة ذكورية تتعمد إقصاء المرأة عن الثقافة والقراءة والكتابة[2]؛ فالحديث

---

1) ضمن حلقة: الجنس في الأدب إباحية أم إبداع، من البرنامج التلفزيوني: في فلك الممنوع (المذكورة سابقًا).

2) راجع على سبيل المثال: الفصل المعنون بـ: ذم الكتابة إذا تولاها النساء، في كتاب: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، لأبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني (توفى: 502هـ - 1126م)، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، الطبعة: الأولى (1420هـ - 1999م)، (1/ 130)، ولا ننكر طبعًا وجود إسهامات أدبيّة نسائيّة في تراثنا العربي، لكنها محدودة ونادرة إذا ما قورنت بالمنتج الثقافي الذكوري. أما على مجال التلقي النسائي للأدب المكتوب فلن نتحدث عن الأمية بين النساء في تلك العصور الغابرة؛ ولكن كيف يمكن أن نتخيلها إذا عرفنا أن نسبة الأمية بين الإناث ممن هم فوق سن 15 سنة في بعض البلدان العربية في إحصاءات نشرتها منظمة المرأة العربية كانت قد أجريت في مطلع الألفية الثالثة (1423هـ - 2002م)- قد وصلت إلى 75 % في اليمن، وتجاوزت 50 % في مصر والسودان، ولم تكد تخلو منها دولة عربية على تفاوت في النسب. راجع: تقرير إقليمي عن الدراسات المسحية للمشروعات الموجهة للمرأة العربية في مجال التعليم، إعداد د. علي ليلة، منشورات منظمة المرأة العربية، القاهرة (1428هـ - 2007م)، ص: 9.

الجنسيّ المتجاوز لغةً ومضمونًا «جدًّا وهزلًا» مما تفيض به كتابات القدماء التراثيّة إنَّما أساسه وقوامه -في تصوري واعتقادي- أن المرأة بمنأى عن المطالعة والقراءة، وأن المؤسسة الثقافيّة مؤسسة مذكِّرة أولًا وأخيرًا، ومن ثم فهو حديث رجال لرجال يفترض غيبة المرأة؛ فلا حرج عليه ولا تَأَثُّم.

وأخيرًا نقول: إن الكتابة بهذا المستوى من الإسفاف والمباشرة والصراحة إنما هي كتابة سطحيّة من حيث التوجّه الفنيّ؛ لأنها لا تحتاج إلى موهبة أو تميّز إبداعيّ، فهذا المستوى اللغويّ من الكلام الساقط مبذول متاح لأي إنسان يريده؛ وإلا فهي كتابةٌ تُقلِّص الإبداع بالعودة إلى أحطِّ المستويات اللغويّة، والمعروف أن الفن تجاوز من خلال اللغة، فليس مطلوبًا من الأديب أن يكون مُصوّرًا فوتوغرافيًّا يكتب لغة منحطّة للتعبير عن ظاهرة منحطّة، وإذا كانت الرواية من أجناس الأدب الراقية فلماذا لا تصطنع لغةً راقيةً متميّزة؟

وإنما تقوم الكتابة الأدبيّة على الخبرة والمهارة اللغويّة التي تخوِّل لكاتبها أن يكتب ببراعة وتأنّق لا ابتذال وإسفاف؛ ولا بأس أن يكتب ببراعة وتأنّق في أي مجال من المجالات؛ لأن في العربيّة من السعة والثراء ما يُعين على التأنّق، والمبدع الحقيقي له أن يختار منها ما يغنيه عن المباشرة والتصريح.

(2) الإشارة المتخفّية غير المباشرة

في هذا المستوى من الكتابة يُعبّر الكاتبُ بشكل مُتَخَفٍّ غير مباشر، ومن ذلك استخدام الكنايات غير الفنيّة، كوصف عورة الرجل والمرأة بـ«الشيء»[1]، أو وصف العلاقة نفسها بهذه الطريقة كما جاء في رواية الأديب السوداني الطيب صالح[2] «موسم الهجرة إلى الشمال»[3].

«هل أحد يعرف حلاوة (هذا الشيء) مثلك يا بنت مجذوب؟ / قتَلَهُ أجَلُه، (هذا الشيء) لا يقتل أحدًا / حريم النصارى لا يعرفن (لهذا الشيء) كما يعرفنه بنات البلد»[4].

وكما جاء في روايَة «اعترافات إنسان» لمحمد فريد سيالة:

---

1) راجع: الخبز الحافي، محمد شكري، ص: 35، 43، 48، 57، 65، 66، 107، 135. ترمي بشرر، عبده خال، ص: 133. الزيني بركات، جمال الغيطاني، ص: 11. رائحة القرفة، سمر يزبك، ص: 11، 52، 65.

2) ولد سنة (1347هـ - 1929م)، له مجموعة قصصية، وأربع روايات: «موسم الهجرة إلى الشمال»، «عرس الزين»، «ضي البيت - بندر شاه»، «مريود». توفي سنة (1430هـ - 2009م).

3) صدرت رواية موسم الهجرة إلى الشمال في سنة (1385هـ - 1966م)، تطرح الرواية سؤال الهوية وعلاقة الشرق العربي بالغرب الأوربي من خلال بطل الرواية «مصطفى سعيد» الذي تلقى علوم الغرب وعاش فيها، لكنه عجز عن الاندماج في المجتمع الأوربي رغم تفوقه الثقافي والعلمي؛ لأن المجتمع العنصريّ لا يسمح بوجود إنجليزي أسود. حاول مصطفى فرض ذاته على المجتمع بإقامة علاقات جنسية متعددة مع فتيات بريطانيات فارضًا عليهن أجواء فلكلورية إفريقية، وكانت هذه العلاقات تنتهي بانتحارهن، باستثناء الفتاة الوحيدة «جين موريس» التي عجز عن إقامة علاقة معها رغم زواجه بها، وانتهت العلاقة بقتله إياها ومحاكمته وسجنه. ثم قرر العودة إلى السودان بعد خروجه من السجن، وهناك تزوج من فلاحة سودانية، وعاش مجهولًا في قرية نائية، غير أن خفايا هذه الشخصية بدأت في الظهور عندما التقى بالراوي (لم تسمه الرواية) الذي عاد من إنجلترا بعد حصوله على الدكتوراه، واعترف له ببعض أسراره قبل غرقه في النيل، ووقف الراوي على أسرار أخرى بعد دخوله غرفته السريّة في البيت السوداني التي عرف منها مشروعاته الإصلاحية التي كان يخطط لها للاستفادة من حياته الغربية. زُوِّجت أرملة «مصطفى سعيد» بفلاح سوداني مزواج، لكنها قتلته وانتحرت لأنها كانت تتطلع إلى الزواج من الراوي الذي يعد امتدادًا لشخصية «مصطفى سعيد»، وتنتهي الرواية بشكل رمزي يقتحم خلاله الراوي نهر النيل في منطقة ملتوية لها شاطئ شمالي وآخر جنوبي، يكاد الراوي يغرق بين الشمال والجنوب منازعًا ومحاولًا المقاومة، فيما يعبر عن طرح نهاية مفتوحة تعبر عن أزمة الهوية والانتماء. والنسخة التي بين يدي من هذه الرواية من منشورات دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة عشرة، (1407هـ - 1987م).

4) موسم الهجرة إلى الشمال، ص: 79، 80، 84.

«كان آخرها موعد للقاء في شقتي، وتقابلنا ليلتها وكانت بيننا أشياء»[1].

ومن قبيل الإشارات المتخفّية في رواية الأديبة المصريّة رضوى عاشور[2] «ثلاثية غرناطة»[3] ما عبرت به الكاتبة عن لقاء الزوجين على النحو التالي:

«في الليلة الأولى أقبل عليها سعد باستحياء، فأقبلت لا تدري كيف، والتقيا، ولما التقيا لفتهما سكينة لم تعرف شيئًا يماثلها»[4].

وفي موضع آخر من الرواية تتحدثُ الخادمة المورسكية «فضة» عن نزوات سيدها النصراني قائلةً:

---

1) اعترافات إنسان، ص: 23.

2) ولدت سنة (1365هـ - 1946م)، لها مجموعتان قصصيتان، ولها ثماني روايات من أشهرها: «سراج»، «قَرَج»، «ثلاثية غرناطة»، «أطياف»، «قطعة من أوربا»، «الطنطورية». توفيت (1436هـ - 2014م).

3) صدرت رواية ثلاثية غرناطة في طبعتها الأولى سنة (1414هـ - 1994م)، وهي رواية تاريخية تمتد قرنًا وبضع سنوات من سقوط غرناطة حتى طرد المورسكيين (العرب المتنصرين)، وترصد ما تعرضوا له من اضطهادات عنصريّة من خلال ثلاثة أجيال من أسرة عربية مسلمة غرناطية أُجبرت على التنصّر، وتعرض الرواية لهذه الأجيال الثلاثة من خلال ثلاث روايات متتابعة تمثل في مجموعها ثلاثية غرناطة. الجزء الأول من الرواية عنوانه غرناطة، وأهم أبطاله: «أبو جعفر» صاحب دكان الوراقة المهتم بالكتب والأدب والثقافة وهو رأس الأسرة وجدها، وفي هذا الجزء مشاهد سقوط غرناطة، ومن أهم أحداثه حرق الطبيبة المثقفة «سليمة» الحفيدة التي تحافظ على تراث أسرتها لاعتقادهم أن ممارستها للطب ضرب من ضروب الشعوذة. أما الجزء الثاني وعنوانه مريمة فتبلغ فيه الاضطهادات ذروتها، وتظهر مقاومة أهل الأندلس واندلاع الثورات في «البشرات» وغيرها، مما جعل السلطات ترحّل بعض أهل غرناطة ومنهم «مريمة» التي ماتت في طريق الرحيل. أما الجزء الأخير الرحيل فيرصد ملامح طرد المورسكيين بشكل نهائي من الأندلس، وأهم شخصيات هذا الجزء الأخير «علي» الذي كان واحدًا من أبطال المقاومة وتنتهي الرواية بهروبه من موكب المرحّلين قبل صعود السفينة وإصراره على العودة للموت في أرضه وأرض أجداده. أبرز قضايا الرواية هي قضية الهوية والانتماء وفكرة الاستبداد العنصري الذي يتشدد في إفناء الآخر المختلف، ليس على مستوى المورسكيين فقط، وإنما تعرض الرواية في جانب منها للغزو الإسباني لأمريكا، وتعسّفها ضد الهنود الحمر وممارساتها العنيفة ضدهم، مما يجعل من أهم قضاياها المثارة طرح المساءلة المتعلقة بالتعايش السلمي بين العقائد والهويات المختلفة، وفي الرواية أسئلة وجودية كبيرة تطرح على هامش الأحداث كالموقف من القضاء والقدر، أغلب الأبطال يتساءلون: لماذا تركنا الله للضياع؟ وأخيرًا ربما كان في هذه الرواية إسقاط رمزي على فلسطين العربية المحتلة بسبب تشابه الأحداث إلى حد كبير. النسخة التي بين يدي من الرواية هي الطبعة الثامنة الصادرة عن دار الشروق، القاهرة، (1434هـ - 2013م).

4) ثلاثية غرناطة، ص: 86.

«الدون بدرو يطلب أحيانًا ما يطلبه السيد من امرأة يملكها، ولا أملك له ردًّا»[1].

وأتصور أن هذه التعبيرات مجرد عبارات متحفّظة للهروب من التعبير المكشوف؛ ولذا لا تحمل أي إيحاءات جانبيّة توجّهنا نحو دلالة إضافية مُضمَّنة، كما أنها لا تعكس أي رؤية تتعلق بوجهة نظر السارد أو مقاصده، فهذه العبارات -وإن كانت مجازيّةً- لا تحمل قيمة فنيّة، لأنها ذات إشارة محايدة تمامًا، وهي على الرغم من مجازيتها تساوي مساواةً تامة بين الدال والمدلول، لأنها من المجازات التي استُهلكت وانتُهكت دلالاتها حتى أصبحت تعبيرًا حقيقيًّا مهذبًا يستعاض به عن التعبير الصريح، وهذا مما يُجرِّد عملية القراءة من أي إضافات جماليّة حيوية.

(3) الإشارة المُبْهَمَة غير المحدَّدة

في بعضٍ من المستويات اللغويّة التي تصاغ فيها الكتابات الروائيّة يترك الكاتب في نصوصه فجوات دلاليّة «تُبَرْمَجُ قراءتُها بأن تتركَ خلالها مساحات يَتَلَمّس فيها القارئ طريقه بدون عون خارجي، ويُؤولها ظنًّا وتخمينًا»[2]، وهذا المستوى من الكتابة يُعبِّر الكاتب فيه عن العلاقة الجسديّة تعبيرًا غامضًا؛ إذ لا يدل الصوغ اللغويّ عليها بشكل يقينيّ

1) ثلاثية غرناطة، ص: 390.

2) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، د. حسن مصطفى سحلول، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى، (1421هـ - 2001م)، ص: 70.

محسوم، فيكون من الجائز تأويلها على هذا النحو الجنسيّ؛ ولا يمنع السياق السردي من ذلك التأويل بحال من الأحوال؛ والتأويل الجنسيّ -وإن كان احتمالًا قويًّا- غير مدعوم بإشارة لغوية تجعله يقينيّ الدلالة، فهو مجرد احتمال على كل الأحوال.

في رواية «ساق البامبو» للسنعوسي نجد شخصية العجوز الفلبيني «ميندوزا»، ذلك الرجل غريب الأطوار حاد الطباع الذي لا تكاد أسرته تحتمل غضبه وإزعاجه وتبديده لدخل الأسرة المحدود على شراء ديوك المصارعة التي ينفِّس بها عن غضبه المكتوم وينتقم بها انتقامًا رمزيًّا من خصوم الأمس، فيشعر بالنشوة حين تفتك ديوكه بالديوك المنافسة[1]، ولكن من هم خصوم الأمس الذين جعلوا الرجل على هذا النحو من الغرابة والسلوك العداوني البغيض؟ لقد كان «ميندوزا» عسكريًّا مواليًا لأمريكا في حرب فيتنام، تقول ابنته «جوزفين» مفسرةً سرّ هذه الأطوار الغريبة:

«في جبال فيتنام سلب الثوار الموالون للشمال إنسانيّة أبي، لم يخبرنا بما رأى قط، ولكن: لا بد أن يكون قد مرّ بما لا يمكن وصفه ليعود قبل انتهاء الحرب بهذه الصورة التي تراه عليها»[2].

كيف سُلِبَت إنسانية «ميندوزا»؟ وما تلك الأمور التي لا يمكن وصفها التي مر بها؟ الرواية لا تقدم إجابة، هل تعرَّض «ميندوزا» للانتهاك الجنسي المهين لرجولته وكرامته؟ هذا أمر جائز، لكنه ليس يقينًا.

---

1) راجع: ساق البامبو، سعود السنعوسي، ص: 60.

2) ساق البامبو: ص: 61.

وفي رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع نشأت علاقة حب حقيقيّة صادقة بين «سديم» و«فراس»، غير أن التقاليد الاجتماعيّة القاسيّة حالت دون ارتباط «فراس» وهو شخصية اجتماعيّة مرموقة بـ«سديم» وهي امرأة مطلقة، وبالفعل خطب «فراس» إحدى بنات العوائل التي تليق بمكانته الاجتماعيّة؛ لكن «فراسًا» و«سديم» لا يزالان متحابين، ولذا اتفقا بعد فترة قطيعة وخصام على أن تظل علاقة الحب قائمة بينهما حتى يتم زفاف (فراس) لعروسه التي اختيرت له:

«لم يُرِد أيٌّ منهما أن يعيش الأيام المتبقية له (قبل الزفاف) بعيدًا عن الآخر، كان الشعور أشبه باختلاس لحظات لذةٍ أخيرة من حياة مريض ينتظر الموت بعد أيامٍ قليلة، كان الاتفاق ينص ضمنيًّا على أن يظلا معًا حتى موعد الزفاف الكائن بعد أقل من شهرين.. كثرت شجاراتهما واشتدت غيرة سديم من زوجة فراس المجهولة.. قال لها في إحدى المكالمات باستخفاف:

- «انتي ما شا الله عليكي ما تخلص دموعك أبدًا! دمعتك صارت جاهزة في أي دقيقة وعلى أي كلمة؟

كيف أصبح يحادثها بهذا الأسلوب؟ هل استرخصها بعد عودتها إليه وقبولها هذا الوضع الشاذ في العلاقة؟ كيف انتهى بها الأمر لقبول هذا الوضع أصلًا؟ كيف رضيت أن يحبها فراس وهو مرتبط بأخرى؟ أن يطلب منها أن تبقى معه حتى يدخل بغيرها؟»[1].

1) بنات الرياض، رجاء الصانع، مقتطفات من ص: 281 و 282 و 283.

هـل كان الحـبُّ بـين «سـديم» و«فـراس» بريئًـا طاهـرًا وكانـت «**لحظـات اللـذة المختلسـة**» هـي لحظـات الوصـال الروحـي بـين الحبيبـين وهـما عـلى وشـك القطيعـة، أم أن هـذا الوصـال تجاوز سـعادة الـروح إلى المتعة الجسـديّة التـي جعلتـه «**يسـترخصها**»؟ وكيـف يطلـب منهـا **البقـاء معـه حتـى يدخـل بغيرهـا**؟ أعنـي مـا طبيعـة هـذا البقـاء؟ هـل هـو «اللقـاء الجسـديّ» أم أنـه بقـاء العاطفـة والتواصـل؟ لا تقـدِّم الروايـة أيَّ إجابـة عـن هـذا كلـه، ولا تدفعنـا إلى القطـع بيقـين محسـوم تجـاه هـذا الأمـر أو ذاك.

لمـاذا تـترك الروايـة قارئهـا مُعلَّقًـا دون أن تحسـم الموقـف الـذي يثـير شـكوكه في أكـثر مـن ناحيـة؟ ولمـاذا لا تجيـب عـن تسـاؤلاته؟ إن التفاعـل مـع الروايـة قبـولًا ورفضًـا بطـرح التأويـل والتراجـع عنـه لهـو -في حـد ذاتـه- مصـدر مـن مصـادر متعـة التلقـي التـي تـترك أثـرًا جماليًّـا بالغًـا يظـل باقيًـا ومُثـارًا حتـى بعـد الفـراغ مـن القـراءة؛ بينـما يكـون الإفضـاء والتبليـغ الحاسـم بشـكل قاطـع قـد أدى مهمتـه الجماليـة التـي تنتهـي تمامًـا بانتهـاء القـراءة.

(4) التعبير المجازيّ

في مسـتوى لغـويّ جديـد تسـتخدم الروايـات التعبـير المجـازي للدلالـة عـلى عـورة الرجـل والمـرأة أو عـلى العلاقـة الجسـديّة، وقـد أشرنـا آنفًـا إلى أن اسـتخدام الكاتـب للتعبـيرات المتخفّيـة غـير المبـاشرة كقولهـم في بعـض الروايـات: «**كانـت بيننـا أشـياء، أو مـا يريـد السـيد مـن امـرأة**

يملكها... إلخ» إنما هو استخدام مُتحفّظ للهروب من التعبير الصريح؛ لأنها مجرد عبارات محايدة أو مجازات مُستهلكة أضحت بدائل مهذبة للتعبير الحقيقي البذيء، ولا ينبغي أن نعامل التعبيرات المجازيّة المبتكرة على النحو نفسه، فنقول: إنها محاولة للهروب من التعبير الصريح المكشوف؛ لأن ثمةَ من التعبيرات المجازيّة التي تستخدمها بعض الروايات ما هو أشد جرأة واقتحامًا للمحظور من التعبير الصريح نفسه[1]، وهذه التعبيرات المجازيّة لا تهدف إلى تحقيق دلالة إضافيّة؛ وإنما يكون هدفها -في الغالب- هو مجاوزة الابتذال اللغوي للتعبير النابي الشائع الصريح المألوف مع الاحتفاظ بالجرأة والإثارة.

على أنَّ للتعبير المجازي -في جانب آخر- ارتباطًا كبيرًا بالكشف عن وجهة نظر الكاتب أو وجهة نظر الشخصيّة الروائيّة تجاه الحدث الجنسيّ أو تجاه القضيّة المتعلقة به، ولنبدأ بمثال للكناية عن عورة المرأة في نصين روائيين مختلفين:

في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» يقول «مصطفى سعيد» وهو يتأمل جسد الفتاة الإنجليزيّة المراوغة النافرة: «جين موريس»، تلك التي تتمنع عليه حتى بعد زواجه بها:

---

1) كاستعارة: المطاعنة والغَرْس، والتشبيه بالصارية والثعبان والمثلث... إلخ، راجع أمثلة لهذه الاستخدامات المجازيّة في: الخبز الحافي، محمد شكري، ص: 27، 43، 44، 45، 61، 65، 135. العمامة والقبعة، صنع الله إبراهيم، ص: 60. ترمي بشرر، عبده خال، ص: 50، 91، 98، 133. اكتشاف الشهوة، فضيلة الفاروق، ص: 33، 91، 95. برهان العسل، سلوى النعيمي، ص: 33، 93. في غرفة العنكبوت، محمد عبد النبي، ص: 79. أنا هي أنت، إلهام منصور، ص: 49، 115. رائحة القرفة، سمر يزبك، ص: 19، 48، 128. موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، ص: 84، 87.

«ينزلق بصري على السطح الناعم الأملس إلى أن يستقر هنالك في مستودع الأسرار، حيث يولد الخير والشرّ»[1].

وتقول «باني» بطلة رواية «اكتشاف الشهوة» بعد وصولها سن البلوغ واكتشافها تفجّر أنوثتها بعد الحيضة الأولى:

«الجرح كان في الموضع الذي أخجل منه، وكلما غسلت الدم النازف ومسحته جيدًا عاد ونزف من جديد»[2].

في «موسم الهجرة إلى الشمال» كانت الممارسات الجنسيّة لـ«مصطفى سعيد» صورةً رمزيّةً لمحاولة اقتحام الحضارة الغربيّة؛ وكانت «جين موريس» الفتاة النافرة صورة رمزيّة -أيضًا- للحضارة الغربيّة التي تتلاعب به وترفض احتواءه، وإصرار «مصطفى سعيد» على الوصول إليها إنما هو محاولة "لإثبات الذات عنده، فالوصول إلى قلب هذه المتمرّدة الفاجرة هو قمة النصر؛ لأنه يعني الوصول إلى قلب الحضارة الأوربية في أعلى نموذج متغطرس لها»[3]، أما نتيجة هذا الوصول فإنها مجهولة تمامًا؛ هل الحضارة الأوربيّة -التي تمثل «جين موريس» صورة رمزيّة لها- خير أم شر؟ ولذا لا يمكن أن يقال -ببساطة وسطحية- إن استخدام الكناية «**مستودع الأسرار حيث يولد الخير والشر**» للتعبير عن عورتها مجردُ تعبير فيه تحفّظ واحتشام، وإنما هو تعبير مجازيّ

---

1) موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، ص: 166.

2) اكتشاف الشهوة، فضيلة الفاروق، ص: 15.

3) جدلية الرمز والواقع - دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، د. أحمد كُريُم بلال، مدارات للنشر والتوزيع، الخرطوم، الطبعة الأولى (1432هـ - 2011م)، ص: 68.

لتكثيف الدلالة العميقة ذات الارتباط الوثيق بالقضيّة التي تطرحها الرواية.

وفي رواية «اكتشاف الشهوة» تتجاوز الكناية في عبارة «**الموضع الذي أخجل منه**» الدلالة على العورة في حد ذاتها، وإنما تتسع الدلالة لتشمل «الأنوثة» بشكل مطلق. ولذا يمكن قراءة العبارة كلها باعتبارها صورة مجازيّة كليّة؛ فيكون الجرح النازف جرحًا معنويًّا؛ لأن الرواية تتبنى قضية المرأة المقهورة؛ فالجرح النازف إذن هو جرح الأنوثة المقهورة، والموضع الذي تخجل منه إنما هو موضع يؤكد انتماءها للأنوثة المخجِلة في مجتمع لا يقيم للأنثى أي اعتبار لدرجة أنها تمنت أن تولد ذكرًا[1].

وعلى جانب آخر يمكن للتعبير المجازي أن يمتد ويطول مُعبّرًا عن العلاقة الجسديّة كاملةً، ومن أمثلة هذه التعبيرات في رواية «الآخرون» وصف البطلة علاقتها الشاذة بصديقتها «ضيّ»:

«اللطخات الزرق المتعددة على جسدي، وانسحاقي تحت عجلة قطار بحمولة مليون طن اسمه «ضي» مازال مبكرًا لإدراك أي مدى تأخذها وحشيتها عليّ، هل أنقاد لها بدافع الحب، أو الشهوة، أو العبودية المطلقة؟ بقدر ما أطفأت من شموعٍ، بقدر ما ابتلعتُ من دموع ساخنةٍ وهي فوقي تشتعلُ وتحترقُ وتترمدُ مثل نيزك يمضي إلى حتفه الأخير، كنتُ أدفعُ خبز جسدي قربانًا لمرضاتها، وكانت تمتصُّ جذوتي؛ فلا تبقي في قعري أثرًا»[2].

---

1) راجع: اكتشاف الشهوة، ص: 14.

2) الآخرون، صبا الحرز، ص: 52.

وفي رواية «ثلاثية غرناطة» تُقدَّم العلاقة بين «نعيم» الفتي الغرناطيّ والفتاة «مايا» ابنة الأرض الأمريكيّة الجديدة التي استعمرها سادته الإسبان على النحو التالي:

«أعطته المرأة نفسها، منحته ما تاقت إليه نفسه منذ الصبا المبكر ولم يطله، ما الذي فعلته به المرأة؟ كان نعيم يصهل كمهر جموح زلزلت الأرض من تحته زلزالها، فراح يركض، يدكُّ الأرض وهي تهتز به وتميد، فيضطرم عَدْوُهُ، وتشهق روحه وقد اجتمع عليها نصل السكين والرجفة الحيية، تنهل من كوثر الجنّة وهي تشتعل محترقة بالنار»[1].

إن الكاتبة في رواية «الآخرون» لا تريد أن تنقل للقارئ صورة علاقة حسيّة مثيرة للغريزة أو معبِّرة عن الشهوة والمتعة وما شابه ذلك، إنها تُقدّم الوصف المجازيّ للعلاقة باعتباره انفعالًا داخليًّا، ليكون الوصف «تدفقَ انفعالات داخلية تختلج في نفس الشخصية، إن الوصف -بمعنى آخر- رديف سبر الأغوار الداخلية للشخص»[2]، ولذلك تحرص في وصفها المجازي لهذه العلاقة على تقديم الأزمة النفسيّة الداخليّة؛ وتصوّر العلاقة مع «ضيّ» جذوةً مشتعلة تمضي في طريقها للأفول، تسترجع خلالها البطلة مظاهر الألم والانسحاق والخنوع والتملّك والاستلاب التي تكون فيها ضحيّةً مبذولة.

واستخدام الكاتبة لهذه الصور المجازيّة أقدر على التعبير عن هذه

1) ثلاثية غرناطة، ص: 206 و 207 .

2) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، ص: 58.

المشاعر المتضاربة المتقلّبة التي تُظهر هذه الممارسة في صورة قلقة مضطربة، في مقابل ما توهمته البطلة من سعادة، وهذا الوصف النفسي الداخلي -بدوره- يكون طرفًا في المحاجّة التي تقيمها الرواية حول طبيعة هذه العلاقات الشاذة.

وعلى النحو نفسه تُصوِّر« ثلاثية غرناطة» -من خلال المجاز- العلاقة التي يمر بها نعيم للمرة الأولى في حياته، لا تستطيع تعبيرات مباشرة من قبيل: كان في قمة عنفوانه، وجمع بين الألم واللذة أو ما شابه ذلك من الكلام المجرّد من الخيال أن ينقل ما تقوم به هذه العبارات المجازيّة من تصوير الإحساس بالنشوة المجهولة الغريبة القلقة المضطربة التي يشعر بها «نعيم» لأول مرة في حياته على نحو ما يصنع هذا التعبير المجازي، فالمجاز من شأنه نقل التوتر وتصعيد التأثير بشكل أكبر وأوفى، فضلًا عن كون هذه الصورة المجازية تؤدي المعنى في صورة بهيّة دون إسفاف أو ابتذال.

(5) تنميط التركيب اللغويّ

وفي مجال الحديث عن المحظورات الجنسيّة قد يكرر الكاتب الأسلوب نفسه والدلالة نفسها التي تتكرر فيها ألفاظ بعينها للتعبير عن نمطٍ سلوكي يتعلق بهذا الأمر، يكررها في عملين مختلفين لكل منهما أبعاد مختلفة، أو يكررها في عمل واحد خلال موقفين مختلفين.

الأديب علاء الأسواني -مثلًا- يقدم موقفين متوافقين تمامًا في بناء الحدث والاستجابة له خلال روايتين مختلفتين: في رواية «عمارة يعقوبيان» كانت العلاقة الزوجية بين «سعاد» وزوجها «الحاج عزّام» فاترةً ضعيفة؛ فهو رجل مُسِنٌّ وهي في ريعان شبابها، وفي رواية: شيكاجو فَتَرت علاقة الطبيب المصري المهاجر إلى أمريكا «محمد صلاح» مع زوجته الأمريكية «ميتشيل» لكِبَر سنها وضمور جمالها[1]، يمر «الحاج عزام» بأزمة تتعلق بأموره التجاريّة ومحاولة استغلاله، ويمر «محمد صلاح» بأزمة تتعلق بإكراهه على سفر ابنته مع حبيبها الأمريكي رغم رفضه لهذه العلاقة التي تجمع بينهما، والعجيب أن تترك الأزمة النفسيّة أثرًا طيبًا على الرجلين كليهما في الفراش، فالحاج عزّام:

«من ذلك النوع من الرجال الذين يتخلصون من همومهم بالجنس، فجاء أداؤه معها في تلك الليلة حارًّا وغزيرًا على غير العادة»[2].

أما الطبيب المصري «محمد صلاح»، فإنه في ذروة أزمته النفسيّة الحادة بعد وداعه هو وزوجته «ميتشل» لابنتهما التي مضت مع رفيقها الأمريكي بضغوط منها:

«بمجرد عودتهما إلى البيت تملكته رغبة عارمة نحوها، مارس معها الجنس كما لم يفعل من سنوات، انهمر إحساسه حارًّا عنيفًا كأنما يدفن أحزانه داخلها أو يحتمي بها»[3].

---

1) راجع: عمارة يعقوبيان، ص: 175. وشيكاجو، ص: 124.

2) عمارة يعقوبيان، ص: 111.

3) شيكاجو، ص: 139.

لقد كرر الأديب الموقف وردود الأفعال والدلالة وشيئًا من اللفظ «حارًا غزيرًا»، «حارًا عنيفًا»، رغم اختلاف الشخصيات والثقافات والطبيعة الاجتماعيّة.

وفي رواية «رائحة القرفة» تبدو فحولة والد «عليا» مع أمها منعكسةً على مظهر الزوجة حتى صار جيرانها «**يحسدنها وهنَّ يرينها تعرج في الصباح**»[1]، وكذلك تبدو «عليا» بعد علاقتها الشاذة مع مخدومتها «حنان الهاشمي»: «**كانت تخرج من غرفة سيدتها عرجاء**»[2].

وفي رواية «ثلاثية غرناطة» ثلاثة أحداث جنسية تُصاغ على نحو لغويّ متقارب:

- الأول: لـ«حسن» وهو الحفيد الأول لأبي جعفر: التقى ببغيّ «كان جسدها فائرًا وخصيبًا، شهقَ ثم مد كفيه ..، وطاشت فيه نار الفعل حارقة تعلو وتلتهب»[3].

- الثانية لـ«نعيم»، وهو غلام أبي جعفر الوراق: التقى بـ«مايا» التي قابلها في أرض أمريكا المستعمرة من إسبانيا، فإذا به «تشهق روحه وقد اجتمع عليها نصل السكين والرجفة الحيية، تنهل من كوثر الجنة وهي تشتعل مُحرقةً بالنار»[4].

- الثالثة لـ«علي»، وهو آخر الأحفاد:«يرى المرأة ذات البستان، والنار

---

1) رائحة القرفة، ص: 52.

2) رائحة القرفة، ص: 126.

3) ثلاثية غرناطة، ص: 198.

4) ثلاثية غرناطة، ص: 207.

الموقدة في كوخها، يمد يده إلى قدر العسل، يشهق ومذاق الشهد لاذع حلو لم يتبدد»[1].

واستخدام الصورة النمطيّة المكررة من العيوب التي تهدد البناء الفني للرواية، لأن الكاتب -تبعًا لذلك- يعبّر عن أسلوبه الخاص به هو شخصيًّا، ويعكس رؤيته الذاتيّة التي يطرحها على شخوص روايته مهما تنوعت ظروف حياتهم ومجتمعاتهم وتجاربهم وخبراتهم، فضلًا عن كون مهمة الأديب متعلقةً دومًا بابتكار لغة جديدة قادرة على الإدهاش والتأثير، وعليه دائمًا أن يتجاوز إبداعه الذاتيَّ، فلا يعيد نفسه مجدَّدًا، ولا يحبس إبداعه في صورة نمطية يعيد صوغها كلما أعيدت الموضوعات المتعلقة بها.

---

1) ثلاثية غرناطة، ص: 372، وقد تبدو صورة «النار والعسل» تعبيرًا مجازيًا عن العلاقة الجنسيّة، لكن الظاهر أنه تعبير مراوغ، وقصة هذه المرأة هي قصة عابرة وردت في فصل سابق، إذ التقى «علي» بها في طريق هروبه إلى الجبال بعد ترحيل أهل غرناطة، وعاش زمنًا في كوخها وبستانها الذي يكاد يكون قطعة من الجنة، وكانت تطعمه عسلًا، وتوقد النار للطهي في كوخها كل ليلة، وعندما ودعها للرحيل أهدته قدرًا من العسل، لم تذكر الرواية أن ثمة علاقة جسدية بينهما، راجع الرواية ص: 352 و 353. والواقع أن هذه العلاقة تُقدَّم بشكل غامض ومراوغ فلا يعلم القارئ إلى أي مدى وصلت، ولا يعلم سبب وجودها وحيدة منفردة بلا عائلة في هذا المكان، وأحسب أن هذه العلاقة العابرة بين «علي» والفتاة ذات البستان إنما هي رمز لعلاقته العابرة بالأندلس «الفردوس المفقود» في مرحلته الأخيرة بعد سقوط غرناطة، وعلى ذلك تكون أحلام العودة إلى تلك المرأة والتنعُّم بها أحلامًا بالعودة إلى «فردوس غرناطة». أما هذه الرؤيا التي رآها «عَلِيٌّ» فيما ذكرناه أعلاه فيظل التعبير اللغوي مراوغًا في دلالته على العلاقة الجسديّة بهذه المرأة، فلا يُعلم إن كانت «النار والعسل» مستخدمتين بدلالاتهما المجازيّة أم الحقيقيّة على نحو ما كان يحدث في الكوخ من قبل. على أنه مما يرجح التأويل بأن هذه الرؤيا ذات إشارة جنسية استخدام الكاتبة لكلمة «شهق» مع «تأجج النار» التي استخدمتها مرتين من قبل للدلالة على هذا المنحى.

الفَصلُ السَّادِسُ

مَحاوِرُ التَّأويلِ

تُقدِّم الروايات بعضًا من أحداث المحظورات الجنسيّة باعتبارها وقائع وأحداثًا اجتماعيّة ناتجة عن تفاعلات بين الأشخاص. إنها أحداث لها أسبابها ودواعيها ونتائجها وتداعياتها، فهي جزء من الحكاية، وعنصر من عناصر القضيّة المطروحة، ونحن نقرأها -بدايةً- على أنها جزء من أحداث الحكاية، فلا تعني شيئًا سوى ما يُفهم من دلالاتها المباشرة بشكل حرفيّ، وقد نتوقف عند هذه القراءة بمعناها المباشر السطحيّ، وقد نتجاوزها إلى معانيَ أعمق وأثرى نتوصل إليها من خلال التأويل.

والتأويل يكشف عن رؤى وتصورات تتقاطع مع أحداث الرواية في جملتها؛ لأن مواضع التأويل -بالطبع- ثرية بمعانٍ تُشكِّل طَرَفًا كبيرًا من القضية التي تعالجها، ومن الممكن أن تُكَوِّن هذه الرؤى والتصورات التي يكشف عنها التأويل صورةً جديدةً توازي الأفكار المباشرة التي تُفهم من الرواية في المستوى الأول.

على أن الفعل التأويليّ وابتكار المعاني الإضافيّة ليس فعلًا عشوائيًّا يتم كيفما اتفق، وإنما هو «تفاعل بين الصريح والضمني، بين البوح

والإخفاء، وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل، إلا أن هذا الفعل يحكمه ما يباح به؛ ويخضع الصريح بدوره للتحول حين يخرج الضمني إلى النور»[1].

وجدير بالذكر أنَّ التوصَّل إلى هذه المعاني الجديدة لا ينفي -بحال من الأحوال- فاعلية الدلالات الاجتماعيّة والأبعاد النفسيّة التي تأتي الأحداث الجنسيّة في إطارها، ولا يُقوِّض الدلالة المباشرة التي تدل عليها في القراءة الأولى، فالأحداث وإن صح تأويلها باعتبارها رموزًا وإشارات إيحائية لا تتحول إلى دلالة فكريّة مجرّدة خالصة التجريد على نحو ما يحدث -أحيانًا- في الشعر؛ وذلك لأنّ «رمزيةِ الرواية لا تقوم على التشفير المطلق الذي يجعل الرموز رموزًا خالصة؛ فالرمز الروائي مزدوج الدلالة، لا يتخلى عن واقعيته بشكل تام؛ والعلاقة بين الرمز والواقع في الرواية علاقة جدليّة»[2]، وعلى هذا النحو تكون المعاني المستخلصة المستفادة من التأويل إضافة إثرائيّة جديدة للفهم والدلالة الأولى، وليست بديلًا نهائيًّا عنها.

وفي قراءتي للمحظورات الجنسيّة التي عرضتها في بعض الفصول السابقة قدّمتُ تأويلات محدودة في إطار القضايا التي كنت أناقشها، أما هذا الفصل الأخير فسوف أضع بين يدي القارئ محاور عديدة للتأويل الذي يمكن قراءة المحظورات الجنسية من خلاله، وفيما يلي بيانها:

---

1) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفاجنج إيسر، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى (1420هـ - 2000م)، ص: 173.

2) جدلية الرمز والواقع، د. أحمد كُريِّم بلال، ص: 31.

1) تأويل العلاقة مع المرأة الأوربيّة باعتبارها من صور التفاعل الحضاري

في كثير من الروايات العربيّة التي تعبِّر عن الصراع الحضاري نجد علاقة جسديّة بين البطل العربي والمرأة الغربيّة، وهذه العلاقة -وإن بدت حلقة من حلقات الحكاية السرديّة- تحمل أبعادًا دلالية وإيحائيّة تدل على موقف من مواقف التفاعل؛ تفاعل يدل على الرغبة والاشتهاء، فالرغبة في المرأة الغربية واشتهاؤها هو رغبة في الوصول إلى تلك الحضارة التي تمثّلها وتطلّع إلى الاندماج بها والانضواء في الجسد (الأنثوي/ الحضاري)، ومما يدفع إلى التأويل الرمزيّ لهذه العلاقات: كيفية تقديم الرواية لشخصية المرأة الأوربيّة باعتبارها نموذجًا لاشتهاء جنسيّ شهواني مجرَّد قد يتحقق من خلالها أو من خلال غيرها.

نلاحظ في مثل هذه العلاقات التركيز على السمات الحضاريّة المعينة بأبعادها الثقافيّة، يقول «مصطفى سعيد» بطل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»:

«جلبت النساء إلى فراشي من بين فتيات جيش الخلاص، وجمعيات الكويكرز، ومجتمعات الفابيانيين، حين يجتمع حزب الأحرار أو العمال أو المحافظين أو الشيوعيين أسرج بعيري وأرحل»[1].

---

1) موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، ص: 33 و 34. وجيش الخلاص: مؤسسة خيريّة تتخذ نظامًا عسكريًا لمحاربة الفقر والبؤس في العالم (موسوعة الويكيبيديا)، أما جمعيات الكويكرز فهي: جماعة دينية مسيحية تقول باهتداء الإنسان إلى الله بوساطة النور الداخليّ. ومجتمعات الفابيانيين هي: جمعية أدبية فنيّة. انظر: ثنائية الرجولة والأنوثة في رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال، د. عبد القادر شريف، دراسة منشورة في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكريّة، تصدر عن مركز جيل للبحث العلمي، البليدة - الجزائر، العدد الثالث (جمادى الآخرة 1437هـ - مارس 2016م)، في الهامش رقم: (1) ص: 12.

وبعض عشيقاته اللائي أقمن معه علاقات جنسية لسن مجرد نساء جميلات مثيرات؛ وإنما لديهن من الدوافع الفكريّة والثقافية ما يتيح شيئًا من التقارب: «آن همند» تدرس اللغات الشرقيّة، و«إيزابيلا سيمور» أمها إسبانية، وقد أوهمها «مصطفى سعيد» بأن أجدادهما ربما التقيا في الأندلس منذ عهد بعيد، و«شيلا جروند» تؤمن بأن الفوارق بين البشر ستزول يومًا ما[1]. أما «جين موريس» التي عجز عن الوصول إلى جسدها فهي الأكثر تمثيلًا لتطرّف الحضارة الغربيّة، وعدوانها، ونظرتها العنصريّة تتعمد إهانته. «جين موريس» تحطم أشياءه الثمينة بكل ما تحمل من معانٍ رمزيّة تدل على عدوانها على الهوية العربية الإسلاميّة: «كتبه، مخطوطاته، مصلاة من الحرير، تحفه النادرة»، تهينه باعترافها له بالزنى بعد زواجه منها، وتتحداه بأن يثأر لكرامته منها[2].

وتنتهي علاقة «مصطفى سعيد» -دومًا- بمأساة تعبّر عن رفض الفتيات الغربيات لهذه العلاقة، فكل من «آن، وإيزابيلا، وشيلا» أنهين حياتهن انتحارًا، بينما قاده اليأس ودفعته الكراهية إلى قتل «جين موريس» التي لم يستطع اقتحام جسدها إلا مع لحظة الموت الأخيرة[3]، وهذا ما يمكن تأويله برفض المنتحرات لهذه العلاقة أو بمعنى آخر: رفض الحضارة الغربيّة لوجود «مصطفى سعيد» فيها، إنها تدمّر ذاتها بذاتها حين تقبل أن تضم إليها «الإنجليزيّ الأسود».

---

1) راجع: موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، ص: 34 و 46 و 140.

2) راجع: موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، من ص: 157 إلى ص: 165.

3) راجع: موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، ص: 35 و 38 و 140 و 167.

أما «جين موريس» التي قتلها «مصطفى سعيد» (وهي الوجه الاستعماري البغيض) فإن مشروعه معها كان مشروعًا انتقاميًّا في المقام الأول والأخير، «فالجنس هنا قد بلغ أقصى درجات تجلياته فظاعة. فبدلًا من إنتاج ثمرةٍ (جنينٍ) تكون نقطة التقاء بين الطرفين، نراه في هذه الرواية يؤدي إلى الموت وإعدام الوجود، ولعل هذا مما يُعد دلالةً رمزيةً على عدم التقاء الشرق بالغرب وعدم تكاملهما؛ مادام الشرق لا ينسى ما قام به الغرب من استعماره وإذلاله واستعباده»[1].

وفي رواية «أوراق عصام عبد العاطي»[2] لعلاء الأسواني، تدفع الظروفُ الصعبةُ التي يعيشها المواطنون المصريون بطلَ الرواية «عصام عبد العاطي» إلى العزلة وكراهية كل ما هو مصري أو عربي، وفي مقابل كراهيته لمصر يكون إعجابه بالنقيض الغربي ممثلًا في الفتيات الأوربيات بشكل مطلق:

«إنهن أرقى مخلوقاته، هل يعتزم الله أن يعذبهن كما يعذبنا؟ حتى الزانيات منهن ..، هل يعاقبهن الله بشي جلودهن البيضاء الجميلة؟

---

1) ثنائية الرجولة والأنوثة ..، د. عبد القادر شريف، مجلة: جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ص: 17.

2) رواية صغيرة صدرت للمرة الأولى في طبعة محدودة في سنة (1410هـ - 1990م) بعد أن رفضت المؤسسات الحكومية نشرها بدعوى إساءتها لمصر، ثم أعيد نشرها على نطاق أوسع فيما بعد اشتهار الكاتب، إذ كانت هذه الرواية أول أعماله. فكرة الرواية تتعلق بالأوضاع المتردية في مصر التي تجعل المصري يتعلق بالغرب ويتمنى أن ينعم بما ينعم به من حريات. بطل الرواية شاب من أسرة فقيرة تدفعه سلوكيات المجتمع والقهر وممارسات القهر والاستبداد إلى العزلة والقراءة، وتسوء حالته النفسية بعد موت والده ومرض والدته، وتتضاعف مأساته بعد تصفحه لمجلة أجنبية عند حلاق قادته إلى التعلق بهذه المجلات وجمع الصور الأجنبية وتعليقها على جدران مرسم والده، وأخيرا يلتقي بالفتاة الألمانية (بوتا) التي تعمل في القاهرة، وتنشأ بينهما صداقة تنتهي بزيارته لها في شقتها، وإقامة علاقة معها، وعندما يزورها للمرة الثانية يكتشف أن (بوتا) مجرد وهم لا وجود له، ويشهد الجميع أنهم رأوه بالفعل في الأماكن التي يزعم أنهما ترافقا فيها؛ غير أنه كان وحيدًا مخمورًا يكلم نفسه، وينتهي به الأمر للعلاج في مستشفى الأمراض العقلية. النسخة التي بين يدي من الرواية منشورة مع مجموعتين قصصيتين ضمن كتاب: نيران صديقة، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثالثة: (1430هـ - 2009م).

مستحيل .. إن الله لم يخلق هذه الروعة ليحرقها بعد ذلك...، وقفتُ أمام المرآة وتأملتُ شعري الخشن، ووجهي الداكن القبيح، وتذكرت وجه أمي وأبي وكل من أعرفهم، وتقززت، وأسرعت أدون الآن في مفكرتي: نحن الجديرون بالعذاب لأننا مشوهون»[1].

يقيم البطل «عصام عبد العاطي» علاقة صداقة مع «يوتا» الألمانية المقيمة في مصر، تتطور الصداقة إلى علاقة جنسيّة[2]، و«يوتا» فتاة مهذبة ورقيقة ومحبة لمصر، تؤمن كما يؤمن أصدقاؤها الألمان بأن مصر بلدة مليئة بالموهوبين؛ وتؤمن أن المصريين يواجهون الكثير من المشاكل التي يمكنهم تجاوزها[3]، بما يمكن أن نفهمه في إطار تأويلنا بأنه نوع من التآلف والتواصل الغربي مع قضايانا العربيّة «باعتبار مصر نموذجًا»، واختيار البطلة ألمانية على وجه التحديد مما يدعم هذا التآلف؛ فمن المعروف أن ألمانيا لم تحتل أي بلد عربيّ.

غير أن السارد يفاجئنا بأن هذه العلاقة كانت مجرد وهم، ويشهد الجميع بأن «عصامًا» كان يتحدث مع نفسه وهو في حالة من حالات السُّكْر الشديد، وأنه لا توجد أي فتاة ألمانية تسكن في هذا المكان الذي ادعى أنه بيتها، وانتهى الأمر بإيداعه مستشفى الأمراض العقليّة[4]، وهو ما يمكننا تأويله بشكل نهائيّ -وفقًا لسياق الرواية وقضيتها- بأن

---

1) أوراق عصام عبد العاطي، ضمن كتاب نيران صديقة، ص: 83 و 84.

2) أوراق عصام عبد العاطي، ص: 100.

3) أوراق عصام عبد العاطي: ص: 91 و 92.

4) أوراق عصام عبد العاطي: ص: 106 و 107.

التطلع إلى الغرب مجرد وهم يعيش في عقول المنسلخين عن حضارتهم وهويتهم، وأن الحل الوحيد في مواجهة الواقع وإصلاحه مهما كان مترديًا ورديئًا.

وفي رواية العمامة والقبّعة يقيم الراوي (غير المسمَّى) علاقة مع الفتاة الفرنسيّة «بولين» القادمة مع جيش الحملة الفرنسية. وشخصية «بولين» تمثل صورةً للمرأة الغربيّة بملامحها الجسديّة وشُقْرَتها المباينة للمرأة العربية، ولا شك أنَّ هذه الملامح مصدر إثارة لبطل الرواية؛ لكن «بولين» لا تُقدَّم باعتبارها مجرد امرأة جميلة، إنها المثقَّفة المتعلّمة بشكل يبرز الفجوة الحضاريّة الكبيرة قياسًا على المرأة الشرقيّة العربية في زمان قدوم الحملة الفرنسيّة إلى مصر في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي[1].

على أنَّ «بولين» رغم ثقافتها وجمالها فإن فيها -باعتبارها رمزًا حضاريًّا متكاملًا- ما يعبر عن انحطاط الغرب ونزعته العدوانيّة، هي ابنة زنى تنتمي إلى أسرة فقيرة، ومع ذلك تدعي أنها من النبلاء، وهي زانية تخون زوجها مع «نابليون»، وعنصريّة عدوانيّة تفاخر بأن جيش بلادها ذبح تسعمائة من الأطفال والنساء والرجال العزل لأنهم رفضوا إمدادهم بالطعام، ذبحوهم ليكونوا عبرة لهذا الشعب الهمجيّ[2].

وأحسب أن افتتان الراوي بالفتاة «بولين» وولعه بها رغم علمه بأنها خليلة «نابليون»؛ بل والتماس الأعذار لها في بذلها جسدها لنابليون، وفخره

---

1) راجع: العمامة والقبعة، صنع الله إبراهيم، من ص: 87 إلى ص: 89.

2) راجع: العمامة والقبعة، ص: 91 و 120 و 123.

وزهوه بأن تكون «بولين» شركةً بينهما[1]، كل ذلك مما يمكن تأويله بلون من ألوان الانبهار بالغرب الأكثر تحضّرًا، «نابليون» بما يمثله من القوة العسكريّة المستبدة يبسط نفوذه على الحضارة الغربية الممثلة في «بولين»، والشرقي العربي يهيم عشقًا بها، ويطمع في أن تلتفت إليه وإن كانت تحتقره وتستهين به، إنه يتشبث بها لأقصى درجة؛ يعرض عليها الزواج لكنها ترفض بالطبع، ويحاول استبقاءها أو الرحيل معها إلى فرنسا دون جدوى[2].

وعلى الرغم من زهو البطل العربي بفحولته المطلقة التي ينافس بها فحولة «نابليون»، والتي يظن أنّها تؤهله ليكون موضع الحب والعطف من: «بولين/الحضارة الغربية»؛ فإن مشهد اللقاء الجسديِّ الأخير الذي ودَّع به «بولين» يعبِّر بشكل رمزي عن خاتمة هذه العلاقة التي ترمز لتفاعل الشرق مع الغرب؛ إذ لا مناص من أن تعتليه:

«دفعتني حتى وقعت على الأرض، ثم ركبت فوقي وأزاحت ردائي، قاومتُ لأنني لم أتصور ما ستفعل، وإذا بها تعتليني»[3].

(2) التأويل يتعلق بالخلاف الديني المذهبيّ

في النقطة السابقة كانت مرجعيّة التأويل انطلاقًا من لقاء بين شخصين ينتمي كل منهما إلى حضارة مختلفة، وفي هذه النقطة الجديدة

1) راجع: العمامة والقبعة، ص: 125.

2) راجع: العمامة والقبعة، ص: 220 و 246.

3) العمامة والقبعة، ص: 247.

يكون منطلق التأويل التقاء طرفين ينتمي كل واحد منهما إلى مذهب ديني ومرجعيّة عقديّة مختلفة، وهذا اللقاء يمثل نوعًا ما من أنواع المصالحة أو التوافق أو التحول.

في رواية «بنات الرياض» قطعت الطبيبة السُّنِّية «لميس» علاقتها بزميلها الطبيب الشيعيّ «علي» عند أول صدمة، وقالت ببساطة شديدة: **«لقد كان شابًّا لطيفًا؛ بصراحة لو لم يكن شيعيًّا لكنت أحببته»**[1]، وبذلك حَسَمَت الرواية القضية وأغلقت الباب وانتهى الأمر. إنَّ الدلالة التي تقدمها رواية «بنات الرياض» بشكل صريح ومُباشر من خلال هذه العبارة تتلخص في أنه لا سبيل للوفاق، فالمجتمع لا يستطيع تجاوز الفوارق المذهبيّة، وانهيار العلاقة العاطفيّة لا تُقدّم باعتبارها نموذجًا فرديًّا منغلقًا على ذويه؛ وإنما هي نموذج اجتماعيّ شمولي. أما رواية «الآخرون» فإنها تثير هذه الخلافات المذهبيّة بشكل أقوى وتضعها في موضع الأزمة الكبيرة التي تثير التساؤل، فالبطلة الشيعية (غير المسماة) تطور حبّها لصديقها الشاب السنيّ «عُمر»، ووصلت علاقتها به إلى إقامة علاقة جسديّة كانت المشهد الأخير الذي تُختتم به الرواية:

«وفكرتُ قد لا نكون هنا ثانية يا عمر، قد لا نلتقي يا عمر، قد لا أرى عينيك مرة أخرى يا عمر، وقد لا تبتسم في وجهي يا عمر، وقد لا أستطيع التشبث بك وأقول خلصني، وقد ... »[2].

---

1) بنات الرياض، رجاء الصانع، ص: 161.

2) الآخرون، صبا الحرز، ص: 287.

القضيـة المحوريّـة التـي تثيرهـا روايـة «الآخـرون» -كـما ذكرنـا في أكـثر مـن موضـع مـن هـذا الكتـاب- هـي العلاقـة الشـاذة بـين الفتيـات، وهـذه الروايـة لا تقـدِّم العلاقـة مـبرَّرة بشـكل مطلـق، ولا مُدانـة عـلى الـدوام، إنهـا تطـرح العلاقـة بـين مجموعـة مـن القضايـا التـي تثـير التسـاؤلات الجدليـة الحجاجيّـة، وأهـم هـذه التسـاؤلات عـلى الإطـلاق: مسـألة الجـبر والاختيـار.

لم تكـن البطلـة تملـك اختيـارًا في تسـلّط مـرض الـصرع عـلى جسـدها ومداهمتـه لهـا بِنَوْبَاتـه التـي تُفقدهـا التحكّـم في نفسـها، ولم يكـن أخوهـا «حسـن» الـذي قتلـه المـرض المـوروث نفسـه يملـك خيـارًا في ذلـك[1]. وإذا كانـت البطلـة قـد اسـتطاعت تجـاوز محنـة شـذوذها بإقامتهـا علاقـة مُرْضِيـة لهـا مـع رجـل، فقـد عجـزت صديقتهـا الشـاذة «دارين» عـن تحقيـق هـذا التوافـق في العلاقـة مـع زوجهـا وطُلِّقـت منـه[2]، فـلا تـزال إشـكالية الجـبر والاختيـار قائمـةً؛ لأن المحنـة التـي تجاوزتهـا البطلـة لا تـزال قائمـة عنـد غيرهـا، وهكـذا تُقـدّم الخلافـات المذهبيّـة بـين السـنة والشـيعة في إطـار هـذه الإشـكاليات القدريّـة التـي تطرحهـا الروايـة، فقـد وُلِـدت البطلـة شـيعيّة كـما ولـد «عمـر» سـنيًّا، ولم يكـن لكليهـما أيّ تدخّـل في هـذا الاختيـار القـدريّ.

إن هـذا اللقـاء بـين الفتـاة الشـيعيّة والشـاب السـنيّ لا يحسـم الخـلاف ولا يـؤدي إلى الوفـاق وإذابـة الفـوارق؛ فليـس لـدى أي طـرف منهـما نيـة مبرمـة للتخـلي عـن مذهبـه، وفرصـة إضفـاء الشرعيّـة عـلى علاقـة الـزنى المحرَّمـة التـي وقعـت بينهـما إنمـا هـي في حكـم المنعدمـة تمامًـا، فالقيـود

1) راجع: (الآخرون)، ص: 242 و 348.

2) الآخرون، ص: 173.

المذهبيّة والمجتمعيّة لن تسمح بزواجهما، هذه العلاقة -إذن- تُصَعِّد من التوتر وتدفع بالأزمة نحو منعطف جديد، فهي علاقة عابرة؛ وإن حاولت الظهور بمظهر إنساني تبدو عليه سيماء الحب.

وما النداءات المتعددة المشوبة بالرجاء والتوسل والنداء المكرَّر «يا عمر .. يا عمر..» إلا إبراز للخلاف المذهبي في أقوى صوره، فاختيار اسم الشخصيّة في الروايات الحديثة ليس عشوائيًّا؛ وإنما هو مقايضة بين «اسم العلم» و«مجموعة من الكلمات» المعُبّرة، واسم الشخصيّة في بعض الروايات يكون «أميرَ الدوال»[1].

إن اسم «عمر» هو مما يوحي بأكبر قضايا الخلاف (السنيّة/الشيعيّة) ويثيرها بشكل لافت، ولهذا كله لا يحسن استقبال دلالة هذه العلاقة التي خُتِمت بها الرواية بشكل مباشر دون تأويل يتعمّق فيما تنطوي عليه من معانٍ تبرز الخلافات المذهبيّة، أو تثير التساؤلات الشائكة حولها.

(3) التأويل يتعلق بصراع الإنسان بين المادي والروحي

تقدَّم أحداث المحظورات الجنسيّة في بعض الروايات باعتبارها حلقةً من حلقات الصراع بين الروحي والماديّ في رحلة البطل نحو اليقين، وتبدو هذه الإشكالية: (الروح/المادة) بقوة ووضوح

1) راجع مادة: «تسمية»، ضمن: معجم مصطلحات نقد الرواية، لطفي زيتوني، ص: 54.

في روايـة الأديـب المـصري يوسـف زيـدان[1] التـي تحمـل عنـوان «عزازيـل»[2].

تبـدو القضيّـة المحوريّـة في هـذه الرواية متعلّقة بسـؤال العقيـدة واختلاف الكنائـس حـول حقيقـة السـيد المسـيح عليـه السـلام وأصـل الديانـة المسـيحيّة وحقيقـة عقيـدة التثليـث. والحـق أن هـذه القضيّـة مطروحـة بقـوّة مـن أول الروايـة إلى آخرهـا؛ غـير أننـي أحسـبُ أن السـؤال الأهـم الـذي تطرحـه الروايـة داخـل قضيتهـا هـو سـؤال إنسـانيّ خالص يتعلـق بـ«الصراع بـين المادي والروحـي» في النفـس الإنسـانيّة مُمَثَّلـةً في الراهـب «هيبـا» الـذي اختـار أن يسـلك طريـق الرهبنـة، ووقـع في الخطيئـة مرّتـين: أولاهـما في مطلـع شـبابه وبدايـة حياتـه الرهبانيّـة حـين مـارس الزنى مـرات عديدة مـع الفتـاة اليونانيّة

---

1) ولـد سـنة: (1377هـ - 1958م)، لـه مجموعـة قصصيـة، ولـه سـبع روايـات هـي: «ظـل الأفعـي»، «عزازيـل»، «النبطـي»، «محـال»، «جونتانمـو»، «نـور»، وصـدرت روايتـه الأخيـرة «فردقـان» منـذ أشـهر قليلـة، وقـد فـازت روايـة «عزازيـل» بجائـزة البوكـر العربيـة في سـنة (1430هـ - 2009م).

2) صـدرت الطبعـة الأولـى مـن روايـة عزازيـل في سـنة (1428هـ - 2008م). تلجـأ الروايـة إلـى حيلـة سـردية طريفـة، فالكاتـب يوهـم المتلقـي أنهـا مجموعـة مـن اللفائـف الأثريـة المكتوبـة بالسـريانية كتبهـا راهـب قديـم اسـمه «هيبـا» يـدون فيهـا مـا يشـبه الاعترافـات أو المذكـرات، وهـذه اللفائـف قـد اكتشـفها الأثريـون وتُرجمـت إلـى العربيّـة، و«عزازيـل» هـو الشـيطان الـذي تسـلط علـى الراهـب ودفعـه إلـى الكتابـة، وهـو طـوال صفحـات الروايـة يحـاول إيهـام الراهـب أنهمـا شـخص واحـد. خـرج الراهـب «هيبـا» مـن صعيـد مصـر في مطلـع شـبابه ليـدرس الطـب في الإسـكندرية، وهنـاك شـهد جانبًـا مـن صراعـات الكنيسـة حـول بعـض المعتقـدات المسـيحيّة، كمـا شـهد جانبًـا مـن صراعـات المسـيحيين مـع بقايـا الوثنيـين بعـد أن أصبحـت المسـيحية هـي ديانـة الأغلبيّـة، وكان مـن بيـن أهـم الأحـداث التـي شـهدها مقتـل العالمـة «هيباتيـا»، وكان خـلال إقامتـه في الإسـكندرية قـد عـاش قصـة عاطفيـة وجسـدية مـع امـرأة وثنيـة تدعـى «أوكتافيـا»، إلا أنهـا طردتـه عندمـا علمـت بكونـه مسـيحيًا. وقـد هاجـر بعـد هـذه الحـوادث إلـى فلسـطين حيـث التقـى بالراهـب «نسـطور» الـذي أثـار شـكوكه في كثيـر مـن الجوانـب العقديـة المسـيحية المتعلقـة بطبيعـة المسـيح عليـه السـلام، وانتقـل بعدهـا للحيـاة في أحـد الأديـرة بأنطاكيـة، حيـث نشـأت علاقـة حـب جديـدة تجمعـه بفتـاة تدعـى «مرتـا». عرضـت عليـه «مرتـا» تـرك الرهبنـة والـزواج بهـا إلا أنـه رفـض، وبعـد زواج «مرتـا» ورحيلهـا عكـف هـو في الديـر علـى شـكوكه وأفـكاره التـي دونهـا في هـذه اللفائـف تـاركًا مسـافة بيضـاء ليـدون فيهـا مـن يأتـي بعـده كلمـة النهايـة، ثـم دفنهـا في الأرض ومضـى حُـرًّا إلـى وجهـة غيـر معلومـة، بمـا يرمـز إلـى تحـرره مـن مخاوفـه وأوهامـه السـريّة. النسـخة التـي بيـن يـدي مـن الروايـة مـن منشـورات: دار الشـروق، القاهـرة، الطبعـة الثامنـة والعشـرين (1435هـ - 2014م).

الوثنيّة «أوكتافيا»[1]، والمرة الأخيرة كانت في أخريات حياته وقبل مغادرته للدير بفترة قليلة حين زنى بالفتاة «مرتا» التي تسكن مع خالتها على أطراف الدير وتتردد عليه لتتدرب على التراتيل الدينية[2]، فكأنما بدأت حياته الروحية بخطيئة وانتهت بخطيئة.

شخصية «هيبا» مُعذَّبة بين «احتياجاتها البشريّة» و«أشواقها الروحانيّة»، نزعات الشك تطارده وتؤجج نار الصراع بين إغواء المادة وتطلعات الروح، إذا كانت روحه الراهبة تتطلع إلى نعيم الجنة فهو يتساءل وقد دخل القصر الذي تعيش فيه «أوكتافيا» وبهرته مخايل النعمة والدعة: «**وهل تكون الجنة أجمل من هذا المكان؟**»[3]، وهو يمر بأزمة عاصفة بين الرغبة والرهبة:

«إلى متى سيدوم هذا الحال المخايل .. هذا النعيم المؤقت والخداع؟ لست مُخادعًا بطبعي، ولم أكذب طيلة عمري، فلماذا أضلها وأضل معها منذ رأيتها، الرب يراها ويراني، ولن يغفر لي ما أنا فيه، لن يجيرني من عقابه إلا توبتي ورحمته، لو شاء عفا عني، ولو أراد فسوف ينكّل بي عقابًا على خطيتي، وقد نكّل بي قبل دون اقتراف أي خطيّة، فلعل هذا جزاء هذا، وماذا عن أوكتافيا؟ هل سيعاقبها الرب عليها؟ أم سيتجاهلها لأنها وثنيّة لا تؤمن به؟ أتراه يعذب فقط المؤمنين، أظنه سيعفو في النهاية عن الجميع؛ لأنه رحيم»[4].

---

1) راجع: عزازيل، يوسف زيدان، ص: 112 و 126 و 142 و 146.

2) راجع: عزازيل، يوسف زيدان، ص: 386 و 400.

3) راجع: عزازيل، يوسف زيدان، ص: 105.

4) راجع: عزازيل، يوسف زيدان، ص: 121.

وفي النهاية لم يستطع «هيبا» احتمال سخرية «أوكتافيا» الوثنية من عقيدته المسيحيّة؛ فصارحها بحقيقة ديانته التي يخفيها عنها، وخرج من قصرها مطرودًا بعد أن أكل آخر تفاحة قدمتها له بيديها:

«قَضَمْتُ من تفاحتها قطعة صغيرة وقد اجتاحني شعور جارف أنني آدم الذي أغوته المرأة، وخدعه عزازيل اللعين فأورثنا جميعًا خطيئة العصيان الأولى»[1].

إن «هيبا» ليس إلا نموذجًا للسقوط الآدمي المستمر منذ غواية التفاحة الأولى، ولعل في هذه الإشارة إلى خطيئة آدم الأولى ما يدل على تقاطع الحدث الجنسي الذي يمثل الغواية والخطيئة مع السؤال العقائدي القوي الذي تتمحور حوله الرواية؛ إذ كيف يستطيع الإنسان التحرر من الدنس وهو وارث الخطيّة؟ وإذا كان السيد المسيح عليه السلام هو الذي طهَّر الإنسان من دنس الخطيئة وافتدى البشريّة (وفقًا للمعتقد المسيحي) فلماذا تعيش الخطيئة في الدماء الآدمية وتستحوذ الغواية على الآدميين حتى الآن؟ وإلا فما طبيعة المسيح -إذن- وأي فريق من الكنائس على حق وصواب في زعمه؟

لقد استطاع «هيبا» تجاوز الخطيئة الأولى، ودفعته هذه التجربة إلى محاولة إخصاء نفسه ليستطيع الانتصار على شهوته الجامحة، لكنه عدل عن ذلك؛ لأن الانتصار الحقيقي لا يكون في إقصاء الشهوة؛ وإنما في

---

1) راجع: عزازيل، يوسف زيدان، ص: 150.

التعالي عليها والتسامي على دواعيها[1]، لكن دواعي الشهوة اجتاحته مجدَّدًا بعد مجاهدات روحيّة دامت عشرين سنة من العزلة في الدير، تأججت الشهوة من جديد بقدوم «مرتا» التي انهارت مقاومته لها بأسرع ما يكون؛ وكأنما لم يكن في هذين العقدين الروحيين اللذين قضاهما في الدير من رصيد روحي يوقف جموح الشهوة واندفاعها، وعادات التساؤلات الغيْبيّة العقدية تقرع تفكيره من جديد، أليس من حق الراهب أن يكون عاشقًا ومُحبًّا؟

«هذا الذي كان قبل عشرين سنة مع أوكتافيا لم يكن حبًّا، كان خطيّةً، لا .. كان حبًّا خالصًا من ناحيتها وخطيّةً من ناحيتي، كانت أيامي معها بديعةً، لكني لم أعرف قيمتها وقتها فانتهى الأمر بأن فقدتها، أتراني سأفقد مرتا أيضًا تلك الجالسة أمامي تؤرجح قدميها كطفلة لاهية؟ اصبر على ما يعصف بك، واعرف أن الحب إعصار كامن في زاوية بعيدة في أعماق القلب، وهو يتوق دومًا لاجتياح كل ما يعترض طريقه، أنت راهب مُبجَّل، وطبيب مرموق، فلا تمنحه الفرصة لاجتياحك، وإلا ألقى بك في صحراء الازدراء ...، أي رجل ذلك الذي يستحق مرتا؟ لا أحد غيري يدرك عمق السحر الكامن في عينيها، .. أدركني يا إلهي»[2].

غير مُنْكَرٍ أن بعض المشاهد الجنسيّة التي جاءت في رواية «عزازيل» كانت متجاوزة من حيث التعبير اللغويّ والوصف غير المبرَّر الذي يُغني عنه التلطّف بالإشارة العابرة أو التسامي بالمجاز المعبِّر، أما الفعل في

1) راجع: عزازيل، يوسف زيدان، ص: 161.

2) راجع: عزازيل، يوسف زيدان، ص: 368 و 369.

حد ذاته فهو دال بقوة -من وجهة نظري- على الصراع بين الروحي والجسدي في رحلة البحث عن اليقين، على الأخص حين يكون اختبارًا لشخص اختار طواعيةً أن يسلك في مدارج الرهبنة.

ومما يدفع إلى هذا التأويل بقوة أن الوقوع في الخطيئة يكون مصحوبًا دومًا بتساؤلات العقيدة، ولذا يمكننا أن نعتبر تأويلنا للأحداث الجنسية التي مرّ بها الراهب «هيبا» باعتبارها معبّرة عن دلالة قوامها «الصراع الروحي والجسديّ»؛ ويمكننا أن نعتبر هذا الصراع تصويرًا موازيًا للقضية المحوريّة للرواية، تلك القضيّة المتعلّقة بالجدليات العقدية التي تثيرها الكنائس وصراعاتها المذهبية بين ما يزعمه بعضها من ألوهية المسيح u وما يقول به البعض الآخر من بشريته.

وفي رواية «الظل الأبيض» يبدو الصراع بين الروحي والمادي في نفس البطل «إبراهيم» الذي عاش حياة فوضوية بلا أي هدف، وكان شغوفًا بالنساء، لا مكان عنده للاعتبارات الروحيّة في حياته؛ بل إنه يرى الالتزامات الدينية والخلُقيّة مجرد قيود استعباديّة:

«لا أصدق أن الله خلقنا لكي نشقى في الواجبات والفروض والالتزام بِكَبْت رغباتنا وتعذيب أجسادنا في مناسك زهدية، والحياة الحرة التي طالما حلمت بها وانتظرت وفتشت عنها كانت غير هذا تمامًا، إنها انغماس في اللذات حتى النخاع، ضحك، وشراب، ونساء، عبث وتبذير بلا قيد أو ندم، بلا ضمير يؤنبك في الصباح، ولا محاسبة من أحد، هذا ما تشتاقه الروح حقًّا»[1].

---

1) الظل الأبيض - تجربة في الاستنارة، عادل خزام، ص: 32 و 33.

وعندما تعرّف البطل إلى امرأة الظل الأبيض «نور» تلك المرأة التي انتشلته من هوّة الحضيض المادي إلى ذروة الثراء الروحي كانت نظرته إليها مفعمةً بالاشتهاء لولا فيوضها الروحية التي توقف تلك الرغبة:

«جسدها غض وشهي؛ لكنه يشع بالطهارة التي تمنعك من الاسترسال في أفكارك الشيطانية»[1].

وخلال تجربة «إبراهيم» الروحيّة الممتدة حاول مرارًا أن يتجاوز التعلّق بالأمور الدنيوية المادية؛ إلا أنه ظلّ معلّقًا بشخصية «نور» على الأخص بعد وفاة زوجها «برهان»، وإن كان تعلّقه بها قد صفا كثيرًا من شوائبه الجنسيّة، ثم أصبح «إبراهيم» بعد اعتكافه في الدير الإندونيسي أكثر شفافيةً وصفاءً وروحانيّة، وعندما اكتمل نقاؤه الروحي تمامًا استطاع أن يتخلّص من هاجس انتظاره لـ«نور» امرأة الظل:

«في تلك اللحظة المشرقة أدركت أنني متعلق بفكرة انتظار امرأة الظلّ، وأنني سجين في فكرة عودتها وبزوغها من المجهول، ولكنني في اللحظة نفسها قررت أن أرمي هذه الفكرة من عقلي، حملت حجرًا من الأرض وسميته «نورًا»، ثم قذفت به من أعلى الجرف حتى اختفى وتفتت إلى قطع صغيرة، عدت بعدها مشيًا إلى الدير متحرّرًا من ثقل عظيم، يتقدمني ظلي الذي أصبح -فجأةً- أبيضَ يشع كلما أوغلت بخطواتي في ظلمة الطريق»[2].

---

1) *الظل الأبيض: ص: 37.*

2) *الظل الأبيض، ص: 201 و 202.*

(4) التأويل يتعلق بقضايا سياسية

قد يتيح السياق تأويل استخدام الروائيين للمحظورات الجنسيّة باعتبارها رموزًا إيحائيّة دالة على بعض القضايا السياسيّة، وهذا مما يفهم من سياق الرواية في مجموعها، وعلى الأخص عندما يكون الحديث عن الجنس موجودًا في الروايات المهتمة بالأمور السياسية والوطنيّة.

وفي هذا الصدد يكون عجز السلطان أو الحاكم وضعفه أمام المرأة - مثلًا- رمزًا لعدم أهليته للحكم، في رواية «الزيني بركات» يقول السارد عن السلطان المملوكي «الغوري» الذي يحكم مصر:

«منذ توليه السلطنة لم يسمع عنه أنه أزال بكارةً، أو أضاف إلى مشترياته جديدًا، فيما عدا عشر جوارٍ وصلن إليه هدية من ملك البندقية عندما أرسل قاصده إلى القاهرة منذ شهور، زكريا يعرفهن، لديه أسماؤهن وأوصافهن، ويعلم من مصادره أن السلطان لم يقربهن، وأنّهن يتقلبن متحرقاتٍ في الفراش، ولولا أن الرجال المسموح بدخولهم عليهن طواشيّة لأتين من الأفعال ما تتندر به أجيال وركبان. أيضًا: لم يتزوج الغوري إلا اثنتين»[1].

وفي مقابل ضعف السلطان المملوكيّ وخموله نجد فحولةً مفرطةً من «رجل مصري» انتزع «الزيني بركات» منه جاريته التي اشتراها بِحُرِّ مالِهِ ومنعه من ممارسة حقّه المشروع معها بدعوى أن الجارية تأذّت

1) الزيني بركات، جمال الغيطاني، ص: 32 و 33. والطواشية: جمع «طواشيّ» وهو الخصيّ من الخدم.

مـن هـذه الفحولـة ولم تقـوَ على احتمالهـا[1]. وهـذه الحادثة تداعـت إلى ذهن «سـعيد الجهينـي» بعـد أن انتُزعـت منـه هـو أيضًـا حبيبته «سـماح» وزوِّجت مـن أمـير مملـوكي[2]، وعـلى النحـو نفسـه طـاش عقـل «سـعيد»، وراح يـدور في الشـوارع ذاهـلًا محزونًـا[3]. لم تقـم أي علاقـة جسـديّة بـين «سـعيد» ومحبوبتـه «سـماح»؛ لكـن الروايـة لا تفتـأ تقـدم «سـماح» في مسـوح مـن الطهـر والـبراءة بحيـث يمكـن اعتبارهـا رمـزًا للوطـن:

«هـي إلى الـروح أقـرب، طيـف خيـال، وشوشـة لا تُمـسّ، سوسـنة لا تُقطـف.. سـماح خلاصـة نسـاء الأرض، ومنهـا أخـذن، وعنهـا تفرَّعـن»[4].

وحجـب «سـماح» عـن حبيبهـا المناضـل «سـعيد» ثـم تمكـين «أمـير مملـوكي» منهـا لتكـون ضجيعـةً لـه يعتليهـا أمـرٌ لا يـكاد يُتَصـوَّر إلا مـع صـور الخـراب والدمـار التـي تصـوّر بهـا علاقتهـا الجنسـية مـع هـذا الأمـير بشـكل مجـازيّ:

«يصـول ويجـول في أرض كانـت حرامًـا، يحـرق عشـبها، يجتـز التـين والزيتـون، يحصـد غلّتهـا، يطفـئ وهجهـا»[5].

كـما أنَّ اسـترجاع قصـة انتـزاع الجاريـة مـن المـصري بالتزامـن مـع زواج سـماح مـن «أمـير مملـوكي» كل ذلـك يقـود التأويـل نحـو دلالـة بعينهـا تتمثل

---

1) راجع: الزيني بركات، ص: 11 و 12.

2) الزيني بركات، ص: 255.

3) الزيني بركات، ص: 193.

4)الزيني بركات، مقتطف من ص: 75 وآخر من ص: 77.

5) الزيني بركات، ص: 211 و 212.

في: «عدم تمكين المصري» وتقويض السلطة السياسية الحاكمة لسيادته وزعامته وقوامته وسلطانه.

ومن هذا المنطلق يمكن قراءة وتأويل رواية «أجنحة الفراشة»، فيكون ضعف وعجز «مدحت الصفتي» (قائد الحزب المصري الحاكم) مع زوجته «ضحى الكناني»، إسقاطًا للضعف والعجز السياسي وعدم القدرة على العطاء والاحتواء والسيادة وكل ما يمكن ربطه من المعاني المشتركة التي تُعقد من خلالها المشابهة بين القدرة والفحولة في الجنس «في إطاره الشرعي» والسياسة في إطار «الحاكم الشرعي» أيضًا، ثم يكون طلاق «ضحى» من «مدحت الصفتي»، وتطلعها للزواج من الدكتور «أشرف الزيني» رئيس المعارضة المصريّة وقائد الثورة، ثم أحلامها به في رؤى جنسية يبدو فيها «أشرف الزيني» مكتمل الفحولة قادرًا على إرضائها وإشباع أنوثتها التي طالما جوّعها «مدحت الصفتي». وهذه الرؤيا الجنسيّة التي تراها «ضحى» في منامها يمكن تأويلها باعتبارها استشرافًا وتطلعًا إلى الدكتور «أشرف الزيني» ليكون المستقبل السياسي المأمول[1].

غير أن الكاتب يكشف في نهاية الرواية بشكل مباشر إلى حدٍّ كبير عن المعاني التي استنبطناها من التأويل قبل ذلك، ففي نهاية فصول الرواية يحتضن «أشرف الزيني» محبوبته «ضحى الكناني» ويقبّلها، ويصف السارد هذه القُبلة بأنها:

---

1) راجع: *أجنحة الفراشة*، محمد سلماوي: من ص: 75 إلى ص: 77، و ص: 115 و 116، و ص: 151 و ص: 152.

«كانت إيذانًا بحياة جديدة بدأت في تلك اللحظة، ليس لأشرف وضحى وحدهما؛ وإنما للمصريين جميعًا»[1].

وربما كانت هذه العبارة الوصفيّة الأخيرة مما يسعد به القارئ الذي استطاع تأويل أحداث الرواية على نحو ما ذكرناه؛ لأنها تؤكد صحة تأويله إلى حد كبير؛ غير أنني أتصور أن هذه العبارة ليست في مصلحة البناء الفنيّ للرواية؛ لأنها تنقض غزلها السرديّ أنكاثًا، والرمز الأدبي يفقد كثيرًا من غموضه وإثارته وتحفيزه عندما يحلُّ الأديب شفراته ويقدمه للقارئ مبذول الدلالة. إن دور القارئ يبدو أكثر فاعليّةً عند تقديم بعض الإشارات الداعمة للتأويل، لكن «هناك حدودًا -بالطبع- لاستعداد القارئ للمشاركة، ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شيء أوضح مما ينبغي»[2].

على جانب آخر يمكن أن تكون الممارسات الجنسيّة إشارة دلاليّة إلى «القهر والإذلال السياسي»، بحيث يُدْفع المقهور إلى هذا التوجّه مرغمًا مُكرهًا، وهذا الأمر -على وجه الخصوص- أكثر إبرازًا لبسط النفوذ والقهر السياسيّ على آدمية المقهور وإذلاله.

في رواية «ثلاثيّة غرناطة» نجد شخصيّة «نجاة» البغيّ العربيّة التي تُدفع للزنى بعد تنصيرها من خلال جهة حكوميّة تتولى تشغيلها هي وزميلاتها، وتدفع من أجورهن نسبة محددة للملك[3]، وفي رواية «عمارة

---

1) أجنحة الفراشة، محمد سلماوي: ص: 184.

2) فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفاجنج إيسر، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، ص: 161.

3) راجع: ثلاثيّة غرناطة، رضوى عاشور، ص: 445 و 464.

يعقوبيان» يُغتصب المعتقل السياسيّ «طه الشاذلي» في محبسه، ويُكره على اتِّخاذ اسم امرأة (فوزيّة) وإجابة من يدعوه بهذا الاسم أثناء انتهاك عرضه[1]، وفي رواية «شيكاجو» يستخدم رجال السلطة العبث الجنسي بأمهات وأخوات المعتقلين لإكراههم على الاعتراف[2]، وتُقدَّم شخصية ضابط الأمن السياسي «صفوت شاكر» باعتباره ذئب نساء لا يتورع عن انتهاك أعراض المعتقلين السياسيين:

«زوجة المعتقل -في النهاية- إنسانة لها شهوة ضارية تلتهم أعصابها بلا أمل في إشباع قريب، وقد يرضيها في أعماقها أن ضابطًا كبيرًا مثل صفوت شاكر يريدها، أي أنه فضلها -وهي المرأة الفقيرة- على سيدات المجتمع الراقي المتاحات أمامه، كما أنها بقبولها العلاقة تُؤمِّن لزوجها ظروفًا أفضل في المعتقل. على أن استسلام زوجات المعتقلين يعود -أساسًا- إلى سبب أعمق رسمه صفوت شاكر لتعليم تلاميذه الضباط: فالمرأة التي انكسرت من الفقر والمحنة، التي أنهكها القتال على أكثر من جبهة، التي يئست تمامًا من استئناف حياتها الطبيعية، التي اجتمع عليها الحرمان وطمع الرجال، وكفاحها اليوميّ البائس لإطعام أطفالها، هذه المرأة تكون كالجندي المحاصر المُنهك قبل استسلامه بلحظات، تدفعها رغبة عميقة إلى السقوط، إن سقوطها يسبب لها قدرًا كبيرًا من الراحة؛ لأن سقوطها يُسكت صراعها الداخليّ»[3].

---

1) راجع: عمارة يعقوبيان، علاء الأسواني، ص: 216 و 268 و 298.

2) راجع: شيكاجو، علاء الأسواني، ص: 300 و 301.

3) شيكاجو، علاء الأسواني، ص: 307.

وفي رواية «ذاكرة الجسد» يُصوِّر المسؤولون الكبار ورجال السلطة في صورة من يبتزون الفتيات ويدفعونهن إلى تقديم رشاوى جنسيّة لتسهيل حصولهن على المنافع العامة التي هي حق من حقوقهن الشعبيّ الذي كان من الواجب أن تضطلع الدولة بتوفيره:

«.. يحدث الآن في أكثر من مدينة، وفي العاصمة بالذات، حيث يمكن لأي فتاة تمر على مكتب في الحزب أن تحصل على شقة أو أي خدمة أخرى، والجميع يعرف العنوان طبعًا، ويعرف اسم من يوزع الشقق والخدمات على النساء، والشعارات على الشعب بالتساوي، يكفي أن ترى منظر الفتيات اللائي يدخلن هناك لتفهم كل شيء، كل شيء أصبح يمر بالنساء اليوم، بالسهرات والمجالس الخاصة»[1].

إن هذه الممارسات الجنسيّة لا يمكن أن تكون -بحال من الأحوال- مجرد ممارسات تقدمها الرواية عَرَضًا بين الأحداث، فالتركيز الأكبر -هنا- لا يكون على الفعل الجنسي باعتباره حدثًا مثيرًا للشهوة، أو باعثًا على اللذة؛ وإنما تُسلط الأضواء على بواعث الجنس عند «الطرف المنتَهَك» من: الفقر والحاجة والحرمان، وعلى طبيعة الاستغلال المهين من «الطرف السلطويّ»، ومن غير المعقول المرور بهذه الممارسات الجنسيّة غير السويّة التي تتعمد القهر والإذلال دون تأويلها في إطار «الهجو السياسي» لرجال السُّلطة ومسؤوليها.

---

1) *ذاكرة الجسد، أحلام مستغانمي، ص: 329 و 330.*

المصادر والمراجع

الكُتُبُ مرتبةٌ هجائيًا، مع وضع «ال» و«ابن» في الاعتبار عند الترتيب؛ في الكتب وفي أسماء المؤلفين.

أولًا: القرآن الكريم، (جلَّ مُنَزِّله وعلا وتباركت أسماؤه)

ثانيًا: المصادر الأدبيّة

الروايات العربيّة والأعمال الكاملة

1. **أجنحة الفراشة**، محمد سلماوي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، الطبعة الأولى (1432هـ - 2011م).

2. **اعترافات إنسان**، محمد فريد سيالة، كتاب الدوحة رقم (68)، منشورات وزارة الثقافة والرياضة القطرية (ربيع الآخر 1438هـ - يناير 2017م).

3. **اكتشاف الشهوة**، فضيلة الفاروق، من منشورات رياض الريس، بيروت الطبعة الأولى (1426هـ - 2006م).

4. **أنا حرة**، إحسان عبد القدوس، مطبوعات أخبار اليوم - قطاع الثقافة، القاهرة (1419هـ - 1999م).

5. **أنا هي أنت**، إلهام منصور، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1420هـ - 2000م).

6. **انتصاب أسود**، أيمن الدبوسيّ، منشورات الجمل، بيروت، الطبعة الأولى (1437هـ-2016م).

7. **الآخرون**، صبا الحرز، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى (1427هـ - 2006م).

8. **الأعمال الكاملة**، يوسف إدريس، الجزء الأول (الروايات)، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى (1407هـ - 1987م).

9. **الخبز الحافي**، محمد شكري، دار الساقي، بيروت، الطبعة السادسة (1420هـ - 2000م).

10. **الزيني بركات**، جمال الغيطاني، منشورات: دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية (1415هـ - 1994م).

11. **الظل الأبيض، تجربة في الاستنارة**، عادل خزام، كتاب: (دبي الثقافيّة)، دار الصدى للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى (ربيع الأول 1434هـ - فبراير 2013م).

12. **العمامة والقبّعة**، صنع الله إبراهيم، دار المستقبل العربي، القاهرة، الطبعة الأولى (1429هـ - 2008م).

13. **أوراق عصام عبد العاطي**، علاء الأسواني، منشورة ضمن كتاب: **نيران صديقة**، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثالثة (1430هـ - 2009م).

14. **برهان العسل**، سلوى النعيمي، منشورات دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى (1427هـ - 2007م).

15. **بنات الرياض**، رجاء عبد الله الصانع، دار الساقي، بيروت، الطبعة الرابعة (1426هـ - 2006م).

16. **ترمي بشرر**، عبده خال، منشورات الجمل، بغداد - بيروت، الطبعة الخامسة (1432هـ - 2011م).

17. **ثالوث وتعويذة**، زوينة الكلباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1432هـ - 2011م).

18. **ثلاثية غرناطة**، رضوى عاشور، منشورات دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثامنة (1434هـ - 2013م).

19. **حرمة**، علي المقري، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى (1433هـ - 2012م).

20. **ذاكرة الجسد**، أحلام مستغانمي، منشورات نوفل، بيروت (1434هـ - 2013م).

21. **رائحة القرفة**، سمر يزبك، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة (1436هـ- 2015م).

22. **زينب.. مناظر وأخلاق ريفية**، محمد حسين هيكل، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة (1412هـ - 1992م).

23. **ساق البامبو**، سعود السنعوسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى (1433هـ - 2012م).

24. **شيكاجو**، علاء الأسواني، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى (1427هـ- 2007م).

25. **عزازيل**، يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثامنة والعشرين (1435هـ - 2014م).

26. **عمارة يعقوبيان**، علاء الأسواني، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة التاسعة (1426هـ - 2006م).

27. **في غرفة العنكبوت**، محمد عبد النبي، دار العين للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى (1438هـ - 2017م).

28. **موت عباءة**، خيري شلبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة حديثة (1420هـ - 2000م).

29. **موسم الهجرة إلى الشمال**، الطيب صالح، منشورات دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة عشرة (1407هـ - 1987م).

30. **شجرة العابد**، عمار علي حسن، نفرو للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى (1432هـ - 2011م).

31. **طائر الشبغطر**، عبد الله الفيفي، الدار العربية للعلوم، بيروت، الطبعة الأولى (1435هـ - 2014م).

ثالثًا: مراجع المادة العلميّة:

(أ) المعاجم والموسوعات اللغويّة والأدبيّة والعلميّة

1. **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، منشورات مكتبة الشروق بالقاهرة، الطبعة الرابعة (1425هـ - 2004م).

2. **معجم علم النفس والتحليل النفسيّ**، لمجموعة من المؤلفين بإشراف: د. فرج عبد القادر طه، منشورات دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى (1409هـ - 1989م).

3. **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، منشورات مكتبة لبنان، بيروت (1393هـ - 1974م).

4. **معجم مصطلحات نقد الرواية**، لطفي زيتوني، مكتبة لبنان - ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى (1422هـ - 2002م).

5. **موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين**، إعداد: د. عزيزة فوّال بابيتي، من منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى (1430هـ - 2009م).

(ب) الكتب التراثيّة القديمة

1. **التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانيّة**، محيي الدين بن عربي، بعناية: د. عاصم الكيالي، والحسيني الدرقاوي، من منشورات دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية (1424هـ - 2003م).

2. **الجامع لأحكام القرآن**، لأبي عبد الله محمد بن أحمد القرطبيّ، منشورات دار الكتب المصريّة بالقاهرة، الطبعة الثانية (1353هـ - 1935م).

3. **طوق الحمامة في الألفة والألّاف**، لابن حزم الأندلسي، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، من منشورات دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الأولى (1395هـ - 1975م).

4. **محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء**، لأبي القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهاني، منشورات: دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت الطبعة: الأولى (1420هـ - 1999م)

(ج) الكتب العربيّة الحديثة، والكتب المترجمة إلى العربيّة

1. **أزمة الجنس في الرواية العربية**، د. غالي شكري، منشورات دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى (1411هـ - 1992م).

2. **أزمة الجنس في الرواية العربية بنون النسوة**، د. الكبير الداديسي، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1438هـ - 2017م).

3. **أسئلة الرواية - أسئلة النقد**، محمد برادة، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى (1416هـ - 1996م).

4. **استراتيجية المكان**، د. مصطفى الضبع، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى (1418هـ - 1998م).

5. **أصول علم النفس**، د. أحمد عزت راجح، منشورات دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة، الطبعة السابعة (1387هـ - 1968م).

6. **الأدب الإغريقي تراثًا إنسانيًّا وعالميًّا**، د. أحمد عتمان، العدد (77) من سلسلة عالم المعرفة الصادرة عن: المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت (1404هـ - 1984م).

7. **التفسير النفسي للأدب**، د. عز الدين إسماعيل، منشورات مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة (1404هـ - 1984م).

8. **الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضاريّة**، د.محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية (1424هـ - 2007م).

9. **الزمن والرواية**، أ. أ منـدولا، ترجمـة: بكـر عبـاس، دار صـادر، بـيروت، الطبعـة الأولى (1416هـ - 1996م).

10. **الشبق المحرم - أنطولوجيا النصوص الممنوعة**، إبراهيم محمود، ريـاض الريـس، بـيروت، الطبعـة الأولى (1420هـ - 2000م).

11. **الغزو الناعم - دراسات حول أثر العولمة على المرأة والأسرة والمجتمع**، د. نهى عدنان القاطرجي، منشورات إي - كتب E-Kutub، لندن (1439هـ - 2018م).

12. **القراءة**، فانسان جوف، ترجمة: سعاد التريكي، منشورات سيناترا بالتعاون مع المركز الوطني للترجمة، تونس، الطبعة الأولى (1436هـ - 2015م).

13. **الكلمة في الرواية**، ميخائيل باختين، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة السوريّة، دمشق (1408هـ - 1988م).

14. **تاريخ الآداب الأوربيّة**، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: موريس جلال، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى (1434هـ - 2013م).

15. **تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم**، محمد بوعزّة، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، الطبعة الأولى (1431هـ - 2010م).

16. **تقرير إقليمي عن الدراسات المسحية للمشروعات الموجهة للمرأة العربية في مجال التعليم**، إعداد د. علي ليلة، منشورات منظمة المرأة العربية، القاهرة (1428هـ - 2007م).

17. **جدلية الرمز والواقع - دراسة نقدية تطبيقية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال**، د. أحمد كريم بلال، مدارات للنشر والتوزيع، الخرطوم، الطبعة الأولى (1432هـ - 2011م).

18. **رحلة إلى إيطاليا 1960 - 1961**، عيسى الناعوري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1425هـ - 2004م).

19. **رواية السيرة الذاتيّة**، ممدوح فرّاج النابي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى (1433هـ - 2011م).

20. **شعرية الرواية**، فانسون جوف، ترجمة: لحسن أحمامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى (1433هـ - 2012م).

21. **شعرية المحكي، دراسات في المتخيل السردي العربي**، د. فيصل غازي النعيمي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، الطبعة الأولى (1434هـ-2013م).

22. **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، عبد الملك أشهبون، منشورات دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، الطبعة الأولى (1430هـ - 2009م).

23. **عتبات جيرار جينيت - من النص إلى المناص**، عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، الطبعة الأولى (1429هـ - 2008م).

24. **فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية**، فولفاجنج إيسر، ترجمة د. عبد الوهاب علوب، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى (1420هـ - 2000م).

25. **مسارات الرواية العربيّة**، د. الكبير الداديسي، منشورات مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى (1440هـ - 2018م).

26. **نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**، د. حسن مصطفى سحلول، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى (1421هـ-2001م).

27. **وظيفة الوصف في الرواية**، عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف بالجزائر، الطبعة الأولى (1430هـ - 2009م).

(د) الدوريات

1. **العرب:** (صحيفة يومية تصدر في لندن عن: مؤسّسة العرب العالمية للصحافة والنشر).

· **الأدب وريث الأديان، حوار صحفي مع الروائي التونسي أيمن الدبوسي** أجراه: أوس داود يعقوب، (العدد 10256 الصادر يوم: الإثنين 18 رجب 1437هـ/ 25 أبريل 2016م).

2. **المدى:** (جريدة يومية تصدر عن مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، بغداد).

· **رينيه ماغريت الرسام الغريب**، ترجمة: ابتسام عبد الله، العدد: (3303)، (5 جمادى الأولى 1436هـ - 4 مارس 2015م).

3. **جيل الدراسات الأدبية والفكريّة:** تصدر عن مركز جيل للبحث العلمي، البليدة، الجزائر.

· **ثنائية الرجولة والأنوثة في رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال**، د. عبد القادر شريف، العدد الثالث (جمادى الآخرة 1437هـ - مارس 2016م).

4. **دراسات في الخدمة الاجتماعية والعلوم الإنسانيّة:** تصدر عن كلية الخدمة الاجتماعية جامعة حلوان، مصر.

· **الجنسية المثلية العوامل والآثار**، د. هند عقيل الميزر، (العدد 34 الصادر في شهر: جمادى الأولى 1434هـ - أبريل 2013م).

5. **عكاظ:** (صحيفة يومية تصدر في السعودية عن: مؤسسة عكاظ للصحافة والنشر).

· **شياطيني من ورق**، حوار مع الكاتبة: صبا الحرز أجرته: سكينة المشيخص، نُشر في عدد يوم الخميس (28 من جمادى الأولى 1428هـ - 14 يونيو 2007م).

6. **فصول (مجلة النقد الأدبي)**، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة.

· **تقنية الكولاج الروائي**، د. صلاح فضل، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، (1412هـ - صيف 1992م).

(هـ) لقاءات مع الروائيين في برامج تلفزيونية وإذاعيّة

1. **إضاءات:** برنامج تلفزيوني يذاع عبر قناة العربيّة السعوديّة.

· حلقة تضمنت لقاءً مع الكاتبة السعودية: رجاء الصانع، تقديم: تركي الدخيل، أذيعت في (المحرم 1433هـ - ديسمبر 2011م). والحلقة مرفوعة على اليوتيوب على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=RuuarLAcEf8

· حلقة تضمنت لقاءً مع الكاتب اليمني علي المقري، تقديم: تركي الدخيل، أذيعت في (جمادى الآخرة 1433هـ - نوفمبر 2012م). والحلقة مرفوعة على اليوتيوب على الرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=sQpDOzVGTOY

2. **ثقافة**، برنامج تلفزيوني يذاع عبر قناة فرانس 24 الفرنسية الناطقة بالعربية.

· حلقة تضمنت لقاءً مع الأديب اليمني: علي المقري، إعداد وتقديم: جمال بدومة، أذيعت في: (المحرم 1437هـ - أكتوبر 2015م)، والحلقة مرفوعة على اليوتيوب على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=zQrHlaUMNlk

3. **عالم الكتب:** برنامج إذاعي يذاع عبر إذاعة بي بي سي البريطانية الناطقة بالعربيّة.

· حلقة عنوانها: «**المثليّة في الرواية العربيّة**» من إعداد وتقديم: عمر عبدالرازق، أذيعت في (ذي القعدة 1437هـ - 2016م) وهي مرفوعة على موقع: BBCArabic.com، على الرابط التالي:

http://www.bbc.com/arabic/multimedia/2016160807/08/_world_books

4. **في فلك الممنوع**، برنامج تلفزيوني يذاع عبر قناة فرانس 24 الفرنسية الناطقة بالعربية.

· حلقة عنوانها: «**الجنس في الأدب إباحية أم إبداع**» تقديم ميسون نصار، أذيعت في (ربيع الأول 1438هـ - ديسمبر 2016م). وهي مرفوعة على موقع اليوتيوب، الجزء الأول على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=4LlJowLaUVQ

والجزء الثاني على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=DsMSyQyeGMA

4. **قريب جدًّا**، برنامج تلفزيوني يذاع عبر قناة الحرّة الأمريكية الناطقة بالعربيّة.

· حلقة عنوانها: «**المثلية النسائية في الأدب العربي**»، تقديم: جوزف عيساوي، أذيعت في (صفر 1432هـ - فبراير 2010م)، والحلقة مرفوعة على اليوتيوب على الرابط التالي:

https://www.youtube.com/watch?v=UatP0OnnAqI

* * *

كتارا
katara
دار كتارا للنشر
Katara Publishing House
2020

التعريف بالمؤلف

- الدكتور: أحمد كُريّم حسين مُحَمَّد أحمد بلال، كاتب وناقد مصري، ولد في مدينة: ملوي بصعيد بصعيد مصر في ٢٠ فبراير ١٩٧٤.
- تخرج في دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٩٦م، وحصل منها على درجتي: الماجستير عام ٢٠٠٣م بامتياز، والدكتوراه عام ٢٠١٠م بمرتبة الشرف الأولى.

– له من الكتب:

١. **جدلية الرمز والواقع؛ دراسة نقدية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال**، صدر عن: مدارات الخرطوم ٢٠١١م.
٢. **النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر**، دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٤م.
٣. **الرؤى الثورية في القصة والرواية**، دار المناهج، عمان، ٢٠١٥م.
٤. **بوابة الريح والنخيل، دراسة نقدية في أثر شاعرية الثبيتي على الشعر السعودي المعاصر**، النادي الأدبي بمكة المكرمة، بالاشتراك مع دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠١٧م.
٥. **العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر**، منشورات دار النابغة، القاهرة، ٢٠١٨م.
٦. **خرائط الجنوب (دراسة نقدية في أعمال الشاعر السعودي مُحَمَّد يعقوب)**، نادي نجران الأدبي الأدبي ودار أروقة بالقاهرة، ٢٠١٩م.

٧. **مهارات الفصاحة والكتابة الأدبية** (كتاب تعليمي لغير المتخصصين)، قناديل للنشر والتوزيع، جدة، ٢٠١٩م.

٨. **سقوط أوراق التوت– المحظورات في الكتابة الروائية، دراسة نقدية تطبيقية**، كتارا، الدوحة ٢٠٢٠م.

٩. كتابية الشعر وتحولات البناء – دراسة في التشكيل البصري الكتابي لقصيدة التفعيلة، دار النابغة، القاهرة، ٢٠٢٠م

١٠. **البطولة في شعر السلطان العماني سليمان النبهاني**، دراسة نقد ثقافية، (قيد النشر).

– له عدة أبحاث نقدية منها:

١. الفجوات الدلالية في القصة القصيرة – دراسة نقدية في مجموعة: القرار الأخير لنجيب محفوظ؛ صدرت في كتيب صغير عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، عنوانه: أصداء السيرة والفجوات الدلالية، ٢٠١١م.

٢. العدل الاجتماعي في إطار الرؤية الشعرية، مجلة إبداع، القاهرة، إبريل ٢٠١٤م.

٣. الطابع الإسلامي في شعر الأزهريين، الثقافة الجديدة، القاهرة، مايو ٢٠١٤م.

٤. **حكومة الإسلام بين النموذج الشرعي والواقع التطبيقي.. قراءة نقدية في رحلة ابن** فطومة لنجيب محفوظ، الثقافة الجديدة، القاهرة، يوليو ٢٠١٤م.

٥. تناقضات الحارس السجين، دراسة في شعر حسن فتح الباب، الثقافة الجديدة، القاهرة، نوفمبر ٢٠١٥م.

٦. مجموعة متنوعة من المقالات الأدبية والنقدية المبسَّطة نشرت في الصحف المصرية (القاهرة، المسائية)، والسودانية (الصحافة).

– حصل على عدة جوائز في النقد الأدبي من أهمها:

١. جائزة الطيب صالح العالمية في النقد الأدبي القصصي من السودان، الخرطوم، ٢٠١١م.

٢. جائزة «مجمع اللغة العربية بالقاهرة» في الدراسات الأدبية، القاهرة، ٢٠١٣م.

٣. جائزة «كتارا» في النقد الأدبي الروائي، الدوحة، ٢٠١٩م.

– شارك في مؤتمرات علمية محلية وعالمية منها:

١. مؤتمر أدباء الصعيد (المنيا ٢٠١٤م).

٢. مؤتمر الأدب في وسط الصعيد (الوادي الجديد) ٢٠١٥م.

٣. مؤتمر الأدب العربي على الشبكة العالمية (جامعة الملك خالد بأبها ٢٠١٧م).

٤. مؤتمر الأدب الشعبي (الهيئة العامة لقصور الثقافة، المنيا، ٢٠١٨م).

– درس مادة الأدب العربي الحديث والقديم، ومناهج النقد الأدبي، وتاريخ الأدب العربي، وفن الرواية في (الجامعة الإسلامية بمنيسوتا) (التعليم عن بعد)، ولطلاب التعليم المفتوح (كلية البنات – جامعة عين شمس). ودرس الأدب العربي لطلاب المرحلة العليا في الثانوية الألمانية (الأبيتور) في المدارس الدولية الألمانية بالقاهرة.

– شارك في تحكيم الأبحاث العلمية في المؤتمرات والندوات، وفي بعض الجوائز الأدبية المحلية والعالمية.

للتواصل مع المؤلف:

– البريد الإلكتروني: ahmedkorimblal@yahoo.com

– صفحة الفيسبوك:

https://www.facebook.com/ahmedkorimblal

سُقُوطُ أوْرَاقِ التُّوْتِ

المَحظُورات في الكِتابةِ الروائيّة - دِراسَةٌ نَقْديّةٌ تَطْبِيقيّةٌ

تبحث الدراسة قضيّة: «المحظورات» في الكتابة الروائية على مستوى «العلاقات الجسدية» وما يتعلق بتبعاتها وما تدل عليه من تمرد ديني أو سياسي. تتناول الدراسة البواعث والدوافع المتنوعة التي تدفع الأديب للخوض في هذه التجربة، ومن ثمَّ الحيز النصي الذي تشغله هذه المحظورات من حيث كونها في متن الرواية أو على هامشها، وكذلك طبيعة الطرح الاجتماعي والنفسي لها وموقفها من الدين، والمستويات اللغوية المتعددة التي تُطرح من خلالها، وأخيرًا مستويات التأويل الدلالي التي يمكن تفسيرها من خلالها؛ حيث يمكن أن تعبر هذه القضايا عن مستوى دلالي أعمق يتعلق بالتفاعل الحضاري، أو الأزمة الروحية والعقائدية، أو النقد السياسي. وتقوم الدراسة برصد القضايا الفنية ووسائل التعبير التي تُسخر لإبراز هذه القضايا من خلال رؤية نقديّة تطبيقيّة فيما يزيد عن ثلاثين روايةً من دول عربية متعددة.

د. أحمد كُريِّم بلال

◄ الدكتور أحمد كُريِّم بلال، كاتب وناقد مصري، ولد عام 1974، وتخرج في دار العلوم جامعة القاهرة، وحصل منها على درجتي الماجستير والدكتوراه.

◄ له تسعة كتب في النقد الأدبي من أهمها: «النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر»، «الرؤى الثورية في القصة والرواية»، «العنوان وبنية القصيدة في الشعر العربي المعاصر».

◄ نشر العديد من الأبحاث العلمية في الدوريات العربية. كما شارك في الكثير من المؤتمرات العلمية في مصر وخارجها.

◄ حصل على ست جوائز في النقد الأدبي من أهمها: «جائزة الطيب صالح في النقد الروائي 2011م»، «جائزة مجمع اللغة العربية في الدراسات الأدبية 2013م»، «جائزة كتارا في الدراسات النقدية الروائية 2019م».

ISBN 9789927149122