صورة المرأة خارج وطنها

في المتخيَّل السردي

رسول محمد رسول *

تأخذنا الكاتبة البحرينية هدى العواجي في روايتها (إغواء امرأة)(1) إلى فضاءات الرواية الخليجية العابرة للمكان؛ فجل أحداثها تجري خارج المنطقة الخليجية، بل والعربية أيضاً. كما أن الشخصيات المشاركة في الرواية لم تنتم إلى مكانية عربية قُطرية واحدة إنما متعدِّدة؛ ذلك أن "ياسمين"، بنت الثامنة والعشرين ربيعاً، هي أميرة خليجية مطلَّقة من البحرين و"ابنة أحد كبار الشخصيات المرموقة"، وتدرس في لندن(2). أما "فارس"، فهو مثقَّف سعودي في الثامنة والأربعين من عمره، كان قد تغرَّب عن وطنه بسبب تكفيره بين أهله كونه ليبراليا/ ماركسياً، ليعمل في تجارة السلاح ضمن عمله كـ "جاسوس وطني" لصالح بلاده، وهو ما ستكشف عنه الرواية في آخر أحداثها(3).

"ياسمين"

بطلة الرواية "ياسمين" امرأة مطلَّقة، وتدرس في إحدى جامعات الغرب، بينما "فارس" شاعر وكاتب يساري، ومناضل ثوري، وتاجر ثري، وجاسوس وطني يقع في حب "ياسمين"؛ الشابة اليافعة التي تصغره بعشرين عاماً. على أن الرواية كلها تصب في نسج علاقة الحب هذه، وفي الوقت ذاته، تكشف، بقدر ما تكرِّس، عن معطيات موضوعاتية متعدِّدة منها ما يتعلَّق بشخصية المثقَّف اليساري الثوري "الشاعر" الذي قُمعَ وكُفِّر في وطنه ليعيش بالغرب الليبرالي، ومنها ما يتعلَّق بشخصية المرأة العربية/ الخليجية المطلَّقة التي تهاجر إلى الغرب بحثاً عن بؤر تعويض وخلاص من

تجربة الزواج الفاشلة، ومنها أيضاً تجربة الحب في المنافي التي تعيشها المرأة الخليجية مع الرجل الخليجي المغترب.

ما يهمنا هنا، وفي دراستنا هذه، هو الكيفية التي رسمت بها هدى العواجي – تخيُّلياً– شخصية ياسمين؛ أي الطريقة التي تمثَّلت بها العواجي صورة المرأة الخليجية المطلَّقة والمهاجرة صوب الغرب والتي تجرِّب علاقة حب مع مثقف خليجي مهاجر تمثل الغواية فيها مداراً إغوائياً سنعمل على تشخيص تجلياته العلاماتية وحراكه السيميائي في هذه المعالجة القرائية.

هدى العواجي كمؤلِّفة، هي الراوية الضمنية في سردية النَّص، لكنَّها لا تحتكر عملية الروي أو السرد لوحدها جنينياً، إنما تمنح بطلها "فارس" فرصة ليشاركها فيها، كذلك تمنح "ياسمين" الدور السردي ذاته، لكن ياسمين تأخذ بزمام الروي بداية لتكشف عن الأحداث ووصف الأمكنة والتنقلات فيها، وتقديم لوحدات مرئية ونفسية وسلوكية عن فارس، وهي بذلك راوية فاعلة ، بينما يضطلع فارس بدور الراوي أيضاً عندما يقدِّم تمثيلات مرئية عن جسديَّة ياسمين، وتشخيصات كينونية عن ذاتها وكيانها النفسيَين، وعن مجرى حياتها في الرواية، لكن تبقى هدى العواجي، في نهاية المطاف، هي النّاص الكلي في سردية روايتها (إغواء امرأة).

في أحد فنادق مدينة "برايتن" الذي تلامس أطرافه شواطئ بحر المدينة، كانت ياسمين قد التقت بفارس ليمضيا في قصة حب ستكشف يومياتها عن تمثيلات بينية متبادلة ومتداخلة، وفي خلالها ستتبلور التمثيلات الخاصَّة بصورة المرأة الخليجية التي تمارس الغواية خارج وطنها، وهو نمط متخيَّل جربته بعض الروائيات الخليجيات مثل سمر المقرن في روايتها (نساء المنكر)(4) عندما رسمت شخصية "سارة" تلك الفتاة السُّعودية التي رحلت عن وطنها إلى "لندن" للقاء حبيبها "رئيف" الذي عاشت معه ليالي حمراء، ولا يكاد الأمر يختلف مع شخصية "عناب" الفتاة السُّعودية السمراء التي تعرضت وهي بنت الربيع العاشر ونيف من عمرها إلى عملية اغتصاب من جانب سيد القصر الذي تعمل فيه والدتها، ومن ثم تزوجت من يمني رحل عنها، ومارست الجنس في وطنها، وراحت إلى جنيف لتجربه هناك مع سعوديين آخرين. وفي هاتين التجربتين، وغيرهما بالطبع، أبدت الروائيات الخليجيات تمثيلات هائلة تتعلق ببرامج الغواية الأُنثوية الخليجية خارج

الوطن، ومنها تجربة "ياسمين"، المرأة البحرينية المطلقة خلعاً، في رواية هدى العواجي "إغواء امرأة" التي تدرس في لندن، وتذهب إلى ساحل مدينة برايتن للقاء حبيبها "فارس".

منحت هدى العواجي بطل روايتها مبادرة الكشف عن المستور في شخصية بطلتها عبر تشخيصه، مرةً، لعلامة حزن هيمنت على وجه ياسمين فراح يستنطق دواخل علامة الحزن قائلاً: "ما بك حزينة رغم الابتسامة التي تملأ وجهك؟" (ص 11).

كان هذا السؤال قد كرَّس أول وحدة تمثيلية خاصَّة بياسمين كامرأة؛ بل كان "السؤال" الذي ضاعف من جرعة حزنها، وفتح لديها وللمتلقِّي/ القارئ مكنونات هذه الشخصية الأُنثوية، تقول ياسمين، وهي الراوية هنا:

"في هذه اللحظة المنسكبة من قارورة الزمن المر، أخذت أطياف الحزن والألم تطوّقني، وتدخلني بئراً عميقاً، أرى صورة طفولتي فيها، صورة تتحرَّك في كل اتجاه لتتركني أحرثُ تاريخي بالحسرات، استمع لصدى كلمات تتردَّد في صدري؛ تُمنع المرأة من ماء الحرية، وتُسقى من لهب الصبر والتضحية خوفاً من المجتمع، تُجبر على التهام شظايا التخلُّف، واحدة تلو الأخرى لأجل نظرة الناس" (ص 11).

يتضح من هذا النَّص/ المقطع، أنه فتح خارج جديد في ذاكرة ياسمين أو لنقل فتح ذاتها على الخارج الجديد الذي تعيشه مع فارس في الغربة، وهو الفتح الذي راح يدلِّل على ما يعتور ذاتها ووجودها من تحديات قديمة ترتبط بما تراه قمعاً ذلك الذي تواجهه المرأة الخليجية في وطنها، وهو القمع الذي ينشطر، بحسب النَّص، إلى ثلاثة مسارات هي: "تُمنع المرأة من ماء الحرية"، و"تُسقى من لهب الصبر والتضحية خوفاً من المجتمع"، و"تُجبر على التهام شظايا التخلُّف، واحدة تلو الأخرى لأجل نظرة الناس" (ص 12). إنها المسارات التي تكشف لنا عن صورة المرأة المقهورة بالمنع، والمتجرِّعة للصبر والتضحية، والملتهمة لشظايا التخلُّف المجتمعي عنوة.

لا شك، أن مثل هذه التحديات التي تواجه المرأة، قد تنطبق على أية امرأة بالمنطقة العربية، ومنها الخليجية، وهي تنطبق على بطلة الراوية ياسمين أيضاً، إلا أن هدى العواجي، وبالإضافة إلى ذلك، ارتأت تحقيق معادل موضوعي لأنموذج المرأة المقهورة في روايتها في غير شخصية ياسمين؛ فـ "ها هي صورهن تتحرَّك أمامي تحاصرني، طالبات التقيتهن في الغربة، في عربات القطار، أقرأ في

وجوههن خرائط المجهول برغم إحساسهن، وإصرارهن على عدم الاستسلام للواقع، كنتُ أنصت إلى حواراتهن عن أوضاع بلادهن، وعن المرأة بصورة معمَّقة" (ص 12). وكتدليل موضوعي على هذه الحالات الأُنثوية/ النسوية، رسمت هدى العواجي شخصية صديقة منفاها "مريم"، هذه المرأة القادمة من مدن الرمال الخليجية التي كانت تردِّد: "حياة بائسة، مقيِّدة بسلاسل الظروف، عواطف ميتة تنتظر الأمل، هل تُجازى بأن تُقذف بلهيب الألسن الضائعة لأنها تطالب بالتحرُّر من تسلط اجتماعي يضمر حقداً على المرأة فيصنع منها دمية لا تنطق؟ وئدت حريتها في الرمال العربية، فأجبرت على المكوث في دار البؤس" (ص 12).

كما أنها أشارت إلى أنموذج نسوي آخر، أنموذج مقهور في مجتمع عربي أدمن قمع المرأة وذلك من خلال شخصية "سلمى" زميلة ياسمين في الدراسة، لنقرأ في هذا الصدد ما قالته ياسمين عن سلمى:

"إن ما تعرَّضتُ له من قسوة وعذاب وحرمان، تعيشه الكثير من النساء بصورة متشابهة ومتفاوتة في القسوة والعنف؛ إنها معيشة كافية لتُقبر المرأة في البؤس والشقاء، أو تُرمى في المجهول. وصورة سلمى، زميلتي على مقعد الدراسة في المرحلة الإعدادية، ما زالت تشاغبني وتطاردني؛ تظهر أمامي على جدار المنزل، وفي المرايا، وفي صحون الأكل؛ فتلك الفتاة، الفقيرة والذكية والجميلة، قد سيقت إلى بئر الرذيلة بعد أن تكسَّرت روحها بيد أب باعها إلى رجل بعمر جدها فالتقطها الشارع الفاسد، وأخذها إلى صحبة الفتيات التائهات" (ص 54).

إنَّ مخيال هدى العواجي في هذه الرواية جعلها ترسم للقارئ صورة فريدة عن المرأة المقهورة، ومن ذلك ما تقوله الراوية: "تظهر صورة المرأة أمامي منتفخة ومشوَّهة، وعورة ناقصة عقل ودين، ومصدراً للخطيئة، وعاراً على القبيلة، ها هي منقادة كالإبل، لا تصلح لأكثر من جارية، إنها رمز الشيطان" (ص 13).

وفي ضوء هذه المعطيات، تبدو صورة المرأة العربية واضحة المعالم في مخيال هدى العواجي، وهي صورة لا تفارق ذات بطلتها ياسمين التي تقول: "رواسب المرأة العربية متمسِّكة بي، لا تطلق عفويتي، إحساسٌ يتجوَّل بين الحين والآخر يذكِّرني به" (ص 13). لكنّها لا تريد أن تكون أسيرة لهكذا إحساس "فلا بد من التحايل" (ص 13) للانطلاق صوب حياة غرامها مع فارس، وعندها

سيتخذ تمثيل هدى العواجي لأنموذج المرأة، كما يتجلى في شخصية "ياسمين"، مغايراً؛ فياسمين لم تعد المرأة المقهورة، إنما المرأة التي تمارس حريتها كما تريد مع الرجل المأمول، وتحت سقف الحب وإرادة الاختيار، ذلك أن التقاليد والأعراف التي مورست عليها وعلى فارس في مدن الرمل والبحر والنفط الخليجية ستتحطَّم وتتوارى خلف إرادة الحب الحر التي كان منها اللقاءات المنظمة بين الطرفين، ومن ثم النوم في سرير واحد، وتقديم خاتم الزواج بعد ليلة عرس بعيدة عن تقاليد الخطوبة وموافقة الأهل.

في خلال ذلك، وعلى طريقة الاسترجاع، تعود ياسمين، وهي الراوية، إلى الماضي لتقص حياتها في وطنها حتى ليبدو ذلك الماضي، بما فيه من أحداث، مرجعاً للقهر الاجتماعي والأسري الذي كانت تعاني منه ياسمين، وهو القهر الذي كانت "والدة" ياسمين أحد أسبابه الرئيسة مما دفع والدها إلى إرسالها إلى الولايات المتحدة الأمريكية للدراسة؛ فـ "فكرة الهروب من القصر كانت تدخل بعض السعادة على قلبي" (ص 51). وبعد أن عادت إلى قصر أسرتها ما كانت الأمور قد تغيرت نحو الأفضل، ففكَّرتُ بمهرب آخر، وكان الزواج هذه المرَّة من شاب عربي، لكن هذا الزواج "الفاشل كان هروباً من القصر، هروباً من القيود التي لازمتني طيلة هذه السنين. لم يكن زواجي سوى انتقال من زنزانة إلى أخرى؛ إنه المشي في الظلام، كأي زيجة عربية يجب أن أكون جارية وخادمة" (ص 52).

لم تكتف ياسمين بذلك فقط، إنما راحت تقدِّم مجموعة من الصور التذكُّرية عن حياتها مع الرجل العربي الذي تزوجته كمهرب من قصر الأهل حيث قمع الوالدة وسطوة التقاليد بعد أن درست بالغرب الأمريكي، وذاقت طعم الحرية هناك، قالت ياسمين:

"حرمان عاطفي، وعُنف جسدي. حاولت أن أُطهر هذا القهر بالقراءة التي ولعتُ بها منذ صغري، ولكني لم أنجح؛ فقد قام بتقطيع الكتب ليسلبني مكمن طاقتي. طلبتُ منه أن أدرس بالجامعة، فأخرج ما بداخله من أمراض اجتماعية وتربوية، واتهمني بالعلمانية. خمس سنين من عمري استهلك فيها جسدي وروحي وطاقتي، وقذفني من أعلى جبل إلى أدنى واد، حتى صرتُ ارتاد العيادات النفسية بشكل دائم. طريحة الفراش، مُدمنة لحبوب الاكتئاب، ألبسُ ثوب الجنون بجهله، أدعي أن جنياً قد تلبسني، ولا بدَّ من إخراجه عن طريق مشعوذ يسكن في قرية مجاورة.

كرهته، وكرهتُ نفسي معه، ولم أتعاف إلا بعد ما هربتُ من جحيمه بالطلاق الذي اشتريته منه بالخلع" (ص 53).

الهروب من الزوج الخليجي عوضته ياسمين بالهروب من الوطن شطر الغرب البريطاني حيث الدراسة والحرية، والأهم من ذلك الحب مع فارس الأحلام الجديد. ووسط الشعور الحاد بالحزن والألم اللذين كانا يجتاحان ياسمين، بدا فارس حانيا عليها، بل بدا النور الذي أضاء حياتها حيث الظلام الذي طوّقها من كل جانب، وسط كل ذلك، بدأ تمثيل ياسمين الأُنثوي يبسط خيوطه في دواخلها وهو التمثيل الذي حولته الناصَّة إلى سردية أهوائية تكشف بقدر ما تضمر عن نمو الباعث الاشتهائي لدى بطلتنا التي تقول: "وجهه الجميل وشعره الكثيف يهبانه وسامة فيزيدني ذلك عشقاً.. أمسكَ يديَّ.. ازدادت نبضات قلبي غناءً، وارتعشت فرائصي. رقصت الروح لحظة كان فيها القمر نائماً على ضوء النجوم الخافت، شعرتُ بالسكينة التي لم أعتد عليها، فهمس في أذني: هل تشعرين بالبرد؟ نعم! لكن بداخلي نار تشتعل. طوّقني بذراعيه، شعرتُ بدفء صدره، بدقات قلبه وهي تعزف على وتر إحساسي، قبَّل جبيني.." (ص 16).

تكشف واقعة أو حدثيَّة هذا النَّص عن أول تواصلية تمثيل إغوائي اندفعت فيها ياسمين إلى عيش لحظة الاشتهاء. لقد كانت الوسامة الجسدية التي يتصف بها فراس، وهي الوسامة المتأتية كنتاج لتضافر الوجه الجميل مع كثافة الشعر، وكلاهما علامة جسديَّة، كانت الوسامة بمثابة الإحساس المرسِل لذات الحالة "المرسَل إليه لكي تبدأ رحلة التوتر التي تمخَّض عنها اندفاع ياسمين العشقي إلى فارس والدخول في مداره كمعشوق مرغوب فيه، وهو ما تبدّى ببعض العلامات الدالة على اندفاع الباعث العشقي لديها مثل ازدياد عدد نبضات القلب، وارتعاش الفرائص، ورقص الروح، والشعور بالسكينة، وكلها علامات جسديَّة وروحية متوترة خلقت جسدية امرأة عاشقة/ معشوقة في آن واحد.

من جانبه، تبادل فارس الدور فتحوَّل إلى فاعل مرسِل وياسمين إلى مفعول مرسَل إليه عندما لعب، فارس، على العامل الصوتي في إذكاء التوتر وهو العليم بحال التوتر وحال الهياج اللذين يهيمنان على ياسمين في تلك اللحظة فبادرها بالسؤال فيما إذا كانت تشعر بالبرد وهو يعرف أن ارتعاش جسد ياسمين سببه خوفها من اللحظة المعاشة وهي بين يديه فكأننا به يريد أن يحول ما في

داخل ياسمين من هياج ساخن إلى مستوى التلفُّظ الفعلي أي لفظ الشعور والإحساس الداخليين بلسان ياسمين ليتحققا كإمكانية يتوجب عليه التعامل معها بما يجعلها مشخصة كفعل له علاماته الواضحة وهو ما نجده في رد ياسمين على سؤاله: "نعم.. لكن بداخلي نار تشتعل".

إن ما كان يريده فارس من ياسمين هو لفظ الحالة التي تشعر بها لكي يبادر إلى توظيفها وبما يؤدي إلى احتوائها لصالح اللحظة المعاشة، لحظة المدار الغرامي الذي يغرقان فيه فبادر إلى ضمِّها أو تطويقها بذراعيه لتشعر "بدفء صدره، وبدقات قلبه" التي راحت تعزف على وتر إحساسها موسيقى عشق سرعان ما ختمها فارس بقُبلة على جبينها لتكون خاتمة الموقف الذي تنتظره ياسمين من حبيبها.

بدت تمثيلات الرغبة الجنسية كغيث أول في الخطاب السَّردي للرواية، لكنه الغيث الذي فتح شهية العاشقَين للمضي قدماً في تصريف هذه الرغبة عبر خلق حكايات غرامية مصغرة أو مدارات عشقية فرعية؛ فبعد نصف يوم، التقى فارس وياسمين على شاطئ البحر، وراح العاشق يطوِّق معشوقته بذراعيه في ظل رغبتها العارمة بذلك؛ تقول ياسمين "ركضتُ، وودتُ لو يلحق بي، يطوِّقني بذراعيه كما كان يفعل، قلبي يناديه: اقترب أكثر فأكثر!" (ص 20)، ليجيء رد فارس عملياً وفورياً: "أمسك بي من الخلف، قرَّبني إلى صدره، وخطف قبلة مجنونة لا تُنسى!" تقول ياسمين (ص 20).

حتى الآن لا تبدو القبلات بين الطرفين سوى مداخل أولية لما هو آت، ففارس، المتزوج من امرأة تم تطليقها منه عنوة بأحكام التكفير التي كالها لها حراس الفضيلة القبائلية والدينية المتشدِّدة، تعود أن يفرغ رغباته الجنسية العارمة في "بحيرة العشيقات" (ص 28)، ما يعني أن صاحبنا يمتلك الخبرة الكافية لترويض أنوثة نسائه، وهو ما شرع فيه مع ياسمين، ياسمين المطلَّقة رغبة منها "الخلع"، والتي جرَّبت سرير الممارسات الجنسية قليلاً في كنف الخيمة الزوجية، لكنها لم ترتو كثيراً من إطفاء رغباتها الجنسية، الرغبات التي تحوَّلت إلى مكبوت ينتظر التحرُّر، لكنها غالباً ما تغلِّف ذلك المكبوت بقدر من الحياء والخجل، إلا أنها، وبحضرة العاشق المجرِّب ما لها سوى أن تستسلم؛ فبرغم أن فارس يحاول، عدماً، أن يكبت رغباته، ويظهر بمظهر الرجل الفاضل الذي لا يسمح لاندفاعاته اللبيدية أن تنفرط شطر ممارسات انتعاضية "في كل مرَّة أراها، كنتُ ابتعد عنها كي أحميها من رغبة

الذَّكَر التي تجتاحني بقوة، وتدفعني للنيل من جسدها الذي نُحت بيد فنان عظيم" (ص 22)، رغم ذلك سيسمح لرغباته أنْ تمضي إلى آخر المطاف، وذلك عندما يستفزها بعد القُبلة الثانية لتذهب إلى غرفتها والزعل الحزين يهيمن عليها، فيطلب ملاقاتها في غرفتها، وتسمح هي بذلك، فتأتي اللحظة التي يتحوَّل فيها العاشق إلى راء لجسديَّة ياسمين الممطورة بحبات ماء حمامها الذي خرجت منه للتو، وثنايا جسدها الطرية ليمسك بيديها، ويحضنها أمام مرآة الدولاب، ويهمس في أذنيها: "تأمَّلي جيداً في ظلالنا الداخلية التي لا تستطيع المرآة عكسها، يمكنكِ أن تنصتي لبؤرة الحب، فنحن لا نراها، ولكن نسمع أصداءها، وهي تتردد في نظراتنا ولغة جسدينا، علينا أن نتطهَّر من الخوف والندم كي نسمع غناء أحاسيسنا... ياسمين.. أعشقك، وأذوب في روحك" (ص 23).

لقد أوكلت الناصَّة "هدى العواجي" مهمة إزالة الضبابية التي تكتنف ذات ياسمين، أوكلتها إلى فارس الذي لعب على العنصر الصوتي الأكثر تأثيراً في تثوير لحظات نادرة كلحظات التوتر التي تعيشها ياسمين وهي بين يدي معشوقها/ عاشقها فارس.

إنَّ وظيفة جلاء الغموض تبدو مهمة مبرمجة من جانب فارس لتحقيق حالة التماهي بين العاشقّين، ولذلك كان يهمس في أذنيها بما يوحي بذلك التماهي عندما يدعوها إلى التعرُّف إلى الظلال الداخلية "تأمَّلي جيداً في ظلالنا الداخلية"، وإلى أصداء بؤرة الحب "يمكنكِ أن تنصتي لبؤرة الحب، فنحن لا نراها، ولكن نسمع أصداءها"، وإلى غناء الأحاسيس "كي نسمع غناء أحاسيسنا". وكل هذه المعرَّفات الثلاثة هي أهواء داخلية في ذات ياسمين يريد فارس أن يجعلها أهواءً مشتركة بينه وبين ياسمين لكي يدخل إلى أجواء تالية يصل من خلالها إلى حالة الانتعاض المشترك وهو ما شرع فيه في تلك الساعات الحاسمة، وفي ظل تلك الخلوة الشاعرية التي بادر فارس بسردها قائلاً:

"ابتسامتها تطالبني بالمكوث بين خلايا جسدها، أمسكتها كعصفورة، أخذتُ خطوة إلى الخلف خوفاً عليها لا منها، لا أريد أن أخدش حياءها، أريدها عذراء كما كانت. سقطت المنشفة من على رأسها فتدلّى شعرها الطويل على ظهرها، استدارت نحو النافذة، صارت ترتجف من الهواء البارد المتسلل من الشرفة، خوفي عليها جعلني أطوقها بمعطفي حتى تلاصق جسدي بجسدها الناعم؛ فبياض بشرتها بركان تفجَّر في أحشائي، ضممتها إلى صدري بقوة، وجدتها ذائبة في

سكريات جسدي، وفي أحضاني تتوسَّل إليَّ المزيد حتى سرقتُ شفتيها فقبلتهما بحرارة وشوق، داعبت شعرها، قبلتها بهدوء، أخذت بيديها كي أعلّمها كيف تصطاد العشق من روح ساكنة طيلة هذه السنين، فكانت تلميذة ماهرة، تسلَّقت جدار صدري، ازدادت شوقاً، نار بداخلي، فامتلكتني رغبة في إطفائها بماء جسدها.. ثمة شيء بداخلها يريد عناق جسدي، لم أبخل عليها بلحظة عطف حانية. أخذتها إلى غيمة الحب، استلقت كالملاك، عانقتها مرَّة أخرى بسيل من القبلات، شعرتُ بأنها تناديني كما تنادي الصحراء البكر المطر، أراها ترغب بالمزيد، فتسارعت نطف الحب مني إليها.... صرتُ على يقين أن هناك طفلاً سوف يقدِّس هذا الحب! .... أمسكت بيديها، إنهما باردتان جداً. أترغبين في دفء يملأ جسدك؟! عاودنا ممارسة الحب، في هذه المرَّة كانت أكثر مرونة. شعرتُ بلذة ولساني يفكِّك جسدها.." (ص 24 . 26).

"كان شهراً من العسل برغم إنها أربع وعشرون ساعة فقط" (ص 31).

هذا ما قاله فارس بعد أن نام مع ياسمين لمرتين "ابتسمتْ فوهبتني إكسير الحياة من جديد" (ص 30). وبذلك أخرج هذا المثقَّف العلماني الماركسي العاشق، أخرج مشتركات الرغبة لديه ولدى ياسمين من حيز القوة إلى حيز الفعل بلغة الفلاسفة القدماء، وبذلك تحوَّلت ياسمين، وهي ابنة الثري البحريني المتحضِّر، إلى امرأة خليجية وُطئت من طرف رجل سعودي من أصول بدوية كفَّرته قبيلته بسبب علمانيته الماركسية وطلَّقته من زوجته وهو الأب لولد منها لم يره.

"ملاك"

يلعب الباعث الذكوري دوراً مركزياً في تمثيلات الروائية السُّعودية بشائر محمَّد في روايتها (ثمن الشوكولاتة)(5)؛ فعلى رغم أنها تهدي عملها السَّردي هذا إلى بطلة الرواية "ملاك" التي تقول لها بما يشبه الرثاء الأُنثوي: "صديقتي التي تركت هذا الأرق مغسولاً في أوراقها الصفراء ورحلت"، على رغم ذلك، تشرع ملاك، وهي الراوية في النَّص، وصوت بشائر محمَّد الضِّمني بوصفها ناصَّة، تشرع في الدخول إلى برامج الرواية السَّردية عبر الكتابة المباشرة إلى رجل فتخاطبه ساردةً: "شعرتُ بنظراتكَ تتجهُ نحوي.. تخترقُ جسدي" (ص 7)، هذه الكتابة ستتحوَّل في فصلها الأول إلى خطاب موجَّه إلى ذلك الرجل يفضح عوالم الذكورة وهي تمارس فصول اللعب الغرامي والجنسي.

كما هو شأن بعض الروايات الخليجية، تبدأ (ثمن الشوكولاتة) أحداثها خارج الوطن السُعودي؛ تبدأ من القاهرة بمصر عندما كانت ملاك، المرأة السُعودية المطلقة التي أخذ طليقها ولدها وابنتها عنها (ص 35)، برفقة صديقتيها؛ "منال" و"ميساء"، في "فندق ماريوت بالقاهرة" (ص 7) ليبدأ التواصل الموضوعي بين ذوات أنثوية سعودية قادمة إلى القاهرة لغرض السياحة والاستجمام أو لغرض "الكسب والمتعة والمغامرة" (11)، وبين ذوات ذكورية أخرى، لينفرط، ذلك التواصل، بين ملاك وأحد الأثرياء السُعوديين وهو "خالد عبد الله" الذي قدَّم دعوة إلى ملاك لحضور حفل الفنان السُعودي "محمَّد عبده"، فتوافق ملاك على الدعوة، ويذهبان معاً إلى الحفل لتبدأ التمثيلات المتبادلة بين الطرفين بما يكشف عن كينونة كل "ذات" منهما لـ "غيرها"، ويتطوَّر الأمر وتذهب ملاك، بعد انتهاء الحفل، إلى غرفة خالد بالفندق، وترقص له ملاك الرَّقص الشَّرقي المذهل (ص 18)، ويتكرَّر اللقاء في يوم آخر حتى تأتي لحظة الافتراق عندما تخبر ملاك خالداً أنها ووالدتها ستعودان إلى الأحساء بعد يومين.

لقد أفرزت هذه العلاقة التواصلية بين ملاك وخالد عن جملة من التمثيلات المتبادلة، الذاتية والجسديَّة، بين الطرفين اللذين التقيا على غير موعد في صالة "فندق ماريوت" بالقاهرة، ومن ثم في قاعة الحفل، وبالتالي في غرفة خالد عبد الله لمرّات عدَّة.

وقبل أن نتطرَّق إلى هذه التمثيلات، لا بدَّ من النظر في تمثيلات ملاك المسبقة لذاتها ولجسديتها: **أولاً**: ملاك كـ "ذات"، وفيه نجد الوحدات القرائية الآتية:

1- "أضعف كثيراً أمام النقود والمجوهرات والذهب" (ص 16).

2- "لا زلتُ، ومنذ مراحل دراستي الأولى، أعرفُ المبادئ والمواقف والمثُل، لكني أجدها أموراً نظرية فقط تطبيقها أمر في غاية الصعوبة وشيء لا فائدة منه" (ص 16).

3- "إنني جئتُ إلى هنا لأختبر أنوثتي الطاغية أمام رجال ليسوا كالرجال جاهاً ومالاً ومهابة، لا لشيء إلا لعقدةٍ التصقت بي، واكتشفتها مؤخراً؛ فلا يرضي غروري سوى تهافت الرجال عند أقدامي، مقدِّمين فروض الحب عشقاً ومالاً وذهباً" (ص 16).

تكشف هذه النُّصوص/ المقاطع "النَّص الأول + الثاني" عن جوانب عدَّة من شخصية ملاك، منها ما يتعلَّق بطبيعة ضعفها أمام المال والذهب والمجوهرات، ومنها ما يرتبط بطبيعة رؤيتها

إلى المبادئ والمثل العليا؛ فهي شخصية واقعية ترى صعوبة العيش مع المثل العليا في ظل واقع قاسٍ لا تجدي فيه المُثل نفعاً، لكنها، وعندما كانت في غرفة خالد، رفضت أخذ المال الذي قدَّمه لها لأنها وجدت فيه إهانة لشخصيتها في ظل ضيافته الغرامية لها؛ فهي ليست بائعة هوى ولا عاهرة حتى تأخذ أجراً.

يبقى النَّص الثالث الأكثر ارتباطاً بحدثية السَّرد كونه يعبِّر عن الغاية التي دفعت ملاك إلى المجيء إلى صالة الفندق للانخراط في اللحظات الممكنة التي تمرُّ فيها؛ إنه النَّص الذي يربط ذات ملاك الأُنثوية بغائية اللحظة وذلك عندما قرَّرت أن تضع "أنوثتها الطاغية" كمنجز تواصلي إغوائي أمام الذكورة المتاحة في الأمكنة المخصوصة بالانطلاق من غاية تريد ملاك تحقيقها ألا وهي تهافت الرجال عليها، أو كما تقول هي: "تهافت الرجال عند أقدامي، مُقدِّمين فروض الحب عشقاً ومالاً وذهباً".

الملاحظ هنا أن ملاك لا تكتفي بالعشق والحب إنما بالمال أيضاً وهو ما يوحي بأنها مستعدة لبيع جسدها إلى الآخرين مقابل المال، إنها نرجسية مقرونة بالنزعة برجماتية أو نفعية تبحث عن ثمن لما يمكن أن تتواصل معه الذكورة الراغبة.

ثانياً: ملاك ك "جسد":

تعود الناصَّة إلى جسديَّة ملاك أو بالأحرى تعود إلى أنوثة "ملاك الطاغية"، وإلى مفردات هذه الأنوثة الجسديَّة، وتدخلها في تسريد علاماتي، لنقرأ ما قالته ملاك عن جسدها وصفاً:

"تنبَّهتُ إلى ما أملكهُ من جمال رباني لا يد لي فيه، فسعيتُ إلى استغلاله والاهتمام به؛ ثيابي احتضنتني بصعوبة بالغة، وشَعري البني الطويل بتموجاته المجنونة يداعبُ ظهري المتواري حياءً خلف قميص حريري أبيض يكشفُ أكثر مما يستر!" (ص ≠).

تبدو عبارة "تنبَّهتُ إلى ما أملكهُ من جمال.." كما لو كانت دعوة للقارئ لكي يدخل في تواصل مع جسدية ملاك التي حصرت توصيف علاماتها بها وحدها، وهي الجسدية التي تكشف عن أربع من علاماتها هي: الجمال الكلي "جمال رباني". والجسد الأُنثوي المرصوص بالكينونة اللحمية الغاوية التي استعانت الناصَّة بالثياب كدوال جسديّة للكشف عن قيمة الإثارة فيه "ثيابي احتضنتني بصعوبة بالغة"، ما يعني أن ملاك اختارت الثياب الضيقة والملتصقة على ثنايا جسدها

لتحقيق الإغواء والإغراء في اللحظة التي تريد من الآخرين التواصل معها. وهناك علامة ثالثة تتعلق بالشَّعر؛ فشَعر ملاك بُني اللون وطويل ومتموِّج الشَّكل.

أما الظهر، فقد استعانت الناصَّة بالثياب أيضاً كدوال جسديَّة تكشف عن جماليتها الإغوائية، خصوصاً وأن قيمة الحجب صارت دالاً على التمنُّع الذي هو دال إغوائي أيضاً ذلك أن القميص الحريري الأبيض بقدر ما يستر جانباً من الظهر نراه يكشف عن جوانب أخرى، وبين جدلية الحجب أو الستر والكشف والظهور يحقِّق وجود الحضور الإغوائي للجسد، وهو ما سعت ملاك إلى تحقيقه في تلك اللحظة "كنتُ أُمثِّل دور الإغراء" (ص ٧) بدليل أن خالد عبد الله الذي كان يجالسها اشتعل رغبه بحضورها حتى دعاها إلى حضور حفل الفنان محمَّد عبده.

من ناحية أخرى، كشفت عملية التواصل بين الطرفين عن مواقف معينة حرصت بشائر محمَّد على تسريدها لما لها من أثر في طبيعة الهوية الثقافية للذوات، والكيفية التي ينظر بها أحدهم إلى الآخر؛ فالبون الطبقي من حيث الثراء المالي كبير بين ملاك وخالد، ولذلك تستبطن ملاك نظرة طبقيَّة حادَّة شطر خالد، لنقرأ النُّصوص/ المقطع الآتية:

"ما كان هذا الاسم سوى رصيد مالي اكتنز وتضخَّم ففاضت به المصارف والبنوك، وقصور نأت عن ملامسة هموم عامة الناس، وسيارات فارهة تُكنس لها شوارع البلد حتى لا تبقى بها كرامة عن ذلِّ السؤال، ولا شرف امرأة تناثر في أرجائه، رغم مبادئها، بعد أن تحوَّلت إلى فريسة ظُلِّلت بمسميات عديدة للشرف والوظيفة والزواج والستر وحمل هذه القمامة إلى مزابل الإنسانية ليبقى الشارع نظيفاً لحظة مروره المميَّز فلا يعكِّر صفو مثل هذه الشوائب. رغم كل هذا، فأنا اعتقدُ أنني أمام فرصة رائعة للكسب والمتعة والمغامرة" (ص ١١).

مع هذا الكره الطبقي، كره الأنوثة متوسطة الدخل للذكورة المتمادية في ثرائها المالي، نرى في شخصية ملاك، وكما ترسمها لنا بشائر محمَّد في (ثمن الشوكولاتة)، أنها تندفع إلى وسط فريستها الذكورية أيضاً؛ فهي مصرّة على أنها بإزاء "فرصة رائعة للكسب والمتعة والمغامرة".

ورغم أنها تأخذ على خالد عبد الله وأمثاله أنهم يعبثون بشرف النساء تحت مسميات وصولية عديدة، إلا أنها لم تتردَّد في الارتماء أو الدخول في جحيم مثل هذه الذكورة الفاسدة: "في اليوم الموعود كنتُ أعدُّ نفسي لدخول جحيمكَ مدجَّجة بكل أسلحتي الأُنثوية!" (ص ١١). ورغم

أنها ترى في خالد وأمثاله أنهم "من ذوي المال والجاه والثراء الذين يجيدون تغميس لقيمات الذُّل في إناء التفضيل"، ورغم أن خالداً كان متمرِّساً في إعادة ملاك إلى "حظيرة الدونية" (ص 18)، رغم كل ذلك، نجد أن ملاك هذه كانت تمازجه وتضاحكه وتراقصه طويلاً (أُنظر ص 18) في لياليهما معاً حتى افتراقهما!

أما خالد، فيحفل إعجابه بملاك بالكثير من العلامات التواصلية التي حرصت الناصَّة على جعل عملية تسريدها محصورة بـ "ملاك" فهي بمثابة الراوية العليمة في البرنامج السَّردي الخاص بمدار علاقتها المتبادلة مع خالد.

ما هو لافت في طبيعة السَّرد بهذه الرواية أن الساردة أو الراوية تخاطب خالد مباشرة، تكتب له تجربتها معه "شعرتُ بنظراتك تتجه نحوي" (ص 6)، و"كأنَّكَ من نظرة واحدة قرأتني، وعرفتَ ميولي ورغباتي" (ص 9)، وهلم جرا. وهذا يعني أن كل ما يمكن تحليله بشأن تمثيلات خالد لكينونة ملاك، ومنذ البداية، تخبرنا بها ملاك كساردة وحيدة للحدث أينما سار ومضى وتوقف.

لنقرأ نصوص هذه التمثيلات عبر الوحدات القرائية الآتية:

1- "شعرتُ بنظراتكَ تتجه نحوي، تخترق جسدي" (ص 7).

2- "بادلتك نظرات الرضا وابتسامات التواطؤ؛ فمثل سحرك لا يُقاوم" (ص 8).

3- "كأنَّك من نظرة واحدة قرأتني، وعرفتَ ميولي ورغباتي، ما أحب وما أكره هل أنا مقروءة إلى هذا الحد أم أن نظراتك هي الثاقبة؟؟" (ص 9).

4-"كانت عيناك مخمورتين تترنح في أنحاء جسدي؛ تُبحر في عيني، تداعبُ تفاصيلي.. كنتَ تعابث كل أرجاء جسدي بنظراتك المشاغبة تبعثرني على كرسي النَّشوة، وتجمعني لتنثرني من جديد" (ص 14).

5- "ترى هل كان غناؤك مع محمَّد عبده احتفالياً لسقوط الفريسة بين مخالبك" (ص 17).

6- "أمسكتَ بيدي فشعرتُ بنهر ينساب من بين أصابعي، سحبت يدي مرتبكة" (ص 12).

لنكتف بهذه النُّصوص/ المقاطع أو الوحدات القرائية التي تُظهر مسارات تواصل خالد عبد الله مع ملاك كونهما دخلا في علاقة غرامية. ولنلاحظ أيضاً، أن الوحدات الأربع الأولى ارتكزت على التواصل البصري بين خالد وملاك؛ فالعين، عين خالد، كانت مولِّدة للمعاني والدلالات قدر

تواصلها مع جسديَّة ملاك. وكانت نظرات خالد، وهو المرسل لها ، وبحسب شعور ملاك بها، وهي المتلقية أو المستقبِلة أو المرسَل إليها، كانت نظراته تمارس فعلاً تواصلياً تتمادى تحديقاً في جماليات جسديَّة ملاك وثناياها الأكثر إثارة واشتهاء، فما كان على هذه الأخيرة سوى الاستجابة تواصلاً مع تلك النظرات التي قرنتها ملاك بحاضنة إغرائية هي حاضنة التأثير السّاحر، والتواصل الثاقب الذي لا مندوحة من الاستجابة إليه، والوقوع في أسره، بل كانت تلك النظرات التواصلية قد ولَّدت معرفة بشخصية ملاك؛ فمن مجرَّد نظرة واحدة عرف خالد ميول ورغبات وأهواء محبوبته ملاك التي بدت أمامه نصاً أُنثوياً لا فكاك من قرائته بوصفه أيقونة أنثوية مثيرة الاشتهاء وتستحق الشَّغف والهيام والاقتراب والمراوغة بها حتى صار السؤال يفرض وجوده على ذهنية ملاك التي تساءلت قائلة: "هل أنا مقروءة إلى هذا الحد أم أن نظراتك هي الثاقبة؟".

وفي تواصل آخر كانت العين أداته أيضاً تقدِّم لنا الناصَّة تمثيلاً لتواصلية عين خالد وهي تحت سطوة الخمر أو السُّكر، لذلك قالت ملاك: "كانت عيناكَ مخمورتين تترنَّحُ في أنحاء جسدي؛ تُبحر في عيني، تداعبُ تفاصيلي.. كنتَ تُعابِث كل أرجاء جسدي بنظراتكَ المشاغبة، تبعثرني على كرسي النَّشوة، وتجمعني لتنثرني من جديد".

يضمُّ هذا النَّص/ المقطع سبعة أفعال تواصلية مارستها عيون خالد على جسديَّة ملاك، ودخلت معها في تواصل بصري ولَّد، بدوره، تأثيره الخاص في ملاك؛ فعينا خالد تترنَّح، وتبحر، وتداعب، وتعابث، وتبعثِر، وتجمع وتلم، وتنثر كينونة جسديَّة ملاك الكرنفالية في حينها، تفكِّكها وتعيد بناءها كجسديَّة مُشتهاة، جسديَّة يُنتظر تهيئتها كفريسة أنثوية قابلة للانقضاض عليها ذكورياً في سرير النَّشوة، وهذا ما أكَّدته الوحدة القرائية الخامسة التي لعبت الناصَّة فيه على العلامة الصوتية بوصفها مدلولاً تواصلياً كانت أغاني الفنان محمَّد عبده فاعلاً ثالثاً أو شريكاً فيه في ظل تواصل خالد معها، وهو تواصل احتفالي أثار شك ملاك فيه فتساءلت: "ترى هل كان غناؤك مع محمَّد عبده احتفالياً لسقوط الفريسة بين مخالبك؟". أخيراً، بقيت الوحدة القرائية السادسة التي كان التواصل فيها قد ارتقى إلى مصاف التماس اللمسي: "أمسكتَ بيدي فشعرتُ بنهر ينساب من بين أصابعي، سحبت يدي مرتبكة". وهو التواصل اللمسي الذي سيتكرَّر عندما التقيا في فندق جراند حياة "ثم رسمت قبلة على يدي" (ص 21).

أيام قلائل لتنفض اللقاءات بينهما، عادت ملاك إلى الأحساء، اتصلَ بها هاتفياً يطلب منها العودة ثانية إلى القاهرة لشوق اجتاحه، لكنها تململت، بل شكَّت في حبه لها: "يا إلهي.. هل أحبني بالفعل؟ لستُ متأكدة، ولكني متأكدة من شيء واحد هو أنني لا أشعرُ بالحب تجاهه حتى الآن وإن كنتُ استلطفه، فلم تعد مشاعري تخدعني بسهولة، بتُّ أعرفها جيداً؛ أنا أحب نفسي فقط، حسبت علاقتي به من ناحية المادَّة والمتعة والتسلية فقط كانت رابحة، لا شيء سوى هذا!!" (ص 34).

***

في الواقع، ما أرادت هدى العواجي لبطلة الرواية ياسمين أن تتحوَّل فقط إلى امرأة خليجية تمارس الحب بلغة الدعارة خارج وطنها، وإن كانت ما فعلته مع فارس هو دعارة ضمن مقاييس معتادة، كما هو حال ما فعلته "سارة" مع "رئيف" في لندن من ممارسة جنسية حمراء مدفوعة برغبة عشقية عارمة على أمل الزواج من رئيف تالياً في رواية سمر المقرن (نساء المنكر)(6). وحال "سلوى العبهر" مع "سلطان العاجي" في رواية (الأرجوحة) لبدرية البشر؛ "سلوى" التي جاءت جنيف قادمة من الرياض للقاء فارسها الوسيم، وزوجها السابق "سلطان العاجي"، الذي شاركها سرير الدعارة في ليلة حمراء. وكذلك حال "عنّاب" في جنيف أيضاً، والتي تمادت في ممارسة الدعارة مع سعوديين بعيداً عن لغة الحب والزواج، وهي التي تفتخر أن في حقيبتها الكثير من الشباب السُّعوديين الذين يمكن أن تنام معهم متى ما شاءت(7).

لقد عاجلت هدى العواجي بتزويج ياسمين من فارس لتمضي متوالية الأفعال في البرنامج الحكائي للرواية قُدماً، وتولد ياسمين طفلتها "موج" من فارس. وهنا تتضح المتواليات المتقاطعة في برامج هذه الروايات السَّردية؛ فتجربة الممارسة الجنسية أو الدعارية التي شرعت فيها ياسمين انتهت بالزواج القلِق من فارس، بينما جاءت الممارسة ذاتها بين سلوى وسلطان في جنيف بعد طلاقهما، في حين انتهت تجربة سارة الجنسية مع رئيف إلى مأساة نتج عنها تخلي رئيف المأساوي في نهاية المطاف عن طريحة فراشه اللندني. أما ملاك فتعرَّفت إلى خالد عبد الله صدفة بالقاهرة لتسهر وتنام معه لكنها تستبطن موقفاً عدائياً لذكورته الطبقية كما رأينا ذلك لتتركه وتعود إلى الأحساء حيث تعيش مع والدتها.

لم تكن تجارب عنّاب الدعارية في جنيف سوى تكريس للضياع الذي يستبطن ذاتها جرّاء ما عاشته من مآس منذ أن تم اغتصابها وهي بنت العاشرة من عمرها، ومنذ أن تزوَّجت من "عبده" السائق اليمني، العاجز جنسياً بسبب إدامته تناول القات، واكتشافه أنه تزوَّج من عبدة موطوءة من جانب سيدها، بمعنى أنها لم تمارس الجنس مع الأغيار تحت خيمة الحب، إنما تحت خيمة استفراغ المكبوت الجنسي العبثي بعيداً عن الأهل في السُّعودية قريباً من حرية المكان في جنيف. في حين يبدو لي أن تجربة ملاك الغرامية في القاهرة مع الثري السُّعودي خالد عبد الله، لا تختلف عن كل هذه التجارب الأخرى، فهي تكريس من نمط آخر للضياع الذي استبطن ذاتها وهي المرأة المطلَّقة التي دفعتها صروف الدهر إلى البحث عن المتعة والتسلية والمال والمادة مع رجال عدَّة، وهو الخطاب الذي اتضحت معالمه في بنية السَّرد السَّطحية في الرواية على نحو جليٍّ.

الهوامش

*** ناقد من العراق**

(1) هدى عواجي: **إغواء امرأة**، رواية، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، 2008.

(2) هدى عواجي: **إغواء امرأة**، ص 23. سنجد ما يعزز كون ياسمين أميرة عندما أخبرت والدة ياسمين زوجها بأن ابنتك خرجت عن ما أسمته بـ " المسار السَّامي" إثر اكتشافها علاقة ياسمين مع شاب مسيحي اسمه "ستيف".

أُنظر " **إغواء امرأة**: ص 51".

(3) هدى عواجي: **إغواء امرأة**: أنظر ص 89 وص 94.

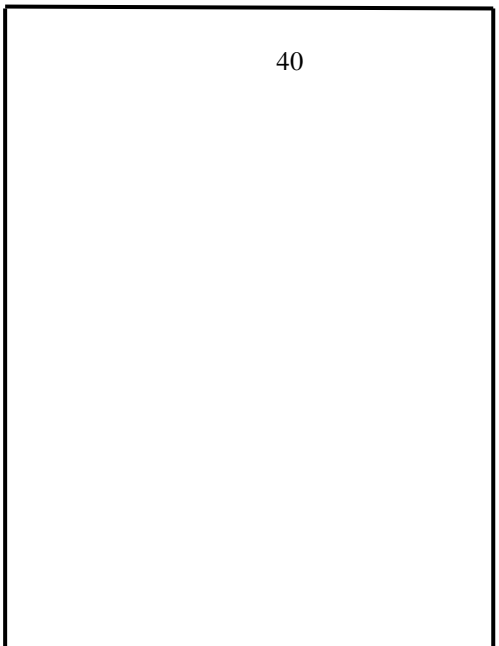
(4) سمر المقرن: **نساء المنكر**، رواية، دار الساقي، ط 3، بيروت، 2008.

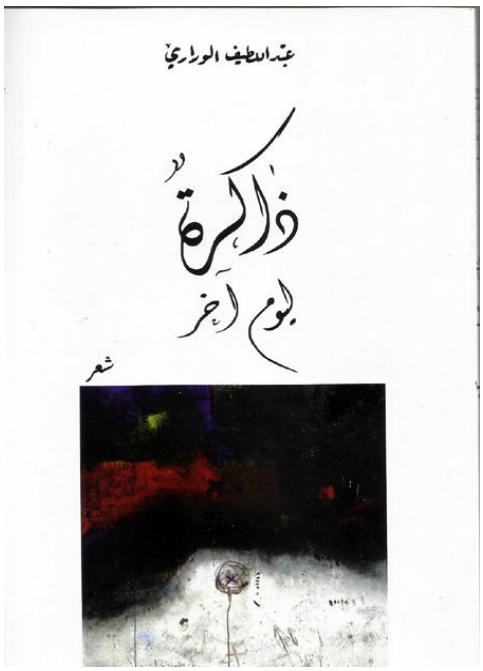
(5) بشائر محمَّد: **ثمن الشوكولاتة**، رواية، فراديس للنشر والتوزيع، المنامة، 2007. وبشائر محمَّد من مواليد الهفوف بالأحساء شرق السُّعودية وتحمل مؤهل بكالوريوس لغة عربية، متزوجة وتعمل معلِّمة للمرحلة الثانوية بتلك المنطقة، وهي أيضاً شاعرة لها ديوان (**خيلاء العتمة**)، ورواية (**مغتربات في الأفلاج**) المثيرة للجدل.

(6) بدرية البشر: **الأرجوحة**، رواية، دار الساقي، بيروت، 2010.

(7) بدرية البشر: **الأرجوحة**، أنظر ص 63 وما بعدها.

صدر حديثا




عبد اللطيف الوراري
ذاكرة
بلوم آخر
شعر