د. عبد الله زيد صلاح - جامعة ذمار - الجمهورية اليمنية

تمظهرات الجسد الأنثوي في مجموعة (ريحانة) القصصية لمحمد عبد الولي

1. مدخل

تعد المجموعة القصصية (ريحانة)، من بواكير إبداعات القاص والروائي اليمني المعروف (محمد عبد الولي)(01)، رائد القصة القصيرة في اليمن، لكنها لم تطبع إلا بعد وفاة القاص بـ (اثنتين وثلاثين) سنة، أي عام (2005م)(02). ويعود فضل جمع هذه القصص وترتيبها وإعدادها للطبع، تحت مسمى (ريحانة)، إحدى قصص المجموعة وأولها، إلى القاص والروائي اليمني (محمد عبد الوكيل جازم)، الذي أشار إلى أن المجموعة تنقسم إلى مرحلتين، المرحلة الأولى: تتحدث عن مشاهدات القاص للخارج (خارج اليمن). والثانية: تتحدث عن مشاهداته للداخل(03). وبروز مفردة (مشاهدات) لم يأت اعتباطياً في تعبير (جازم)، فله ارتباط وثيق بأساليب التعبير القصصي في المجموعة، وأنساقه المتعددة. إذ تنطلق العملية السردية من محور المشاهدة، وتقف عند تسجيل ما يُشاهد بتقنية فنية وإبداعية. كما ألمح إلى ذلك الدكتور (عبد العزيز المقالح) في سياق تقديمه للمجموعة، لاسيما في قوله: "إن معظم قصص هذه المجموعة الجديدة توحي بنضج غير عادي، وأنها كبقية أعماله الروائية والقصصية تجعله في موقف الشاهد غير المحايد على حقائق الواقع الذي كان سائداً – يومئذ- وما كان يملأ قلب المواطن ووجدانه من أحلام وآمال، وما يعاني منه في الداخل والخارج في الوطن والمهجر من تمزق، ومن عذاب البحث عن لقمة العيش، وعن الشيء الأهم وهو الحرية التي افتقدها المهاجر في وطنه، ولم يجدها في المهجر فعاش ضائعاً أو كالضائع يتسول الحلول من حيث يدري ولا يدري"(04).

وملاحظة الدكتور (المقالح) تنتظم مع سياق معطيات الناتج الإبداعي العام للقاص والروائي (محمد عبد الولي). أما في سياق الحديث عن هذه المجموعة فـ (الهم الجمعي) ضئيل جداً، قياساً بطغيان الذات وشيوع همها الشخصي.

2. حركية السرد الأنثوي

إن (الأنوثة) صفة كامنة في المرأة، وتوظيفها في سياقات النص الإبداعي لا يثير فضول القارئ فقط، بل إنه يثير مكامن معارفه وأحاسيسه أيضاً، كونها معطىً ثقافياً وحسياً وشعورياً، يوفر فرصة استكناه الدلالات الموحية التي تهيمن على النسق الثقافي والاجتماعي والشعوري للمبدع؛ ولذا فإن آلية التفاعل مع هذا المعطى "الأنوثة" تخضع لطبيعة حضوره في النص الإبداعي، ومدى مواءمته لثقافة المجتمع وأنماط الحياة فيه، فثمة من يعتبر المرأة ملكية خاصة، بحكم الشرع والعرف والعادة. والحديث عنها، أو البحث في جسدها أو توصيفه، يدخل في نطاق العيب، أو ما هو إلا بحث عن المحرم والشيء الممنوع. الأمر الذي يضاعف صعوبة ملامسة معطى الأنوثة فنياً وإبداعياً بصورة محايدة. وكذا، صعوبة إنصات القارئ بسهولة أمام هذه الملامسة، في أثناء قراءة النص، ومحاولة سبر أغوار الأنثى، وما تضمره من إثارة تنهض بالنص، وتجعله أكثر جاذبيةً وانفتاحاً، على مستوى اللغة والدلالة والصورة والخيال.

إن الاقتراب من الأنثى أكثر في العمل السردي، يفرض حتمية النظر إلى (الجسد)، باعتباره أهم خصائص الأنثى الباعثة لعملية السرد والإبداع بشكل عام. فهو مصدر الإثارة والإغراء والإغواء، ويتمتع بالطراوة والسحر والجمال؛ مما جعل من الأنثى "الحضور الأشد وقعاً وتأثيراً، والوجه الأكثر فيضاً وإشراقاً"(05). فضلاً على حتمية التعاطي مع الجسد في ضوء سياقاته الخاصة، فلكل بيئة اجتماعية وثقافية وعيها وأسلوبها ومنهجها الخاص في التعامل معه، فالسفور في هذا المجتمع نقص وخطيئة، والحجاب كمال وتوبة. بينما يكون السفور في مجتمع آخر حرية وتطور وصواب، والحجاب عبودية وتخلف.

ومن اللافت للنظر في مجموعة (ريحانة) القصصية، أنها تحتفي بسرد الأنثى، في أبرز مقوماتها (الجسد). إذ يستطيع القارئ تلمس الإلحاح الجسدي على فكر السارد وأحاسيسه، وكشف تجلياته وانفعالاته وروحانيته المتوافرة، التي أضفت على الكتابة السردية حالات من الإثارة والتشويق والجاذبية، وتعاظم الصورة والدلالة.

لقد تنوعت مضامين فكر القاص (محمد عبد الولي) ومشاعره، في أثناء تعامله مع الأنثى/ الجسد، فتارة تأتي قرينة الشهوة والإمتاع والإغواء. وتارة أخرى، تأتي قرينة النور

والإشراق والقداسة، بحيث يتجرد الإنسان في حضرتها من الهوى والانفعال والعاطفة، ويدخل عالماً من الصفاء والطمأنينة والارتباط الروحي.

إضافة إلى إن الدلالات التي تشع من المجموعة، تعكس المؤثرات الأولى في فكر القاص وروحه، فهي ترتبط بسياق مرحلة يطغى عليها الاغتراب والانتقال من مجتمع إلى آخر، وكذا الإطلاع على ثقافات متعددة. والقاص ليس سوى مجرد إنسان يعيش ويتفاعل مع الواقع وأشيائه. ومن هذا المنطلق نقدر أحاسيسه وتحولاته النفسية والمعنوية تجاه الأنثى/ الجسد في عملية البناء السردي بمجموعة (ريحانة) موضوع المقاربة النقدية.

لقد اتسم الطابع العام للمجموعة بحيوية التفاعل مع المتغيرات والأحداث، وتصوير الملامح السياسية والاجتماعية والفكرية المصاحبة لمسيرته الآنية حينئذ، ورسم حركة المسار التي يقتفي أثرها، ورصد درجة الاقتراب من الأنثى، من دون استجواب أو نقد للبيئة الاجتماعية التي تحتضن هذه الأنثى، وتحتضنه مؤقتاً أيضاً. ويأتي تناول حضور الأنثى/ الجسد في هذه المقاربة، بمثابة الإقرار بقوة سلطتها النصية، لاسيما في ظل ما يعتمل في الإبداع السردي من تكييف للأنثى وكتابة جسدها، أو دون ذلك من هواجستشغل الفكر والخيال للكتابة عنها، سواء جاءت في سياقات إيجابية أم في سياقات سلبية، فلسنا مطالبين بإعادة النظر في الأفكار والتصورات حول الأنثى/ الجسد، أو الحكم عليها. خاصة وأن هذه الأفكار والتصورات تستند إلى إرث ديني وثقافي واجتماعي تتفاوت طبيعته وصوره من مجتمع إلى آخر. أي إن الصورة التي يرسمها أي مجتمع للجسد ومكوناته، تستمد عناصرها من الرموز السائدة في هذا المجتمع، وهذه الرموز هي التي تحدد الوظائف التي يقوم بها الجسد، وتنهض بها أجزاؤه المختلفة وعلاقاتها ببعضها البعض(06).

ولأن الجسد صورة يرسمها المجتمع على وفق أنساقه ورموزه الثقافية والاجتماعية السائدة، أو بتعبير آخر لأنه موضوع ثقافي له نظامه الدلالي المكثف في وعي القارئ وخياله، فإن المنهج الأنسب لضبط عملية المقاربة هو المنهج السيميائي، باعتباره أداة إجرائية يستطيع القارئ بواسطتها تفكيك بنية الجسد ومعرفة ما يرتبط به من قيم ثقافية واجتماعية. ولاسيما سيمياء الثقافة، التي تعد واحدة من أهم الاتجاهات الجديدة التي برزت على مستوى الدراسات السيميائية، وهي تعنى بالظواهر الثقافية وتعدها أنساقا دلالية(07).

3. تمظهرات الجسد الأنثوي

لقد تجلى الجسد الأنثوي في مجموعة (ريحانة) السردية، في صور عدة، تشير إلى هيمنة نظامه التركيبي والمعنوي والحيوي في عملية البناء السردي. وفي هذه المقاربة النقدية نكتفي بالوقوف على ثلاثة مظاهر لحضور الجسد الأنثوي:

المظهر الأول: الجسد الفتنة.

والمظهر الثاني: الجسد الرغبة.

والمظهر الثالث: الجسد المقدس.

1.3. الجسد الفتنة

كانت المرأة وما تزال عنصراً مهماً ومثيراً في الحياة والإبداع على حد سواء، وقد ارتبط حضورها في الفكر العربي والإنساني بشكل عام بالحضور السلبي. فهي كما ترى معظم الكتب الدينية والتراثية من أهم مصادر الفتنة الشيطانية، وأنها الخطيئة الأولى؛ لإغوائها آدم، وإخراجه من الجنة. ويرى أفلاطون: "إن جنس الأنثى خُلق من أنفس الرجال الأشرار"(08). بل إنه يضعها في تصنيف: العبيد والأطفال والأشرار والمخبولين من الرجال، أو مع الحيوانات والقطيع(09).

لقد برزت هذه الممارسات الثقافية والاجتماعية الخاطئة في الثقافة العامة، وفي الأدب الرسمي والشعبي أيضاً، وأنتجت خطاباً عنصرياً تجاه المرأة، جعلها تشعر بالدونية، أمام نظرة المجتمع إليها ومعاملته العنيفة لها. ليس على المستوى المعنوي والفكري فقط، ولكن على المستوى اللغوي أيضاً، كما تناول ذلك (عبد الله الغذامي)، في كتابه "المرأة واللغة". الذي أشار إلى أن التذكير في اللغة هو الأصل، واستشهد بقول (ابن جني) في خصائصه (تذكير المؤنث واسع جداً، لأنه ردّ إلى الأصل). وذكر أن المرأة لم تكن في التكوين اللغوي سوى "مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية"(10).

كذلك، تناول (نصر حامد أبو زيد) هذه المسألة، وذهب إلى أن اللغة تمارس نوعاً من الطائفية العنصرية، كونها تساوي بين المؤنث العربي والمذكر الأجنبي، فهي ليست ضد الأغيار فقط، بل إنها ضد الأنثى من نفس الجنس كذلك(11). ويرجع السبب إلى وعي الجماعة التي أبدعت تلك اللغة.

أياً كان الحضور السالب للمرأة في الذاكرة الثقافية والاجتماعية، فحضورها الأنثوي أو الجسدي يتجلىفي صفحة الإبداع الأدبي عنصراً هاماً يلجأ إليه معظم الشعراء وكتاب الرواية والقصة، بحيث نقف على موجة جامحة تشتغل على منطقة (الجسد الأنثوي). وإن اختلفت طريقة الاشتغال من كاتب إلى آخر، إلا أنها في أحايين كثيرة تنزع نحو ملامسة المستور من الجسد، ووصفه وتصوير تفاصيله، من وجهة نظر الكاتب، الذي يتوسل بمبادئ الجدة والإثارة والإغراء، في موضوع يتسم في أساسه بحساسية مفرطة. وبالذات في وعي المجتمع العربي وأنساقه الاجتماعية والثقافية والدينية. وما جنوح بعض الكتاب إلى توظيف هذه الحساسية في إبداعهم، إلا طمع في الإثارة، وطلب الشهرة أيضاً.

إن تناول الأنثى/ الجسد في الإبداع الأدبي والتشكيلي والتمثيلي مضمون الأثر والفاعلية إعلامياً وشعورياً ودلالياً، فذاكرة الإنسان العربي تختزل صورة نمطية لهذا الجسد. بحيث تبدو هذه الصورة في إطار ضيق، لا يتجاوز حدود الرغبة في إشباع الشهوة، والبحث عما وراء المستور. ومع ضيق الإطار الخارجي، المرسوم على وفق رؤية المجتمع الثقافية والاجتماعية السائدة، يظل في تصور الإنسان العربي محل اجتذاب النظر، مهما تغلف بمفاهيم كالعورة والعيب والحرام. ولعل نمط الحياة السائد في المجتمعات العربية، والمتجسد في طغيان الكبت العائلي والاجتماعي والسياسي والثقافي والديني، كان له الأثر البالغ في تعزيز هذا التصور المصحوب بإيقاعات الطابع الذاتي، والرغبات الكامنة.

وفي مجموعة "ريحانة" نلاحظ أن خصائص الجسد الأنثوي في الفضاء السردي تبرز بمثابة علامات، لها مضامين وآثار ذهنية ونفسية، تتجاوز التجليات الظاهرة والمعلومة. وخصوصاً عندما يتماهى سحر تلك الخصائص مع حالة السرد شعورياً ومعرفياً. كما نقرأ في قصة "عيونها"، "حملقت في ثواني .. كنت أرتجف .. جف ريقي وأنا أنظر إلى السحر اللا متناهي في سماء عينيها (.....) إنني عندما لمحت عيونك شعرت باشتعال في قلبي .. وعندما سمعت صوتك..أدركت لماذا هي قبيحة أصوات الفتيات اللاتي أعرفهن .. أما شعرك ..فهو حلم، لي أن أرى الدنيا كلهاتجمعت فيك وآوت إلي ...." (12).

لقد شكل حضور الجسد الأنثوي بخصائصه المتعددة لحظة زمنية لا تقاس بمعايير الزمن الحقيقية، فيها تحولت أجزاء الجسد إلى أدوات سحرية، انتقلت بكينونة المبدع من الوضع البشري الطبيعي إلى أوضاع متباينة الرؤى، استطاع أو رغب السارد من خلالها ملء فراغ الحياة، كحالة سالبة، وتجاوزها إلى حالة استثنائية مضمخة بالسعادة والأحلام.

ورغم بروز عنوان القصة في مفردة واحدة تمثل خاصية من خصائص الجسد الأنثوي "عيونها"، تنبعث إيحاءات متنوعة من الفسحة الزمانية التي تخلقت بفعل العيون/ السحر، واحتوت على كيان السارد وشعوره، فإذ هو يسبح بفكره وخواطره في عالم ضيق، حدوده (عينا أنثى)، لا يشغله جنس هذه الأنثى أو ديانتها أو ثقافتها، بقدر ما يشغله حضور السحر اللا متناهي، وعمق نفوذه في الروح والذهن.

إنها تأثيرات فاتنة لخاصية واحدة من خصائص الجسد الأنثوي (العيون). ومثلها يصنع (الصوت) فصداه يفرض غياب أو تحييد ما دونه. أما (الشعر) فسحره يختصر المسافات، ويجعل الكون كله بعجائبه وتناقضاته، في مخيلة السارد، يتجمع في خصلة من خصال شعرها.

هذا البوح غير الهامس هو نتاج إغواء العيون وفتنتها، التي بسببها نشأ عدد كبير من التصورات، فهي في السياق الديني والثقافي سهم من سهام الشيطان يقود إلى المعصية. وكذا نتاج إغراء الصوت منبع الحياة والحركة، مع أن البوح بالصوت عورة في السياق ذاته.

هكذا تلهب أجزاء الجسد مخيلة المبدع، فالعيون والأرداف والصدور وغيرها من أجزاء الجسد، هي بمثابة محفزات للشعور والأفكار في النص الأدبي. بل إن الجسد كمعطى انفعالي وغريزي وثقافي عام، لا يدرك إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذا الكل الذي هو الجسد(13).

وعندما تغيب ملامح الجسد الأنثوي أو تتعرض خصائصه للحجاب، نلاحظ أن البحث عنها يتضاعف، ويشتغل الفكر في تقريب أوصاف الجسد، ورسم ملامحه، وتخيل مضامينه. وتعد (عيون الأنثى) من أخطر وأكثر أجزاء الجسد الأنثوي إثارة للمشاعر والأفكار والكوامن الإبداعية. ولذلك، تحظى بنصيب وافر في مدونة الإبداع الأدبي.

وفي سياق قراءة المجموعة القصصية (ريحانة)، نجد (العيون) تفرض هيمنتها على أكثر من عتبة نصية. فضلاً على اتساع حضورها بشكل لافت في أنساق التعبير السردي، ففي قصة "عيون ميلا"، نقرأ تكثيف العيون وفتنتها وهيمنتها على وعي القاص وشعوره، من خلال قوله: "رحنا نأكل وأنا أنظر إليها .. وهي تحاول بخجل أن تخفي أصابعها .. هزت الريح باب المطعم وتساقطت الأرض شظايا من الزجاج .. عيون ميلا ترسم في لونها الأزرق مياه بحيرة .. تعكس سماء .." (14).

إن العين جزء من أجزاء الجسد، لكن هذا الجزء يمثل الجسد في كليته، فمن خلال نظرات العين المختلفة تتكشف أسرار الجسد، وتتضح رغباته وغرائزه. بل إن تجليات الجسد لها معالمها وظواهرها المتعلقة بالعالم الخارجي/ الحسي الجمالي والموضوعي الثقافي. فملامح نظرة الحزن وآثارها تختلف عن ملامح نظرة الطرب والسعادة وآثارها، وفضاء الحب ومعطياته الزمنية، تختلف عن فضاء الكراهية ومعطياته الزمنية. وهكذا هي تجليات الجسد المختلفة في العين بمثابة اللغة التي يفهمها الآخرون.

ومن خلال الاحتفاء السردي بـ (عيون ميلا) يظهر أن هاجس العيون يتملك إحساس السارد وخياله، مع أن الاحتفاء يطال أجزاء أخرى من جسد الأنثى (الوجه مصبوغ بلون الخجل، والأصابع). لقد ترك حضور (العيون) على المكان وأشيائه وأحداثه آثراً فاتناً ومثالياً خارقاً للعادة، فلون مياه البحيرة ليس سوى لون عيون (ميلا) الأزرق. والسماء في سعتها وأجرامها وكواكبها مختزلة في اللون الأزرق الذي يشع من عيون (ميلا). وفي التجسيد المثالي هذا بعد ترميزي، يعكس طبيعة الذات المبدعة للكاتب ونفسيته، في ظل أحداث تشغل الحيز

الذي يحتويه، ولا يتواءم معها. الأمر الذي جعله يتوسل ببلاغة (عيون ميلا) المكثفة فنياً، لإصباغ الجمال والسحر على الأشياء المجردة من الروح والطمأنينة والإنسانية، ولو من باب التخيل ومجاراة أبعاد الرؤية الحالمة.

إن هذا الحضور الباذخ والفاتن للجسد الأنثوي، يشير إلى أن قيمته لا تقف عند جاذبتيه الخارجية، فهو "يتجاوز حدوده المرئية، ويتلبس الأسطوري والواقعي والرمزي معا"(15). إنه مصدر إثارة يستفز الغريزة، وحضوره -أي الجسد- في "صورته المجملة دعوة للغواية. خاصة في السياقات الزمنية والمكانية التي تسهل أو تطلب ذلك. إنه رسالة مسننة يكفي امتلاك الرغبة في فكها كي يتم التواصل أو على الأقل إعلان انبثاقه في كل المتع البصرية والجسدية التي يفترضها"(16).

ومن جماليات التعبير السردي في مجموعة "ريحانة" القصصية، تنوع فتنة الجسد الأنثوي. فإذا كانت عيون (ميلا) فسحة تبعث الطمأنينة والسعادة والحياة، فإن عيون (جريتا) في النسق التعبيري السردي ترتبط بالضغوط وكثافة الإحباط والحرمان، كما نقرأ في قصة (جريتا):"عيناك تزرعان في قلبي أزهاراً دموية .. يا جريتا .. خذي عن وجهي عينيك .....أرجوك .. أنني لا أستطيع تحمل كل هذه الآلام"(17).

إن عيون (جريتا) في السياق السردي، تحمل في طياتها المشاعر والانفعالات، مما أكسب هذه العيون حركة أعمق وأبعد من مجرد النظر. وذلك، بفضل تنامي سلطة العيون، وتتعدد آثارها، خاصة وأنها تتميز بسحر الملاحقة في أثناء الحضور، وما رجاء السارد إلا محاولة للتحرر من سلطة العيون، وفتنتها التي تعجز عاطفته ومشاعره عن تحمل سحرها.

لقد تجاوزت آثار تلك السلطة حدود المقبول، فجاءت في طابع غير مألوف أنتج حالة التناقض الماثلة، فـ (العيون) تزرع في القلب أزهاراً دموية. لكن الأزهار تحمل علامات الحب المطلق والأمان والعطاء، لا الألم والدم. هكذا، تتعاظم فتنة حضور العيون، بحيث أنها تؤسس لتجاوز معاني الأشياء. وما تنتجه طبيعة الأزهار في العادة لا يستدعي الفرار أو تراكم الألم. ولا يعني هذا بأي حال أن العيون تختزل القبح، أو أنها تتجرد من السحر والجمال. وإنما يعني حلاوة هذه العيون وفرط جاذبيتها، فقلب السارد لا يطيق عبء فتنتها وإغرائها.

إن من أهم عوامل كتابة الجسد وحضوره في هذه المجموعة القصصية، اتساع أحاسيس السارد ورهافة عاطفته تجاه الأنثى، فضلاً على إدراكه بأن الجسد عنصر فني وإبداعي يفيض بالحيوية، وشديد الوقع في نفس القارئ وذهنه. لاسيما والظروف الاجتماعية قد فرضت منذ تاريخ بعيد أن تكون المرأة جسداً فحسب(18). هذا الجسد الذي يفصح بالثراء والعمق، وتتجلى فيه الرغبات الكامنة، يكون أكثر إيحاءً بالنسبة للقارئ. ومن ثم،

فتوظيفه في النص السردي يحقق دلالات متعددة، وعبره تزدهر حيوية النص وتنبض الصور المتعددة الأبعاد والدلالات وتتميز العلاقات ويتحرك العالم بثقافته ومعطياته؛ لأن النص ،"مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل"(19).

وفي إمكان القارئ ملامسة عاطفة السارد الممتلئة بالنزوع تجاه الجسد، من خلال مشاركة شعور الأنثى لعاطفته، والاستماع والاستمتاع معاً لإيقاعاتها المختلفة، كما نقرأ في قصة "في قاعةشايكوفسكي":

"- اسمعي..إني أكاد أن أبكي ..إن الوتر يبكي .. يبكي..

-آه .. أنت عاطفي .. كم مرة تخيلتك وأنت كما يكوفسكي تحمل فأسك وتحطم رأس أعدائك.. إيه يا ميلا .. ألا تدرين أني أخاف من لون الدم .. لا زلت هنا يا عزيزتي ..رأس ديك قطع نصفه ونصفه معلق في الهواء وأنا أريد أن أذبحه .. هربت.. كنت جباناً ..لكني بكيت"(20).

لا يمكن التغافل عن الدور المهم للعاطفة، فهي تمنح الجسد الحيوية، وتملأه بالحب والجمال والخيال. وفي سياق التعبير السردي الماثل تخضع عاطفة السارد لفتنة حضور الأنثى، وحضور الجسد الموحي بالجمال والسعادة والخصوبة، "آه .. أنت عاطفي ؟".. والإفصاح هنا عن محركات العاطفة من الداخل، إشارة رمزية لبيان الرغبة في استمرار هذا الحضور. فهي مصدر الدفء والأمل الذي ينزع هواجس الحياة الموسومة بالشر والعنف "أنني أخاف من لون الدم". ومراده التعبير عن أبعاد خبيئة ترتبط بالأنثى/ الحياة. تلك القوة التي تجعل من هذا الوجود عالماً متضاداً تكتنفه تارة السعادة والمتعة والطمأنينة، وتارة أخرى الحزن والألم والخوف.

وفي سياق حضور الجسد الأنثوي في مجموعة "ريحانة"، نجد حالةً من الاحتفاء باللون الأحمر، وبتكنيك يؤسس لأكثر من معطى، إذ يشكل هذا الحضور عنصراً مهماً في هذه التجربة المبكرة. وتكرار الحضور في سياق التعبير السردي يشي بعلاقة استثنائية تعكس مدى ارتباط هذا اللون بروح القاص وعقله وأحاسيسه، سواء احتفى به في سياق إيجابي، تشع منه إشارات تتناغم مع جمالية الشعور والإحساس، كوصف الخد بالحمرة، أم في سياق سلبي نتذوق منه طعم الغربة والصخب واليأس والقتامة،كتصوير الأشياء بلون الدم. وهي ظاهرة تمتد في قصص كثيرة من المجموعة. بيد أننا نكتفي بالوقوف عند قصة "في قاعةتشايكوفسكي": ".إيه أيتها الحسناء .. ألا تريدين مساعدتي لشراء قارورة نبيذ أحمر.. أحمر كدم الشمس القتيلة فوق آكام جبالنا السكرى بطعم الدم الدافئ .. في ليال الشتاء"(21).

لقد تحول حضور الجسد الأنثوي الفاتن إلى قوة تنساب في فكر القاص وشعوره ومخيلته، وينعكس أثر هذه القوة على اللحظة الزمنية واللحظة المكانية. وكذا على الأشياء التي تشغلهما بطابع غير مألوف، فاللون الأحمر يطوي -غالباً- في داخله رمزية الألم والمأساة؛ لارتباطه بصورة الدم، وإن كان لا يخلو من رمزية تعكس حالة من الحب والعشق والأمل، كتصوير خد الأنثى في حالة الخجل بالحمرة.

والمعطيات السردية الماثلة في النص، ترتبط بواعثها الشعورية والتصويرية والخيالية والدلالية بمشهد يكتظ باللون الأحمر، مما ضاعف من فاعليته التأثيرية، فـ النبيذ (أحمر)، لكن حمرته كحمرة دم الشمس القتيلة. والجبال (مكان) سكرى بطعم الدم في ليال الشتاء (زمان). وإذا ما أعدنا النظر مرة ثانية، سنجد تكرار مفردة (أحمر) مرتين، ومفردة (الدم) مرتين، ومفردة (الشمس) حسياً تعكس الاحمرار. ومفردة (القتيل) تستدعي بداهةً حضور الدم، و(ليال الشتاء الباردة) تستدعي حضور النار. و(النار) لا تزهو إلا باحمرار لهيبها وشررها. كل هذا الاشتغال على اللون الأحمر، بقدر ما يعكس حالة من القلق والتوجس النفسي، فإنه أيضاً يعكس حالةً من الشبق الروحي حيال عالم الأنثى الطافح بالشهوة والإغراء، والمستمد حركته وحيويته من الجسد. وقد آثر السارد في ظل هذا الحالة، اختيار اللون الأحمر الذي يستبطن كثيراً من علامات الإثارة والرغبة. بمعنى آخر بسيط أن اللون الأحمر (لون الدم) هو من تستقيم له معطيات الغريزة والإثارة والإغراء والتغيير، ويتلاءم مع طبيعة اللحظة الصاخبة التي تختفي وراء ظاهر النص بكثافة.

2.3. الجسد الرغبة

في هذه الجزئية من القراءة، نجد الانصهار المتناغم مع آفاق حضور الأنثى، من دون مراعاة أية اعتبارات زمانية أو مكانية أو دينية أو عرقية أو ثقافية. فالسارد يتعاطى مع الجسد الأنثوي بالعاطفة والخيال والأحلام والعقل والفكر معاً. وذلك، باعتبارها كائناً جسدياً مرغوباً، أو كائناً جمالياً محضاً، لا يتعدد أو يتباين حسب اللون أو العرق أو الدين، فـ (الأنثى اليهودية) عنده يشغل حضورها قصة كاملة "عيونها"، و(الأنثى المسيحية) تشغل أكثر من قصة "ميلا" و"جويتا" و"عيون ميلا". على حين يشغل حضور (الأنثى المسلمة) قصة واحدة "ريحانة".

ومثل ذلك، يقال في الجنس واللون، فـ (الأنثى الأفريقية السوداء) تتحرك في السياق السردي في محاذاة كل من (الأنثى الغربية الصفراء) و(الأنثى العربية السمراء). نقرأ هذا كله على امتداد المجموعة. وإذا وقفنا على قصة "عيونها" نجده يجعل من الفتاة اليهودية قيمة سردية ماتعة وفاعلة، مخالفاً للوعي العربي الجمعي المعاصر، وموقفه تجاه الجنس اليهودي. ولا عجب في ذلك، فلغة الجسد أكثر وقعاً وتأثيراً من لغة الواقع والنص معاً. وإيماءة الجسد

أو حركته مجال نصي مفتوح يشد المتلقي ويوقض كوامنه، وله معانيه ودلالاته المتعددة. ولذلك الجسد الأكثر حركة وحيوية يكون أشد رغبةً وإغراء.

لقد تجاوزت مخيلة السارد فكر الإنسان العربي المعاصر السائد، في أثناء حضور الأنثى. فهو لا يلتفت إليها ككينونة ثقافية أو دينية أو اجتماعية فقط. وإنما ككائن جسدي خصب ومرغوب ومثالي. فحينما تحدث صديقه (حسب) في حضرة الأنثى اليهودية، بقوله: "يهودية .. أنتِ .. إنكِ عدوتنا . ضحكت عيناها.. هدهدت شعرها الأسود القصير.. وقالت: . لماذا ؟.". كان رد السارد: "ضربتُ (حسب) على كتفه وقلت: أيها المجنون أهذا وقت الحديث عن الأعداء .. أو تظن أن هذا الجمال الإلهي عدو لنا.؟" (22).

نلاحظ استخدام السارد وسيلة مجردة من الكلام الفني، فما إن تم تصنيف الفتاة اليهودية في خانة الأعداء، حتى بادر بردة فعل عنيفة (الضرب)، مما يشير إلى أن شيئاً ما ينغرس في روحه وأحاسيسه قد مُس بالأذى، وهو جدير بالاستجابة ورد الاعتبار. فتجاهل لغة الخطاب التعبيري التي تحمل نبرة السلام والحوار، واللجوء إلى الفعل (الضرب)، هو أبلغ في إيصال الفكرة، وأقدر على حمل محتوى الإجابة. وفي سبيل تعميق رؤيته وموقفه الحسي والنفسي تجاه الأنثى/ الجسد، توسل أيضاً بلغة تعبيرية تعكس حالة من الاستياء والرفض لموقف صديقه من الأنثى اليهودية، واتهامه بالجنون لعدم تقديره طبيعة جمال الأنثى (أو تظن أن هذا الجمال الإلهي عدو لنا).

إن النظر إلى الأنثى كجسد، يتفاوت من شخص إلى آخر، حسب اختلاف الفهم والمعرفة والحس والعاطفة، وحسب طبيعة الجسد نفسه. "فالجسد ليس مجرد كتلة لحمية، ليس توضعا غريزيا فقط، وإنما بنية، بنية مختلفة من شخص لآخر، ولهذا فهو يحتاج إلى من يفهمه ويفهم هو ذاته والآخر"(23). والسارد هنا يرفض التعامل السطحي مع الأنثى/ الجسد، كتجنيسها حسب الهوية الدينية أو القومية. وإنما ينظر إليها كقيمة تتوقد إثارةً وجمالاً وخيالاً، "آه يا (فكرت) .. قل لها إن عينها سماء أقمار .. وسحب .. قل لها يا فكرت إنني أغرق في بحار شعرها القصير المتماوج كموجات البحر .. قل لها يا فكرت .. يا شاعري العزيز .. ويا صديقي .." (24).

هكذا تبدو أحوال السارد النفسية والذهنية -في لحظة حضور هذه القيمة/ الأنثى اليهودية- في انسجام تام. وكأنه في مقام صوفي يعيش أعلى مراتب التجلي، حيث الانتشاء والأسرار والغياب في الباطن. لقد تحولت (العيون) إلى سماء أقمار، و(الشعر) إلى عالم يتماوج بالأسرار كعالم البحر. بل إن نبرة الاحتفاء بالأنثى اليهودية ترتقي إلى مرتبة التماهي والحلول، كما هو معلوم عند المتصوفة: "آه يا يهوديتي السمراء .. يا عيني العسليتين .... سنلتقي"(25).

هذه الرغبات الكامنة، تفيض بدلالات نفسية وشعورية وثقافية متعددة، وتحيل الجسد الأنثوي في النص السردي إلى موضوع عميق، له لغته الخاصة وإيحاءاته وترميزاته وأبعاده المتعددة.وذلك، لدخوله في دائرة الاحتمالات وأفق التأويل.

لقد احتفى القاص (محمد عبد الولي) في مجموعته (ريحانة) بالجسد الأنثوي، على وفق رؤية متناغمة في تلميحاتها وفلسفتها ومعانيها. وهو احتفاء جدير بالنظر والقراءة؛ لبيان فاعلية هذه الرؤية وانسجامها، على مستوى اللغة والصورة والدلالة والمتخيل السردي. فإذا كان خيال السارد قد تفاعل في قصة "عيونها" مع جسد الأنثى اليهودية الحسناء، فإنه أيضاً في قصة "إنه يمني" يتفاعل مع جسد أنثى أخرى، وجهها شديد السواد، "إنك تشرب كثيراً هذا المساء .. نظرت إلى عينيها . إلى وجهها الأسود كقطعة الأبنوس، إلى جسدها الذي سكبت فيه كل شقائي . وتعبي وحقدي"(26). فالجسد هنا معطى غريزي، وشحنة شعورية، ولا علاقة للون أو الثقافة أو الهوية القومية. وحده الكيان الجسدي الذي تتجلى فيه الرغبات الكامنة، من دون أن نحس بالتفريق بين لون جسد وآخر.

صحيح، قد تقل درجة الاحتفاء بالجسد الأنثوي في السياق السردي الماثل، عن درجة الاحتفاء بحضور الفتاة اليهودية في السياق السردي السابق. لكن انخفاض حرارة الاحتفاء لا يرجع إلى طبيعة جنس الأنثى أو لونها. وإنما إلى طبيعة الواقع وظروفه الاجتماعية والمعيشية والمكانية والزمانية. فمثلاً، قد يخضع الانحسار في هذا السياق السردي لتفسيرين اثنين، الأول: تفسير نفسي، إذ تتحرك مخيلة المبدع وتنطلق في ضوء أجواء عاطفية واجتماعية واقتصادية. فالسارد يكتب ظروف بطل القصة الذي يتسكع في شوارع (أديس أبابا)، فراراً من تسلط الأب وعنف زوجته (غير الأم)، وخواء البطن وانعدام الشغل. بالإضافة إلى مرارة الاغتراب. وهي ظروف صعبة لابد أن تنعكس آثارها على طبيعة الكتابة والتأمل وتصوير الأشياء. أما التفسير الثاني: فهو تفسير منطقي، إذ تختلف بيئة التعاطي مع الأنثى/ الجسد، ف (زهرة) الأنثى/ في (أديس أبابا) لا تفوح منها رائحة الزهر والوفاء والحب الخالص، وإنما تفوح منها رائحة الجسدالمثقل بالقهرالاجتماعي والسياسي الذي يخضع له المجتمع.

إن هذا البناء السردي المنسجم يشير إلى بنية إدراكية نتجت عن تجارب معينة مكتسبة، فالتأمل في ما جاور السارد من عناصر معيشية واقتصادية وسياسية، وهي أكيد ظروف لحظة زمنية ومكانية، تختلف عن ظروف لحظة كتابة (ميلا) و(جويتا)، وغيرهما في روسيا وألمانيا. فهو واقع سيكون حتماً أكثر دهشة وإثارة وإغراء بالنسبة للسارد، قياساً بواقع (أديس أبابا).

إن إحساس السارد العميق بالجسد الأنثوي، كمعطى انفعالي وجمالي وثقافي مرغوب، جعل مخيلته السردية تلاحق سحره في أسوأ الظروف. فـ (السجن) مثلاً مكان ضيق، يتصف بالوحشة والظلام والقهر والألم وتنوع أساليب التعذيب.هكذا يبدو وصف الساردله، في قصة "ريحانة"، "يا رب أهو سجن أم تعذيب غبي مركزي؟. أن أبقى طوال النهار أحدق في سقف الزنزانة أو أعد الذباب أو أقتل المزيد من (الكتن)"، "الزنزانة صغيرة .. اثنا عشر قدماً في ثمانية أقدام . التراب تجمع كبحيرات صغيرة في أنحاء الغرفة"(27).

هذا الفضاء المأساوي داخل السجن، لا بد أن ينعكس على نفسية الإنسان المسجون وأحاسيسه، لتظهر قلقةً ومشبعةً باليأس والوجع والإحباط. لكننا نلاحظ استمرارية حيوية الجسد الأنثوي، وتدفق حضوره رغم عنف المكان وعدوانيته (السجن)، التي تبعث المعاناة والآلام. وما تخيل الجسد في أثناء محاكاة المكان أو استنطاق سقفه وأركانه، إلا رغبة في استلهام دفء الجسد، ومناشدة لذته الحقيقية؛ لتخفيف وطأة المكان الضيق جداً (الزنزانة)، "الخشبة السادسة معوجة كتمثال سريالي لامرأة عارية معوجة الساقين. أما الخشبة الثامنة فهي ملاصقة للجدار تبدو كصورة حلوة لساحرة نائمة وقد أعطت ظهرها لفنان مجنون"(28).

في ظل حجب الجسد المغري والمستفز لغريزته عن النظر، يبتهج السارد بأجزائه وتشكيلاته وتصوراته المتخيلة في النص. وتعجب كيف استطاع هذا المكون (الخشبة المعوجة) الذي ينذر بالخطر النهوض بالخيال؛ لاستدعاء صورة أعمق للجسد الأنثوي، تتجلى من طبيعة حضوره الساحر واللاواعي (النوم)، ورسمها أيضاً بريشة غير واعية (فنان مجنون).

هكذا، هو الجسد المرغوب تجمله اللغة وتجعله في العملية السردية أكثر أناقة. وفي التداخل اللساني والواقعي بين المتن والجسد تكمن علاقة الجسد بالنص؛ أيّ: في العلاقة التكوينية التي ينسجها الجسد مع النص، فيهبه فيها كل معطياته الإدراكية: تخييلا ومتخيلا، ثم في كونه يشكّل النموذج المباشر للنص التخييلي(29).

وتتكرر فكرة حضور الجسد الأنثوي، وفاعليته في أصعب لحظة زمنية، وأسوأ مكان على الإطلاق (الزنزانة). ذلك الحضور الذي يولد الحركة، ويبعث النشاط وروح الأمل والطمأنينة، ويلهم الفكر والخيال مبدأ التصوير والإبداع. ولننظر كيف أن إطلالة هذا الجسد الأنثوي من على سطح المنزل المجاور للسجن، تترك أثراً كالسحر في حالتي الحضور والغياب، "أبقى طول النهار، وأنا أعيد رسم كل حركة تصدر منها .. انحناؤها فوق الأصص .. قطفها أغصان الريحان، تقبيلها رفع يديها نحو السماء .. حتى خصلات شعرها الأسود الطويل كنت

أظل أرسمها وأتخيل تموجاتها هنا وهناك مع نسمات الفجر.. أصبحت أعرف عدد ألوان ملابسها فهذا الذي لبسته اليوم كانت قد لبسته قبل ذلك بأيام"(30).

لا شك في أن السجن يصاحبه إحساس سوداوي يستثير الماضي ومآسيه، إنه مدعاة لانهيال الدموع والنحيب والشعور بالمعاناة والعذاب وهو ما يعني تعطيل وظيفة الجسد الأنثوي الحقيقية، وتفريغ حيويته ونكهته الخاصة وخصوبته الناتجة عن التواصل الجسدي، والمتدفقة بالحياة والعطاء. لكن من الملاحظ أن حضور الجسد الأنثوي يمنح المكان الضيق الحدود (الزنزانة) قدراً من السعة، يحتفل فيه خيال السارد بالتفنن في رسم الأحلام، من دون التقليل من شأن التعامل مع الحدث الذي أضفى جواً من المغايرة لما هو مفترض، فجوهر المكان/ الزنزانة أميل إلى خلق حالة من اليأس والتشاؤم، تفصح عن ممارسات التعذيب ومصادرة الحرية والكبت. ولكن بفعل حضور الجسد الأنثوي المعجز تتلاشى تلك الصعوبات، وتشق مخيلة المبدع أو السارد طريقها، وسط هالة من الآلام والأحلام، أو المراوحة بين الظهور والخفاء. ففي حالة الظهور تنشغل الذات مع الكون كله بالضياء والحرية والسلام، وفي حالة الخفاء ينشغل الفكر والخيال بتصوير ذلك البهاء والجمال.

إذن، فإن مناط الأمل والطمأنينة والإبداع في مخيلة السارد يتمحور حول فكرة حضور الجسد الأنثوي. إذ تتجاوز هذه المخيلة بتكييف الحضور إلى أبعد من حدود المكان. كما يبدو من تكييف اللحظة الزمنية وتكثيفها، فلحظة حضور الأنثى ككائن جسدي جميل وجذاب، تؤول إلى طاقة وحركة وقيمة فنية وإبداعية تميزها عن غيرها من اللحظات الزمنية. وهو ما يتجلى من قصة "ريحانة" التي تحشد في ثناياها طاقة هائلة، بفعل ازدحام حضور الأنثى، وتنويع تناول جسدها الثري في حدوده المرئية وأبعاده المتخيلة، ودوره الأكبر في تكييف الأشياء، بما في ذلك تكييف الزمن؛ ليتناغم مع أحلام البطل الذي يعكس شعور السارد ورؤيته وطموحه، وهذا ما نقرأه في قوله السردي:".... عدت سريعاً أيضاً لكي استمتع بالفجر. بالشعاع والألوان الزاهية التي يصنعها قدوم يوم جديد. ها أنذا الآن أحدق في سقف ذلك الدار .. أنتظر اللحظات التي تشرق فيها شمسي التي اكتشفتها بالأمس..بدت كفجر جديد .. بثوب ملون فوق سروال أخضر شعرها الأسود الطويل لا يزال متمرداً على المصر. يداها، هذه المرة، كانتا عاريتين حتى المرفق.. سواعدها بيضاء كزبدة الفجر.. عيناها شعاع الفجر كله ... كان ضوء الصباح يملأ المدينة وكانت هي مصدر ذلك الضوء الهادي"(31).

كل شيء في السجن لا يثير الإعجاب والطمأنينة، والمكوث فيه يحفه الحزن والكآبة. ويعد الزمن من أصعب الأشياء وأثقلها على نفس المسجون وعاطفته وشعوره، حيث لا فرق

لدى المسجون بين لحظة وأخرى، فكلها تسير في نسق لا ينبض بالإحساس والحياة، ولا يومض بالأمل، حتى وإن توهم أن الاستجداء بلحظة ما يبعث روح الحياة من جديد. وفي سياق التعبير السردي الماثل، نلاحظ اختراق السائد، بفعل استدعاء الجسد الأنثوي، أو حضوره وتمدد أجزائه بدءاً من الشعر الأسود الطويل، ومروراً باليدين العاريتين والسواعد البيضاء، والعيون المشعة كالفجر. ومن خصائص الجسد الأنثوي، كما يقول عبد الله الغذامي، إنه: "يقبل التمدد والتقلص على نقيض الجسد المذكر الذي لا يتمدد ولا يتحول"(32).

لقد نجح الجسد الأنثوي المرغوب سردياً، في تكثيف الزمن الطويل والثقيل، واختصاره في لحظة محددة تسودها الروعة والإثارة والأمل، فاللحظة الزمنية (الفجر)، لم تكسب رونقها وجمالها من طبيعة اللحظة نفسها المشرقة، وإنما من طبيعة أجزاء الجسد التي أشرقت لها الشمس، وابتهج لها الأفق البعيد، وتزين الكون بضوئها وبياضها. إنه إشراق من نوع جديد.

وعند النظر إلى السبب في إشعاع تلك اللحظة وإشراقها من دون غيرها، نجد أن انشغالها بجماليات الجسد الأنثوي منحها القدرة الأسطورية على إلغاء فاعلية اللحظات الزمنية الأخرى، فإطلالة الأنثى/ الجسد هي لحظة طلوع الشمس، وإشراق الفجر الجديد، وهي مصدر الضوء الذي يملأ المدينة والكون. ومن خلال هذا الحضور، يتبدى لنا ما فيه من ألفة وإغراء وأمل، فالشمس مصدر الضوء، والفجر علامة الإشراق والحركة وانبلاج الأمل..

إن المسحة الروحية والجمالية التي فطن إليها السارد؛ بفعل حضور الأنثى/ الجسد في لحظة زمنية خاصة، دعمت الجرأة على كشف الإحساس الغامض، الذي يتداعى في الذهن ويلامس الدلالات والأوضاع التي تلبي حاجات النفس والفكر، فهو يحسن فهم ما يحقق له الرغبات، وهو لحظة حضور الأنثى، ذات الآفاق الواسعة والآماد البعيدة، بحيث تشمل على إشارات لا تخلو من أبعاد جوهرية. فكيف نتصور غياب الأنثى؟. نقرأ في قصة ريحانة:"لم أرها طوال النهار وها هي تأتي الآن. دقائق فقط .. لكنها كانت بالنسبة لي دهراً"(33). تبدو لحظة الغياب في سياق مؤلم، يولد الخوف والقلق والفتور. ولكن ما إن تأتي لحظة حضور الأنثى (دقائق معدودات) حتى تنتفي آثار سلطة لحظة الغياب، وتبسط أقوى سلطة في حياة الإنسان، وهي سلطة الدهر التي لجأ إليها أقوام؛ لتبرير أصعب وأقوى ظاهرة شغلت البشرية على مدى التاريخ، وهي ظاهرة الموت. وعلى هذه الشاكلة يراد لسلطة حضور الجسد الأنثوي أن تكون، فلا شيء أنفذ وأرغب منها في فكر السارد ومخيلته.

3.3. الجسد المقدس

يحظى الجسد الأنثوي بحضور ترميزي قوي في النص السردي، وذلك بوصفه فضاءً حياً وجذاباً ومثيراً، يستغله السارد إبداعياً؛ لتأدية وظائف سردية ونفسية وجمالية، عن طريق تشكيله عبر تصورات عامة ومثالية، أو رسم وجوده المحتمل والمتخيل، أو عن طريق استدعاء حيويته وحضوره الفاعل، وتفكيكه وبنائه من جديد. مما يؤدي إلى لفت نظر القارئ وتنشيطه؛ لمتابعة حضور الجسد البارز والمحظور معاً، وما يحققه من إثارة نفسية وجسدية.

ومن الملاحظ تعدد مظاهر الاحتفاء بخصائص الجسد الأنثوي في السياق السردي في مجموعة (ريحانة) ، وهو ما يعني أن موضوع الجسد يحظى بخصوصية غير عادية في فكر القاص ووجدانه. ولعل من أهم المظاهر الأساسية للجسد الأنثوي في هذه المجموعة الحضور المقدس.

والقداسة التي يضفيها خيال القاص على الأنثى/ الجسد في لحظة الحضور هي قداسة فنية وجمالية. وهناك روايات عالمية كثيرة تجسد المرأة كآلهة، استجابة لنسق فني وإبداعي محض، أو انعكاساً لموروث فكري أو عقدي أو فلسفي لجماعة ما، كما هو حاصل لدى بعض الجماعات السرية في أوربا وسواها. وكما يتجلى -على سبيل المثال- من رواية "شيفرة دافنتشي"، للروائي العالمي "دان براون"، فهي تتناول بأسلوب فني ترميزي فكرة (الكأس المقدسة) التي تشير إلى مريم المجدلية، وتفصح عن جماعة (الأخوية) التي تؤمن بالأنثى الآلهة (الكأس المقدسة). وقد كانت هذه الفكرة بمثابة البؤرة المحورية التي تدور حولها الرواية.

لقد تأطر الجسد الأنثوي موضوعياً بالخطاب الديني والاجتماعي والثقافي؛ ولذلك تتعدد وظائفه وتصوراته. وفي سياق النظر إلى خصائص تجربة القاص والروائي (محمد عبد الولي)، نجد أنها تتميز من حيث الانطباع والفكر والأسلوب والرؤية والجاذبية. فضلاً على أنها تتسم بالجرأة الشديدة في موضوع إضفاء مبدأ القداسة على الأنثى، والمبالغة في صنع قيمة فنية للجسد الأنثوي. ولا نستطيع إغفال تلك الأوصاف والخصائص المثالية التي تظهر الأنثى أرفع شأناً، وأكثر تأثيراً، وكأنها قوة إلهية يتوجب الإصغاء إليها بعمق، وهي تمارس سلطتها على النفس والذهن، وخارج الحياة العامة. كما نقرأ في قصة "نشوة":"ثم مرة أخرى وجدت نفسي في غرفة جدرانها بيضاء .. كل ما فيها أبيض حتى الفتاة الحسناء، كانت (لها) عيون بيضاء وشعر أشقر تنعكس عليه الأضواء وجدران الغرفة وأتخيل أنه أبيض لكنه كان جميلاً على وجهها ذي التقاطيع الموحية بالإلوهية .." (34).

تحمل هذه اللغة السردية قاموساً غنياً يحمل الحب والجمال والطمأنينة النفسية والروحية، بفعل حضور الأنثى الحسناء، والنظر بتأمل في تفاصيل جسدها الموحية بالإلوهية.

ومحاولة تفسير عالم النقاء والبياض السائد، لا تتعدى ارتباط هذا العالم بلحظة حضور الأنثى. هذه اللحظة الزمنية المشرقة شعورياً وذهنياً، والمفضية إلى البياض المطلق.

إنها صورة غير عادية، تعكس لنا أجواء عالم مقدس، يحفه الطهر والنقاء. فكل ما في الغرفة يتسم بخصائص مثالية (البياض، والجمال، والضوء، والوحي الإلهي)، تحقق مبدأ القداسة في حركة تلقائية. ليس من باب طبيعة الخاصية ووصف إيقاعاتها، وإنما بفعل استحضار مقومات الجسد الأنثوي، وهو رابط شرطي إذا ما انتفى الحضور انتفى البياض والجمال.

إن ما يعتمل في عالم اليوم من ممارسات، تنعكس آثارها على أعماق النفس البشرية، كحقيقة مجسدة لواقع مثقل بتركة من المشاكل والانتقام والإفساد، حيث تمتد آثار هذه الحقيقة إلى اللغة، عبر وضعية استجابتها واندماجها مع عناصر الكون وقيم الإنسان، وممارسات الشر والبغي المستفحلة؛ على اعتبار أنها جزء من الفلسفة الحياتية السائدة. والأنثى/ الجسد ما هي إلا عنصر من عناصر هذا الكون، ومفردة من مفردات هذه الفلسفة.

تلك الفلسفة التي صاغت الذاكرة المعتمدة، وما تحمله من أفكار سيئة تجاه الأنثى، فهي الغواية والخطيئة في منظور كثير من الديانات والثقافات. و(الخطيئة) نجاسة لا بد من التطهر منها بالتوبة. ولذلك، طغت على معالم حضورها إيحاءات سلبية كالشر والنجاسة والضعف في الوعي والإدراك والشعور. بالإضافة إلى أنها أصبحت في كثير من الثقافات تابعة وهامشية ووسيلة من وسائل إشباع الرغبات والنزوات، وتوطيد سلطة الرجل.كل هذه المعطيات لها نصيب وافر في الواقع، لكن السارد يتجاهلها ويجيء بالأنثى في حالة مثالية تناهض الواقع، وتحيد عن صوره، من دون أن تبقي مسافة بينهما. .

هكذا ينطلق السارد من تفكير لا يحجم فيه حضور الأنثى، ولا يطمس خصائصها الأنثوية، ولنقرأ في قصة "في قاعة تشايكوفسكي" :"يا سلام .. كانت هي .. آه لقد انتظرتك طويلاً يا صغيرتي.. وهذا الحيوان الواقف بجانبي يحملق فيك.. كم أنت جميلة اليوم.. صغيرة كطاووس هرب من الجنة"(35). ونقرأ -كذلك- في القصة ذاتها: "ضحكت .. هل تتصورون ضحكة حورية في الجنة..." (36).

لقد شاء السارد أن يكون حضور الأنثى حضوراً سماوياً (الجنة)، يتعارض مع طبيعتها الحياتية، باعتبارها كياناً إنسانياً، يرتبط بالوجود وصوره وعلاقاته وجدلياته الثقافية والاجتماعية. والنظر إلى سياق النص السردي يكشفعن قيمة رمزية إيجابية ترتقي بالأنثى إلى أقصى درجة من الانفتاح والجمال والارتقاء. ف (الجنة) موضعٌ يؤمن الوعي الجمعي بقدسيته.

وقدسية كل ما يتعلق به، فـ (الحجر الأسود) مثلاً، من أقدس الأشياء في عقيدة المسلمين، باعتباره خرج من الجنة، فهو من أحجارها؛ ولهذا، يتهافت الناس نحوه لملامسته وتقبيله. مما يدل على ثراء حقيقته، وعمق مدلول وجوده. وهكذا جاء السارد بالأنثى في سياق النص السردي (صغيرة كطاووس هرب من الجنة)، و(هل تتصورون ضحكة حورية في الجنة). إنه ابتهاج بالأنثى المفعمة بالحيوية والجمال، فهي بمثابة الحلم المقدس الذي ينبغي الوصول إليه.

يمكن القول -من خلال مقاربة حضور الجسد الأنثى في مجموعة (ريحانة)- أن السارد كان يستشعر بشكل لافت غريزة البحث عن زمن العشق والجمال والسعادة والطمأنينة، وما توصيفه للواقع، من خلال سرد بعض الجزئيات والمكونات السالبة التي تعتمل في الأمكنة أو في المجتمعات، إلا تعبير عن قلقه ورفضه لحالات القمع والفساد والتفكك السائدة في هذا الواقع.

كما أن غياب الوطن ومشاكله وهمومه عن غالبية القصص التي تحتويها المجموعة، والتركيز على تجسيد الذات، والتوسل بما يعتقد أنه سيخفف عنها وطأة الألم والحزن والاغتراب، ما هو إلا دلالة على كثافة آلام الوطن وأحزانه في تلك المرحلة. ولعل اعتقاده بالأنثى/الجسد/ المتعة، وفاعلية حضورها في تخفيف الألم، أدى إلى فراره إلى عالمها، وانشغال فكره ووعيه وخياله السردي باستدعاء جسدها، واستعراض أجزائه وتفاصيله، باعتباره مصدر اللذة والإثارة والشهوة والإغراء. وبأسلوب ترميزي وفني يتجاوز حدود تصوير ملامح الجسد الأنثوي وتقاطيعه إلى الارتقاء بها في مواضع كثيرة إلى أشياء مقدسة. أي الانتقال من مرحلة الكائن/ المادي/ الجسدي إلى مرحلة الكينونة/ الروح / القداسة.

إن تدفق حضور الأنثى بخصائصها الجسدية بقوة في سياق هذه المجموعة السردية، يعد هروباً من الواقع ومظاهره وأحداثه وتحولاته المؤلمة؛ لاسيما وأنها كتبت وهو يعاني ألم التشرد والاغتراب، ويصارع مرارة الفاقة والبحث عن الذات. ولذلك؛ كان لجوءه إلى عالم الأنثى، بمثابة التوسل بعالم جميل وفاتن ومميز، يمنح المتعة والسعادة. وهو على عكس بشاعة الواقع وتداعياته السياسية والمادية والثقافية والاجتماعية، المجردة عن الروح والحب والسكينة. وكذا، على عكس أعماله الإبداعية الأخيرة -القصصية منها والروائية- التي تنكر فيها كثيراً لذاته، والتفت بقوة إلى الواقع، وعمل على ترجمته حرفياً أو بما يقترب منها، كما في رواية "صنعاء مدينة مفتوحة"، ورواية "يموتون غرباء". أو كما في أعماله القصصية، كمجموعة "الأرض يا سلمى" و مجموعة "عمنا صالح".

الهوامش

01. محمد أحمد عبد الولي، قاص وروائي يمني شهير، ولد في 12نوفمبر1939بمدينة دبرهان الإثيوبيةعن أب يمنيوأم إثيوبية.أمضى طفولته في إثيوبيا، ثم سافر للدراسة في الأزهربمصر سنة 1955م، وشارك في تأسيس أول رابطة للطلبة اليمنيين التي انعقد مؤتمرها التأسيسي سنة 1956م.طرد مع 24 طالبا من مصر سنة 1959 م، بتهمة الانتماء إلى الشيوعية، وسافر بعدها إلى موسكوودرس في معهد غوركي للآدابالشهير لمدة عامين، من ثم عاد إلى أرض الوطن بعد الثورةفي شمال الوطن في سنة 1962م.انضم للسلك الدبلوماسي قائماً بأعمال سفارة الجمهورية العربية اليمنيةفي موسكووغيرها من البلدان إلى أن تفرغ لافتتاح دار للنشر بتعز.سجن بعدها لمدة عام سنة 1968م، وأعيد إلى سجن القلعةمكبلاً بالقيود مرة أخرى سنة 1972م.
له عدة أعمال طبعت أشهرها روايته "يموتون غرباء"، ورواية "صنعاء مدينة مفتوحة"، وقد ترجمت بعض أعماله إلى الفرنسيةوالروسيةوالألمانيةوالإنكليزية..مات محترقاً في طائرة عام 1973م.
https://ar.wikipedia.org/wiki

02. محمد عبد الولي، "ريحانة" مركز عبادي، اتحاد الكتاب اليمنيين، ط1، 2005، المقدمة، ص.3

03. ينظر: المرجع نفسه ، ص5.

04. المرجع نفسه، تقديم الدكتور: عبد العزيز المقالح، ص3.

05. علي حرب، كتاب الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990م، ص21.

06. ينظر: مهامحمدحسين،العذريةوالثقافة، دراسةفيأنثروبولوجياالجسد،دارللنشروالتوزيعسوريا، دمشق، ط1، 2020م، ص41.

07. ينظر: بساممومسفطوس،سيمياءالعنوان،عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص.21

08. سوزان موللر، ترجمة: إمام عبد الفتاح، النساء في الفكر السياسي الغربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص.8

09. ينظر: المرجع نفسه، ص8.

10. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006م، ص.7

11. ينظر: نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2004م، ص.30

12. محمد عبد الولي، ريحانة، ص 86،85، .87

13. ينظر: سعيد بنكراد، السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2003، ص129.

14. محمد عبد الولي، ريحانة، ص .59

15. إبراهيم محمود، الشبق المحرم، أنطولوجيا النصوص الممنوعة، منشورات رياض الريس للكتب والنشر، القاهرة، 2002م، ص.426

16. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، بيروت-الدار البيضاء، 1999م، ص.108

17. محمد عبد الولي، ريحانة، ص .40

18. ينظر: نوال السعدواي، المرأة والجنس، دار ومطابع المستقبل بالفجالة والإسكندرية، ط4، 1990م، ص.12

19. فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 2003م، ص25.

20. محمد عبد الولي، ريحانة، ص .78

21. المرجع نفسه، ص .70

22. محمد عبد الولي، ريحانة، ص 84.

23. إبراهيم محمود، الشبق المحرم، أنطولوجيا النصوص الممنوعة،م س، ص.58

24. محمد عبد الولي، ريحانة، ص .82

25. المرجع نفسه، ص .89

26. المجموعة، ص .186

27. المرجع نفسه ، ص 9، .10

28. المرجع نفسه ، ص10.

29. ينظر: فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، م س، ص19-.20

30. محمد عبد الولي، ريحانة، ص .21

31. المرجع نفسه ، ص 20.

32. عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، م س، ص.64

33. محمد عبد الولي، ريحانة، ص.18

34. المرجع نفسه ، ص .31

35. المرجع نفسه ، ص.71

36. المرجع نفسه ، ص 73.