خطاب الجسد في الرواية العربية المكتوبة من قِبَلِ المرأة مقاربة في رواية "مخالب المتعة" لـ"فاتحة مريشد"

The discourse of the body in the Arabic novel written by the woman An approach in the novel "Fun's Claws" by "Fatiha Morished"

شعيب مرواني*

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي– تبسة.

chouaib.merouani@univ-tebessa.dz

تاريخ الاستلام: 2024/02/16 تاريخ القبول 2024/05/05 تاريخ النشر 2024/06/22

ملخص:

لقد استطاعت المرأة العربية أن تحجز لنفسها مكانا في كوكبة الإبداع الروائي، وأقبلت على هذا النوع الأدبي تغذيه بأفكارها ورؤاها وتجاربها، وهذا ما شكل ظاهرة أدبية تطرح إشكالية في غاية الأهمية تتعلق بهوية هذا الإنتاج ومدى اختلافه عن كتابات الرجل.

ولعلنا نلحظ تمحور التجربة الروائية للمرأة حول ثيمة مهمة هي الجسد، الذي يعتبر من أبرز القضايا التي تناولها الخطاب الروائي المكتوب من قِبَلِ المرأة،إنه يمثل بالنسبة لها هويةً وبالتالي فإنها تقوم بتمثيل هذه الهوية تمثيلا لغويا ساعية لبناء مركزية أنثوية تتخذ من الجسد أساسا لها ولتجربتها الروائية.

وعليه فقد جاءت هذه الدراسة لتتناول قضية الجسد في الرواية التي تبدعها المرأة العربية، متخذة من رواية"مخالب المتعة" لـ«فاتحة مريشد» أنموذجا بهدف تسليط الضوء على خطاب الجسد الذكوري/الأنثوي في الإبداع المكتوب من قِبَلِ المرأة، وطريقة تصويره وتشكيله إبداعيا وتخييليا بواسطة اللغة.

الكلمات المفتاحية: الأدب النسوي؛ الجسد؛ الرواية؛ النسوية؛ مركزية الرجل.

* المؤلف المراسل

Abstract:

Arabic woman was able to reserve a place for herself in the constellation of novelist creativity, and she headed to this literary type, feeding it with her ideas, visions, and experiences, and this formed a literary phenomenon that poses a very important case related to the identity of this production and how different it is if compared to men writings.

We may note that the novelist experience of women revolves around an important theme, which is the body, which is considered one of the most important issues addressed in the narrative discourse written by the woman, where it represents an identity for her and therefore she represents this identity a linguistic representation, seeking to build a feminine centrality based on the body and her novelistic experience.

Accordingly, this study came to address the issue of the body in the novel created by Arabic women, taking the novel "The Claws of Pleasure" by «Fatiha Morchid» as a model with the aim of shedding light on the discourse of the male/female body in the creativity written by the woman, and the way it is depicted and formed creatively and imaginatively by the language.

***key words**:* feminist literature; the body; novel; feminist; man-centrality.

مقدّمة:

لعل انفتاح المرأة العربية على الكتابة الروائية أتاح لها التعبير عن العديد من القضايا وفق منظورها الخاص، ولعل أبرز هذه القضايا التي نلمحها في الإبداع المكتوب من قِبَلِ المرأة قضية الجسد الذي يعتبر ثيمة أساسية في التشكيل السردي الذي تنتجه، ويكاد لا تخلُ كتابة تكتبها المرأة من قضية الجسد، ومع اختلاف توجهات الكاتبات العربيات، فإن تشكيلهن للجسد ضمن خطابهن الروائي يختلف استنادا إلى التجربة الإبداعية، وإلى الخلفيات الفكرية والثقافية لكل مبدعة.

فبعض المبدعات يرفضن التوجهات النسوية القائمة على مركزية جسد الأنثى وهامشية الرجل، مما جعل تمثيلهن للجسد – الذكوري/ الأنثوي- ينطلق من خلفيات فكرية أخرى، لا تعنى كثيرا بهذا التصادم الذي يطغى على الكتابات ذات التوجه النسوي، في حين انساقت أخريات خلف تيار النسوية فجاءت إبداعاتهن عاكسة لهذا الفكر، وجاء تمثيل الجسد فيها خاضعا للأيديولوجيا النسوية التي تجعل من جسد المرأة مركزا ومن الرجل هامشا، ويمكننا أن نلاحظ أن الأمر مشترك في جميع الخطابات الروائية ذات الطروحات النسوية[1].

وإذا ما تأملنا خطاب الجسد خطابا في الرواية المكتوبة من قِبَلِ المرأة، فإننا نجده على ضربين:

–الأول: مستوى لا ينتمي إلى الفكر النسوي تيارا فلسفيا وإبداعيا ونقديا، ينطلق هذا المستوى من مبدأ أن الكتابة ممارسة إبداعية مشتركة بين الرجل والمرأة، ويؤمن أن المرأة وكتاباتها لا تختلف عن كتابات الرجل، وأن معيار التفاضل في هذه الأعمال يكمن في القضايا التي تطرحها وفي أدبية وجمالية تشكيلها، وتمثيلات الجسد في هذا الضرب عادة ما تكون تمثيلات فنية تجاور الموضوعية باعتبارها لا تخضع للأيديولوجيا النسوية.

–أما بشأن الضرب الثاني: فهو يخضع إلى الفكر النسوي، ويتمثل مقولاته، ويعيد إنتاجها روائيا، وأغلب تمثيلات هذا الضرب تكون أيديولوجية تنبني على المركزية النسوية وتنطلق من مبدأ أن أنثوية الجسد تساهم في تأنيث الخطاب الروائي.

بالتالي فقد جاءت مقاربتنا لتعالج قضية خطاب الجسد في الرواية العربية المكتوبة من قِبَلِ المرأة، متخذة من رواية "مخالب المتعة" نموذجا، ولعلها بذلك تحوز أهمية تتمثل في معرفة المرتكزات التي تحكم الخطاب الروائي المكتوب من قِبَلِ المرأة، استئناسا بالنموذج موضوع المقاربة، وما إن كان هذا الخطاب يمتلك خصوصية متفردة عن نظيره الرجالي أم لا، وذلك عن طريق اختبار الطرح القائل بأن أنثوية الجسد تساهم في تأنيث الخطاب الروائي، ليكون هدفنا تسليط الضوء على خطاب الجسد – الذكوري/ الأنثوي– في الإبداع المكتوب من قِبَلِ المرأة، ومعرفة طرق تمثيله وتصويره وتشكيله إبداعيا وتخييليا بواسطة اللغة في العمل الروائي، مستعينين بنموذج تطبيقي.

وقد بُنِيَتِ مقاربتنا على إشكالية أساسية تتمحور حول أهمية توظيف خطاب الجسد في الرواية المكتوبة من قِبَلِ المرأة، والدافع من طرحها هو ملاحظتنا تركيز الكاتبات على قضية الجسد بطريقة بلغت عند بعضهن حد الإسراف في تصويره ورسم تفصيلاته وجعله بؤرة العمل الروائي، فهل الجسد مقوم أساسي في الكتابة التي تبدعها المرأة؟ وهل إعادة تشكيل الجسد لغويا وتخييليا ينطلق من دافع فني إبداعي أم من أيديولوجيا تحكمه، أم إنه عقدة نفسية تقتحمها المرأة متحدية الأعراف والطابوهات والسلطة الذكورية على حد زعمها؟

للإجابة عن هذه الإشكالية رسمنا خطوات البحث كالتالي: قضية مصطلح الأدب النسوي، التعرض إلى مفهوم الجسد مع الإشارة إليه في السرديات الروائية المعاصرة، ثم الانتقال لمقاربة خطاب الجسد في رواية "مخالب المتعة" لـ"فاتحة مريشد"، وأخيرا خاتمة بها جملة من النتائج المستخلصة، وقد

اعتمدنا في مسعانا هذا على التأويل وكذلك آليات المنهج النفسي واستعنَّا بالنقد الثقافي في بعض النقاط.

1. إشكالية المصطلح:

يطرح الأدب النسوي إشكالية بارزة تتمثل في قضية تحديد المفهوم «**إن تعيين حقل الكتابة المرتبطة بالنسائي (الإبداع) لا يزيح الغموض، إذ يظل هذا التعبير "الإبداع النسائي" يطرح صعوبة في التحديد المفهومي**»[2]، ونستطيع إرجاع هذه الإشكالية إلى عدة أسباب أهمها مرجعية هذا الأدب التي تثير التساؤل حول طبيعته، بمعنى هل نصطلح على أدب ما أنه نسوي إذا كان مبدعه امرأة، كما يُعَرِّفُهُ بهذا العديد من الباحثين منهم «**آلين شوالتر Elaine Showalter** » التي تعتبر أن الأدب النسوي هو الذي يرتكز على الذات الأنثوية وعلى اكتشافها وبالتالي فهو يقدم للمرأة أدبا خاصا بها[3]. أو أننا نقول عن أدب ما إنه نسوي إن كانت مواضيعه تتعلق بالمرأة بغض النظر عن مبدعه رجلا كان أو امرأة؟ معتبرين إياه «**الأدب الذي تكتبه النّساء، والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة، وكل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها أو نظرتها للرجل وعلاقتها به، أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية ومطالبها الذاتية**»[4]،كما يذهب إلى هذا كثير، حيث يُعَرِّفُونه على أنه كل أدب يتعلق بشؤون المرأة، ومطالبها، وعلاقاتها بغض النظر عن مبدع هذا العمل، كما يشير المقبوس.

وإلى جانب هذا الاختلاف المفهومي تضاف إشكالية أخرى تتعلق بتعدد المصطلحات، فالبعض يطلق على كتابة المرأة "**أدبا نسويا**" وآخرون يطلقون عليها "**أدبا نسائيا**"، ويفرقون بين المصطلحين فيجعلون من "**النسوي**" يحمل دلالة أيديولوجية سلبية تتعلق بقضايا من قبيل مركزية الجسد الأنثوي والخروج عن السلطة الأبوية الذكورية، في حين يحيل "**النسائي**" إلى الطابع الإنساني لتجربة المرأة الإبداعية ويحمل دلالة إيجابية، وقد رفضت تسمية "**النسائي**" أيضا وتعرضت إلى الانتقاد، باعتبارها تعبيرا غامضا يفتقر إلى التنظير سواء بالقبول أو بالرفض ولا يستند إلى وجهات نظر مدروسة[5].

فيما يسميه البعض "**أدبا أنثويا**"[6] لكن هذه التسمية رُفِضَتِ أيضا لأنها-على حد تعبيرهم- عنصرية وتستند إلى مبدأ الفصل البيولوجي بين الجنسين (ذكر /أنثى)، هذا الفصل والاعتراف به «**يستثير غالبا أحكاما سلبية تعتبر مؤشرا على مدى حرص المجتمعات على الدفاع عن الحدود التي تفصل النوعين، وما يرتبط بها من قيم**»[7]. ويذهب البعض الآخر إلى تسميته بـ:"**أدب الروج**

والمناكير" كما سماه «**إحسان عبد القدوس**» و**"أدب الأظافر الطويلة"** كما اصطلح عليه «**أنيس منصور**» وهذه التسمية بُرِّرَت بتركيز هذا الأدب على الشكل وإهماله الجانب المضموني[8]، وقد جاءت هذه التسميات المختلفة التي تطلق على التجربة الإبداعية الأدبية للمرأة، إما بدافع الاعتراف بها والتنظير لها (مصطلحات الأدب النسوي، والأدب النسائي، وكذلك الأنثوي)، وإما بدافع الانتقاص منها وتهميشها ("أدب الروج والمناكير" و"أدب الأظافر الطويلة"...).

تضاف إلى صعوبة تحديد المفهوم، وتعدد المصطلحات إشكالية أخرى هي إشكالية الرفض، حيث يرفض آخرون الاعتراف بوجود أدب تكتبه المرأة أصلا «**في محاكمتنا للرواية التي تكتبها امرأة تثور عادة العديد من الاعتراضات والأسئلة ووجهات النظر من نوع هل يمكن الحديث أصلا عن رواية نسائية وأخرى ذكورية لقد كتبت بيرل بلك الأرض الطيبة بتوقيع اسمها كامرأة ثم أصدرت رواية ثانية باسم رجل، ولم يميز أحد الكاتب هنا امرأة وليس رجل**»[9]، وإن كان هذا نوعا من الحيف الذي لا يقبل.

عموما فنحن أمام جملة من الإشكاليات التي تخص هذه الكتابة، وأمام شبكة معقدة من المصطلحات والمفاهيم التي يعتبر الخوض فيها أمرا معقدا لا طائل منه إذ الأجدر بدل الجدل والتوفيق بين هذه المصطلحات والمفاهيم أن نحدد مفهوما محددا يتوافق مع مصطلح محدد، نضبط به الإطار النظري للورقة، ويكون هذا المفهوم والمصطلح مؤسسا منطقيا، يحيل إلى القصد ويؤدي وظيفة الإفهام ورفع اللبس. فليست كل كتابة تكتبها ذات أنثوية تكون تعبيرا عن قضايا المرأة ولكنها كتابة نسائية طبقا للجنس البيولوجي للكاتب، وليست كل كتابة يكتبها الرجل تعبر عن قضاياه فقد تتناول قضايا المرأة وبالتالي فهي كتابة نسائية من حيث موضوعها وثيماتها.

إن هذا الإشكال يُصَعِّبُ القبض على مفهوم **"الأدب النسوي/ النسائي/ الأنثوي"** لكننا نستطيع أن نجد معبرا يخلصنا من مأزق هذا المصطلح وذلك بتبني مصطلح "**الخطاب الأدبي المكتوب من قِبَلِ المرأة**" من أجل التعبير عن الآداب التي تنتجها المرأة بغض النظر عن القضايا التي تعالجها هذه الخطابات الأدبية، بمعنى أننا سنركز على الذات المبدعة وندرس إبداعها وتوجهاتها من خلال أعمالها، وسنجد صنوفا كثيرة من المبدعات اللائي يتبنين توجهات مختلفة لا تتعلق بالجنس البيولوجي بقدر ما تتعلق بالمشارب الفكرية والفلسفية والاجتماعية، فنجد امرأة ذات توجهات صوفية في كتاباتها وامرأة ذات توجهات رومانسية وأخرى وجودية أو سوريالية... وهكذا.

فلا يمكننا أن نقول إن كل كتابة تكتبها المرأة كتابة أنثوية وأن كل كتابة يكتبها الرجل ذكورية، ليس كل شيء تكتبه النساء نسويا feminist وهذا ما ينتج لنا سؤالا مثيرا: هل نعتبر الرجل الذي يتفق مع النسوية نسويا؟ ويبدو أن الإجابة المنطقية لهذا السؤال هي نعم[10]. وهنا يظهر مصطلح الأدب النسوي ليكون أحد هذه التوجهات الأدبية كغيره من التوجهات السابقة (الصوفية والرومانسية والوجودية...)، وليعبر عن الفئة التي تتبنى طروحات هذا الفكر (من إعادة المركزية إلى الأنثى والمرأة باعتبارها مهمشة وتحت سلطة الذكر، وقضايا المساواة والعصمة...)، وتصوغها في قالب أدبي بغض النظر عن الجنس البيولوجي للمبدع فأي كتابة تصب في الفكر النسوي وتخدمه هي كتابة نسوية وإن كتبها رجل.

وعليه يمكننا تصنيف الكتابة الأدبية المُنْتَجَةِ من قِبَلِ الأنثى إلى محورين أساسيين قد يتفرع عنهما محاور فرعية أخرى، أما الأول: فهو جملة الكتابات ذات التوجه المفتوح الذي لا يلتزم بقضايا المرأة وحدها، بل بقضايا إنسانية عامة وهنا لا يمكننا التفريق بين إنتاج الرجل وإنتاج المرأة في الكتابة حيث تنفتح التجربة على البعد الإنساني بآفاقه الرحبة.

أما المحور الثاني: فهو التوجه الضيق الذي يعالج قضايا المرأة وحدها ويتعصب لها، ويمكننا إدراج هذا المحور في خانة الفكر النسوي أو الكتابات الأدبية ذات التوجه النسوي وهو بدوره يتفرع إلى محورين:

–الأول: معتدل أو موضوعي تناقش فيه المبدعة/المبدع قضايا المرأة بنوع من العقلانية والوسطية.

–الثاني: متطرف –وغالبا ما يكون رواد هذا الاتجاه نساءً– ويتمثل في الكتابات الموجهة أساسا للانتقاص من الرجل والتهجم عليه، وهذا النوع يصح أن نطلق عليه مسمى كتابات مَرَضِيَة أو أدب عقد نفسية إذ أنه لا يبحث عن الأدبية كما في المحورين السابقين بقدر ما يمثل أيديولوجيا صريحة تتمثل أفكار النسوية وتحارب الرجل.

من خلال هذه المناقشة البسيطة نقترح مصطلح "**الخطاب الأدبي المكتوب من قِبَلِ المرأة**" مصطلحا تنطوي تحته جملة الخطابات الأدبية المُنْتَجَةِ من قِبَلِ المرأة، التي يدلنا عليها الميثاق القرائي المتمثل في الاسم الصريح للمبدعة على غلاف العمل الأدبي مع مطابقة الاسم على الغلاف للشخصية الحقيقية التي أنتجت العمل وهذا شرط أساسي للدراسة [11]، ثم نقوم بتحليل العمل والبتّ في أمره بالحكم

على توجهات المبدعة هل تتبنى التوجه الإنساني؟ أم أن كتاباتها تستجيب فقط إلى طروحات الفكر النسوي المعتدل/ المتطرف؟

وقد وقع اختيارنا على الرواية بوصفها أكثر الأنواع الأدبية التي اعتمدتها النساء للتعبير عن أفكارهن فخصصنا المصطلح أكثر في الدراسة بحكم النوع الأدبي من "**الخطاب الأدبي المكتوب من قِبَلِ المرأة**" إلى "**الرواية المكتوبة من قِبَلِ المرأة**".

2. مفهوم الجسد:

من المهم أن نشير إلى أن "الجسد" الذي سنتناوله بالتحليل في هذه الدراسة ليس الجسد الإنساني بالمفهوم المادي أي الجسد الواقعي الحقيقي المحسوس، لكننا سنعالج قضية تحول الجسد من طبيعة مادية إلى كينونة تخييلية لغوية (خطاب)، فنحن أمام جسد لغوي تخييلي يستمد واقعيته من المرجع الحقيقي الواقعي، الذي يتفنن المبدع في إعادة إنتاجه تخييليا ليخدم توجهاته وأفكاره، نتيجة لهذا لن نخوض في جدالات الجسد واختلافات مفاهيمه وتعاريفه وعلاقته الجدلية بالروح، لكننا سنحاول تعريف الجسد وتحديد مفهومه ثم مقاربته في رواية "مخالب المتعة" باعتباره جسدا لغويا تخييليا.

إننا نقصد بالجسد الإنساني(الجسم/ البدن) –على اختلاف التسميات التي سنفرق بينها لاحقا– الموجود الطبيعي الذي يشكل موضوعا للفلسفة الطبيعية «**يعد الجسم الإنساني موجودا طبيعيا تدرسه الفلسفة الطبيعية بغية أن تكشف عن ماهيته ومبادئه.**»[(12)]. ولعلنا نلاحظ استعمال مفردات مختلفة للتعبير عن هذه الكينونة المادية، حيث يستخدم لفظ "جسد" و"جسم" و"بدن" وأحيانا "جثة" إذا ما أردنا الإحاطة بكل المسميات الممكنة.

هذه التسميات تختلف في إحالتها ومقاصدها، فهي قد ترتبط بالإنسان وبوجوده المادي، لكنها إما عامة وتدخل تحتها أنواع أخرى(حيوانية أو نباتية) كالجسم أو البدن مثلا، وإما أنها تستعمل في سياقات مختلفة أو تصف أحوالا خاصة كالجثة التي تطلق على جسم الميت الذي فارقته الحياة، ولزاما وجب علينا التفريق بين هذه المصطلحات لنصل إلى تحديد مفهوم الجسد، ولعل عودتنا إلى التراث اللغوي والديني ستكفينا وتوضح لنا الاختلافات الجلية بين هذه المصطلحات.

يرد مفهوم الجسم في لسان العرب كما يلي: «**جماعة البدن أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيرهم من الأنواع عظيمة الخلق**»[(13)]، ونحن نلاحظ هنا أن "الجسم" يشمل ما هو

إنساني وما هو غير إنساني إذ يمكننا إطلاق هذه الكلمة على الحيوانات والجمادات أيضا فهو أعم المصطلحات.

أما الجسد فهو يأتي بمفهوم «**جسم الإنسان ولا يقال لغيره من الأجسام المتغذية ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض**»[14]، ونحن هنا نخرج من دائرة العام إلى الخاص فإن كان الجسم يشمل جميع الموجودات المادية الملموسة فإن الجسد يختص بالإنسان فقط.

ويأتي مفهوم البدن ليعبر عن جزء من الجسد أو الجسم «**بدن الإنسان جسده والبدن من الجسد ما سوى الرأس والشوى**»[15]، فالبدن يستعمل للتعبير عن جزء من الجسد/ الجسم على العموم مع استبعاد الرأس والأطراف ليبقى الجذع الممتلئ الذي يشكل الأغلبية المكونة للجسد/ الجسم،أما الجثة فلها العديد من الدلالات لكنها ترتبط بدلالة مركزية هي الانقطاع عن الأصل «**الجثّ القطع وقيل قطع الشيء من أصله** »[16]، وتطلق على الجسد الميت كما هو شائع لأن الحياة اجتثت منه وفارقته.

من خلال هذا يمكننا أن ندرك المناسبة في اختيار مصطلح "الجسد" وذلك لارتباطه بالإنسان دون غيره لكن لماذا لم نختر البدن علما أنه يحيل إلى الإنسان أيضا بل ويحمل دلالات الحياة والجمال كما يدل على هذا ما قاله "اللحاني" عن حسن البدن وما أنشده "حميد بن ثور الهلالي":

إن سليمى واضح لبّاتها ... لينة الأبدان من تحت السُّبج[17].

نقول لأن البدن أولا مشترك بين الإنسان وغيره، ثانيا إن استعمل للإنسان فهو يستبعد الرأس وبالتالي يستبعد التفكير والإدراك ويعامل الإنسان على أنه مجرد كتلة لحمية، عكس الجسد الذي يستعمل لكامل الإنسان ويرد في القرآن بمفهوم الغواية والفتنة «**فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلاً جَسَداً لَهُ خُوَارٌ**» **(سورة طه، آية: 88) وأيضا «وَلَقَدْ فَتَنَّا سُلَيْمَانَ وَأَلْقَيْنَا عَلَى كُرْسِيِّهِ جَسَدًا ثُمَّ أَنَاب» (سورة ص، آية: 33)**، ويؤكد هذا «**حسن حنفي**» الذي يرى أن الجسد في الموضع الأول–في قصة العجل–صوت وصورة يسهل عبادته لأنه عيني، معلوم، محسوس عكس الروح، وهو بمعنى الغواية في قصة سليمان[18]. والجسد ههنا –كما نفهمه من خلال التفريق الذي أشرنا إليه– يحمل تقريبا الشحنة الإيحائية نفسها التي يحملها مفهوم الجسد في السرديات الروائية المعاصرة أين يظهر فيها على أنه أيقونة إما مقدسة، يظهر في صورة مثالية متعالية لكنه رغم هذا التصور مرغوب ومراد كما هو

الحال مع الجسد في قصة عجل بني إسرائيل، أو يظهر في صورة مدنسة مغرقة في المتعة والشهوة والفتنة نستدل عليه برمزية الغواية من الجسد في قصة «**سليمان**» **–عليه السلام–**.

3. الجسد في السرديات الروائية المعاصرة:

كإشارة مقتضبة فإن أغلب السرديات الروائية العربية المعاصرة تستند إلى التصور الفارط في تعاملها مع الجسد باعتباره مقدسا أو مدنسا، وتذهب أبعد من هذا في تمثيلاتها للجسد باعتبار الخصوصية الثقافية لكل مبدع وكذلك باعتبار توجهاته الفكرية إذ إننا نجد تمثيلات مختلفة لثيمة الجسد، فيأخذ بعضها صبغة وجودية كما هو الحال في التجربة الروائية لـ«**محمود المسعدي**»، ويتشكل صوفيا وعرفانيا في أعمال «**إبراهيم الكوني**»، ويُشحن بحمولة أيديولوجية حضارية تقارن بين الأنا والآخر كما هو الحال مع «**أحلام مستغانمي**» في "ذاكرة الجسد" حيث يتفاجئ البطل خالد ويتردد أثناء رسمه لامرأة عارية بحكم أنه رجل شرقي[19]. في حين يأخذ الجسد تمثلات نفسية مَرَضِيَّة تصور الرجل في هيئة الجائع جنسيا الذي همه ممارسة الجنس فقط والاستمتاع بجسد المرأة وأحيانا في مظهر العاجز والقاصر والجبان كما في أعمال «نوال سعداوي» و«فضيلة فاروق» حيث تتبنى كل منهما الفكر النسوي، ويأتي الجسد متمثلا في الاستغلال وفي هيئة الضحية –جسد المرأة– في كثير من الروايات المكتوبة من قِبَلِ المرأة–وعادة ما يكون توجه المرأة نسويا–كما هو الحال مع ليلى الأطرش «**يلاحظ القارئ أن رواية امرأة للفصول الخمسة للأطرش تمثل وثيقة احتجاج من المرأة ضد انتهازية الذكور الذين يستخدمونها وسيلة للوصول والتربع على عرش الثروة والسلطة والجاه**»[20]. ومن هنا نؤكد على أن الجسد في الرواية ليس هو الجسد بمفهومه الفيزيقي وإنما هو إعادة إنتاج له في قالب تَخْيِيلِيّ فهو إن صح التعبير علامة لغوية ذات دلالات مختلفة قد لا تحيل إلى المرجع مباشرة ولكنها تكون محملة بحمولات أخرى وجودية، عرفانية، حضارية، نفسية مَرَضِيَّة.

فمن الساذج التعامل مع الجسد في المتخيل الروائي باعتباره انعكاسا لجسد حقيقي، أي بمعنى أنه نقل وتصوير فوتوغرافي، ذلك أن الرواية توظف خطاب الجسد من أجل الوصول إلى غايات أخرى يقصد إليها المبدع تستند إلى رؤاه وتصوراته، إن «**التصور والمسلمات الأيديولوجية للجسد تحدد كيفية التعامل معه من الناحية المسلكية وبالتالي تقولب مفاهيم الحشمة والعفة، والطهارة والنجاسة، والنظافة والقذارة**»[21]. ولعلنا من خلال مقاربتنا لرواية "مخالب المتعة" سنتمكن من معرفة خصوصية خطاب الجسد (الذكوري/الأنثوي) في المتخيل الروائي المكتوب من قِبَلِ المرأة،

ومقاربة تشكيلاته وتمثيلاته ومن ثم الوصول إلى إجابة عمّا إن كانت أنثوية الجسد —ونحن هنا نقصد جنس المبدعة المؤلفة للعمل على مستوى خارج النص كما نقصد إلى التركيز على ثيمة الجسد الأنثوي وجعله بؤرة للعمل على مستوى الداخل نصي–، تساهم في تأنيث الخطاب الروائي من أجل الوصول إلى خصوصية نسوية تختلف عن خصوصية الكتابة الرجالية وتخرج عن مركزيتها أم لا.

4. خطاب الجسد في رواية "مخالب المتعة" لـ"فاتحة مريشد":

تقوم رواية " مخالب المتعة" على خطاب الجسد حيث يشكل النواة الأساسية البنائية للرواية، منه تتوالد الأحداث وعليه تنغلق، فالرواية تنطلق من الشاب «أمين» العاطل عن العمل الذي يربط بين الوظيفة والحب «**أن تكون عاطلا عن العمل فأنت حتما عاطل عن الحب**»[22]، ليمهد إلى بقية الأحداث التي سيكون الجسد هو محركها الرئيسي عندما يلتقي بصديقه «عزيز» فيشير عليه بأن يبيع جسده ويحصل على أموال مقابل هذا كما يفعل هو[23]، لكن أمينًا المؤمن بالمثالية والحب الطاهر يرفض هذا.

تتمحور الرواية بأكملها حول العلاقات الجسدية وتمثيلُها للجسد جاء تمثيلا إيروتيكيا بحتا، يختزل الجسد في العلاقات الجنسية فقط، بالتالي نجد هناك نوعا من التقابل الضدي في الرواية (مقدس/ مدنس)، (حب روحي/ حب جسدي) هذه الثنائيات الضدية تكرر نفسها مع كامل شخصيات الرواية وكأن الشخصيات نسخ عن بعضها البعض، فمثلا «أمين» المؤمن بالحب العذري يشكل ثنائية مع «بسمة» التي تشاركه هذا النوع من التوجه الذي يحيد لاحقا إلى نوع من الحب المقدنس[24]، فيطفو شيء من النزوع الجنسي تكبته أفكار مثالية عندما يحصل تلامس جسدي بينه وبين «بسمة».

الثنائية نفسها نتمثلها مع «أمين» و«أحلام» الفتاة التي أحبها سابقا حبا عذريا، وتتكرر مع الفنان التشكيلي «إدريس» وحبيبته «بلقيس» العراقية، في حين تظهر ثنائية معاكسة للحب العذري نتمثلها في علاقة «ليلى» و«عزيز» ، ويتكرر هذا النموذج مع «ليلى» وشخصيات ثانوية أخرى ليؤكد على نزوعها وإيمانها بالمتعة الجسدية دون الحاجة إلى حب فعلي.

تتعاكس هذه الثنائيات عندما نتابع تطور الأحداث ونجد أن أمينًا ينحرف عن توجهه العذري إلى نوع من النزوع الجنسي المكبوت لينتقل من حالة إلى حالة أخرى، وكذلك «عزيز» و«ليلى» عندما ينتقلان من إيمانهما بالمتعة الجنسية إلى نوع من الحب الروحي، فجملة العلاقات المتحكمة في شخوص

الرواية إما أنها تنطلق من المقدس إلى المدنس كما في حالة «أمين» و«بسمة» ، أو أنها تنطلق من المدنس إلى المقدس كما في حالة «عزيز» و«ليلى»، وتتقاطع في نقطة يمتزج في المقدس مع المدنس (المقدنس) عندما لا تَفْهَمُ هذه الشخصيات ما الذي يجب أن تفعله هل يجدر بها أن تتمسك بالنزوع القديم أم تتخلى عنه وتتوجه إلى الجديد.

وعليه حاولنا إجراء تقسيمات وفقا للثنائيات الضدية التي تشتغل عليها الكاتبة، لأن الرواية تخضع إلى منطق واحد ورؤية واحدة ركزت فيها الكاتبة على تصوير الجسد تصويرا ماديا ملموسا يتوازى فيه مفهومه مع مفهوم الجنس مستندة إلى رؤية نسوية مَرَرَتْهَا في كثير من زوايا العمل رغم أنها حاولت إخفاءها عن طريق خلق نوع من الموضوعية في الرؤية من أجل الوصول إلى توازن بين الشخصيات(حب عذري/ حب متعة)، وأيضا بسبب سَوْقِها أفكارا نسوية على لسان الرجال من شخصيات الرواية كما هو الحال مع قصة انتحار الفنانة التشكلية بسبب انتقادها من قِبَلِ ناقد كبير التي أوردها «إدريس» ليذم نقد الفن، وهي نسق مضمر تتوجه به الكاتبة إلى النقاد الرجال، وهذا النزوع النسوي موجود، ومُعَبَّرٌ عنه في كثير من ثنايا النص ولعل أبرز ما يمكن أن يعبر عنه هو تصوير الجسد المقموع للمرأة لهذا حاولنا التطرق إلى جميع هذه النقاط بشكل مركز ومكثف للإحاطة بها جميعا.

أ. الجسد المقدس:

لعلنا نجد تمثلات الجسد المقدس في علاقة «أمين» بـ«بسمة» وكذلك حب «أمين» العذري لـ«أحلام» كما نجده أيضا في حب «إدريس» لـ«بلقيس» العراقية، فالعلاقات التي تربط بين هذه الشخصيات علاقات تحترم الجسد ولا نجد أي نوع من التلامس الجسدي بينها، باستثناء علاقة «أمين» بـ«بسمة» التي يحصل فيها نوع من التلامس الشهواني لكنها لا تتطور إلى الممارسة الفعلية للجنس.

لذلك فإن الشخصيات التي تندرج تحت هذا التصنيف تؤمن بالحب الروحي الخالي من متع الجسد، تُصرح بهذا «بسمة» التي تدخل في علاقة حب مع «أمين» لكنها ترفض ممارسة الجنس معه: «**الحياة لا تعطي كل شيء لك الحب يا أمين دون جنس كما لعزيز الجنس دون حب**»[25]. إنه ضرب من الحب الأفلاطوني الذي يهمش الجسد ولعل الكاتبة تدرج هذا النوع لتؤكد على أن المرأة روح أيضا وليست مجرد جسد، إنها تضرب التصور الذي يختزل المرأة في المتعة وتستحضر رؤية أفلاطون

للجسد الذي يضعه في مرتبة أقل من النفس ويبعده عنها حيث يرى أن النفس يجب أن تنفصل عن الجسد وتتحلل من قيوده لأن النفس موجودة قبل أن تحل في الجسد[26]، وهذا ما رسمته «بسمة» منذ البداية واحترمه «أمين»: «**حفظت غرف الفنادق سرية علاقتنا التي تطورت شيئا فشيئا دون أن تتعدى الخطوط الحمر التي رسمتها لها بسمة**»[27].

لذلك يمكننا القول بأن الكاتبة هنا جعلت من الجسد علامة للقداسة وإن كانت تتوجه بهذا إلى خدمة فكرة نسوية إلا أنها خلقت هذا النموذج المضاد لنموذج الجسد المدنس من أجل إيجاد نوع من التوازن، فجاء الحب الروحي مقابل الحب الجسدي يعبر «أمين» عن حبه ل«بسمة» فيقول: «**كانت لقاءاتنا تخلف لدي إحساسا بالسمو، بالإشباع الروحي.. كمتصوف يرقى بحبه المتعالي، عبر مدارج العفة، عن كل شهوات الدنيا إلى أبعد سماء**»[28]. وهو الحب الذي جمع أمينا بـ«أحلام» التي تركته، فقد أحب «أمين» أحلاما فراسلها باسم فتاة لتجيبه في إحدى رسائلها بأنها ستُخطب، عندها يقرر أن يلتقي بها ويصارحها بالموضوع وبحبه لها، لكنها تصدمه بإجابتها اللاذعة وتختم كلامها بنصيحة له «**لا تكن غبيا ولا تفرض غباءك على أحد.. الحب لا يحتاج إلى كل هذا التعقيد**»[29].

وكذلك «إدريس» الذي يعيش على حب امرأة هاجرت ولا يعرف عنها شيئا[30]، فالكاتبة تكرر هذا النموذج لتبرز أن المرأة ليست مجرد جسد بل هي روح ويجب أن تُحب لروحها أيضا، وتتبنى التصور الأفلاطوني القائل بحب الروح «**إذا سيطروا على هذه الشهوات عاشوا في توازن وعدالة أما إذا استعبدتهم شهواتهم عاشوا في رذيلة وظلم**»[31]. لكنها وفي الوقت ذاته تضرب هذا التصور وتلغيه حين تُظهر أن الحب الروحي وحده حب فاشل لا ينجح ويتجلى لنا هذا من خلال فشل قصة حب «أمين» و«أحلام» ، وكذلك فشل قصة حب «إدريس» و«بلقيس» ، وأخيرا فشل حب «أمين» و«بسمة» التي تضطر إلى السفر وترك «أمين» وحيدا، وما يعقب هذه القصص من خيبات أمل وآلام تنعكس على الشخصيات.

عموما فإن تمثيل الجسد المقدس جاء ليعبر عن توجه نسوي مبطن من قِبَلِ الكاتبة وهو النظر إلى الجانب الروحي للمرأة دون اعتبارها مجرد جسد للمتعة، تعبر عنه الكاتبة على لسان «أمين» عندما يرفض طلب «عزيز» المتمثل في ممارسة الجنس مع النساء الثريات مقابل أجر، إجابة «أمين» كانت واضحة ومُخِيلَةً في الوقت نفسه على الفكر النسوي حين قال: «**أنت لا تحترم المرأة يا أخي**»[32].

ب. الجسد المدنس:

تشتغل الرواية على محور آخر هو الجسد المدنس الغارق في المتع، ولعلنا في هذا المقطع يمكننا أن نكشف عن الكثير من الأفكار النسوية التي تغذي مفاصل الرواية إذ تعمد الكاتبة لنوع من المفارقات التي تجعل من الرجل في مكان المرأة، تجعل منه عاهرة مال بالمفهوم الاجتماعي الشرقي فما هو متعارف عليه في المجتمعات الشرقية هو أن المرأة هي التي تُحَوِّلُهَا ظروف معينة للاشتغال في مجال البغاء ويُقْبِلُ عليها الرجال من أجل المتعة ويدفعون لها مقابلا ماديا، ينقلب هذا التصور في الرواية ويتحول الرجل إلى ما يوازي مفهوم العاهرة في التصور الشرقي ويصبح بائع هوى يبيع جسده من أجل المال.

هذا الطرح يمكن استجلاءه من علاقة «ليلى» بـ«عزيز» ، في المنطق الاجتماعي الشرقي الرجل يحصل على المتعة المرأة تحصل على النقود، لكن في الرواية تعمد الكاتبة لقلب هذا التصور ووضع الرجل مكان المرأة لتحصل المرأة على المتعة والرجل على المال وهي بهذا تؤكد على مركزية الجسد الأنثوي مقابل جسد الرجل رغم أنها لا تصرح بهذا علانية.

ننتقل لنناقش تمثلات الجسد المدنس بعد أن علمنا أنها تستند إلى رؤى نسوية مضمرة، نجد عزيزا يحترف مهنة "بائع الهوى" فهو يمتع النساء الثريات ويحصل مقابل هذا على المال، عكس «ليلى» التي تمنح المال مقابل أن تحصل على المتعة إننا أمام نقل للعصمة والفحولة من الرجل إلى المرأة وقلب تام للمفاهيم تُضَمِّنُه الكاتبة في روايتها.

تحاول الكاتبة التبرير وإخفاء هذا التوجه النسوي لتظهر الرواية بريئة محايدة تنحو نحو الموضوعية، لكنها تفشل في هذا إذ إن تبريرها يعكس توجها نسويا آخرا، فهي تذهب إلى أن تصرف «ليلى» ناتج عن طفولتها السيئة وتعرضها للاغتصاب من قِبَلِ زوج أمها لتنمو عندها عقدة كره للرجال الذين يكبرونها في العمر، وتصور الكاتبة زواج «ليلى» من رجل يكبرها في العمر على أنه بيع، عندما تقول «ليلى» بأن زوج أمها لما اكتفى منها باعها إلى رجل مسن آخر، لتبرز لنا مفهوم الزواج عند «ليلى» على أنه مجرد بيع وهذا التصور تصور نسوي خالص إذ إن جسد المرأة ملك لها ولها حرية التصرف فيه.

ترفض «ليلى» أن تقع في الحب وترفض تكوين الأسرة، ولكنها تؤمن بالمتع إنها رجل في جسد أنثوي «**لم ننجب أطفالا ولم أكن أرغب في ذلك لأنني لا أؤمن بقدسية الأمومة أو الأبوة.. لا أؤمنُ بالحب. وحدها المتعة تحرّكني. متعة أشتريها.. متعة مع رجالٍ يصغرونني سنا. لا أتحمل**

الجنس مع من هم أكبر مني.. أرى فيهم شبح زوج أمي»[33]. إنها تنظر إلى الحب والزواج على أنه امتلاك للجسد وللأنا وهي ترفض أن تكون ملكا لأحد لذلك فهي ترفض الحب رفضا قاطعا لأنه يحد من حريتها، إن الحب بالنسبة لها هو أسر للشعور والوجود يسعى من خلاله الحبيب إلى امتلاك المحبوب يتطور هذا الامتلاك —كما سنرى مع «عزيز» و«ليلى» -ليصبح امتلاك لحرية الآخر ووجوده وهكذا يتحول الحب إلى نزاع.

إن تمثيلات الجسد المدنس في الرواية كانت تقريبا خدمة للفكر النسوي الذي يجعل من الجسد الأنثوي مركزا ومن جسد الرجل هامشا، وإن كانت الكاتبة حاولت التعديل قليلا في هذا التوجه والتخفيف من حدته إلا أنها لم تفلح في هذا فهي تستعين بشخصية «عزيز» لتنقل لنا تصور الرجل عن المرأة ذلك التصور الشائع الذي يعتبر المرأة سلعة فيتكلم «عزيز» عن النساء على أنهن مجرد سلع للمتعة وأجساد متشابهة من لحم[34]، وتنقل التصور نفسه على لسان «إدريس» الفنان التشكيلي الذي يقول إن الرجل الشرقي يتعامل مع المرأة كسلعة لكن «إدريس» يختلف عن «عزيز» في انتقاده لهذا التوجه[35].

تعود الكاتبة مجددا وعلى لسان «عزيز» الذي كان ينتقص من النساء ويصفهن بأنهن سلع متشابهة لتقدم تبريرا نسويا ينتقد النظرة السائدة في المجتمعات الشرقية، وهي النظرة التي تجعل من الرجل الكبير يتزوج فتاة صغيرة أو يمارس معها الجنس أمرا طبيعيا لكن حصول العكس يعتبر اختراقا للأعراف «**لماذا عندما يتعلق الأمر برجل مسن يدخل في علاقة مع فتاة في سن حفيدته يعتبر الأمر عاديا بل وضروريا لتوازن ما. وعندما يتعلق الأمر بامرأة تعاشر رجلا أصغر منها سنّا تصبح المسألة غير مقبولة بل ولا أخلاقية؟**»[36]. وفي الوقت نفسه تجعل من «عزيز» بائع هوى همه إمتاع «ليلى» من أجل الحصول على المال والتكسب وبالتالي فهي تحمله ألوانا من المتناقضات المتضاربة في ما بينها، وتسعى لتعديلها لاحقا بجعله يحب «ليلى» بعدما تتغير نظرته من المتعة البحتة إلى حب روحي، والشيء نفسه تفعله مع «ليلى» عندما تجعلها تحب عزيزا لكنها لا تقوى على إخباره وتختار الابتعاد عنه وهنا أيضا يظهر نزوع الكاتبة النسوي، إذ تجعل من «عزيز» الرجل الحلقة الأضعف فهو يعترف بالحب ل»ليلى» ويبقى يطاردها في حين تختار «ليلى» أن تحتفظ بمشاعرها على أن تكسر كبرياءها والقاعدة التي وضعتها بأنه لا وجود للحب وإنما المتعة فقط، ويَنْجَرُّ «عزيز» خلف أهوائه لينتقم من «ليلى» التي لم تبادله الحب ويقتلها.

شغلت العلاقة بين «عزيز» و«ليلى» جلّ الرواية تقريبا وكانت هي البؤرة المركزية التي مثلت خطاب الجسد المدنس لكن إلى جانبها نجد تنويعات ثانوية كممارسات «ليلى» الفاحشة في فندق "رياض شهرزاد"[37]، وممارسات «عزيز» مع نساء ثريات وزبونات أخريات إضافة إلى بعض القصص الأخرى التي تستعيد فيها بعض الشخصيات تجاربها الجنسية الأولى كما حصل مع «أمين»، وأيضا جملة تصويرات لطقوس الأعراس التقليدية وبعض المشاهد الجنسية التي يتجسس فيها «عزيز» على زوجة أبيه الجميلة وهي تستحم، لكن كل هذه القصص تنبثق من القصة الأساسية التي هي علاقة «عزيز» بـ«ليلى» .

إن الخطاب الجسدي المدنس وكذلك المقدس في هذه الرواية يسيران في اتجاهين متعاكسين فالأول يسير ليتحول إلى مقدس، من ضفة المتعة إلى ضفة الحب الحقيقي، ويكاد الثاني أن يتحول من حب عذري إلى حب جسدي وعليه وجب أن نتوقف عند نقطة التقاء الخطابين المدنس والمقدس.

ج. الجسد المقدنس:

إن التراتبية التي كانت عليها علاقة «ليلى» و«عزيز» المدنسة وعلاقة «أمين» و«بسمة» المقدسة لن تدوم طويلا وستصل لنقطة تَغَيُرٍ تُحَوِّلُ مجرى الأحداث، ونحن نقتصر على ذكر علاقة (ليلى/عزيز) و(بسمة/أمين) لأنها الوحيدة التي وصلت لنقطة التقدنس.

إن العقد الذي كان مبرما بين كل من الثنائيات (ليلى/عزيز) و(بسمة/أمين) لا يصمد طويلا، كانت «ليلى» واضحة في شروطها لـ«عزيز» "متعة دون حب" واحترم الأمر لكنه في الوقت نفسه ظن أنه امتلك «ليلى»، مبدئيا ليس عن طريق الحب ولكن كونه الوسيلة التي تقدم لها متعة بحيث لا يمكن أن تتخلى عنه، بعبارة أخرى ظن أنها أدمنته ولا تستطيع التخلي عنه إنه نوع من السيطرة عن طريق الرغبة الجنسية «**فعن طريق الرغبة الجنسية يسعى الأنا إلى أن يجعل من جسد الآخر شركا لحريته (فخ لحرية الآخر) حيث تذوب هذه الحرية وتلتصق بجسده كله**»[38]، لكنه كان على خطأ لأن «ليلى» وعلى الطرف الآخر بدأت تشعر بأن القاعدة التي وضعتها تنهار، وأنها إن استمرت على هذا النحو فإنها ستقع في حب «عزيز» بل إنها أحبته بالفعل «**إن ليلى التي خافت الحب وكانت تعلم أنه قاتلها، أحبت عزيزا بكل جوارحها**»[39]، وهذا يتنافى مع مبدأ المتعة الذي تؤمن به فاختارت الابتعاد عنه.

وحتى في آخر لحظة فإن الكاتبة تؤكد على توجهها النسوي حيث جعلت من «عزيز» يقتل «ليلى» رافضة أن تكون «ليلى» تابعة جنسية (♣) لـ«عزيز» أو لغيره، فجعلتها متحررة إلى آخر لحظة واختارت لها الموت كدلالة على التحرر المطلق، تحرر من العالم والناس ومن الجسد.

بالتالي فإن لعبتهما التي اقتصرت على المتعة تحولت لاحقا إلى حب حقيقي عجزا عن السيطرة عليه، وكان «عزيز» هو الحلقة الأضعف في هذه اللعبة لأن تهميش «ليلى» له جعله يدخل حالة نفسية سيئة دفعته لأن ينزع نزوعا ثانتوسيا[41] ويتوجه إلى مضايقة «ليلى»، ثم ينتهي به الأمر إلى قتلها فيما يشبه جرائم الشرف عندما يلمحها مع شاب آخر.

هذا التحول من المدنس إلى المقدس في علاقة «ليلى» و«عزيز» يقابله تحول بين «أمين» و«بسمة» اَلْمُمَثِّلَانِ للحب الروحي المتبرئ من آثام الجسد، لكن حبهما في مرحلة من المراحل يتحول من حب روحي إلى جسدي عندما يقع هناك تلامس حميمي وأحضان وقُبَلٌ بينهما، وهذا ما جعل «أمين» يعيش نوعا من الكبت الجنسي غايته المحافظة على «بسمة» التي لا يرغب في أن يفارقها لو طلب منها ممارسة الجنس «**أي رجل عادي يعشق امرأة ويشتهيها حد الهوس يتمدد بجانبها على السرير بثيابهما، يضمها بحنان ويقبلها ضابطا أعصابه كابحا جموح فحولته، كي لا يفقد ثقتها كي لا يفقدها؟**»[42]، ولا يقتصر الأمر على هذه الممارسات بل إنها تصل إلى درجة أن «بسمة» تتجرد من ثيابها وتقوم بتحميم «أمين» في الفندق وهما عاريان.

وهنا نلمح شيئا من التناقض في بناء شخصية «أمين» المؤمن بالحب الروحي، فهو لا يمارس هذا الحب فعلا وإنما يجبر نفسه عليه حتى لا يفقد «بسمة» وفي أعماقه يكبح جماح شهوته وغريزته،وهذا نوع آخر من التبعية الجنسية فـ«أمين» تابع جنسيا ل»بسمة» وبما أنها أرادت أن يكون حبهما دون ممارسة فقد ارتضى هذا، وعندما قررت أن تكون هناك قُبَلٌ وأحضان نفذ هذا، وهنا ينزع الحب الروحي إلى الجسد ليمتزج المقدس بالمدنس.

ولعلنا نفسر عدم قدرة الكاتبة في محافظتها على النسق العذري الذي وضعت فيه كلا من «أمين» و»بسمة» بداية الأمر إلى توجهها النسوي الذي جعلها تحرص على أن تكون المرأة بؤرة الأحداث والمسيطر على المواقف، فكل أنثى في الرواية لها نوع من السيطرة على الرجل الذي إن لم يكن صريحا فهو مبطن، وأيضا يرجع هذا إلى إسرافها في النزوع الإيروتيكي الذي يختزل الجسد في الممارسات الجنسية ورغم أن أمينًا صرح تصريحا واضحا في الرواية بأن ممارسة الجنس ليست في المعاشرة الجنسية

فقط بل في كل ما يحيط بها ويدل عليها[43]، فإن هذا التصريح مجرد مُعَدِّلٍ للأحداث واستدراك للتناقض الذي وقعت فيه شخصية «أمين» ، ففي بداية الرواية كان موقفه حادا وواضحا من الدخول في أدران الجسد حتى حبه لـ«أحلام» كان حبا عبر الرسائل فقط، لكنه فجأة يجد نفسه يقبل ويحضن ويتحمّم عاريا مع امرأة، أو بالأحرى فإن الأحداث انفلتت من الكاتبة لتسوق أمين في موكب النزوع الإيروتيكي، مما جعلها تتدارك هذا بتصريح منه على أن اللذة الجنسية ليست في المعاشرة وإنما فيما يدل عليها أو يحيط بها وإن كان هذا تصريحا غريبا لشخص يحب حبا روحيا أو عذريا فالحب العذري يقتضي أن ينأى المحبان عن أي تلامس جسدي.

بالتالي نقول إن نزوع حب «بسمة» و«أمين» من التقديس إلى التدنيس نشأ عن ذات المؤلفة التي عجزت عن المحافظة على النسق العذري حيث طغت الإيروتيكية في روايتها مما جعلها تضم «أمين» و«بسمة» اللذان صنفتهما بداية على أنهما حبيبان عذريان، تضمهما إلى حفلة الجسد ومتعته لكنها عَدَّلَتْ هذا التوجه بعد أن أدركت التناقض وذلك عن طريق اعتبارها أن القبل والأحضان والاستحمام الحميمي توابع للحب العذري، ولذة لا توجد في الممارسة الجنسية وهذا أمر غريب نوعا ما.

إن الصراع بين المقدس والمدنس-بصرف النظر عن التناقضات الواقعة في بناء الشخصيات والأحداث-داخل الإنسان ينجم عنه في إحدى المراحل تداخل للمفهومين معا ونقطة تكافئ تستمر قليلا لتترجح الكفة بعدها إما إلى التقديس أو التدنيس، هذه النقطة هي ما جعلت «عزيز» يركض خلف «ليلى» ليقنعها بحبه، وهي ما جعلت «ليلى» تبتعد وتهرب لأنها أدركت عندما وصلت إليها أن كفتها ستميل إلى طرف الحب على حساب المتعة، والنقطة نفسها هي ما جعلت «أمين» يخرج من قوقعته ليذوق الحب، وهي ما جعلت «بسمة» تدخل في علاقة حب رغم وفائها لزوجها ثم تهاجر لاحقا، ونعتبر هجرتها حسن تخلص من قِبَلِ الكاتبة لتتجاوز به التناقض الذي أصاب علاقة «أمين» و«بسمة» فتتابع الأحداث إن استمرّ في الاتجاه نفسه فحتميا ومنطقيا سيؤدي إلى علاقة جنسية بين «أمين»، و«بسمة» وهذا ما سيضرب مقولة الحب العذري التي أسست لها الكاتبة بينهما بداية الرواية.

د. الجسد المقموع:

هناك نوع آخر سنشير إليه وهو "الجسد المقموع" وتضافرت في إبرازه جملة من الأحداث والشخصيات أبرزها شخصية «ليلى» التي تعرض جسدها إلى قمع مادي صريح يتمثل في فعل القتل

الذي مارسه عليها «عزيز»، وهذا القمع قمع نهائي حيث لا يمكن تداركه وشفاؤه «**لا يمكن أن توجد مرحلة قاهرة للجسد ومنهية له مثل مرحلة الموت التي يمر بها**»[44]، مع الإشارة للقمع الجنسي الذي تعرضت له «ليلى» في صغرها عندما اغْتُصِبَتْ من قِبَلِ زوج والدتها وهذا ما خلق لها عقدة كره الرجال الكبار في السن، وتوجهها لممارسة الجنس مع الشبان الذين يصغرونها.

إضافة إلى «ليلى» فإن «عزيز» تعرض إلى نوع من القمع والهزيمة النفسية التي تتمثل في فعل الرفض الذي قابلته به «ليلى» مما جعل غرائزه العدوانية تنشط ليقبل على قتل «ليلى» في حالة غضب واهتياج، وينتقل بعدها إلى لون آخر من القمع الجسدي وهو السجن حيث يسلم نفسه ويعترف بجريمته ويسجن، ويهدف السجن لسلب حرية الشخص نتيجة لأفعاله المخالفة من خلال حبس جسده[45]، وهذا نوع من أنواع القمع والعقوبات التي تقوم بها المؤسسات ضد الجسد بهدف تطويعه.

وتتعدد أشكال الجسد المقموع في الرواية بين الشخصيات الرئيسية والثانوية فـ«أمين» يقمع رغباته الجنسية الجسدية في سبيل الحفاظ على «بسمة»، و«ميمي» نادلة البار التي تحب «عزيز» تقمع مشاعرها تجاهه وتعجز عن البوح بها، و«ليلى» الأخرى قامت بقمع مشاعر الحب والعيش على المتعة وهذا ما كَلَّفَها في نهاية الأمر حياتها.

ومن بين الصور الأخرى التي يمكن أن ندرجها تحت هذا العنصر هو حكاية الرجل الذي ركب مع «أمين» وصديقه مصطفى سائق السيارة ليحكي لهما عن زوجته التي تستغل الجنس في الحصول على الأشياء، إن رفض زوجها تحقيق رغباتها في شراء شيء تحرمه من الجنس وإن وافق تمنحه هذا[46]، فهذه الزوجة تتخذ من الجنس وسيلة عقابية تعذيبية للسيطرة على زوجها «**ولعل من صور قمع الجسد الأخرى ما يتعرض له الإنسان بجسده من تشويه وتعذيب، إذ تستخدم كثير من المجتمعات عدة أنواع لإخضاع الأجساد سواء بالتعذيب أو التشويه**»[47]، وهي في حالة الزوجة وسيلة نفسية/جسدية تعتمد منطق الثواب والعقاب فإن هو أحسن التصرف ونفذ ما تقوله الزوجة نال الثواب بالحصول على ليلة ممتعة معها وإن رفض فإنه سيعاقب بالحرمان.

نوع آخر من قمع الجسد نتمثله في الحكايتين اللّتين أدرجهما «إدريس» الأولى عن صديقه أحمد الذي يموت مقهورا لأنه لم يحقق حلمه في زيارة الهند بسبب أولاده[48]، والثانية في قصة الفتاة التي

تنتحر نتيجة تعرضها للانتقاد من قِبَلِ أحد نقاد الفن الكبار الذي أصدر حكما على أعمالها بأنها ينقصها العمق، وهذا ما يؤدي بالفتاة للدخول في حالة كآبة ثم الانتحار(49).

الرواية في الأساس قائمة على خطاب الجسد بشكل كلي، وكل حدث وشخصية سواء كانت رئيسية أو ثانوية تحيلنا إلى خطاب الجسد من منظور نسوي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وما يؤخذ عليها هو ميلها إلى الجانب الأيديولوجي على حساب الرؤيا الفنية التي تمثل الجسد تمثيلا جماليا وَتَخْيِيلِيًّا يقودنا إلى دلالات أعمق ويفتح أمامنا باب التأويل، والسبب في هذا أنها تعكس أيديولوجيا نسوية خالصة اتخذت من مركزية المرأة وهامشية الرجل لبنة أساسية في بناء الرواية وهذا ما أثر على المنطق الفني وجعل العمل يحيد عن جانب الرؤيا الفنية إلى الأيديولوجيا الفجة.

كذلك المبالغة في النزوع الإيروتيكي وفي الاختزال المخل لمفهوم الجسد وإعادة إنتاجه مختزلا في الجنس فقط، مما جعل من الرواية رواية علاقات جنسية متنوعة، ولعل الكاتبة اعتقدت أنها بصنيعها هذا تؤسس إلى مفهوم خطاب مؤنث يختلف عن مفهوم الكتابة الرجالية، لكن للأسف لا توجد أي إثباتات نهائية تقر بأن الجنس البيولوجي للإنسان ينجم عنه نوع خاص من الكتابة لأن الكتابة تُستَمَدُّ من الرافد المعرفي والثقافي والفكري للشخص، ولا تتغذى على جنسه البيولوجي، اللهم إلا إذا كان هذا الشخص يعاني عقدا نفسية تتحكم في كتابته لكن هذه العقد أيضا تؤخذ على الصعيد الشخصي ولا يمكن تعميمها.

الخاتمة:

1. اقترحنا مصطلح "الأدب المكتوب من قِبَلِ المرأة" للخروج من إشكالية التسمية، ذلك أن هذا المصطلح يحدد الطرف المُنْتِجَ بدقة بغض النظر عن توجهاته، عكس الأدب النسوي الذي يخضع للفلسفة والفكر النسوي، ويمكن تبنيه من قِبَلَ الرجال، لذلك اخترتنا التسمية بتحديد المُنْتِج للعمل بغض النظر عن التوجه الفكري الذي يتبناه.
2. يعد مفهوم الجسد من المفاهيم المشكلة وقد اقتصرنا في الدراسة على تحديد دقيق له بما يخدم توجهنا، حيث عالجنا قضية استعمال لفظة الجسد دون الجسم والبدن والجثة، باعتبار أن الجسد يطلق على الإنسان فقط وأيضا بتخصيص المفهوم ونقله من المرجع الحقيقي التي تكون فيه طبيعة الجسد مادية فيزيقية إلى المتخيل الروائي أين يتحول إلى كينونة لغوية تخييلية.

3. يعتبر الجسد في الرواية المكتوبة من قِبَلِ المرأة نسقا مهيمنا داخل التشكيل السردي لكن لا يمكننا أن نقول إن المرأة بتوظيفها الجسد تملك خصوصية كتابية تختلف عن الرجل، وعموما يمكننا معرفة غايات المرأة من توظيفها خطاب الجسد في كتابتها خاصة النساء اللائي يتبنّينَ الفكر النسوي، وذلك بجعله وسيلة لتمرير هذا الفكر كما في رواية "مخالب المتعة" التي اهْتُمَّ فيها بالجسد والعلاقات الجنسية على حساب البناء الفني للرواية.
4. أنثوية الجسد سواء على مستوى خارج النص (المبدعة المنتجة)، أو على مستوى داخل النص (ثيمة الجسد الأنثوي بؤرة للعمل الأدبي، وخطابا أساسيا فيه)، لا تساهم في تأنيث الخطاب الروائي ولكنها تحيل إلى ذات المبدعة في الأول باعتبارها مُنْتِجَةً للعمل وقد تكون توجهاتها لا نسوية، وتجعل من الخطاب الروائي يحمل طرحا نسويا في الثاني بغض النظر عن جنس المبدع، فالتركيز على أنثوية الجسد قابلية مشتركة بين الرجل المبدع والمرأة المبدعة.
5. الجسد مقوم أساسي في الكتابات عامة وفي الإبداعات المكتوبة من قِبَلِ المرأة خاصة وتختلف تمثيلاته بين مبدعة وأخرى حسب التوجهات الفكرية لكل أديبة، وفي النموذج الذي تعرضنا له في هذه الورقة فإن خطاب الجسد جاء موازيا لمفهوم الجنس وتعبيرا إيروتيكيا يفتقر إلى التمثيلات الفنية، وخادما للفكر النسوي الذي يتخذ من المرأة وجسدها مركزا ومن الرجل وجسده هامشا.
6. الجسد المتخيل في رواية "مخالب المتعة" لم ينطلق من دوافع فنية ولكنه جاء منبثقا من خلفية أيديولوجية تجعل من الجسد الأنثوي مركزا وبؤرة للأحداث وتجعل من جسد الرجل تابعا لهذا المركز، كما أن الكاتبة تعكس وتَقْلِبُ الكثير من التصورات السائدة كمقولة الفحولة، فتصور المرأة على أنها صاحبة العصمة التي يمكنها ممارسة الجنس مع كثير من الرجال، وتجعل من الرجل التابع بائع الهوى الذي يسعى لإسعاد المرأة، في المقابل تستطيع هذه المرأة التخلي عن الرجل ليعيش عذاباته فكل النماذج الواردة في الرواية تصور مقدرة المرأة على التخلي (ليلى وعزيز/ بسمة وأمين/ أحلام وأمين/ بلقيس وإدريس...)، وهذا يعبر عن صورة الاستعمال والتخلي التي نجدها في مجتمعاتنا مقترنة بالرجل الذي يتخلى عن المرأة بمجرد أن يشبع منها جنسيا.
7. جاء تمثيلات خطاب الجسد في الرواية على أربع مستويات الجسد المقدس مَثَّلَهُ كل من (أمين وأحلام/ أمين وبسمة/ إدريس وبلقيس)، مع الإشارة إلى التناقض الذي وقعت فيه الكاتبة بخلطها لمفهوم الحب العذري بممارسات جسدية لا تدخل في حدوده، ثانيا الجسد المدنس ومثلته ممارسات (ليلى وعزيز) التي تستند إلى المتعة وإشباع النزوات الجنسية، وثالثا نقطة التقاء المقدس

بالمدنس وهي لحظة التحول من إشباع المتع الغريزية إلى حب حقيقي بين «عزيز» و«ليلى» وتحول الحب العذري إلى نوع من المكبوتات الجنسية عند «أمين»، ورابعا الجسد المقموع ومثلته عديد من الشخصيات الرئيسية والثانوية.

8. لا توجد خصوصية للكتابة النسوية أو الرجالية بل توجد خصوصية للذات المبدعة بغض النظر عن جنسها وهذه الخصوصية تغذيها الروافد الفكرية وتوجهات المبدع التي ينهل منها ليعيد إنتاجها في مادته الروائية، وبالتالي فإن وجود ثيمة الجسد بشبقيته وبتمركزه وانتصاره للمرأة أو تصويرها على أنها ضحية مجتمع هو توجه نسوي قد تتبناه بعض النساء المبدعات ويعكسنه في أعمالهن الروائية والأدبية كما قد يتبناه رجال ذو توجهات نسوية، في حين قد تنأى عنه نساء أخريات لضيق هذا التصور واقترابه من الأيديولوجيا الفكرية أكثر منه إلى الرؤيا الأدبية.

9. جنس الكاتب لا يَسِمُ العمل الأدبي بأي نوع من الخصوصية وإنما فكره من يفعل ذلك، والنسوية ليست جنسا وإنما هي فكر يتأسس على مركزية المرأة كما الوجودية فكر يتأسس على مركزية الإنسان، والفكر النسوي الذي نجده بين ثنيا الأعمال الأدبية لا يمثل خصوصية المرأة إذ إنه يضم تحته حتى الأدباء والنقاد الرجال الذين ينادون بمركزية المرأة ويناصرون قضايا هذا الفكر الحداثي.

10. رغم جرأة المبدعة في كتابتها واقتحامها خطاب الجسد إلا أن جرأتها لا تعدو أن تكون جرأة إيروتيكية تكسر طابوهات الكتابة المحافظة في حين أنها لا تعالج القضايا الأساسية في المجتمع التي دفعت بهذا الجسد إلى أن يُبْتَذَلَ وَيُسْتَغَلّ في علاقات تكسر حرمته، إنها تصف المشكلة لكنها لا تقدم حلولا ولا تتوجه بالنقد(♦) إلى السلطة أو النظام سواء السياسي أو الاجتماعي الذي أفرز هذا النوع من المشاكل، إنها جريئة لكنها تسير بمحاذاة الظل، جريئة في حدود النص وفي تصوير نوع من العلاقات الجسدية التي قد تكون حاضرة في مجتمعها ومتعارف عليها هناك، لكن جرأتها جرأة تصويرية لا غير، تمثلت في طرق باب المسكوت عنه بواسطة الرواية، ويبقى العمل عملا فنيا مقبولا يصور لنا بعض الكواليس التي قد لا تظهر علنا لكنه ليس عملا عظيما، إنها تكتب رواية أجل، لكنها لا تكتب رواية عظيمة، إنها تملك ما تقص، لكنها لا تبني رواية.

الهوامش:

(1)- استخدمنا عبارة الطرح النسوي للإشارة إلى جميع الخطابات الروائية التي تتبنى الفكر النسوي بما في ذلك التي يكتبها الرجل فرواية الطرح النسوي هي الرواية التي تعكس أفكار الفلسفة النسوية بغض النظر عن جنس كاتبها (رجل/ إمرأة).

(2)-السرد النسائي العربي مقاربة في الخطاب والمفهوم: زهور كرام، شركة النشر والتوزيع المدارس ، ط 01، الدار البيضاء، المغرب، 2004م، ص: 20.

(3)- ينظر: "النسوية والأدب": ليبيهان، جيل، *من كتاب النسوية وما بعدها دراسات ومعجم نقدي*، تأليف سارة جامبل، تر: أحمد الشامي، مر: هدى الصدة، ط 01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002م، ص: 199.

(4)-النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك: إبراهيم محمود خليل، ط 01، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان،الأردن، 2003م، ص،ص: 134، 135.

(5)-السرد النسائي العربي مقاربة في الخطاب والمفهوم: زهور كرام، ص: 20.

(6)-راجع: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي دراسة حول إبداع المرأة في الفن القصصي: محمد جلاء إدريس، ط 01، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2003، ص 15.

(7)-الأدب والنسوية: موريس بام، تر: سهام عبد السلام، مر: وتق: سحر صبحي عبد الحكيم، ط 01 ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002م، ص: 30.

(8)-ينظر: اعترافات نساء أديبات: أشرف توفيق، ط 01، دار الأمين، القاهرة، مصر، 1998م، ص: 10.

(9)-تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية 1885-2004: نزيه أبو نضال، ط 01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004م، ص: 276.

(10)-ينظر: الأدب والنسوية: موريس بام، ص: 30.

(11)-بعض الأعمال تحمل أسماء مستعارة يكون الكاتب فيها رجلا لكنه متخف وراء اسم امرأة، أو تكون امرأة متخفية وراء اسم رجل، لذلك نحتاج إلى إثبات التطابق بين الكاتب والاسم على الغلاف.

(12)-. فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية: حبيب الشاروني،(د.ط)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009م، ص: 09.

(13)-لسان العرب: محمد بن مكرم ابن منظور، (د.ط)، ج8، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د،ت)، ص:624.

(14)-لسان العرب: محمد بن مكرم ابن منظور ابن منظور، ج8، ص:622.

(15)-المرجع نفسه، ج3، ص:232.

(16)-ينظر: المرجع نفسه، ج7، ص:543.

(17)-ينظر: المرجع نفسه،ج3، ص:232.

(18)-ينظر: حسن حنفي:"الروح والجسد في القرآن الكريم"، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الأعلى للثّقافة والفنون، مج37، ع04، 2009 م، ص: 10.

(19)-ينظر: ذاكرة الجسد: أحلام مستغانمي، ط 15، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2000م، ص: 95.

(20)-من الاحتمال إلى الضرورة دراسات في السرد الروائي والقصصي: إبراهيم خليل، ط 01، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2008م، ص: 116.

(21)-أيديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة: فؤاد إسحق الخوري، ط 01، دار الساقي، بيروت، لبنان، 1997م، ص: 23.

(22)-مخالب المتعة: فاتحة مريشد، ط 02، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2010م، ص: 07.

(23)-ينظر: مخالب المتعة: فاتحة مريشد،ص: 10.

(24)- استعرنا هذا اللفظ من رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي، من أجل التعبير في هذه الحالة عن تداخل المقدس بالمدنس والذي سنتعرض له بالتحليل مع بقية البحث.

(25)-مخالب المتعة: فاتحة مريشد،ص: 67.

(26)- ينظر: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية: حبيب الشاروني، ص: 11.

(27)-مخالب المتعة: فاتحة مريشد،ص: 75.

(28)-المصدر نفسه، ص:67.

(29)-المصدر نفسه، ص: 36.

(30)-ينظر: المصدر نفسه، ص:109.

(31)-الحب الأفلاطوني بين الحقيقة والوهم: نبيل راغب،. (د.ط)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م، ص: 40.

(32)-مخالب المتعة: فاتحة مريشد، ص: 24.

(33)-المصدر نفسه، ص: 86.

(34)-المصدر نفسه، ص: 28.

(35)-المصدر نفسه، ص: 51.

(36)-المصدر نفسه، ص: 51.

(37)- التسمية مقصودة فهي تحمل بعدا تراثيا يحيل إلى كتاب ألف ليلة وليلة الزاخر بمواضيع الجنس والخيانة الزوجية وغيرها ولعل هذا الفندق بما يحتويه من زوجات عشيقات وشواذ جنسيين تمثيل لبعض تلك الأحداث من الكتاب في حلة عصرية جاءت في شكل تكثيف دلالي في اسم الفندق الذي يجعلنا نربط بينه وبين ما في كتاب ألف ليلة.

(38)-فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية: حبيب الشاروني، ص:142.

(39)-مخالب المتعة: فاتحة مريشد، ص: 152.

(♣)-مصطلح التبعية الجنسية مصطلح لـ"كرافت ايبنج Richard von Krafft-Ebing " يعبر به عن خضوع أحد طرفي العملية الجنسية للآخر بسبب الحب وضعف الشخصية لدرجة تجعله يتنازل عن حقوقه وحريته لاإراديا في سبيل إرضاء شريكه الجنسي.

(41)-الثانتوسية: هي غريزة الموت وهو نزوع نفسي تتمظهر في شكل عنف غير مبرر ورغبة في تدمير الأشياء يترجمها الجهاز العضلي إلى أفعال عدوانية عندما تنتقل من الداخل إلى الخارج ويتوجه جزء منها إلى الوظيفة الجنسية لتكون مسؤولة عن ثنائية السادية والمازوخية.

(42)-مخالب المتعة: فاتحة مريشد،ص: 76.

(43)-المصدر نفسه، ص: 96.

(44)-حفريات في الجسد المقموع مقاربة سوسيولوجية ثقافية: مازن مرسول محمد، ط 01، منشورات الاختلاف، لبنان، 2015م، ص: 199.

(45)- ينظر: المرجع نفسه، ص:142.

(46)-ينظر: مخالب المتعة: فاتحة مريشد،ص: 76.

(47)-حفريات في الجسد المقموع مقاربة سوسيولوجية ثقافية: مازن مرسول محمد، ص: 214.

(48)-ينظر: مخالب المتعة: فاتحة مريشد،ص: 76.

(49)-ينظر: المصدر نفسه، ص، ص: 129، 130.

(♦)-يمكننا أن نلاحظ تمثيلات الجسد الناقدة للنظم الإجتماعية والسياسية في كتابات الأعرج، الطاهر وطار،محمد شكري، أحلام مستغانمي... وعديد من الأدباء الآخرين الذين انطلقوا من خطاب الجسد لانتقاد السلطة وفضح ممارساتها.