الفصل الأول
التعبير الإيروتيكيّ وسردنة الجسد

تشكّلُ علامةُ الجسد والجنس (وما يتجلّى حولها ويحيط بها من دلالات ومعان وقيم واعتبارات وممارسات) فضاءً إنسانياً لا يمكنُ التهاونُ في مدى خطورته وأهميته على المستويات كافة، إذ هي علامةٌ مركزيةٌ ترتبطُ بعلاقة وثيقة مع مفهوم الحياة، ومفهوم الموت، بوصفهما المفهومين الأكثر جدلاً وتدخّلاً في بناء أهمّ الأعمال الإبداعية على مرّ العصور ومنذ فجر التاريخ، فضلاً على شبكة المفاهيم الأخرى المتربطة بهما والمنضوية تحت لوائهما بصورة أو أخرى.

إذ من المعلوم والمعروف والمتداول بانتشار ثقافيّ واسع أنّ ((للجنس نسقه الغريزيّ، أو الطبعيّ، أو ما شئت من هذه الأسماء الدالّة على أنه صفة ملازمة للجسد البشريّ، إلّا أنّ للحبّ نسقاً آخر لا ينشأ من طبيعة الجسد البشريّ، بل من مجموعة علاقات من بينها الجنس، ولكنه لا يقتصر على الجنس. إنه يشكّلُ شبكته ونسقه من أمور كثيرة أشمل من دائرة الجنس، كالتضحية والغيرية والتفاني والموت.. ومن هنا كان ارتباط الحبّ بالموت، بدلاً من ارتباطه الحقيقيّ بالجنسّ))[1]، على النحو الذي تبدو فيه شبكة العلاقات بين الحبّ والجسد والجنس والحياة والموت وكلّ ما يتصل بها من مفاهيم ومدركات ذات تأثير بالغ في الوضع البشريّ (الواقعيّ والمخياليّ) للإنسان، بحيث يأتي توظيفها في الأعمال الإبداعية بعامة (والسردية منها على نحو خاصّ) دليلاً على أهميتها وخطورتها في الوجود الإنسانيّ والكينونة البشرية.

إنّ الانتقال إلى منطقة السرد الإيروتيكيّ في الرواية العربية الحديثة أحدثَ مساراً جديداً في التشكيل السرديّ الحديث، إذ على الرغم من أنّ الفضاء الإيروتيكيّ بتجلياته المتنوعة لم يكن غائباً عن حساسية الرواية العربية قبل ذلك، كما أنّه لم يكن غائباً من المدوّنة التراثية العربية في مدوّنات سردية خاصة تنتمي صراحة إلى فضاء الجنس والجسد والإيروتيك بقوّة ووضوح وحيوية لا يظهر فيها أيّ حرج، أو تحفّظ.

إذ تزخر الكثير من هذه المدوّنات بالكتابة الجنسية المباشرة (الفجّة أحياناً)، سواءً أكانت كتابة سردية حكائية أو طرفة أو نادرة أو نكتة تتمثّل رؤية ما من الرؤيات الإيروتكية المعبّرة عن فكرة معيّنة، أم كتابة جنسية خاصة بالفضاء الجنسيّ تعبّر عن طبيعة هذا المفصل (المحجوب/المرغوب) من مفاصل الكتابة العربية بمستوياتها كافة، إلّا أنّ الانفتاح شبه المطلق على هذا الفضاء في السنوات الأخيرة نَقَلَ حساسيةَ السرد الروائيّ العربيّ إلى منطقة تعبير جديدة ومثيرة وطريفة، سواءٌ من الروائيين أنفسهم حين وجدوا تلقّياً مناسباً في مجتمع القراءة، أو من القرّاء (ولا سيّما فئة الشباب والشابات) ممّن وجدوا سحراً خاصاً وإثارة نوعية في هذا النوع من التعبير الساخن، يتلاءم مع تطلعاتهم وتأملاتهم وأحلامهم الإيروتيكة الملتهبة في هذا السياق.

لـذا فقـد راح الكثيـر مـن الـروائيين والروائيـات يتفـنّن فـي اسـتدعاء الجسـد، ومحاورته، ومساءلته، واستنطاق أدواته، واستحضار عنواناته كي يتحوّل إلـى مهيمنـة سردية طاغية، ويتمرّس في بناء مشاهد جنسية صريحة لم يكن للسرد العربـيّ وحتـى وقت قريب من سابق تقبّل لها، أو معرفة بها، أو تحمّل لحيويتها الأخلاقيـة قبل الفنيـة، لكنّ كتّابَ الرواية من الجنسين رهنوا أنفسهم لسباق محموم من أجل ابتكار سُبُل جديدة يتفوّقون فيها على زملائهم، إلى درجة أنه أصبح هاجسهَم الأولَ حيث ضاعت الروايـة وضاع كلّ ما يتّصل بها من مكوّنات، وجراءات، وعناصر تشكيل، وصنعة، ولغة سردية، ومتعة، ولم يتبقّ سوى الجنس وقد تشظّى على مساحات السرد جميعاً وأفقدها سحرَها السرديّ المطلوب، تاركاً قشوره على سطوح النصوص وهي تحيل على أثر غامض ناقص المعنى والقيمة والأهميـة، لأنّـه لـم تجـر إدارتـه سردياً علـى النحـو الـذي يجب، وظلّت صورة الجنس سطحية مبتذلـة لا تنتمـي إلـى الكون السرديّ فـي العمـل مطلقاً.

ثمة عرض سرديّ مكشوف لمعطيات الجسد في شكلها الجنسيّ المباشر ذي الطبيعة الإعلانية الإشهارية التي قد لا تتلاءم أصلاً مع المعطى السرديّ فـي الروايـة، ولا تستجيب لقوانينـه السردية الفاعلـة والمنتجـة، وكـأنّ الفاعليـةَ الجنسيـةَ المجرّدة هـي الهـدف، إذ لا يجـد القـارىءُ المناسـبةَ السـرديةَ الكافيـةَ لحضـور هـذا المشـهد الجنسـيّ بالطريقة التي عُرضَ فيها سردياً، على نحو بدا وكأنّه مقصود لذاته بذاته منفصـلاً عـن السياق الخاضع لقوانين سرد متجانسة وذات حسّ دراميّ، وعندها تبدو وكأنهـا أشبه بفلم جنسيّ رخيص تعرضه سينمات الدرجة العاشرة.

لكنّ روائيين آخرين استثمروا طاقة الجنس بأبعاده الإيروتيكة الفاعلة والمنتجة كي يفيدوا منها الفائدة المطلوبـة المناسبة، ولتكونَ طبيعـةُ هذا الاستثمار أداةً لتطـوير الحراك التنويريّ السرديّ في رواياتهم، فاشتغلوا على تسخيرها لخدمة العمل الروائـيّ بطريقة واعية تدرك قيمة التوظيف لا العكس، ضمن فهم وإدراك عـالٍ لمعنـى الجنس وقيمته ورؤيتـه فـي الحيـاة والثقافـة والحضـارة، بوصـفه فاعليـةً إنسـانيةً معطـاءةً ترتقـي بالإنسان ولا تحطّ من قيمته وجوهر إنسانيته، لا على صعيد الواقع ولا المتخيّل.

وهو ما يتطلّب فهماً خاصّاً للجسد والجنس من منظور نفسـيّ واجتمـاعيّ وثقافيّ وإنسـانيّ وكـونيّ عميـق ومنـتج، فـوق الفهـم الإيروتيكـيّ المجـرّد المنفصـل عـن هـذا المنظـور، وذلـك مـن أجـل أن يكتسـبَ الروائـيُّ القـدرةَ علـى بنـاء تمثيلـيّ راق يتحـدّى الطبقة الحيوانية البسيطة المجرّدة في إدراك قيمة الجسد والجنس وفاعليتها على صعيد الفكرة والتمثيل السرديّ في العمل الروائيّ، يكون قـادراً وفـاعلاً فـي سـبيل تشييد عمـل روائيّ خلّاق يستوعب طاقة الفكرة الجسدية/الجنسية داخل مقولـة العمـل الروائـيّ، بمـا يجعل الفكرة جزءاً أصيلاً من نسيج السرد وليس طارئاً عليه.

الجسد بتمظهراته الجنسية الإيروتيكية لـه سلطة كبيرة على حساسية الحضور البشريّ بآفاقه المتعددة، فهو بحدّ ذاتـه طاقة خلّاقة على مستوى الشكل المظهريّ الخارجيّ بتجلياتـه المتنوعة، وعلى مستوى جوهره المرتبط بالعاطفة وغموضها الانفعاليّ الغريب حين يتعلّق الأمر بالفعل الجنسيّ، إذ لا يتنكّبُ الجسدُ وحدَهُ فاعليةَ الممارسة الجنسية وكأنه كائنٌ مستقلّ، بل تتدخّل الروح على نحو غامض وسريّ بمشاركة الجسد في فعالية أخرى موازية للفعل المادّي فيه، بما يحوّل الحسّ الجنسيّ المشترك بين الجسد والروح إلى ممارسة بالغة الإنسانية بحضورها البشريّ الخلّاب، تتجاوز حدود الرغبة الحيوانية الخالية من الروح والحبّ والألفة البشرية الراقية.

وهو ما يجعل إمكانية تفسيرها وتفكيك شفراتها معقّدة على النحو الذي يمنحها طاقةً متخيّلةً تجعلُ من استثمارها إبداعياً (ولاسيّما سردياً) أمراً استثنائياً، ليس على صعيد الصورة وتمظهراتها فحسب بل على صعيد القيمة التعبيرية الراقية عن إنسانية الإنسان وخطورة وجوده الجماليّ في الحياة.

حين ترتبط العملية الجنسية بالفاعلية الجسدية المجرّدة تتحوّل إلى فعل حيوانيّ لا همّ له سوى تخليص الجسد من مائه الزائد المريح، ولا يتمخّض عن محتوى ثقافيّ إنسانيّ مكتظّ بالمعنى والقيمة والدلالة، كما تفعل عادةً سائر الحيوانات الأخرى وهي تمارس الممارسة نفسها من أجل ذلك ومن أجل التكاثر النوعيّ أيضاً، غير أنّها حين تخضع لتدخّلات الخيال فإنّها ستنتقلُ من عتبة الفعل الحيوانيّ المجرّد إلى فعل إنسانيّ خلّاب مشحون بالقيمة والمتعة الراقية والمعنى المُنتج على المستويات كافة.

وهنا لا بدّ أن تتضّح الفروقُ الفرديةُ فيه استناداً إلى قوّة طاقة التخيّل بين إنسان وآخر، فكلّما كانت طاقةُ التخيّل أكبر وأوسع وأعمق عند الإنسان كانت قدرته على الارتفاع بقيمة الفعل الجنسيّ وحيويته إلى أعلى مستوى ممكن، أما أولئك الذين لا يمتلكون خيالاً واسعاً فهم من البليدين جنسياً والقريبين من فاعلية العطاء الجنسيّ الحيوانيّ في قيمته المجرّدة، وممن تنحسر فاعلياتهم الجنسية في سياق الرؤية الميكانيكية الخالية من طبيعة الحساسية الثقافية الراقية التي يجب أن تتمتّع بها، وتتمتّع هذه الفروق لدى الروائيّ بقيمة سردية كبيرة في طريقة بناء الشخصية الإيروتيكية على هذا الأساس.

وهو ما يُلقي على عاتق الصانع السرديّ مهمة بناء الشخصية التي تميل في تمثيلها السرديّ نحو الجنس على وفق هذه الرؤية، وقد تكشّفَ الروائيُّ قاسم توفيق عن فهم سرديّ عالي المستوى لعملية توظيف الجنس (بكلّ شبكته الأدائية والمفهومية) بطريقة ذكية، لذا لا يمكن النظر إلى الجنس في روايات قاسم توفيق بوصفها إثارة سطحية كما يفعل الكثير من الروائيين والروائيات، بل هو حالة سردية ذات طابع إنسانيّ تتجلّى في الشخصية السردية على أعمق ما يكون، ونحسب أنّ دراسة خاصّة يمكن أن تُرصد لقراءة طبيعة الشخصية الإيروتيكية في مدوّنة قاسم توفيق السردية.

ويمكن في حدود منهجية قراءتنا في هذا الكتاب رصد معظم شخصيات قاسم توفيق الداخلة في فضاء الجنس وتجلياته وظروفه وحيثياته، بوصفها شخصيات تعبّر في تمظهراتها الجنسية عن معطيات ثقافية ومخيالية مناسبة على هذا الأساس، وهي تؤدّي مثلما تفكّر وتتخيّل وتتمثّل.

إنّ رواية قاسم توفيق ((رائحة اللّوز المرّ))[2] هي رواية جنسية إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار كمية السرد الجنسيّ المباشر وغير المباشر الموجود فيها، ولا شكّ في أنّ عنوان الرواية يحيلنا فوراً على الاستهلال الشهير لرواية ((الحبّ في زمن الكوليرا)) للروائيّ الكولومبيّ غابريل غارسيا ماركيز، ونصّه **(لا مناص فرائحة اللوز المرّ تذكّره دائماً بغرامياته غير المواتية).**

وحين نعرفُ بأنّ (رائحة اللوز المرّ) هي رائحة السائل المنويّ رمز الجنس الذكوريّ، مرتبطة بعبارة (غرامياته غير المواتية) فيما يتعلّق بطبيعة الإجراءات السردية الخاصة برواية (الحبّ في زمن الكوليرا)، سندركُ بناءً على ذلك حجمَ الضغط الإيروتيكيّ المتوقّع في رواية قاسم توفيق وهي ترفعُ الجزءَ الأهمّ من العبارة الاستهلالية الماركيزية إلى عتبة عنوانها، ولاسيّما حين نتعاطى نقدياً مع العنوان بوصفه العتبة الأكثر تمثيلاً لرؤية المؤلّف من بين عتبات الكتابة الأخرى.

بمعنى أنّ القيمة السردية السيميائية التي تتركّز فيها عبارة (رائحة اللوز المرّ) مشحونةٌ بطاقة جنس مطلقة وكليّة بالغة الإثارة والدلالة، تعطي للرواية ابتداءً هذا الفضاء وتبشّر به وتحيل مباشرة عليه، واستهلال رواية قاسم لا يتركنا بعيداً عن هذا العالم فهو مباشرة يرسم لنا الفضاءَ الإيروتيكيَّ المطلقَ من دون مواربة، ويَعدُ بأحداث تنهض على الحساسية الإيروتيكية إيحاءً وفعلاً وممارسةً.

ولعلّ الشخصية المركزية في الرواية (شخصية الراوي الذاتيّ) هي الشخصية المحورية المشغولة من بداية الرواية بالموضوع الجنسيّ، وهي شخصية غير مسمّاة (أي أنها لا تحمل إسماً تُعرفُ به) على العكس من كلّ الشخصيات المتفاعلة معها والمحيطة بها، شخصية ذكورية مشغولة بهاجس قطع عضوها الذكريّ (العضو الذي يختزن في داخله رائحة اللوز المرّ) منذ مطلع الرواية وعتبة استهلالها، الأمر الذي خلق عقدة سردية ظلّت قائمة بوصفها محرّكاً سردياً تنويرياً تنهض بمهمة توجيه الاهتمام نحو مركز جنسيّ له أبعاد سيكولوجية وسوسيولوجية وثقافية عامة.

ولا يمكن فهم الشخصية من دون إدراك جوهرها الجنسيّ العميق المرتبط بطبيعة الأحداث وتشابكها، وهو يتكشّف شيئاً فشيئاً على نحو محوريّ في كلّ مناسبة أو علاقة أو رؤية ذات طابع جنسيّ من بداية الرواية حتى نهايتها، بمعنى أنّه لا بدّ من متابعة خيط تطوّر الشخصية في تمظهرها الجنسيّ من قراره بقطع عضوه الذكريّ مروراً بعلاقاته الجنسية المتعددة والمتنوعة وحتى نهاية الرواية.

الراوي الذاتيّ وهو الشخصية الرئيسة في الرواية يحتلّ أرض الرواية احتلالاً كاملاً، ويشرع منذ البدء في التعريف المباشر الصريح بأزمته المرتبطة بالجنس أساساً، وهو يوجّه خطابه هذا إلى (الآخر/غيره) بطريقة سردية شارحة:

قلت له إني أنا الرجل الذي قرّر أن يقطع أيره من جذوره، ويلقي به في البحر حتى يأكله السمك. وأفهمته بأني لم أكن أبداً لأفكر في الانتحار، وأنّ كلّ ما هنالك أني أسقط القصاص على كائن كان هو الأساس الوحيد لكلّ الألم والشقاء اللذين عانيت منهما في حياتي، وأنه هو خالق أزماتي العظيمة النفسية والبدنية طوال العمر الذي انقضى. وها أنا قد قضيت نصف قرن على هذه الأرض.[3]

إنّ جملة (قلت له إني أنا الرجل الذي قرّر أن يقطع أيره من جذوره) هي جملة سردية كاملة على صعيد بروز شخصية الرواي الذاتيّ/البطل، وحضور الآخر المُحاوَر، وجوهر القضية وبؤرتها السردية، وربّما يكون التوكيد الضميريّ العالي للشخصية (إني أنا الرجل) بتمظهراته الثلاثة حافزاً قرائياً لاحتواء الشخصية على أنّها شخصية كثيفة بقيمتها الضميرية العالية وقد بدتْ على المستوى النحويّ أغزرَ ما يتطلّبه المعنى، لكنّه على المستوى السرديّ يؤدّي وظيفة تتعلّق بالإلماح إلى الهيمنة التي ستتمتّع بها الشخصية في جوهر العمل السرديّ في الرواية، والدور المركزيّ الذي ستلعبه فيها.

ومن ثمّ تشرع الرائحة بالظهور من البداية لتنشر صورتها ورائحتها ومعناها في المشهد السرديّ بواقعه الإيروتيكيّ البارز، حين تمرّ الشخصية الرئيسة (شخصية الراوي الذاتيّ) بأول تجربة تفوح منها رائحة اللوز المرّ:

حدث أن تحولت جارتنا الحسناء من كائن يزور أمي، ويحتسي معها قهوة الصباح، ويضمّني ويطبع على خدّي قبلة كلّ مرة، إلى امرأة. عندما ضمتني وأنا عائد من جلسة مجون مع أولاد الحارة وكنت أهم بالدخول إلى الحمام، أحسست بثدييها يصفعان وجهي، وشممت رائحة تشبه رائحة اللوز المرّ، لم أدر من أين جاءت من المرأة أم مني؟ شعرت بإغماءة خفيفة، ورغبة في أن أقذف من داخلي شيئاً ما، وكأنه قابع في حلقي. أغلقت باب الحمام ورائي بالمزلاج، وما إن تناولته بيدي حتى نفر منه ماء حار أبيض. شعرت بظهري يسقط فوق إليتيّ، وكدت أبكي من فرط النشوة التي حطّت في دماغي. [4]

المشهد السرديّ يكتظّ بالألفاظ الصريحة والعلامات والحركات والأفعال ذات الطبيعة الإيروتيكية، ابتداءً من حضور الأنثى (جارتنا الحسناء)، إلى سلسلة الأفعال

السردية المتعاقبة في سبيل مثول السياق الإيروتيكي (ضمّتني/جلسة مجون/الدخول إلى الحمّام/أحسست بثدييها يصفعان وجهي/شممت رائحة تشبه رائحة اللوز المرّ)، بوصفها علامات متجانسة على صعيد توقّع حصول الفعل الجنسيّ تقود إلى لقطات مشحونة بصورة الإيروتيك ورائحته وتجلياته المختلفة (شعرت بإغماءة خفيفة، ورغبة في أن أقذف من داخلي شيئاً ما، وكأنه قابع في حلقي. أغلقت باب الحمام ورائي بالمزلاج، وما إن تناولته بيدي حتى نفر منه ماء حار أبيض)، على النحو الذي يتحقق فيه الفعل بحساسيته الدرامية، وتتمظهر الرائحة المثيرة، وتسطع الرؤية الإيروتيكية بقوّة استثنائية، وهي تتكشّف عن إحالة واضحة على عتبة عنوان الرواية.

في مشهد آخر يتجلّى الحماسُ الإيروتيكيّ في طريقة العرض والتوقّع والنيّة المبيّتة لدى طرفي المعادلة الجنسية (الرجل والمرأة)، حين يُضمرُ كلّ منهما رغبتَهُ الجنسيةَ تجاه الآخر وثمّة ما يمنعه من إخراجها، وهو بانتظار أن يفصح الآخر عن هذه الرغبة كي تنتقل من حيّز الإضمار إلى فضاء الإشهار والفعل والممارسة، ويجيب المشهد السرديّ الإيروتيكيّ عن هذه الأسئلة بقدر عال من الوضوح والإظهار:

ضممتها إلى صدري بلا براءة أكثر من مرة، انتفضت عندما أحست بانتصابة قضيبي غير الكاملة تلامس جسدها. لم يبدر من أيّ منّا أيّة كلمة أو همس يمكن أن تبوح لمن حولنا بما نسعى له، كنا نصنع الخطط، ونخلق الأعذار لأفعالنا حتى تبدو بريئة حتى لنا، كلّ منّا كان ينتظر مع نفسه اللحظة المناسبة أن تلوح، لم يكن بيننا إشهار لما نريد، كلّ واحد سعى لهدفه من دون أن يفكر بأنه من المحتمل أن الآخر لا يفكّر على طريقته، لذلك فلا بدّ من المغامرة، لا بدّ من الجسارة والاندفاع وإلّا لبقي الجنسان الرجل والمرأة بلا لقاء حتى تنتهي الدنيا. إيماءاتنا وإشاراتنا كانت تشعل الرغبة فينا أكثر، أكثر ما كان ينشيني لحظة اقتناصها، وهي ترمقني بطرف خفيّ بنظرة خليط من الإعجاب والرغبة. (5)

تتمخّض هذه العلاقة الإشكالية بين حالة الإضمار والإشهار عن اتفاق ضمني غير معلن على نقل العلاقة إلى فضاء الإشهار الصامت، فالعلامات الإيروتيكية الدالّة على نوع من التواطؤ الإشهاريّ المصمت (ضممتها إلى صدري بلا براءة أكثر من مرة، انتفضت عندما أحست بانتصابة قضيبي غير الكاملة تلامس جسدها)، تنتهي في المشهد إلى (إيماءاتنا وإشاراتنا كانت تشعل الرغبة فينا أكثر، أكثر ما كان ينشيني لحظة اقتناصها، وهي ترمقني بطرف خفيّ بنظرة خليط من الإعجاب والرغبة)، فشبكة الإيماءات والإشارات وإشعال الرغبة والإنتشاء ولحظة القنص، والطرف الخفيّ، والإعجاب، والرغبة، ترسم دائرة الدلالة الإيروتيكية بعمق وحيوية وهي تشير

نحو ما تختزنه كلّ شخصية من توجّه إيروتيكيّ واضح نحو الشخصية الأخرى، وتنتظرُ السبيلَ القريبَ وقد وصفه الراوي بـ (المغامرة/الجسارة/الاندفاع) كي تتحوّلَ الرغبةُ المضمرةُ إلى رغبة معلنة، ويتحوّلَ الفعلُ المحجوبُ إلى فعل معلوم، ويأخذَ الجسدان حريتَهما في التعبير عن رؤيتهما الإيروتيكية المشتركة المتحفّزة للظهور في اللحظة المناسبة المبحوث عنها بقوّة.

تتنوّع المشاهد الإيروتيكة في الرواية تنّوعاً كبيراً يستند إلى تنوّع نماذج شخصياتها وأنماط أحداثها من حيث الزمن والمكان والصيغة والرؤية والمناخ، على الرغم من أنّ الشخصية المركزية (الراوي الذاتيّ) هي المحور الإيروتيكيّ الدائريّ الذي تجري حوله كلّ الفعاليات، إذ تختلف الشخصية الأنثوية التي تتواصل مع شخصية الراوي، فيختلف على إثر ذلك المشهد الإيروتيكيّ بكلّ صوره وطبيعته وأشكاله، وبحسب حساسية الفعل وردّ الفعل، أو الممارسة واستجابتها، ففي مشهد إيروتيكيّ آخر من مشاهد الرواية تتجلّى شخصية الراوي المركزية بوصفها الفاعل الأساسيّ:

كانت كأنها في عجلة من أمرها، وتتعجل إنهاء مسألة طالت عليها، سحبتها من يدها جذبتها نحوي، انهلتُ على شفتيها ألتهمهما، كنت ألتهمهما بحقّ، وكانت هي تستصرخني أن أزيد من قسوتي عليهما. دفعتها إلى الحائط، التصقت بها وأنا أضغط جسدها الصغير بكلّ ثقلي وقوتي، كانت تستحثني أن أزيد من شدّتي، وأنا الكائن الذي صار عالمه كله هو تلك اللحظة، وتلك السيدة الصغيرة. هرست نهديها بيدي القاسيتين الممتلئتين بالألوان الجافة، ونزلت بشفتي نحو عنقها الشهيّ. وما كان منها غير أن تضمني إليها، عجبت من أين جاءتها كلّ هذه الجرأة، وأية قوة هذه التي حطت عليها وجعلتها تجمعني بذراعيها الصغيرين النحيلين، وتشدّني إليها حتى كأني سمعت طقطقة عظامي. كانت قوية وقاسية، تحولت إلى مارد ضخم رغم ضآلة جسدها، وصرت بين يديها قزماً. وكأنها تريد أن تمارس دورها، مدّت يدها الصغيرة تناولت قضيبي من فوق البنطلون، كان الآن منتصباً بقوة، جعلته واقفاً بيننا، وكأنه يكمل التصاقنا ببعض، سكن بين فخديها أسفل بطنها، سمعت تأوهات مكتومة، ضربتها بهذا الكائن الصغير من فوق فستانها الفضفاض، كنت أحسّ ربَوتها والدهليز الصغير الرشيق أسفله وكأني أراه، عندما استقر قضيبي عليه، وقفت جامداً أريد أن أخترقها وأن أنتهي. (6)

الراوي الذاتيّ هو من يقود زمام المبادرة السردية على مستوى الحكي والفعل، في حين تتجلّى شخصية الأنثى الشريك في العملية الإيروتيكية بوصفها مستقبلاً تتشكّل

أفعاله استناداً إلى ما يقوم به الفاعل الأوّل (الراوي الذاتيّ)، فتبدو وكأنها صورة مرفقة بصورة الراوي وملحقة به من غير أن يكون لها أيّ حضور آخر، حتى الاستجابة النوعية وقد وجدها الراوي استنائية لا تعبّر عمّا يعرفه عنها من حماس واندفاع إيروتيكيّ (وما كان منها غير أن تضمني إليها، عجبت من أين جاءتها كلّ هذه الجرأة، وأية قوة هذه التي حطت عليها وجعلتها تجمعني بذراعيها الصغيرين النحيلين، وتشدّني إليها حتى كأني سمعت طقطقة عظامي. كانت قوية وقاسية، تحولت إلى مارد ضخم رغم ضآلة جسدها، وصرت بين يديها قزماً. وكأنها تريد أن تمارس دورها)، لم يكن لها أن تحصل لولا أنّ شخصية الراوي نجحت في أن توصلها إلى تصاعد الحماس والرغبة إلى هذا المستوى، على النحو الذي يتعالى فيه المشهد السرديّ الإيروتيكيّ إلى الذروة في التعبير عن حيوية الجسد من جهة، وتمخّضت هذه الحيوية عن نشاط باذخ يأخدهما إلى حالة من الكشف الإيروتيكيّ يتألّق فيه الحكي السرديّ بموازاة الصورة المشهدية الغارقة في الإثارة، وبما يجعل من صورة المشهد السرديّ الإيروتيكيّ حافلاً بمتعة الجسد والكلام معاً.

غير أنّ السرد الإيروتيكيّ ما يلبث أن يعود إلى منطقه الحجاجيّ على لسان الراوي الذاتيّ بوصفه الشخصية المركزية، كيف يفلسف رؤيته الإيروتيكية من منظور منطقيّ يحيل قوّة الرغبة على قوّة فاعلية المخيلة:

لم أكن أتمتع بقوة بدنية خارقة، لكني بالتأكيد كنت أملك مخيلة واسعة هي السبب المباشر وراء رغبتي المستمرة، هذا هو التفسير الذي استطعت أن أخلص له، وأنا أحاول أن أكبح من رغبتي التي لا بدّ أن تدفع بي آخر الأمر إلى الهاوية.(7)

فسعة المخيلة هي الكفيلة بإنتاج هذا النشاط الإيروتيكيّ المميّز والاستثنائيّ وليس القوّة البدنية الخارقة كما قد يُعتقَد، الأمر الذي حقّق شيئاً من الرضى الداخليّ عن هذا الكشف الشخصيّ، وهو ينتجُ للشخصية بُعدين متضافرين: الأوّل الغنى التخييلي للشخصية، والثاني الغنى الرغبويّ الإيروتيكيّ، على النحو الذي يكشف عن نرجسية الشخصية وحبّها الشديد لذاتها واستكشاف قدراتها ومواهبها.

اللوحة الإيروتيكية الأخرى ينقلها لنا الراوي نقلاً تشكيلياً سيرذاتياً عن تجربة للرسّام الشهير غوغان، إذ يستقرىء لوحته بوصفها نتيجة لتجربته الإيروتيكية المثيرة مع فتاته، فهي قراءة تشكيلية سردية مرجعية تسرد الحكاية الإيروتيكية بقوّة تمثيلية وتصويرية ساحرة تحاكي اللوحة وتتفاعل معها وتسعى إلى تجاوزها، كاشفة عن طبيعة التواطؤ الإيروتيكيّ اللذيذ بين الرعب والمتعة، والخوف والرغبة:

كانت عارية تماماً عندما انطفأ الضوء، ألقت بجسدها العاري فوق الفراش وغطّت وجهها بالوسادة من دون أن تحاول النظر حولها من شدّة الخوف، وكانت كلما عاد لها شيء من الأمان تصهل الرياح خلف الدار فيزداد رعبها. عندما دخل غوغان إلى البيت رفعت رأسها نحوه فلم يرَ غير الرعب العظيم مرتسماً على وجهها، وعجيزتها البارزة المثيرة، خلع ملابسه ومن دون أن يعطيها أية فرصة للحديث أو الصراخ أو لأن تلقي بنفسها عليه كي يهدئ من روعها، اعتلاها كما هي وكأنه يرى للمرة الأولى هذه المؤخرة المثيرة، ولجها بعنف وهي مستسلمة، لم تقاومه أو تدفعه بعيداً عنها حتى قذف فيها بقوة رغم تعبه من السفر الشاق في ذلك اليوم.[8]

تشترك الطبيعة في رسم المشهد الإيروتيكيّ المثير بطريقة أخّاذة مع الاستجابة القصوى للشخصيتين، وقد اجتهد السرد الروائيّ المشهديّ في صوغ الصورة السردية والارتفاع بها إلى مرتبة الذروة، إذ تضافرت حساسية التصوير والتمثيل والتشكيل داخل فضاء السردنة الإيروتيكية وهي تعبّر عن المعنى الجوهريّ للفعل الإيروتيكيّ، اعتماداً على مرجعية اللوحة، والتجربة، والسرد، في سياق لوحة سردية تتعالى إلى مستوى التفرّد وتقترب من صورة السبيكة السردية الروائية الإيروتيكة المميزة.

تقدّم رواية (صخب) هي الأخرى كمّاً غير قليل من أفضية الجنس بآليّاته الإيروتيكية المتنوعة والمتعددة والمغايرة على مستويات كثيرة، وهي تجيب عن أسئلة السرد ومقولته بقوّة، فشخصية (كريمة) في علاقتها الجنسية الملتبسة والمثيرة مع الجدّ (فرج) بحاجة إلى قراءة ذات طبيعة سايكوثقافية، فهي من التعقيد والالتباس بمكان بحيث لا يمكن قراءتها سردياً على نحو مجرّد، لما تنطوي عليه من تداخل وتقاطع وتضادّ بين فكرة الحبّ والكُره، الرغبة والإحجام، التعوّد والاستسلام، السادية والمازوخية، وغيرها مما يحتاج إلى استبطان عالم شخصية كريمة وشخصية فرج في آن.

يمكن وصف العلاقة الإيروتيكية الملتبسة بين فرج وكريمة بأنّها المجال الأرحب لتجلّي الحسّ الإيروتيكيّ السلبيّ والإيجابيّ على حدّ سواء، على صعيد الحكي والرؤية والتمثّل الثقافيّ والاجتماعيّ الملتبس والمتداخل، فهي تقبله شريكاً جنسياً مستمراً مفروضاً عليها بطريقة ما، وصلت حدّ الاستمراء والإدمان السلبيّ الغامض، وتكرهه كرهاً شديداً في الوقت نفسه شكلاً ومضموناً وتاريخاً وفكرةً، حتى تصل إلى التفكير بمعاقبته ضمن الفضاء الجنسيّ المحيط بهما، واخترعت وسيلة تُفاعل بين الواقع السرديّ والمتخيّل من أجل إيقاع الهزيمة النفسية والأخلاقية به، على نحو يبعث في أعماقها الراحة من عناء علاقتها الإيروتيكية الثقيلة والمرهقة والغامضة به:

صارت تتربص بفرج، تتفكر في أمر يعذّبه ويرهق روحه، حتى اهتدت إلى أمر لم يكن ليخطر في بال، في الصحراء القاحلة القابعة داخل روحها بعيداً عن القرية وزقاقها وناسها، في مكان ناء هناك صارت تتربص رجال القرية، تراقبهم تحاول رسم ملامحهم في رأسها، ومع ميعاد فرج صارت تدعوهم لسريرها، في اللحظة التي يهمّ بها فرج على اعتلائها كانت تستحضر هذا الرجل، تتقصّد أن يكون فتياً وأن يكون قوياً ويعرفه فرج، ترسم صورته في مخيلتها، تدعوه إليها، تنطق اسمه بغنج وتدعوه بكلمات وصفات عابثة، تنحّي الجدّ جانباً وتدفعه لارتقائها، تجسده فوقها فاتناً مثارا، تُسمع فرجاً صوتها وكلماتها وتآوهاتها فيحسب أنها تداعبه، راقت لها اللعبة، أخذت تستولي على متعتها بعد أن تنحّي فرجاً بعيداً، وتنغمس في جسد الرجل الخيال. ثم عندما تبدأ بالتلوّي دلالاً أمامه ويتفجر على خديها اللون الأحمر الشهيّ على نفسه، يصمت يقف متسمراً يرتعش قلبه وعقله يدنو إلى رجلها يلعقها يصبّ لعابه المصفرّ عليه ويقبّل يديها طالباً السماح. (9)

إنّ آليّة هذا الاستدعاء الموضوعيّ ـ المتخيّل من شأنه أن يجيب سردياً على سؤالين، الأوّل هو سؤال الآخر (فرج) حين تسعى إلى معاقبته وإثارة غيرته على نحو مدمّر ساحق، والثاني إشباع الرغبة المفقودة في معانقة رجال آخرين تشعر بالحاجة الإيروتيكية إليهم خلاصاً من سطوة فرج القاهرة عليها، وتنفيساً للمكبوتات الكثيفة التي لم تسمح لها سلطة فرج أن تظهر أو تنتقل إلى حقل الممارسة، بمعنى أنّ هذه اللعبة الإيروتيكية التي افتعلتها كريمة هي لعبة مركّبة تحقق هدفين مزدوجين، وتنتهي إلى إذلال فرج وإيقاعه في مجال سرديّ يحطّم معنوياته ويهزّ عرشه الإيروتيكيّ، على النحو الذي يقودها إلى (راقت لها اللعبة، أخذت تستولي على متعتها بعد أن تنحّي فرجاً بعيداً، وتنغمس في جسد الرجل الخيال. ثم عندما تبدأ بالتلوّي دلالاً أمامه ويتفجر على خديها اللون الأحمر الشهيّ على نفسه)، حيث تشتغل لحسابها الإيروتيكيّ المتخيّل، ويقود فرج في النهاية نحو (يصمت يقف متسمراً يرتعش قلبه وعقله يدنو إلى رجلها يلعقها يصبّ لعابه المصفرّ عليه ويقبّل يديها طالباً السماح.)، إذ يتبدّى مدحوراً مهزوماً يسعى إلى الاسترضاء فقط من أجل المحافظة على وضعه الإيروتيكيّ الإدمانيّ المستمرّ مع كريمة.

غير أنّ شخصية ابنتها (هند) في نشاطها السرديّ الرغبويّ الطموح هي النموذج المثالي للسرد الإيروتيكيّ في الرواية، إذ تعيد إنتاج الشكل الإيروتيكيّ لشخصية أمّها (كريمة) بطريقة مغايرة تماماً، وقد استغلّت معرفتها بعلاقة أمّها بجدّها فرج كي تحار في استيعاب صدمة هذه العلاقة أولاً، ثمّ إلى إهمالها فيما بعد كي تكون جسراً للتعبير عن خيالها الإيروتيكيّ تعبيراً مادياً يتطلّع إلى الممارسة بأشكال مختلفة،

وعلى الرغم من أنّ شخصية (هيام) صديقتها كانت المفتاح الأوّل الذي فتح لها هذا الباب الواسع، غير أنّ المجالَ السرديَّ المشتغلَ في هذا السياق داخل محيطها الاجتماعيّ الخاصّ هو من ألهبَ خيالها الإيروتيكيّ وعمّقه في شخصيتها، وجعلها تستقبل العلامات الإيروتيكية برحابة تصل إلى درجة المغامرة أحياناً على النحو الذي حصل في المشهد الآتي:

كانت قد قررت عندما شعرت بحركته يقترب منها أن تنسحب وتغيّر مقعدها لو أنّ هذا الزائر كان طالباً أو تصدر منه رائحة عرق الأولاد، لكنها بقيت ساكنة تنتظر أمراً ما مبهماً. لم ينتظر الضيف طويلا، ابتدأ بمدّ يده نحوها بحذر وهو يدّعي متابعة الفيلم، لامس مقعدها، لامس برودة الخشب، ثم تسللت أصابعه بخفة وهدوء فلامس مريولها، أحست به منذ الوهلة الأولى، لم تحاول القيام بأية حركة أو تململ تشعره بانزعاجها، وبلا وعي استرخت أكثر بجلستها وهي تكاد تسمع دقات قلبها. عندما لامست أصابعه مريولها ولم تبدر عنها رجفة الوجل المتفاجئة التلقائية، ازداد حماسه لأن يواصل ما جاء لأجله، مدّ كفّه كاملة، حطّ بها مثل طائر فوق فخذها سحب مريولها إلى الأعلى لامس لحمها، ظلت ساكنة مستسلمة بصمت بانتظار القادم، زاد في انغماسه بها صار يبحث عن النقطة التي تقبع بين فخذيها، فتحت رجليها بسلام وتركته يسافر إلى مقصده.

لامسه برقة وعذوبة، أصابتها الرجفة الآن وكأنها كانت مهيأة لها منذ زمن، داعبها وظلت عيونهما تراقبان الفيلم الذي غابت صوره عنهما. ما أن انتهى منها حتى بحث عن يدها التي ناولته إياها بخنوع، شدها إليه، رفعها بهدوء وأنزلها فوق عضوه الذي كان حينها منتصباً، كانت تلك المرة الأولى في حياتها التي تلامس فيها ذكر رجل، شدّت عليه بقوة، حركت كفها عليه بتؤدة وكأنها تستكشف عوالمه، بقيت يدها في كفه مستسلمة، حركها فوق عضوه مثلما يريد حتى صدرت عنه أنة مخنوقة، ولامس أصابعها البلل. قبل أن ينتهي الفيلم وتشتعل أضوية السينما، وقف وانسحب بصمت مثلما جاء ولم تجرؤ هي على رفع عينيها نحوه لتعرف من كان هذا الغريب الذي اجتاز حاجز عفتها برشاقة وسهولة أول مرة؟ بقيت جالسة في مقعدها وهي تلتقط أنفاسها وما تزال تحتفظ في أنفها برائحته الغريبة المثيرة.[10]

المشهد السرديّ مشهد إيروتيكيّ يتمتّع بقدر عال من الاستقلالية والتمظهر الذاتيّ الخاص داخل رؤية سردية تتماثل فيها الأشياء وتتوحّد وتتمظهر بقوّة، إذ إنّ دخول هند إلى السينما وحدها لم يكن الهدف منه سوى الحصول على فرصة إيروتيكية

محتملة من هذا النوع، وكأنها كانت على موعد معها، وهو ما جعل المشهد يتفتّح سردياً على مجال رحب من التفاعل الصامت والسرّي المتّفق عليه ضمناً، وهو أشبه بالمشهد الحلميّ حيث تُتركُ الأشياء على راحتها تعمل من دون تدخّل الوعي المباشر لتسييرها، شخصية الرجل المقتحم لخلوة هند السينمائية دخلت إلى أجواء السرد الروائيّ في هذا المشهد بسرعة خاطفة وخرج منها بالسرعة نفسها، فقد أدّى دوره ببراعة وخفّة وديناميةٍ ملأت الكثير من فراغات الوضع النفسيّ (ولاسيّما الإيروتيكيّ) بالفعل والرؤية والمعنى، وصاغت هند شخصيتها بما فعلته أو استجابت لفعله من الآخر الشريك في بناء المشهد.

إنّ الجملة الأخيرة حيث يختتم المشهد الإيروتيكيّ صورته وفعله تنتهي إلى صمت مريح يأخذ ثلاثة أبعاد جسدية لها علاقة بالوضع الجنسيّ للجسد (بقيت جالسة في مقعدها وهي تلتقط أنفاسها وما تزال تحتفظ في أنفها برائحته الغريبة المثيرة.)، فالجلوس في المقعد بعد انتهاء الفلم الخاص بها والفلم العام هو استراحة المحارب بعد أول تجربة عاشتها بتماس أيروتيكيّ مباشر، والبعد الثاني (تلتقط أنفاسها) إذ إنّ الأنفاس هنا تعبّر عن جوهر الانفعال العميق بالتجربة المباشرة الأولى، أما البعد الثالث وهو الأهمّ (وما تزال تحتفظ في أنفها برائحته الغريبة المثيرة.)، هذه الرائحة الغريبة/المثيرة هي جواز السفر الإيروتيكيّ نحو عالم الجنس والعلامة التي تفتح بها الشخصية فضاءها الجنسيّ مع نفسها ومع الآخر، حيث سيدمن أنفها على هذه الرائحة ويتشرّب بها جسدها، ولم تعد تشمّ غيرها بوصفها رائحة حياتها الجديدة ومستقبلها ومهنتها.

هذه التجربة حيث خاضتها هند بدافع الإحساس الشخصيّ بالأنوثة، والرغبة في ولوج عالم اللذّة المحجوبة، كانت التجربة على هذا الصعيد ناجحة لأنها حققت المبتغى من دون خسائر مادية ومعنوية تُذكر، وربّما كان هذا المشهد بوابة مناسبة فتحت به هند طريقتها المقبلة في الحياة، وتحولت من فتاة ريفية طارئة على عالم المدينة حيث وجدت في المدينة مكاناً إيروتيكياً مثالياً لبلوغ عالم الشهرة في هذا المجال، حتى أنّ شخصية استثنائية مثل شخصية الباشا طمع في أن يكون له حصّة منها بعد أن طبقت شهرتها الإيروتيكية الآفاق، وأثارت حساسيته في ان يخوض تجربة جنسية مثيرة معها، وفعلاً خطّط لذلك ولم يحتج إلى الكثير من الجهد حتى يصل معها إلى مرحلة الفراش، ويخوضا معاً تجربة إيروتيكية خاصّة كلّ منهما يسعى إلى تحقيق هدف معيّن، هو لإشباع رغبته ونزعته الباشوية حتى في قضية الجنس بحيث تكون هند عشيقته الخاصّة، وهي تشتغل لحسابها في الحصول على اللذّة والثروة والجاه والارتباط بالباشا، وقد يفسّر المشهد الإيروتيكيّ اللاحق جزءاً من هذه الرؤية السردية:

لم يحتاجا إلى الكثير من الكلمات لأن يتعارفا فهما يعرفان بعضهما منذ أيام. قبل أن يستريح في مكانه طلب منها أن تترك قهوتها وسجائرها كي يدعوها إلى مكان أكثر هدوءاً، وقف وناول الجرسون مبلغاً من المال وأشار عليه أنّ هذا حسابهما معاً.

لقاؤهما بالفراش داخل الشقة التي يدّعي الباشا أنها صومعته السرية التي لا يدخلها أحد غيره كان ممتعاً له، واحترافياً لها، أشعرته بأنه قويّ وشاب وأنه ما يزال يفعلها بكفاءة أكثر من الصغار.

دهاء الباشا وخبرته لم يقدرا على إفهامه أو لم يحاول هو أن يفهم بأنّ هذا الدور الذي مارسته هند معه هو الدور ذاته الذي تمارسه كلّ المومسات، وعلى الرغم من أنه يُحسن فهم ذلك تماماً إلا أنه تجاهله، فلو فكر بهذه الصورة لكان أهدر قيمة كبيرة من المتعة التي استلّها من ملاحقة جسد هذه المرأة الصغيرة المثيرة لاصطياده، لذلك وبعد أن التقطها في اليوم التالي من الشارع حيث كانت تنتظره أغدق عليها بالمال والهدايا، حتى أنها عندما عادت إلى البيت في القرية احتارت كيف يمكن أن تبرر لأمها امتلاكها لها.

أقترح عليها الباشا أن تكون له وحده وأن تكف عن التنقل بين أحضان رجال لا يقدرون قيمة جمالها مقابل أن يعوضها عن ذلك. قدّم لها عرضه السخي فوافقت من غير أن تحتفل كثيراً بهذا العرض فهي تفهم أنها الرغبة التي ما أُشبعت بعد عند الباشا، والتي سوف تضرم وتؤول إلى الزوال في وقت قصير ولم تفكر ولا للحظة واحدة بقيمة أن تكون لرجل واحد فقط.[11]

يمكن رصد لقطتين من اللقطات الإيروتيكية ذات التشكيل السرديّ القائم على دينامية التفاعل بين الشخصيتين، الأولى تصوّر ما أفضى إليه اللقاء الأول في الفراش بينهما (لقاؤهما بالفراش داخل الشقة التي يدّعي الباشا أنها صومعته السرية التي لا يدخلها أحد غيره كان ممتعاً له، واحترافياً لها، أشعرته بأنه قويّ وشاب وأنه ما يزال يفعلها بكفاءة أكثر من الصغار.)، إذ جاءت جملة وصف اللقاء في غاية الدقّة (كان ممتعاً له، واحترافياً لها) من أجل الكشف عن جوهر الغاية عند كلّ منهما، وهو ما يفسّر القيمة التي يسعى كلّ منهما نحو توكيدها وإنجاز معطياتها.

أما اللقطة الثانية العاملة سردياً في هذا السياق فهي: (اقترح عليها الباشا أن تكون له وحده وأن تكف عن التنقل بين أحضان رجال لا يقدرون قيمة جمالها مقابل أن يعوضها عن ذلك. قدّم لها عرضه السخي فوافقت من غير أن تحتفل كثيراً بهذا العرض فهي تفهم أنها الرغبة التي ما أُشبعت بعد عند الباشا، والتي سوف تضرم

وتؤول إلى الزوال في وقت قصير ولم تفكر ولا للحظة واحدة بقيمة أن تكون لرجل واحد فقط.)، وهي لقطة تعمل على مستويين، المستوى الأول يتعلّق بموافقتها على اقتراحه (قدّم لها عرضه السخي فوافقت) لأنها أدركت بحسّها الإيروتيكيّ المحترف أنها قضية رغبة قابلة للزوال من جهة الباشا، والمستوى الثاني هو مستوى احترافيّ أيضاً من جهتها (ولم تفكر ولا للحظة واحدة بقيمة أن تكون لرجل واحد فقط.)، إذ هي ترى أنّ مهنتها لا يمكن أن تُختصر في رجل واحد مهما كان هذا الرجل ضمن رؤية احترافية تدرك حقيقة هذا الأمر وقيمته لحياتها.

الفضاء الإيروتيكيّ وقد انغمست هند فيه إلى أقصى حدّ شكّل رؤيتها السردية الخاصة بوصفها شخصية مركزية في الرواية، وحوّل حياتها السردية إلى مسار إيروتيكيّ مهنيّ غادرت فيه تماماً صورة القرية ومرجعيتها بكلّ ما انطوت عليه من مكوّنات وإشكالات، وانفتحت مكانياً وثقافياً على عالم آخر تشعر فيه بقدرتها على أن تعبّر عن ذاتها بحرية ورغبة، سواءً أكان هذا التعبير سلبياً أم إيجابياً فلم يكن يعنيها مستوى القيمة بقدر ما كان يعنيها الانغمار في خفايا هذا العالم، والاطلاع على لذائذه وممارستها وكسب ما هو متاح من مكاسب مادية ومعنوية على المستويات كافة، تُشبع رغبتها الإيروتيكية التي تتعدّى الرغبة الجنسية إلى رغبة امتلاك الحياة.

ولعلّ القيمة الاحترافية فيما كانت تفكّر فيه وتصنع سبلاً لحياتها على أساسه تحيل على تمكّنها من التفاعل مع عالمها الجديد المبتغى، حين انتقلت من مستوى اللذّة المجرّدة والتعرّف على مساحتها وتنفيذ رغبتها والتعبير عن ذاتها الأنثوية خارج مساحة الفكرة الريفية الضيّقة، إلى فضاء جديد عنوانه الجمع بين الحصول على المبتغى اللذّوي مع الحصول على مصادر الرفاهية المادية والمعنوية، كي تُهزم في داخلها كلّ ما آلت إليه حياتها وحياة أهلها من خسائر ونكبات ومآس.

رواية ((الشندغة)) هي الأخرى تحتوي على مشاهد أيروتيكية ذات طبيعة مختلفة بحكم اختلاف الموضوع السرديّ والمقولة السردية في الرواية، وربّما يكون المشهد الإيروتيكيّ الآتي أحد أبرز هذه المشاهد وأكثرها تعبيراً عن حساسية التكييف الجنسيّ المعبّرة عن علاقة محورية بلغت مرحلة النضج في سياستها الحدثية على مستوى الفعل السردي والشخصية، ويسهم الراوي الذاتيّ وهو يرسم معالم المشهد الإيروتيكيّ في استنطاق الفضاء الزمكانيّ وهو يحيط بالمشهد، مرتفعاً به إلى مقام سرديّ نموذجيّ في صوغ التلاؤم التشكيليّ والتضافر التعبيريّ بين عناصر السرد كافة:

في صباح يوم أحد ورديّ، كنت قد استيقظت لكنني لم أغادر الفراش خوفاً على تبدّد الدفء والكسل اللذين جاءا من النوم، كنت أقرا في كتاب عربيّ وأستمع إلى "فيروز" عندما سمعت طرقتها على الباب. هتفت:
ـ أدخل

دفعت الباب بهدوء، وانسابت من بين حافته والجدار، ثم أغلقته وكأنها تمارس فعلاً مختلفاً لم نعتده في علاقتنا معاً. كانت ما تزال في منامتها لكنّها مستحمّة ورائحة العطر تفوح منها، دنت منّي وقبّلتني وعندما هممت بالنهوض طلبت منّي بإشارة منها أن لا أفعل. خلعت قميصها وألقته على الأرض بإهمال. ثم انحنت تسقط بنطال منامتها من تحت رجليها العاريتين، رفعت رأسي مستغرباً هذا الكرم الغامر بعدما كنت أتحايل عليها كثيراً من أجل ذلك، رفعت الغطاء، واندسّت تحته بجانبي، لم تعطني فرصة للكلام حتى أنّي لم أجد بي رغبة فيه. قبّلتها وذهبنا إلى ما هو أبعد من القبلة بكثير، كنت مطواعاً لرغبتها التي أشعلت رغبتي وكانت فيروز ما تزال تغنّي:

لاحت معذّبتي في غيهب الغسق

ألقت وجهها الورديّ على صدري العاري وغفت، كانت أنفاسها تخرج دافئة تحرّك الشعيرات القليلة المزروعة على صدري. في تلك المرّة كانت امرأة أخرى، تتفجّر شوقاً ورغبة، تمارس كلّ أفعالها التي كنت أتمنّى، تداعبني، تهدهدني، توزّع قبلاتها بسخاء وأنا مندهش لكنّ المتعة تلجمني.[12]

الاستهلال المشهديّ يحيل على طاقة تصويرية مركّزة تتمحور الصورةُ السرديةُ فيها حول الجسد بما يتكشّف عنه من حضور قصديّ بارز (في صباح يوم أحد ورديّ، كنت قد استيقظت لكنني لم أغادر الفراش خوفاً على تبدّد الدفء والكسل اللذين جاءا من النوم، كنت أقرا في كتاب عربيّ وأستمع إلى "فيروز" عندما سمعت طرقتها على الباب.)، فالجمل السردية المتكاتفة بقوّة والمشحونة بدلالة الحضور الجسديّ المفعم برائحة الإيروتيكية وصورتها وحساسيتها تتداخل ضمن مناخ تصويريّ لصوغ هذه الرؤية (صباح ورديّ/استيقظت/لم أغادر الفراش/الدفء والكسل/أستمع إلى فيروز/سمعت طرقتها على الباب)، وتمهّد على نحو واضح لاستقبال الأفعال الإيروتيكية المحتملة في إطار هذا الاستعداد المكانيّ والزمنيّ والحاليّ لها.

بعد أن تدخل يبدأ المشهد الإيروتيكيّ بالتكوّن بسلاسة يشيّدها الراوي الذاتيّ وهو الفاعل السرديّ في صوغ المشهد وممارسته، وثمّة تطوّر دراميّ محوريّ في بناء المشهد سردياً، تتعمّق فيه الفعالية السردية لتبلغ أعلى درجات التلاحم بين التشكيل والتعبير والتصوير على نحو إيقاعيّ سرديّ متميّز، وتبدأ الصورة السردية المشهدية الإيروتيكية بحركة (ميرنا) وهي تباغت (أحمد الزين) بشبكة أفعال سردية غير مألوفة (دفعت الباب بهدوء، وانسابت من بين حافته والجدار، ثم أغلقته وكأنها تمارس فعلاً مختلفاً لم نعتده في علاقتنا معاً.)، تَعدُ بمشهد قادم مثير لخيال أحمد الزين الإيروتيكيّ.

اللقطة الثانية تضاعف من طبيعة الوعد الإيروتيكيّ الكامن فيما تأتيه ميرنا من أفعال سردية تتجّه صوب هذا الاتجاه، وتعمّقه، وترسم صورته بوضوح وتحدّ وتوكيد

(كانت ما تزال في منامتها لكنّها مستحمّة ورائحة العطر تفوح منها)، فالتشكيلات اللفظية الموحية (منامتها/مستحمّة/رائحة العطر/تفوح منها) تحيل بقوّة على الفضاء الموعود في خيال أحمد الزين وهو يروي المشهد بدقّة متناهية.

ثمّ وعلى الفور تدخل اللقطة الثالثة من المشهد حيّز الفعل الإيروتيكيّ المباشر (دنت منّي وقبّلتني وعندما هممت بالنهوض طلبت منّي بإشارة منها أن لا أفعل.)، وهي تشتغل في هذا الإطار باتجاهين مترافقين يصبّان في بؤرة المشهد بمؤازرة سردية واضحة، الأول (دنت مني/قبّلتني)، والثاني طلبها منه أن لا ينهض، حيث ينتقل المشهد إلى المرحلة الساخنة من مراحل تكوّنه وتشكيله.

اللقطة الرابعة وهي تتمثّل صورتين فعليتين متوازيتين ومتعاضديتن على مستوى الفعل والصورة السردية المشهدية، تحيل على تجلّي الفضاء الإيروتيكيّ بصورة قاطعة ومثيرة، الأولى (خلعت قميصها وألقته على الأرض بإهمال)، والثانية (انحنت تسقط بنطال منامتها من تحت رجليها العاريتين)، على النحو الذي فاجأ أحمد الزين وأسعده بوصفها سابقة رائعة ومثيرة لم يعتدها منها (رفعت رأسي مستغرباً هذا الكرم الغامر بعدما كنت أتحايل عليها كثيراً من أجل ذلك)، وفي ظلّ الصمت الإيروتيكيّ الجميل يصوّر الراوي اللقطة الخامسة وقد تطوّر المشهد إلى مرتبة إيروتيكية عالية (رفعت الغطاء، واندسّت تحته بجانبي، لم تعطني فرصة للكلام حتى أنّي لم أجد بي رغبة فيه.)، لتأتي اللقطة الخامسة مكمّلة للقطة السابقة وقد ارتفعت إلى أعلى طبقة ممكنة داخل هذا الفضاء (قبّلتها وذهبنا إلى ما هو أبعد من القبلة بكثير، كنت مطواعاً لرغبتها التي أشعلت رغبتي)، وتتمشهد الإثارة في جملة التفاعل الرغبويّ بين الشخصيتين (كنت مطواعاً لرغبتها التي أشعلت رغبتي)، إذ تعبّر عن أقصى درجات اللذّة في التفاعل والعطاء.

تنفتح عين الراوي على المحيط القريب كي يستدعي الصوت الملائكيّ (فيروز) من أجل إضافة طاقة جديدة من المتعة على المشهد (وكانت فيروز ما تزال تغنّي: لاحت معذّبتي في غيهب الغسق)، وبما تحيل عليه كلمات الأغنية من دلالات ليست بعيدة عن فضاء التشكيل السرديّ الإيروتيكيّ، ثم ليعود فوراً إلى عالمه الإيروتيكيّ الأثير وقد خلقته له ميرنا بسخاء لم يكن يتوقعه مطلقاً على هذه النحو الرومانسيّ الباذخ، من أجل أن يواصل استكمال صورة المشهد بطبقاته المنغمرة بفضاء الإيروتيك (ألقت وجهها الورديّ على صدري العاري وغفت، كانت أنفاسها تخرج دافئة تحرّك الشعيرات القليلة المزروعة على صدري.)، إذ يتمظهر الجسدان بالتفاصيل المعبّرة عن متعة فائقة في طبقة فعلية رومانسية تعمّق حساسية الفعل الإيروتيكيّ وتضاعف من طاقته الإنسانية الخلاقة.

يختتم الراوي صورة المشهد الإيروتيكيّ اللافت في رواية (الشندغة) وهو يحيطها بتشكيل وصفيّ كثيف يلخّص حيوية التجربة بلغة شعرية إيروتيكية بالغة

التركيز والتلخيص والصيرورة (في تلك المرّة كانت امرأة أخرى، تتفجّر شوقاً ورغبة، تمارس كلّ أفعالها التي كنت أتمنّى، تداعبني، تهدهدني، توزّع قبلاتها بسخاء وأنا مندهش لكنّ المتعة تلجمني)، تكتظّ بشبكة زاخرة بالعلامات الإيروتيكية ذات التأثير الدلالي العميق والواسع (كانت امرأة أخرى/تتفجّر شوقاً ورغبة/تمارس كلّ أفعالها التي كنت أتمنّى/تداعبني/تهدهدني/توزّع قبلاتها بسخاء)، وهي تنتهي إلى وصف حال الراوي بقوله (وأنا مندهش لكنّ المتعة تلجمني)، وقد اختتم بالعبارة الإيروتيكية الدالّة على وصول الفضاء إلى أعلى درجات التمثّل والتشكّل والصيرورة (المتعة تلجمني)، داخل منطقة الدهشة (وأنا مندهش) وهي تحقّق الإضافة المطلوبة من أجل أن يكون المشهد الإيروتيكيّ الروائيّ هنا مشهداً متكاملاً ومتجانساً على مختلف المستويات.

يشير هذا المشهد المتكامل ببلاغة سردية متميّزة إلى قدرة الروائيّ البارعة في التشكيل الإيروتيكيّ المصنوع بحساسية نوعية، تسخّر اللغة والصورة واللقطة والإيقاع السردي لخدمة التكوين المشهديّ العام، بالطريقة المثالية التي تستجيب لمنطق الرؤية السردية في عموم الحدث الروائيّ وليست منفصلة عنه أو خارجة على طبقات فضائه وظلالها وموحياتها ومقولتها وأطروحتها السردية المركزية.

تتمظهر آليّة المشهد الإيروتيكيّ في رواية (ورقة التوت) مشحونة بمرجعية الشخصية في توافر دوافع خارجية أخرى للفعل الجنسيّ، فالرجل الثالث (طلعت الأسمر) وصوليّ يسعى إلى استغلال ما متاح من الفرص من أجل توظيف ذكائه الميدانيّ لبلوغ غاياته، وكان حين يقترب من غاية يحققها وهدف يقتنصه تُثار رغبته الإيروتيكية وتتعالى حساسيته الجنسية، فيقيم لنفسه احتفالاً إيروتيكياً يحسبه فأل خير يسرّع من تحقيق مراميه، وينقل حساسيته وفاعليته العملية نحو آفاق أوسع وأكثر قرباً من الهدف، وحين عثر على أوراق تخصّ شخصية السياسيّ المختفي (هاني الجابر) عرف بحساسيته البوليسية المرهفة أنه اقترب من تحقيق مجد جديد وتسلم مسؤولية جديدة، فأُثيرت رغبته الإيروسية المرتبطة بهذه الحالة وتوجّه نحو زوجته من أجل إشباع هذه الرغبة غير السويّة وتجسيدها على نحو سايكولوجيّ غريب في هذا المشهد:

ـ ما رأيك لو تناولنا العشاء خارج البيت؟

كانت تلك واحدة من عاداته الجميلة عندما يهتزّ في داخله ذلك الشيطان العجيب الذي يبعده عن الكون ويغرقه في نفسه. لم يكن ليدعو زوجته للعشاء إلّا لاستكمال برنامجه الاحتفاليّ، فبعد أن يذهب إلى أفخم مطاعم المدينة، وبعد أن يتلقاه العاملون فيه، يطلب عشاء يكون في العادة من أجود ما يقدّم هناك،

يطلب زجاجة نبيذ أحمر معتّق، يحتسيها كلّها إلا كأساً صغيرة تشربها زوجته المتلذذة وقتها بإشاراته وتلميحاته الداعرة عن الجنس والرجال وما شاهد وما سمع حتى ينتهيا من العشاء، ثم يعودان إلى البيت. تكون زوجته قد داعبتها نشوة الرغبة، ما أن يدخلا حتى يقوم بشدّها نحوه، ثم يبدأ بخلع ملابسها حتى إذا بدا له جسدها الأبيض الممتلىء لا تغطيه غير قطعتين واحدة للصدر وأخرى للأسفل، أرسل ذراعيه بقوّة بدنها ثم بكفين قاسيتين يأخذ بتمزيق القطع الحريرية الشفافة بعنف يثير في نفسه شهوة مرعبة، عندما ينظر إلى بدنها، وقد أوشكت أن تحزّه القطع المشدودة عليه فيصير أحمر تكاد تنفر منه الدماء، ولا ينقذها من ذلك إلا تمزّق اللباس بين يديه، يلقي القطع جانباً، ثم ينغمس في البدن المستسلم له بخضوع تام. (13)

الرغبة الإيروتيكية المتجسّدة في لوحة هذا المشهد تعبّر عن انغماس في فضاء الجنس بدوافع غير جنسية، وهو ما يحيل على نوع من التحليل السايكو ـ ثقافي في توصيف نمط الشخصية الروائية على أنّها تخلط بين الرغبة الجنسية الصرف ورغبة التسلّط والهيمنة، فالفعل الإيروتيكيّ في هذا المشهد يستوفي أولاً شروطه الجنسية المعروفة، لكنه يخرج في الوقت نفسه إلى تحقيق غايات أخرى تنبع من النشوة الطالعة من جوف التفاعل الجنسيّ بين الجسدين، وهو ما يحيل على اعتبار الممارسة الجنسية عند هذه الشخصية صورة من صور الهيمنة والنجاح في الوصول إلى الغايات، بمعنى تسخير فكرة الجنس لدواع سيكولوجية ثقافية تعبر من فوق المستوى الإيروتيكيّ من أجل بلوغ رغبات التسلّط والاستحواذ ودحر الآخر إلى مستوى التحقق والكسب.

تقدّم رواية (عمّان ورد أخير) مشهداً إيروتيكياً تتفتّح فيه الرؤية الإيروتيكية على نحو سلس ينطوي على قدر عال من الرومانسية:

لا أقدر على وصف ذلك الكائن الذي كان يتكشّف لي من تحت ملابسها، مشتْ إلى السرير، اندسّت تحت اللحاف الذي مايزال دافئاً بأنفاسي، نظرتْ نحوي وكأنها ترجوني أن آتي إليها. أقسم لكم أني لم أصدّق أيّ شيء مما يحدث معي، حتى رأيتني أنغمس في بدنها اللذيذ، بعدما انتهيت سألتها:

ـ من أنت أيتها الملكة؟

قالت:

ـ أنت مرواغ، يكفي أن تعرف أنّ اسمي "مها".

ورجعتْ تطلب المزيد، ولم يكن "حنا" ليبخل على امرأة جميلة مثل "مها" حتى أُنهكتُ وسقطت بجانبها وهي ترمقني بحبّ ورضى. (14)

صياغة المشهد السرديّ الإيروتيكيّ ينهض على حساسية رومانسية يتداخل فيها الشكل الجنسيّ الصريح مع الشكل الجنسيّ الخفي، فاللقاء الإيروتيكيّ وقد بلغ أعلى درجات النضج والوفاق الجنسيّ بين شخصية "حنا" المتمظهرة في الكيان السرديّ بقوّة، وشخصية "مها" وقد بدت في فضاء الحوار مع حنا وكأنها طارئة على الكيان السرديّ، لكنّها حضرت في قلب هذا المشهد من أجل أن تؤدي وظيفتها الإيروتيكية، وهي تكشف عن مستوى جديد من مستويات شخصية حنا، عن طريق تصوير فاعليته في رسم مشهد إيروتيكيّ لا يتعارض مع طبيعة شخصيته لكنه يضيف إليها.

وتتكشّف شخصية (كليب) في رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) عن حساسية إيروتيكية عالية تعكس نوعاً من الشذوذ:

وكليب رجل تقتله النساء، يحكى فيما يحكى عنه أنّه غنم زوجة أحد الأمراء وكانت هذه من نساء الافرنج، أخذها معه كما يليق بالأميرات، وعندما صار أمام جسدها الأبيض الجميل أكل ثديها لشدّة جماله. (15)

الفضاءالإيروتيكيّ في هذا المشهد يتحوّل من الرغبة الجنسية العادلة إلى الرغبة الجنسية الانتقامية، إذا ما حشدنا شبكة محدّدة من الدوال في سياق تأمّلي واحد داخل رؤية تأويلية ذات طابع سيكو ـ ثقافيّ، مثل (تقتله النساء/غنم زوجة أحد الأمراء/من نساء الافرنج/أمام جسدها الأبيض الجميل/أكل ثديها/لشدّة جماله)، نجد أنّ أفضية كثيرة تتدخّل في هذا السياق، في مقدمّتها بروز علامة القتل (تقتله/أكل ثديها)، ثم علامة الانتقام في (غنم زوجة أحد الأمراء/من نساء الافرنج)، ثم العلامة الإيروتيكية التقليدية في (جسدها الأبيض الجميل/لشدّة جماله)، وهي تنتظم في سياق واحد تختصّ به شخصية (كليب) في إحالاتها على السيرة الشعبية المعروفة من جهة، وقوة حضورها في الرواية على المستوى الإيروتيكيّ اللافت، على النحو الذي يموّن المشهد بهذه الطاقة الجنسية الذاهبة إلى منطقة الشذوذ القائم على مرجعيات كثيرة من الفعل والانتقام وصولاً إلى الذروة.

تزخر رواية (حكاية اسمها الحبّ) بالكثير من المشاهد الإيروتيكية على اختلاف حساسياتها ودرجات توقدها الجنسيّ، وشخصية "سيف" وهي الشخصية الرئيسة والمحورية في الرواية تعكس صورة إيروتيكية نموذجية في سياق التوغّل في متاهة المتعة، كنوع من دحر الماضي والإصرار على هزيمته، ففي أحد المشاهد الأولى من (فصل العاشق) يصوّر الراوي كلّي العلم درجة انغماس سيف في حاضنة العشق:

يضم خصرها النحيل بيده، تلقي برأسها بسلام على كتفه، يشمّ رائحة مختلفة ليست من العطر بل من عبق جسدها، نفاذة، دافئة. تداعبه، تفلت من يده وتركض مبتعدة عنه حيناً وحيناً تدور حوله، ضحكتها تملأ المكان:
- هل تقدر على إمساكي؟
يركض خلفها، تعود مرتدّة إليه، تلقي جسدها عليه، تدّعي الهزيمة والاستسلام، يحب استسلامها الذي يحفزّ ذكورته، توحي له أنه قادر على إمساكها، لكنه يرى في وجهها تلك الشفقة عليه من أن يُرهق.
آخر الأمر كان يجمعهما الفراش معاً في فندق (PRINCE DE GALLES) في باريس أو في فندق (AMBASCIATORI) في روما، يتلقيان معاً ينغمس جسده الضخم في بدنها الرقيق الصغير، تحمله بكلّ ما أوتيت من قوّة، ترفعه فوق جسدها الرقيق كأنه طفل صغير.
يمارسان لعبة الحبّ الرائقة، تنتشي، يشعر أنها تنتشي، تبلغ الذروة مرات يرى في عينيها العميقتين نداءً صاخباً تدعوه أن يكمل، أن يثور، أن يفرغ قهر سنين عمره فيها.

عندما ينتهيان تلقي رأسها الصغير على صدره وتبدأ بالتقاط أنفاس فرحة راضية.(16)

المشهد السرديّ الإيروتيكيّ مصمّم على وفق رؤية تلتقي فيها الرغبة والمكان والزمن، إذ يستعيد "سيف" حضوره الجسديّ المتألّق مع فتاته جوع الماضي وقهره لينتقم منه في زمان ومكان معيّنين، وفتاته تستجيب لهذا المغزى الجنسيّ الكامن داخل هذه الرؤية، وكأنّها تسهم في الاستجابة المشتركة من اجل أن ترفع قيمة الفعالية الإيروتيكية الإجرائية إلى الذروة، ففي هذا النوع من الحبّ يتحوّل جسد الأنثى إلى جسد عاشق لا يهمّه التطلّع إلى متعته الذاتية بقدر ما يسعى إلى تلبية طموح المتعة للجسد الذكوريّ، فيرتقي الجسد الأنثوي إلى قمّة أدائه العاشق هنا على الرغم من رقّة جسدها وضخامة جسده (يتلقيان معاً ينغمس جسده الضخم في بدنها الرقيق الصغير، تحمله بكلّ ما أوتيت من قوّة، ترفعه فوق جسدها الرقيق كأنه طفل صغير.)، كي يجيب على سؤال الرغبة العابر للشهوة المجرّدة والممتدّ من الجسد نحو كلّ صور الخسارات والفقدنات السابقة.

ولعلّ تسمية هذا الفصل بـ (فصل العاشق) يتناسب تماماً مع حضور الجسد الأنثويّ العاشق الصاعد نحو إرضاء جسد الآخر، وهو ما تكشفه صورتها في المشهد (يشعر أنها تنتشي، تبلغ الذروة مرات يرى في عينيها العميقتين نداءً صاخباً تدعوه أن يكمل، أن يثور، أن يفرغ قهر سنين عمره فيها.)، إذ يتمظهر نداؤها الصاخب عن

رغبة لدفعه نحو استحضار كلّ هزائمه هنا كي يحقق انتصاره على المكان والزمن والذاكرة والماضي، حين يتيح له الجسد الأنثويّ برحابة وحبّ كلّ ذلك.

في رواية (البوكس) تشيع مشاهد الجنس بشتّى أنواعها على نحو يستجيب للفضاء السرديّ الميهمن في الرواية، وهي تتدخّل في مسارات قاع المدينة حيث تتحوّل فكرة الجنس إلى نوع من هزيمة الفقر والبحث عن ملاذ داخل حياة قاسية، وتتكشّف الرغبات الإيروتيكية عن مساحات واسعة للتمظهرات الجنسية على مستويات عديدة، تجري بسهولة ويسر ولا تعاني من عوائق فعلية كثيرة:

لم تكن ريما لتكفيه ليس لرغبة مستعرة بالجنس فيه، بل لإشباع رغبته بأن يكون هو السيد. مع ريما كان يحس ضعفاً وانصياعاً لها، كانت إن التقت به أخذت رأسه على صدرها وهدهدته حتى يستريح وينام، كانت تأخذ منه جنسها المشتهى، وتسقطه على أربع تحت السرير تمنيه بأن ينالها، أو أن ينال حظه بلعق مواقع جسدها الأبيض الأملس.

هذا ما كان يشتهيه فيها، وما كانت تعرف كيف تستغله به، امرأة مثل ريما تعرف ما يريد منها الرجل، وتعرف ما يجب أن تعطيه للرجل وكيف تعطيه، كانت تتركه يحرث في جسدها مثل ثور هائج وهي تطلب المزيد، وكانت تهجره حتى تجعله يتوسل لقاءها وترى دموع الشهوة تنزل من عينيه.

لم يكن هكذا حاله مع المومس فهو بنقوده التي يلقيها فوق جسدها العاري يجعلها عبدة طائعة مستسلمة، تتحرك إن هو أراد وتدّعي التأوه إن أحسّت أن هذا يطربه، كان يجد معهن نفسه الجبارة، السلطانة المسيطرة الحاكمة التي لا يجدها عند ريما.[17]

"ريما" المرأة مركز الفعل الإيروتيكيّ تتحكّم برجلها حين تعرف كيف تهيمن على فضائه الجنسيّ وتجعله طوع رغبتها، وعلى الرغم من أنّ التعاطي الجنسيّ بينهما يقوم عنده على السعي لفرض هيمنة ذكورية تعدّ في الثقافة التقليدية البسيطة جزءاً من فضاء الذكورية، غير أنّ هذا الحلم الذكوريّ يتفكّك بين يدي "ريما" وهي تمارس سلطتها الأنثوية البارعة بما تفعله معه وتشدّه إليها (امرأة مثل ريما تعرف ما يريد منها الرجل، وتعرف ما يجب أن تعطيه للرجل وكيف تعطيه، كانت تتركه يحرث في جسدها مثل ثور هائج وهي تطلب المزيد، وكانت تهجره حتى تجعله يتوسل لقاءها وترى دموع الشهوة تنزل من عينيه.)، إذ ينتصر الحضور الإيروتيكيّ

الأنثويّ بقوّة حين تتمكّن المرأة من فكّ لغز الجسد الذكوريّ وحاجته إلى جسدها الثمين.

ويرسم الراوي صورة أخرى مواجهة لصورة "ريما" تتمثّل في عالم المومسات، وهو عالم يتيح له فرصة التجلّي الذكوريّ كي يشعر بأنه هو السيّد المُطاع على فراش الجنس والجسد طوع أمره (لم يكن هكذا حاله مع المومس فهو بنقوده التي يلقيها فوق جسدها العاري يجعلها عبدة طائعة مستسلمة، تتحرك إن هو أراد وتدّعي التأوه إن أحسّت أن هذا يطربه، كان يجد معهن نفسه الجبارة، السلطانة المسيطرة الحاكمة التي لا يجدها عند ريما.)، مع أنّه يدرك كذب هذا الفضاء المرتبط بالمومسات وصدق الفضاء الحقيقيّ مع ريما، لذا فإنّ صورة الذكورة في هذه الموقعة الإيروتيكية تعاني الهزيمة، لأنّها هي الطرف الأضعف وهي صاحبة الحاجة قدر تعلّق الأمر بمثل هذه الشخصية الذكورية.

إنّ آليّات التعبير الإيروتيكيّ وسردنة الجسد المتجليّة على هذا القدر من الوضوح والتأثير والحضور والديمومة في روايات قاسم توفيق، إنّما تستجيب لأفق أهمية الموضوع على الصعيدين الثقافيّ والإبداعيّ في سياق استيعاب قيمة الموضوع الجنسيّ فكراً وممارسةً، وارتباطها بطبيعة الشخصية وطبيعة المكان وطبيعة الزمن وسائر عناصر التشكيل الأخرى وهي توفّر المساحات الكافية لتبلور الفكرة وشيوعها في المعترك السرديّ، فثمّة حاجة سردية تستدعي المشهد الجنسيّ الإيروتيكيّ وتفعّله بطريقة سردية تعاضد الحدث السرديّ وتدعم تحولاته بين منطقة وأخرى وحالة وأخرى.

ولعلّ التمعّنَ في نوع الصياغات الإيروتيكية على مستوى التشكيل وبناء المشهدية السردية، والشخصيات ذات النزعة الإيروتيكية، والأحداث الروائية المنفتحة على الموضوع الإيروتيكيّ، والقصدية الإيروتيكية العالية، في هذه الروايات، يكشف عن التفات بالغ الظهور والبروز نحو انشغال مرجعيّ وثقافيّ وإبداعيّ ولذّوي مشترك يتفاعل مع بعضه ضمن حال سردية متوافقة ومتداخلة، تنتهي إلى مقولة روائية لا تنشد المكوث في حقل المتخيّل بل النزوح نحو حقل المرجع الواقعيّ، وتشييد نمط من التفاعل العلائقي بين المتخيّل الروائيّ ومرجعياته الواقعية.

إذ لم يعد بوسع المؤلّف أن يكتفي بالعرض والمسرحة والتمثيل والتصوير والتدليل في سياق دينامية سردية متكاملة للفضاء الروائيّ، وتسيير الحدث السرديّ

الإيروتيكيّ على سكّة الحكاية في فعاليتها السردية الروائية ذات الطبيعة الإبداعية (الفنية والجمالية) المجرّدة، بل الانتقال نحو مساحة الثقافة بمرجعياتها المكانية والزمنية والحدثية المرتبطة بعناصر التشكيل ووسائل التعبير، في السبيل إلى بناء وعي روائيّ ثقافيّ حديث ومتطوّر يعالج المعطى السرديّ وتأثيره الفعّال في صوغ أطروحة معيّنة يمكن أن تجيب على أسئلة الخارج، ففي سياق نظريات القراءة والتلقّي لا بدّ من قياس حجم التأثير الموضوعي للعمل الروائيّ داخل مجتمع القراءة.

بما أن الحدث الروائيّ والشخصيات الروائية وعناصر التشكيل الروائيّ الأخرى هي نتاج المرجعية الواقعية المُفسّرة لإشكالات السرد على نحو من الأنحاء، على الرغم من اندراجها إجرائياً في فضاء المتخيّل، غير أنّها تعبّر عن فعالية دينامية يتفاعل فيها الواقع المستعار مع السرد المتخيّل من أجل إنتاج صورة سردية حكائية تعيد إنتاج الواقع إبداعياً بتمظهرات شتّى تعبّر عن واقع السرد وتفاصيله ومهيمناته، على النحو الذي لا يكتفي فيه العمل الإبداعيّ بصناعة المتعة بوصفها هدفاً قرائياً أوّليّاً لا يمكن العبور من فوقه مهما كانت صورة القارىء وطبيعته، بل المعرفة ذات الطبيعة الثقافية وهي تكشف الغطاء عن طبقة معيّنة من طبقات الواقع نحو التأثير فيه ومعالجته جمالياً، ولا يمكن التفكير بالسرد من غير استيعاب هذه الرؤية في سياق التلقي والقراءة.

وهو ما يمكن تلمّسه على الصعيد الإيروتيكيّ في سياق كشف نوع الحدث، ونمط الشخصيات، وطبيعة الفضاء الروائيّ، إذ لا بدّ من تدبّر النظر نحو استراتيجية العلاقة بين منطقة النصّ ومنطقة القراءة في تجلّي الحسّ الإيروتيكيّ في روايات قاسم توفيق، بما يفتح النسق القرائيّ على قراءة متخصصة.

هوامش الفصل الأول

(1) القصيدة والجسد، حنّا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988: 178
(2) رائحة اللوز المرّ، قاسم توفيق: بلا دار نشر. عمان، 2014، ط 1.
(3) رائحة اللوز المرّ: 9.
(4) رائحة اللوز المرّ: 38، 39.
(5) رائحة اللوز المرّ: 52.
(6) رائحة اللوز المرّ: 54،55.
(7) رائحة اللوز المرّ: 65، 66.
(8) رائحة اللوز المرّ: 67، 68.
(9) صخب، قاسم توفيق: رواية قيد النشر.
(10) صخب: رواية قيد النشر.
(11) صخب: رواية قيد النشر.
(12) الشندغة، قاسم توفيق، منشورات الرعاة للدراسات والنشر، رام الله ـ فلسطين، ط1، 2007: 114 - 116.
(13) ورقة التوت، قاسم توفيق، مركز المحروسة للنشر والخدمات والمعلومات، القاهرة، 2000: 64 - 65.
(14) عمان ورد أخير، قاسم توفيق، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2010: 122.
(15) ماري روز تعبر مدينة الشمس، قاسم توفيق فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ط3 ، 2010: 30.
(16) حكاية اسمها الحبّ، قاسم توفيق، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، ط3، 2009: 33 - 34
(17) البوكس، قاسم توفيق، مطبعة السفير، عمّان، ط2، 2014: 137 - 138.