الفصل السابع

لذة القص

« قراءة فى رواية " ورّاق الحب " لخليل صويلح »

obeikandl.com

obeikandl.com

١ـ توطئة :

لعب الوراقون دوراً عظيما فى الثقافة العربية، كان الجاحظ مثلا يكترى دكاكين الوراقين ويبيت فيها للنظر، واليوم يلج الروائى السورى خليل صويلح فى روايته "وراق الحب" (٢٠٠٨) عالما روائيا جديدا ومختلفا من منظور ثقافى تراثى إلى "الوراقة" يبنيه على فكرة نسخ أجمل ما قيل فى الحب والفراق والموت. ولكن الوراق يقرر ـ وقد أوشكت الرواية على الاكتمال ـ إلغاء فصل الموت لاعتبارات تقنية هى ـ فيما يفهم ضمنا ـ خروج الموت عن طبيعة الرواية، لاسيما أنها حفلت بحكايات الحب واللذة الجسدية، واعتبارات موضوعية هى ـ كما ذكر الوراق صراحة ـ حصوله على مئات الروايات والمراجع عن موضوعات الحب والعشق والفراق والتى تحتاج إلى تفرغ وقراءة متأنية. وسوف يلحظ القارىء تحول الرواية من الحب عاطفة جياشة تجاه الآخر الأنثوى إلى اللذة والألم. وتجرى أعمال "الوراقة" بالرواية على هذا الطريق حتى تنتهى. ولكنها تجرى على هذا الطريق فى لذة أخرى، هى اللذة المعنوية: لذة القراءة، كأنما أراد الوراق لذلك التحول أن يظهر للقارىء بوجهه خطابا روائيا من قص اللذة إلى لذة القص. فكرة نسخ أجمل ما قيل فى الحب والفراق انتظمها ـ فيما نرى ـ خيطان اثنان. أحدهما ما يمكن تسميته بخيط المضمون؛ وهو إشارة الوراق إلى كراهيته الحرب والروايات التاريخية. وهى كراهية تعنى ـ من ناحية ـ غياب دور الفرد العادى فى مثل هذه الروايات لمصلحة الفرد الزعيم أو لمصلحة الجماعة، وتعنى ـ من ناحية أخرى ـ ابتداء الرواية بدعوة الوراق إلى معايشة الحاضر والاستمتاع بالحياة. وأما الخيط الثانى، فهو ما يمكن تسميته بخيط الشكل أو التقنيات. وهو إشارة الوراق إلى نيّته كتابة رواية نواتها الفكرة السابقة، بتقنيات واشتراطات خاصة، منها أن تفيد من طريقة "الحكواتى" ومن هندسات كبار الروائيين فى الوقت نفسه. ومنها أن تختزل هذه الرواية المنتظرة جميع الروايات التى قرأها طوال ثلاثين عاما، ومنها أن تشد هذه الرواية القارىء، وأن تكون ابنة معاناة وتجربة شخصية.

الوراق هو المتكلم فى الرواية، وهو نفسه الراوى والبطل. وهو البطل المطلق الذى ينسخ ما يشاء، ويقرأ ما يشاء، ويقول ما يشاء، ويفعل ما يشاء أيضا. وهذه جميعا

مؤشرات أولية على رواية ذكورية من طراز فريد، أو قل هى رواية يمسك فيها متكلم ذكر بجميع خيوط الحكاية وبوجهة النظر جميعا. أما الشخصيات الأخرى، فهى جميعا أنثوية، وهى خمس: ثريا، ولمياء، وسناء حسن، وبهجة الصباح، وسلوى: ثريا الفتاة الريفية الجميلة، ولمياء الممثلة الشابة، وسناء صديقته القديمة وكانت تخرجت فى كلية الفنون الجميلة، وبهجة الصباح طالبة الدراسات العليا، وسلوى الممرضة. كان الوراق/ البطل دائما مركز الدائرة، وهؤلاء الخمس يدرن بالمحيط، ولكنهن يدرن متفاوتات فى قوة العلاقة والتأثير فى حياة البطل العاطفية. كانت علاقته بثريا مشهدا عاطفيا عاصفا، واشتهاء عاصفا، ولكنه كان مشهدا عابرا. وامتاحت علاقته بلمياء من الماضى فيما يشبه ذكرى علاقة تقصّها الرواية أكثر منها علاقة طبيعية فى الحاضر، وهى ـ على كل حال ـ من حوّلت البطل كائنا حسّيا بعد أن باءت العلاقة بينهما بالفشل. وكذلك هى الحال مع سناء حسن، فهى ممن أحبهنّ ذات يوم ولكن علاقته بها ماتت برحيلها إلى اللاذقية. أما سلوى، فيبدو أن حظها من التأثير فى حياته العاطفية كان ضئيلا، إنما كانت مصدرا آخر للذة. وأما بهجة الصباح، فهى التى امتلكت نفسه وقلبه.

كانت الوحيدة التى دعاها تدليلا بهجة الصباح بدلا من اسمها الحقيقى بهيجة، وكانت الوحيدة التى ناداها بـ "محبوبتى" و "معبودتى"، وكانت الوحيدة التى أخبر عنها فى هذه الرواية أنه سوف يفرد لها فصلا خاصا فى روايته المنتظرة، وكانت الوحيدة التى قارنها بلمياء أعتى صديقاته؛ فبهجة الصباح هى الروح ولمياء هى الجسد، وكانت الوحيدة التى عرَّج البطل ـ فى سياق الكلام عنها ـ على كتب المتصوفة فى الحب الإلهى كجلال الدين الرومى وسعدى الشيرازى وفريد الدين العطار وغيرهم، وكانت الوحيدة التى جمعه بها نفسيا الكتاب؛ فهو الوراق وهى الباحثة فى أدب الرواية، وكانت الوحيدة التى تخلّل كلامه عن علاقته بها شىء من لغة الورَّاقين والنسَّاخين: "كنت طوال الوقت أتجاهل حضور بهجة الصباح وأبعدها قاصدا عن شاشة مخيلتى معتبرا أن ما حصل بيننا مجرد خطأ مطبعى ينبغى تصحيحه فى الحال" (ص١٢٤).

وصف الوراق روايته المنتظرة بأنها رواية "المسكوت عنه". وفى موضع آخر قال إنه يكتب هذه الرواية من "أجل هيلين الجميلة". وهيلين الجميلة هى بطلة "الحرب والسلام" الباقية والمذكورة والرمز الجميل على كل أنثى. المسكوت عنه هو الحب واللذة. هو الحياة وقد لعبت فيها هيلين الجميلة بالقلوب ومنحت الحياة معناها ولذتها. بيد أن هيلين الجميلة فى حياة الوراق "ليست واحدة على أية حال، ففى كل زمن أقول هذه هيلينى الأخيرة لتولد بعدها هيلين وهيلين وهيلين" (ص٢٥). الحب واللذة حياة البطل المتجددة. ربطت أدبيات العشق بين قوة الحب وقوة اللذة. يقول ابن قيم الجوزية مثلا (ت ٧٥١ هـ): "فكلما قويت المحبة قويت اللذة بإدراك المحبوب"[١] ووصف ابن قيم الباب الذى أفرده "فى أن اللذة تابعة للمحبة فى الكمال والنقصان" بأنه من أجلّ أبواب كتابه وأنفعها[٢]. وكذلك ربط ابن قيم بين اللذة والألم. فُسِّرت اللذة بأنها إدراك الملائم، وفُسِّر الألم بأنه إدراك المنافى؛ "فإدراك الملائم سبب اللذة، وإدراك المنافى سبب الألم. اللذة والألم ينشآن عن إدراك الملائم والمنافى. والإدراك سبب لهما. واللذة أظهر من كل ما تعرَّف به؛ لأنها أمر وجدانى. واللذة والبهجة والسرور وقرة العين وطيب النفس والنعيم ألفاظ متقاربة فى المعنى. وهى أمر مطلوب فى الجملة، بل ذلك مقصود كل حى" [٣]. واللذة عند ابن قيم أنواع ثلاثة: لذة جثمانية، ولذة خيالية وهمية، ولذة عقلية روحية. من الأولى لذة الجماع. ويشترك فيها مع الإنسان الحيوان البهيم. وليس كمال الإنسان بهذه اللذة لمشاركة أنقص الحيوانات له فيها. ومن الثانية لذة الرئاسة والتعاظم على الخلق والفخر والاستطالة عليهم.

وهذه اللذة ـ وإن كان طلابها أشرف نفوسا من طلاب اللذة الأولى ـ فإن آلامها وما توجبه من المفاسد والمضارّ أعظم من التذاذ النفس بها. ومن اللذة الثالثة لذة المعرفة والعلم والاتصاف بصفات الكمال من الكرم والشجاعة ونحوهما. والالتذاذ بذلك من أعظم اللذات. وهى لذة النفس الفاضلة العلوية الشريفة[٤].

---

(١) ابن قيم الجوزية (شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر): روضة المحبين ونزهة المشتاقين. صححه وعلق عليه أحمد عبيد. المكتبة التجارية الكبرى (١٩٥٦) ص١٥٧.

(٢) المرجع السابق ص١٥٧.

(٣) المرجع نفسه ص١٥٦.

(٤) المرجع نفسه ص١٦٥ ــ ١٦٦.

واللذة مذمومة فى حال، محمودة فى حال أخرى. تذم اللذة إذا أعقبت ألما أعظم منها أو منعت لذة خيرا منها.

وتحمد اللذة إذا أعانت على اللذة الدائمة المستقرة؛ وهى لذة الدار الآخرة ونعيمها. هذا ما يعبر عنه ابن قيم الجوزية ممثلا لسائر أدبيات العشق فى الثقافة العربية[1]. كانت ثنائية: اللذة ـ الألم مما اهتمت به نظرية السلوك الجنسى المعاصر. من خصائص الدوافع أو الغرائز أن تعبر عن نفسها عن طريق اللذة والألم. وليست مشاعر اللذة المتباينة إلا التجليات النفسية أو القوى الدافعة للجينات أو الغرائز. وتعبر الغرائز المختلفة عن نفسها فى مختلف أنواع مشاعر اللذة. وتسمى لذة الجنس "حبا" أو نشوة[2]. فى الحب إذن لذة، ولكن اللذة تجلب الألم؛ أى ليست بلذة فى الحقيقة، إذا كانت لذة محرَّمة. وفى "وراق الحب" الأنواع الثلاثة جميعا للذة: اللذة الجثمانية التى كانت للوراق البطل مع صديقاته جميعا، واللذة الوهمية التى نشعر بها فى نظرته الدونية إلى طبيعة علاقته بهن، واللذة الروحية التى شعر بها الوراق أحيانا مع بعض هؤلاء، لا سيما ثريا وبهجة الصباح، والتى نشعر بها نحن فى علاقتنا المعرفية بخطاب تلك الرواية وما بنى عليه هذا الخطاب من تقنيات وأنساق لغوية وبلاغية.

إنها لذة القص التى شعر الوراق بدافعيتها مع خاتمة الرواية. يقول الوراق بعد توديعه سلوى: "نهضت من مكانى وجلست أمام شاشة الكمبيوتر بحماس أكتب مدفوعا بلذة القص، وهى الحالة الإنسانية التى أكثر ما تكون شبها بالتحليق، كما قال ماركيز ذات مرة دون أن أفكر أين كانت الحياة تنتهى وأين كان الخيّال يبدأ" (ص١٢٨ ـ ١٢٩).

يمكن القول بأن هذه الأنواع الثلاثة للذة قد توزعت على تجربتين اثنتين رئيستين للوراق / البطل فى خطاب الرواية: إحداهما تجربة الوراق فى علاقته بما يقرأ ويكتب، والأخرى تجربته اليومية العملية فى علاقته بالجنس الآخر. يبدو صنيعه فى التجربة الثانية كمن أراد تحويل العلاقات بين الجنسين فى التجربة الأولى إلى تجربة

(١) المرجع نفسه ص١٥٧.
(٢) فوج، أجنر: الانتخاب الثقافى. ترجمة شوقى جلال. المجلس الأعلى للثقافة ط١

ذاتية حقيقية فى الحب واللذة. وليس من سبيل فى وصف النموذج البشرى الذى مثّله الوراق فى علاقته بالجنس الآخر إلا ما أفسحت له الرواية المجال أحيانا من إثارة وتهييج، ولكنهما الإثارة والتهييج اللذان يجعلان لهذا النموذج القدرة على توصيل رسالة مكتملة إلى جمهور القراء ونظرة بعينها إلى العالم.

"وراق الحب" هو بالأحرى وراق اللذة، ولكنها اللذة التى وضع الألم حدا لها، أو وضعها موضع النظر والمراجعة على الأقل. بعد دهر من اللذة كانت لحظات من المراجعة التى شعر فيها البطل بنذالة فاضحة ومكشوفة. أطلّت مشاهد مؤثرة تعلن الشعور بالألم لحب قتلته اللذة الجثمانية.

خرج الوراق يودّع بهجة الصباح وقد فكرت فى السفر إلى الضيعة وفى نفس كل منهما جرح خطيئة لا يندمل: "ودعتها عند الرصيف المحاذى للمقهى، ولم أستطع تجاهل نظرتها الحزينة وهى ترمقنى من وراء بلورِ السيارة، وعندما غادرت السيارة مبتعدة رفعت يدى ملوحا، وأحسست برذاذ يشبه البصقة يبلل وجهى" (ص١٢٥). وما هى إلا صفحات قليلة حتى يأتى المشهد الختامى بين البطل وسلوى وقد جمعت بينهما اللذة: "أفرغت ما بكأسها وألقت رأسها على ركبتيها. اقتربت منها، وجلست إلى جانبها، رفعت وجهها نحوى وعانقتها بتأثر مفاجىء، وأحسست أننى بحاجة إلى البكاء، واستسلمت تماما على كتفها كمسيح صغير. بعد نحو عشر دقائق من الصمت المطبق، ربتت على كتفى بحنان، فرفعت رأسى بأسى قبطان فقد طوق النجاة" (ص١٢٨).

هكذا اشتركا فى الألم بعد اللذة، فكانت مثل تلك المشاهد شاهدة على استبعاد تأويل الرواية بأنها دعوة للإباحية وتمجيد اللذة.

٢ـ بناء الآجُرّ : لذة الأولية :

والآجُرّ هو الطوب اللبن المُحرق المعدّ للبناء. وهو رمز على مفهوم للرواية ينزع إلى الأولية فى استخدام العناصر اللازمة لبنائها بناء فنيا ممتعا. تنطلق "وراق الحب" مع كل شىء من نقطة البداية فيه. موضوع الرواية هو الرواية ذاتها؛ فالراوى يحكى قصة

انشغاله ومعاناته من أجل كتابة رواية متميزة، يطلق عليها حينا رواية الروايات، ويطلق عليها حينا آخر الرواية المستحيلة. وهو يريد أن تدور هذه الرواية المنتظرة حول الحب لا الحرب التى يكرهها ويرى أن ما كتب عنها من روايات كأنها كتبت لإلحاق الأذى فى نفوس القراء. وهو يحس أن لذة الكتابة تتجلى فى لحظة الكتابة نفسها، لحظة جنون المخيلة وانعتاقها من كل ما يحيط بها من أسوار عالية ومحرمات. والرواية حياة بكل ما فيها من لقاء وفراق؛ لذة وألم، روحانية ونزق. وهى رواية الإنسان الذى طبع على حب النساء. والراوى يروقه أحيانا محاكاة أساليب الأسلاف، أو محاكاة أسلوب "الحكواتى". ولأنها رواية فى الحب، فهى رواية كل زمان ومكان. والرواية كأنها قول واحد، أفرغ إفراغا واحدا، فى فصل واحد، حكاية لتجربة بطل مطلق بين الحب واللذة والألم.

الأولية ـ على معنى فطرية الإبداع ـ هى مركز العملية السردية فى الرواية . الراوى يعود بالمادة اللغوية "روى" إلى أوَّليتها الدلالية، يعود بها إلى "جريان الماء": "نعم، هذا ما أحتاجه: رواية تشبه جريان الماء فى النهر، هادئة فى الأرض المنبسطة وعنيفة فى المنحدرات. رواية بلا ضفاف، تعج بالأسماك والحيتان والسحالى والجنيات والأفاعى" (ص٢٥). الوراق الذى بيده مقاليد الحكى يفتح الرواية على عالم النوازع النفسية والسيرة الذاتية، والتحقيقات الصحفية، والمعلومات التاريخية، ويؤلف بينها فى فضاء سردى واحد. فى بعض السياقات يضمِّن الراوى هذا الفضاء معلومات تاريخية عن مكان يراه ـ فى لحظة ما ـ مفتاحا مناسبا لروايته المنتظرة. ولكن الوراق الذى يلقى لمياء مثلا فى المكان ذاته لقاء عاطفيا، يتوقع فيه القارىء أن تنثال بينهما مشاعر الحب، لم يستطع ـ تحت ضغط عمله وراقا ـ أن يتخلص من تلك المعلومات التاريخية المسهبة مخلِّيا اللقاء لتلك المشاعر.

يحكى الوراق قصة اللقاء: "كنا ننحدر باتجاه ساحة فيكتوريا، ثم صعودا إلى شارع الحجاز. وحين حاذينا محطة الحجاز للقطارات اقترحت عليها أن نتناول القهوة فى مقهى المحطة. ففى باحة محطة القطار الداخلية قررت إدارة السكك الحديدية، استثمار عربة أحد قطاراتها القديمة وتحويلها إلى مقهى. وكانت هذه العربة هى نفسها

التى صعد إليها السلطان العثمانى عبد الحميد مدشِّنا أول رحلة للحجيج بين دمشق والمدينة المنورة فى ٢٢ آب من العام ١٩٠٨. واستغرقت الرحلة زهاء خمس وخمسين ساعة. وفى المقصورة ذاتها جلسنا متقابلين نحتسى القهوة فى عزلة عن بقية الطاولات المتناثرة داخل العربة. وكنت أفكر فى الحج إلى ديارها بزمن قياسى، فممدت يدى ووضعتها فوق أصابع يدها معتبرا أنها مأخوذة بروعة المكان مثلى، ومسحورة بمعلوماتى عن تاريخ المحطة التى صمم مخططاتها قبل نحو مائة عام المهندس المعمارى الإسبانى... لكنها ـ فى حقيقة الأمر ـ كانت شاردة، وقد خرجت لمجرد تزجية الوقت" (ص٣٣). الأولية هنا فى التشخيص. حكى الوراق على سجيته فى لقائه لمياء، فكان سلوكه اللغوى ترجمة لاهتماماته الشخصية.

٣ـ الشراكة الاستراتيجية: الراوى والقارىء :

بنيت "وراق الحب" بناء صريحا على الشراكة الاستراتيجية بين الكاتب والقارىء. الكاتب الوراق البطل يعرف أن القارىء هو المستهدف بالنص دائما. وهو يعرف أيضا أثر توجهه المباشر الصريح إلى القارىء فى نوع الاستجابة لرسالته النصية وقوتها. القارىء يسكن عقل الكاتب منذ الاستهلال، إذ ينسج الكاتب منذ اللحظة الأولى للقص خيوطا للتقارب بالكلام عما يعجبه وما لا يعجبه من روايات. وزيادة فى التقارب يعترف الكاتب بأنه ليس روائيا، ولكن شغفا أخذ يراوده فى كتابة رواية تشد القارىء. درجة أخرى أبعد فى التقارب عندما يكشف الكاتب عن طبيعة علاقته بما يحبه من روايات وروائيين، كأنما يريد أن يجعل من هذه العلاقة نموذجا ينبغى للقارىء أن يحتذيه: "نادرا ما أعجب بروايات الآخرين خصوصا تلك المثقلة بالتاريخ والحروب وكأنها كتبت لإلحاق الأذى فى نفوس القراء. وصار لدى خبرة لا بأس بها فى اكتشاف الرواية الرديئة من غلافها ربما، أو من اسم كاتبها، وأحيانا من عنوانها. وهكذا فى جولتى على المكتبات كنت أكتفى بنظرة سريعة أكتشف خلالها الرواية التى تستحق القراءة، إذا لم أقل أشم رائحتها فورا.

وأعترف أننى لست روائيا، لكن شغفا ما أخذ يراودنى فى كتابة رواية تشد القارىء من أذنيه إلى جحيمها الخاص، متكئا باطمئنان إلى سلالة طويلة من أصدقائى

الروائيين معتبرا فى الآن ذاته أن نصوصهم التى قرأتها وتمعنت فى سطورها واختزلت بعض جملها بخطوط حمراء وسوداء وفوسفورية، كتبت من أجلى ولإشاعة الحبور فى روحى المضطربة ولنصب الفخاخ أمامى كى أقع فى شراكها إلى الأبد. ويمكننى فى هذه اللحظة استدعاء أرواح عشرات الشخصيات التى تحوم ظلالها حولى انطلاقا من قناعة أكيدة، أننا نعرف بعضنا بعضا جيدا، وسبق أن التقينا معا فى أمكنة مختلفة وأزمنة متباعدة، وأحيانا نتبادل رسائل سرية وملغزة تعيد بعض التوازن إلى كيانى المضطرب والهشّ" (ص٥).

لا يكتفى الكاتب بكل ماسبق، بل إنه ليرسم للقارىء خريطة الطريق إلى فهم النص والخروج برسالته إلى الواقع فى الحياة اليومية معتقدا أن هذه الرسالة إنما تبث له حقائق مؤكدة لا اقتراحات وافتراضات: "... على أن تكون رواية القارىء بامتياز بوصفه شريكا، لا متلقيا فحسب، لأن هذه الإحالات (يعنى إلى الأدبيات والروايات العالمية التى ينقل عنها) هى جزء من ذاكرته. وعليه وهو يتحول فى هذا البستان أن يبذل جهدا هو الآخر فى استعادة ما جرى من أحداث مشابهة جرت معه، وأن يضفى على الشخصيات التى يعرفها جيدا شيئا من خياله، فهو ببساطة يستطيع بقدر من الخيال وإشعال الذاكرة أن يجسّد روح فينوس فى جسد جارته فى البناء حتى لو كانت مجرد عاملة فى مصنع للشكولاته أو فى مشغل خياطة. كذلك بإمكانه أن يستعير جسد جوليا روبرتس فى فيلم "عرض مشين" ويحتضن بعنف الفتاة التى وعدها بالزواج ريثما تتحسَّن الظروف، ولو فى مدخل عمارة قيد البناء بعد رشوة الناطور بالطبع، أو فى صالة سينما، أو أى مكان لا يثير الشبهات. وهذه المقترحات ليست مجرد فرضية، إنها حقيقة مؤكدة وتشفى من علل لا تحصى"(ص٢٦ ـ ٢٧).

الكاتب الذى تجاوز إلى هذا الحدّ لن يسلم ـ فيما أتوقع ـ من إثارة شكوك القارىء فى حسن نيته. القارىء المتمرّس سوف يرى فيما يوجبه الكاتب عليه من استحضار لمخيِّلته الخاصة لبث الروح فى شخصيات هامت بالحب ولذة الجسد، سوف يرى فى ذلك شراكة غير بريئة فى إنتاج الرسالة النصية. إنها شراكة موجَّهة إلى تبنى القارىء وجهة نظر الكاتب فى الحب واللذة، من واقع شعور كامن فى نفس الكاتب، أن ما يراه لا يراه بالضرورة سائر القراء، وأن احتمالات قوية للاصطدام بالأعراف الاجتماعية

والأدبية معا باتت مؤكدة. فى ضوء ذلك نستطيع أن ندرك السبب الذى من أجله لعب الكاتب دور القارىء فى الفهم والتأويل فى نوع من مصادرة الكاتب على حق القارىء فى ذلك كله. فى غير موضع من الرواية بادر الكاتب إلى تأويل انهماك البطل فى اللذة الجسدية على النحو الذى يمجّه الخطاب فى التقاليد الروائية؛ لأنه يخرج القارىء من دائرة اهتمامه فى الوقت الذى يستميله كلاميا بوسائل شتى. يعرف الكاتب أهمية الإبقاء على إقامة التواصل مع القارىء: "سانت بوف، هل تعرفونه؟" (ص٢٤)، ويعرف أيضا أهمية الدور الرقابى الذى يلعبه القارىء على معطيات السرد ومصداقية الخطاب: "وسأجد صعوبة فى إقناع القارىء فى تخيِّل ليلة ماجنة مع إنكليزية باردة"(ص٤٠). لقد وضع الكاتب بين يدى القارىء على مدار النص معاناته اليومية من أجل الرواية المنتظرة، حتى صار القارىء على علم بخفايا الموقع الذى تشغله الشخصيات فى تلك الرواية، وهو العلم الذى يرى الكاتب نفسه أمامه مضطرا للمراجعة: "وأكثر ما أربكتنى بهجة الصباح ذاتها بعد أن أفردت لها فصلا فى الرواية وأخذت حيزا لا بأس به دون أن أجد حيثيات مقنعة لإقحامها بكل هذه القوة؛ فأنا بالكاد أعرفها مقارنة مع لمياء. وإذا افترضت بما تبقى من إرثى الروحى أنها هى الروح وأن لمياء هى الجسد، فإن القارىء سيبصق فى وجهى وهو يكتشف فجأة أننى أحد أحفاد السهروردى بعد كل هذا التهتك مع لمياء"(ص١٠٠ ـ ١٠١). على رغم كل ذلك، قطع الكاتب الطريق على القارىء وقام بخلط الأوراق والأدوار. السياق الأول الذى نرى فيه ما يصلح أن يكون تأويلا للنص، هو سياق عما يمكن اعتباره العلاقة الضمنية بين رواية "امتداح الخالة" ورواية الكاتب. كانت بهجة الصباح قد قرأت الرواية الأولى التى أعارها لها الوراق فرأت أنها رواية خليعة، ولكن الكاتب/الوراق رأى رأيا آخر، هو بالأحرى تأويل لروايته يحكيه هكذا: "قالت وهى تلقى رواية "امتداح الخالة" فى حضنى مثل عنكبوت سام: "أعتقد أنك أخطأت العنوان هذه المرة". أجبت بحسم: "بالعكس إنها رواية فلسفية، وقد ترجمت إلى تسع عشرة لغة فى العالم. وهذا دليل قاطع أن ما اعتبرته خلاعة، كما فهمت من تصرفك الصبيانى، ما هو إلا جسر يكشف خراب النفس البشرية، وتحطم القيم الروحية أمام الحالة البهيمية التى وصمت حضارة

القرن العشرين"، ثم أضفت بعد هذا: "من المؤسف أن تفهم واحدة مثلك تدرس الماجستير عن الرواية تحديدا، الأمور على هذا النحو من السطحية" (ص١٠٨).

أما السياق الآخر، فهو الذى يتحدث فيه عن بطل روايته المنتظرة التاجر البغدادى وحكايته مع ياسمين زاد، وهى إحدى الأفكار التى واتته لكتابة تلك الرواية: "فحين توقفت عند حكاية التاجر البغدادى وياسمين زاد ذهلت من أجوائها، أنها تمتد على زمن طويل يصل إلى حدود عشرين عاما، وكان من الممكن ببساطة أن أقتفى أثر هذا العاشق ومكابداته من بغداد إلى دمشق إلى بلاد فارس وسمرقند وبخارى والأندلس انتهاء بدمشق عند ذلك الزقاق الضيق الذى يقع فيه بيت ياسمين زاد؛ فقد كان بطل روايتى يطارد وهمًا أو سرابًا مثلى تماما، ولن يصل إلى يقين على الإطلاق. ولهذا السبب، ربما، كنت أبحث عن حكاية مستحيلة، حكاية لا تنتهى أبدا، حكاية لا تبوح بسرّها، مثل مسافر تائه فى الصحراء لا بوصلة تهديه إلى بئر ماء، وكلما اقترب من ضالته اكتشف أنها مجرد سراب، وأن الحقيقة الوحيدة الملموسة لديه هى أنه يكاد يموت من العطش، وليس من سبيل لارتوائه فى هذه المفازة المهلكة سوى غلاوة الروح" (ص١٢٢).

المشابهة بين الروايتين: "امتداح الخالة" و "وراق الحب" من ناحية، والمشابهة بين البطلين: التاجر البغدادى والوراق/البطل من ناحية أخرى، تجعل من السياقين السابقين، تأويلا مناسبا للرواية التى بين أيدينا، والقارىء يعى بالطبع أن ربط ذلك التأويل بالمشابهة هو جزء من الصنعة الروائية.

٤ـ الثعلب والدجاجة: الهيمنة الذكورية :

مثل الوراق والفتيات الخمس كمثل الثعلب والدجاجة. الثعلب من الفصيلة الكلبية، ويضرب به المثل فى الاحتيال. والدجاجة من فصيلة الطيور الدواجن. يهيم الثعلب بالصحراء، وتألف الطيور الدواجن البيوت. الثعلب يمكر ويروغ ويحتال. وكذلك كان البطل فى تلك الرواية: يخوض مغامراته الغرامية بروح ثعلبية: توضع الكمائن، وترسم السيناريوهات، وتُتحيَّن الفرص. وضعت الرواية لهذه العلاقة: الثعلب ـ الدجاجة ما يبرر حضورها القوى وانفتاحها على تصورات مختلفة. وكان من أهم ذلك التشخيص، سواء فى ذلك الشخصية الذكورية الوحيدة: الوراق البطل، أم الشخصيات

الأنثوية الخمس. البطل تطنُّ برأسه دائما ذبابة الشهوة، ويطير إلى موعده مع إحدى صديقاته بأجنحة الرغبة. أما الشخصيات الأنثوية، فقد قدمت من زاوية الوعى الذكورى الذى عبّر عنه البطل: قدمت ثريا فتاة ريفية شابة جميلة متجمِّلة، لكنها قدمت أيضا فتاة "لاتسمع الكلام ولا تعرف العيب"(ص١٥)، فتاة غرّة، سرعان ما تعلقت بالبطل وأسلمت له نفسها عن جسارة ووحشية على أمل الزواج به. وقدمت لمياء ـ على رغم أنها كانت معلمة سابقة لمادة الفنون النسوية قبل أن تلج عالم التمثيل ـ قدمت فتاة متمردة صعبة المراس. وقدمت سناء خريجة كلية الفنون الجميلة فتاة متحررة مستهترة، من أعضاء الشلل القديمة، ومن معتادى السهرات الجماعية الصاخبة. وقدمت سلوى فتاة مجرِّبة، صفعتها الحياة مرارا فى تجارب صعبة، لاسيما أنها كانت ممرضة. أما بهجة الصباح، وقد تميزت عنهن جميعا بسيرتها الطيبة، فقد رآها البطل بعين الرغبة، رآها فاكهة فاجعة وأن "خندق الفضيلة الذى تتمترس وراءه مجرد وسيلة دفاعية واهية؛ لأن رائحة البارود لم تقترب منه قط"(ص٧٠).

يسلّم الواقع بالضعف البشرى أحيانا أمام الغريزة. ولكن البطل الذى قدمته هذه الرواية بدا دائما مترصدا، تعميه الرغبة عن أن يرى الأنثى كائنا محترما. كانت علاقته بها دائما هى علاقة الثعلب بالدجاجة. لقد أطلت هذه العلاقة برأسها فى الرواية عبر عدد من التصورات، من أهمها:

(أ) المرأة كائن تأسره الكلمات: الوسيلة المستخدمة فى بناء هذا التصور هى الملاطفة أو الملاعبة باللغة خطوة أولية على طريق الهيمنة الذكورية من الحب إلى اللذة. فى غير موضع من الرواية يعرب البطل عن وعيه بأسرار الكلمات وتأثيرها فى القلوب إيجابا وسلبا؛ "فللكلمات أسرارها الغامضة التى تهز القلوب النائمة أو تحيلها إلى رماد" (ص٢٨).

فى بعض محاوراته كانت فتنة الكلمات أداة البطل الفعالة للاستمالة والهيمنة. نرى شيئا من هذا بين البطل وبهجة الصباح. مع بهجة الصباح بخاصة عرف الوراق كيف يخاطب أنثى تشتغل بالبحث فى أدب الرواية وتشعر أكثر من غيرها بإغواء الكلمات. خرج الوراق البطل يودع بهجة الصباح فى جو ماطر، حتى نراه يستقطر من

تلك الملابسات جملة شاعرية موحية ساحرة مختصرة: "وتحت رذاذ من مطر خفيف أمسكت يدها فأفلتتها، ثم أحطت خصرها بعنف وعانقتها. حاولت أن تفلت منى، لكننى أمسكت يدها وهصرتها بين أصابعى، وأنا أقول: أيه غيمة هطلت بك فى صحرائى"(ص٧٤). وفى لقاء آخر بين الوراق البطل وبهجة الصباح فى منزله، يقول: "قالت وهى تتأمل اللوحات على الجدران: بيتك أليف، قلت: لأن حمامة مثلك خفقت بأجنحتها بين جدرانه"(ص٩١).

هكذا ترق الكلمات وتحلّق الخيالات، حتى لنرى مثل تلك الملاطفات فى سياقاتها اللغوية النصية أداة للاستحواذ والهيمنة النفسية والجسدية معا. ولاشك أن طبيعة العلاقة بين المتكلم/الوراق والمخاطبة ذات الصلة بالأدب واللغة بهجة الصباح، هى المسئولة عن مثل تلك الملاطفات والملاعبات معها دون غيرها.

(ب) المرأة بأصابع قدميها: هكذا يرى البطل فى قوله: "كانت الفرصة متاحة أمامى لاختيار ما أشاء من غابة السيقان هذه رغم ضجيج المقهى ومشاركتى فى النقاشات الساخنة حول الانتفاضة والمجتمع المدنى وحرب أفغانستان وحرية الصحافة والفساد والألفية الثالثة، دون أن أنسى بالطبع تركيزى على أقدامهن، أصابع أقدامهنَّ على وجه الدقة؛ لاعتقاد راسخ تعزّز لدى فى السنتين الأخيرتين أن أصابع القدم هى المقياس النهائى لجمال المرأة، وأن امرأة قبيحة القدم لا يمكن أن تكون جميلة فى تفاصيلها الأخرى. وهكذا كنت أشطب ببساطة أى امرأة لا تتوافق مع نظريتى هذه رغم قناعتى أن نعومى كامبل أو كلوديا شيفر لن تمر فى شارع العابد للتسوق من محلات الصالحية"(ص٧٥). لقد اختزل جمال المرأة فى جمال أصابع القدمين، وهى نظرة حسية طغت على العذرية الرومانسية التى كانت العيون والمحيّا فيها مصادر الجمال الجذاب.

(جـ) المرأة نزهة وشجرة فى حديقة: فقد كانت سلوى تجمع بين لمياء وبهجة الصباح جاذبية، وكانت ذات حضور قوى، ولكن الإشارات الأولى ـ كما يقول البطل ـ تؤكد كلها أن الطريق إليها سالكة، ولا توجد أية مطبات أو منعطفات تعرقل مسار نزهته فى حديقة متاهتها الجحيمية (ص١٢٤). وفى موضع آخر يقول البطل عن

"سلوى": "وفكرت فى طريقة للتخلص منها، لكننى سرعان ماتراجعت تحت وطأة إحساس غامض فى أن كلمة السر موجودة لديها دون غيرها، وأنها هى شجرة التفاح الوحيدة فى الحديقة التى لم أتذوق ثمارها"(ص١٢٦). مثل هذا الربط بين المرأة والروضة والنزهة مما تعلن عنه مصادر العشق فى التراث العربى، لاسيما ما يبرزه "روضة المحبين ونزهة المشتاقين" لابن قيم الجوزية. وكذلك يرجع الربط بين المرأة والطبيعة الشجرية إلى الثقافة العربية التى كانت تكنى عن المرأة بالسَّرحة (أى الشجرة الطويلة) والزهرة والحديقة. وهى جميعا كنايات دالة على النظرة الحسية والنفعية المهيمنة على الوعى الذكورى تجاه المرأة.

(د) المرأة كائن تحيط به حواس الرجل الخمس: فمن الذوق أن كانت بهجة الصباح دجاجة التهمها البطل الثعلب (ص١٢١). وكانت سلوى شجرة التفاح الوحيدة فى حديقة صديقاته التى لم يتذوق ثمرها ورغب فى تذوقها (ص٢٦). وهو لا يستطيع أن يتجاهل حضورها ونكهة قرفتها اللاذعة (والقرفة هنا مجاز جنسى) (ص١٢٣). ومن الشم أن نرى الراوى البطل يمزق سبع صفحات لم تعجبه فى روايته المنتظرة؛ لأنه لم يجد فيها العبارة المناسبة لإتمام ما كان كتبه قبل أيام فى وصف رائحة النعنع البرى المنبعث من إبطى بهجة الصباح؛ لأنه لم يتمكن بعد من الوصول إلى هذه المنطقة الوعرة(ص١٠١). ومن اللمس أن كان البطل الراوى أول من قطف تفاح ثريا وأول من لامس تفاحها العالى (ص١٩). وفى موضع آخر راوده إحساس مفاجئ فى خروجه برفقة لمياء من مقصورة السلطان عبد الحميد أنه أمسك بطير الحرّ دون عناء الصيادين (أى كانت صيدا سهلا) (ص٣٤). ومن البصر أن يرى البطل الراوى بهجة الصباح ـ أول أمره معها ـ فاكهة تحتاج إلى السماد والتشذيب لكى تنضج (وهو يعنى بذلك أنها ناقصة الخبرة عاطفيا وجنسيا) (ص٧٠).

(هـ) المرأة بحر والرجل بحّار: يرى البطل بهجة الصباح بحرا ويرى نفسه البحار الذى يقود السفينة، ويدير دفتها. كان البطل قد قرأ حكاية مؤثرة عن سيرة المجنون، ففكر أن يحكيها لبهجة الصباح متصورا نفسه المجنون وبهجة الصباح ليلى. لكنه يقلع عن هذه الفكرة لما فى القصة من العذرية التى تفسد عليه طبيعة العلاقة التى

يريدها بينهما. يقول: "وهو ما لا يتناسب مع جهة سفينتى المبحرة بكل قوتها إلى شاطىء آخر، خصوصا أن بهجة الصباح ـ كما أتوقع ـ تكون قد أنهت قراءة "امتداح الخالة". وعلى ضوء اكتشافاتها الخاصة سأدير دفة سفينتى"(ص١٠٤).

(و) المرأة فريسة يصطادها الرجل: يقول البطل: "فأينما أصوب بندقيتى أجد أرنبا أو غزالا فى مرماى"(ص٨٧).

(ز) المرأة عدو يقاتله الرجل: فالبطل يذهب إلى موعده مع بهجة الصباح بروح قتالية: "بهذه الروح القتالية ذهبت إلى موعدى مع بهجة الصباح"(ص٨٧). وهو يرى أنه ـ فى موقفه من بهجة الصباح ـ لا يختلف كثيرا عن الآلة الجهنمية الأمريكية فى محاولاته المستميتة لإخراج بهجة الصباح من كهفها السرى الذى تختبىء فيه (وهو يعنى عفافها) وقد رفعت الراية البيضاء مستسلمة... أمام خنجر رغباته المجنونة (ص١٠٢).

تبدو العلاقة فى التصورات السابقة هى علاقة الأقوى بالأضعف، أو الأعلى بالأدنى، أو المنتفع بالمنتفع به، أو الحاكم بالمحكوم. كانت معضلة الهيمنة الذكورية مما شغل الدراسات الثقافية والإيكولوجية والنقد النسوى جميعا. ترى ريندى ماركورت أن قطاعات من الذكور تحاول ـ وهى تواجه تحولا غير متوقع فى علاقاتها مع النساء ـ أن تتعامل مع هذا الوضع باتخاذ موقف مسيطر[1]. وكان للنسوية الإيكولوجية دور مهم فى تطوير وجهة نظر إلى الترابطات الدالة على الهيمنات غير المبررة على النساء، ورأت أن المشروع المركزى للنسوية الإيكولوجية يتمثل فى استبدال بنيات الهيمنة غير المبررة وإحلال بنيات وممارسات عادلة محلها. وكان من بين هذه الترابطات التاريخية التى قدمت فيها النسوية الإيكولوجية تفسيرات تاريخية للهيمنة على النساء؛ إذ تنقل كارين .ج. وارين عن رايان إيسلر فى كتابها "الزهرة والسيف" وصفها ذلك الزمن قبل حدوث الغزوات البطريركية الرعوية بأنه حقبة زراعية آمنة، مجتمع شراكة حكمته الزهرة لا السيف. ترمز الزهرة إلى مجتمع التعاون والسلام والمساواتية والشراكة المتسم بعلاقات الرعاية بين البشرأنفسهم وبينهم وبين الطبيعة. ومن جهة أخرى يرمز السيف

(١) ريندى، ماركورت: النوع والثقافة. مقال منشور فى كتاب: التنوع البشرى الخلاق. ترجمة د.محمد يحيى وآخرين. المجلس الأعلى للثقافة ط١ (١٩٧٧)، ص١٤٨.

إلى مجتمع العدوان والعنف والنزعة الحربية والهيمنة الذكورية[1]. ومن هذه الترابطات أيضا الترابطات اللغوية؛ إذ تذكر وارين أن اللغة الأورو ـ أمريكية تخترق بأمثلة عن لغة جنسية ـ طبيعية، فتوصف النساء تكرارا بألفاظ حيوانية ازدرائية: فالمرأة أرنب وبقرة ودجاجة ونحوها. وكذلك ترى النساء فى الثقافة البطريركية التى تؤنث فيها اللغة الطبيعة تابعا وفى مرتبة أدنى[2]. وتنظر فيونا كارسون إلى العلاقة بين النسوية والجسد، فترى أن هناك عملية تشييء للأشكال المثالية لجسد المرأة بطرق عدة لاستهلاك الرجل ومتعته الجنسية [3]. وتتساءل الناقدة النسوية بام موريس: "لماذا لم تقاوم القارئات والكاتبات الأسطورة الذكورية التى تبرر الحق شبه الإلهى للرجال فى الحكم على الحياة الجنسية للنساء وتنظيمها؟ ولماذا سمحن ببناء الأبعاد البطولية للهوية الذكرية على أساس من صورة لهشاشة الأنثى وتسليمها السلبى للرجال؟[4].

٥ ـ أرى ولكن: وجهة النظر :

يمكن القول بأن وجهة النظر فى هذه الرواية تبنى على أساس التفاعلات بين الدوال الثلاثة: الرواية والمرأة والحياة. كانت التفاعلات بين هذه الدوال أولية وقوية وممتدة، حتى صار لكل منها دوره الذى يتشابك مع أدوار الدوال الأخرى. وسوف يلحظ القارىء مثلا أن الكاتب يتحدث عن أحدها بالشفرة اللغوية التى تستخدم عادة فى الحديث عن دال آخر. الكاتب يتحدث عن الرواية كأنما يتحدث عن امرأة، ويتحدث عن المرأة بما توصف به الرواية: إنه خبير بالرواية الجيدة، يشم رائحتها بمجرد أن يراها كأنما يشم رائحة امرأة، ويحكم عليها من الغلاف كأنما هى امرأة يحكم على جمالها برؤية الوجه والقوام. وهو كذلك يعى طبيعة علاقته بمن عرف من الجنس الآخر؛ فلمياء رواية طويلة و بهجة الصباح قصة قصيرة جدا. وهذه هى الحال بين الرواية والمرأة من ناحية وبينهما وبين الحياة من ناحية أخرى: الرواية تحكى

(١) وارين، كارين ج.:مقدمة كتاب الفلسفة البيئية. تحرير مايكل زيمرمان. ترجمة معين شفيق رومية. عالم المعرفة ــ الكويت (نوفمبر٢٠٠٦) ١٢/٢.

(٢) المرجع السابق ١٦/٢ ــ ١٧.

(٣)كارسون، فيونا: النسوية والجسد. مقال منشور فى كتاب: النسوية وما بعد النسوية لسارة جامبل. ترجمة أحمد الشامى. المجلس الأعلى للثقافة. ط١ (٢٠٠٢) ص١٧٨.

(٤) موريس، بام: الأدب والنسوية، ترجمة سهام عبد السلام. المجلس الأعلى للثقافة. ط١، (٢٠٠٢)، ص٦٤.

نماذج بشرية تعرفها الحياة اليومية على نحو يجمع بين الواقع والخيال. والمرأة حياة يجد فيها الرجل الإمتاع والمؤانسة. الحياة شاهدة على أن الحب حكاية غريزة إنسانية تمنح الحياة استمراريتها. "والحياة ذاتها حكاية بزمن لامتناه. وروح الكائن تتشكل على مهل، مثلها مثل أية حكاية حقيقية أو متخيَّلة وراءها سر ما: خاتم أو مصباح يتلاشى الحلم مجرد أن نلتقط أحدهما"(ص٢٨). بيد أن القاسم المشترك الأعظم بين تلك الدوال الثلاثة هو التجربة الشخصية. الكاتب يريد لروايته المنتظرة ـ على رغم إدراكه قيام الرواية على الواقع والخيال ـ أن تحكى تجربته الشخصية فى الحب والحياة. والتجربة الشخصية مضت فى طريقها مدفوعة بالنظرة إلى الحب غير منفصل عن اللذة. من ثم اتسمت هذه التجربة بأنها تجربة جسدية؛ اختلّ فيها التوازن بين الجسد والروح. ولذلك وجدت فى مقولات الجاحظ عن "التأدب المصطنع" وفى جرأته فى رسالته عن القيان وفى الاقتباس المطوَّل عن أمهات الروايات العربية والعالمية، وفيما تصورته نظرة سطحية إلى الحب العذرى المنقطع عن الاشتهاء، وجدت فى ذلك كله ضالّتها وما يجعل لتلك التجربة الشخصية محلاً ومبررا. لقد كان الإعلان عن كراهية الحرب وروايات الحرب منذ السطر الأول من الرواية إعلانا عن موقف سياسى أيديولوجى. اختلال التوازن بين الجسد والروح ترك آثاره السلبية فى تضارب مواقف البطل: هو يرى أن "ما لا يؤنث لا يعوّل عليه" كأنما يشاء إعلاء شأن الأنثى، فى الوقت الذى اختزلها فى أصابع القدمين. وهو يعلن كراهيته الحرب، فى الوقت الذى يشنّ الحرب فيه على لمياء حربا جسدية شعواء. وهو يمضى نقاهة طويلة فى سرير الحب الإلهى متنقلا بين بساتين جلال الدين الرومى وسعدى الشيرازى وفريد الدين العطار وابن الفارض والحلاج يرتشف الخمرة الإلهية ويغوص فى معنى الروح، ولكنه ينتهى ـ بعد كل ذلك ـ إلى أن مصيره معلق بفقه الجسد أولا وأخيرا.

فى سبيل دعم وجهة نظره إلى الحب من حيث هو لذة، لجأ الوراق إلى وسائل عدة:

(أ) منها ما يرتبط بأصول العملية الإبداعية؛ كالنظر إلى الرواية من حيث هى حياة كاملة، وأنه ليس من مهمة الروائى أن يكون واعظا. قال الوراق: "ليس من مهمة

الروائى أن يكون واعظا؛ ففطائر الحكمة المزوجة بعسل الفضيلة تملأ الدكاكين والزوايا والتكايا، أما الحياة فهى فى مكان آخر"(ص٨٩).

(ب) ومنها ما يرتبط بتقنيات صناعة النص، لاسيما التناص. وهو هنا فى هيئة الاقتباس. وهو اقتباس من أمهات الروايات والأدبيات التى عالجت علاقة الرجل بالأنثى. وقد كان فى ذلك التناص فرصة توسيع فضاء الرواية بما يمكن تسميته بالفضاء المكتسب أو الخارجى فى مقابل فضاء الرواية الطبيعى أو الداخلى. اتسع الفضاء حتى صار بفضل هذه الاقتباسات المطوَّلة من روايات الحب العالمية فضاء كونيا، إلى جانب ما قامت عليه التجربة الشخصية للوراق ومقابلاته صديقاته هنا وهناك من فضاءات أخرى إقليمية. بيد أن الذى يمنح لهذه الاقتباسات شرعيتها الروائية هو وظيفتها البرهانية التى استند إليها الوراق لدعم تجربته الشخصية. لقد كانت هذه الاقتباسات إحدى مرجعياته الأدبية فى دعم موقفه من الحب واللذة.

(جـ) ومنها ما يرتبط بأحداث واقعية شهدتها مجتمعات عربية وإسلامية فى علاقتها بالمرأة. ومن ذلك تعجب الوراق من خبر مقتل شابة من ريف حلب برصاصة من شقيقها الذى اكتشف اقتناءها شرائط أم كلثوم، وأنها تستمع إلى أغانى أم كلثوم بتوحد وانسجام، معتبرا أن هذا التحول الفجائى فى شخصيتها دليل قاطع على تدمير شرف العائلة. يقول الوراق: "الخبر الذى نشر فى أسفل صفحة الحوادث ببضعة سطور فقط لم يثر ضجة كما كنت أتوقع؛ إذ لأول مرة فى التاريخ حسب علمى تحاكم امرأة بالقتل لمجرد سماعها أغانى أم كلثوم"(ص٥٩). ومن ذلك أيضا سخريته بما صنعه حكم طالبان فى أفغانستان من تسلط على الأجساد وبخاصة الجسد الأنثوى. يقول الوراق: "اتجهت إلى الصالة وقد خف حماسى فى مكالمة بهجة الصباح منشغلا بمشاهدة تقرير كانت تبثه فضائية "الجزيرة" عن أوضاع الأفغانيين بعد إطاحة حكم طالبان، حيث خطف حلاق "كابول" كاميرات التلفزة فى اللحظات التى تلت سقوط سلطة حركة "طالبان" وقمعها. ولطالما شدد هؤلاء قبضتهم على الأنفس والعقول بممارسة جبروت طاغ على الأجساد. وصار حلق الذقن شبهة تقارب المعصية وتضع من يمدّ يده

إلى ذقنه فى موضع المعارضة السياسية. أما المرأة الأفغانية فقد تخلصت من أغرب زى اخترعته المخيلة البشرية، وهو عبارة عن خيمة تغطى جسم المرأة بالكامل عدا بعض الثقوب عند الوجه كنوع من فتحات التهوية وكأنها خارجه للتوّ من مزرعة لتربية النحل"(ص١٠١ ـ ١٠٢) ويعيد الوراق النظر فيما استقر فى الثقافة وتاريخ الأدب عن شعراء الحب العذرى قائلا: "وكى لا أتمادى فى أوهامى أكثر من ذلك، تناولت كتابا عن الحب العذرى كان موجودا فوق المنضدة كواحد من مراجعى فى كتابة روايتى. قلبت صفحاته بملل ثم بحثت فى الفهرس عما يثير شهيتى للقراءة، ولفت انتباهى فصل صغير مخصص لمجنون ليلى، لكننى ما إن قرأت السطور الأولى منه حتى شعرت بالملل مجددا؛ إذ كان المؤلف يحاول ببلاغة جوفاء تمجيد شعراء الحب العذرى واستبعاد أية شبهة شهوانية مؤجلة عن حيواتهم متجاهلا بقصدية فاضحة المعانى الكامنة فى نصوصهم للخروج بخلاصة مدرسية تتناسب مع مقدمته المحشوَّة بحلوى الفضيلة وكستناء الملائكة، خصوصا أن دراسات أخرى معمَّقة ورصينة أكدت أن عذرية هؤلاء كانت قسرية أكثر منها خيارًا روحيًا أو فلسفيا، وأن مجنون ليلى بالذات لم يكتف بالوقوف عند سور المدرسة التى كانت تدرس ليلى فيها علوم النحو والبلاغة، ثم ينصرف بكل أدب أسوة بزملائه أمثال: عمر بن أبى ربيعة وعروة بن حزام وجميل بثينة، بل كان يتسلل إلى حوزتها كلما سنحت له الفرصة، خصوصا أيام الخميس عندما كان والداها يذهبان إلى السينما لمشاهدة فيلمهما المفضّل، وأعتقد أنه "ذهب مع الريح" وقد خبأته ليلى أكثر من مرة فى فراش خادمتها حين كانت تفاجأ بعودة والدها مبكرا من المقهى والشرر يتطاير من عينيه إثر خسارة فادحة يتعرض لها فى مباراة للعب طاولة النرد مع زعيم شاب من قبيلة العامريين أو بنى عذرة، مما يضع ليلى فى موقف صعب لا تحسد عليه إطلاقا"(ص١٠٢ ـ ١٠٣).

ينعى الوراق على تلك المجتمعات معاملتها الأنثى بالعنت والتشدّد فى البعد العاطفى الوجدانى وفى بعد الحرية الشخصية فى السلوك واللباس بما يرضى العرف. ويستلّ الوراق سيف السخرية بتلك المجتمعات وبالفهم المستقر فى الثقافة لما توهموه حبا عذريا خالصا منزها من أى اشتهاء.

هكذا يسعى الوراق إلى جمع الأدلة من الأدبيات والروايات العالمية والأحداث الاجتماعية الواقعية والمفاهيم المبنية على الوهم من أجل تدعيم وجهة نظره فى الحب: الحب حب ولذة.

هو إذن يرى ما تراه تلك الروايات وما برهنت عليه تجربته الخاصة، ولكن يبدو أن شعورا كامنا ـ تعززه التجربة الشخصية للوراق /البطل ـ بأن اللذة لانهائية ولا تشبع، كان وراء التخلى عن بدهية حق القارىء فى التأويل. ربما كانت هناك قطاعات عريضة من الناس فى كل مكان وزمان ترى ما يراه الوراق فى ربط الحب باللذة والاشتهاء.

ولكن الوراق يعرف بالطبع أن قطاعات أخرى أعظم لا تجد فى لذة محرَّمة إلا الألم النفسى والقبح.

من أجل ذلك كان تعليله ما اعتبرته إحدى شخصياته خلاعة بأنه ليس إلا جسرا لكشف خراب النفس البشرية، وتحطم القيم الروحية أمام الحالة البهيمية التى وصمت حضارة القرن العشرين.

ومن أجل ذلك أيضا كان تعليله موقف البطل فى روايته المنتظرة وقد أنهكته اللذة بأنه يطارد وهما أو سرابا مثله، وأنه ليس من سبيل لارتوائه فى مفازة الجسد واللذة المهلكة إلا بالروح.

هكذا توثقت العلاقة فى الرواية بين قص اللذة ولذة القص. نشطت اللغة واستنفرت طاقاتها الجمالية حتى تزود القارىء باللذة الروحية العقلية الكامنة فى أولية عناصر القص وبكارتها، وفى رسم الشخصيات، وتصوير المشاهد، والانتقال الأنيق بين الأحداث والأزمنة والمتناصات، والنوازع والرغبات، واستعراض معطيات التجربة الإيروتيكية الشخصية للراوى/البطل واكتشافاته المثيرة فى فضاءات الجسد الأنثوى. لم يكن هناك شىء يمنع شيئا من الدخول فى الرواية.

الراوى يجد لنفسه شيئا فى كل شىء: فهو فى طلاوة الحكى راو، وفى اعتماده لغة الإيحاء شاعر، وفى استعراض ما ينبغى فى الرواية ناقد، وفى رسم الجسد الأنثوى

مصور، وفى تحقيق الأماكن والفضاءات جغرافى، وفى رصد مآثره الغرامية مؤرخ، وفى اقتباساته بمالها من قوة برهانية محاجج، وفى اختزال التجربة بالحكمة فيلسوف، وفى التعليق على فضائح الحرب التى شنها الأمريكان فى العراق وأفغانستان سياسى، وفى معايشته صدامات الروح والجسد متصوف، وهو فى كل ذلك يمضى بالرواية مدفوعا بلذة القص.

***

obeikandl.com