

الرواية والمرأة: النشأة والتطور

جورج طرابيشي

هذه الثورة الكوبرنيكية، وفي الشروط التاريخية التي تحكمت بمسارها في السياق العربي، وعلى الأخص تلك الشروط التي اقتضت أن تبقى هذه الثورة ثورة ناقصة، مطروحة باستمرار على جدول أعمال التاريخ العربي، تنوء بحملها لا النخب الحاكمة وحدها، بل حتى تلك المنتجة للايديولوجيا النهضوية التي هي الانتلجانسيا العربية؛ وقد كانت هذه ولا تزال تدعي لنفسها صفة الشمولية والجزئية، وإن تكن موافقها موسومة منذ بدأ عصر النهضة وإلى اليوم، بسمة الجزئية والوسطية والتسوية.

ومادنا بصدد الحديث عن الرواية والمرأة، فمن الواضح أن ما يهمننا من برنامج تلك الثورة الكوبرنيكية هو البند الثالث الذي كان يقتضي، لا إعادة اكتشاف حقوق الإنسان في مواجهة حقوق الله، أو إعادة اكتشاف حقوق الفرد في قبالة حقوق الجماعة فحسب، بل كذلك إعادة اكتشاف وجود المرأة وحقوق المرأة في إطار مجتمع لم يكن يقرّ بالوجود وبحقّ الوجود إلا للرجل وحده.

وبالفعل، وفي مجتمع كالمجتمع العربي في القرن التاسع عشر، حكم نصفه على نصفه الآخر بالعزلة التامة ضمن جدران «الحريم» وألقى وجود المرأة من حياته العامة إغناء تاماً وقلص هذا الوجود إلى أدنى حدّ يمكن تصوّره في مضمار الحياة الخاصّة، ما كان للرواية - حتى ولو كفنّ مستورد - أن ترى النور.

ويعني من المعاني فقد كان رائد النسوية العربية قاسم أمين (١٨٦٣ - ١٩٠٣) هو من مهدّ الأرض، نظرياً، لظهور الرواية العربية. فكتابه عن المرأة (تحرير المرأة، ١٨٩٩)، والمرأة الجديدة، (١٩٠٠) اللذان كرّسا حقّها في الوجود وطالبا لها بحقّها في مساواة الرجل، هما اللذان رشّحاها أيضاً لأن تكون «بطلة» بالمعنى الروائي للكلمة.

وليس من قبيل المصادفة، من هذا المنظور، أن تكون أوّل رواية عربية استأهلت هذا الوصف فنياً، قد حملت عنوانها اسم امرأة - نقصد رواية زينب لمحمد حسين هيكل (١٩١٢).

وغياّب المرأة عن الحياة العامة للمجتمع العربي هو وحده الذي يمكن أن يفسّر ذلك الرواج الذي عرفته روايات المنفلوطي (١٨٧٦ - ١٩٢٤) التي ما هي في حقيقتها إلا ترجمة - فاسدة أصلاً - لروايات فرنسية ذات طابع عاطفي مسرف (الفضيلة، بول وفرجين

لم يعرف العرب قبل القرن العشرين الرواية. فقد كان لا بدّ من صدمة اللقاء بالغرب ليعرفوا بوجود هذا النوع الأدبي. ولكن الانتقال من المعرفة إلى الممارسة كان يقتضي، علاوة على عامل التماسّ الخارجي هذا، شرطاً داخلياً، أو جملة تطوّرات مباطنة مثلت بالنسبة إلى المجتمع الغربي شبه ثورة كوبرنيكية مازالت مستمرة إلى اليوم، وإن بإيقاع متسارع أو متباطئ تبعاً للظرف التاريخي، ولاسيما السياسي.

ما هذه الثورة الكوبرنيكية؟ إننا باختصار شديد، وبلغة شبه برقية، الانتقال:

أولاً - من حضارة التمرّكز على الله إلى حضارة التمرّكز على الإنسان.

ثانياً - من حضارة الجماعة إلى حضارة الفرد.

ثالثاً - من حضارة الرجل إلى حضارة الكائن الإنساني بشقيّه الرجل والمرأة.

رابعاً - من حضارة الشعر إلى حضارة النثر، وبالتالي من حضارة العقل التركيبي إلى حضارة العقل التحليلي.

خامساً - من حضارة اللغة المقولبة، العابرة للأفراد، الجاهزة، المسجّعة، إلى حضارة اللغة المفردة، المدوّنة، المتنوّعة بتنوّع الأفراد والمتنوّرة بنبض الذاتية. وبكلمة أخرى، الانتقال من حضارة اللغة التي تكتب كاتبها، إلى حضارة اللغة التي يكتبها كاتبها.

سادساً - من حضارة اليقين إلى حضارة الشكّ، من حضارة المجتمع الذي يعتقد أنه يملك الأجوبة كافّة، إلى حضارة المجتمع الذي يطرح الأسئلة ويعيد النظر في جميع الأجوبة. وبعبارة أخرى، الانتقال من حضارة المطلق إلى حضارة النسبي، على اعتبار أنه لا مطلق سوى النسبي.

سابعاً - من حضارة ثوابت المكان، الذي لا مبدأ له سوى التكرار، إلى حضارة متغيّرات الزمان الذي هو كالنهر الذي لا يمرّ فيه أبداً المارّ نفسه؛ أي في التحليل الأخير الانتقال من التصوّر الدائري للتاريخ إلى التصوّر التقديمي. وعلى حدّ تعبير «شبنغلر» الرمزي، الانتقال من حضارة الدائرة إلى حضارة السهم.

وبديهيّ أنه لا يتّسع هنا المجال على الإطلاق للدخول في تفاصيل

لمبرناردان دي سان بيير، وماجدولين = تحت ظلال الزيزفون
لألفونس كار). فقصص الحب المنفلوطية التي أسالت - ولانزال
تسيل - دموع عشرات الألوفا من المراهقين العرب ما كان لها أن
تتحدث عن علاقة الحب إلا بالاستعارة من حضارة مُحارَجة .

ولكن من أين جاء المازني بكل هؤلاء النساء؟ إن الإجابة قد
تكون سهلة بالنسبة إلى ابنة الخالة الدلوعة «شوشو»: فهي، علاوة
على أنها قريبة مباشرة له، وذات انتساءٍ ارستقراطي، تتقن الفرنسية
وتطالع بها مؤلفات موباسان وألفونس دوديه وتولستوي وجورج
برنارد شو وحتى سيغموند فرويد. كما قد تكون الإجابة سهلة
بالنسبة إلى المرصّة «ماري» نظراً إلى أن انتساءها الديني إلى الأقلية
المسيحية في مصر كان يتيح لها فرصاً للارتقاء الاجتماعي وللسبق إلى
اختراق ميادين العمل. ولكن الإجابة تبدو أصعب من ذلك بكثير
بالنسبة إلى الثالثة معشوقات ابراهيم الكاتب، الغاية اللعوب «ليلي»
التي كانت نصيرةً للحب الحرّ ولا تتردد في ممارسته على ظهر زورق
في عرض النيل أو في أحضان الطبيعة على مرأى قريب من نزلاء
أحد الفنادق الفخمة في الأقصر. فمن أين جاء المازني ببطلته هذه
في زمن كان فيه المجتمع المصري على انغلاقه الاجتماعي الذي
نعرف وعلى مقاطعته للاختلاط بين الجنسين وعلى شجبه لمبدئه
بالذات في العشرينات من هذا القرن؟

إن ما فعله المازني، بكل بساطة، هو أنه سرق هذه الشخصية
الأدبية سرقةً. سرقها من رواية الكاتب الروسي ارتز بياشيف:
سانين أو ابن الطبيعة، وهي رواية أصابت في حينه (١٩٠٧) شهرةً
وكان لها وقع الفضيحة حين ترجمت إلى الألمانية والانكليزية بالنظر
إلى دفاعها الحارّ و«التطبيقي» عن مبدأ الحب الحرّ. والجدير بالذكر
أن الفصل الذي ترجمه المازني ترجمةً حرفيةً من رواية سانين وضّمه
إلى فصول رواية ابراهيم الكاتب كما لو أنه من تأليفه، هو على وجه
التحديد ذلك الفصل الذي يصف مشهد العلاقة الغرامية اللاهبة
بين ابراهيم الكاتب وليلي في عرض النيل كما لو أنها في عرض
الفولغا أو النيقا^(*).

لقد تواققت مع ابراهيم الكاتب، في الصدور، عودة الروح
(١٩٣٣) لتوفيق الحكيم. وهذه الرواية الأخيرة أهم من سابقتها بما
لا يقاس، مبنية ومعنى. وهي، بحق المعنى، رواية تأسيسية. فمن
قبلها لم يكن ثمة وجود لرواية عربية، ومن بعدها لم يعد في مستطاع
أي كاتب عربي أن يتصدى لكتابة رواية بدون أن يأخذ في اعتباره ما
تمثله من إنجاز. ومن وجهة النظر التي تعيننا هنا نراها تقدّم عن
المرأة وجهين ستكون لها استمراريتها الدائمة في الرواية العربية
اللاحقة. فالمرأة في عودة الروح واحدة من اثنتين: إما أم وإما شبح

(*) قد يكون من المفيد أن نذكر أن المازني هو الذي ترجم في خاتمة المطاف إلى
العربية رواية سانين كاملة - نقلًا عن الانكليزية - ونشرها بعنوان ابن
الطبيعة.

وذلك كان الشأن أيضاً مع أول روائي عربي مكرّس بهذه
الصفة: ابراهيم عبد القادر المازني مؤلف رواية ابراهيم الكاتب
(١٩٢٥ - ١٩٣١). وقصة تأليف هذه الرواية لا تخلو من طرافة
ومن دلالة من وجهة النظر التي تعيننا هنا. فقد زعم المازني، كما
جاء في مقدمة الرواية، أنه أراد أن يكتب رواية «مصرية»، أي
رواية تختلف مضموناً وأسلوباً عن الرواية الغربية: ذلك أن «الظن»
بأن الرواية ينبغي أن تكون على نسق الرواية الغربية خطأ، فإن
لكل أمّة خصائص حياتها؛ والمحور الأساسي الذي تدور عليه
الرواية الغربية هو عاطفة الحب، والحال أن الحب لا يستغرق، في
رأي المازني، الحياة الإنسانية كلها، لأن معين هذه الأخيرة أخصب
وأكثر تنوعاً من أن يمكن حصره بالعلاقة بين الرجل والمرأة وحدها.
يقول: «من الذي زعم أن كل رواية يجب أن تدور على هذه
العاطفة وحدها، وأن يكون الحب قوامها وقطب الرحى فيها؟ ليس
للناس في هذه الدنيا من عمل غير الحب أو مسعى غير فوز المرأة
برجلٍ أو رجل بامرأة؟ إن هذا القصد هستيريا لا أكثر ولا أقل».

والجدير بالذكر أن المازني كان، في رأيه هذا، يرّد على رئيس
حزب الأحرار الدستوريين الذي لم يكن أحداً آخر سوى مؤلف
رواية زينب، أي محمد حسين هيكمل الذي كان نشر في حينه
(١٩٣٠) - بالاشتراك مع محمد عبد الله عنات - سلسلة مقالات
أرجع فيها ضعف فن الرواية في الأدب العربي إلى غياب المرأة،
وبالتالي الحب، عن الحياة العربية.

والمفارقة أن المازني، الذي أراد أن يكتب رواية «مصرية»، أي
على حدّ تعريفه بالذات رواية لا يدور موضوعها حول الحب ولا
حول العلاقة بين الرجل والمرأة، لم يكتب في نهاية المطاف سوى
رواية لا موضوع لها تدور عليه سوى الحب، ولا شيء آخر سوى
الحب باعتباره الرابط الذي لا رابط غيره يجمع بين الرجل والمرأة.
بل إن المفارقة التي اقتاد المازني نفسه إليها تتخطى هذا الحد:
فالحب الذي يدور عليه موضوع رواية ابراهيم الكاتب حب غريب
من نوعه، ليس «غريباً» ولا «مصرياً»، بل هو أقرب إلى الحالة
السيكوباتية؛ إذ إن السؤال الذي يطرحه بطل الرواية على نفسه
وعلينا ويحاول أن يجيب عنه بالممارسة الشخصية هو: هل يمكن
للرجل أن يحب ثلاث نساء في وقت واحد؟ فابراهيم الكاتب
ينتقل، كالقراشة، وبسرعة زمنية قياسية لا تتعدى الأسابيع، من
حب المرصّة «ماري» إلى حب ابنة خالته الدلوعة «شوشو» إلى حب

امرأة. والصورة التي يرسمها لأتمه بطل الرواية محسن - وهو ناطق شبه رسمي بلسان توفيق الحكيم بالنظر إلى أن عودة الروح هي، نموذجياً، رواية سيرة ذاتية - هي صورة بالغة الدمامة. فنحن أمام نموذج مكتمل لما نسميه أدبيات التحليل النفسي بالألم الفالوسية. ومن خلال هجاء المرأة هذا حتى في صورتها كأمرأة أرسى توفيق الحكيم مداميك ثابتة للنزعة المعادية للمرأة في الرواية العربية. وقد كان توفيق الحكيم يعرف نفسه بأنه عدو المرأة. والكثرة الكثيرة من مسرحياته ورواياته وقصصه لا موضوع لها سوى المرأة باعتبارها وجهاً بشعاً. وهذا الوصف لا ينطبق على البطلة النسوية الثانية في عودة الروح، وهي سنية - أو سوسو - التي يعيشها الفتى محسن من وراء غلالة أوهامه وأحلامه. ولكننا هنا لسنا أمام امرأة، بل أمام شبح امرأة. وصفتها الشبكية هذه هي التي جعلتها بمنجى من تلك الكراهية والعدائية التي درج «الحكيم» على معاملة المرأة بها من حيث هي موجود حي. أفليس الحكيم هو القائل في كتابه تحت شمس الفكر:

إن عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع مادمت أحنى منه... إن عداوتي ليست إلا دفاعاً عن نفسي. فلو أن المرأة تمسك من الفضة فوق مكنتي، أو باقة من الزهر في حجرتي، أو أسطوانة موسيقية أظفها وأسكنها بإرادي، لما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يحدّها حد. ولكنها للأسف شيء يتكلم ويتحرك.

والواقع أننا إذا أخذنا بعين الاعتبار درجة التطور التي كان عليها المجتمع المصري في الثلاثينات من هذا القرن فلن ندهش إلى هذا الحد للكينونة الشبكية للمرأة في عودة الروح وفي أعمال أدبية عربية كثيرة لاحقة. فكيف كان للمرأة الغائبة عن المجتمع أن تحضر في الرواية؟ وهكذا، وكما اضطر المازني إلى استيراد بطلته ليلى عن طريق السرقة الأدبية المباشرة، فإنه لم يكن أمام الحكيم مناص من أن يجعل انتهاء بطلته سنية إلى الطبقة الأرستقراطية المصرية التي كانت يومئذ هي الطبقة الاجتماعية الوحيدة التي تسمح بالاختلاط بين الجنسين. ولكن سنية، مثلها مثل الطبقة التي تنتمي إليها، كانت مغرّبة عن مجتمعها وعن ثقافتها بحكم تنشئتها الغربية: فقد كانت تعزف على البيانو وتكلم الفرنسية بطلاقة ولا تحلف إلا بأسماء لامارتين أو موياسان. وبكلمة واحدة، فقد كانت نموذجاً متجسداً للتفرنج في رواية أرادت نفسها وطنية في المقام الأول.

وفي رواية تالية، يمكن أن تعد تأسيسية هي الأخرى لأنها قدمت نموذجاً مبكراً لما يمكن أن نسميه رواية الأنتروبولوجيا الحضارية - أي الرواية التي يدور موضوعها حول علاقات الشرق بالغرب - يطارد بطل توفيق الحكيم - وهو دوماً الفتى محسن - شبح المرأة إلى عاصمة النور والمرأة: باريس. ففي عصفور من الشرق (1938) يتولّه

الفتى الشرقي بحب سوزي ديون.

إن الفرع الروائي الذي دشّنه توفيق الحكيم في عصفور من الشرق أعطي في وقت لاحق ثماراً كثيرة ربما كانت هي أشهى ما أعطته شجرة الرواية العربية. وما من أحد لا يعرف اليوم رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال. ولكن ما من روائي عربي إلا وأدلى بدلوه، في الواقع، في بشر الأنتروبولوجيا الحضارية. وحسبنا هنا أن نذكر، على سبيل التمثيل لا الحصر، رواية الساخن والبارد لفتحي غانم، وقصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف، والحي اللاتيني لسهيل إدريس، والربيع والخريف لحنّا مينه. وفي جميع هذه الروايات، التي تطرح من زوايا مختلفة مسألة علاقات الشرق بالغرب، تنزع الإشكالية الحضارية إلى أن تتلبس طابعاً جنسياً صريحاً. فالبطل الروائي العربي، الذي افتقد المرأة في مجتمعه ولم يعانق منها - عندما كان يعانقها - سوى شبحها، لم ير أملاً في الغرب سوى المرأة الغربية. ولما كان سليل مجتمع يعاني من صدمة حضارية، أو ممّا يمكن أن نسميه جرحاً نرجسياً أنتروبولوجياً هو جرح المجتمع الشرقي الذي اكتشف نفسه متأخراً في مرآة الغرب المتقدم، فقد طاب له أن يغطس حتى أذنيه في لعبة تجنيس العلاقات الحضارية. فالبطل الروائي الشرقي، المكتوي بنار عقدة الخصاء الحضاري، كان يسيراً عليه أن يوهم نفسه بأنه لو «ركب» المرأة الغربية فقد ركب الغرب بأسره. وعلى هذا النحو، وتاماً كما فعل مصطفى سعيد بطل موسم الهجرة إلى الشمال، فقد حوّل فراشه إلى ساحة حرب حضارية. وعلى هذا النحو أيضاً تحوّلت «الرجولة»، منسوبة إلى الشرق، إلى سلاح، وتحوّلت «الأنوثة»، منسوبة إلى الغرب، إلى جرح، وتحوّلت فعل الحب إلى فعل انتقام. وبدلاً من أن يكون «الليبيدو» طاقة للحب كما عند فرويد، أو طاقة للحياة كما عند يونغ، تكشّف عن أنه طاقة للكراهة والموت والتدمير: فهو مبعوث ثاناتوس (Thanatos) وليس رسول إيروس (Eros).

ولا ريب أن «العُملة النادرة» التي كانت المرأة - ولا تزال - تمثلها في تداول المجتمع العربي هي التي ساعدت على رفعها إلى مصاف الرمز - وبالضربة نفسها على تشيئها. وهنا أيضاً يعود فضل التأسيس إلى توفيق الحكيم. فثمة أسطورة - ساعد هو على رواجها - مفادها أن «سنية»، أو «سوسو» بالرواية المتفرجة، هي رمز لمصر. ولكن إذا كانت بطلة عودة الروح هذه ترفل في عالم من الحرير الصناعي الذي يحمل فيه كل شيء دفعة الاستيراد الأجنبي، فإن نجيب محفوظ بالمقابل قد أحسن تطوير هذا الرمز عندما استعاض في الكناية عن مصر في روايته مرامار (1967) عن «سنية» بـ «زهرة»: أي «بنت بلد» أو فلاحاً أمية طردها شقاء الريف إلى المدينة حيث «الحب والتعلم والنظافة والأمل». بيد أن المغالاة في التوظيف

الرمزي للمرأة كانت تنطوي منذ البداية، كما هي الحال في كل عملية ترميز، على خطر التشبيء. والتشبيء هو العيب الرئيسي في واحدة من كبرى الروايات العربية التي تتخذ من المرأة رمزاً للوطن: عينا رواية زينب والعرش (١٩٧٣) لفتححي غانم.

والتشبيء هو أيضاً العيب الأساسي في النتاج الروائي لتلك المدرسة الواسعة الانتشار في الأدب العربي الحديث، أي المدرسة الواقعية بمختلف تلاميذها وفروعها. وغالباً ما تتبدى المرأة في نتاج هذه المدرسة ضحيةً للظلم الاجتماعي وللإستغلال الجنسي. والوجه المركزي للمرأة في الروايات ذات النزوع الواقعي هو وجه البغي والضحية الجنسية، وأول من أرسى بعمق هذا الاتجاه هو نجيب محفوظ في روايته «بداية ونهاية» (١٩٤٩). بيد أن الحتمية التي قاد بها كبير الروائيين العرب بطلته إلى مصيرها المأساوي أقرب إلى النزعة الطبيعية الزلواوية منها إلى الواقعية النقدية. والحال أن هذا الاتجاه الواقعي النقدي هو ما سيطوره كتاب من أمثال يوسف ادريس (ولاسيما في قاع المدينة وفي الحرام) وحنّا مينه (ولاسيما في الشمس في يوم غائم) وصولاً به إلى تخوم الواقعية الجديدة أو الرومانسية الثورية.

وهذا الروائي الأخير يستأهل منا وقفةً خاصةً، لا لأنه أغزر الروائيين العرب إنتاجاً بعد نجيب محفوظ فحسب، بل كذلك بحكم ازدواجية انتباهه إلى مدرسة الواقعية النقدية وإلى ما يمكن أن نسميه بمدرسة الرجولة في آن معاً. ومن هنا أيضاً ازدواجية الوجه الذي تطالعا به المرأة في رواياته باعتبارها عامل تحشّر ولزوجة وذلة واقعية - من جهة أولى - وباعتبارها - من الجهة الثانية - عامل تغيير، بل تنوير (كأمرأة القبو في الشمس في يوم غائم، ١٩٧٣، والراعية شكيبة في الياطر، ١٩٧٥). وانتهاء حنّا مينه إلى مدرسة الرجولة لاشعورياً إن جاز القول، وتحت ستار الايديولوجيا الماركسية المعلنة، هو ما يعلّل ذلك الوجه الثالث الذي تبرز به المرأة في جميع رواياته تقريباً باعتبارها بركاناً جنسياً متفجراً (انظر شخصية أم حسن في الشراع والعاصفة، ١٩٥٨، وكاترين الحلوة في حكاية بحار، ١٩٨١). فكما تقضي تقاليد مدرسة الرجولة، فإن الرجال العالقة لا يدّ لهم في قبالتهم من نساء عملاقات، إذ إن «أخت الرجال» هي وحدها التي تستطيع أن تقدّم للرجل معيار رجولته.

هذه المزوجة بين الاتجاه الواقعي النقدي وبين الايديولوجيا الرجولية تطالعا أيضاً، وإن بنبرة مختلفة، في روايات عبد الرحمن منيف، ولاسيما في شرق المتوسط (١٩٧٥) حيث يزودج أيضاً دور المرأة باعتبارها تلك التي تشدّ من أزر الرجل وتلك التي تفتت في عضده في آن واحد.

ومن سوء الحظّ أننا لا نستطيع أن نتحدّث عن مدرسة للأوثونة في

مواجهة مدرسة الرجولة هذه. وقد كان خيّل إلينا أن رواية مجيد طوبيا غرفة المصادفة الأرضية تؤسّس مدرسة من هذا القبيل. فمهجة، بطله هذه الرواية، تكاد تختصر بشخصها وفلسفتها في الحياة برنامجاً بكامله لتحرير المرأة ولتحرير التاريخ من التصوّر الرجولي والجنسوي^(*). لكننا اكتشفنا في وقت لاحق مع الأسف أن فكرة هذه الرواية مقتبسة عن لويس بونويل في فيلمه موضوع اللذة الغامض هذا.

ولقد كان متوقّعا أن تكون المقاعد الأولى في مدرسة الأوثونة هذه مشغولة، بطبيعة الحال، من قبل الروائيات العربيات. ولكن أبرز روائيتين عربيتين، ونعني عادة السّان ونوال السعداوي، تآبيان الانضواء تحت لواء مدرسة من هذا القبيل. فغادة السّان تتجاهل المسألة النسوية بما هي كذلك، وإن تكن روايتها كوابيس بيروت (١٩٧٦) تتضمن نقداً مريراً للعنف «الرجالي» كما أفصح عن نفسه في الحرب اللبنانية الأهلية. وأمّا نوال السعداوي فعلى الرغم من انتصارها النظري لقضية المرأة فإن بطله روايتها امرأتان في امرأة (١٩٧٥)، بهية شاهين، تختار أن تحارب، في سبيل إثبات وجودها وتوكيد هويّتها، على جبهة نزعة نخبوية معادية لبنات جنسها إلى حدّ شبه فاشي.

إنّ هذه الورقة لا تدّعي أيّ حصّر ولا أيّ استقصاءٍ للإشكالية التي تطرحها، إشكالية علاقة «التلازم والتعانند»^(**) بين المرأة والرواية حضوراً وغياباً. ففي النشأة كما في التطوّر يبدو الفنّ الروائي منجدل الكيان على المرأة، مرتبناً بمعامل كشافتها من الوجود: غائباً بغيابها، حاضراً بحضورها، متطوّراً بتطوّر موجوديتها. وقد تكون قرائن شتى في مساق النشأة وأسواء كثيرة في معرض التطوّر قد غابت عن هذه الورقة - وهذه ضريبة كلّ عجالة تحاول بناء رؤية كليّة - ولكن حسبنا شاهداً ختامياً أن نستذكر أن فنّ القصّ يدين بواحدة من أزهي روائعه في تراثنا ومن أخلدها في التراث العالمي للسان امرأة، وأنّ جناحاً بكامله من العالم العربي مازال محروماً من الفنّ الشهزادي لأنه مازال يحجر على المرأة ويحكم بالإعدام على حقّها في الوجود في المجتمع المدني ناهيك عن المجتمع السياسي.

(*) أنظر مقالنا «هجاء التصوّر الجنسوي للتاريخ: قراءة في رواية غرفة المصادفة الأرضية لمجيد طوبيا»، في رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١.

(**) حسب مفردات الغزالي في القسطاس المستقيم .