الخطاب النسويّ المضادّ: المنظور لا النوع

يمنى العيد

I ـ اللقاء والتقاطع بين المرأة والرجل في الخطاب الأدبيّ

للأدب طابع إنسانيّ عامّ لكونه لغةً من اللغات يتوسّلها الإنسانُ للاتصال بغيره، ويَنْسج بها متخيَّلاً جماليّاً هو لدى مَنْ يُبْدع بديلاً من حياةٍ مالَها الموتُ. ولا يُمْكن مبدعًا أن يكون ضدّ عمل إبداعيّ لمجرّد أنّه من نتاج امرأة: وإنْ فَعَلَ، فذلك يكون بأثرٍ من أخلاق وعقائد اجتماعية ثقافية سائدة يقع ـ عن وعي أو عن غير وعي ـ تحت وطأتها.

فالخنساء الشاعرة، مثلاً، حظيتْ بأكثر من تقدير: فقد كانت لها مكانتُها في سوق عكاظ إلى جانب النابغة، وشَهِد لها الرسولُ بالتفوُّق الشعريّ فجعلها «أَشْعَرَ الناس» (لا أشعرَ النساء فحسب)، واعتبرها المفضَّل الضبّيّ صاحبةَ أفخر بيتٍ قالتْه العربُ.[1] لكنْ عندما سُئل جرير عن أشعر الناس قال: «أنا، لولا هذه الخبيثة.»[2] وليس وصفُ الخنساء بالخبث هنا إلاّ تأكيدًا لتفوُّقها في موضع الرفض. فتفوُّقها لم يكن شأنَ النساء في العرف السائد: لذا فهي خبيثة.

في السائد والموروث العربيّ كانت الفحولةُ ـ أي القوّة ـ معيارًا تقويميّاً يَسْكن وعيَ الناس ويحيل على ما يَكْفل سيادةَ القبيلة وديمومتَها في الحياة. ولهذا يقدَّم شعرُ المديح والفخر والهجاء على الرثاء، ويفضَّل مَنْ يغزو على مَنْ يُنتِج، ويُعلى شأنُ مَنْ يقاتِل ويُقتَل على مَنْ يَرْعى بقلبه ويربّي بنور عينيه. وعليه فإن المعايير التي تجد في ظروف الواقع والتاريخ سببًا وتفسيرًا لها، تكرّسها السلطةُ من أجل ديمومتها وتبرير سلطويّتها. ويبدو الظلمُ فادحًا على المحكومين، ومضاعَفًا على مَنْ لسن من جنس الأقوياء وفي موقع المحكومين في آن واحد.

على قاعدة هذه العلاقة الوثيقة بين السياسيّ والثقافيّ ـ الأدبيّ، أَدْركت المرأةُ مع بداية عصر النهضة أنّ تحرُّرَها منوطٌ بتحرير الوعي الجمعيّ من ذلك الإرث القيميّ الذي كَرَّسَ دونيَّتَها وفَرَضَ عليها أن تكون رهينةَ الجدران والحُجب. وأَدْرك الرجلُ النهضويُّ، على قاعدة العلاقة نفسها، أنّ التحرُّرَ الوطنيّ ونهوضَ المجتمع منوطان، بشكل أساسي، بتحرير المرأة وخروجها من عزلتها إلى عالمٍ تُشاركُ في صنعه. ومن كلا المنطلقين ـ منطلق المرأة لتحرير ذاتها، ومنطلق الرجل لتحرير الوطن ـ بدت المرأةُ ركيزةً، وبدا اللقاءُ والتقاطعُ ضرورةً في خطابٍ معنيٍّ بتغيير الوعي الجمعيّ السائد ورؤيةِ الإنسان إلى ذاته وإلى العالم الذي يعيش فيه.

وهذا ما نتبيّنه في الخطاب الأدبيّ ـ الثقافيّ الذي يعود إلى رائدات النهضة العربية وروّادها على غير مستوًى من مستويات هذا الخطاب:

أولاً: على مستوى الموقف الذي رَكَّزَ على ضرورة تحرير المرأة. فقد دعا إلى تعليمها، وفنَّد فوائدَ هذا التعليم باعتبارها فوائدَ تعود بالنفع على المجتمع والأُسرة والزوج نفسه، ودَحَضَ الحججَ الدينية والعقائدية والأخلاقية الذي تَذرَّع بها التقليديون السلفيون، وأَظْهر ما تتمتّع به المرأةُ من كفاءة في قدراتها العقلية والفكرية تؤهّلها للحصول على حقوقها في المساواة. يكفي أن نعود إلى خطاب كلٍّ من زينب فوّاز (١٨٤٦ ـ ١٩١٤)، والمعلم بطرس البستاني (١٨١٩ ـ ١٨٨٣)، وقاسم أمين (١٨٦٣ ـ ١٩٠٨)، وملك حنفي ناصف (١٨٨٦ ـ ١٩١٨)، وميّ زيادة (١٨٤٦ ـ ١٩١٤)، كي نقرأ أكثرَ من شاهد على هذا اللقاء والتقاطع،[3] وكي نضع جانبًا مسألةَ الأسبقية والأولوية[4] النازعةَ

---

١ ـ ٢ ـ د. بنت الشاطئ: **الخنساء** (بيروت: دار المعارف، سلسلة نوابغ الفكر العربيّ، رقم ١٧، ١٩٥٧)، ص ٥١، ٥٢.

٣ ـ يقول قاسم أمين في كتابه **المرأة الجديدة** (ص ٥٤) إنّ المرأة «مساوية للرجل في القوى العقلية،» مستندًا في ذلك إلى ما أَظْهره «علمُ الفسيولوجيا والتشريح.» وفي **الرسائل الزينبية** (المطبعة المتوسطة، ص ٣٨)، تقول زينب فوّاز: «واعْلَمْ أنّ الروح جوهرٌ مجرَّد لا ذكر ولا أنثى.» ثم تَشْرح (ص ٣٩) كيف أنّ تعليم الفتاة يعود بالنفع على الرجال، وتربيةِ الأولاد، ومعاشرةِ الزوج.

٤ ـ في دراسة قيّمة نَظَرَتْ د. بثينة شعبان إلى خطاب المرأة الروائيّ في علاقته بخطاب الرجل الروائيّ نظرةَ مَنْ يقوِّم النصوصَ بحكم أسبقيتها الزمنية. وهي نظرة تُضْمر ميلاً إلى ضدّية أنثوية ـ ذكورية على حسابِ ما هو ثقافيّ ـ تاريخيّ أنظرْ كتابَها: **١٠٠ عام من الرواية النسائية العربية** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩، ص ١٧) حيث تقول: «ويُثْبت هذا الفصل [أي الثاني من الكتاب] أنّ الرواية الأولى في الأدب العربيّ كانت **حسن العواقب أو غادة الزهراء** [الصحيح هو الزاهرة] التي ألفتْها الكاتبة اللبنانية زينب فوّاز ونُشرتْ عام ١٨٩٩.» وفي اعتقادنا أنّ ما قدّمته فوّاز، وما قدّمه محمد حسين هيكل (رواية **زينب**) من أعمال روائيّة لا يقوَّم على أساس الأسبقية، بل على أساس كونها مساهماتٍ متعدّدةً ومتنوّعةً ومتفاوتةً في تجذير الفنّ الروائيّ العربيّ، محكومةً، في تفاعلها، بظروف ثقافية وشروط اجتماعية تاريخية

وإنْ ضمنيّاً إلى ضديّةٍ مكانُها الحقيقيُّ في خطابٍ آخرَ موضوعٍ ضمن ثنائيةٍ أخرى ضديّةٍ فعليةٍ. وهذه الضديّة هي بين التسلُّط والقمع في تلازمهما مع التخلُّف والتبعية من جهة، وبين التحرُّر والعدالة في تلازمهما مع النهوض الاجتماعيّ وامتلاك الذات لذاتها من جهة أخرى. وهي ثنائيةٌ صراعيةٌ قائمة على مستوى المجتمع كطبقات وفئات من الذكور والإناث معًا، ولا مجال للّقاء والتقاطع بين خطابٍ تحرُّريّ تناقضيّ وخطابٍ قمعيٍّ يجد مسوِّغاته في السياسة وفي غواياتها وفي نزوعِ مَنْ يتربّع على عرشها إلى التشبُّث بها حتى درجة الانتحار من أجلها. ولئن كان الرجلُ هو مَنْ خَوّله الواقعُ والتاريخُ اعتلاءَ هذا العرش، فإنّ الاحتفاظ بجلوسه عليه جَعَلَه لا يتورّع مِنْ وضْع الآخر (مثيلِه) فوق خازوق أو تنّور أو صلْبِه وتقطيع أوصاله، وجَعَلَه لا يتورّع ـ إن كان ذلك الآخرُ (غيرُ المثيل) أنثى ـ من فضّ بكارتها أو ذبحِها أو الحَجْرِ عليها في ظلمات الحُجب وزوايا البيوت. وهو في فعله هذا ليس محدَّدًا بدينٍ أو عِرقٍ أو قوميةٍ.

أن يكون رجلاً مَنْ هو تاريخيّاً في موقع السلطة، وأن تتحوَّل السلطةُ إلى تسلّط، فذلك لا يعني، ولا يجوز أن يعني، وَضْعَ خطاب المرأة المناهض لمثل هذا التسلُّط ضمن ضديّة أنثوية/ذكورية. ذلك أنّ هذا سيكون بمثابة إسقاط الفروق الفيزيولوجية على الفروق الاجتماعية التي تشكّلتْ على مدى التاريخ بحُكْم السياسة. وهذا يعني إزاحةَ التناقض الحقيقيّ، أي السياسيّ ـ التاريخيّ، ووضْعَه على ما هو ناتج عنه، أو تغييبَه على هذا المستوى ليستمرّ في ما ليس هو حقيقته. لنتأمّلْ في السياسيّ المتمثِّل في عودة القوى السلفية إلى مراكز السلطة ومواقع القوّة في المجتمع، وفي ما تركتْه هذه العودةُ من آثار سلبيةٍ في وضع النساء: فلقد غُيِّب السياسيُّ خلف خطابٍ ذكوريّ/أنثويّ مضادّ، ولكنْ من موقع ذكوريّ، من أجل إعادة المرأة إلى حُجُبها ولانتزاع ما حقّقتْه من مكاسب تَرتبط بحرية اختيارها وخروجها إلى العمل والحياة وبامتلاكها لذاتها. وذلك هو الوجه الآخر لخطاب أنثويّ/ذكوريّ. فلئن كان خطابُ المرأة منزاحًا عن مستواه السياسيّ، من موقع غير سياسيّ وبغرض إيجابيّ يصبّ في صالحها، فإنّ خطاب السلفيّ الذكوريّ يغيِّب السياسيَّ من موقع سياسيّ قَصْديّ، وبغرضٍ سلبيّ يصبّ في مصلحته السياسية.

ربما كان وصفُ خطاب المرأة بالخطاب المضادّ يعني، أو نودّ أن يعني، الندّيةَ التي أشار إليها **لسان العرب**. فقد جاء فيه، استنادًا إلى ابن سيده في إحالته على ثعلب: «ضدّ الشيء: خلافه [ولم يَقُلْ نقيضه، مثلاً]. وضدّه أيضًا: مثله.» وجاء استنادًا إلى الأخفش: «الندّ: الضدّ والشبه.» أو كما يقول ابنُ الأعرابيّ: «ندّ الشيء: مثله. وضدّه: خلافه.» ويقال: «لقي القوم أضدادَهم وأندادَهم، أيْ أقرانَهم.» وبهذا المعنى فإنّ خطاب المرأة هو خطاب قرين، يسعى إلى إعلان وجودها، كما أعْلن خطابُ الرجل وجودَه. كأنّ المرأة بهذا الخطاب المضادّ تُوسعُ لذاتها مساحةَ حضورٍ في الكتابة والحياة. وخطابُها من هذا المنطلق له صفةُ الدفاع عن الأنا الأنثوية، بما هي ذاتٌ لها هويتُها المجتمعيةُ والإنسانيةُ، ومن ثم له صفةُ مواجهةِ خطابٍ آخرَ شَرَّعَ، ويشرِّع، قمعَها وحرمانَها. إنّ الضديّة، إذن، قائمة هنا على حدّ القمع والحرمان والتسلُّط، لا على حدّ الذكورة والأنوثة كتمايز في البنية الفيزيولوجية، وكاختلاف. لذا يَرْفض خطابُ المرأة المضادّ أن يترتّب عليه تمايزٌ قمعيٌّ يضعها موضعَ الدونية في علاقتها مع الرجل والعالم الذي تعيش فيه.

ثانيًا: نتبيّن اللقاءَ والتقاطعَ في الخطاب الأدبيّ الثقافيّ بين المرأة والرجل على مستوى قوانين الكتابة الأدبية. ومثل هذا اللقاء أو التقاطع له صفةُ العادي لأنّه يتعيّن بتاريخية الأدب وأدبيته، لا بذكورةِ وأنوثةِ منتجِه، ولأنّ هذه القوانين عامةٌ ومشتركةٌ على الأقلّ بين مَنْ يكتب باللغة نفسها وفي المرحلة عينها. بهذه القوانين انبنتْ وتشكّلتْ مثلاً روايةُ **قلب الرجل** (١٩٠٤) للبيبة هاشم، وروايةُ **زينب** (١٩١٤) لمحمد حسين هيكل، وروايةُ **الأجنحة المتكسِّرة** (١٩١٢) لجبران خليل جبران، وقصصُ وداد سكاكيني (١٩١٣ ـ ١٩٩١) ومحمود تيمور (١٨٩٤ ـ ١٩٧٣). فأعمال هؤلاء، وغيرهم ممن جاء بعدهم، كانت تنبني وفق قواعد مشتركة لم يحدِّدها پروپ من منطلق ذكورة الشخصيات أو أنوثتها بل من منطلق شُغْله على الحكاية الشعبية الروسية؛ وهذه القواعد هي: الاستهلال، والحبكة، والحلّ، وفاعلٌ أو بطلٌ هو مركزُ الحدث وفاعلُه الأساس. وحين انكسرتْ هذه القواعد وتغيّرتْ فقد تحقَّق ذلك بإبداع مَنْ يكتب من الرجال والنساء معًا. ففي الغرب لا يُمْكن إغفالُ ما قدّمته للرواية ڤيرجينيا وولف مثلاً، والاقتصارُ على ذِكْر پروست أو كافكا أو ألان روب غرييه. كما أنّ التجريب التحديثيّ الروائيّ عندنا قد

مارسه مبدعون ومبدعات معًا، لم يتمايزوا أو يتمايزن بحُكْم الذكورة والأنوثة بل بحُكْم الممارسة الإبداعيّة نفسها. وما نقوله عن قوانين السرد وقواعده نقوله أيضًا عن قوانين الشعر: فوردة اليازجي (١٨٣٨ ـ ١٩٢٤) وزهرة الحرّ (١٩١٧ ـ) مثلاً، وقَبْلهما الخنساءُ وليلى الأخيليّة، لم يُنْشِدْن الشعر أو يكتبنه بقواعد أنثوية ضديّة. ثم إنّ انتقال الشعر إلى قصيدة التفعيلة كان بإسهام أساسيّ من نازك الملائكة (١٩٢٣ ـ). وهو، على كل حال، انتقالٌ تحقَّق على مستوى الشعر كشعر لا على مستوى أنوثةِ أو ذكورةِ مَنْ كَتَبَ وأَبْدَعَ.

ثالثًا: نتبيّن هذا اللقاءَ أو التقاطعَ على مستوى اللغة. فقد يَصعب على القارئ أن يَعْرف أنّ المؤلِّف أنثى من دون العودة إلى الاسم. وقد يعلِّل البعضُ ذلك بالقول إنّ المرأة تَكْتب بلغة الرجل، أيْ تستعير لغتَه أو تقلِّدها، وإنّ ما مِلْنا إلى تسميته بالندّية لا يعني سوى الكتابة من اللغة نفسها التي انبنت عبر تاريخ لها صَنَعَه الرجلُ بشكل أساسيّ. لكنّ القبول بهذا التعليل يعني أنّ الخطاب الذي تَكْتبه المرأةُ خطابٌ مضادٌ بعلاماته اللغوية المؤنَّثة. وقد يكون هذا جانبًا من المسألة. غير أنّ الخطاب المضادّ هو في الأساس خطابٌ صراعيّ، تَحقَّقَ تاريخيّاً لا بين الذكورة والأنوثة، ولا على مستوى اللغة وضمائرها المؤنَّثة، بل بين التقليد والتجديد؛ بين الجمود المكرِّس لمجموعةٍ من القيم تَخْدم سيادةَ السائد من جهة، والتحوُّلِ وزعزعةِ سيادةِ السائد بتفكيك سلطته وإعادة صياغة رؤيتنا الجمالية للعالم من جهة ثانية.

ولئن كنا نُدرك أنّ المرأة معنيةٌ بهذا التحوُّل لأنّه علامةُ تحرُّرٍ تخصّها بشكل أساسيّ وتوفِّر لها شرطَ الحضور والمشاركة، فإنّ هذا معناه أنّ تاريخ الكتابة المضادة ـ حتى وإنْ كان افتراضًا مِنْ صنع الرجل وحده ـ لم يصنعه الرجلُ على حدّ ذكورته، بل على حدّ مجموع القيم الثقافيّة السائدة باعتبارها في خدمة السلطة المهيمنة، وباعتبارِ خطابه المضادّ نقدًا لخطابها ولكلّ ما هو ضدٌّ إنسانية الإنسان وحقِّه في الحرية والحياة. فالثورات الأدبية التحديثية التي كان يمارسها الخطابُ الأدبيّ العربيّ المضادّ كانت ثوراتٍ معنيّةً بعلاقة هذا الخطاب بالحياة، وبرؤية الكاتب التقدُّمية إلى العالم الذي يعيش فيه؛ أيْ بتجاوز الواقع وتحويله، الأمر الذي كان يَشْترط كَسْرَ تقاليد البنى الأدبية وقواعدها، وتجديدَ اللغة وتفكيكَ تراكيبها البلاغية الجامدة. وعمليةُ تجديد اللغة لم تكن مرهونةً، ولا يُمْكن أن ترتهن، بالذكورة والأنوثة، بل بسياقات ثقافية أعْقَدَ من أن تتحدَّد بعلامات تأنيث الأفعال والضمائر أو باستخدام ضمير المتكلّم وجنسه. كما أنّ المنظومة الدلالية لا تتولّد من فعلٍ ذاتيٍّ إراديٍّ، بل من انتظامٍ له استراتيجياتُه البنائيةُ الخاصة، انتظامٍ يَسْتخدم مفردات تبقى مجرَّدَ شذراتٍ مرهونة إمكانياتُها على توليد الدلالة بانتظامها في كلماتٍ وجمل، أيْ بالتأليف الذي هو مسألةٌ متحقِّقةٌ في مجال ثقافيّ يكون للمؤلِّف فيه موقع: منه تكون الكتابةُ كتابةً على مستواها، وبه يكون للمكتوب منظورُه. فضلاً عن أنّ الدلالات الأنثوية لاستخدام اللغة يتجاوز المستوى القواعديَّ إلى منطلقات الكلام وتوجُّهاته التي تخصّ موقعَ الصوت، والمنطوق، ومنظور العمل المتشكّل، والقصد الكامن في البنية التأليفية.[1]

وبإيجاز، فإنّ صفة «المضادّ» في ما يخصّ الخطابَ النسويَّ لا تَكتسب معناها الحقيقيّ إلاّ في إطار الثنائية التي يوضع فيها هذا الخطاب. فهو في إطار ثنائية التحرُّر والقمع خطابٌ ضديّ: طرفان يتصارعان تناقضيّاً أو تناحريّاً ولا يلتقيان أو يتقاطعان. مثلُ هذه الثنائية أرضُها الواقع، ومداها التاريخُ، وطابعُها اجتماعيّ ـ سياسيّ. أما في حال وَضْع صفة «المضادّ» في إطار أنثوية/ذكورية، فإنّ خطاب المرأة لا يُمْكن أن يكون مضادّاً إلاّ بأحد المعنيَيْن اللذيْن أشار إليهما **لسان العرب**، وهو المعنى الخلافيّ الندّيّ، لا بالمعنى الآخر الذي يضع «المضادّ» أو الضديَّ ضمن ثنائيةٍ لا يوجد طرفاها معًا لأنّ حضورَ أحدهما يلغي حضورَ الطرف الآخر. وهو ما قد يَسْتتبع إمكانيةَ الاستبدال، فيكون الرجلُ بديلاً ـ في الحضور والوجود ـ للمرأة، شأن الذين يجعلون الحياةَ الدنيا نقيضًا ضديّاً للحياة الآخرة، لتغدو الثانيةُ بديلاً للأولى. (أليس بحجّة الخطاب التناحريّ المزعوم، خطابِ المرأة التي تريد أن تأخذ مكانَ الرجل، يسعى الظلاميّون كي يكون الرجل بديلاً للمرأة في الحضور والوجود؟)

إنّ خطاب المرأة ليس خطابًا مضادّاً إلاّ بقدْرِ فَسْحه مجالاً لحضور كتابتها في مساحة الخطاب الأدبيّ العام، ولحضورها هي في الزمن والحياة. إنّ كتابتها مشاركةٌ، لا إلغاءٌ لطرف آخر: مشارَكةٌ، من منظورها، في المنطوق والمكتوب وصُنع الحياة. وكانت المرأة قد غابت عن هذه المشاركة، أيْ كانت ـ ولا تزال ـ طرفًا في ثنائية ضدية سياسية إيديولوجية، متسلّطةٍ قامعةٍ، ألغت حضورَها ليكون الحضورُ كلُّه في البديل، أيْ لرجل السلطة القامعة، أو لرجلٍ أَوْهَمَتْه السلطةُ بأنّه شريك فيها لمجرّد أنّه رجل.

II ـ خطاب المرأة المضادّ: نموذجان تطبيقيّان

للتدليل على المعنى الذي بيَّنا أُقدِّم قراءةً لعملين روائيَّيْن اختَلَف منظورُهما إلى علاقة الأنوثة بالذكورة، ولكنْ لم يَخْتلف مفهومُ الضدّية فيهما باعتبارها صراعًا ضدّ الوعي الجمعيّ والثقافة السائديْن وسعيًا في الآن نفسه إلى حضور المرأة في الزمن والحياة.

---

١ ـ شكّل استعمالُ ضمير الأنا المتكلّم الأنثويّ ظاهرةً ميّزتْ ما أنتجتْه المرأةُ في مجال الرواية في النصف الثاني من القرن العشرين. وقد ترافقتْ هذه الظاهرة مع جملة عوامل طالت انتشارَ تعليم المرأة، ودخولَها ميادينَ عمل مختلفة، ونيلَها حقوقًا خوّلتْها المشاركةَ في الخطاب السياسيّ وبعض مراكز السلطة... وهو ترافُقٌ تجاوَزَ اللغةَ كاصطلاح إلى علاقة دوالّها بمدلولاتها، كما تجاوَزَ السياقاتِ التعبيريةَ إلى بنية الشكل الأدبيّ ومثاله في ذلك روايةُ **دنيا زاد** لمي التلمساني، القائمةُ على نوع من التداخل السرديّ يَسْمح بحضور صوت المرأة الأم وصوت الرجل الزوج.

في رواية **أنا أحيا** (١٩٥٦) لليلى بعلبكي،[١] تعبِّر لينا فيّاض، بطلةُ الرواية، ومِنْ خلفها المؤلِّفةُ الضمنيةُ، عن منظورٍ متقدِّمٍ لعلاقة المرأة الراوية بما ترويه. ففي هذه الرواية تتبوّأ الذاتُ الأنثويةُ، شأنَ شهرزاد، سلطةَ الكلام. لكنّها تفعل ذلك لكي تحكي بشكل أساسيّ عن ذاتها أو عمّا له علاقةٌ مباشرةٌ بذاتها، لا لتَنْسج الحكاياتِ وتحلِّقَ في عالم الأساطير والنوادر والأحلام بغيةَ إمتاع شهريار. إنّ فِعْلَ الحكي المدْرَج على لسان الراوية هو، بحُكْم العلاقة الضمنية بينها وبين المؤلِّفة، فعلُ كتابة. والمعادلة ليست بين الحكي الشفهيّ والحياة، بل بين الكتابة والحياة. وتومئ المؤلِّفة إلى مثل هذه المعادلة في عنوان روايتها، كأنّها تُعْلن عن انتقال الذات الأنثوية من حيّز المشافهة الذي اقتصَرَ تعبيرُ شهرزاد عليه، إلى حيّز الكتابة الذي هو حيّزٌ عامّ بقي زمنًا حكرًا على الرجل. وهذا الانتقال يتلاءم ويتلازم في الرواية مع جرأة الراوية لينا في ترك الحيّز النسويّ المكانيّ الخاصّ إلى الحيّز المكانيّ العامّ الذي هو حيّز الرَّجل حسب المفهوم السائد.

تَرْفع المؤلِّفة القناعَ الذي يختبئ خلفه، عادةً، الراوي باستعماله ضميرَ الـ هو، لتَكْشف عن أنا الأنثى التي تضع نفسَها في ضوءِ مَنْ يحكي عن ذاته. كأنّها بذلك عديلٌ، تَمْتلك جرأةَ مَنْ يحكي عن ذاته، أيْ مَنْ يحكي حقيقته، وتتحمّل عواقبَ ما قد ينالها في شخصها.

بتقنية الأنا السردية تمارسُ المؤلِّفةُ كتابةَ الرواية لتحكي الراويةُ عمّا لم يعد يَقْتصر على التعبير عن الظلم الذي يقع على المرأة وعلى الدعوة إلى تعليمها وتحريرها، شأن مَنْ سَبَقَها من الكاتبات النساء.[٢] فلينا فيّاض **تمارس** فعلاً حريتَها: تختار وتريد وتَفْعل. وما تَخْتاره وتريده وتفعله يتجاوز حدودَ الذات إلى واقع مرجعيّ تحيل الروايةُ عليه بإشاراتٍ واضحةٍ وتتعامل معه من موقف نقديّ جريء. وهذا ما يضاعف مسؤوليةَ المؤلِّفة ويزيد من العواقب التي ستنالها كأنثى.

فلينا فيّاض شخصيةٌ في بيروت، المدينةِ التي تعيش حداثتَها ونموَّها الاقتصاديّ والثقافيّ في زمنٍ ما بعد الحرب العالمية الثانية، الذي هو زمنُ استقلالِ لبنان عن بلاد الشام، كما هو زمنُ الثورةِ الناصرية والمدِّ القوميّ. وفي تعاملها مع ذاتها تتعامل لينا، في آن، مع واقعها بكلّ مستوياته المتداخلة، مقدِّمةً صورةً عمّا صار إليه وعيُ الأنثى بذاتها، وباعتبار هذا الوعي بالذات غيرَ منبتّ الصِّلة عن زمنه ولا مقيَّد أيضًا بحاضرِ هذا الزمن. وهكذا تُشرِّع الروايةُ أبوابَ حلم لينا على مستقبلٍ عامّ تَكُون فيه فردية الإنسان ـ وبغضّ النظر عن جنسه ـ هي الأساسَ، ويكون وعيُ الفرد بمسؤوليته هو ما يَنْسج الوعيَ الجمعيَّ.

ثلاثُ مؤسسات اجتماعية واقتصادية وثقافية تتصدَّى لها لينا لا بوصفها مجرّد أنثى، بل بصفتها تعيش في **أُسرة** وتَعْمل في **شركة** وتتابع دارستَها في **الجامعة**: ثلاث مؤسسات هي مجالُ عيش لينا وتنقُّلِها وحراكها، أو تكوُّنِها، أيْ هي ما يؤسِّس لبناء الإنسان الفرد ولنهوض المجتمع. وإذ تتعامل لينا مع هذه المؤسسات من موقع نقديّ، فإنّها تخوض معركةَ تحرّرها المزدوج: تحرُّرِها كأنثى، وتحرُّرِها كفرد هو عضوٌ مكوِّن في هذا المجتمع بذكوره وإناثه.

تباشر لينا بقصّ شعرها، أبرزِ رموز أنوثتها الظاهرة، لتتحرّر منه بعد أن أصبح وجودُها سببًا من وجوده. (ص ١٠) تَخرج إلى الشارع، تغادر المكانَ المغلقَ الخاصّ، البيتَ، إلى المكان العامّ. تَركب الترامَ بدل سيارة أبيها الثريّ. تَجلس في المقهى. ترتاد السينما. تدخِّن السجائر كما الشباب. تَلبس ثيابًا بسيطة خلافَ ما تلْبسه أخواتُها وزميلاتُها. تمشي تحت المطر شأن العامة. ثم تترك دراستها الجامعية من أجل العمل، فهي تريد أن تستقلّ ماديّاً كي تتحرّر ولكي تحقِّق وجودَها بمفردها وباختيارها الذاتيّ. وبذلك تعبِّر لينا عن تمرُّدها على صورتها الأنثوية التي رسمها لها الآخرون، ذكورًا وإناثًا، وكرَّسها لها الوعيُ الجمعيُّ. وتَربط بين الاختيار والإرادة والحرية، وتتحمّل مسؤوليةَ ما تَفْعله

---

١ ـ نعتمد الطبعة الصادرة عام ١٩٦٣ عن المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان.

٢ ـ أشير على سبيل المثال إلى بطلات قصص وروايات وداد سكاكيني اللواتي تركَّزَ خطابُهنَّ على التعبير عمّا يعانين من ظلم الرجل، من دون المبادرة إلى مناهضة هذا الظلم. وأشير، على سبيل المثال أيضًا، إلى خطاب زينب فوّاز وميّ زيادة الذي ركّز على تعليم المرأة وتحريرها.

كفرد، فتبدو شخصيةً ثقافيةً تحيل على فلسفة سارتر الوجودية التي تَرْتكز إلى كون الإنسان مسؤولاً عن أعماله أمام نفسه ومجتمعه بصفته فردًا حرّاً يختار ويريد. إنّها في نسيج هويتها الروائية أكثرُ من شخصية أنثوية: إنّها أثرٌ لثقافة غربية، أيْ أنّها شخصيةٌ تمثَّلتْ هذه الثقافة كما تمثَّلها الذَّكَرُ راوي **الحيّ اللاتينيّ** لسهيل إدريس (١٩٥٣) مثلاً. لكنّ المؤلِّفة أعادت صياغتَها في الرواية بعلاقة مع واقعها، لا بعلاقة مع طبيعتها الأنثوية فحسب. ذلك أنّ ما يَحْكم علاقةَ لينا مع ذاتها الأنثوية هو منظور تحرُّريّ اجتماعيّ وطنيّ: ففي ثورتها على سلطة أبيها تثور أيضًا على كونه صورةً للبرجوازية المتشكّلة كطبقة في بيروت يومذاك؛ تثور على اقتصادٍ لا يَعْتمد على قطاعات منتِجة، بل على الاستغلال وتجارة الترانزيت. إنّ لينا تختنق «برائحة الملايين من الفرنكات والدولارات» (ص ٤٨) التي جناها أبوها، كواحد من وجهاء المدينة، عن طريق تخزين القمح أيامَ الحرب العالمية الثانية، وحجبِهِ عن السوق لبيعه في ما بعد، بعد جوع الناس، بأضعاف مضاعفة. ومع ذلك فهو يتباهى بكلّ وقاحة «بجهاده في جمع الثروة، وبصداقته للفرنسيِّين في عهد الانتداب.» (ص ٣٣) وهذا الأب، إضافةً إلى استغلاله لأبناء وطنه، يستغلّ ويخون أبناء قوميته: فيَشْتري من القاهرة ليُسفِّر ما يشتريه إلى موانئ فرنسا وإنكلترا عبر ميناء بيروت، أي يُسفِّره إلى أعداء القاهرة وشعبها العربيّ، غيرَ عابئ بنضالات القاهرة، بدفاعاتها، «بإصلاح خرائبها وأخطاء المستعمرين.» (ص ٤٦) إنّ رفض لينا الأنثى لسلطة أبيها الذَّكَر عليها هو أيضًا، أو هو أساسًا، رفضٌ لموقع سلطويّ في البيت وفي المجتمع. كأنّ سلطويته في البيت تجد شرطَها في سلطويته في التركيبة الاجتماعية ونظامها الاقتصاديّ. لذا تَترك الجامعةَ لتَعمل، ولتمتلك شرطَ تحرُّرها وامتلاكها لذاتها.

فالجامعة التي تتعلّم فيها لينا ثم تتركها هي الجامعة الأميركية في بيروت، والدراسةُ فيها «تَصْرفنا عن مشاكلنا اليومية الواقعية الهامة.» (ص ١٣٧) والطلاّبُ فيها لا يُدْركون عواقبَ هذه الدراسة، ولا يَعُون ما أوصلتْهم إليه. فهاهم يؤدّون التحيةَ باللُّغة الإنكليزية، غيرَ مكترثين لحال لغتهم العربية. وفي زمن المشروع الأميركيّ المطروح لحلّ قضايا الشرق الأوسط (ص ٩٦) لا تجد لينا حولها، من طلاّب الجامعة، سوى ذكورٍ تثرثر، ذكورٍ جائعةٍ «لا لتوحيد الدول العربيّة تحت سقف برلمان واحد، ولا لاسترجاع فلسطين، ولا لتحرير الجزائر، كما اقترحوا منذ هنيهة. إنّما... لنيل قبلةٍ من شفة ثائرة. وللمسةِ نهد!» (ص ٩٧) وهكذا تَتْرك لينا الجامعةَ للحياة، تترك فلسفةَ أستاذها الذي يحشو رأسَ الطلاّب بمداد معرفته المتغرّبة عن واقع وطنها، والذي يَنْظر إليها مثلَ ذَكَرٍ «في قطيع من الذكور الجائعة.» (ص ٥٠ ـ ٥١)

تبدو لينا في هذا الخطاب الروائيّ ضدّ كلّ مَنْ يَرْهن الطبيعةَ الأنثويةَ بقيمة دونية، أو يَجْعل من الفارق الفيزيولوجيّ فارقًا قيميّاً يوظِّفه ضدّها. وهي لهذا ليست فقط ضدّ الذَّكر، بل أيضًا ضدّ ذاتها، أو ضدّ الذات الأنثوية حين تساهم في تكريس هذا الترهين القيميّ. إنّه نوع من نقدٍ ذاتيّ وسعي لصياغة صورة جديدة لهذه الذات، لا من حيث علاقتها بالرجل والعالم فقط، بل أيضًا من حيث علاقتها بذاتها.

هكذا لا تتورّع لينا عن السخرية من أمّها ومن شقيقتيها، وعن انتقاد زميلاتها.[1] وبالمقابل تتوق إلى رجل يَفْهمها: «حاجتي إلى انتصاب قامة رجل على قامتي، آنَسُ بها وأَسْتَبْشر، فأَشْبك أنا أيضًا ذراعي بذراع...» (ص ١٠٨). وحين تحبّ بهاء تمتلئ سعادةً بحبّه، وتستعيد علاقتَها بجسدها الأنثويّ: «عليّ أن أرعى جسدي من أجل بهاء فقط.» (ص ٢٤٤) إنّ الجسدَ، المنفيَّ من العائلة والشركة والجامعة، يعود به الحبُّ إلى الوجود ويشعر بحريّته. لكنَّ بهاء الحزبيّ يخيِّب أملَ لينا. فهو في عينها الباحثةِ عن حياةٍ حرّةٍ تَحْضر فيها فرديتُها وأناها الأنثوية المتميِّزة، ليس فردًا مستقلاً بفرديته، بل هو واقعٌ تحت سلطة حزبه، غارقٌ «بين سطور جريدة الحزب السوداء» (ص ٢٩٥)، مشغولٌ بالثورة، على طريقته التي تلغي فرديَّتَه، حسب لينا. وهي في عيْنه مجرَّدُ صورة، مجرَّد أنثى يشتهيها، مثلَ لفافة، كما تقول، بين أصابعه، يرميها حيث يشاء، أو «حشرة فوق الكرسي، ميتة.»

يَفْشل مشروعُ بطلة رواية **أنا أحيا**، القائمُ على إسقاط الفروق النوعية كمعيار قيميّ، وعلى النظر إلى المرأة كإنسانٍ فردٍ مالكٍ لإرادته وحريته. فالرجل ـ أبًا، ورئيسَ شركة، وأستاذًا جامعيّاً، ومتحزِّبًا، أيْ بصفته في موقع السلطة في مراكز البنية الاجتماعية ـ هو، في الرواية، الضديُّ، لا بصفته رجلاً، أو ذراعًا تَشْبك المرأةُ بذراعِه ذراعَها. ومن هذا المنظور بَنَت الروايةُ خطابَها ضدّ خطاب ثقافيّ سائدٍ بكل تشكُّلاته الأخلاقية والسلوكية، الممارَسةِ من قِبل الوعي الجمعيّ ضدّ المرأة وحريّتها.

وربما كان فشلُ مشروع لينا، وعودتُها مجبرةً إلى البيت (ص ٣١٥)، أيْ إلى المكان المغلق وسلطة الأب، تأكيدًا لهذه العلاقة بين الثقافيّ والسياسيّ والاقتصاديّ ممّا أشارت إليه الروايةُ، وممّا يدعو إلى تحقيق مشروع لينا، لا في حدود العلاقة الضدية بين الأنوثة والذكورة، بل على مستوى البنية الاجتماعية نفسها وفي كلّ مستوياتها.

* * *

١ ـ ففي نقدها لأمها تقول عنها: «هي جبانة، لماذا لا تجرؤ على الوقوف في طريق غاياتها؟» (ص ٢٢) وفي نقدها لشقيقتيْها تقول بلهجة ساخرة: «هذه شقراء وتلك سمراء... هدفُ الشقراء أن تتزوّج، وهمُّ السمراء أن تَجْمع أكبر عدد ممكن من الشهادات. وأنا لست سمراء ولست شقراء. لا يهمّني كلُّ الرجال. ولا تغريني أيّة درجة ثقافية.» (ص ٢٤) وفي نقدها لزميلاتها الطالبات تصفهنّ كيف يتجمّعن «ليَعْرضن الأثواب، وليحرقن السجائر، ويروين النكت، وليتباهين بمغامراتهنّ...» (ص ٦٦)

في رواية **حجر الضحك** (١٩٩٠) لهدى بركات،[١] تبدو الضدّيةُ علاقةً معقّدةً متشابكةً يتداخل فيها الفيزيولوجيُّ بالثقافيّ: فالرجل في الرواية عقل، ولكنّ الرواية إذ تَرْبط الحربَ الأهليةَ اللبنانيةَ وعنفَها بهذا العقل فإنّها تضع هذا الأخيرَ موضعَ السلب. كأنّها بذلك تَنْقض ثقافةَ «الفلاسفة الفحول» التي مجّدتْ هذا العقل وما أَنْتجه من ثقافة.[٢] أو كأنّها، بانتقادها إيديولوجيا الحرب، تنتقد ثقافةً أَنْتجها الرجلُ، وتاريخًا هو مِنْ صُنعه، بهدف إعادة الاعتبار إلى الأنوثة التي اعتُبِرت، ضديّاً، جسدًا. لكنّ الرواية بَدَلَ أن تقدِّم هذا المفهوم في علاقة ضدّية بين شخصيتيْن، واحدةٍ ذكرٍ والأخرى أنثى، تقدِّمه داخل الرجل نفسه: داخلَ شخصيةِ خليل.

تنبني شخصيةُ خليل على خلفية الحرب الأهلية اللبنانية، ومن منظورٍ يلازم بين العنف والذكورة. وهو بذلك يشي بملازمة بين الأنوثة والهدوء أو السلام، وينتقد ثقافةً اقتصر نتاجُها على الرجل وعُيِّرتْ بمعيار الذكورة، وكان غيابُ المشاركة النسائية ومعيارها شاهدًا على العنف الدمويّ الذي تُحيل إيديولوجيتُه عليه.

وخليل ليس ذَكَرًا شبيهًا بالذكور حوله، بل مختلفٌ لسببٍ فيزيولوجيّ هو جينة أنثوية. هكذا، وبدل الأنثى لينا في **أنا أحيا**، التي تَرْفض صورتَها الأنثويةَ التي رَسَمَها لها الوعيُ الثقافيّ الجمعيّ، تَخْلق هدى بركات شخصيةً ذكوريةً مختلفةً عن الشخصية الذكورية المألوفة: شخصيةً تبدو ـ بصفتها غير المألوفة ـ لاسويّةً. وتتمثَّل «لاسويّةُ» خليل في سلوكه ولباسه وعلاقته بالناس حوله، وبالمكان الداخليّ (البيت) الذي يعيش فيه. فهو، كالأنثى، يحبّ غرفتَه ويهتمّ بتنظيفها وترتيبها. يَطْبخ و«يرقّ دوائرَ العجين.» يمارس عن رضًى ما اعتبرتْه بطلةُ ليلى بعلبكي ضدَّها وسعتْ إلى تحرير ذاتها منه. وهو، خلافًا للذكور أقرانِه في الرواية، يَشْعر بالخوف، وينتابه القلقُ، وتعتوره الحيرة، ويلوذ بالصمت، ويَقْمع خجلَه أمام الآخرين، ويعاني مشاعرَ الوحدة وتشوُّشَ روحِه.

يبدو خليل، كذَكر، شخصيةً متميِّزةً بإقامة التشابك الثريّ بين الأنوثة والذكورة داخل شخصيته نفسها. ويبدو هذا التشابكُ داخل المدار الواحد خارج كلّ ثنائية ضدّية، لأنّه يحيل على المعنى العميق لوجود الإنسان وطبيعة هذا الوجود. ذلك أنّ «لاسويّة» خليل بصفتها هذه هي، في الرواية، خروجٌ على الشبيه العام/الذَّكَر، بمفهومه التاريخيّ المترسِّخ على السطوة والعنف وإيديولوجيا الواحد الضدّيّ. فأعطال خليل، أيْ لاسويَّتُه، هي «أعطالٌ موقّتة» كما تُخْبرنا الرواية، وما يعانيه بسببها ليس إلاّ «أزمةً نفسيّةً فَرَضَها الخارجُ المجنون.» (ص ٨٩) كأنّ لاسويّة خليل هي سويّتُه غيرُ المعترَفِ بها.

تلوذ الروايةُ، لتأكيد السويّ في الظاهر اللاسويّ، بالبيولوجيا، فتُخْبرنا بأنّ خليل يفضِّل بالتأكيد «هرمونات الأنثى التي فيه بنسبتها الطبيعية» (ص ٨٩)، لأنّها تقيه إجرامَ الفعل. وهذا معناه أنّ الرواية تُنيط العنفَ المتمثِّلَ بالحرب بالهيمنة الذكورية، لا بطبيعة التكوين. وعليه فإنّها تَرْفض الثنائية الضدّية حين تجعل بطلَها ذَكَرًا تتشابك في بنيته معاني الذكورة والأنوثة ومقوِّماتُها، بحيث لا يعود العقلُ في مكان والجسدُ في مكان آخر.

ليست الضدّية، حسب الرواية، في البيولوجيا أو في التكوين، بل في الثقافيّ التاريخيّ. وما هو جينيٌّ في خليل لم يُفْضِ به، حين كان يحاور اختلافَه، إلى العنف: كان فقط، وبسبب الخارج، يعاني الارتباكَ. فالذكورة ناتجٌ ثقافيٌّ، بدليلِ أثره في الأنثى حين تَسْترجل، أيْ تَدْخل في تماثلٍ مع الشبيه العامّ. تسترجل الفتاة زهرة في **حجر الضحك**، فتكتسب في الاجتماعيّ المهيمِن شكلاً ذكوريًّا؛ وكأنّها، حسب نظرية يونغ، ضميرٌ ذكوريٌّ هو الأنيموس داخل الأنثى.

تجعل هدى بركات التأنيثَ **داخل** خليل. فلا تَسْتخدم ضميرَ الأنا وسيلةً لتأنيث المتكلّم، ولا تأتي الأنثى بطلةً تؤنثِنُ بحضورها الكتابةَ. ينتقد عبد اللّه الغذامي هدى بركات لأنّها بذلك لا تؤنِّث اللُّغةَ بل تتركها لثقافة الذكورة.[٣] لكنّ الحقّ أنّ هدى بركات، التي

---

١ ـ صدرتْ عن دار الريِّس للكتب والنشر في بيروت.

٢ ـ نشير في هذا الصدد إلى أفلاطون الذي اعتبر أنّ حبّ الرجل للمرأة هو حبّ دونيّ غيرُ جدير باستهواء النفس السخيّة (نفسِ الرجل) المخلوقةِ للفلسفة. انظر: Platon, **Le Banquet - Phèdre** (Paris: Flammarion, 1er éd. 1992), p. 24-25.

٣ ـ يرى الغذامي في **المرأة واللغة** (بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، ط ٢، ١٩٩٧)، ص ٤٩، أنّ النساء أنفسهنّ ساهمن في «التحويل المستمرّ باتّجاه الذكورة،» وأنّ بركات التي اتّخذت من الرجل شخصيّةً لروايتها هذه وجعلت الكلامَ على لسانه إنّما أمعنتْ، بفعلها هذا، في «تذكير النصّ والمجتمع.»

جعلت التأنيثَ داخل خليل، مَيَّزَتْ هذا البطلَ عن الذكور حوله: فخليل ليس ذَكرًا شبيهًا بالذكور، إذ قبل أن ينتهي في الشبيه العامّ كان يؤنّث مضمونَ اللُّغة على قاعدة التوازن المفترض داخله، وعلى دلالات الأنوثة الجميلة المتمثّلة في الهدوء والنقاوة والخفّة. لم يكن خليلَ ذكرًا شبيهًا بأولئك الذكور الذين يُمْسكون بالقرار، قرارِ القتل على الهويّة، أو قتلِ الجار المختلف. ولم يكن شبيهًا، شأنَ أستاذَيْه في المدرسة التكميلية والثانوية، بمن كانوا يَبْنون مفهومَ الوطنية على التلازم في الدم والموت.

هكذا وبدل الشخصية الأنثى التي كانت تعبِّر عن موقفها الثوريّ بالانتقال من الداخل الأنثويّ إلى الخارج الذكوريّ (شأن لينا في رواية ليلى بعلبكي المذكورة)، أبدعتْ هدى بركات شخصيةَ خليل المرتبكة، العاجزةَ عن أن تكون ذَكَرًا، كإشارة إلى أنوثةٍ ناقصةٍ في خليل أو كإشارة إلى رجولة تَبْحث عن ذاتها في المختلف. وبشخصية خليل المرتبكة هذه، تبني هدى بركات روايتَها من منظورٍ نقديّ للحرب باعتبار هذه الحرب أثرًا لثقافة ذكورية بَنَتْ تاريخَها على مفهوم العنف. تعيد المؤلّفة الاعتبارَ إلى الأنوثة، ولكنّها بدل أن تقدِّم رؤيتَها الروائية في شخصيةٍ نسائيةٍ لا مرجعيةَ لها في الواقع كما نَعْتقد وتعتقد،[1] فإنّها تبني معنى لها **داخل** الذَّكَر نفسه.

وحين تنتهي وظيفةُ شخصية خليل الدلالية ـ النقدية، يقع في التشابه مع الذكورة السائدة، ولا يبقى من أنوثة الذَّكر سوى الأنثى الكاتبةِ عنه، أو التي لم تُنتج الواقعَ بل النصَّ الذي يُفْصح عن دلالات الغياب الأنثويّ في الحياة والثقافة والتاريخ. وهذا الغياب هو، في وجهه الآخر، حضورٌ طاغٍ للذكورة في الواقع، متمثّلةً في حربٍ مدمِّرةٍ للذات والمدينة.

إنّ فحولة الذَّكَر في رواية بركات هي فحولةُ السياسة والثقافة، المتمثّلةُ في سطوة الأبوّة والإعلام والحزب والطائفة. تدين الروايةُ هذه الفحولةَ، وتقف إلى جانب الأنوثة أو إلى جانب معانيها الغائبة، وهي معاني الفطرة والطبيعة ذات العلامات التالية: الحليب، وهو غذاءُ الطفولة ونسيجُ التواصل والامتداد في الحياة؛ والكلوروفيلُ الأخضر: وأوكسجينُ الهواء؛ والمشيُ فوق الثلوج البيضاء؛ والغيومُ التي «سوف تتّخذ شكل القطن» (ص ٧٧)، وطبعًا لونُه الأبيض. وبكلّ هذه الإشارات تَرْفع المؤلّفةُ ما نُسب إلى الأنوثة من شوائب، فتردّ الحيوانيةَ إلى شكل الذَّكَر الرامزِ إلى تاريخ تكوُّنهِ كقوّة، أيْ إلى مرحلةِ ما بعد الطفولة، وهي الزمن الذي تفارقَ فيه الجيناتُ وجودَها السويّ فتنفصل وتتميّز الـ Y عن الـ X، شأنَ الرجل في التاريخ وثقافته.

في **حجر الضحك** تبقى الأنثى في علاقتها بخطابها رؤيةً نقديةً تُفْصح عن دلالات الغياب الأنثويّ في الحياة والثقافة والتاريخ. وهي بذلك تضع خطابَها المضادَّ لا على حدِّ الذكورة والأنوثة المتشابكتَيْن في خليل، أيْ على حدٍّ فيزيولوجيّ، بل على

هدى بركات

ما هو ثقافةٌ وتاريخٌ لا يتماهيان مع الذكورة وإنْ كانا مِنْ صُنْعها.

◆ ◆ ◆

نَخْلص من هذه القراءة إلى القول بأنّ منظور علاقة الأنوثة بالذكورة يَخْتلف بين المرأتين الكاتبتَيْن: فالعلاقة في رواية ليلى بعلبكي هي بين اثنَيْن، أُنثى وذَكر: بينما هي في رواية هدى بركات داخل الواحد، الذكر. وفي حين تتحرّك هذه العلاقة في الرواية الأولى في مجالٍ خارجيّ اجتماعيّ تَسْعى فيه الأنثى إلى التشبُّه بالعامّ الذي هو ـ حسب السائد ـ للرجل، فإنّ العلاقة في الرواية الثانية تتحرّك في حيّزٍ داخليّ بيولوجيّ ـ نفسيّ، يحاور فيه الذَّكَرُ تكوُّنَه، ساعيًا إلى قبول اختلافه عن الذَّكر كما هو في السائد.

في الرواية الأولى تبدو الأنوثة قوّة وتجرُّؤًا، مرجعُهما ثقافيّ. وفي الرواية الثانية تبدو الأنوثة هدوءًا وسلامًا يحيلان على الفطرة والطبيعة.

يختلف المنظور، إذن، لكن لا ليضع العلاقةَ بين الأنوثة والذكورة في تناقض. فخطاب الروايتيْن خطابٌ مضادٌّ للقمع والعنف باعتبارهما وعيًا ثقافيّاً ـ اجتماعيّاً تَمَثَّلهما الرجلُ تاريخيّاً بصفته في موقع السلطة (كما في الرواية الأولى)، وبصفته رافضًا لتكوُّنه الفيزيولوجيّ (كما في الرواية الثانية). هكذا يكتسب «المضادّ» صفةَ السعي إلى فسح مساحةِ حوارٍ فاعلٍ للمرأة، حضورٍ هو مِنْ حقّها على أساس الندّية في الوجود. ويَنْشد الخطابُ في كلام الروايتين وعيًا يَقْبل الاختلافَ ويُدْرك حقيقتَه، سواء أكانت هذه الحقيقة قائمةً بين اثنين ذَكَرٍ وأنثى وتعني الندّية، أم كانت داخل الواحد نفسه وتعني تكوُّنًا فيزيولوجيّاً يَرْفضه الذَّكَر.

بيروت

يمنى العيد

ناقدة لبنانية وأستاذة جامعية. من كتبها: **في معرفة النصّ. الكتابة ـ تحوّل في التحوّل. فنّ الرواية العربية ـ بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب.**

١ ـ راجع حوارًا مع المؤلّفة في جريدة **الرياض** (١٩٩٤/٥/٣٠).