الواحد متعدِّداً:
الذكـورة والأنوثة في الفنّ والأدب

أُسَيْمة درويش

I ـ في الأنوثة والذكورة: في الفنون، وعند العرب

ما معنى أُنثى وما معنى ذَكر؟ ما معنى أن نَخْتلف في الجنس؟ ومتى وأين يكون الاختلاف؟ وإذا طُرحتْ مثلُ هذه الأسئلة على صعيد الفنّ والإبداع تحديدًا، فهل يُمْكننا التفريقُ بين الإبداع الذكوريّ والنسائيّ؟ كيف يُمْكن ذلك ونحن نَعْرف أنّ الفنّ أو التعبير الفنيّ حالةٌ تعتري الفنّان كطوفانٍ جارفٍ لكلّ الفروق؟ وهل يُمْكن لفنان يَرسم لوحتَه، أو شاعرٍ يُنْشئ قصيدتَه، أو كاتبٍ يؤلّف روايتَه، هل يُمْكن لهؤلاء الذين يحاورون ذواتَهم ووجودَهم عبر الفنّ، أن يحيطوا أنفسَهم بسور من الأسلاك الشائكة كي لا تَجْنح أفكارُهم وتتسلّل رؤاهم ومشاعرُهم خارج أرض الذكورة ومواصفاتها؟ هل يَعْمس الرسّامُ ريشتَه بألوانٍ لا تَقْربها ريشةُ الأنثى؟ وماذا عن هاجس الموت؟ عن العشق والاغتراب والخوف وكلِّ هزّات الفرح والألم المعبَّر عنها فنّاً وإبداعًا؟

نبدأ بالقول إنّ الذكورة والأنوثة في الجنس البشريّ الواحد تتنافذان وتختلطان اختلاطَ الملح بماء البحر. وعلى هذا تمحورَ عملُ الباحثين في علم الجنس (sexology) الذي بدأتْ تتّضح معالمُه في بداية القرن العشرين. إنّ الفصلَ بين الذكورة والأنوثة في الفنّ الإبداعيّ وَهْمٌ يدّعي البعض إثباتَه بدلائل لا تَخْلو من المكر والبراعة في الخداع. فالذكورة والأنوثة من الخصائص الفنية والنفسية في الجوهر، ولا علاقة لهما بجنس المبدع أو الفنّان، الأمر الذي ينفي وجودَ خصائص ذكورة خالصة أو أنوثة خالصة في الفنّ والإبداع. ولن نحتاج إلى كبير عناء لاستجلاء أصواتٍ ذكورية في أشعار النساء وروايتهنّ، أو لاستجلاء أصواتٍ بالغةِ الأنوثة في أشعار الرجال وكتاباتهم الفنية، كما سنوضح لاحقًا.

أ ـ فعلى صعيد النحت والرسم في الإبداع العالميّ، منذ القدم وحتى الآن، كَشَفَ المبدعون رؤيتَهم لتمازج الأنوثة والذكورة في الإنسان على وجه شديد الوضوح. ولا يَصْعب على الناظر إلى منحوتات عصر النهضة، الموجودةِ في متاحف أوروبا وكنائسها وميادينها وأبنيتها، أن يَعْثر على التماثيل التي تَجْمع ملامحَ الأنوثة والذكورة معًا، حيث تُعْلن أجسادُ المنحوتات عن ذكوريّتها عبر العضلات النافرة والأكتاف العريضة والأعضاء المذكّرة، كما تُعْلن عن أنوثتها عبر صغر الرأس ونعومةِ الملامح وتناسُقِ

الجوكوندا

التقاطيع وغزارةِ الشعر ورقّةِ الابتسامة ونحولِ الأصابع (في بعض الأحيان). وقد يكون العكس صحيحًا أحيانًا، إذ يَعْمد النحّات إلى طمس الأعضاء الجنسية برداءٍ ما، ليمثّل التمثالُ جسدًا أنثويّاً متناغمَ الجمال وقريبًا من الكمال؛ لكنّه ـ في الوقت ذاته ـ يُعْلن عن ذكورته عبْر الرمح إنْ كان محاربًا، وعبْر أدوات الصيد إنْ كان صيّادًا، وعبْر الخيل إنْ كان فارسًا.

ويطالعنا الأمرُ نفسُه في اللّوحات الكلاسيكية التي تَجْمع الشخصيةُ المرسومةُ فيها بين ملامح الأنوثة والذكورة. فقد تطالعكَ في متاحف لندن وباريس وروما ومدريد رسوم زيتيةٌ لملوكٍ وقادةِ معارك تعجُّ وجوهُهم وأناملُهم بملامح الرقّة الأنثوية، وتأتي عباءاتُ المُلْك والبزّات العسكرية لتؤكّد ذكورتَهم وذكورةَ المراكز والمهمّات المنوطةِ بهم. والعكس صحيح في بعض رسوم النساء والملكات. ومن أشهر اللوحات التي تَجْمع ملامحَ الذكورة والأنوثة في جسد واحدٍ لوحةُ الجوكندا المعروضة في متحف اللّوفر في باريس.

تلك الظاهرة مازالت تحظى بتجلّيات كبرى في الإبداع العالميّ، وإنْ كانت الحداثةُ وما بعدها قد فَتَحتا للمبدعين بوّابات شاهقة يَخْرجون منها إلى فضاءات حرّة يمارسون فيها عمليّات الهدم وإعادة البناء في مساحات ضبابية غامضة، تَسْتوعب صرخاتِ أرواحهم المذعورة من القبح واللاعدالة في الحضارة الكونية الحديثة.

ب ـ على الصعيد الأدبيّ، يعود بنا الكلامُ على ذكورة النصّ الشعريّ أو أنوثته إلى نفي وجود خصائص ذكورة خالصة أو أنوثة خالصة في الفنّ وفي الشعر على وجه العموم. وبالبناء على ما سَبَق ذِكْره من أنّ الذكورة والأنوثة تجسّدان خصائصَ نفسيةً وفنيةً لا علاقةَ لها بجنس المبدع أذكرًا كان أمْ أنثى، فإنّ تجلّيات سمات الذكورة في شعر النساء وسماتِ الأنوثة في شعر الرجال ليست نادرةً في الأدب شعرًا وكتابة، كما أنّها قديمة قِدَمَ التاريخ. فإذا أخذنا الخنساء في رثائها لأخيها «صخر» ومِنْ ثم لأولادها الأربعة، فلن نستطيع مغالبةَ إحساسنا بأنّ قائل شعرها رجلٌ لا امرأة. ذلك أنّ السمة الغالبة في شعرها، وعلى مدى ديوانها بأكمله، هي سمةُ البداوة الذكورية بكلّ ما يَحْمله التعبيرُ من معنى. ففي الرثاء، وهو الغرض الذي اشتُهرت به الخنساء، تَلْتزم الشاعرةُ تقنيةً وحيدةً تُكرِّرها ولا تحيد عنها، وهي أن تبدأ القصيدة غالبًا ببضعة أبياتٍ تَأْمر فيها عينيْها بأن تجودا بسَكْب الدموع من دون توقُّف، كقولها:

ألا يا عينُ وَيْحَكِ أَسْعِديني ... لريب الدَّهر والزمنِ العضوضِ
ولا تُبْقي دموعًا بَعْدَ صَخْر ... فقد كُلِّفْتِ دَهْرَكِ أن تفيضي

وقولِها:

أعَيْنيّ جُودا ولا تَجْمدا ... ألا تَبْكِيانِ لصخْر الندَى؟
ألا تبكيانِ الجريءَ الجميلَ؟ ... ألا تَبْكِيان الفتَى السيِّدا؟

وأما باقي القصيدة فتكاد تكون حشوًا مفتعلاً، مقصودًا، ومكرورًا، لصفات المجد والرفعة والكرم والشجاعة ونجدة الجار وإغاثة الملهوف وما تبقّى من الصفات التي يتحلّى بها سادةُ القوم وأرفعُهم نسبًا في الجاهلية، كقولها:

وإنّ صخرًا لوَالينا وسيِّدُنا ... وإنّ صخرًا إذا نشتو لنحّارُ
وإنّ صخرًا لمِقْدامٌ إذا رَكِبوا ... وإنّ صخرًا إذا جاعوا لعَقَّارُ
وإنّ صخرًا لَتَأتمَّ الهُداةُ بِهِ ... كأنّه عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ
جَلْدٌ جميلُ المُحَيّا كاملٌ وَرِعٌ ... وللحروبِ غداةَ الرّوع مِسْعارُ
حمّالُ ألويةٍ، هَبّاطُ أوديةٍ، ... شَهّادُ أنديةٍ، للجيشِ جرّارُ!

فإذا ما أكملتَ قراءةَ الديوان حتى الصفحة الأخيرة أحسستَ بأنّ هذا الصوت الشعريّ هو صوتُ رجلٍ مُغْرِقٍ في الذكورة البدوية المتعالية على ما تَحْفل به الأنوثةُ من المشاعر الإنسانية المتفجّرة باللّوعة والتفجّع والأسى الدفيق. فأين هي أنثةُ الأنثى المفجوعة بفقد أخويْها صخر ومعاوية وأولادِها الأربعة؟ أين إحساس المرأة بهاجس الموت، وبعالَمٍ ستعيش فيه وقد فَقدتْ كلَّ أحبابها؟ رغم فداحة المُصاب ستبقى الخنساءُ في رثائها كلِّه متمسّكةً بذكورة النصّ، بذكورة الصوت البدويّ المتعصّب للفخر والحماسة ورفْعةِ النَّسَب ومَناقب القبيلة. فهي المرأة التي تُثْبت للقبيلة بأنّها الصوتُ المدافعُ عنها والمفتخِرُ برفعة أهلها، حتى في أشدّ اللحظات الإنسانية وقعًا وحلكةً في الذات وعليها، وبأنّها الصوت الذي يضاهي عمرو بنَ كلثوم في إعلائه لاسم القبيلة. فإذا بالغ بنُ كلثوم في القول:

إذا بَلَغَ الفِطامَ لنا صبيٌّ ... تَخرّ له الجبابرةُ ساجِدينا

فإنّ الخنساء تَفُوقه فخرًا باعتمادها الاستعمالَ المتكرِّرَ لصيغ المبالغة في شعرها: خطّابُ محفلةٍ ـ فرّاجُ مظْلمةٍ ـ حمّالُ ألويةٍ ـ قطّاعُ أوديةٍ ـ شهّادُ أنجيةٍ ـ شهّادُ أنديةٍ ـ للجيشِ جرّارُ ـ بالخيراتِ أمّارُ ـ عند الجمع فَخّارُ... إلخ. وهذه الصفات هي صفات السادات من قبيلة مُضَر ـ وموتُ صخرٍ خسارةٌ على القبيلة قبل أن يكون خسارةً على أهله ـ قبيلةِ مُضَر التي قالت الخنساءُ فيها بصوتٍ شديدِ الذكورة:

ونَلْبس في الحرب نَسْجَ الحديد ... ونَسْحب في السِّلْم خزّاً وقزّا

وقد قيل إنّ عمر بن الخطاب، رضي اللّه عنه، سألها: «ما أَقْرَحَ مآقي عينيْكِ يا خنساءُ؟» فقالت: «بكائي على الساداتِ من مُضر!»

ومن الشاعرات البارزات في بداية العصر الأمويّ ليلى الأخيلية، ولا يتقدّم عليها في المنزلة الشعرية إلاّ الخنساء. وقصة الحبّ التي تَجمعها بتوبة الخفاجي مشهورة في عصرها: فقد خَطَبها توبة من أبيها، لكنّ الأب رفضه وزوَّجها من رجل من بني الأدلع، فكَتَم توبةُ حبَّه وأَقْسم ألاّ يتزوّج بعدها ويبقى على ذكراها حتى يموت. وقد اشتُهرتْ ليلى بالمدح والرثاء، وعندما مات توبة كان رثاؤها له سجينَ الفحولة البدوية وذكورةِ الصوت الشعريّ الجاهليّ، المعدِّدِ لصفات الكرم والشجاعة ورفعة النسب، والمفرَّغِ من إحساس الأنثى بفقد الحبيب ولوعة الثكل، كما في الأبيات التالية:

فتًى كان للمولى سناءً ورفعةً ... وللطّارقِ الساري قِرًى غيرَ باسرِ
ولم يُدْعَ يومًا للحِفاظ وللعِدى ... وللحربِ يَرْمي نارَها بالشرائرِ
فليس شهاب الحرب توبةُ بعدها ... بغازٍ ولا غادٍ بركبِ مُسافرِ
وقد كان طلاّعَ النِّجادِ وبيِّنَ ... اللّسان ومدلاجَ السُّرى غيرَ فاترِ

وذكورةُ الصوت في شعر ليلى الأخيلية، تقابلها أنوثةُ الصوت في شعر توبة الخفاجي في غزَله بليلى وإفصاحه عن عشقه لها. ففي البيتيْن التاليَيْن يُهْمل توبة صفاتِ الجمال الجسديّ والحَسَب ورفْعة النَّسَب، مصوِّرًا الحالةَ الروحية المتسامية التي تُلازم العاشقَ المتيَّمَ حتى بعد الموت. فلو زارت ليلى قبرَه لسلّمتْ روحُهُ تسليمَ البشاشة، ولصعد إليها من جانب القبر صوتٌ صائحٌ باسمها:

ولو أنّ ليلى الأخيليّة سلّمتْ ... عليَّ ودُوني جندلٌ وصفائحُ
لَسَلّمْتُ تسليمَ البشاشة أو زَقا ... إليها صدًى من جانب القبر صائحُ

ولا ننسى في هذا المقام عنترةَ بنَ شداد، الذي تتسلَّلُ إلى شعره الرقّةُ المتناهيةُ في عذوبتها، والحرارةُ الروحية المتأجّجة، كلّما ذَكَرَ عبلة، الحبيبةَ التي حَرَموه وصالَها:

أُحـبُّكِ يا ظَلُوم فـأنتِ عندي مكانَ الروح من جسد الجبانِ
ولو أنّي أَقـولُ مكانَ روحي خَـشِـيتُ عليكِ بادرةَ الطِّعـانِ

وقوله:

كلّمـا ذُقْتُ باردًا من لَمَـاها خِلْتُـه في فـمي كنارِ الجـحيمِ!

لماذا إذن تَظْهر الذكورةُ في شعر النساء بهذه الحدّة؟ أيعود ذلك إلى المقاييس الفنية واللُّغوية والمعايير النقدية السائدة في العصر الجاهليّ؟ أكانت النساء يخشين أن يوصَم شعرُهنّ بالضعف؟ يقال إنّ بشّار بن بُرْد قال: «لم تقل النساءُ قطُّ شعرًا إلاّ تبيَّن الضعفُ فيه إلاّ الخنساء، فتلك فوق الرجال.» أما الأصمعيّ فكان يقول إنّ الخنساء وليلى الأخيليّة متقدِّمتان على أكثر «الفحول.» ومثل ذلك النابغةُ الذبياني الذي فَضَّل الخنساءَ على حسّان بن ثابت، واصفًا إيّاها بأنّها أشعر الإنس والجنّ.

لا يُمْكن وضعُ تلك الفرضية موضعَ اليقين، ولا إعطاؤها صفةَ الإطلاق. فظاهرة الأنوثة في نصّ الرجل والذكورة في نصّ المرأة قديمةٌ قِدَمَ التاريخ، وتجلّياتُها في مجال الإبداعات الإنسانية المختلفة ظَهرتْ عبر التاريخ رغم اختلاف المفاهيم السائدة في مختلف العصور. لكنّ ذلك لا يَمْنع من حضور هذه الظاهرة بشكل أقوى في مرحلة تاريخية ما من التي سبقتها: فظاهرةُ اختلاط الأنوثة بالذكورة في الرسم والنحت مثلاً كانت أقوى حضورًا في عصر النهضة في الغرب ممّا سَبَقَه من العصور. وفي الوقت نفسه، فإنّ ظهور الشاعرة ولاّدة بنْتِ المستكفي في الأندلس بعد الخنساء بما يزيد عن أربعمائة سنة، ونشوءها في مجتمعٍ مفعمٍ بالترف والحرية، لن يكونا سببًا في تخفيف حدّة الصوت الذكوريّ في شعرها، وهي القائلة:

أُمكِّن عاشقي من صَحْنِ خدّي وأُعطي قُـبْلتي مَنْ يشتـهيـها

أفلا يَكْشف هذا القول عن صوت ذكوريّ طاغي الحضور؟ أوَلا يحقّ لنا القول أيضًا بأنّ أشعار ابن زيدون التي تَغَزَّل فيها بولاّدة تتضمَّن نبرةَ أنوثةٍ، فيها من الرقّة وتصوير اللّوعة واختلاجاتِ الروح أكثرُ من كلِّ ما قالته ولاّدةُ في شعرها الذي يَطْغى عليه صوتُ الذكورة من أوّله إلى آخره؟!

فأين نحن إذن من الحديث الشائع في هذه الأيام عن «الأدب النسائيّ» و«الأدب الذكوريّ» وما من خصائص فنيّةٍ خالصةٍ للذَّكر وخصائص فنيّةٍ خالصة للأنثى في الأدب والفنّ؟

بل إنّ ما يجعل الخطأَ الشائعَ في تصنيف الأدب إلى «أدب نسائيّ» وآخر «ذكوريّ» أكثرَ فداحةً وأعمقَ جهلاً بأسس النقد ومفاهيمِ القراءة العميقة لمستويات النصوص ودلالاتها الضمنية هو صدور هذه التصنيفات عن الزعم بأنّ كلَّ ما يكتبه الرجلُ يَدْخل في خانة الأدب الذكوريّ وبأنّ كلّ ما تكتبه المرأةُ يُدْرج في خانة الأدب النسائيّ. وذلك تصنيفٌ فيه الكثيرُ من التعسّف والعمى المعرفيّ. فالفنّان أذكرًا كان أَمْ أنثى، أكاتبًا كان أَمْ رسامًا، هو إنسان قبل أيّ شيء آخر، مغتربٌ في فضاءٍ مفعمٍ بالقسوة والعدوانية، يتوسَّل في الحياة لفنّه مادّةً خاصةً به يَأْمل أن تكون له ملاذًا نقيّاً وقصيّاً عن العنف واللاّعدالة في زمن السقوط، ثم يكتشف أنّ الشكل الفنّي الذي يتوسّله عاجزٌ عن إيصال صرخته وعاجز عن استيعاب أحلامه وتهدئةِ خوفه. ولأنّ المُبْدع لا يستعطي الهباتِ من عالم خَذَلَه وأدار له ظهرَه، يُصبح قَدَرُه أن يبقى مسافرًا في عزلته، باحثًا عن جمالية شاردة ويقينٍ هاربٍ إلى زمن لا يُبلغ. يسافر إلى محرقه ليَخْلق زمنَه الخاصّ وعالَمه الخاصّ بوسائله الفنية الخاصّة به، ليصبح هو وجحيمُه جزءًا من اللّوحة أو الرواية أو المنحوتة أو القصيدة الشعرية أو أيِّ عملٍ فنيٍّ مشغولٍ بروح الفنان لا بأدواته. وبذلك يمكننا القولُ بأنّ العمل الفنّي ليس له جنس، ولا ينتسب إلى أنثى أو ذَكَر؛ إنّما يكون انتسابُه إلى الأصالة... أو عدمِها. إنّه غوص في عمق التجربة الإنسانيّة وتعقُّدها.

II ـ «أورلاندو» لڤيرجينيا وولف: ما يتعدّى الزمن والجنس

أ ـ أورلاندو هو بطلُ رواية لڤيرجينيا وولف، عاش فترةً من عمره كرجل من النبلاء، ومَثَّلَ بلادَه كسفير لها، وعَشِقَ النساءَ وعِشْرةَ الغانيات، ثم تحوّل إلى امرأة تتشرّد بين الغجر في الجبال وتعيش حياة الفقر والعوز لأنّ القانون الإنجليزيّ لا يجيز للمرأة أن تَرِثَ مالَ أهلها، وفي النهاية ستحبّ أورلاندو رجلاً تتزوّجه لترضي غريزتَها الأنثوية بالإنجاب.

هذه التحوُّلات العنيفة في حياة أورلاندو لن تعني أنّه عاش/أو أنّها عاشت عمرًا محدودًا ببضعة عقود من الزمن، بل حياة حافلة بتجارب إنسانية متميِّزة قد يغطّي اختبارُها عدَّة قرون. وذلك هو ما سَوَّغَ للكاتبة أن تَمْنح بطلَها عمرًا مديدًا في الرواية يمتدّ من عام ١٥٠٠ إلى عام ١٩٢٨.

والحقّ أنّ أورلاندو شخصية روائية تجسِّد صفات اللاّمنتمي، الخارج على مفاهيم الزمان والمكان والمجتمع ونوع الجنس (gender) وعلى واقع الفناء أو الزوال:

ـ فهو البطل الوسيم وسليلُ النبلاء الذي أَحبّ الأميرةَ الروسيةَ ساشا؛ وعندما هَجَرَتْه وسافرتْ قرَّر أن يكون كاتبًا «لامنتميًا» إلى كتّاب عصره، يَكْسر جمودَ اللغة الإنكليزية والرؤى المتحجّرة ويَكْتب شعرًا يَضْمن له الخلودَ.

ـ وهو الرجل الثائر على نوعه الجنسيّ كذَكَر، إذ لم يكن جسدُه ليتّسع لجنون رغباته وتجاربه، فتحوَّلَ إلى امرأة تَعْشق الذوبانَ في أحضان الرجال وتَصْبو إلى الإنجاب لإشباعِ غريزة الأمومة لديها.

ـ وهو/هي المرأة التي التجأتْ إلى الغَجَر وبقيتْ غريبةً بينهم لامنتميةً إليهم. فقد أَزْعجهم منها عزوفُها عن الأعمال المنوطة بالنساء، وتعلُّقُها بحبّ الطبيعة ومنظرِ الغروب، ونزوعُها إلى الوحدة لتكتب الشعر.

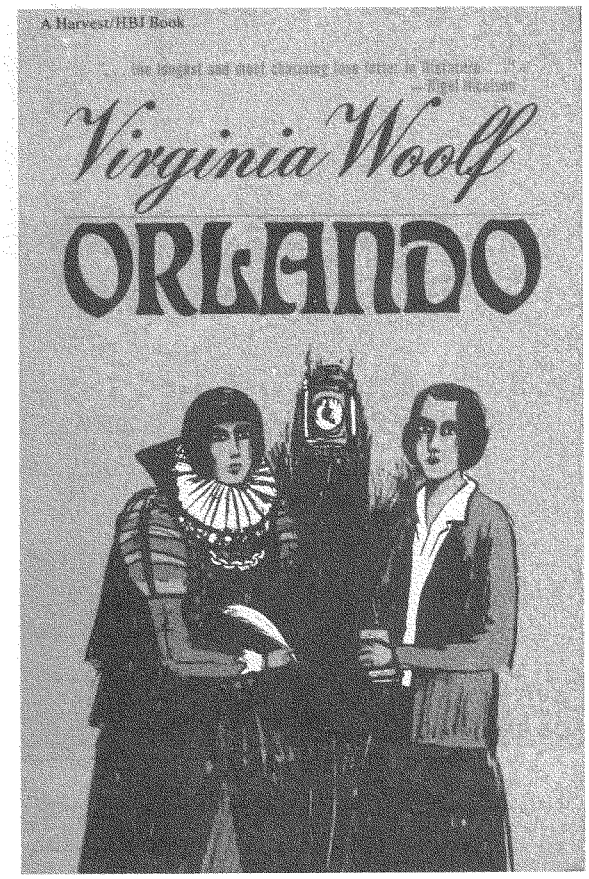
ـ وعندما قررتْ أورلاندو العودةَ إلى إنجلترا، صُدمتْ بالتحوُّلات الحضارية وبالعادات الحديثة، فأحسّت بالغربة واللاّانتماء إلى شعبها وبلدها.

ـ وهي المرأةُ المتمرِّدُ جسدُها على اللّباس النمطيّ للرجال وللنساء على حدّ سواء. ففي القرن الثامن عشر ارتدت لباسَ الرجال كي تتصرَّف بحريّة وتمشي في الشوارع من دون مُرافق وتَفْعلَ ما هو محرَّم على النساء.

ـ وفي القرن التاسع عشر، وبعد حرمانها من إرث أجدادها لأنَّها امرأة، تتزوّج من قبطان في البحريّة، وتَعْرف معنى الزواج التافه حيث يَمْلك الرجلُ حياةَ المرأة بخاتم زواج في إصبعها.

ـ وفي القرن العشرين تربح جائزةً عن ديوانها الشعريّ **شجرة السنديان** ولكنّها تُعْلن رفضَها لهذه الجائزة وتصفها بأنَّها مجرّد «قعقعة كئيبة.»

تلك الشخصية اللاّمنتمية في كلّ الظروف وعبر القرون، والتي تَسْكن فوق موجة تتوسّط خضمَّ البحر لتبقى عصيّةً على بلوغ الشواطئ الآمنة، هي الشخصية التي تجسّدها ڤرجينيا وولف لتقول لنا: إنّ الإنسان المتفوّق لا يَعْبر الحياةَ من خلال نهر الزمن، بل من خلال طوفان زمنيٍّ أبديٍّ الهدير. إنّها المرأة التي تقول بصوت أورلاندو: «أنا طير من الطبيعة! لن أقيِّد أناملي بخاتم الزواج. سأَحْلم أحلامًا مجنونة ومتوحِّشة. بحثتُ عن السعادة عبر العصور ولم أجدها، عن الحبّ ولم أعرفه، عن الحياة ورأيتُ الموتَ أفضل. عرفتُ الرجالَ والنساءَ ولم أَفهم أحدًا منهم. أليس الأفضل



غلاف «أورلاندو» لڤيرجينيا وولف

أن أتمدَّد على العشب لأكتبَ الشعرَ، وما من شيء معي وفوقي سوى السماء؟!»

ب ـ يقول الراوي العارف في **أورلاندو** ما يلي:

«إنّ الإنسان واحد ومتعدّد، أو متعدِّدُ الذوات، تتراكب الواحدةُ فوق الأخرى كما تتراكب الأطباقُ في يد النادل بعضُها فوق بعضها الآخر. كلُّ واحدةٍ من هذه الذوات لها ارتباطاتُها العاطفية في أمكنةٍ ما، ولها مشاركاتُها الوجدانية وتكوينُها وحقوقُها الخاصة بها. سمِّها ما شئتَ، مع العلم أنَّ الكثير من هذه الذوات لا يُمْكن أن تسمِّيها أو تَعْرف زمنًا معيّنًا لحضورها. فقد يَحْضر إحداها إذا أَمطرت السماءُ، وتَحْضر الثانيةُ في غرفةٍ ستائرُها خضراء، وقد لا تَحْضر الثالثةُ إلاّ بغياب شخصٍ ما، وقد يأتي بأخرى كأسٌ من النبيذ، وهكذا دواليك! ذلك أنّ كل شخص، وعبر تجاربه الخاصة، يضاعف المصطلحات المختلفة لما خلَّفَتْه في نفسه ذواتُه المختلفة. مع العلم أنّ بعضها مغرق في سخفه، ومن المضحك أن يَذْكره الإنسانُ في كتابته على أيّ حال »

في الصفحات السابقة عرفنا أنّ المدّة الحقيقيّة لعمر الإنسان تبقى موضوعًا جدليّاً غيرَ قابل للتحديد حسب رؤية ڤرجينيا وولف. والآن نقف على رؤية ثانية لها، وهي أنّ الذات الإنسانية هي أيضًا موضوعٌ جدليٌّ غيرُ قابل للتحدي: ذلك لأنَّ الإنسان له نفسٌ مركّبة لا من ذات واحدة وحسب بل من ذوات عدّة قد يَصْعب حصرُها

والتعرُّفُ عليها. وكأنّ الكاتبة تحاول البرهنة على وجهة نظرها المحورية القائلة بأنّ الإنسان يَحْمل في داخله ذاتًا ذكوريةً وأخرى أنثويةً، إلى جانب العديد من الذوات الأخرى التي تَظْهر بتحريضٍ من خصوصيةِ بعضِ الأمكنة والأزمنة. وبكلمات أخرى تحاول المؤلّفة تبليغَ رؤيتها عبر الرسالة التالية: ليس المريضُ بالفصام وحيدًا في معاناته من تعدُّد الذوات في داخله، بل إنّ الإنسان «المعافى» يعاني بدوره من الفصام وتعدُّدِ الذوات وإنْ كان أكثرَ قدرةً على التعامل مع هذه الحقيقة. وقد عمدت الكاتبة إلى إيصال هذه الرسالة عبر وسيلتين فنيّتين:

الأولى: تقديم شخصية الرواية المحورية أورلاندو كرمز مملتئ بالتناقضات الخارقة (كذكرٍ وأنثى معًا) والعادية على حدٍّ سواء. فهو الذَّكَر العاشقُ للنساء، والأنثى العاشقةُ والباحثةُ عن رجلٍ يحقّق لها غريزةَ الأمومة؛ وهو الرجل الأرستقراطيُّ النبيل، والمرأة الهائمةُ على وجهها في الجبال مع الغجر؛ وهو النبيل الفاحشُ الثراء (مع ميله إلى عِشْرة ذوات المستويات المتدنّية كالغانيات وراقصات الغجر)، والمرأةُ التي حَرَمَها القانونُ الإنجليزيّ أن تَرِثَ ممتلكاتِ أجدادها فصارت تبيع عقد اللؤلؤ حبّةً إثر حبّةً لتؤمّن لقمةَ عيشها؛ وهو النبيل الذي يَعْمل سفيرًا لبلاده في تركيا ويلبس أزياءً أسطوريةً في عراقتها وجمالها، ولكنّه أيضًا المرأة التي صارت فقيرةً ووحيدةً وكئيبةً ثم اكتشفتْ باب الخروج من هذا الموت لتَعْرف الكتابة والشعر: وهو الرجل الذي يحبّ الحربَ والسلطة والسيطرة والفروسية، ليتحوّل إلى امرأة تتزيّن أمام المرآة وتبكي خوفًا من سرعة الخيول التي تجرّ العربةَ وتَكْره الحربَ ومجتمعَ المشاهير السخيف مفضّلةً عليهم رفقةَ الشعراء. هذا الحشد الهائل من الذوات المتناقضة، والرغبات المتعارضة، والألبسة الذكورية والنسائية المختلفة، جُمِعتْ في شخصية روائية واحدة، لتُثْبت رغبةَ الكاتبة في البرهنة على رؤيتها بإمكانية تذكير الأنثى وتأنيث الذكر، أو بإمكانية حَمْلِ الكائن البشريّ الواحد أكثرَ من جنس واحد وأكثرَ من ذاتٍ واحدة وأكثرَ من حياة في العمر الواحد.

جديرٌ بالذِّكر أنّ هذه الحرية المطلقة التي يمارس أورلاندو حياتَه بها جعلتْه أسطورةً معشوقةً من القرّاء والقارئات في كلّ الطبقات، إذ حقّقت الروايةُ من المبيعات والأرباح ما لم تكن الكاتبةُ تتوقّعه أبدًا. فهل يمكننا القولُ بأنّ ڤرجينيا وولف، التي عشقتْ بدورها هذه الشخصية الحرّة، أرادت أن تُخبرنا عَبْرها إنّ التاريخ نفسَه هو قصةُ أورلاندو، وإنّ تاريخ المرأة تحديدًا هو تاريخ أورلاندو لا ما كتبه الرجالُ عن النساء برؤيةٍ قاصرة؟

الثانية: أما التقنية الثانية التي اعتمدتْها الكاتبة في تبليغ رؤيتها حول تعدُّد الذوات في الإنسان فتتجسّد بما يقوله الراوي العارفُ، الذي سيُفْصح عن الحياة الداخلية التي تجول في الأنفاق الخفية في أعماق أورلاندو (وهو ما أَسْمته ڤرجينيا وولف tunnelling method). يقول الرّاوي عن أورلاندو وهي تتمشّى في غرف القصر: «لقد عَرفتْ هذه الغرفَ منذ أكثر من أربعمئة سنة، وكذلك عَرَفتها تلك الغرفُ بكلّ تقلُّباتها وأمزجتها الطارئة. لم تخبِّئ أيّ شيء. لقد دخلتْ إليها [أيْ إلى الغرف] كرجلٍ وامرأة، باكيةً وراقصةً، حزينةً ومبتهجةً. أمام هذه النافذة كتبتْ أولَ أشعارها، وفي تلك الكنيسة تزوجتْ، ومنها ستُشَيَّع حين تموت.»

لكنّ أورلاندو لن تكتفي بالدخول إلى الغُرف بجنسيْها المختلفيْن (امرأةً ورجلاً) وبحالاتها النفسية المتغيّرة، بل إنّها في أحيان أخرى تُحدِّث نفسَها بصوتٍ عالٍ وتنادي على اسمها، مستدعيةً بذلك حضورَ ذاتٍ أخرى تريحها من ذاتها التي تعذّبها. يقول الرّاوي: «تُرى أيُّ ذاتٍ من ذواتها العديدة كانت أورلاندو تنادي؟ الشاعر؟ الصبيّ الذي قَطع رأسَ العبد؟ الفتى العاشق لساشا؟ السفير؟ رجل البلاط؟ فتاة الغجر؟ عاشقة الحروف؟ الذات التي تمارس الموتَ الذي نموته كلَّ يوم؟ أم أنّها تنادي الذاتَ الحقيقيةَ التي تسيطر على الذوات الأخرى وتتحكّم بها؟ عندما توقفتْ عن نداء أورلاندو وغرقتْ في تفكير عميق بأشياء أخرى، غشيَتْها الظلمةُ والسكونُ. أصبحتْ ذاتًا واحدة: ذاتَها الحقيقيةَ الغارقةَ في الصمت.»

وإذ تخوض الكاتبة في عرض رؤيتها بأنّ الخبرات الأصيلة في عمر الإنسان تجعله يستولد من ذاته ذواتًا أخرى، فإنّ ما يهمّها هو النُّضوج الذي يحوّل الذاتَ إلى شعلة متوقّدة ويمشي بها من مساحة الثابت إلى المتحوّل. أما في ما يتعلّق بالملابس الرجالية والنسائية ـ وهل يغيّر نوعُ الملابس نظرتَنا إلى العالم ونظرةَ العالم إلينا ـ فإنّ ما يعني الكاتبة في ذلك كلّه هو حريّة الإنسان في الاختيار بين الذكورة والأنوثة بصرف النظر عن رأي الآخرين. فها هي ذي أورلاندو البطلة/البطل، وعلى مدى الرواية، تغيِّر ملابسَها

وتَحْصد الحريّةَ والفرحَ بصورة مضاعفة مع تغيّر هويّتها بين رجل وامرأة.

إنّ جسد الإنسان من حيث الذكورة والأنوثة ليس قدرًا كما قال سيجموند فرويد، وكما أكّد مفكّرو العصر الفكتوريّ الذين زعموا أنّ الذكورة الخالصة والأنوثة الخالصة حصيلةُ أمرٍ فطريّ موروث يولَد به الإنسانُ ويحدِّد نوعَه، وأنّ هذا النوع لا يَخْضع للتغيير بل يبقى ثابتًا بصورة قطعية وجوهرية. وقد عَمدت الكاتبةُ إلى تقديم بطلتها أورلاندو الأنثى والذكر معًا لتَدْحض هذه النظريات باعتبارها محضَ افتراء، وكأنّها تقول للعالم إنّ جسد الإنسان ليس قَدَرًا وإنّ بإمكان هذا الإنسان أن ينتصر على نوعه ويختارَ جسده. وهي في ذلك كلّه لا تكتفي بالكشف عن ميلها الواضح إلى المثلية الجنسية، وإنّما تعلن أيضًا افتتانَها بالمرونة الفائقة التي يُمكن أن يتحوّل فيها الرجلُ إلى امرأة ليعيش أكثرَ من حياةٍ في عمرٍ واحد.

وتَنْبع أهميةُ هذا الرأي من الجرأة غيرِ المسبوقة في عصر صدور هذه الرواية عام ١٩٢٨. فقد كانت إنجلترا غارقةً في إذعانها لتقاليد العصر الفكتوريّ المغرق في رؤاه المتحجّرة. وواقع الأمر أنّ ڤرجينيا وولف (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) كانت منذ سنيّ المراهقة، وقبل زواجها من ليونارد وولف عام ١٩١٢، قد انضمّت إلى رابطة بلومسبري، إلى جانب عملها فيما بعد في الحركة النسوية بجدّ وحماس كبيرَيْن. وكانت مجموعة بلومسبري، وهي مجموعة من الكتّاب والفنّانين الثوريّين الراديكاليّين، قد نشطتْ بعد وفاة الملكة ڤيكتوريا، فكان لآرائها وقعٌ صاعقٌ على المجتمع الإنجليزيّ المحافظ. وبعد أن أعلنت الرابطة رفضَها للتابو الجنسيّ، لم تعد المواضيع الجنسية تَدْخل في كتاباتهم وتناقَشُ علنًا فحسب، بل إنّ الممارسات المثليّة وعلاقات الجنس الجماعية أصبحتْ تمارَسُ علنًا بين أفراد تلك الرابطة كفعلٍ متعارَفٍ عليه ومقبولٍ بلا تحفُّظ أو حذر.

في الوقت ذاته، ومع بدايات القرن العشرين، كان علماءُ الجنس قد بدأوا حواراتهم الصريحة التي استقطبت اهتمامَ المجتمع وصدمَته في آن واحد. وكان من أهمّ هذه الحوارات إطلاقُهم لمقولة أنّ الجَنْدر gender، أي الجنس من حيث الذكورةُ والأنوثةُ أو من حيث انقسامُ البشر إلى جنسيْن مختلفيْن، إنّما هو تعبير خاطئ وقول خادع يتنافى مع حقيقة النوع البشريّ الواحد الذي يَجْمع الأنوثةَ والذكورةَ معًا.

إنّ قراءة **أورلاندو** تَكْشف عن كون ڤيرجينيا وولف من رائدات عصرها لا في التأسيس للحركة النسوية المطالبة بالمساواة وحقّ الاقتراع للمرأة وحسب، بل وفي المطالبة بالحرية الجسدية والجنسية أيضًا. فالرواية تقول بالصوت المدوّي:

ـ إنّ الإنسان عندما يتعامل مع ميوله الذكورية والأنثوية الكامنة فيه، وذلك بإعطائها الحقّ في التعبير عن ذاتها بحرية، سيَشْعر بحرية روحية قصوى لا يعادلها في الحياة سوى حريةِ الكتابة.

ڤيرجينيا وولف

ومن هنا فإنّ الروائية المنبهرة حدَّ الافتتان بشخصية بطلتها/بطلها أورلاندو لم تكتفِ بتقويل هذه الشخصية المحورية ما تريد هي قولَه وحسب، بل جعلتها أيضًا تمارس وبكلّ سهولةٍ التحويلَ الجنسانيَّ (أي التحوُّلَ من رجل إلى امرأة)، وتحويلَ المظهر الخارجيّ (باستبدال اللباس الرجاليّ بملابس نسائية)، وتحويلَ المشاعر الأنثوية والذكورية (أي تحوُّل مشاعر حبّ السلطة والحرب والخيل والفروسية عند الرجل إلى مشاعر العشق الأنثويّ والخوف من الحرب والخيل...)

ـ إنّ تحديد النوع البشريّ بين ذَكَر (ذكورة خالصة) وأنثى (أنوثة خالصة) ما هو إلاّ تنظيرٌ مصطنعٌ وخاطئٌ ومنافٍ لحقيقةِ ما وُلِدَ عليه البشر. فبعضُنا يَحْمل صفات الأنوثة والذكورة معًا في جسد واحد، وبعضُنا الآخر يكتشف أنّ جسده الذي وُلِد به كذَكر يَسْجن حقيقةَ كونه أنثى... والعكس صحيح. فكم من الناس يأتي عليهم يومٌ يكتشفون فيه أنّهم وُلِدوا في جنسٍ مخالفٍ لجنسهم الحقيقيّ.

ـ إنّ السهولة التي يجري بها التحوُّل من ذكر إلى أنثى في الرواية تجسِّد رؤيةَ الكاتبة بأنّها لم تَسْتحدثْ شيئًا خارقًا ومخالفًا للطبيعة، بل إنّ المشاعر والنوازع المزدوجة (ذكورةً وأنوثةً) موجودةٌ أصلاً في النفس البشريّة الواحدة.

لندن

أُسيمة درويش

كاتبة سورية تعيش بين لندن والمملكة السعودية. من كتبها: **مسار التحوّلات ـ قراءة في شعر أدونيس**، **تحرير المعنى**، **شجرة الحبّ وغابة الأحزان** (رواية).