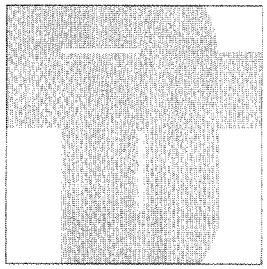
ملف من إعداد ليلى الخطيب



من أناشيد الحبّ السومرية

الحبيبة

أيُّها الرجل ـ العسل! الفاتن
الذي يَغْمرني بالحلاوة إلى الأبد.
أنت ذو اليدَيْن الناعمتَيْن، أُغمرْني بحنوّكَ إلى الأبد
يا حبيبي، أيُّها الغالي على قلبي،
اللّذة التي تَمْنحها حلوةٌ كالعسل
أنتَ فَتَتْنَني: ها أنذا أرتجف كليةً أمامكَ
رغبتي، يا حبيبي، أن تحملني إلى غرفتِك
أنت فتنتني: ها أنذا أرتجف كليةً أمامكَ
دعني يا عشيقي أمنحْكَ ملاطفاتي!
يا ذا الحلاوة، يا حبيبي أريد أن أُغْمر بعسلِك
في الحظيرة التي تَطْفح عسلاً
دعنا نتمتّعْ بجمالِك الرائع!

الحبيب

آه يا نزوتي، يا نزوتي المسيطرة!
آه يا آسِرتي، يا آسِرتي، يا مالكتي!
أنتِ خمري المبهج، يا أحلى عسلي!
يا فم ـ أمّها الطليّ، يا طليّتي!
نظرةُ عينيْك تَسْحرني: تعاليْ يا أختي الحبيبة
كلماتُ الاستقبال على شفتيك
تحرّكُ مشاعري، يا فم ـ أمها الطليّ، يا طليّتي!
قبلاتُ فمك تهزّني: تعاليْ يا أختي الحبيبة
رشاقتُكِ في الدار تحرّكُ عواطفي
يا فم ـ أمّها الطليّ، يا طليّتي!

مقدمة الملف

ليلى الخطيب

لا شكّ في أنّ وجود جنسيْن ـ أنثى وذكر ـ هو أكثر ما قد يَلْفت انتباهَ الناظر إلى الحياة على الأرض، حسب قول فرويد. ولا ريب في أنّ شرط هذا الاختلاف هو هو شرطُ وجودنا، إذ لا حياة من دونه. ولهذا فإنّ الاختلاف الجنسيّ لم يفتأ يُشكّل صيغةَ وجودنا كبشر، كما لم نفتأْ، نحن البشرَ، نتشكّل به. غير أنّ الاختلاف الجنسيّ ليس محضَ شرط بيولوجيّ ـ طبيعيّ يَضْمن استمراريةَ جنسنا البشريّ. أو دعنا نقلْ: ليس الاختلاف الجنسيّ بوصفه شرطًا طبيعيّاً هو ما يَشْغلنا أساسًا في هذا الملفّ ؛ فوجود جنسيْن معطًى بدهيّ لا يتطلّب في حدّ ذاته الدراسةَ والتحليلَ على المستوى الفكريّ. لكنْ، إنْ كان واقعُ الاختلاف الجنسيّ واقعًا بدهيّاً، فإنّ الأمر يختلف تمامًا ما إنْ نتطرّق إلى تمثُّلات هذا الاختلاف أو تجلّياته، أو بالأحرى ما إنْ نقرأ **آثارَ** هذا الاختلاف في الحقل الإبداعيّ حيث تَنْسج اللغةُ أو الصورةُ (أو غيرُها من وسائل التعبير) حضورًا وعلاقاتٍ متميّزةً ومختلفةً لهذا الاختلاف الجنسيّ. بهذا المعنى، يأتي هذا الملفّ لا ليعالج موضوعًا محدّدًا ـ مغْلقًا هو «الاختلاف الجنسيّ،» بل ليَطْرح أسئلةً على المستوى الفكريّ والإبداعيّ يَنْظر من خلالها إلى حدود الأنوثة والذكورة وصفاتِها المتعارَفِ عليها. ذلك أنّ السؤال حول الاختلاف الجنسيّ هو في نظرنا، بل في نظرِ مَنْ عالجوه فكريّاً وفلسفيّاً (وفي مقدّمهم جاك دريدا وهيلين سيكسو)، تساؤلٌ أنطولوجيّ لمّا يزل يبلور لغةً وفهمًا ليحاور بهما صيغةَ وجودنا كبشر: إنّه، باختصار، محاولةٌ لمقاربة الإنسانيّ على نحوٍ يتجاوز المنطقَ الثنائيّ الضيّق لحدود الأنوثة والذكورة.

إنّ الهمّ الأوّل لهذا الملفّ هو السؤال والتساؤل حول تلك الثنائية المطْلقة، ثنائيةِ الأنثويّ والذكوريّ أو النسويّ والرجوليّ... إلى غيرها من التصنيفات التي تضع حدودًا فاصلة بين هذا (الذَّكر، الرجل) وتلك (الأنثى، المرأة)، ناسبةً خصوصياتٍ وصفاتٍ محدّدةً إلى كلّ من الطرفين. وما طرحُ الاختلاف أو سؤالُه إلاّ سبيلٌ للخروج عن منطق الثنائية هذا، في محاولةٍ لمقاربة البيْن ـ أيْ ما هو بيننا وهو سرُّنا ولغزُنا. إذ ليس الاختلاف فيَّ أو فيك أو عندي أو عندك، وإنّما هو بيننا: فكيف لي، إذنْ، أن أحدّه وأُحدّده؟ بل كيف لي أعرفَه وأعرِّفَ به؟ وما من مكانٍ «أَمْثل» أو ما من مكان أساسٍ يتجلّى فيه ويُصاغ به هذا الاختلافُ ـ البَيْنُ غير النصّ الإبداعيّ بمعناه الواسع. فالإبداع، من حيث هو لغة يحاور بها الإنسانُ وجودَه، قد يكون بالفعل أكثرَ الأمكنة اختزانًا لآثار الاختلاف الجنسيّ ومعانيه.

إنّ ملفّ «أسئلة الاختلاف الجنسيّ» يُسْهم بلا ريب في طرح أسئلة مستجدّةٍ نوعًا ما على الساحة الفكرية والثقافية العربية. ولقد أردنا لهذه الأسئلة أن تتشكّل كمساحة للاختلاف، لا لتقديم إجابات. لذا رأينا **أولاً** أن تتوزّع المساهمات على ثلاثة مفاصل هي:

ـ الاختلاف الجنسيّ باعتباره سؤالاً مطروحًا على المستوى الفكريّ.

ـ الاختلاف الجنسيّ في الإبداع العربيّ، أدبًا وفنّاً.

ـ الاختلاف الجنسيّ من منظور المبدِعات والمبدِعين.

ورأينا **ثانيًا**، وخاصةً، أن يقرأ كلُّ مَنْ شارك في هذا العمل سؤالَ الاختلاف من منظوره. ففي رأينا أنّه إنْ كان ثمة مِنْ خيار يثير تعدُّدَ الآراء والقراءات وثراءها فهو خيار الاختلاف في الاختلاف. وإنِ اتّجهتْ مجملُ مقالات هذا الملفّ نحو نقدِ منطق الثنائية بما هو منطقٌ مُحِدٌّ ومحدود، فإنّ كلّ واحدة منها عبّرتْ على طريقتها الخاصة عن هذا التوجّه.

ففي إطار الدراسات الفكرية أو النظرية، ركّزتْ آن بيرجيه على فهم الاختلاف الجنسيّ عند كلٍّ من جاك دريدا وهيلين سيكسو، بينما تطرّق ثائر ديب إلى أهمية البعد الثقافيّ ـ الاجتماعيّ لطرح الجُنُوسة (الجندر) ومَيَّزه عن الطروحات النسوية. أمّا أنطوانيت فُوك فلقد عَرضتْ لفكرٍ تحليليّ نفسيّ جديد يفكّك النظامَ القضيبيَّ الذكوريّ ويعيد الاعتبار للعمل التكوينيّ الذي يؤدّيه الرحمُ النسويّ ـ الأموميّ.

وفي المجال التحليليّ ـ الأدبيّ، تناولتْ ثلاثةُ أبحاث تجلّيات الاختلاف الجنسيّ في الإبداع العربيّ والغربيّ : فأكّدتْ يمنى العيد ضرورةَ وضع الحديث عن ضدّية أنثوية ـ ذكورية في

الخطاب الأدبيّ في إطار الصراع السياسيّ التاريخيّ لعلاقات السلطة داخل المجتمع، بانيةً طرحَها على تحليل لروايتيْن لبنانيتيْن يُظهر ارتباطَ علاقات الأنوثة والذكورة بالبعد الاجتماعيّ. أما أُسَيْمة درويش، فلقد سعتْ إلى تبيان تداخُلِ صفات الأنوثة والذكورة في أعمال الشعراء والفنّانين، الأمرُ الذي تجلّى خاصةً في رواية **أورلاندو** لڤرجينيا وولف. وحاولتْ معدّةُ الملفّ قراءةً لما أسْمتْه «الكتابةَ الاختلافية» في روايةٍ لأهداف سويف، فبيّنت فيها حركةَ التقاطع أو التصالب بين الأزواج الاختلافية، ومن أهمُّها الذكورةُ والأنوثة.

تتوزّع بقيةُ مساهمات الملفّ بين حوار مع الفنّان التشكيليّ سمير الصايغ حول عشق الحروف المؤنَّثة والمذكَّرة في الخطّ العربيّ، ونصٍ إبداعيّ لجهاد توما يَصُوغ الاختلافَ على حدود العامية اللبنانية والفصحى العربية وعلى حدود العِرْق والجنسِ أيضًا. أمّا شهادات المبدِعات والمبدِعين فلقد جاءت متنوّعةً تنوُّعَ تجاربهم/ نَّ الإبداعية: فكتبت الروائية عالية ممدوح عن تجربتها في رواية **الولع** وعن منظورها الخاصّ إلى علاقات العشق. وصاغ المُخْرجان السينمائيّان جوانا حاجي توما وخليل جريج نصّيْن مختلفيْن ـ متداخليْن عن تجربتهما الحميمة والفنية في تصويرِ فيلمٍ قصير خلال فترة حمل جوانا. واستحضرتْ ندين توما، في صياغة جديدة، تجهيزًا فنيّاً لها عالجتْ فيه تجاربَ ٧ بنات هوى في شارع الحمرا في بيروت. أما المُخْرج أكرم زعتري فلقد جاءت شهادتُه عن عمليْن فنييْن له بمثابة مانيفستو يطالب بمجتمعٍ أكثرَ قبولاً بالاختلاف، لذا رأينا أن نَفْتح به نهاية هذا الملفّ على الأمل في أن يظلّ السؤالُ والتساؤلُ شرطًا من شروط المعرفة والتغيير. وربما كان صدورُ ملفّنا في هذا الظرف العالميّ والعربيّ سبيلاً نؤكّد به تمسُّكَنا بالمعرفة والإبداع والاختلاف، وسائلَ لمقاومة الهيمنة الأُحادية.

عميقُ الشكر لكلِّ مَنْ كَتَبَ في هذا الملفّ، لا لأنّه شارك فيه فحسب بل لأنّه سأل وحاول وفكّر معي ومعنا. كما أشكر يمنى العيد وسماح إدريس لما بذلاه من جهد في هذا الإعداد. وأشكر سمير الصايغ لروحه الفنية الحاضرة في هذا الملفّ. وشكرٌ أيضًا لعلويّة صبح وعناية جابر وميشلين وحاتم. وإنْ كان لي من شكر خاصّ في بداية هذا الربيع حيث تتجدّد الحياةُ في اختلافها فإنّي أشكر مَنْ به ومعه صار الاختلافُ حياةً.

بيروت

المشاركون

أبحاث : آن بيرجيه، ثائر ديب، يمنى العيد، أُسَيْمة درويش، أنطوانيت فُوك، ليلى الخطيب.

مقابلة : سمير الصايغ.

قصيدة : جهاد توما.

شهادات : عالية ممدوح، جوانا حاجي توما وخليل جريج، ندين توما، أكرم زعتري.

خطوط المشاركة ❖

آن بيرجيه

ترجمة: ليلى الخطيب

جاك دريدا

أن نَقْرأ: هذا هو الموضوع. ثمّة ضرورة لأن تُنتج كلُّ واحدةٍ وكلُّ واحدٍ منّا، وعلى نحو مختلف، قراءاتٍ للاختلاف الجنسيّ، لا دلائلَ أو براهينَ مضادة. «أيتوجّب عليّ إثباتُ الأمر الأكثر لاحتمالاً في العالم، [أيْ إثبات] الحقيقة، البداهة؟» تتساءل هيلين سيكسو. «إنّما نحن نؤوّل الاختلاف الجنسيّ، بمعنى أنّنا نَقْرأه، أيْ دون أن نراه، بل نَشْهد فقط ذلك الاختلافَ ما بعد المُعْطى الجسمانيّ وإثباتاتِ الأحوال الشخصية وكلّ شبكة المعايير المسمّاة موضوعيةً للتعريف الجنسيّ: علينا إذن أن ننتقل مِنْ «نرى» إلى «نَقْرأ،» كما يقترح جاك دريدا.

فلنتركْ إذن قاعةَ الامتحان حيث «عليّ إثباتُ أنا وأنت، هي وهو، هي هي وهو هو،» كما تَقْترح هيلين سيكسو. فلنتركْ قاعةَ المحاكمة حيث ما زال عليّ أن أقدّم الإثباتَ وأن أجيب بنعم أو لا، لكوني الشاهدَ العيانَ للحقيقة، على نحوِ ما يلمّح جاك دريدا. ولننتقلْ إلى قاعةِ قراءةٍ (وقراءات) الاختلاف الجنسيّ.

أن نَقْرأ، أيْ أن ننتقل إلى ما بَعْدِ ما نرى ونَعْرف، وفق تعبير دريدا، أمر مرتبط بالتأكيد بسؤال الاختلاف الجنسيّ، وبالطريقة التي يُطرح بها هذا السؤالُ علينا، فيمسّنا ويُعْمينا. «في اللّحظة التي أقول فيها لنفسي: هذا بدهيّ،» تُشير هيلين سيكسو، «... أتذكّر أنّنا كلّنا عميان، وأنّ ما نراه إنّما نراه من منظورنا كعميان، وأنّنا عميان نَرْسم صورتَنا نفسَها.» أَرْسمٌ ذاتيّ هو، أَمْ رسمٌ للآخر؟ نستطيع، أو ربّما نودّ أحيانًا، أن نُخطئ في الأمر، وبخاصةٍ عندما نَعْتقد أنّنا نَنْظر مباشرةً إلى الحقيقة، كالصبيّ الصغير الذي «يرى» خصْيَ أمّه «برهانًا» على الاختلاف الجنسيّ،

هيلين سيكسو

أو كالبُدِّيّ (الفَتَشِيّ) الذي لا «يراه.» أن نرى ونَعْرف: تلك ادّعاءاتُ عميان. «ليتنا نستطيع أن نَقْرأ!» (هيلين سيكسو)

لكنْ، أن نَقْرأ الاختلاف الجنسيّ يعني أن نجازف لأنّنا قد لا نرى ولا نَعْرف بالتحديد ما هو الموضوعُ. غير أنّ هذا يَعْني أيضًا أنّنا لا نستطيع، وأنّ علينا ألاّ نوقف السؤالَ ونضعَ حدّاً للنقاش. «لن ننفكّ نتساءل، في ما يخصّ الاختلافَ الجنسيّ ـ لكنّ هذا هو بالضبط الاختلافُ الجنسيُّ ـ إنْ كان ذا علاقةٍ بهذا الوضع: أي التساؤل»؛ هذا ما يلاحظه جاك دريدا، تاركًا الخلاصات معلّقةً. أن نُنْتج قراءةً للاختلاف الجنسيّ قد يَعْني، على الأقلّ، أن «نَسْأل أنفسَنا أن نسأل.» ولئن كنّا «سنظلّ نتساءل،» وكنّا أيضًا سائرين شتّى أَمْ أبيْنا في سؤال الاختلاف الجنسيّ ومعه، فذلك لأنّه هو أيضًا يقرأنا، ويَفْعل فعلَه، أيْ قراءتَه فينا، حتى عندما لا نريد أن نَعْرف أو عندما نريد فقط أن نَعْرف. فعندما نَقْرأ الاختلافَ الجنسيَّ، اختلافَ الآخر واختلافَنا، متّحدين أو منفصلين ـ وهو ما يسمّيه دريدا «أن نسأل نفسَنا ـ الآخرَ» (le se demander à l'autre) ـ فإنّ مَنْ يَقْرأ الاختلافَ «هو دائمًا هي أو هو» كما يقول دريدا أيضًا: «لا توجد قراءةٌ ميتا ـ جنسيّة.» لكنّ هذا لا يَعْني أنّ الشخص القارئ والمقروء يُدرك فعلاً مَنْ «منها» أو «منه» يُحْدِث،

❖ ـ مقدمة لكتاب بعنوان: **قراءات للاختلاف الجنسيّ**، Lectures de la différence sexuelle, Paris, Editions des Femmes, 1994، وهو عبارة عن أعمال مؤتمر دوليّ يَحْمل العنوان نفسه، وقد عُقد في باريس عام ١٩٩٠ بدعوة من «مركز الدراسات النسويّة» في جامعة باريس ٨ الذي تديره هيلين سيكسو، وبالتعاون مع «معهد الفلسفة» الذي يديره جاك دريدا. (ل.خ)

فيه وفي قراءته، الاختلافَ ـ أو لا يُحْدثه. إذ كيف لي أن أتأكّد من أنّني أَعْرف صيغةَ الآخر، واختلافَه، وتشابُهَنا؟ كما أنّني لست أكيدةً من أنّني أَعْرف صيغتي **أنا**، ما يَرْبطني بالآخر، وما يَفْصلني عنه.

يبقى أن «نَبْتكر الحقيقة،» التي لا يُمْكن إلاّ أن تكون في البَيْن، بَيْن حقيقتين: «بيني وبينك، أين هي الحقيقة؟ إنّها بيننا» (هيلين سيكسو). لذا، ثمة ضرورة: سياسيةٌ، وأخلاقيةٌ بل فلسفيةٌ ولسانيةٌ، بأن «نَعْدل، وعلى نحوٍ لامتناهٍ، عن كشف السرّ، سرِّنا ـ وسرّ الآخر» (دريدا). وقد نسمّي هذا، بلغة هيلينيّة (وديونيزيّة)،[1] «احتفالاً بلغز الاختلاف الجنسيّ.» لكنّ التوجُّه يبقى ذاتَه، وهو توجُّه يَدْفعنا إلى احترام السرّ الذي يَحْفظنا.

فإذا ما قرأنا بعد ذلك، من دون أن نطمئنّ إلى الظواهر، فسنتمكّن من أن نرى خطوطًا للمشاركة تَرْتسم: خطوطَ وصلٍ وفصلٍ، وفصلٍ في الوصل. هكذا يتّفق دريدا وسيكسو في ارتيابهما من الظواهر، وذلك لأسباب أو بالأحرى لسببٍ مختلفٍ لكنّه متقارب: فبالنسبة إلى دريدا، أن ننتقل مِنْ «نرى» إلى «نَقْرأ» يعني ـ مِنْ بين ما يعني ـ أن نَخْطو إلى ما بعد الجسد، أن نتخلّص من التحديد الجسمانيّ «الموضوعيّ»؛ إنّه يعني أن نَنْزع عن سؤال الاختلاف وفكره تحديداتِه الطبيعيةَ والبيولوجيةَ. لا شك أنّ دريدا يعلن هنا حذرَه من النزوع إلى «جوهرة» الأمور، هذا إذا اعتبرنا أنّ الجسد «جوهر» essence أو مرتبطٌ بمفهوم الجوهر. وقد يكون في كلام دريدا علامةُ تواطؤ، مقصودةٌ أو غيرُ مقصودة، مع تراثٍ فلسفيٍّ مثاليٍّ يدعو إلى الارتياب من الجسد المخادع، ويَنْزع عن الجسد قدرتَه الدلالية. وربما تعلّق الأمرُ، أخيرًا، لا بصياغة خطابٍ عن الجسد، وعن حاله الفلسفية أو قيمته المعرفية، بل بالإشارة إلى علاقةٍ بالجسد تختلف باختلاف الاقتصادات الليبيدو ـ نفسيّة، وتختلف أيضًا باختلاف توقيت الملفوظة ووجهتِها: فهي مختلفة من ثم عن تلك التي تشير إليها، مثلاً، هيلين سيكسو. إنّ العلاقة هي التي تُوجِد الجسدَ. لذا فإنّ الجسد الذي يتحدّث عنه دريدا هو غيرُ الجسد الذي تتحدّث عنه سيكسو (...). فهي تتحدّث من الداخل وهو يتحدّث من الخارج: المسألة تتعلّق، إذن، بموقع التلفّظ. ولأنّ اختلافاتنا غيرُ متطابقة، فإنّها لا تُفَسَّر ولا تتمثّل بالطريقة نفسها.

غير أنّ الاختلاف يَرْبط: هذه هي مفارقته، وهذا هو شِعْرُه. إذ يجب أن نكون اثنين، «سويّاً» (كما تقول هيلين سيكسو، ويقول جاك دريدا)، كي يَحْدث الاختلاف. فهو يُستشفّ ويَظْهر ويتحرّك في اللقاء. المختلفة لا يمكن أن تنفصل عن مختلِفِها. ولهذا السبب، تتطلّب مقاربةُ الاختلاف **البَيْن والآخَر** وتُنتجهما (...). يَتْرك الاختلافُ أثرًا وأنا أقرأه بين هيلين سيكسو وجاك دريدا فيما هما يقرآن بعضَهما مرتبطَيْن، لا برغمِ ما يَفْصلهما بل بفضلِ ما يَفْصلهما.

ذلك أنّنا لا نستطيع ألاّ نكترثَ بالاختلاف الجنسيّ. فهو يحثّ على القراءة والكتابة، على التأشير [أي التوقيع بالأحرف الأولى] والشطب، على الحُلم والأدب، إذ «ليس ثمة تجربةُ أثرٍ لا تسعى وراء رقم الآخر،» كما يقول دريدا. إنّ الاختلافَ يجعلنا نَسْعى وراء رقم الآخر؛ يَجْذبنا نحو فكّ الرموز، حتى لو كان مستحيلاً. بعبارة أخرى، لا ينبثق الاختلافُ من اللقاء فحسب، وإنّما يُحدثه أيضًا: إنّه هو اللقاء. وتلك خطوةٌ إضافيةٌ في هالة المُحِبّ، وقد يَكُون الحبُّ.

لكنْ ربّ قائل: أيُّ اختلافٍ، إذن، بين هذا الاختلاف وغيره؟ ألا تتساوى كلُّ الاختلافات وتتبادل ضمن الصيغة التغايرية الكبيرة؟ لا نستطيع، بل لا ينبغي، بالطبع، أن نجيب. ربما لأنّ فكر الغيريّة altérité وهمَّها غيرُ كافيَيْن، بشموليّتهما، لقياس رهاناتِ الاختلاف الجنسيّ وموقعِه وآثاره. وربما لأنّ الاختلاف يَرْبطني بالآخر فيما هو يَفْصلني عنه على نحوٍ خاصّ، «منذ الأزل،» وفق المقولة الشائعة التي تعني، فعلاً أو أيضًا، «ما بقي في الذاكرة.» فإذا كان ذِكْر الاختلاف الجنسيّ يثير، بشكل مباشر أو غير مباشر، الأحلامَ أو التساؤلات السلالية، فذلك لأنّ الاختلاف، دونما ريب، يضعني، عبر السلالات والأجيال، في علاقة مع اللقاء الذي يجعلني موجودًا في الدنيا: لا مع أيّ آخر فحسب، ولا مع ذلك الآخر الذي التقيتُه بفعل المصادفات أو التاريخ (العِرْق الآخر، الطبقة الأخرى) فقط، ولا مع الآخر الذي هو داخلي أو الذي استبطنتُه فحسب، بل أيضًا مع الآخر الذي هو قَبْلي ومع ما يَرْبط الآخرَ الذي هو داخلي بالآخر الذي هو قبلي. وهذا الأمر يضعني، وعلى نحوٍ لامتناهٍ، عبر ذاكرةِ هذا الرباط أو من دونها، في موضع مَنْ هو مِنْ (de)، ومَنْ هو اثنان (deux) في الوقت نفسه ((être de (ux)).

«عندما نتحدّث عن الاختلاف الجنسيّ، فإنّ الشخص الذي يَحْمل عبءَ الاختلاف وسؤاله غالبًا ما يكون المرأة،» كما تُذكّر هيلين سيكسو. أجل، تقليديّاً وثقافيّاً، يُطرح أو يُفرض لغزُ هذا الاختلاف على النساء، لكونه لغزَهنّ، اختلافَهنّ، وما عليهنّ إلاّ التعاملُ معه وحلُّه (أو عدمُ حلّه) فيما بينهنّ. ولأنّهنّ يَرِثْن وحدهنّ علامةَ الاختلاف الجنسيّ، فإنّ هذه العلامة تصبح علامةَ قطعٍ وخطَّ فصلٍ وحجّةً للإقصاء. تَشْعر حاملاتُ الغيرية بأنّهنّ مهدَّدات بالأبارتهايد. ومن هنا ريبتُهنّ ومحاولاتُهنّ التهرُّبَ والإنكارَ: فالاختلاف الجنسيّ هو وجعُهنّ لأنّه يُفهم ويؤوَّل بوصفه بترًا وقطعًا،[2] في حين أنّ علينا أن نتعلّم أن نَقْرأ ونتكلّم في البيْن، بيننا.

باريس

آن بيرجيه

أستاذة في جامعة كورنيل (إيثاكا) في الولايات المتحدة الأميركية.

١ ـ تَشْمل المؤلّفة بكلمة «هيلينيّة» النسبةَ إلى هيلين سيكسو. (ل.خ)

٢ ـ النساء هنّ اللواتي يَمِلْن إلى القول: «ليس ثمّة اختلاف، أنا مثله» (لا: هو مثلي). فيَرِدُ عليهنّ بعضُ الرجال بنوعٍ من المسايرة: «بل هي مثلي»: ومنهم مَنْ يعلن وكأنّه يُرضي نفسَه: «أنا مثلها.»

النسويّة ومفهوم الجنوسة:
المرأة بين الطبيعة والثقافة

ثائر ديب

بين الأنثى والأنوثة

بات من الواضح أنّ التفرقة الجذرية بين «الأنثى» و«الأنوثة» هي الأساس الذي تُقيم عليه النسويةُ وعيَها كنظرية، وتدخُلُها كحركة وسياسة. ففي حين تشير الكلمة الأولى إلى العناصر البيولوجية الطبيعية البحتة، فإنّ الكلمة الثانية تشير إلى مجموعة من الصفات التي يُنْظَر إليها على أنّها مطابِقةٌ للنساء ـ وكلمة «يُنظر» تتّسم هنا بأهمية بالغة إذْ تدلّ على الناظر أولاً وأساسًا قبل أن تدلّ على المنظور إليه، الأمرُ الذي يحيل على نسبيتها وارتباطِها بزمانِ الناظر ومكانِه وشروطِه المحدّدة. وما يعنيه هذا هو أنّ «الأنوثة» تشير إلى مجموعة الصفات المحدّدة ثقافيّاً واجتماعيّاً وتاريخيّاً، والتي **يُفْترض** وجودُها لدى الإناث ككلّ أو **يُفرض** وجودُها عليهنّ، كما لو أنّها الجوهر الطبيعيّ الذي يَجْعل الواحدةَ منهنّ «امرأةً» ويَجْعل جَمْعَهنّ «نساءً.»

فحين يقال مثلاً إنّ المرأة رقيقة، وعذبة، ولطيفة بطبيعتها؛ وحين يقال إنّ النساء أدنى من الرجال بطبيعتهنّ، وإنّ من المُقدّر لهنّ من ثمّ أن يَقُمْن بأدوار مختلفة عن أدوارهم وأدنى منها؛ وحين يقال إنّ من المفترَض بالصبيّ أن يغدو راشدًا يخوض في المجال العامّ ويكْسب منه العيشَ، وإنّ من المفترض بالبنت أن تغدو زوجةً وأمّاً صالحةً حبيسةَ المجال الخاصّ؛ وحين يُقال إنّ الأنثى إذا ما عملتْ خارج المنزل وَجَبَ أن يكون ذلك في مجالٍ «أنثويّ» مناسب ولائق مثل التعليم والصحّة، وإنّ عليها أن تَتْرك هذه الأعمالَ ما إنْ تتزوّج... حين يُقال كلُّ هذا وسواه ممّا يماثله، فإنّنا لا نكون إزاء حقائق مُطْلقة بل إزاء ما تفعله **الثقافةُ** بالجنس، وإزاء تحويلِ الثقافةِ للأطفال الذكورِ والإناثِ إلى الرجال والنساء البالغين الذين نَعْرفهم.

هكذا تَقوم النسوية على تبيان أنّ الثقافة والمجتمع البطريركيّيْن يطابقان بين الأنثى والأنوثة (أو بين «الأنثى» و«المرأة»)، فيحيلان ما هو اجتماعيّ وثقافيّ وتاريخيّ إلى ما هو بيولوجيّ وطبيعيّ، وما هو نسبيّ ومتغيِّر ومبنيٌّ بناءً إلى ما هو مُطْلق وثابت ومقدّس ولاتاريخيّ. فالصراع الذي تخوضه النسوية ضدّ المجتمع البطريركيّ يدور أساسًا على نفي أن تكون الأنوثةُ جوهرًا بيولوجيّاً أو طبيعيّاً، وعلى نقضِ محاولة هذا المجتمع أن يطابق بين الأنوثة والأنثى. ولا يغيِّر من هذا الأمر وجودُ بعض النَّسَويات اللواتي يرين أنّ السمات البدنية الفريدة لدى الإناث وما يتمتّعن به من قدرة على الحمْل ورعايةِ الأطفال تَجْعل منهنّ جنسًا أرقى وأشدّ تفوُّقًا من الذكور ـ وهو ما يضعنا إزاء وجهة النظر البطريركيّة ذاتها ولكنْ مقلوبةً!

والحال أنّ الأنوثة بوصفها بناءً اجتماعيّاً وثقافيّاً هي الحدّ الذي تكاد تتفق عليه جميعُ التيارات النسوية على اختلاف مشاربها وتوجُّهاتها، لكنْ يدبُّ الخلافُ بعد ذلك: بين مَنْ يحاول نقضَ الصفات السلبية السابقة مبيِّنًا أنّ النساء قادراتٌ على التمتُّع بصفات غيرِ تلك التي يخصّهنّ بها المجتمعُ البطريركيُّ من جهة؛ ومَنْ يَرْفض من جهة ثانية تعريفَ الأنوثة على أنّها مجموعة من الصفات المحدَّدة اجتماعيّاً وثقافيّاً أسلبيّةً كانت أم إيجابيّةً، مستبدلاً بذلك تعريفًا يرى أنّ الأنوثة موقع اجتماعيّ هو ذاك الذي يهمِّشه النظامُ البطريركيّ؛ ومَنْ يرى من جهة ثالثة أنّ مقولتَي «الذَّكَر» و«الأنثى» ليستا مقولتيْن بيولوجيَّتَيْن بل هما إيديولوجيَّتان زائفتان ونتاجٌ لما تَغْرسه السلطةُ البطريركيةُ من أوهام أو وعي زائف في أذهان رعاياها. ومن الواضح في الرؤيتين الأخيرتين أنّنا إزاء محاولة للفرار من مخاطر الاعتقاد بوجود أيّ جوهر أو هوية تَسِمُ الإناثَ جميعًا، سواء كانت هذه الهوية ثقافية أو بيولوجية؛ وهي محاولة تنطوي على رفضِ أن تُقْصَر الأنوثةُ على جنس الإناث، فضلاً عن أنّها تَفْتح مفهومَ «الأنوثة» على إمكانيّات واحتمالات شتّى لسنا بصددها الآن.

ما الأنوثة؟ هذا هو السؤال الكبير الذي لا يفرِّق بين النسوية والمجتمع البطريركيّ فحسب، بل يشقّ النسويّين أنفسَهم أيضًا. فإذا لم تكن الأنوثة جوهرًا بيولوجيّاً، فهل هي جوهر ثقافيّ؟ وهل هذا الجوهر الثقافيّ سلبيّ أم إيجابيّ؟ هل نَنْقض الصفات السلبية التي يرى المجتمعُ البطريركيّ أنّها جوهر المرأة بصفات إيجابية نرى أنّها هي التي تشكّل جوهَر المرأة؟ هل نُبقي على هويّةٍ ما نُطْلق عليها اسمَ «الأنوثة» تَجْمع النساءَ معًا، أم نفكّك كلَّ ذلك وننقد كلَّ هوية، أبيولوجيةً كانت أم ثقافية، أسلبيةً أم إيجابية؟ وإلى أيّ مدى نَمْضي بهذا التفكيك؟ أإلى الحدّ الذي لا يُبقي على أية ذاتٍ أنثويةٍ يُمْكن أن تتضامن ذلك التضامنَ الضروريَّ لإحداث التغيير؟

ولكنْ بالمقابل، كيف يُمْكن لمن يتّسم بهوية ثابتة أن يسعى إلى التغيير؟ وهل يُمْكن لذات جوهريةٍ ثابتةٍ أن تَطْمح إلى التغيير

أصلاً؟ ألا يقتضي التغيير أن تَنْظر هذه الذاتُ إلى ذاتها على أنَّها مشروع مستقبليّ لم يُنْجز بعدُ، في الوقت الذي تَنْظر فيه إلى ذاتها على أنّ ثمّة هويةً ما تَجمعها وتَدفعها إلى التضامن بغيةَ إنجاز هذا المشروع وتغيير هذه الهوية؟

هذا الخلاف، بأسئلته العسيرة هذه، ما كان ليَبْرز على ذلك النحو لولا اتّضاح الدور الكبير الذي تلعبه الثقافةُ (بما فيها المجتمع) في بناء الكائن الإنسانيّ، ولولا اتّضاح أذى الثقافة حين تتحوَّل إلى أساس تقوم عليه العنصريةُ ذاتُها (بعد أن عَسُرَ على هذه الأخيرة أن تقوم على البيولوجيا): فاضطهاد النساء أو التمييز بين البشر على أساس الجنس، شأنه شأن العنصرية، يُمْكن أن يَرْتكز على الثقافة بدل أن يَرْتكز على الطبيعة، وذلك ما إنْ يُقال إنَّ مجموعة من الصفات الثقافية والاجتماعية التي يتميّز بها هذا العِرقُ أو ذاك الجنسُ هي صفات ثابتة تتعدَّى المراحلَ التاريخية والشروطَ الاجتماعية. بل إنَّ الفورة التي تَشْهدها الثقافةُ اليوم بَلَغَتْ حدّ محاولةِ احتلالِها مواقعَ الطبيعة ذاتِها، كما هو الحال لدى كثير من تياراتِ ما بعد الحداثة ومن بينها ذلك التيارُ النسويُّ الذي يرى في الجنس ذاتِه مقولةً ثقافيةً.

وفي سياق الخلاف بين النسوية والمجتمع البطريركيّ على نفي الجوهر البيولوجيّ للمرأة، والخلافِ بين النسويَّين أنفسِهم على المدى الذي يَنْبغي أن يَصِلَه نفيُ جوهرها الثقافيّ، وُلِدَ مصطلحُ «الجندر» (أو الجنوسة) ليشكّل أداةً مفهوميةً بالغةَ الشأن، وليكون في الوقت ذاته مرآةً يَنْعكس فيها لا الواقعُ الاجتماعيُّ والثقافيُّ وحسب وإنَّما هذان الخلافان الكبيران أيضًا. فالنسوية كانت بحاجة إلى مفهوم يميِّز بين «الجنس» (Sex)، الذي يشير إلى البيولوجيا ويَقْسم البشرَ إلى ذكورٍ وإناث، وبين البناءات الاجتماعية والثقافية والنفسية المفروضة على هذا الاختلاف الجنسيّ البيولوجيّ والتي أُطْلِقَ عليها مصطلحُ «الجنوسة» (Gender). أيْ أنّ هذا المفهومَ الأخير يشير إلى التأويل والتعبير الثقافيّ عن الجسد المُجَنَّس، أو إلى الأدوار الاجتماعية التي تُرْكَز إلى الجنس البيولوجيّ فتختلف باختلافه. وبعبارة مقتضبة، فإنَّ مفهومَ الجنوسة يشير إلى ما تفعله الثقافة والمجتمعُ بالجنس، إذْ يصوغانه ويشكّلانه أو يبنيانه.

والحال أنَّ فكرة البناء الثقافيّ والاجتماعيّ هذه يمكن أن تَمْضي بنا في استكشاف مكنونات مفهوم الجنوسة واختلاف النسويين بشأنه. فهذه الفكرة تشير إلى الكيفية التي يَعْمل بها المجتمعُ والثقافةُ واللغةُ على ترسيخ مقولات لها طابعُ المسلَّمات أو البدهيات التي تَبْني تجاربَ البشر بطرائق يَعْتبرونها «طبيعية» و«كونيةً.» بيد أنّ هنالك خلافًا حول العمق الذي تَبلغه عمليةُ البناء هذه: فثمّة مَنْ يرى أنّ هذه العملية تُجْمَل بالقول إنَّ من غير الممكن فهمَ البشر على نحو وافٍ من دون النظر إلى السياق الاجتماعيّ والتاريخيّ والثقافيّ الذي ينغمسون فيه؛ وثمّة بالمقابل مَنْ يرى أنَّ مقولات مثل «الفرد» و«الجنس» بل و«المعرفة العلمية ذاتها» هي نتاجات اجتماعية وثقافية وليست طبيعية. وفي حين يميِّز الاتِّجاه الأول بين «الجُنُوسة» (أي الذكورة والأنوثة) وبين «الجنس» (أي الذكر والأنثى)، بحيث تُمَثَّل الأولى على أنَّها اجتماعية ويُمَثَّل الثاني على أنَّه بيولوجيّ أو طبيعيّ، فإنّ الاتجاه الآخر يَعتبر الجنسَ والجنوسةَ معًا تصوُّرًا ثقافيّاً واجتماعيّاً. وبكلام آخر، فإنّ الاتجاه الثاني يَعْتبر مقولتَي «الذكر» و«الأنثى» مقولتيْن إيديولوجيتيْن في جوهرهما وليستا بيولوجيتيْن، ولكنّهما تأخذان شكل البداهة أو المسلَّمة بسببِ ما تمارسه القوّةُ البطريركية من تشكيل لإحساسنا بأنفسنا وبالعالم يصل بنا حدَّ التصوُّر أنَّ كوننا ذكورًا وإناثًا هو حقيقةٌ بيولوجية لا مقولةٌ ثقافية. وهذا ما يصل بهذا الاتّجاه إلى انتقادِ مَنْ يقول بوجود جماعة تُدعى «النساء،» الأمرُ الذي يَجعل من الصعب على هذه الجماعة الأخيرة أن تدافع عن نفسها بوصفها جماعةً، بل ويمحو أسبابَ التضامن بين أفرادها.

مزايا الجنوسة

بيد أنّ هذا الفهم الأخير ينبغي ألاّ يَدفع إلى هدرِ ما ينطوي عليه مفهوما «البناء» و«الجُنُوسة» من قيمة معرفية وسياسية نفيسة. فإذا كان هذا الاتجاه يمضي بتفكيك مقولتَي «الجنوسة» و«الجنس» إلى الحدّ الذي يَذْهب بأسباب التضامن بين النساء، وإلى الحدّ الذي يشي بإغفال الاضطهاد الذي يتحرّك على السطح الفاصل الواصل بين الطبيعة والثقافة، كما يشي بالمطابقة بين الأُنثى والأنوثة أو بين الجنس والجنوسة بطريقةٍ هي مقلوبُ مطابقةِ المجتمع البطريركيّ بينهما، فإنّ ذلك كلَّه ينبغي ألاّ يدفع إلى الانتقاص من مزايا مفهوم الجنوسة، وأهمُّها ما سنُشير إليه تاليًا.

فمن الواضح أنّ مفهوم الجنوسة يضع تحت طائلة الشكّ ما تعانيه النساءُ من تمييز بدعوى الفروق البيولوجية الملموسة، مبيِّنًا أنّ هذا التمييز نتاجُ ممارسات ثقافية واجتماعية وسياسية يمكن التصدِّي لها وتغييرُها. ذلك أنّ الأنوثة والذكورة هما من بين الصفات المتغيِّرة تاريخيّاً، والتي تَخْتلف من مجتمع إلى آخر؛ وعليه فإنّ ظاهرة تقسيم الأدوار الاجتماعية بناءً على الاختلاف الجنسيّ كما نعرفها في المجتمعات الحديثة ليست بالظاهرة الأبدية ولا الشاملة.

ولعلّه قد غدا واضحًا أنّ مفهوم الجنوسة، بإشارته إلى الصياغة الثقافية للجنسيْن والعلاقة بينهما، إنّما يشير إلى عدم إمكانية دراسة أحدهما من دون الآخر. وبذا يكون الحديثُ عن «الجنوسة» بحثًا في دلالات الذكورة والأنوثة معًا، وكلامًا على المرأة والرجل سواءً بسواء، وما يرتبط بالتشكيل الثقافيّ لهوية الجنسيْن من إيديولوجيا وهيمنة تراتبية. وبذا تكون الجنوسة ضربًا من الكَشْف عن أنّ الرجل أيضًا هو ضحيّة مجتمع يكبِّله بتعريفاته الخاصة للذكورة مثلما يكبِّل النساءَ بتعريفاته الخاصة للأنوثة. فهذا المفهوم هو بمثابة تفكيك للتقابل الثنائيّ الضديّ (رجل/امرأة أو ذكورة / أنوثة) يَكْشف عن الكيفية التي تَسْتبطن فيها الإناثُ أدوارهنَّ الجنوسية، ويُمَأْسِسُ فيها الرجالُ هذه الأدوار على نحوٍ يبني آخَريّة المرأةِ وخضوعَها للرجل. كما يَكْشف أيضًا أنَّ الرجل لا

يستطيع أن يتحدَّد بوصفه رجلاً إلاّ من خلال مُقابلِهِ أي المرأة، التي يضعها قبالتَه على أنَّها «آخرُ» الرجلِ أو لا ـ رجل، ولا يستطيع أن يخصّ نفسَه بقيمة إيجابية إنْ لم يَخُصَّها هي بقيمة سلبيةٍ مقابلة. وبذا لا تكون المرأةُ مجرَّد آخر، بل هي آخر متعلِّقٌ بالرجل صميميّاً بوصفها الصورةَ لما ليس هو. وهكذا يحتاج الرجلُ إلى هذا الآخر حتى وهو يُقْصيه، ويضطرّ لأن يَمْنح هويّةً إيجابيّةً ما يَعْتبره بمثابة اللاشيء.

كما أنّ مفهوم الجنوسة يغيِّر في المعرفة ذاتها وفي طرائقها ومنظوراتها. فهو إذ يَرتبط بالثقافة والمؤسسات الاجتماعية إنّما يتّصف بالشمول الذي يقتضي طرحَ أسئلة جديدة تَطُول إعادةَ تقويم الأدوار الاجتماعية، وبنية العائلة والنماذج الموروثة، وعلم النفس الفرديّ، وأخلاق الجماعة، وحيوات البشر اليومية... إلخ. كما يَقْتضي إعادةَ تفحّص المصادر التي يقوم عليها ما جرى من بحث في كلّ هذه الأمور على ضوء الانتباه المستجدّ الذي يَدْفع إليه ذلك المفهومُ بإشارته إلى مصادر جديدة. ولتوضيح هذا الأمر، فإنّني ألجأ إلى مثال وحسب.

فلقد رَسَخ في الأذهان أنَّ مواقفَ الرجال من النساء في ثقافتنا العربية والإسلامية السائدة تسير على هدي من الشريعة. وهذه نظرة لا تَقتصر على المستشرقين الذين يروْن أنّ الدين الإسلاميّ هو سبب اضطهاد المرأة، بل يقاسمهم إيّاها الإسلاميّون الذين يروْن أنّ وضع المرأة ينبغي أن يتحدَّد تبعًا لهذا الدين نفسه، كما يشاطرهم إيّاها أولئك الإصلاحيّون والراديكاليّون الذين يروْن أنَّ المشكلة تكمن في النصوص ذاتها. بيد أنَّ تفحّصَ هذه المقاربة على ضوء مفهوم الجنوسة كفيل بأن يَكْشف عن أنَّها تنطوي على رؤية تَفْصل مواقفَ الرجال هذه عن أيّ نوع من السياق الاجتماعيّ والثقافيّ الفعليّ، جاعلةً من النصوص والشريعة مبتدأ التناول ومنتهاه. فهي تُهْمِل كلَّ اختلاف مناطقيّ أو اجتماعيّ أو ثقافيّ أو تاريخيّ بين البشر، بخلاف التحليل الجُنُوسيّ الذي يَطرح على مثل هذا المنطق سؤالَه الخطير: هل يُمْكن للشريعة أن توجَد وجودًا فعليّاً خارج تأويلاتها المختلفة التي هي ما يُطَبَّق فعليّاً؟ وهذا يعني أنّه لا يكفي تحليلُ وضع النساء بالعودة إلى المصادر المقدَّسة وحدها؛ فمشكلة النساء العربيّات والمسلمات ليست أساسًا مع هذه المصادر بل مع **تأويلات** اجتماعية وتاريخية لها، أو أنّ المشكلة هي مع هذه المصادر كما تتجلّى في تأويلات اجتماعية وتاريخية. وبذا يكون على التحليل الجنوسيّ إذا ما أراد أن يَكْتب تاريخَ اضطهاد النساء العربيات والمسلمات ألاّ يكتفي بعبارات عامة مثل «أنّ الدين هو الذي يَصُوغ وضعَ النساء،» بل عليه أن يعود أيضًا إلى مصادر أخرى كثيرة: كوثائق الزواج والطلاق والميلاد وسواها من الوثائق والسجلات القانونية، وكتبِ التاريخ والجغرافيا والرحلات، والحكاياتِ الشعبية والتواريخ الشفهية، والفنِّ، والأدلّةِ الآثارية، والأدبِ...

وغايةُ القول إنَّ مفهوم الجنوسة، على الرّغم من الإشكالات التي تكتنفه والخلافات التي تحيط به، إنَّما يشكِّل أداةً تحليليةً مزدوجةَ الحدّ. فهو لا يكتفي بانتقاد المؤسسات والقيم والمعارف السائدة وحسب، بل يتعدّى ذلك إلى إلهام معرفة جديدة وطرائق جديدة في التوصُّل إليها. وهو لا يكتفي بتحَدّي الفروض الثقافية والمعرفية الذكورية وكشفِ تحيُّزها، بل يَسِمُ أيضًا ضَرْبًا من الإستراتيجية السياسية والمعرفية الجديدة التي تعيد التفكيرَ بالمعنى والقيمة الإنسانييْن كما يتجلَّيان في مستويات المجتمع ككلّ وفي فروعه المعرفية جميعًا.

دمشق

ثائر ديب

كاتب ومترجم سوري. يصدر له قريبًا عن دار الآداب ترجمة لكتاب إدوارد سعيد الضخم: **تأمُّلات في المنفى**، بعد ترجمة لرواية زينة غندور **العسل**.

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).

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.

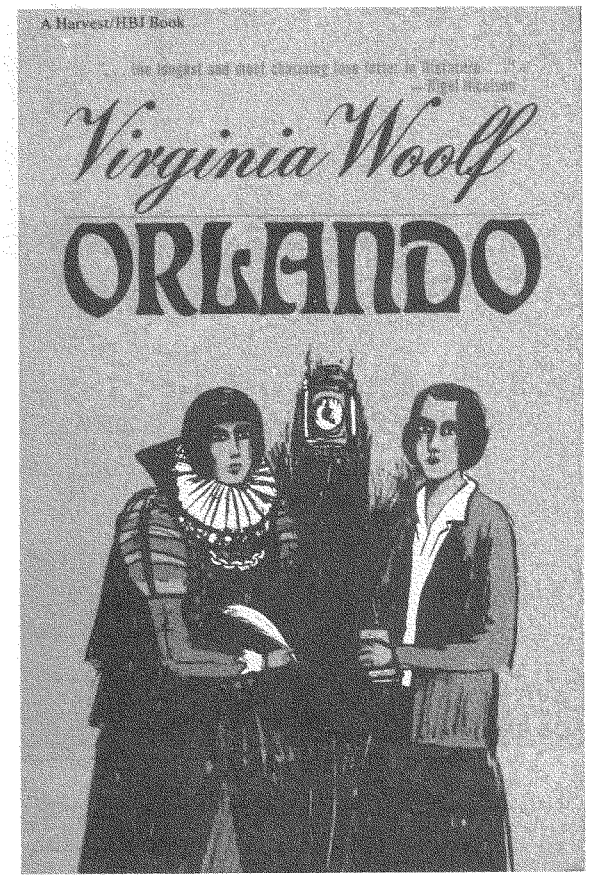
ـ وعندما قررتْ أورلاندو العودةَ إلى إنجلترا، صُدمتْ بالتحوُّلات الحضارية وبالعادات الحديثة، فأحسّت بالغربة واللاّانتماء إلى شعبها وبلدها.

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).

هناك جنسان ❖

مقاطع من دراسة طويلة

أنطوانيت فُوك

ترجمة: حسام الدين جلال

مراجعة: الآداب

إلى جدّتي أنطوانيت

وإلى أمي ڤانسانت

وإلى ابنتي ڤانسانت

لو كان باستطاعتنا التخلّي عن شرطنا الجسديّ وأن نَنْظر إلى أشياءِ هذه الأرض نظرةً جديدةً بوصفنا محضَ كائناتٍ مُفكّرةٍ قادمةٍ مثلاً من كوكب آخر، فلن يكون ثمّة ما يسترعي انتباهَنا أكثر من وجود جنسيْن بين الكائنات البشرية...»

سيغموند فرويد، الحياة الجنسية

١ ـ تكوّن فكر، فكر التكوّن

يُولد المرءُ بنتًا أو صبيّاً. وقد وُلدتُ بنتًا في ١٩٣٦/١٠/١ من أم أمّية وعبقرية، ومن أب مناضل ناشط في «الجبهة الشعبية.» يومَ ولادتي كان الغضبُ الشعبيُّ قد انتهى واستولى فرانكو على السلطة في إسبانيا.

شَغَلْتُ أمي منذ حَبلتْ بي في ١٩٣٦/١/١ (والحَبَلُ عند الصينيِّين يساوي الولادة) فعشتُ الجبهةَ الشعبيةَ في أحشائها، ومن خلالها، وعَبْرَ غضبها من هذا الحمْل الثالث الذي فُرض عليها وهي في الأربعين تقريبًا. إذ كانت أُمي بنتًا مُتصَبْينةً، وكنتُ أنا متعدِّيةً على حريّتها. ولقد حدَّثتني باكرًا جدّاً عن أحلامها، وعن الكوابيس التي كانت تَنْتابها أثناء حملها: إذ لم يكن لمولودها قدمان.

ولدتُ أنثى وسط ثقافةٍ ذاتِ تراثٍ شفهيٍّ وكتابيٍّ رفيع، هو الجنوب المتوسطيّ العظيم، مَهدُ الأديان التوحيدية ومهدُ الديموقراطية حيث اللهُ والرجلُ يَمْلكان وحدهما حقَّ الوجود. وقد أدركتُ هذا الأمرَ منذ الولادة، منذ الطفولة، منذ المراهقة: ففي شوارع مرسيليا هناك حضورٌ وحشيٌّ للصبيان، وعدوانيةٌ اغتصابيةٌ للرجال. وعزَّز لديَّ هذا الأمرَ كلٌّ من المدرسة الابتدائية والثانوية، وكذلك الدينُ الكاثوليكيُّ الذي «أنتمي» إليه، بإلهه المتجسِّد في ثلاثة ـ أو هو ثلاثةٌ في واحد، حيث المذكَّرُ يأتي أولاً بلا منازع.

في ما دون ذلك، لم تكن قوّةُ أمّي الخارقةُ موجودةً إلاّ بالنسبة إليّ. فهي فرنسية بحُكْم الزواج ولكنّها لم تتأقلم جيّدًا مع جنسيّتها الجديدة. وقد تمَّ الاعترافُ بي كحائزة لشهادة البكالوريا، ثم

سيغموند فرويد

كأستاذة في هيئة تدريسية بفضل الديموقراطية؛ هويّتي تنحرف في القانون القضائيّ بعيدًا عن موقعي الطبيعيّ، في اتّجاه حَجْزٍ ثقافيّ يتطلّب دائمًا إعادةَ صياغة. أبلُغُ ضجرَ المساواة الخانق بأن أَحْرص على ألاّ أَحْجز نفسي إلاّ جزئيّاً. ليس من الممكن أن تصبح المرأةُ امرأةً من خلال هذه التعاليم العائلية والمدرسية والجامعية ومعها وفيها.

يبدو أنّ شيئًا لا يستطيع أن ينتشلني من هذه الدوّامة الملعونة: لا أمّيةَ والدتي الواثقة، ولا هواي الأوّلَ لإحدى الفتيات ـ ذلك الهوى الحيويَّ والمدمِّرَ المتمثّلَ في مثليةٍ جنسيةٍ ساذجةٍ كنتُ أتنبّأ ربّما باكرًا جدّاً بمأزقها السحاقيّ ـ ولا زواجًا ناجمًا عن حبّ. ذلك أنّ كلّ شيء يبدو وكأنّ عليه أن يرتدّ إلى الأمر نفسه، بما في ذلك الشعراءُ الذين كانوا يريدونني أمّاً.

❖ ـ دراسة نُشرت في كتاب سبق ذكره في مقالة آن بيرجيه.

إنّ «القانون،» أضحيّةً كنتُ له أَمْ متواطئةً معه، أعمى وأصمُّ حيال حاجتي الأكثر أساسيّةً: وهي أن أُوجَدَ. لقد كنتُ مخيَّرةً بين العبودية أو السيادة المُطلقة، بين النسوية الغيرية (الهستيرية) أو المثلية المنغولية (الذُهانية)، أو بين النسوية الغيرية أو المثلية السحاقية. وأنا أَحْسبني في منتصف الطريق من حياتي، وأُحِسُّني ضائعةً.

منذ سبعة وعشرين عامًا، وكنتُ على أبواب السابعة والعشرين (أكملتُ اليوم الرابعةَ والخمسين)، سَقَطَ عليّ الحَبَلُ فجأةً، ضرورةً أكثر منه مصادفةً، حظّاً حسنًا أكثر ممّا هو نحسًا، ولكنّه اختبارٌ مُلْزِمٌ في أيّ حال. وقبل ذلك بعشرة أعوام، سقطتُ مريضةً: أسبابُ تشخيص المرض غامضة، منشأُه قبلَ الولادة، مرضٌ قبتاريخيّ أصاب قوّتي المحرّكة، ويعود إلى الزمن الذي كانت فيه أمّي تَحْلم بأنّي بلا قدمين، مَرَضٌ (شكلٌ من تصلّب صفيحيّ) كان في ذلك الوقت يتعارض مع الحمْل ويشكّل دافعًا لإجهاضٍ طبيّ. أما اليوم، فإنّهم يلجأون إلى أُمّ بديلة، أُمٍّ تَحْمل. جرَّبتُ حظّي؛ ولأنّي قد قمتُ بفعل الحمْل، فإنّي أتجاوز عقبة مرضي. بي رغبةٌ في أن أُنجب ولدًا، ومع ذلك فأنا خائفة. إنّ القلق والأمل لا يَنْفصل أحدُهما عن الآخر؛ وهذا هو موضوع رسالتي للدراسات العليا. وإذ أواجه الأمريْن، فإنّ المتعة تستعصي على التسمية، ولكنّني أستشعرها عند هذا المنعطف.

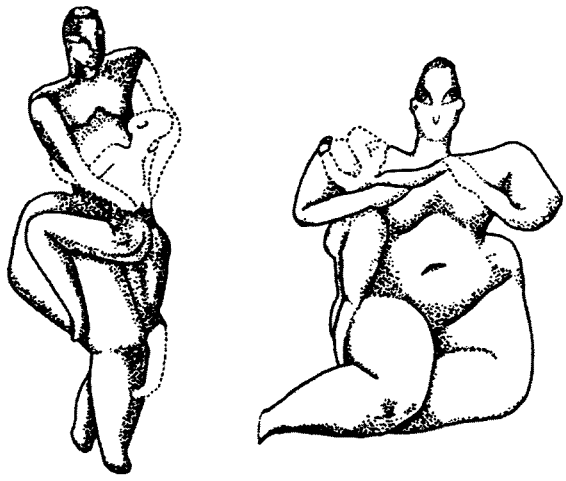
وَضعتُ مولودي في ١٩٤٦/٣/٣، بنتًا بصحّة ممتازة (وهي ستَدْخل عامَها السابعَ والعشرين عمّا قريب). وقد اتفقنا أنا وأبوها على تسميتها باسم أمي، كما كنتُ قد أخذتُ من أبي اسمَ جدّتي لأمّي. كان يريد تسميتَها أنطوانيت فأحببنا فانسانت (...) كلمةُ «جسد» البكماء التي لازمتني طوال فترة حملي (ثمرة أحشائك، لحم لحمي) مرافقةً الخوفَ من نقل مرضي، وذعْرَ العدوى، هذه الكلمة تفعّل الأحلام حول الأفكار الكامنة لسلالة أنثوية، لسلاليةٍ للفكر.

سأَدْفع غاليًا ثمنَ المجازفة التي قمت بها، بالرُّغم من أنّ صحتي في الأوقات الأولى، وخلافًا لكلّ التوقُّعات الطبية، قد تحسّنتْ ويا للمفارقة. ولقد جعلتْ تبعاتُ الإنجاب سَيْري أكثرَ ترنُّحًا. ولكنّ ما سأخسره في المشي، سأربحه في مقاربةِ ما يَشْغلني منذ الزمن الذي بدأتُ فيه رحلةَ التساؤل.

كان العملُ اللاواعي للحمْل بالنسبة إليّ، بديناميّته، نكوصًا مهمّتُه إعادةُ اندماج وترميم نرجسيّ، وكان عاملاً للتحوّل ولوعي للهوية: فقد وُلدتُ بنتًا، وعُدتُ لأولد من جديدٍ امرأةً لكوني أنجبتُ بنتًا، فاضطلعتُ ـ بالرُّغم من جور جميع المؤسّسات الرمزية (المعزِّزة بإملاءات نسوية معيّنة) ـ بالقَدَر النفسيّ الفيزيولوجيّ لجنسي.

وهذه العناصر السِّيَر الذاتية غيرُ ماثلةٍ هنا لتتحدّث عني ـ ومَنْ أنا، عام ١٩٦٤ أو حتى اليوم؟ ـ بل لكي أقتربَ أكثرَ ما يمكن ممّا أستطيع أن أعرفه من تماثلات identifications وخروجٍ ـ عن ـ تماثلاتِ désidentification كائنٍ يُفترض أنّه امرأة.

الحَبَلُ، تجربةً، أكّد لي، وعلى نحوٍ أكثر إثارةً ممّا كان يمكنني أن أتصوّره، أنّ هناك حقّاً جنسين. فحتى لو تشاركنا، أنا ورجل، في الإنجاب فعليّاً، وخياليّاً، ورمزيّاً، وشرعيّاً، فقد كان عليّ رغم ذلك أن «أفبرك» طفلي وحدي خلال تسعة أشهر.



وقد تَبعَ اللعبةَ الجنسيةَ («لذةَ الحبّ») عملٌ جسديّ كثيف ومتواصل، لم يَسْمح لي وضعي بنسيانه لحظةً واحدةً. كما تبعها نشاطٌ فكريّ (...) لم يتخلّ عني طوال مدّة الحمل.

وعندما وعيتُ أنّ دورةً أولى قد أُنجزتْ بفعل هذا الحدث، بدأتُ السيرَ مرّةً أخرى في أرض البشر، بحثًا عن أدواتٍ أَخْتَرعها لكي أقترب من ذاك الذي يُفكّر في داخلي من دوني.

٢ ـ العقبات

على المستوى الرمزيّ. في اللّحظة التي كانت لديّ فيها كلُّ الأسباب للتيقّن من وجود جنسيْن، ومن عدم وجود أيّ إجراءٍ للمساواة يزيل التناقضات بينهما، أَدركتُ أيضًا أنْ ليس هناك رسميّاً إلاّ ليبيدو (طاقةٌ جنسيةٌ) واحدة، وأنّ هذه الليبيدو قضيبيةٌ.

هذا ما يؤكّده الخطابُ الوحيدُ الموجودُ عن الجنسانية: إنّ فرويد، مُعزِّزًا بلاكان، ومعزِّزًا أيضًا بفرنسواز دولتو، أكثرُ قضيبيةً من القضيب المطْلق ذاته (...)

وفق التحليل النفسيّ، لا يولد أحدُنا امرأةً (كما كانت سيمون دو بوفوار تقول أيضًا، بطريقة مختلفة، ولكنّها مع ذلك متوافقة)، بل إنّ المرء يولَدُ صبيّاً صغيرًا، أو بالأحرى صبيّاً صغيرًا مخصيّاً. في هذا المنظور لا يُمْكن للهوية الأنوثية إلاّ أن تكون هوية مشتقّةً وسلبيةً لكونها محدَّدةً بغيابٍ أو بنقصانٍ معادلٍ قضيبيّ (بحسب فرويد ولاكان).

في حيّز الأحدية القضيبية يؤخذ المرءُ إلى التناوب: القضيبيّ للصبيّ، المخصيّة للبنت. إنّ نظام (قانون) الخصْي يَحْكم اقتصادَ القضيب الذي ترتبط فيه كلُّ مُتعة ومن ثم كلُّ رغبة (كما يرى لاكان). ومنذ اللّحظة التي تُقرّ فيها النساءُ بأنهنّ مخصيّات (واقعيّاً) أو قابلاتٌ للخصْي (رمزيّاً)، يكتسبن شرعيَّتَهنّ ولو سلبيّاً في النظام القضيبيّ. كثير من النساء يفضّلن، إذن، أن يتموضعن في هذا الحيّز أكثرَ من أن يفكّرن بنظامٍ رمزيّ تكميليّ للنظام القضيبيّ.

إنّ المرحلة التناسلية، مرحلةَ النضج النفسيّ ـ الفيزيولوجيّ للطاقة الجنسية، التي أكون فيها قادرةً على خلقِ كائنٍ حيّ، تُعادَل بالمرحلة القضيبية أيْ مرحلةِ التناسلية الطفلية للصبيّ، المتميّزة

بالاهتمام بجنسه الخاصّ به. ومن هنا، يصبح الأخذُ في عين الاعتبار (ترميزًا وتكونًا) بالبعد الرحميّ وبنشاطه مستحيلاً. وبدون هذا البعد لا يمكن للمرأة أن تَبْلغ المرحلة التناسلية.

إنّ الرحم لا يُعتبر كعضوٍ فعّالٍ / مُنتِج وقابلٍ للترميز كما هو، بل كمحض مكان (وعادةً ما يجري الكلامُ عن «الوسط» ـ الرحميّ). وهو بالإضافة إلى ذلك، على ما يدلّ أصلُ الكلمة، «مكان» «مُتراجع» ما قبل تاريخي، ما قبل ولاديّ، لا يَسْتدعي إلاّ النكوصَ. ومن ثمّ فإنّ التناسلية الأنثوية مردودةٌ إلى البيولوجية المحض، إلى الطبيعيّ ـ الماديّ الماقبل نفسيّ أو الماقبل شفويّ (أو حتى الماقبل ما قبل الشفويّ). والحقّ أنّ هذا المكان الرحميّ لا يبقى نهائيّاً في «الخلف» أو «وراء الذات» إلاّ بالنسبة إلى مَنْ خَرَجَ منه بلا عودة وإلى مَنْ لم يعش التّماسَ معه إلاّ على نحوٍ سلبيّ جوهريّاً: ألا وهو الابن. ومع ذلك، ففي حيّز البرمجة القضيبية، كلُّ شيء يتمّ كما لو أنّ الرجل والمرأة لا يستطيعان تصوُّر الأم ـ الجسم أو اللّحم الأموميّ إلاّ كمكان وسط (وسيط) أو كموضوع objet للولد، الذي هو الذات sujet الوحيدة.

لكنّ الأم التي تضع مولودَها ليست موضوعًا، تمامًا كما أنّ الولد ليس موضوعًا لها. فالمرأة التي تنجب وتلد لا تبقى في «الخلف»: إنّها تعمل، وترافق، وهي تَسْبق الذات التي تأتي. وإذ تَفْعل ذلك، فإنّها لا ترتدّ إلى الجسد الأموميّ، بل تَدْمج هذا الجسدَ الأولَ في داخلها، في الوقت الذي تَنْطلق فيه إلى الأمام وإلى الخارج إذ تلد.

إنْ لم تركّز النساءُ انتباهَهنّ إلاّ على الحدّ القضيبيّ، ولم يُدْركن الضرورةَ (النفسية، واللابيولوجية) في الانخراط بصيرورةٍ نكوصيةٍ وإعادةِ تكاملٍ متماهيةٍ تَسْمح وحدها بالإفلات من منطق الهوية القضيبية، فإنهنّ لن يستطعن حقّاً أن يتقدَّمن. فإمّا أن يصبحن «بنات مُتصبينات» filses (صِبْيةً ناقصين)، وإمّا أن يبقين هِسْتيريات (حرفيّاً أولئك اللواتي يعانين مِنْ/وفي/الرحم)(...)

هذه العملية من النكوص وإعادة التكامل تتكرّر حين تلد امرأةٌ بنتًا. ولكنْ وحدَها المرأةُ التي تَلِدُ صبيّاً هي التي تستحقّ لقبَ «الأمّ» في المتخيَّل الثقافيّ. وبعبارة أخرى، ليس الإيلادُ هو الذي يَجْعل من المرأة أمّاً، وإنّما تسميتُها ومنزلتُها في داخل البنية الأبوية وفي توريثِ اسم الأُسرة. كذلك لا يُمْكن النظرُ إلى انتقال الفتاة إلى حالة المرأة إلاّ عبر علاقتها بالرجل (الذي افتضَّها/تزوَّجها/شَرْعَنها) لا عبر أهليَّتها للإنجاب: إنّها بالتأكيد لحظةُ الغياب لفكرٍ لا يحبّ التفكرَ بذاته.

بإمكاننا أن نقول تقريبًا إنّ المرأة (لا المفهوم، بل الواقع الفريد والمشترك لكلّ امرأة) لا مكانَ لها في التاريخ. ذاك أنّه حتى ما يُسمَّى «أنثويّاً» ليس، في غالب الأحيان، إلاّ استعارةً، تمثُّلاً (إعادةَ خلق أو اختلاقًا) استيهاميّاً للمرأة قام به الرجلُ، ونوعًا جنسيّاً يتّخذه الرجلُ لنفسه، أيْ تنكّرًا. إنّ أنوثةً ما ـ تُعْلن عن نفسها وتتسوَّق بهذه الصفة ـ ليست هي التعبيرَ عن كلامٍ داخليّ أو عن جسدٍ أو عن متعةِ امرأة، بل هي النوع الجنسيّ الذي تَصطنعه المرأةُ، بالمقابل، للرجل، مقلِّدةً بذلك، بفعلِ مضاعفةٍ ثانية، ذلك الذي يحتويها حين يقلِّدها. ومن هنا أيضًا يجيء المنطقُ النفسيُّ /السياسيُّ لنوع من السحاقية (ينبغي أن نميِّزه عن مثلية جنسية نسوية حقيقية) أصِفُه بأنّه تنكُّر مضادّ contre-travestissement، باعتبارِ أنّه لا يَكْمن في البحث عن مكانٍ/أو أمكنةِ المرأةِ في ذاتها، بل في مضاعفة عملية القَلْب الخياليّ، واستبدالِ تيميّة (فتشيّة) بأخرى.

من أجل هذا أُفضِّل صفة «مؤنّث» femelle (كما تحافظ عليها وتستعملها اللغةُ الإنكليزيةُ في عبارة female writing) على صفةِ «أنثويّ» feminin: فكلمة femelle لا تحيل بالنسبة إلى المرأة على سجلّ بيولوجيّ قبل نفسيّ أو ضدّ ثقافيّ: إنّها تَسْمح لي بأن أوضح ضمن الإطار الفكريّ والثقافيّ ـ الذي يحدِّدَ الإنسانيّ نفسَه ـ عملَ الجسم أو الجسد المتعلِّق بالنساء.

ليس المقصودُ هنا تبنّي مفهومٍ ضدّ قضيبيّ أو ضدّ أوديبيّ، الأمر الذي يَدفع إلى المطالبة بإلغاء القضيب. فالمرحلة القضيبية للفتاة الصغيرة (بل وللمرأة أيضًا)، التي تماثلُ على صعيد النشاط الجنسيّ النشاطَ البظريّ، هي على الأقل مُبَنْينةٌ بالقدْر نفسِه للبنت كما للصبيّ. ولكنّها ليست نهائيةً، بعكسِ ما يَحْدث للصبيّ. وبالنسبة إلى الرجل نفسه، أهناك سببٌ آخرُ لرغبته في الانتصاب اللامحدود سوى استيهامٍ ذي هيبةٍ محض وتأثيرٍ على الجنس المسمَّى «ضعيفًا» وعلى الطبيعة؟(...)

إنّ القضيب، الذي هو تمثيلٌ للعضو الذكريّ المنفصل عن الجسد وفي انتصابٍ خياليٍّ دائم، إنّما هو استيهامٌ نرجسيّ. فهو مُنتصب وقائم على هذا النحو للتعبير عن مقاومته للخصْي، وخصوصًا لإنكار اختلاف الجنسيْن ولإنكار الجسد في عمله بما هو [أي الجسد] سندُ هذا الانتصاب. إنّه تخيُّلٌ في حالةِ تناقضٍ مع واقع الجنس ومع القدرة الإيلادية والخلاّقة ـ المشتركة للجسد

الأنثويّ(...) إنّه علامة «الإنكار» لا لمبدإ الواقع وحده، بل للواقع ذاته أيضًا. وبهذا المعنى يمكن القول إنّ النظام القضيبيّ إنّما هو في الواقع قبل تناسليّ. ففكرة القضيب هي فكرة ميتافيزيقية محض؛ إنّها وهم من أوهام التحليل النفسيّ.

الرجل الراشد لا يُمْكن إلاّ أن يُقرّ الارتخاءَ، اللاحقَ للانتصاب، لعضوه الواقعيّ(...) وعلى الرجل الراشد أن يتخلّى، في وقت واحد، عن مقاومة الخَصْي (وهي المقاومة النرجسية للصبيّ الصغير)، وعن السيطرة الجسدية والنفسية على الحمل طوال فترة حصوله.

[...]

من المعروف أنّ الكنائس لم تكفّ قطّ عن توكيد سلطتها على جسد المرأة، ولكنّنا ننسى عن قَصْدٍ أنّ الدول يتملّكها هي أيضًا جنونُ السيطرة على الإنجاب: فبعضُها يجرّم الإجهاض، وبعضُها الآخر يَفْرض العقمَ. أتوجد هناك دولةٌ واحدة لا تسنّ قوانينَ على جسد النساء؟

إذن، كيف يمكن التفكيرُ وتفعيلُ استقلال النساء الرمزيّ؟

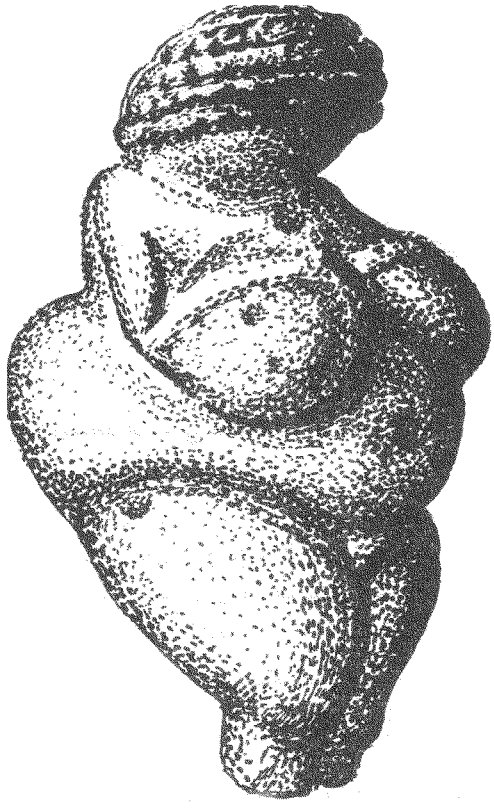
إنّنا حين نَرْفض التماثُلَ المساواتيّ، فهذا يعني أنّنا نرى أنفسنا كشريكيْن محتمليْن لترميزية غيرية جنسية، بدلاً من توأميْن مخصيَّيْن في نظام جامد ومعلن غير قابل للتغيّر.

ولكنْ أن نفكّر بالحيّز الخاصّ بكل جنس في إنتاج الحيّ ـ الناطق (البشريّ)، وأن نُطالب في وقت واحد بالاعتراف بالفروق وبالمساواة الاقتصادية والسياسية والثقافية والرمزية للنساء والرجال، فهذا يعني أن نصطدم على جميع المستويات، لا على المستوى الرمزيّ وحده، بالآليّات النظرية ـ السياسية التي يجب إبطالُ مفعولها، لأنّها تحاول استعادة الحقيقة والتجربة الجنسانية للنساء باسم عقيدة الأحدية القضيبية.

[...]

على مستوى اللغة. من المعروف في اللغة (على الأقل في اللغات الهندو ـ أوروبية) أنّ لفظة «رجل» Homme تتطابق مع لفظة «إنسان» Humain. وعندما نتحدّث باسم الإنسانيّ لا تستطيع المرأة أن تجاوب. هناك باللغة الفرنسية نوعان ـ مذكّر ومؤنّث ـ ولكنّ هذين النوعيْن لا يحيلان على الجنسيْن (على الواقع الجنسانيّ) حتى وإنْ قاما مقامهما، أو أُريد لهما أن يلعبا هذا الدور. بالإضافة إلى ذلك، ففي النحو الفرنسيّ يَغْلب النوعُ المذكّرُ على النوع المؤنّث، بل هو يلغيه بمجرّد أن يحتلّ عنصرٌ مذكّرٌ واحدٌ مكانَه إلى جانب المؤنّث.

إذن ليس هناك إلاّ لغة واحدة وجسدان جنسانيان مختلفان هما كلاهما ضحية هذه اللغة ذاتها. النحو ومعجم اللُّغة يدلاّن، عند الحاجة، على أنّ اللغة ليست هي الأخرى حيادية، أو أنّ حياديّتها تأخذ مرّة أخرى طابعَ المذكّر. وإذا لم تكن حياديةُ اللغة حيادًا بالفعل، فإنّ منطق الخطاب أقلّ منها حيادًا كما دلّ على ذلك جاك دريدا الذي يعرّف آليتها باسم «القضيبية المركزية الأنانية» Phallogocentrisme. والآن، بعد صفة «أنثى» فإنّ علامة المؤنّث هي التي تميل اللغةُ إلى تناسيها أكثر فأكثر(...)



مسألة الفاعل في الكتابة ـ من يتحدَّث، من يكتب حين «أكتب»؟ ـ أكثرُ تعقيدًا بما لا يقاس، وأنا لا أدّعي أن أُنصفها هنا. فمن المؤكّد، في جميع الأوقات، أنّ كتاباتنا وتصوُّراتنا، وبالتأكيد كلامنا، منسجمة أو مختلفة مع الضغط الذي يمارسه الجسد على اللغة وعلى مفاعيلها الاستيهامية. إنّ المرء حين يولد بنتًا أو صبيًّا يصبح امرأةً أو رجلاً ولكنْ أيضًا مذكّرًا أو مؤنّثًا. (ا) بن (ت) أمٍ أو أبٍ. هذه هي كل إشكالية المسافة من النوع إلى الجنس، إشكالية التطابقات المعقّدة التي تنبني وتتكوّن بها كل ذات. وبالإجمال يجب أن نأخذ بالاعتبار هنا بُعدَ الثنائية الجنسية النفسية. بَعدَ هذا القول، لن تكون الكتابة حيادية أبدًا: إنّ القَدر الجسمانيّ يتحدّد، أو يمحّي أو يتحدّد من جديد. واختلاف النوعين يأتي ليعزّز أو ليمحو اختلاف الجنسيْن. فكيف للكتابة، كتجربةٍ لذات ذي جنس، أن تكون حيادية؟

أحبّ أن أطرح هنا، الآن، فرضية ستجدونها على الأرجح صادمة، ومع ذلك... أتساءل ـ كما يوحي بذلك جان جاك أنّو في **حرب النار** ـ إنْ لم تكن النساءُ هنّ اللواتي اخترعن اللغة. فلقد أثْبت بعضُ علماء الإناسة أنّ النساء كنّ في البدء يعملن في الزراعة وصيد السمك، في حين كان الرجال يعملون في الصيد البريّ والحرب. وأنا أعتقد أنّ النساء كنّ عالمات أناسة زراعية وكنّ ـ أثناء مدة الحمل، وبعد ذلك، وهنّ يتحدثن إلى الجنين والطفل ـ قد اخترعن اللغة المحكيّة ونقلْنَها.

والواقع أنّنا إذا تأمّلنا مسألةَ المهارة الفلسفية في توجيه الحديث فسيقودنا ذلك إلى التفكير بالصبر على الإصغاء للآخر وعلى التحدُّث إليه. والحقّ أنّ امرأة حاملاً تصغي بالضرورة إلى الجنين وتتحدّث إليه. وهذا يُشكّل بالنسبة إليّ المشهدَ الافتتاحيَّ للّغة.

٣ ـ من أجل «عقد إنسانيّ جديد»

تنتظم فكرتي إذن حول الخضوع لمبدإ واقعيّ يمكن أن أعرّفه كما يلي: هناك جنسان لا يمكن اختزالُ أحدِهما بالآخر. وهذه اللااختزالية ترتكز على عدم تطابق الرجل والمرأة في ما يخصّ عمل الإيلاد، بما هما المكان والزمان النوعيان لاستقبال الآخر(...) فالتكوّن هو صيغة التفكير بالآخر.

هذه الحقيقة تُنْكرها، على جميع الصُّعد، حضارتُنا التي تقوم على توكيد ديكتاتوريّ يذهب إلى القول بأنّه ليس هناك إلاّ واحد، واحد من دون واحدة، واحد بدون آخر.

والاعتراف بهذا الواقع ـ أي وجود جنسيْن ـ يجعلنا ننتقل من تاريخ جنسانية مثلية homosexuée قامعة متّصفة باللامساواة ومُقْصية، إلى تاريخ غيرية جنسية خصبة وعادلة، يجعلنا ننتقل من النظام القديم الذي سنّه الأبناء، باسم الأب ثم الأخ، إلى حضارة جديدة. من أجل ذلك يجب أن نعمل على تكوين تحليلية جديدة وعلم أخلاق جديد للإيلاد.

تحليلية الإيلاد. هذه التحليلية تمرّ، كما سبق لي أن أشرت، بوضع نظريةٍ تناسليةٍ لكلّ جنس، تأخذ بالحسبان تكوّنَ التناسلية «الأنثى» ـ وحتى التناسلية الذكر ـ في ما وراء الحدّ القضيبيّ، وهي بالتالي تقرّ في نطاق بحثها وتفكيرها بما أسمّيه «المرحلة الرحمية» الموازية «لليبيدو رحمية» أو«ليبيدو أنثوية.»

[...]

إنّ منعطفًا ابستمولوجيًا كهذا لا بدّ أن يؤدّي إلى إعادة تشكيل علاقات الجنس، علاقات الجسد والنفس في تمفصلهما، المنفصلِ والمشتركِ، مع النظام الثقافيّ. ذلك أنّ الرحم (وظيفة وعضوًا)، وإنْ كان تناسليًا، فهو ليس أقلّ من ذلك جنسيّاً (متعة رحمية). ولكونه رحمًا للحيّ، فهو في وقتٍ واحدٍ العضوُ الجنسيُّ الذي يلعب والذي ينتعظ، الجسمُ العامل والجسدُ المفكّر. ومن جهة أخرى فإنّ مثل هذه التحليلية لإنتاج الحيّ، التي لا تَفْصل البيولوجيَّ عن النفسي (كلاوعي ولغةٍ في الوقت نفسه، لأنّ المرأة في حالة الحمل كائن ناطق) ولا تفصلُه أيضًا عن الرمزيّ، ستعطي بُعدَها الثقافيّ الكامل لنشاطٍ حيويٍّ من أجل مستقبل جنسنا وسلالته وذاكرته وتراثه وتاريخه. وبعبارة أخرى، ستسمح بوضع حدّ لهيمنة الثقافة كميتافيزيقيا، تضع وجهًا لوجه الخلقَ والإيلادَ، مرجّحةً قيمةَ أحدهما على قيمة الآخر، ناظرةً إلى الوجود ووظيفة الجنسيْن وفق هذا الخط من التقسيم [..]

أخلاقية الإيلاد

لكي نصل إلى صياغة «عقد إنسانيّ» جديد يأخذ بالحسبان جميعَ الأبعاد الجسدية والحقوقية ـ الاجتماعية والرمزية لوجود الكائنات الحيّة ـ الناطقة، يجب أن نفكّر أولاً، على مستوى التنظيم الجماعيّ، بهذا اللامفكَّر فيه في مجتمعاتنا ألاَ وهو إنتاج الحيّ. يجب أن نخترع «اقتصادًا نسائيّاً gynéconomie» أو عِلْم أُنْثى géminologie، يكون علمًا إنسانيّاً للحصّة التي تعود للنساء في الإنتاج وفي كل إنتاج.

[...]

إنّ جسد الأم هو البيئة الأولى؛ إنّه الوسط الطبيعيّ والثقافيّ، الفيزيولوجيّ والعقليّ، الجسديّ والكلاميّ الأول. إنّه العالم الأول المستقبِل (أو الرافض) الذي يتشكّل فيه الكائنُ البشريُّ ويتخلَّف وينمو. إنّه الأرض الأولى والبيت الأوّل. إنّ لحم المرأة الحيّ والناطق والذكيّ هو المادة الأولى العاقلة، وكذلك المصْنع الأول، والآلة العظمى للإنتاج. أيُّ حاسوبٍ عبقريّ هي هذه الرحم الموصولة بالدِّماغ، بالجهاز الهرمونيّ، بجميع الأعضاء، ولكنْ أيضًا بالجهاز النفسيّ، بالروح، بالحبّ! الجسد الخلاّق هو بمثابة عنصر خامس، الجوهر الذي يحتوي على العناصر الطبيعية الأربعة ـ الماء، النار، الهواء، التراب ـ ويعقّدها. إنّ تكوّن الجنين هو المكان والزمان الوحيد للأصل المشترك والشموليّ لجنسنا.

لا يبدو أنّ هناك علم أخلاق ممكنًا من دون العمل على (أقول العمل على، وليس العودة إلى) الأصل.

وهكذا يصبح ممكنًا إنْ لم يكن الخروجُ من الرمزيّ (بمقدار ما يتطلّب الرمزيُّ الاثنين، لا يبدو هذا الخروج ضروريّاً) فَعَلى الأقلّ إعادةُ صنعٍ للرمزيّ تنفتح وتتمفصل حول الحقل الدلاليّ للحَبَل وتحيل على واقعٍ أنّ هناك جنسيْن.

ما عسانا نستطيعه، نحن النساءَ، في أزمنة اليأس والعقم هذه؟ أن نفعل؟ ذلك ما لا نستطيعه. أن نُسْمِعَ صوتنا؟ وهذا ما لا نستطيعه هو أيضًا. ولكنْ أن نفكّر، فهذا هو ما نستطيع دائمًا أن نمارسه.

أنطوانيت فوك

مجلّة نفسية: مناضلة ومنظّرة لحركة التحرر النسائي في فرنسا

مؤسسة ومديرة دار نشر «دي فام Des Femmes»

لستُ أدري إنْ كنتُ امرأةً تَكتب أو رجلاً يَمحو

عالية ممدوح

- ١ -

من الجائز أن يكون العنوان المختار لهذا الملفّ، أي «الاختلاف الجنسيّ،» هو بمعنى من المعاني قَدَرَنا الوجوديّ، وقد تسبَّب الإطاحةُ أو التضحيةُ به اضطراباتٍ شتّى. لكنّ الإحاطة به، حتى وإنْ لم نبلغْها في أيّ يوم من الأيّام، هي أحد نشاطاتِ وحيويةِ الفكر والعلم والإبداع البشريّ في أركان الدنيا.

شخصيّاً، لا أعرف حدود الاختلاف الجنسيّ. فالحميميّ هو الجنس، أفَيَكون الموضوعيُّ إذنْ هو الاختلاف؟ وهل معنى هذا أنّنا لن نَبْلغ الاختلافَ، وأنّ علينا أن نَحْذف واحدًا ونستبعدَ الآخرَ، فلا يعود العنوانُ إلاّ ذريعةً ما لفكّ البَكرة ونَشْرِ الخيوط في مهبّ ريح الكتابة؟ إنّني لا أفضل الذهاب (معهم) في هذا الشأن. ذلك لأنّني أشعر أنّني على الأقلّ في منتصف الطريق: ما بين المرأة والرجل، ما بين النبات الكَتُوم والحيوانِ الغريزيّ. ليست المرأة مَرْتبة حاسمة تحت الشمس. وكذلك الرجل؛ فهو ـ يا عيني ـ يتخبّط، ولاسيّما إذا كان ضعيفَ البنية، ركبتاه لا تقويان على حمله. وأما ذلك الجزءُ الكافرُ من بدنه فهو لم يعد واثقًا من تحديد نوع المسيرة.

- ٢ -

اهتزّ دورُ الرجل/البطل. لم يتمّ التراجع عنه، وإنّما أُخرج من مؤسسات عديدة وخطيرة، لعلّ أهمَّها: العائلة.

حَدَث الاهتزازُ في نواة ذلك الكائن في أحد نهارات ذلك الصيف الحزيرانيّ الكالح، في واقعة الهزيمة. دُمِّر بقدرٍ كبيرٍ من العنف والتدليس، ولم يعد بمقدورنا القولُ إنّ كلَّ شيءٍ جرى من وراء ظهرنا. وأما ظهره فلم يعد يحتمل ـ يحتملنا ويحتمله. فالقضيب، ذاك، لم يعد إلاّ سقفًا واطئًا لحلول الذعر، بعد أن كان حارسًا للوصول إلى عربة اللذة. فليس غريبًا أن تسجِّل دوائرُ الصحة القومية في مصر، على سبيل المثال، درجةَ العجز الجنسيّ وتقدِّرها رسميّاً بثمانية ملايين عاجز. فهل كان هذا الرقمُ يتطابق مع الوقائع التي رَصَدَتْ تلك الظلالَ الداكنةَ للعجز العربيّ الحاليّ: فاكتملت الدائرةُ مع تعاريف الاحتراق داخل الدبابة، وضربِ العراق، والقتلِ خارج الثكنة وداخلها، كما في فلسطين؟

- ٣ -

لستُ منظِّرةً في هذا الميدان ولا في غيره، ولستُ أدري إنْ كنتُ امرأةً تَكْتب أو رجلاً يمحو. فحتى اللحظة، لم أَظفرْ بشيء خصوصيّ، غيرِ متوقَّع، من تلك المسرّة (أيْ من كوني امرأة)، ولم يلاحقْني النَّدمُ قطّ لكي ألحقَ المجدَ (أي أن أغدو رجلاً). ولعلَّ أكثر ما يغيظني هو هويّةُ الأحوال الشخصية، وتلك الخاناتُ التي على أصحاب الشأن أن يملأوها: أنثى، ذكر، إلخ. كأنّنا أمام أهداف حربية. معظم هذه الكليشيهات صَدَقتْ في أحد الأعوام وسوف تبقى لا أدري إلى متى، لكنْ لم تعد لدى أحدٍ قابليةُ التنبؤ البتةَ بكينونة ذلك الكائن، حتى إذا كانت الأعضاء التناسلية هي العلامةَ الفارقةَ والوحيدةَ التي تَمْنح رياءَ أو اصطفاءَ شرف هذا الجنس أو ذاك. وإلاّ فما معنى تلك التظاهرات الصاعقة في يوم التاسع والعشرين من شهر حزيران (يونيو) من كلّ عام، على امتداد الكرة الأرضية، والتي بلغتْ بحسب الإحصاءات الرسميّة في فرنسا أكثرَ من ثلاثة أرباع المليون؟

سنقول: شابات وشباب يزمجرون ويَشْدُون بكلّ ما يَخْطر على البال من أغانٍ، يَضْربون الدفوفَ والطبولَ، ويَعْرضون أنفسَهم في أزياء غايةٍ في الطرافة والوقاحة والفجاجة. أَقْفلوا الشوارعَ والجادّات الأساسيةَ في باريس. لا يَرْفعون لافتات، بل أجسادُهم هي اللافتة: أجسادٌ فجّة، غضّة، هازئة، ضاحكة، فاسقة. أهدافُهم الخاصة، وبالإجمال، هي إخراجُهم من بقعة الهامشية والتهميش، والكفُّ عن وصمهم بالنعت الأخلاقيّ: «الشاذّين.» كانوا أمامنا، يُشْعلون النارَ ويجنِّدون اللغةَ لإعدام ما يسمَّى بـ «الاختلاف الجنسيّ.» أَفردتْ لهم جميعُ وسائل الإعلام مساحاتٍ وافيةً، ربّما عن قصدية وبجديةِ مَنْ له الوقتُ الكافي لكي يعيش تلك الحياةَ برمّتها ولو ليوم واحد من السنة. رئيس بلدية باريس أحدُ رموزهم: كان هو نفسُه يَضْبط من وراء الكواليس هذه الحشودَ بدون استفزاز، لكنْ بعناد.

كنّا مجموعةً من الأصدقاء والصديقات نقف في أحد الشوارع. التظاهرة تمرّ من أمامنا وأفرادُها يلوّحون لنا بزهوِ مَنْ بَلَغَ هدفَه، وبنشوةِ التعبير والوفاء لقوّةٍ ما يشتركون به. كانوا يَضْحكون من وقفَتنا تلك، ونحن نشدّد الرقابةَ على مهارات حشمتنا: العرقُ يبلّلنا وتَفُوح منا رائحةُ الأخلاق الحميدة.

ـ ٤ ـ

* «فكرتُ يومًا، لو أنّني رجلٌ سأكونه تمامًا. لا أُبالغ في فحولتي، ولا أرتاب في رغباتي... هل أنا رجل حقّاً؟ أم أنّ لديّ ميولاً مثلية؟...»

* «كنّا جميعًا نعيش في ضنك جنسيّ وعاطفيّ وروحيّ. نعم، الجميعُ في حالة احتقان... نقرأ الصفحة الأولى: إنّهم يفضّلون إشهارَ أعضائهم... يبدو لي أنّهم جاهزون، وبطريقة لا نظير لها للمضاجعة. وهذا الشأن لا علاقة له بالأنوثة والذكورة... كلا، هذا هو الظاهر، أما الباطن فإنّ مجرّد القابلية للانتعاظ، وبالتالي للإخصاب واللّذة، كان يَدْفع بالرجل، وفي منتهى المكر والعنف، إلى الحرية، وبالتالي إلى نشدان السلطة...»

* «إنّ الذَكَر العربيّ محاطٌ بهالات: هالة الفحل الأكثر ممّا ينبغي، وتلك التي أسمّيها: بالكاد يكون رجلاً. ويبدو لي أنّ هناك فريقًا ثالثًا هم الضالّون إلى الأبد؛ فلا هم من الرجال ولا من النساء...»

* «هل تفضّلين جَلْبَ الأسماء...؟ حسنًا... ألم تلاحظي، كان البعضُ أكثرَ عدوانيةً واستفزازًا وتطيُّرًا وقسوةً من الآخرين؟... كانت نظراتُهم تشي بحالتين لا ثالثة لهما: العار والفحش معًا... كانوا غلاةً في كل شيء، في السفاهة والحياء المخجل، وفي إثبات الهوية بالانتساب إلى هذا الحزب أو ذاك. لكنْ كان هناك شيء آخر... حالة الالتباس الملغز، بين شغفهم الذي يدير رؤوسَهم بالآنسات والفتيات والسيدات، وبين ذلك الاحتفال المُهْلك والمدمِّر إذا ضغطوا بالمرفق أو الساعد لحمَ صبيّ عابر، أو بِنْيةَ غلامٍ طائش... أظنّ أنّهم ـ كانوا ـ يتآمرون على مواهبهم وصبواتهم الجنسية.»

ـ ٥ ـ

تعمّدتُ اختيارَ فقراتٍ طويلةٍ نوعًا ما من روايتي **الولع** (بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥، ص ١٣٢ ــ ١٣٥)، وهي أحبُّ الروايات إلى نفسي وأشدُّها فشلاً في المبيعات. وأنا أحاول عبر تلك السطور أن أهدي عذابَ تلك الكائنات من الجنسَيْن، عذابَ انتظار التعرُّف على مفرداتِ التباسِ ميولهم وطباعهم الجنسية. حاولتُ متابعةَ بعض الأشخاص الذين أعرفهم قبل أن يدمِّروا ذواتهم، وبعد أن دَمَّروا غيرَهم.

إنّ الاستنكاف في مجتمعنا العربيّ من إعلان الميول الطبيعية نفسِها (فكيف بالمثليّة؟!) قد تصل حدودَ التنكيل بالطرفَيْن، نبذًا أو ازدراءً أو قتلاً. هذه المراوغة الجنسية، والمعنى التحقيريّ، والتهديد السريّ والعلنيّ الموجود في أروقة المؤسسات الأساسية في المجتمع (العائلة، الدين، الحزب، الشارع،...) هي أحد الأسباب التي قادت أحد شخصيات الرواية إلى الانشطار بين حياتين (التشنُّج، البهلوانية، الإسفاف) وما سوف يصبحه في مراحل متقدِّمة من حياته وهو ينتقل من رتبة الداعية الأخلاقيّ إلى مركز الطاغية المستبدّ. إنّ الهوان الذي يلاقيه المفعولُ به لا يقلّ ابتذالاً وجريمةً من الفاعل ـ أيْ من الحاكم الفاشيّ وهو يزهو بنشيد العبقرية، وبلاغةِ الصمود، والتنظيرِ للقمع، وإرساءِ مواضيعَ خائبةٍ فاشلةٍ، وتكريسِ سياسة النسيان.

ـ ٦ ـ

أُخفِقُ دائمًا في التجانس ودرجاته التعسُّفية. نَفَسي ينقطع وأنا أكتب عن شخصيّات (تبدو) نسائية، تتحرّك بكعوب مرتفعة وتنانيرَ واسعة وفروجٍ تَظْهر أحيانًا وكأنْ لا جدوى منها.

لم أبذل جهدي لكي يَظْهر مصعب، أحدُ شخصيّات **الولع** ـ وهو يتحوّل إلى طاغية ـ ينقّب بين أجساد نسائه الثلاث عن النموذج الأفضل. إنّهن اللائي انتهكن حرمةَ حزنه وسأمه، لكنّه كان ساخرًا من طراز ممتاز. بل هو سخر مني، أنا الكاتبةَ، في أحد الأيام. وقتَها، اشتدّ حنقي من نُزهات الخيانة التي يُرمى بها الرجل، مصعب بالذات. لم يكن يعنيني تقديمُ موقف نقديّ ضديّ

لهذا المخلوق، ولا كنتُ معنيّةً أيضًا بتسجيل إحصاءات الولادات والزواجات والطلاقات: فكلُّ ذلك الإرث كان يعاني درجةً فظيعةً من الفساد والانحطاط. فلا أنا مُصْلحة اجتماعية، ولا كان همّي الإشادة بنشاط الفتح الجنسيّ السخيف لمصعب. كنتُ في الدرجة الأولى أحاول التشكيك في وجدانات النساء، أن لا يستعرضن القلقَ على مستقبلهنّ (بالمعنى النفعيّ) إزاء الرجل/الزوج/البطل وهنّ في سنّ الورطة والآمال الخائبة والأوهام الباطلة: وأن لا يطالِبْن بدفع مستحقّات عن انخفاض معنى وقيمة الألم الممضّ الذي أصابهنّ. فالمرأة معرَّضة للخيانة مثلها مثل الرجل، وتخدع كما يخدع الرجل؛ ويخيَّل إليّ أنّ مَكْرها أقلّ نزقًا وأشدّ صرامةً منه، لسبب وجيه وليس بسيطًا، هو أنّها أشدُّ كتمانًا منه فقط.

- ٧ -

يَنْبغي أن نخطو إلى داخلنا قبل أن نخطو إلى غيرنا. في عموم قصصي ورواياتي، كنتُ أحاول إبقاءَ الفعل الجنسيّ في مرتبةٍ غيرِ تجريدية، وليس على أحسن وجه. هذا الفعل ناقص دائمًا، وآثارُه تَخِز كالإبر. حتى لو كانت الشهوة هي الأشدّ إيذاءً وإقلاقًا، فهي تتطلّب اللوم (لا أدري لِمَ؟) وحتى لو كانت بين شركاء أصحّاء لا يعانون انخفاضَ القيمة في الذات والخيال والصحة الروحية. في العموم هناك فشلٌ ما يمزّق سرورَ البهجة، أنّى يَكْمن، عنده أو عندها. وبذلك المقدار نفسه تتم العناقاتُ والوداعاتُ والحسراتُ، لأنّ الشغف يقود إلى ذلك البرزخ: تبعيّة الموت.

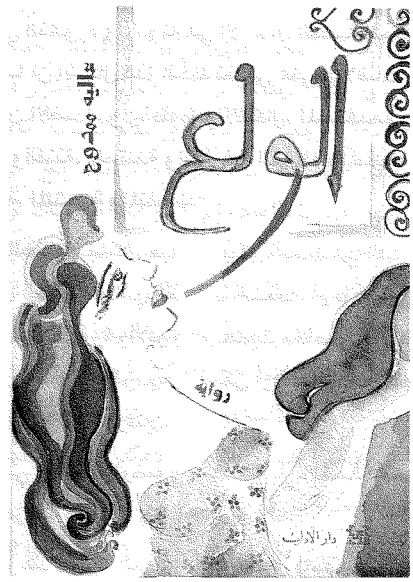
كنت أعتني بعلاقات الشركاء والعشّاق والمُفْلسين الحيارى في شخوص روايات **حبّات النفتالين** و **الغلامة** و **الولع** طوال الساعات والأيام والأعوام، لكي أبقى عالقةً بضوع الكلمات، بهواء عذاب الأشخاص، بالأنا الفضولية التي تراقب وتخشى الانحياز، بالآخر الذي تستَّرتْ به المؤلِّفة لكي تَضْبط إيقاعَ السرد على حركات التكرار، تكرارِ الجنس والغرام، تكرارِ اللعب والنشيج واللامبالاة وأكثر الأحيان فجور الشباب المتواطئ مع الكاتبة وهي تنزل إلى سنّها المتقدّمة كما تنزل الجثّةُ إلى حفرتها الفاغرة. لم أقرأ في أدبنا العربيّ فجورًا فنيّاً راقيًا يُقْصي شراكةَ الخير والشرّ ويَدَعُ الشبيبةَ النشوانة الهائمة في بؤرة المعارضة الحقيقية.

إنّني سليلةُ ذلك الرائي العظيم، كلكامش، الذي لم يُدْرك الاختلالَ أو الاختلافَ الجنسيَّ وهو يختار النومَ مع محبوبته عشتار، فيصيبه القصاصُ الإلهيّ ويُقْصيه عن مقام الآلهة، فتَنْفذ فيه رجولةٌ وحكمةُ البحث عن خلود النموذج.

اليوم، أفرادُ عائلتي لا يعترضون على سجلّ أنوثتي بعدما وقَعْتُ في شرّ أعمالي وصرت حرّةً في أن أفرِّط في أناي. فماذا يعني ان أحبَّتْ ثلاثُ نساء رجلاً واحداً؟ كان مصعب يهزأ من نفسه قبل الهزء منهنّ بطنينه العذب، فجمعْتُهنّ في سلوك الضيافة على صدره العريض وبطنِه الأملسِ وأنا أحاول أن أدعهنّ يستنشقن هواءَ تعدّد المباهج والآلام، ولم أنزل بهنّ إلى عنفِ تعدّد الزوجات وتفاهتِه.

لقد حاولتُ فقط أن أعرف، أن أَفْهم ذلك الداخل، داخلي بالدرجة الأولى. فأنا أرى الكتابةَ ذهابًا من غير رجعة. فلا مصعب كان حرّاً في اختياراته لحشد النساء ذاك، ولا النساءُ كنّ نادماتٍ على الذهاب إلى سريره وغرامه. ولا أَدْري، حتى الساعة، كيف يختلف عنهنّ أو بماذا يشترك معهنّ؟

باريس



عالية ممدوح

روائية عراقية. تعيش في باريس. من رواياتها **هوامش إلى السيدة ب**، **الولع**، **حبّات النفتالين**

عشق الحروف

حوار مع سمير الصايغ

أجرت الحوار: **ليلى الخطيب**

في دراساتك عن الفنّ الإسلاميّ، بحثتَ في فلسفة هذا الفنّ لاستقراء منطقه الخاصّ ـ المختلفِ عن منطق الفن الغربيّ ـ في تجلّياته وتعبيراته المختلفة، ومن بينها فنُّ الخط العربيّ وإبداعات التراث الصوفيّ. فهل يمكن السؤالُ عن قراءةٍ ما لمفهومَي الذكورة والأنوثة في الأشكال الفنية للخط العربيّ، ولاسيّما أنّ أشكال هذا الخط تنبني على علاقات ثنائية أو جدلية بين الأضداد والخطوط والأشكال، المستقيمةِ والمنحنيةِ، القاسيةِ والليّنة، الممتلئةِ والفارغة، الفاعلةِ والمنفعلة، الساكنةِ والمتحرّكة، الملتحمةِ والمنفصلة؟

ـ سمير الصايغ: بشكل مباشر، يبدو البحث في الفنّ الإسلاميّ من مدخل الذكورة والأنوثة مدخلاً صعبًا، أو بالأحرى متأخّرًا. فالحديث عن الذكورة والأنوثة هو حديث معاصر، في اللغة الفنية على الأقلّ. لكنّه جائز، ومن الممكن أن نقرأ هذا الفن من هذا المدخل المزدوج ذي الدرفتين.

بدءًا، تثيرني في هذا الموضوع مسألتان: ١ ـ المسألة الجمالية. ٢ ـ مسألة الحروف ككائنات حيّة.

نتوقّف أولاً عند المسألة الجمالية. فعلى سبيل المثال، في الخط العربيّ، كلُّ الصفات الجمالية للحروف مستوحاةٌ من المرأة: إذا كان الحرف دقيقًا فعليه أن يكون كدقّة الأهداب، وإذا كان متّسعًا فهو كاتّساع العيون، وإذا كان رقيقًا أو مائلاً فهو كالخصور، وما إلى ذلك.

على كلّ حال، تبدأ تسميةُ الخطّ عند ابن مُقلة. فهو يقول إنّ حُسن الكتابة هو حسنُ الشكل وحُسنُ الوضع. تأخذ الحروفُ أسماءَ شكلها من شكل الإنسان: فنقول مثلاً «رأس الألف» أو «قِوام الألف» أو «بطْن الألف» أو «أطراف الألف.» فـ «حُسْن الشكل» هو أن تأخذ الحروفُ، منفردةً، جماليةً تستعيرها من جمالية الجسد، وجماليةُ الجسد هي جماليةُ جسد المرأة تحديدًا. و«حسن الوضع» يعني علاقة الحروفَ بعضها ببعض. هنا تبدأ العلاقةُ إذن: علاقةُ الحروف المتّصلة، والحروف المنفصلة، واحدِها بالآخر. وجزء من حسن الكتابة يَكْمن في حسن التأليف. و«التأليف» مصطلحٌ في فنّ الخط وهو، حسب تحديده في فلسفة ابن مقلة، جمعُ ما لا يتّصل بغيره على أحسن ما يكون.

هذا من باب جمالية الحروف. أما من المدخل الثاني، أيْ مسألة الحروف ككائنات حيّة، فلا بدّ أن نُصغي إلى فلسفة ابن عربي في عالم الحروف. فهو يشير إلى أنّ الحروف أُمّةٌ من الأمم، مخاطَبون ومكلَّفون، ولهم أسماء من جنسهم. وعالَمُ الحروف من أبلغ العوالم في التعبير، وفنّ الخط جزء لا يتجزّأ من الفن الإسلاميّ. يمكننا أن نؤوّل بعض المفاهيم المبدئية لنقرأ فيها ما يمكن أن نستخلصه كعلاقة بين الذكورة والأنوثة، أو بالأحرى ماهية الذكورة والأنوثة. أَسْتدرك بأنّ معظم ما أودّ قولَه لا يُفهم إلاّ من الأفكار والمبادئ التي تعارَفَ عليها التصوّفُ، ولاسيّما الإسلاميّ.

أستطيع التوقف مرةً جديدة عند نقطة سيترتّب عليها سؤالٌ آخر. يقول ابنُ البوّاب، وهو ثاني أكبر خطّاط عرفه الخطُّ العربيُّ بعد ابن مقلة في القرن العاشر ـ الحادي عشر، في رسالة إلى مريد صناعة الخطّ إنّه إذا أراد تعاطيَها فعليه أن يَصْرف نهارَه وليلَه في سبيلها، وأن يَترك زوجتَه وأولادَه وخلاّنَه. بل هو يصف هذه

معرفة لام ألف: لا

«... إعلمْ أنّه لمّا اصطحب الألف واللام، صَحِبَ كلَّ واحد منهما مَيْلٌ، وهو الهوى والغرض. والمَيْلُ لا يكون إلاّ عن حركة عشقية. فحركة اللام حركة ذاتية؛ وحركةُ الألف حركة عرضية. فَظَهَر سلطانُ اللام على الألف، لإحداث الحركة فيه. فكانت اللام، في هذا الباب، أقوى من الألف لأنّها أعشق: فهمّتُها أكملُ وجودًا، وأتمُّ فعلاً. والألف أقلُّ عشقًا، فهمّتُها أقلُّ تعلُّقًا باللام، فلم تستطع أن تقيم أوَدَها.

فصاحب الهمّة له الفعلُ، بالضرورة، عند المحقّقين. هذا حظّ الصوفيّ ومقامه، ولا يقْدر أن يجاوزه إلى غيره. فإن انتقل إلى مقام المحققين، فمعرفة المحقق فوق ذلك. وذلك أنّ الألف ليس مَيْلُه من جهة فعل اللام فيه بهمّته، وإنّما مَيْله نزولُه إلى اللام بالألطاف، لتمكن عشق اللام فيه. ألا تراه قد لوى ساقَه بقائمة الألف وانعطف عليه، حذرًا من الفَوْت؟ فميلُ الألف إليه نزولٌ، كنزول الحقّ إلى السماء الدنيا ـ وهم أهل الليل ـ في الثلث الباقي. ومَيْل اللام معلوم عندهما [المحقق والصوفي]، معلولٌ، مضطرّ، لا اختلاف عندنا فيه إلاّ من جهة الباعث خاصةً.

الصناعة وكأنّها بديلٌ من الزوجة أو الحبيبة. فيشير إلى المريد بأنّ عليه الانتباهَ لأنّها سريعةُ النفار وسريعةُ الاستجابة، وبأنّ عليه ألاّ يقتنعَ بالوصول إليها لأنّها مخادِعة أيضًا. باختصار، المعاملة مع الخطّ تَفْترض، كما نقرأ في هذه الرسالة، ضرورةَ وجود تواطؤٍ خفيٍّ بين الخطّاط والخطّ. هذا التواطؤ هو سبب ذلك العشق. ولن يَحْصل الفنُّ إلا إذا باع الخطّاطُ نفسَه لهذه الصناعة.

من جهة أخرى يأتي في وصف ابن عربي للام ألف أنّ اللامَ هي العاشق، والألفَ المعشوقُ: فاللام تَطلب الألف..

هي العاشقة إذن..

ـ سنصل إلى العاشق والمعشوق!

اللام العاشق، والألف المعشوق!

ـ اللام هي التي تَطْلب الألفَ. ويحدّثنا ابنُ عربي على النظر إلى كيفية تعاقد الحرفَيْن، فيتحدّث عن الشكل، شكل اللام ألف. ولكنْ في حين أنّ الألف أولُ الحروف أو أُمُّ الحروف لأنّ الحروف تتوالد كلُّها من الألف، فإنّ من المفترض ـ والحالةُ هذه ـ أن يكون هو العاشقَ لا المعشوقَ لأنّه الفاعل. غير أنّ الشيء المحيِّر في عالم الحروف أنّه يغيِّب الحدَّ الفاصلَ بين الذكورة والأنوثة. فالحرف، كحرف، مذكّرٌ: فنحن نقول «هذا الحرف،» ولكنّنا نقول «هذه الألف.»

إذا ذهبنا أبعدَ من ذلك، وأخذنا حريةَ التأويل، واعتمدنا على ما يقوله الصوفيّون، فإنّنا نجد في قراءتنا للذكورة والأنوثة في عالم الفنّ، وخاصةً في المفهوم الإسلاميّ، أنّ الأنوثة أمرٌ منفصلٌ عن الأنثى، وأنّ الذكورة أيضًا عالمٌ منفصلٌ عن الذكر. ففي اللغة الصوفية، الفعل ليس الفعل اللغويّ: الفعل ليس «قام» بل «القيام.» الفنّ الإسلاميّ فنّ لا يَرْتبط بالأحداث، ولا يؤرِّخ للفعل بالمفهوم اللغويّ، أيْ أنّه ليس شاهدًا على العصر أو على الزمن (ففي الفنّ الإسلاميّ ليس هناك صباح ومساء، ما قبل الظهر وما بعد الظهر، ليس هناك تأريخ للأحداث). وفي الوقت نفسه لا يَشْهد هذا الفنُّ أو ليس صدًى للتعبير عن «أنا» الفنان، فهو ـ من ثم ـ يَشْهد للقوانين الخفية للطبيعة، وبالتالي للمُطْلق: فالفعل هو المُطْلق.

نستخلص من هذا الموضوع أنّ الأنوثة هي الجاذبية التي تجمع بين الرجل والمرأة كحقيقة مُطْلقة. فعندما يَحْضر الذَّكَر وتَحْضر الأنثى، فإنّ الفعل بينهما هو الذي يُنشئ حالةَ الأنوثة أو حالةَ الذكورة. بهذا المعنى، الأنوثة منفصلة عن المرأة، والذكورةُ منفصلة عن الرجل، بالمفهوم الصوفيّ. فلنوضّح ذلك.

يقول جلال الدين الروميّ إنّ المعشوق هو الحيّ، وأما العاشق فميت. حسب هذا المفهوم، فإنّ العاشق يريد أن يتوحَّد بالمعشوق، لذلك هو ميت. وهذه المقولة منحدرةٌ من فلسفة وحدة الوجود التي يفسّرها ابنُ عربي تفسيرًا حسيًّا: يبدأ الحبُّ عندما يريد أحدُ الطرفَيْن التقرُّبَ من الآخر، فيعانقه ويقبّله، فيبدأ النَّفَس يَتّحد بالنَّفَس، واللُّعابُ يَتّحد باللُّعاب، والحرارةُ تتّحد بالحرارة، فيتحوّل الرجلُ والمرأةُ إلى كائن واحد. وفي النهاية لا يحبّ الواحدُ إلاّ نفسَه، لأنّ الآخر توحَّدَ فيه.

يقوم الفنّ الإسلاميّ أساسًا على ما نسمّيه الوحدة (بالفرنسية: module)، أيْ أنّ الجزء أو الشكل إذا انقسم لا يعود له وجود. فالوحدة (أي الشكل الوحيد، مثل الذرّة) إذا انقسمتْ فَقَدَتْ وجودها، فإذًا هي الوجود الأوّل. ويقوم الفنّ الإسلاميّ على تكرار هذه الوحدة بنُظُمٍ مختلفةٍ ذاتِ مرجعية أساسية هي نظام الطبيعة: كتعاقُبِ الليل والنهار، وتعاقُب الفوق والتحت، والرفيع والسميك، إلخ... وصولاً إلى الغيب والوجود، والربّ والعبد، إلى آخر هذه الثنائيات. ومن شروط جمالية هذا الفنّ أو قوّته، أوّلاً، قوةُ هذه الوحدة المتينة، قوتُها الداخلية، الدفينةُ فيها. ويأتي الشرط الثاني للوصول إلى الجمالية من قوّة النظام المتراكم، على أساس أنّ هذه الوحدة، في تكرارها بهذا النظام، تَخْلق وحدةً ثانية. أيْ إذا تكرّرتْ هذه الوحدةُ على نظام التقابل أو التشابه أو التقاطع أو التضادّ، تنشأ وحدةٌ ثانيةٌ تتّحد مع الوحدة الأولى، فتنشأ عنها وحدةٌ ثالثة، وهكذا إلى ما لا نهاية.

فلنعطِ صورةً أوضح: ورقة الشجر، كشكل، هي وحدة. تتكرّر هذه الوحدة بنظام يمين ـ شمال، فتؤلّف الغصنَ الذي هو الوحدة الثالثة. ثم يتكرّر الغصنُ بنظام يمين ـ شمال فيؤلّف الشجرةَ. ثم تتكرّر الشجرة فتؤلّف الغابة. وتتكرّر الغابة فتؤلّف الكون...

بهذا المعنى، الأنثى والذكر يشكّلان، كلّ من جهة، وحدةً تتكرّر، ويَنْتج عن هذا التكرار وحدةٌ ثالثةٌ هي الذكورة أو الأنوثة.

ـ تمامًا.

فالصوفيّ يجعل ميلَ اللام ميلَ الواجدين والمتواجدين، لتحققه، عندهم، بمقام العشق والتعشق وحالِه؛ و[يجعل] مَيْل الألف ميلَ التواصل والاتحاد. ولهذا أشتبها [أي الألف واللام] في الشكل هكذا: لا. فأيُّهما جعلتَ الألف أو اللام، قَبِلَ ذلك الجعل. ولذلك اختلف فيه أهلُ اللسان: أين يجعلون حركةَ اللام أو الهمزة، التي تكون على الألف؟ فطائفةٌ راعت اللفظَ فقالت في الأسبق، والألفُ بعد؛ وطائفةٌ راعت الخط. فبأيّ فخذٍ ابتدأ المخطّط فهو اللام، والثاني هو الألف.

وهذا، كلّه، تعطيه حالة العشق. والصدقُ في العشق يورث التوجُّه في طلب المعشوق. وصدقُ التوجّه يورث الوصالَ من المعشوق إلى العاشق...»

ابن عربي، الفتوحات المكية، السِّفر الأول

هذا من حيث نظام الطبيعة. ولكنْ إذا نَظَرْنا إلى شكل الحروف بتجاويفها وانحناءاتها والتواءاتها، فهل هي فعلاً تأخذ شكلَ الجسم كما قلتَ في البداية، أم أنّنا نحن الذين نؤوّل هذه الأشكال؟ وهل تأخذ أشكالُ الحروف أشكالَ الأنوثة والذكورة في حركتها، في انبساطها ووقوفها...؟

ـ أكيد، أكيد.

الوجود البشريّ ووجود الطبيعة يندرجان ضمن منطق واحد في الفلسفة الإسلامية. فهل منطق علاقات الثنائية بين الذكورة والأنوثة، وهو منطق الحياة، تجلّى في تعبيرات الخط العربيّ؟

ـ علينا هنا أن نعود إلى الجمالية، وهو الموضوع المثير في كل هذا. أين تحصل الجمالية؟ الجمالية في الفن الإسلاميّ هي في التركيب: تتحدّد في الاتصال والانفصال، في الكِبَر والصغر، في الارتفاع والانخفاض، في القبض والانبساط، في اللّين والقسوة، وفي الانغلاق والانفتاح.

ولكنْ هل يتم الانفصال والاتصال في الخطّ على أساس أنوثة الحروف وذكورتها؟ أيْ هل الحركة التي تُجمَّع أو تُركَّب بها الحروفُ هي حركةٌ بين الأنوثة والذكورة؟

ـ نعم.. أكيد.. فالجمالية تجيء من التعقيد لا من التبسيط. أيْ أنّ الجمالية تجيء عندما يتعدّد المعنى الواحدُ، أو عندما يكون للشكل الواحد أكثرُ من تفسير. يقول الغزالي إنّ الصورة الظاهرة لنَقْش النقّاش إنّما يَفْهمها الصِّبْيَةُ والبهائمُ، وأمّا الصورة الباطنة فلِقُدرَةٍ في النفس. ويقول جلال الدين الرومي إنّ الصورة الظاهرة تُبيِّن الصورةَ الباطنة، وإنّ الصورة الباطنة تُبيِّن صورةً باطنةً أخرى، وهكذا... على قدر نفاذ بصيرتك.

بهذا المعنى، الذكورة ذكورة وأنوثة، والأنوثة أنوثة وذكورة. أيمكننا قول ذلك؟

ـ أكيد. في الفلسفة الأساسية في وحدة الوجود، العالم الموجود هو صورةٌ عن عالم الغيب. وهذه الفلسفة الجمالية إنّما انطلقتْ من حديث قدسيّ مفادُه أنّي كنتُ كنزًا مخفيّاً فأحببتُ أن أُعرَفَ، فخَلقتُ الخَلْقَ، فَبِهِ عَرَفوني!

إذن كيف تَعْرف الأنثى أنوثتَها بمعزلٍ عن الذَّكَر، والعكس، انطلاقًا من هذه الفلسفة؟

ـ يا سلام! هذا هو الموضوع. إنّ الذكورة والأنوثة هما طرفان في وحدة غير قابلة للانفصال. فلا يستطيع الطرفُ أن يطغى على الطرف الآخر ولا أن يمحوَه. ذلك أنّ وجود الطرف الواحد قائم على وجود الطرف الآخر، والعكس صحيح؛ ومن ثمّ فهما طرفان في صيغة الطرف الواحد، في صيغة الوحدة: هما اليمين والشمال، أو الفوق والتحت في نظام الدائرة.

إذا أخذنا منطق الدائرة والنقطة، أين يصبح الرَّحِم؟ هل نستطيع أن نقول إنّ التجاويف في الفن الإسلاميّ تمثِّل، بتجريدها، شكلَ الرَّحِم؟

ـ الرحم بمفهوم الدائرة هو مركزُ الدائرة، لأنّ الوسط له نقطةٌ مقابلةٌ على المحيط، والذي يولِّد الدائرةَ هو نقطةُ الوسط. كل نقطة على المحيط تقابل نقطةَ الوسط. وتجمُّع النقاط على المحيط هو الذكورة، ونقطةُ الوسط هي الأنوثة لأنّها تولِّد كلَّ النقاط.

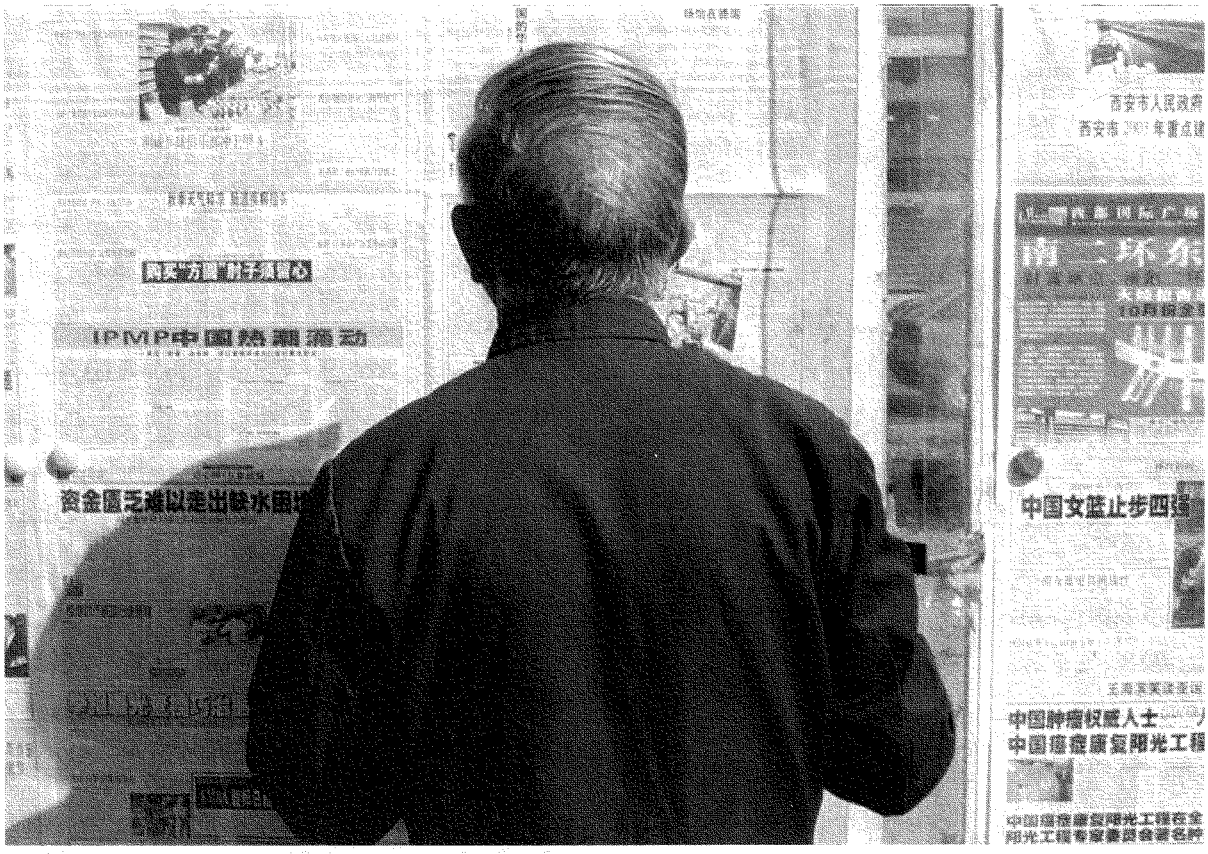
بيروت

سمير الصايغ

فنّان وناقد تشكيليّ من لبنان، وأستاذ الخط والزخرفة في الجامعة الأميركية في بيروت. له: **الفن الإسلامي ـ قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية** (دار المعرفة، بيروت).

خَلْف الخلف بَيْن

جهاد توما



طلبتُ من جهاد توما ، قبل سفره إلى الصين، أن يحاول، خلال ترحاله، تدوين ملاحظات عن أسئلة الاختلاف الجنسيّ. بعد أن عاد جهاد إلى لبنان، كتب نصّاً شعريّاً طويلاً صاغ فيه مسألتيْن: مسألة الاختلاف في الجنس (العِرْق) التي نَظَرَ إليها من خلال عدسة الكاميرا، ومسألةَ الاختلاف في الجنس (النوع) التي حكى عنها من خلال حيوانيْن أسطوريَيْن هما العنقاء والتنّين. أما الفنجان الذي رآه جهاد في مكتب إمام المسجد الكبير في شيان، فله دور أساسيّ في كلّ هذه المحاولة. ننشر هنا أجزاء من النص الذي تَحاوَرَ فيه المؤلِّف مع نصوص القزويني (في كتابه: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات).

(ل.خ)

قَبْل النصّ نصٌّ عنه، هو جزء منه، قد يجوز الكلامُ عنه ويطول.

قالت: إرحلْ في الاختلاف، عُدْ فَخَبِّرْ.

جيّشتْ حواسَّه إلى حدّ الانشطار. بَعَثَتْه مُتَفَشِّيًا على حدود المنفى.

قالت: عدتَ فاختلفتَ في ترحالك.

غطستُ في البيْنِ فنفذتُ والبيْنُ يسبحُ فيّ.

انفتحتُ في المسافة على صمت القُرب.

سافرتُ في الآخر، في أنايَ فيه.

ما بْتِشوف.
ما شافِت حالها مْنِشافه.
خفّة الأعمى،
راحة نَفْس ممحيّه.
هيلانة

لاحقَكْ
مِنْ خَلفْ خَلفَكْ
رابِصْ
ناطِرْ
ناطِرْ
ناطِرْ تِطْلَعْ من حالَكْ
وتجيلْها
وبالبيْن القَطَكْ
اعْدِسَكْ
احْجبَكْ ورا الحاجِز
اعْزلَكْ
حمضَكْ ورجّعَكْ
مختلف
مِش رَحْ تِعترِف
بَسّ إنْت
مختلف
وباختلافَكْ ضِعت
وضيّعتَكْ
وحِسّ
أنا فِتّكْ
بلا ما أعرفَكْ
ما بَعْرفَكْ

طلعت عالقبر
نَزّلْتْني ونزلت
تَرَكْتْني وراك نزلت
رجّعتني لحالي
رحت وريّحتني
بسّ هلّق
إجا دوري

اخـــتلف بجنســـو تنجّس
جنّ بـإنســـــــو تجـنّس

سماغْ
وخلّيني حدّتَكْ
قشاغْ
حروف صامتة
غير حروفك إلي صور
بسّ شفت الصور
حروفي بِخَطّكْ
صور
ما عرفتها
بسّ حسّيتْ
قُربَكْ إلي
ما جرّبتْ
قَبْل
شوفَكْ
وإنت
بقَلبي
بِتْشوفني
جمادْ
تحفّى
تظلّطْ
وفوتْ
لفرجيك

مـا خلّف اخْـتَلَفْ مـا مـات
اختَلَفْ عن حالو خلّف ما مات

رقص التنّين
رفرف العنقاء

أنا العنقـاء إنت التنّين أنا أنت العنقـاء التنّين أنا أنت إنائي تنّيني عنقـائي أنا العنقـاء تنّينك أنا العنقـاء العنقـاء إنت أنا التنّين التنّين إنت أنا التنّين إنت العنقاء

... وهكذا تمّ نفيُك
مثلي
يا عظيم الخلقة
يا هائل المنظر
يا طويل الجثّة عريضها
يا كبير الرأس

يا برّاق العينين
وقد أسهبَ فقال
إنّ لك عينين كبيرتين مدوّرتين جداً
فاحبسْني لأهمدَ في دائرتهما
وإنّ أذنيك طويلتان
فاسمعْ من ريشي صوتًا
كهجوم السيل
أو صوتِ الأشجار عند هبوب الريح
ريحِكَ
يا تنّيني
أنا العنقاء لكَ
عنقٌ مِنْ عنقك
ومنها يتشعّب ستة أعناق طوال
كل عنق نحو عشرين ذراعًا
وعلى كل عنق رأس
كرأس الحية وحولها جناحان عظيمان
على هيئة جناح السمك
رَفْرِفْ
يا مفلسًا مثل فلوس السمك
وأرقُصْ
رَقْصَ الحيّة السوداء
صورتُكَ
صورة وأسطورة
أُنفثْ نَفَسَ النار
أَحرِقني
فامضَغْني
بأسنانك العديدة
وابلعْني
أنا أعظم الطيور
أنا أكبرها خلقةً
قلتُ ابلعْني رمادًا
لأعود
فألد كالفينيق
من جوفِكَ
هذا الغور المهيب ملجإي
وأرفرف بك راقصًا

رافضًا شبقي
متشنّجًا حولي
إهدأْ
فأخطُفكَ منك
كما تخطف الحدأةُ الفأرَ
فأختلي بك في جزري الاستوائية
منفاي وإيّاك
وأرتمي بعباب جثّتك
أنقرُك
أنقُرك كما نقرتُ الفيلَ والكركندَ والجاموسَ والنمرَ والسبعَ وجوارحَ الطير قبلك
أنقرك من داخل داخلك
- وقد روي عن بعضهم أنّه رأى تنّينًا سقط فوجد طولَه نحو الفرسخين -
تمايلَ
وكادَ أن يختنق في وقفة النشوة
أو يَنْسرق
وأطلي على الذّكَر
ذَكَري
من دمك
وبه أَجْرح
كالحربة العمياء جنبَك
جنبَك الملتهبَ
عرقًا وتيهًا وشوقًا
إلى المزيد مني
فأنسلّ بعد أن أُمسك بالكبد منك
وأدقّ وأدقّ بالمنقار
كالمسمار فيه وبكفّيْك
وأرتاح

على قدميك
وحولي ذَنَبُك
أنتظر خمسمائة سنة
خمسمائة سنة أنتظر
قيامتَك
أنت العنقاء التنّين أنت
وأنا نرفرف نرقص نجتمع

وأراكِ في نظري
تَصْفين وترقّين
يا حبيبتي
وتَنْحلين كحبلِ دمعي
برؤياك
تُنبتين الرّيشَ الطريَّ كالوبر
وتَنْبضين لنبضي
وتَنْعرين بنعراتي
وترتجفين لشهقةِ آخرِ زفراتك
ويرقص التنّينُ فيكِ
فترفرفين حولي، والذَّكَر
ذَكَرُنا يذوب فيك
الذكر ذكرك
وحين يحين وقتُ
البيْض، بيضِنا،
يَظهر بنا ألم شديد
فيأتي الذكر منّا بماء البحر
ويَحْقن الأنثى منّا
يَحْقنني
مِنْ منقارها
فَتَخرج البيضةُ
ويَحْضن الذكرُ بيننا
أحضن أنا
وتمشي الأنثى بيننا
أمشي وأصيد
أصطاد
التنّينَ راقصًا
أنقضّ على عنق فالأخرى
جارحةً أرفرف
فأفقأ بمنقاري عينيه
وأراني ـ والشفاه تُغلَق والوميض يَسْكن ـ
أراني أهتاج فأضمحلّ مع انحلاله
أصطادني وأقتاتني
من برّا لجوّا لبرّا
أزورني
ونختمر في قفف السنين
ـ جزَم فينا فقال مائة وخمسًا وعشرين سنة ـ
والبيض بيضنا يفرّخ
أنثى فنُحرق الأنثى منّا
ذكر فنُحرق الذكر منّا
ويبقى اللقاء
عنقاء وعنقاء
والتنّين فينا ساكن.
وقد ذكروا فينا أقوالاً عجيبةً أعجب ممّا ورد على ألسنتنا
(عَمْ عِنّ
لّا فَكّرَ
بلساني يغرّز ويرتوي
من لسانك
يحنّ
يميل
ويسيل حول لساني)
لكنّها لم تكن مستندة إلى قائل يُعتمد فاعتمدنا على هذا القدْر.

بين البين تبيان
بين الحال وحالها بينونة
بَيْن ما بان
اختلف حتّى التباين فانفصم ثم انقسم
البين بائن في البينونة بين الجـ (نـ) س

جهاد توما
دكتوراه في الرياضيات من معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا (MIT). أستاذ في الجامعة الأميركية في بيروت، مختصّ بالفيزياء الفلكية. مصوّر فوتوغرافيّ أقام عدّة معارض في الولايات المتحدة الأميركية وتركيا وبيروت (في إطار مهرجان أيلول).

الكتابة الاختلافية
في «خارطة الحُبّ» لأهداف سويف

ليلى الخطيب

تندرج هذه الدراسة في مسار تفكير نظريّ وتحليليّ أيضًا، يتمحور حول سؤال الاختلاف (وخاصةً الاختلاف الجنسيّ) وسؤالِ الغيْرية (altérité)، وهما سؤالان نحاول مِنْ خلالهما فهمَ ديناميةِ ما يَجعل الذاتَ تختلف في ذاتها فيما هي تختلف مع آخر: فهل ذاتي كوجود (être) واحدةٌ؟ ألا يَقْسمها دومًا، فيجعلُها تختلف دومًا، آخر ما، تُصيبه ذاتي في غيْريته فيما هو يصيبها في غيريّتِها، وفي هذه الإصابة نكون؟

◆ ◆ ◆

كُتبتْ ونُشرتْ **خارطة الحبّ** باللغة الإنكليزية عام ١٩٩٩، ونقلَتْها إلى العربية والدةُ أهداف سويف، الدكتورة فاطمة موسى.[١] ويتناول بحثُنا الروايةَ في ترجمتها العربية.

في أول صفحة من الرواية نقرأ:

«الإهداء:

إلى أمي، فاطمة موسى، منها بدأتُ وإليها أرجِع.»

من خلال هذا الإهداء، يُفتتح النصُّ على ديناميته الأساس، والتي تنكسر بها ثنائيةُ البداية والنهاية، وثنائيةُ الحياة والموت بالمعنى التليولوجيّ ـ الإسكاتولوجيّ، الذي يَفْهم حركةَ الكون، ومن ثم وجودَ البشر، من منطلقِ تحديدِ موقع البدايات والنهايات. ومن هذا النهج الذي لا يسلِّم بمنطق الثنائيات، بل يحاول تتبُّعَ حركة الاختلاف في تقاطعاتها، تحاول هذه الدراسة قراءةً اختلافيةً لخارطةِ حبٍّ قَرَأْنا، بدورها، من خلال كتابتها الاختلافية. ولعلّني، بهذا المعنى، قد قرأتُ كتابتَها قراءةً اختلافية، بقَدْرِ ما قرأتْني كتابتُها الاختلافية فكَتَبْتني.

تحاول هذه الدراسة، إذن، قراءةً اختلافيةً نُبرز من خلالها:

١ ـ كيفيةَ عملِ الاقتصاد الاختلافيّ، الذي يُصيِّر الروايةَ ـ فيما هي تُصيِّره:

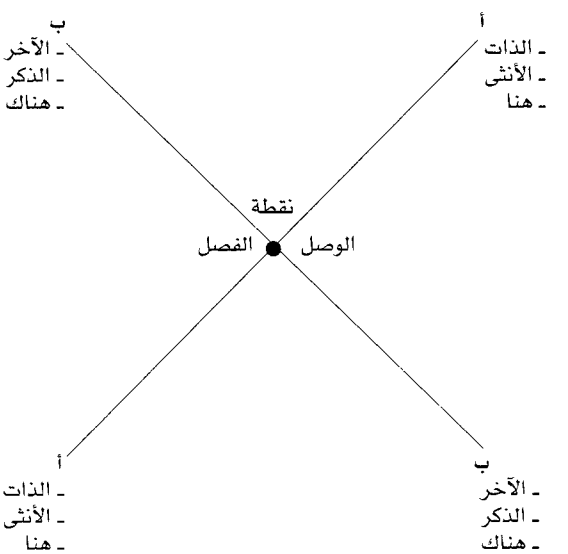
٢ ـ المعانيَ الأنطولوجيةَ التي تُبلورها أو تُفَعِّلها ديناميةُ هذا الاقتصاد، وهي معانٍ تُحيل أساسًا على انقسام الذات في اختلافها مع الآخر.

أوضّح أولاً ما نعني بالاقتصاد الاختلافيّ، ثم أشرح كيفيةَ عمله في الرواية:

يتشكّل الاقتصادُ الاختلافيُّ عمومًا، وفي **خارطة الحبّ** خصوصًا، في منظومة من الديناميات الاختلافية. ويتحرّك في هذه الديناميات طرفان. لكنّهما لا يتحرّكان هنا من حيث اختلافهما الثنائيّ، بل من حيث اختلافهما التقاطعيّ/التصالبيّ (croisement chiasmique): فلا يُمْكن للطرف الواحد (أ أوْ ب) أن يكون إلاّ فيما هو يتقاطع مع الطرف الآخر، ونقطةُ التقائهما هي هي نقطةُ انفصالهما. (انظر الرسم رقم ١)

رسم رقم ١

دينامية التقاطع التصالبيّ
Chiasme/Croisement Chiasmique



إنّ أبرزَ ما يَفْعله اقتصادٌ كهذا أو كتابةٌ كهذه هو أنّهما يَكْسران منطقَ الثنائية الذي يقوم عليه الفكرُ الميتافيزيقيّ. وتَكْسر **خارطةُ الحبّ** منطقَ الثنائية على مستويَيْن أو في اتّجاهيْن أساسيَيْن هما:

ـ المنطق التليولوجيّ أو الإسكاتولوجيّ، وقد أشرنا إليه:

ـ منطق علاقة الأنا بالآخر، سواء بالمفهوم الثنائيّ المحض، الذي يَسْعى إلى إضفاء خصوصيةٍ بل وهويةٍ متميِّزةٍ لكلٍّ من الطرفين،

---

١ ـ صدر الكتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١.

وهو ما يَنْزع إلى نوع من الفصل بينهما: أو بالمفهوم المِرآويّ (schéma spéculaire, alter ego) أيْ بالمفهوم الانعكاسيّ للمرآة، ويَعْتبر هذا المفهومُ أنّني أرى الآخر فيَّ أنا، وأنّ الآخر يرى نفسَه فيَّ. ولا شكّ أنّ أبرز ما تَكْسره الرواية في هذا السياق هو ثنائية الأنوثة والذكورة، التي تقوم عليها بعضُ الطروحات النسوية، خاصةً تلك المتعلّقة بالكتابة النسوية، وتَسْعى غالبًا إلى إيجاد خصوصية للخطاب الأنثويّ.

لا تفكّك **خارطة الحبّ** هذيْن المنطقيْن إلاّ عبر اقتصادها الاختلافيّ أو كتابتها الاختلافية، أيْ عبر دينامياتها وتركيباتها الاختلافية (والتعبير الفرنسي هنا هو dispositifs différentiels، وهو لا يعني مطلقًا بنيةً جامدة، بل آلية متحرّكة). والاقتصاد الاختلافيّ هنا هو اقتصادٌ نصيّ (أو اقتصادُ كتابة) يتشكّل في منظومة من الديناميات الاختلافية: فكلّ دينامية هي اختلافية في ذاتها، وفي علاقتها مع الديناميات الأخرى. وهذا يعني أنّ ثمة تركيبًا اختلافيًا تُشكّله الروايةُ فيما هي تتشكّل فيه. ومن طبيعةِ أو خصوصيةِ التركيب الاختلافيّ (كما يُعْرف مثلاً في الفيزياء) أنّه يُفعّل الاختلافَ بين أزواج متعدّدة، وذلك على مستويات وفي اتجاهات مختلفة: إذ لا يكون الاختلافُ مثلاً بين طرفيْن فحسب، أو على مستوى واحد بعينه، أو في اتّجاه واحد فقط ، بل يكون **بين مجموعة من الأزواج وعلى مستويات عدّة وفي اتّجاهات مختلفة**.

ففي هذه الرواية، لا يكون الاختلاف بين رجل وامرأة اختلافًا في الجنس أو في النوع فقط (أنوثة/ذكورة)، بل هو في الوقت نفسه اختلاف في الجنسية أو في الهوية القومية (عربيّ/غير عربيّ)، وهو أيضًا اختلاف في المكان بمعنى الوطن والانتماء الجغرافيّ (هنا/هناك) وفي الزمن (ماض/حاضر). غير أنّ أيّاً من هذه الأطراف لا يُشكّل ذاتًا صافية: بل كلُّ طرف، كلُّ «واحد،» هو ذاتٌ منقسمةٌ تتقاطع مع الآخر في انقسامه. ذلك أنّ الديناميات والتركيبات الاختلافية تَقْسم أو تَشْطر البدايةَ في **ذاتها** والنهايةَ في **ذاتها**، وتَقْسم أو تَشْطر الأنا في **ذاتها** والآخرَ في **ذاته**.

ولنأخذْ مثالاً على ذلك يبيّن انقسامَ الذات في ما يخصّ الهوية القوميةَ والانتماءَ الجغرافيّ:

- آنا ونتربورن شخصيةٌ أساسيةٌ في الرواية، بل يمكن القول إنّها في أساس دينامية السرد؛ ذلك أنّ أمل الغمراوي تَكتب (الروايةَ التي نقرأ) من خلال قراءتها لكتابات آنا. آنا ونتربورن سيّدة إنكليزية تأتي إلى مصر في نهاية القرن التاسع عشر، فتُحبّ مصريّاً وتتزوّج منه وتُنجب منه ابنةً؛ وبعد مقْتله، في بدايات القرن العشرين، تعود مع ابنتها إلى إنكلترا. في هذا اللقاء/الافتراق، أيْ في هذا التقاطع، لا تعود آنا إنكليزيةً صافيةً، كما لا تصبح مصريةً صافيةً. تَنْقسم آنا في ذاتها: فلا هي واحدة دون الأخرى، ولا هي الاثنتان معًا (بالمعنى الانصهاريّ). لا تستطيع هذه الذاتُ المنقسمةُ أن تكون إلاّ فيما هي تَعْبُر انقسامَها (وهو أيضًا عبور جغرافيّ للحدود): تروح آنا وتجيء، فتتنقّل، تنقسم، تتقاطع مع ذاتها ومع الآخرين في انقسامهم.(١)

هذه الحال من الانقسام لا تخصّ آنا وحدَها، بل هي حالُ كلّ الشخصيات الأساسية: عمر وإيزابل وأمل:

- فـ «عمر» مصريّ يحمل الجنسية الأميركية، يعيش في أميركا ويدافع عن القضايا العربية معرِّضًا حياتَه للخطر. فما هي هوية عمر؟ وأين مكانه الحقيقيّ؟
- وإيزابل أميركية تأتي إلى مصر فتكتشف أنّها من سلالةٍ نصفُها مصريّ. تُحبّ عمر، وتُنجب منه ابنًا، وتأتي بابنها إلى مصر. فما هي هوية إيزابل الحقيقية؟ وما هو مكانها الفعليّ؟
- وأمل، شقيقةُ عمر، مصريةٌ عاشت في إنكلترا وعادت لتعيش في مصر، بينما بقي زوجُها وأولادُها في انكلترا. فأين هي أمل؟

كيف لهذه الذوات المنقسمة في ذاتها أن تلتقيَ دون أن يتّخذ لقاؤُها حركةً أو ديناميةً تقاطعية؟ كيف لذاتي المنقسمة في ذاتها أن تلتقي بذاتِك المنقسمةِ في ذاتها دون أن نشكّل، في لقائنا، حركةً تصالبيةً؟

---

١ ـ هكذا قرأْنا تنكُّرَ آنا المتعدّد: فهي، حينما تلتقي بشريف لأوّل مرّة، تكون متنكّرة في زيّ رجل إنكليزيّ، ثم تتنكّر في زيّ امرأة مصرية، وتعود فتتنكّر في زيّ رجل فرنسيّ. ونشير أيضًا إلى أنّ اسم «آنا،» الذي يمكن قراءتُه في الاتّجاهيْن، هو، حسب القاموس، اسمٌ مذكّرٌ ومؤنّثٌ. هكذا تَعْبر آنا حدودَ الجنس في زيّها وفي اسمها.

هذه الحركة، يبيّنها التركيبُ الاختلافيّ السياسيّ في الرواية: أيْ أنّه يبيّن كيفيةَ تقاطُع أو تصالُب كلّ ديناميةٍ اختلافيةٍ بين طرفيْن، كما يبيّن كيفيةَ تقاطع أو تصالب هذه الديناميات في ما بينها. وليس من المفارقة أن تُشكّل النسجيةُ التي حاكتْها آنا تركيبًا اختلافيّاً رمزيّاً، منه شكّلنا قراءتَنا لحركة التقاطع/التصالب بين الأطراف المختلفة: فهذه النسجية تُفعّل ـ من حيث ما تمثّله وأيضًا من حيث حكايتها (الحكاية/الحياكة) ـ الدينامياتِ الأساسيةَ في الرواية، ومن أهمّها: ديناميةُ الاختلاف الجنسيّ، وديناميةُ السلالة والتوالد. غير أنّنا لا نَعرف ما تمثّله النسجيةُ إلاّ تدريجيّاً، ولا تكتمل حكايةُ (أَمْ هي حياكةُ؟) قِطَع النسجية، ومن ثم صورتُها، إلاّ في آخر الرواية: هكذا يتبلور السردُ الروائيّ، بوصفه نسجًا للخيوط، مع تبلور حكاية النسجية وصورتها. فلْنَتْبَعْ، عبر الرسوم التالية، حكايةَ وحياكةَ النسجية.

تتألّف النسجية من ثلاث قطع:

ـ تكتشف أمل القطعةَ **الأولى** في الصندوق الذي يحتوي كتابات آنا، وهي رسائل ومذكّرات كتبتْها بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وهذا الصندوق أحضرتْه إيزابل معها من أميركا، وذلك بناءً على نصيحةٍ من عمر، حبيبِها.

ـ يَعْثر عمر، شقيقُ أمل، على القطعة **الثانية** بين أغراضه في منزله في أميركا ويُرْسلها إلى أمل مع إيزابل.

ـ **تَظْهر** القطعة الثالثة في شنطة إيزابل بعد زيارتها الغريبة للمكان الذي حاكت فيه آنا نسجيّتَها.

الجدير ذكرُه أنّ شريف البارودي، زوجَ آنا المصريّ، هو الذي اختار الآيةَ القرآنيةَ التي أدخلتْها آنا في نسجيتها.

تمثّل النسجيةُ إيزيس وأوزوريس، وبينهما الطفلُ حورس. وتتألّف من ثلاث قطع هي، من اليمين إلى الشمال:

١ ـ إيزيس، وفوق رأسها كلمة «يُخْرِج.»

٢ ـ حورس، وفوق رأسه كلمتا «الحيّ مِنَ.»

٣ ـ أوزوريس، وفوق رأسه كلمةُ «الميت.»

(أنظر الرسم رقم ٢).

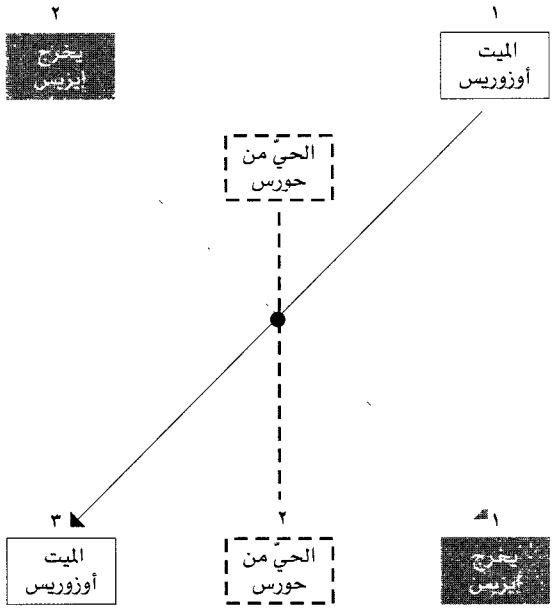
لكنّنا نتعرّف أولاً إلى ترتيب القطع حسب **الحكاية**، أيْ حسب ظهورها في السرد. وفي آخر الرواية نتعرّف إلى الترتيب «الأصليّ» أيْ ترتيب **الحياكة**. فأين «الأصل» وأين البدء؟ تَنْعكس مواقعُ البداية (الحياكة) والنهاية (الحكاية)، إذن.[1] وفي تبادل المواقع هذا، تتبادل أيضًا مواقعُ قِطَع النسجية: فما كان في «الأوّل» أي الذّكر/الميت، يصبح في «الآخر،» والعكس. وهذا ما يَرْسم حركةً تقاطعيةً، يظلّ فيها الطفل/البيْنُ في البيْن أو البينونة، بينما تتقاطع مواقعُ الأنوثة والذكورة. فمَنْ في الأوّل ومَنْ في الآخر؟ أين البداية وأين النهاية؟ هل الحكاية قبل الحياكة أم بعدها؟ يَنْكسر منطق الثنائية هذا، ويدخل الطرفان في التقاطع. (انظر الرسم رقم ٣)

١ ـ يُذكر أنّ حركة النول هي حركةُ البدء من الآخر، والعكس.

رسم رقم ٢

ترتيب قطع النسجية حسب الحكاية

AMAL



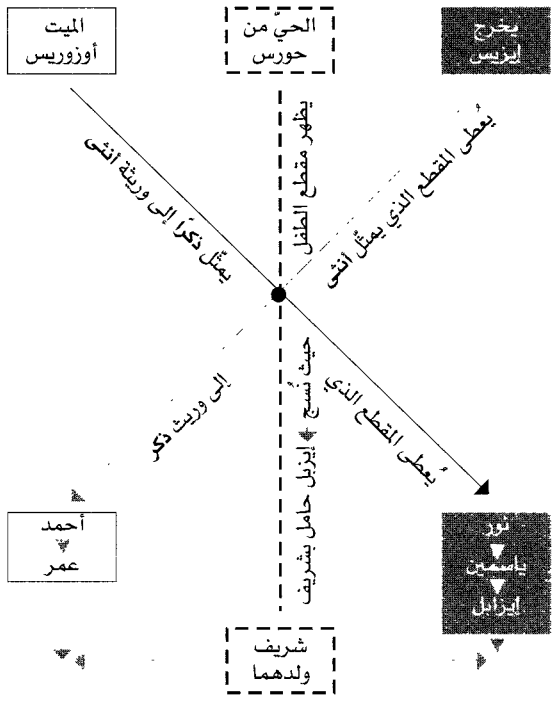
ترتيب قطع النسجية حسب الحياكة

ANNA

رسم رقم ٣

حركة انتقال قطع النسجية (الحياكة)

ANNA



حركة انتقال قطع النسجية (الحكاية)

AMAL

ونَشهد الحركةَ نفسَها في انتقال قطع النسجية بالتوارث: إذ يُعطى المقطعُ الذي يمثّل **الأنثى** (إيزيس) إلى وريثٍ **ذَكَـــرٍ** (باللّون الأخضر)، ويُعطى المقطعُ الذي يمثّل **الذَّكَر** (أوزوريس) إلى وريثةٍ **أنثى** (باللون الأزرق)، بينمـا **يَظْهـر** المقطعُ الذي يمثّل الطفلَ حورس حيث نُسج، وفي الوقت الذي تكون فيه إيزابل حاملاً بشريف (اللون البرتقاليّ).

(انظر الرسم رقم ٤، ص ٨١).

نرى في الرسم ٤ التركيبَ الاختلافيّ الأساسيّ للرواية، وهو يبيّن حركةَ الديناميات الاختلافية في تقاطعها:

ـ أولى الديناميات هي الدينامية الزمنية (الصليب الأكبر باللونين الزهريّ والأسود، ويشير اللونُ الزهريّ إلى عناوين فصول الرواية الأربعة، أما اللون الأسود فهو يشير إلى الفترة الزمنية للسرد): نرى، إذن، تبادُلَ مواقع النهاية والبداية في كلّ مرّة (أنظر المربّعات الأربعة باللونيْن الزهريّ والأسود). بهذا المعنى تَكْسر حركةُ هذه الدينامية منطقَ الأسبقية الزمنية (قبل/بعد، بداية/نهاية): فليس ثمّة بداية ونهاية، بل تقاطع.

ـ الدينامية الثانية هي دينامية الكتابة والقراءة أو الحياكة والحكاية (باللون الأحمر): هنا أيضًا تقاطُعٌ، إذ آنا تحيك النسجيةَ وتَكْتب مذكراتٍ ورسائلَ (أنظر أعلى الرسم ٤): وأمل، قريبةُ آنا بالسلالة، تشكّل قِطَعَ (أيْ حكايةَ) النسجية، وتقرأ كتاباتِ آنا فتكتبها سردًا نقرأه. فأين القَبْل والبَعْد في الترتيب الزمنيّ؟ ثمّة تقاطعٌ «توالديّ،» كما في تقاطُعِ الأنثى والذكر الذي به يولد الطفلُ /البيْنُ.

ـ وتلك هي الديناميـة الثـالثـة، ديناميـةُ الأنوثة والذكورة (أنظر الصليب الأصغر، باللونيْن الأزرق والأخضر): لا الأنثى قبل الذكر ولا العكس، وإنْ كانت الأنثى هنا والمتمثّلةُ في ثلاثة، آنا ـ أمل ـ إيزيس، هي التي تحيك ـ تحكي ـ تُحيي: فحسب الأسطورة تُحيي إيزيس زوجَها وأخاها الميت أوزوريس: وهكذا يُحيي شريف الذي قُتل، يُحيى من جديدٍ في طفل إيزابل وعمر (أنظر اللون البرتقاليّ). إذن لا الحياة قبل الموت، ولا العكس.

ـ أما دينامية السلالة (باللونيْن الأزرق والأخضر على الجوانب) فهي في الوقت نفسه دينامية أنوثة/ذكورة. ذلك أنّ الأقرباء يرتبطون بعلاقات حُبّ وإنجاب (أنظر أسفل المربّع).

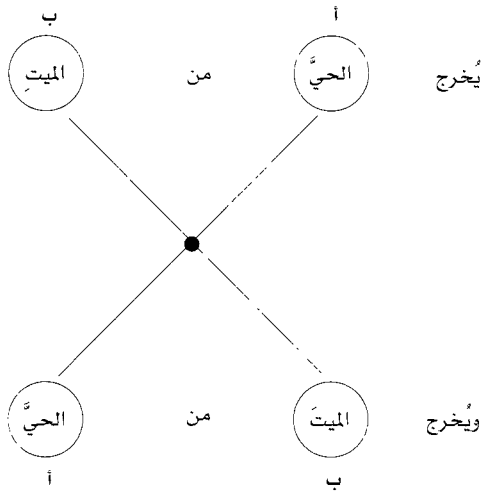
هكذا، وبعد أن اكتملت النسجية، واكتملت حكايتُها وحكايةُ آنا، تتخلّى أمل في الرواية عن السرد وتترك لنا مهمّةَ متابعة الآية القرآنية، فتستمرّ الديناميةُ التقاطعيةُ وهي دينامية الوجود:

يُخرِج الحيَّ من الميتِ

ويُخرِج الميتَ من الحيّ

(انظر الرسم رقم ٥)

في هذه الحركة نعود لنقرأ «إهداءَ» أهداف سويف إلى والدتها: فهي، الابنة، تَرجع إلى مَنْ أنجبتْها. وكأنّما النهاية (الموت) تتقاطع مع البداية: الأمّ ـ الولادة ـ الحياة.



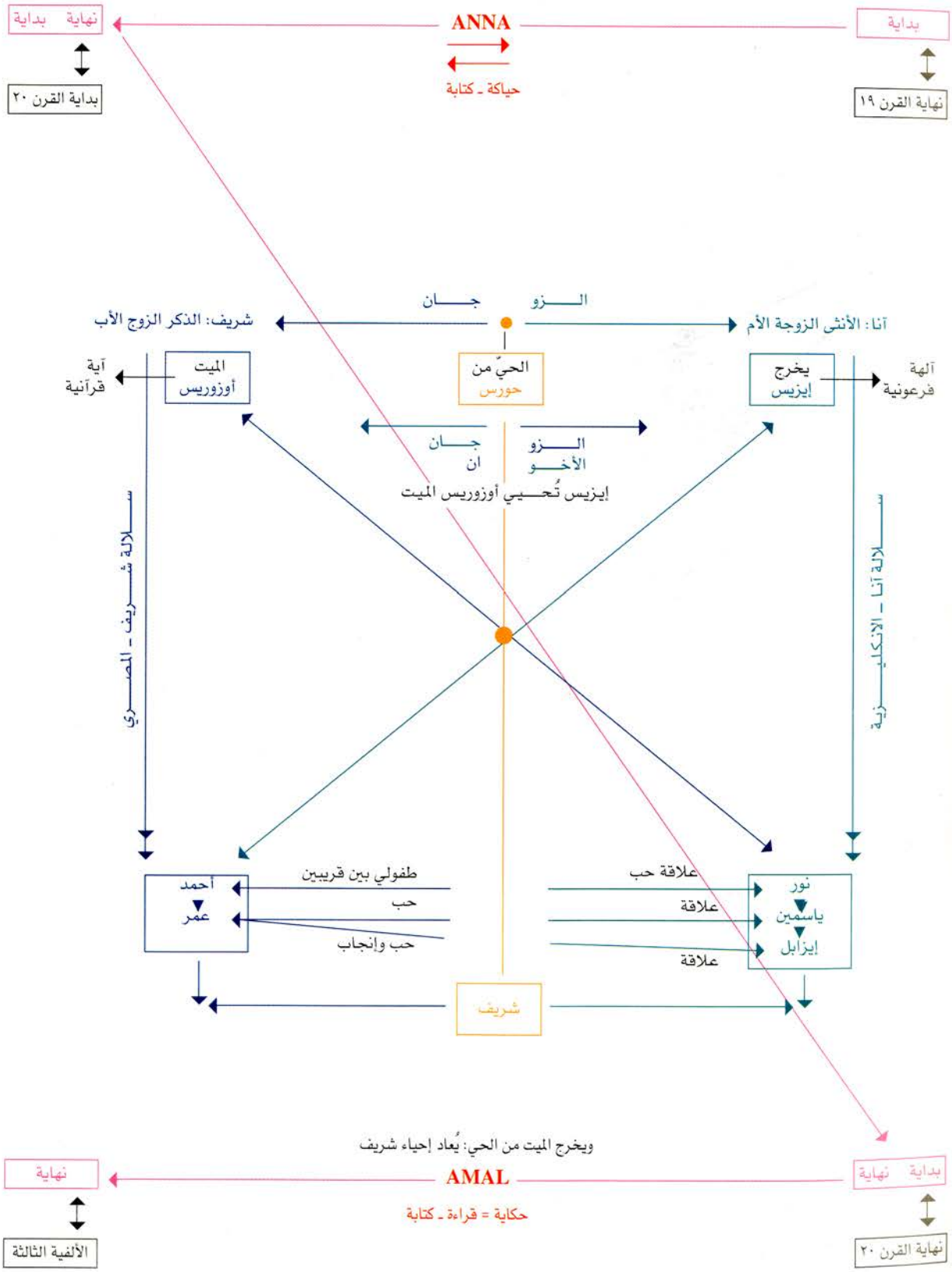
في هذا الشكل الذي يرتسم (في الرسم ٤)، أيْ شكل الصليب، نرى شكل المثلّث (مثلّث قطع النسجية)، وفيه نرى شكلَ الأهرامات بما هي رمزٌ للحياة بعد الموت عند المصريّين القدامى. وفيه نرى أيضًا الدلتا بما هو مكانُ الخصوبة والحياة. وفي هذا الشكل يمكننا أيضًا أن نرى صليب إيزيس (ankh)، الذي يَرْمز إلى قدراتها الكونية. ويمكننا أن نرى أشياء كثيرة أخرى... لكنّني أفضّل أن أرى في هذا الرسم خارطةَ الحبِّ التي لمّا نزل نقرأها، ولمّا تزل تقرأنا.

بيروت

ليلى الخطيب

رسم رقم ٤

التركيب الاختلافي



أعطني أعطيني لأرى

جوانا حاجي توما
وخليل جريج

ترجمة: رنا نوفل

عندما اتفقتُ مع جوانا وخليل على أن يكتبا شهادةً عن فيلمهما القصير «لا تسرْ Don't Walk» ـ وهو الفيلم الذي صوّراه خلال فترة حمل جوانا ـ كان من ضمن الاتفاق أن يكتب كلٌ منهما على حدة، من دون استشارة الآخر أو إطلاعه على ما يكتبه، وذلك لكي يتسنى لكلٍ منهما ـ كمُخرجة ومُخرج ـ أن يعبّر عن هذه التجربة الحميمة والفنيّة في آن. وهذه هي المرة الأولى التي يكتب فيها المخرجان بهذه الطريقة.

(ل.خ)

في الثامن والعشرين من شهر تشرين الأول (أكتوبر) عام ١٩٩٩، وأثناء الصورة الصوتية للشهر الرابع من حملي، لاحظ الطبيب النسائيّ أنّ عنق رَحِمي قد اتّسَع، مشكّلاً بذلك خطرًا على الجنين. فتسمّرتُ في السرير أثناء باقي فترة الحمل، أيْ قرابةَ أربعة أشهر وأسبوعين.

متمدّدةً على سريري لم يكن لي من الأفق غيرُ نافذتيْن، ولا صلات لي بالعالم الخارجيّ سوى زيارةٍ شهريةٍ واحدة هي زيارة المستشفى من أجل الصورة الصوتية.

بدأتُ تصوير حياتي اليومية بواسطة كاميرا DV صغيرة جداً ومزوّدة بشاشة LCD تَسمح لي بالتصوير من دون اللجوء إلى عين الكاميرا. أستعمل

بين شهريْ تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩٩ وشباط (فبراير) ٢٠٠٠، صوّرْنا أنا وجوانا، بطريقة متواصلة وشبه طقوسية، أجزاء من حياتنا. إنّ تصوير الأفلام بالنسبة إلينا نشاط حيويّ وأساسيّ. فالأمر، إذن، ليس شيئًا جديدًا، بل عمل مستمرّ. غير أنّ ما يُضفي خصوصيةً على تلك الفترة هو أنّنا عشناها إلى حدٍّ ما على نحو مختلف، وأنّنا أَرَدْنا أن نَجعل منها موضوعَ عملٍ انطلاقًا من تلك الصور الحميمة. ولم تكن تلك «الآثار» مرصودةً منذ البدء لأن تَكُون فيلمًا بالتحديد، ولكنّها آلت إلى أن تشكّلَ عناصرَ فيلم قصير عنوانُه «لا تَسِرْ» Don't Walk. وهو فيلم خاصّ، إنْ لم نَقُلْ مميَّزًا، في سياق أعمالنا. وذلك أمر يَسهل فهمُه لأنّه يمسّ ما هو حميم، وسرّيّ.

لطالما أثار وضعُنا كثنائيّ يَعمل معًا في الميدان الفنيّ فضولَ الوسط المهنيّ، يستوي في ذلك الصحفيُّون ومساعدونا. فالجميع أرادوا أن يَعرفوا كيف نَعْمل معًا (أهناك توزيعٌ للمهمّات وتقسيمٌ للعمل في ما بيننا؟). غير أنّنا لم نكن نعطي إجابات واضحة، على اعتبار أنّ ذلك يرتبط عندنا هو أيضًا بـ «السرّيّ»: إنّه ممّا لا يُشْرح، وإنّما الأفضلُ أن يُعاش.

لا شكّ أنّ فيلم Don't Walk هو العمل الذي بَذَلْنا فيه كلَّ جهد لمعالجة تلك المسألة؛ وذلك يعود بلا ريب إلى اختلافنا في عيش تلك الفترة: فقد كانت جوانا حاملاً، متمدّدةً، مسمَّرةً على سريرها طوال شهور عديدة؛ وكنتُ أنا قلقًا بالطبع لما يَحْدث لنا، غير أنّني كنتُ أواصل تقريبًا «حياتي العاديةَ»

الكاميرا كدفتر يوميّات حميميّ، وأصوِّر كلَّ يوم، وأنظِّم جداولَ تتعلّق بوضعي الصحيّ... تَرْبطني بالكاميرا صلةُ بوحٍ قويّة.

لا أستطيع تصويرَ أشياء كثيرة: كلُّ ما يُمْكنني تصويرُه هو ذاتي، أو بالأحرى وجهي، وجسمي المتمدِّد، وبطني الذي يَنْتفخ، وسُرَتي التي تتحوّل. وباستطاعتي أيضًا أن أصوِّر خليل (الذي لا يحبّ ذلك كثيرًا)، وأن أصوِّر فضائي، أيْ «ديكورَ» ما كنتُ أَعْبره آنذاك: العماراتِ الحديثةَ التي كنتُ أراها من نافذتي، عماراتٍ بشبابيك من دون مغالق، شبيهةً بشاشاتٍ تتحرّك الحياةُ من خلفها دون أن أتمكّن من أن ألتقط منها سوى شظايا ولحظاتٍ سريعةٍ من الحياة. أنتظر أن يَحْدثَ شيء ما من نافذتي، وآملُ أن يتمّ لقاءٌ ما بجيراني. أطاردُ كلَّ تفصيل صغير.

ذلك الشتاءَ من عام ١٩٩٩ أمطرت السماء كثيرًا. وتسرَّب الماء إلى غرفتي عَبْرَ تشقّقاتٍ جدرانِ هذا البيت القديم. فتوجَّبَ أن نضع أحواضًا لجمعِ كلِّ ذلك المطر. ولم يعد المنزلُ يقي فعلاً، بل أصبح سياجًا مفتوحًا يَدْخل عبْرَه الخارجُ.

يستعير خليل آلةَ تصويري. ويأخذ السيّارة من وقت إلى آخر فيقُودها في المدينة، محاولاً أن يأتي إليّ بصورٍ، أن يُحْضر العالَمَ إلى غرفتي. يتنزّه، ويلتقط صورًا عن تحوّل بيروت. في الخارج يَشْهد وسطُ المدينة إعادةَ بناءٍ كاملة؛ إنّه صحراء جديدة تَنْشط فيها الجرّافاتُ والرفّاشاتُ. يتقدّم الإسفلتُ نحو البحر: ثمّة مولودٌ آخر يَطْلع.

Don't Walk هو لقاءُ نظرتيْن. إنّه مونتاجُ صُوَرٍ أخذتُها وأنا في سريري، وأُخرى أَحضَرَها خليل إلى غرفتي أو صوَّرها لنفسه في الفترة ذاتها. إنّ فيلم

واقفًا، متحرّكًا،... واستطعنا، انطلاقًا من هذا الحدث ومن إدراكيْنا المختلفيْن له، أن نعيد تركيبَ فيلم واحد، فيلمٍ اشتَغَل ضمن عملية المونتاج على متناقضات وأصداء، وعلى متشابهات وإبدالات.

إنّ Don't Walk، إذن، عملٌ يسعى إلى طرح مسألةِ إمكانيةِ «أن نَعْمل معًا.» من البدهيّ في نهاية المطاف أن يكون هذا الفيلم فيلمي وفيلمَ جوانا أيضًا، فيلمَنا نحن، ولكنّه مع ذلك يَحْمل في ذاته آثارَ خصوصياتنا، وآثارَ اختلافنا، لا كهويةٍ ربّما (ذاتِ مشروعٍ متميِّزٍ لكلٍّ منّا)، بل كبُرْهةٍ، وكإدراكٍ، وكلحظةٍ معيشةٍ بشكل متغاير.

وهذا يحيلني تلقائيّاً على الوسيط الفنيّ نفسِه. فيبدو المونتاجُ مثلاً إعادةَ تملُّكٍ للآخر، وإعادةَ تشكيل. ولكنْ مع ضرورة عدم التنازل عن شيء، كيف نَحْفظ لكلِّ عنصرٍ قوّتَه، وملاءمتَه للموضوع؟ ذلك أنّ ما لا يُدْرك هو ما يقع بين اللقطات المختلفة؛ إنّه ما لا يُظْهر: يَنْتج عن صورتين ولكنّه لا يَنْتمي إلى أيٍّ منهما بل ينبعث منهما ليكونَ آخرَ (كما هو الأمر بالنسبة إلى مولودنا). وهذا تأمُّلٌ في المونتاج، أيْ تأمُّلٌ في الترتيب، أزمنيّاً خطيّاً كان أم متّصلاً، ذا وَصْلات أم من دونها، وبخاصة إذا كان من دونها. ولكنْ في حالة هذا الفيلم ينبغي التحدُّثُ بالأحرى عن المزج mixage أكثرَ منه عن التركيب montage، أيْ عن تقنية أشدَّ ملاءمةً للڤيديو. وإنّ فرادةَ صور الڤيديو تَكْمن في أنّها لم تعد لقطات بل شظايا (وما يَسْتتبع ذلك مِن تأمُّلٍ في أرشفتها ومنهجيتها وفي علاقة جديدة بالصور).

الفيديو هذا هو محاولةُ تشاركُ، محاولةُ أن «تَرَى» وأن «تَجْعل الآخرَ يرى.» لا ريْب في أنّ الحمْلَ تجربةٌ ذاتيةٌ يَصْعب أن يشارِك المرأةَ فيها شخص آخر. إنّه وقتٌ موقوفٌ، حالةُ انتظار. وكلُّ حملٍ قد يكون حالةَ الانتظار هذه، تطلُّعًا منشدّاً إلى المستقبل، ولاسيّما بالنسبة إليّ، إذ لم أكن سوى جسد متمدّد في حالة انتظار في حاضر متوقّف، جسدٍ يطفو على سطحِ زمن الانتظار.

فجأةً، وبسبب حملي وتسمّري، واجهتُ أنا وخليل سلسلةً من التناقضات والمفارقات بيننا: فأنا متمدّدة أفقيّاً، وأما هو فواقف؛ أنا مِنْ دون حراك، وأما هو فكلُّه حركة؛ أنا متجرّدة تمامًا من الخارج لكي أتمكّنَ من اجتياز هذه المرحلة الخاصة، وأما هو فيَخْرج. أعتقد أنّ كليْنا بدأ التصوير من أجل أن نتقاسم الصورَ داخل هذا التناقض.

يُعطي أحدُنا الآخرَ لنرى، نوصلُ الكلمةَ، نتبادلُ السرّ.

تتحلّل الحركةُ، وتتكرّر المَشاهد. فإذا بهذا التكرار، وتلك الموتيفاتِ التي تعود، تشكّل ـ هي أيضًا ـ جزءًا من محاولة الحوار بيني وبين خليل، وجزءًا من الثقة المتبادلة.

ولكنْ ليس ثمة ما «يُرى.» كان ذلك أولَ ما قلتُه: «لا أرى شيئًا،» للطبيب النسائيّ الذي كان يشير دائمًا إلى ما تجب رؤيتُه: «أترين؟ ها هو القلبُ يَخْفق»، «أترين العينيْن والأنف؟...» ولكنّي لا أرى؛ فالجنينُ مازال تجريدًا.

Don't Walk هو بالنسبة إليّ ثقبٌ أسود كبير. ولديّ القليل من الصور عن هذه الفترة، وليست ذكرياتي عنها واضحة جدّاً. تربطني بهذا الفيلم علاقةٌ غريبة. ليس من السهل عرضُه، لأنّ فيه شيئًا حميميّاً ومعقّدًا لم أحسمْه بعدُ. والحقّ أنّي لا أَرْغب غالبًا في عرضه، وإنْ كانت تتنازعني رغبةٌ حقيقيةٌ في العودة إليه، وفي اعتباره مرّةً أخرى مكانًا للعمل. ربما لكيْ أَفهم فهمًا أفضلَ ما قد حصل...

إنّ تكوّن هذا الفيلم نفسَه أمر خاصّ، ويشتغل بطريقة مختلفة عن بقية أعمالنا. فقد كنّا قد وافقنا على تحضيرِ مشروع مَعْرض بعنوان: «فلنتنزّهْ في المدينة.» وكان القصدُ أن نَعْمل على المدينة، عن نزهة في المدينة. لكنْ بعد أيام قليلة، تسمَّرتْ جوانا في مكانها وتوجَّبَ أن تظلّ متمدّدةً كي لا تَفْقد مولودَنا. ولم يبقَ من تلك المرحلة في ذهني إلاّ بعضُ الرواسب، التي أجدها في الفيلم: آثار علاقات وتوتّرات.

أتذكّر فترةً كان فيها فيلمُنا الطويل [«البيت الزّهر»] يُعْرض في الصالات، ولم تكن جوانا قادرةً آنذاك على حضور ذلك الحدث. كان كلٌّ منا يعيش لحظةً هامةً جدّاً، وكان كلٌّ منّا يَبْذل جهدَه لإعطاء هذه اللحظة للآخر ليراها، ويُحاول أن يُشْرِكَه فيها. ولا يزال Don't Walk يَحْمل تلك الآثار. فقد كانت جوانا تعطيني لأَرى، ولكنّي كنتُ أُعانِد، إذ رحتُ أسعى إلى رؤيةِ ما لا تُمْكن رؤيتُه، فلم أستطع أن أشاركَ حقّاً في هذه التجربة. وكان ذلك بالنسبة إليّ مصدرَ قلقٍ جديدًا؛ فقد اعتدنا أن نَعْمل معًا، أيْ أن نَسْعى إلى التشارك في جميع تطوُّرات حياتنا، ولكنْ حين واجَهْنا ما بات «رَمْزَ» زواجنا ـ وهو

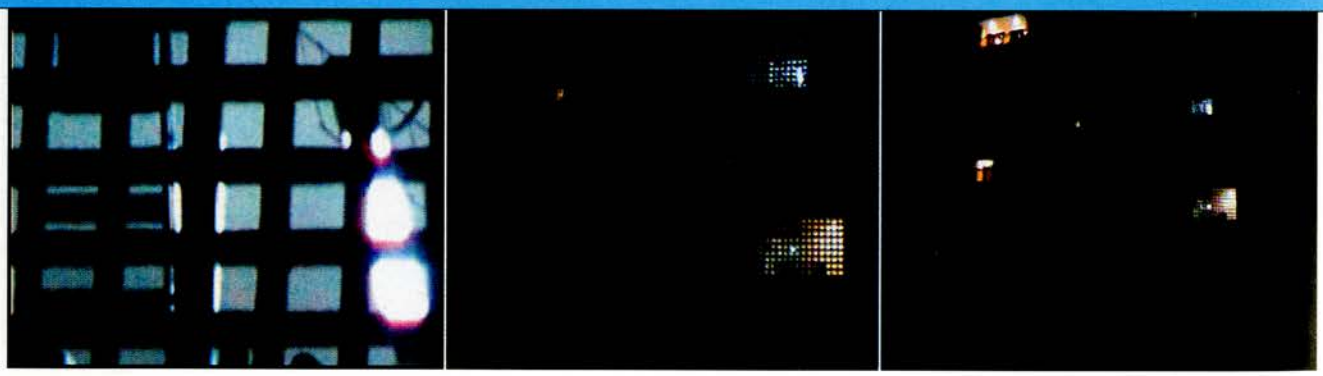
العينُ ثقبٌ كالسُّرّة، أو كالشقّ داخل جداري الذي يتسرّب منه الماء. إنّها قصةُ ثقبٍ لا أرى من خلاله أشياء كثيرةً. قصةُ رؤيةٍ مستحيلةٍ، ومشاركةٍ معوّقة.

لا أرى شيئًا، وليس ثمة ما يُرى.

أحاول أن أستعيد الرؤيةَ عبر الكاميرا، فيصبح كلُّ شيء شاشةً تسعى عيني من خلالها إلى أن تَرى أو إلى أن تَجعل الآخرَ يرى: آلةُ الصورة الصوتية، وشبابيكُ البنايات الحديثة قبالتي، وشاشةُ LCD الموجودة في آلة تصويري والتي أنظر من خلالها إلى صور الخارج التي التقطها خليل، بل وجلدُ بطني المشدودُ أيضًا...

لا يمكنني أن أخترق عميقًا المُشاهدَ عبر نوافذ الجيران، إذ أَصْطدم بحيطان المباني المقابلة وبأسيجة الشبابيك ـ الشاشات وبجدران بطني. أَبْحث وأَنْبش وراء النوافذ، بشيء من الثمالة، ولا أستطيع التوقُّفَ عن ذلك. أَرْصد كلَّ إشارة إلى الحياة، إلا أنّ الحركة المباغتة لآلة تصويري تَصْطدم بالأشياء فتبدو وكأنّها تتعثّر قليلاً في كلّ مكان. لا ألتقط الكثير.

إنّها حركة تعاقبية، هي حركةُ حدود الآخر وحدودِ الواقع التي أَصطدمُ بها، أَعْجز عن اختراقها. وإنّ الفيلم يَحْكي عن هذه الحركة من أجل كسْر هذه «القساوة»، وإدخالي إلى ثغرة ممكنة، والحثّ على إقامة حوار مع خليل، على لقاءٍ مع جارٍ محتملٍ، على تعثّرٍ بحادثة من صميم الحياة، على شيءٍ ما يناديني فجاة...



مولودُنا ـ كانت تلك أيضًا، ويا للمفارقة، هي اللّحظة التي وَجَدْنا نفسَيْنا أكثرَ ما نكون عليه تباعدًا وغُربةً، مع ما يَسْتتبع هذه المغامرةَ المجهولةَ من خوف. لقد كنتُ أعتقد أنّي أستطيع أن أُحْضر إليها الخارجَ بواسطةِ آلةِ تصويري، في حين كانت هي تجْهد في سَبْرِ أغوارِ داخلها، أو بالأحرى سَبْرِ ما كان يُمْكن أن تكون لها من علاقة مع خارجها المباشر، مع واقعها. وهكذا راحت تصوِّر بطنَها، ووجهَها، وغرفتَها، والبناياتِ المواجهةَ، وجيرانَها... لقد انطوت جوانا على عالمها الخاصّ، ولم تكن معنيّةً بالمكان الآخر الذي كنتُ أبذل قصارى جهدي في أن أُحْضره إليها. فإنْ كان في الأصل مثلُ ذلك الاستعداد لإحضار الخارج، فإنّ هذا السعي يَحْمل في ذاتِه فَشَلَه: فالأشياءُ تَحْدث في الداخل لا في الخارج، واللقطاتُ التي تُصوَّر من الداخل تَحْملُ قُوّةً مختلفةً: أمّا الخارج فلا يوازيه أهميّةً.

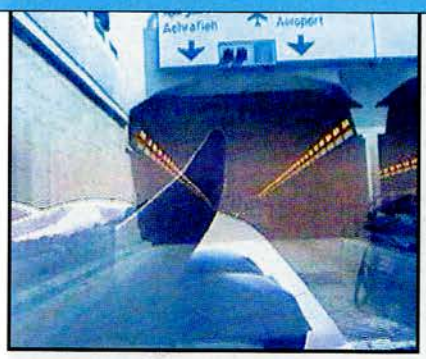
ثمّة صعوبة في المشاركة ـ والحقّ أنّي تمنّيتُ هذه المشاركة وسعيتُ إليها، ربما بدافع من العادة وحدها، أو لكي لا أَشْعر أنّي مستبعد عن «مشروعٍ» جديدٍ أَعْلم أنّه مهمّ جدّاً؛ أو ربما أيضًا، وبكلّ بساطة، بدافع من الخوف (الخوفِ من الخارج وكذلك الخوف ممّا هو كامن، أو في طور التكوّن).

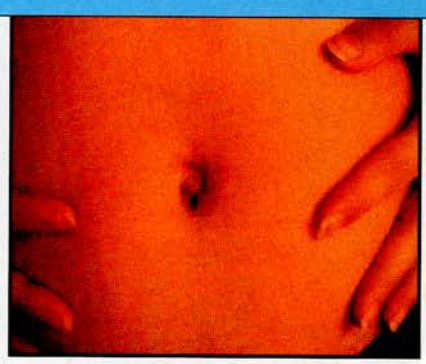
ما عسانا نتقاسمه إذن؟ إنّه الصور، أو بالأحرى، وبالأخصّ، علاقتُنا نحن بالصور، أيْ حميميةٌ ما، بوحٌ ما. وهذا أيضًا عملُ الڤيديو نفسه، الذي هو وسيطٌ «أنا أرى» ويَسمح بمذكّرات حميمة تتقاطع، وأحيانًا تتشابك، مع شتّى أنواع المراسلات. علاقة «رسائلية» نُرسل فيها صورَنا واحدنا إلى الآخر

متمدّدةً على سريري، في ديكور غرفتي، لم أعد أنْظر إلى الأشياء نظرةً شاملةً، بل بتُّ أبحث في التفاصيل عن حدثٍ قد يَطْرأ، وأتفحّص المبنى المقابلَ بانتظارِ أن يحدث شيء. لا أعرف ماذا أنتظر، ولم أعد أعرف ماذا أتمنّى، وماذا يعني «حدثٌ ما» في مكانٍ ما، وما إذا كانت ثمّة رؤيةٌ موضوعيةٌ لما نسمّيه «حدثًا.» ففي داخل غرفتي، تشكّل ذبابةٌ على نافذتي حدثًا، كما تشكّل امرأةٌ تتكلّم عبر الهاتف في المبنى المقابل حدثًا، وكذلك ماءُ المطر الذي يتسرّب من السقف.

إنّ Don't Walk فيلمٌ يتكلّم في الظاهر عن اللاشيء، عن اللاشيء حين يأخذ باحتواءِ كلّ الأشياء. إنّه كنايةٌ أو مجاز. وهذا يُشْبه قليلاً ما يسمّيه بارت بـ «الحياديّ» le Neutre، وهي كلمةٌ مشتقّةٌ في الأصل من عبارة «لا هذا ولا ذاك» ni l'un ni l'autre. وهذا يتطابق عند بارت مع تعريفه للسينما بأنّها «معنًى ثالث» هو المعنى «الخامد» والسرّيّ والمنزوي والخبيء، لا المعنى «الخبريّ ـ السرديّ» ولا الرمزيّ. إنّه معنًى لا يُمْكن الوصولُ إليه مباشرةً، بل بواسطة تفصيلٍ ما: قبّعةٍ ما أُنزِلتْ على الوجه أكثرَ ممّا ينبغي، أو حواجبَ سميكةٍ. إنّه المعنى «غيرُ المباشر للحقيقة... صورةٌ تنفتح بالمصادفة إلى ما وراء الفيلم.» (ستيفان بوكيه، «بارت يَرْحل» في **دفاتر السينما**، كانون الأول ديسمبر/٢٠٠٢).

الأشياء الصغيرة، الإشارات، الأحاسيس، «المعنى الثالث،» كلُّ ما لا يتوقّف عن الهروب من ذاته: ذلك ما استطعتُ معايشتَه في تلك الفترة. وهو ما غيّرَ رؤيتي إلى الكتابة، وشَحَذَ نظرتي إلى اليوميّ. أكتفي بإقامة العلاقة بين الأشياء والصور التي أمامي. لا أحاول تقليدَ الواقع أو إعادةَ تشكيله أو إعادةَ إنتاجه، وإنّما أعيشه فعلاً، أصير جزءًا من الفعل، وممّا يحيط بي، وتبثّ نظرتي الحياةَ في ما هو موجودٌ حولي وما لم يكن ممكنًا أن ألاحظه في ظروف أخرى. إنّني أصوّر وقائعَ حملي والعناصرَ اليوميةَ لحياتي المتسمّرة.





عبر شريط الڤيديو الذي نصنعه: «إنّي أرى، وأُريكَ فورًا» و«أنتَ ترى وتُريني.»

يَكمن هذا التقاطع في الحركة نفسها. فثمّة حركة عند جوانا تنطلق من الداخل إلى الخارج، لتعود إلى الداخل. وتصوّر جوانا ما تراه بواسطة الكاميرا على خطّ أفقيّ واحد. وأمّا أنا فأصوّر حركةً أخرى؛ أصوّر مدّاً وأحاول أن أُحْضر الخارجَ، أن أردّ لها المدينةَ إلى داخل خليّتها، أن أَعْرض عليها تكوُّنًا آخر، أكثرَ إباحيّةً، هو تكوُّنُ مدينةٍ ممسُوخة.

ثمّة صلةٌ بما هو مسخيّ. فنحن نُري بعضَنا تحوُّلاتٍ تَكْشف قلقًا وهمّاً، بل وغمّاً أيضًا. فتحوُّلُ السُّرّة مسْخيّ بمعناه الخاصّ. وهناك شيء مقلق يَفْرض تقبُّلَ هذا الانمساخ المحتَّم والمجهول. في تلك الفترة، لم أعد أتعرّف على جوانا دائمًا. وأَذْكر، من بين الصور التي التقطناها، صورةَ بطنها وهي تقول بـ Voix off إنّها ليست سوى بطن.

من خلال هذه الإسرارات وهذا التبادل، كانت هناك بلا ريبٍ إرادةٌ في أن يُطَمْئنَ واحدُنا الآخرَ، وفي أن يَعْرض أمامه سيرورةً، وعَمَلَ الوقتِ والزمن: أن يُطَمئنه في مواجهة التجربة الذاتية التي يخوضانها معًا.

ليست هناك نقاطُ تقاطعٍ عديدةٌ: فمن خلال الكاميرا حركةٌ تبدأ من تقريب الكاميرا «Zoom» بالنسبة إلى جوانا، ومن تنقّلٍ ونقلٍ بالنسبة إليّ، بغضّ النظر عن الموضوع المصوَّر. ونعود لنجد هذه الخصوصيةَ في المونتاج النهائيّ. إذ عند المونتاج حَذَفْنا، ربّما على نحوٍ لاواعٍ، لحظات التوقّف والاستراحة

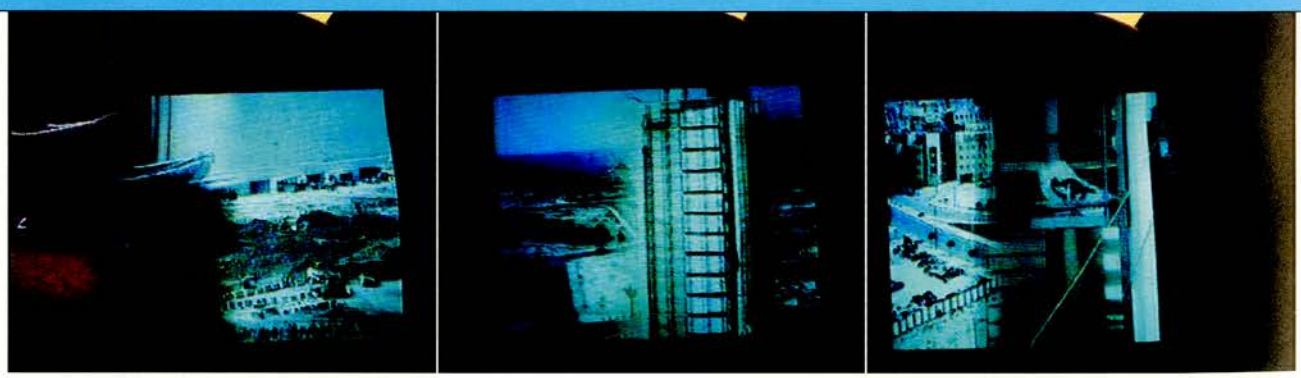
إنّ التقاط اليوميّ وإدراجَه في الفيلم محاولةٌ للفهم أيضًا، وسعيٌ إلى إيجاد جوابٍ خارج ذاتي، في اللحظة التي أتهيّأ فيها للإنجاب وتَسْكنني من جديدٍ مسائلُ ميتافيزيقيةٌ غالبًا ما تَستبعدها الانشغالاتُ السياسيةُ. ذلك أنّ ثمّة خوفًا، خوفًا هائلاً، يَفْترسني، فلا أجرؤ على الاعتراف به (لقد صَوّروا لنا دائمًا المرأةَ الحاملَ كما لو أنّها بَلغت اكتمالَها المطْلق). فمَنْ عساه يكون في بطني؟ مَنْ عساه يتحرّك في داخلي؟ ولِمَ؟ هذا الجسمُ الذي أصبح جسمي؟ وما الذي يحدث لي؟ ومَنْ يأتي.

إنّ Don't Walk فيلمٌ ذو أشكال مستديرة، ومربّعة، وخطية، وأفقية، وعمودية، في حين يفرُّ كلُّ شيء من حولي، وأشعر بحاجةٍ ماسةٍ إلى الاطمئنان.

لكي أتجاوز هذه المرحلة، قمتُ باختزال الزمن إلى الحاضر، إلى اللحظة. وأنكرتُ الخارجَ. وقد خَرَجَ فيلمُنا الطويل الأول [«البيت الزّهر»] في عدّة مدن (في بيروت وباريس ومونتريال...) في الوقت الذي كنت فيه متمدّدةً في تسمُّري الكامل.

كنتُ قد عملتُ على هذا المشروع بضعةَ أعوام، وكان من الصعب أن أتقبّل عدمَ رؤية هذا الفيلم على الشاشات، وعدمَ الالتقاء بالجمهور والصحافيّين. غير أنّي تجرّدتُ من الفيلم، وأجهضتُ ذلك الخروج، كما لو أنّ هذه المرأة التي صَنَعَت الفيلمَ لم تكن أنا بل امرأة أخرى قرأتُ أخبارَها في الصحف! وسوف تبقى لي دائمًا مع هذا الفيلم الطويل علاقةُ غربةٍ، أشبهُ بعلاقة عاطفية مبتورة، أو حبٍّ لم يَكْتمل.

لقد تجرّدتُ من الخارج، فلم يعد موجودًا. وغدت غرفتي هي مكانَ عيشي، بل أصبحتْ هي المرْكَزَ، وأصبحتُ أنا مركزَ العالم، والسُّرّةَ الحقيقية. ومن هذا التسمُّر وذلك الانتزاعِ من الواقع بدأ الخلقُ وبدأتِ العزلةُ اللازمةُ للعمل.



من أجل الاحتفاظ بالحركة وحدها، بذلك الاندفاعِ الذي يَبْحث ولا يَجِد، بتلك الحركةِ التي تَضيق أكثرَ فأكثرَ وتتفحّص منتظرةً شيئًا ما قد يَحْدث.

إنّ هذه الحركة عند جوانا، وإنْ كانت مهتاجةً، راسخةٌ وذاتُ مَرْكز، إذ تعود دائمًا إلى السُّرة. وأمّا عندي، فإنّ الحركة لا تقلّ اهتياجًا لكنّها تَضيع في الاضطراب فلا تحتفظ بشيء. وحسب الطريقة التي أَذْرع فيها المدينةَ، أَذْكر أيضًا أنّي غالبًا ما عانيتُ تصويرَ كلِّ ما هو مشهديّ، لكونه أكبرَ ممّا ينبغي. لم أَمْلك البُعدَ الكافي، إذ لم يعد هناك أيُّ مقياس، والنفاذ إلى الأماكن صعب... ولم أعد أَعرف ما قد يثير اهتمامَ جوانا، أو ما قد يَلْفت انتباهَها. وهكذا باتت العودة إلى جوانا، بعد الضياع في هذا التشنّج، أمرًا ضروريًا، وكذلك المركزةُ مجدّدًا، واللقاءُ مجدّدًا، ومعرفةُ الآخر مجدّدًا. ثمّة تناقضٌ بين السيولة الخارجية والطابع الجامدِ لجوانا المتمدّدة. فبَعْدَ المدّ يأتي التحوُّلُ الذي لا يقلّ أهميةً لما هو تفصيليّ، ودقيقٌ، وجزئيٌّ صغير؛ تحوُّلُ خفقِ جناح ذبابةٍ يبدّل العالَمَ بأسره. إنّه في نهاية الأمر محضُ عمل مقاييس، واختلافِ مقاييس، ومراجع، وموتيفات، ومتابعات...

عند إعادة قراءتي بعضَ موتيفات الفيلم، تعرّفتُ من جديد إلى الانحباس ضمن القضبان والسياجات، ولكنّني تعرّفتُ كذلك إلى ما خلفها، وإلى ما نَحْزره في الشقوق والكسور والصُّدوع. ثمّة شيء ما يَحْدث في الخلف، شيءٌ أستشعره ويُحيل على علاقةٍ ما بالواقع، على ما يَحْدث في الواقع، ويبقى من نوع المفاجأة والدهشة والمغامرة. الفضاء مغلق ولكنْ بلا إحكام.

في تلك الفترة، حلَلْتُ لوقتٍ قصيرٍ معادلةً من معادلات حياتي، ألا وهي معادلةُ الإبداع والخارج: فلكي أتمكّن من الكتابة والعمل، توجّبَ عليّ أن أُصبح ذلك المركَزَ، وأن أتجرّد من الخارج، أن أَقْطع الصلةَ به؛ ولكنْ، في الوقت نفسه، كيف أعْمل ـ كما هو شأني ـ على مواضيع متجذّرة في معظمها في التاريخ من دون أن يكون لي أيُّ اتّصال بالخارج؟ كيف لي أن أفكّر وأن أعيش، أن أَخْلق وأن أنعزل، أن أُحبّ وأن أتحرّر من أيّ صلة؟ كيف تكون العزلةُ والاتصالُ في الوقت نفسه؟

لقد عملنا دائمًا، خليل وأنا، سويًا. وهذا «الزوج» يشكّل بالنسبة إلى الآخرين علامةَ استفهام وافتتان ورفض. فكيف يُمْكن العيشُ، وبخاصةٍ الخلقُ، مع الآخر، سويًا؟ لَمْ أنظرْ لهذا الأمر، وأرْفض أن أُعقلن هذه العلاقةَ بيننا.

الأنا مع الآخر، لا الأنا من دون الآخر، ولا الأنا الآخرُ، ولا الأنا الآخرُ كليًا، ولا الأنا من أجل الآخر، ولا الأنا محاولاً أن يذوب في الآخر فيما يبقى ما كان عليه، ولا الأنا والآخر.

أعتقد أنّ هذا الفيلم يحكي هذا الاندفاعَ المستمرّ الذي هو الحبُّ، وهذه الرغبةَ في الذوبان التي تبقى معوّقةً، وذاك البحثَ الذي لا يُوقفنا أبدًا، وذلك الاندفاع نحو تلك اللّحظة التي يُخفُّف الفراقُ فيها فيُصبح المستحيلُ ممكنًا لفترةٍ معيّنة، وتلك الطريقةَ في الانعكاس على جسد الآخر، والارتدادِ عنه، والارتطام به، ثم العودةِ إلى جسد الذات، ولكنْ مع السعي مرّةً تلو الأخرى لإيجادِ ثغرةٍ واختراقِها، والتدخُّلِ في الآخر ـ لبعض الوقت ـ قبل البدء من جديد.

أقول لنفسي إنّ في «الطبيعة» خيرًا في بعض الأحيان، وإنّ نظرتي كأبٍ تحتاج إلى كلّ هذه المراحل، وإلى كلّ ذلك الوقت لتقبُّل الأمور. وأقول لنفسي غالبًا أيضًا إنّ هذه المغامرة الجديدة هي كذلك مغامرةُ تحوُّلِ نظرتي الخاصّة كمُخْرج سينمائيّ: إنّها إعادةُ تثقيفٍ ذاتيّ تَهْدف إلى تعلُّم النظر، وإلى سَبْرِ الأغوار لاكتشاف المعنى الخبيء الذي غالبًا ما يُصْرف النظرُ عنه بسرعة.

مهما جهدتُ في أن أكون صادقًا، فلم يكن الضجر واردًا طوال مدّة حَمْل جوانا، بل كان هناك على الدوام شيءٌ ما يَحْدث، لكنّه ربّما كان أدقّ وأصغرَ وأضألَ. إذّاك تعلّمتُ شيئًا جوهريًا: ألاّ أَرَى بعدُ، لكي أَبْدأ بالنظر.

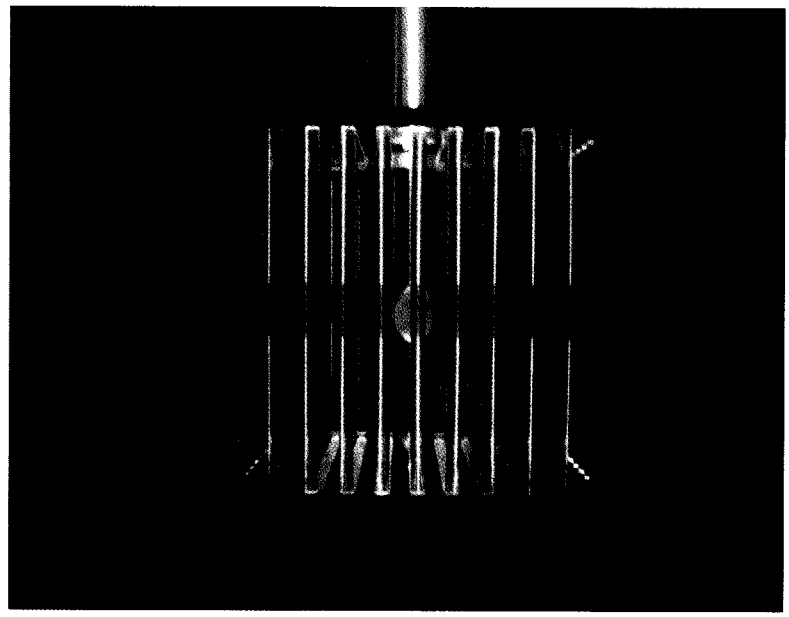
بيروت

جوانا حاجي توما وخليل جريج

مولودان عام ١٩٦٩ في بيروت. فنّانان ومخرجان سينمائيّان. من أعمالهما: «البيت الزهر» (فيلم روائيّ طويل، ١٩٩٩)، «الخيام» (فيلم وثائقيّ في ٥٢ دقيقة، ٢٠٠٠)، «المفقود» (٢٠٠٣). قاما بعدّة معارض تجهيز ڤيديو وتصوير فوتوغرافيّ. يدرّسان في الجامعة اليسوعية، معهد الدراسات المسرحية والسمعية ـ البصرية.

مع ولاّ بلا

ندين توما



تقديم

«مع ولاّ بلا»: تجهيزٌ متعدّدُ العناصر يقارب شارعَ الحمرا في بيروت من خلال تجارب ٧ بنات هوى.[١]

يتكوّن التجهيز من العناصر التالية:

ـ صورٌ التقطتْها النساء الغانيات، وهي صور ذاتية autoportraits لا نرى فيها وجوهَهنّ.

ـ غُرفٌ بحجم غرف البارات، عُرضتْ فيها منحوتاتٌ ضوئيةٌ ميكانيكية، وبُثّتْ في داخلها قصصُ النساء التي تمّ تسجيلُها صوتيّاً.

ـ منحوتة حجرية بعنوان «حجر مذكّر حجارة مؤنّث.»

ـ قصاصات ورقية خُطّت عليها حكاياتُ هذه النساء، وعُلّقتْ مع أغراض خاصة بهنّ في علب خشبية.

ـ بُتِي فُور لها شكلُ مهْبل، متعدّدةُ النكهات والأحجام، قُدّمتْ إلى الزائرين من دون التعريف عنها!

ـ شريط ڤيديو بعنوان «بنت عيْلة،» مدّتُه ٥ دقائق، وهو مقابلة مع جرّاح يفسّر عملية «التسكير» أو «التقطيب» التي يُجريها للنساء. لا نرى الجرّاح، بل نَسمع صوتَه فقط.

ـ كتيّب يحتوي على صورة من الصور التي التقطتْها كلُّ واحدة من بنات الهوى السبع، وقد حُوّلتْ هذه الصورُ إلى طوابع تُلْحَس وتُلْزق.

مع ولاّ بلا؟

شارعُ الحمرا أحمر، أرضٌ ترابُها أحمر، الحمرا أماكن أضواؤها حمرٌ حمراء، نساءٌ شفاههنّ حمراوات، حمر الحمرا أحمر.

ومِنَ الأَحْمر ما قَتَل.

أن تكون المرأة غانيةً، وأن أكون أنا أنا في مكانٍ لا أرى فيه سوى أفواهٍ تعجّ فيها روائحُ أجساد أَكَلَها غبارُ الطرقات والأزقّة، وكلمات زوجات عطنة دُفنتْ في أيادي رجالٍ تبحث عن مهْبل لا يتساءل.

القوّادة: «يا تقبريني شو عم تعملي هون؟» يدها اليمنى حول خصري، واليسرى على خدّي الأيمن، وعيناها في فمي، وقلبي في بطنها، نَرْقص معًا رقصةَ النعم أم لا. أأنا أَبْحث عن امرأةٍ لي، عن رفيقةٍ لليلةٍ بين شراشف صينية حمراء تَلْمع بالخيوط البلاستيكية، تبغي الحريرَ، وحُلمُ كدْش التفاحة الكبيرة يَنْتظر في كوبِ ماءٍ تَنْقع

١ ـ التجهيز من إنتاج «أشكال ألوان» [الجمعية اللبنانية للفنون التشكيلية]، وقُدّم ضمن «مشروع شارع الحمرا» عام ٢٠٠٠.

فيه أسنانَها؟ أسْمع إحداهنّ تمتصّ رجلاً بسلاسة من الغرفة المجاورة. يدي على عينَي القوّادة: «شو حياتي، متضايقة؟» قبلة على خدّي قريبة جدّاً من فمي.

امرأةً أدْخل مكانًا كلُّه نساء، ولكنَّه فقط للرجال. تعايشتُ مع البارات ثلاثةَ أشهر (هل سيقرأن هذه الكلمات؟). أبْحث عن اللواتي أستطيع مسَّ قلوبهنّ وأرواحهنّ حرّة من القيود الجنسية. أبْحث عن اللواتي قلوبُهنّ حملتني إلى الفجر على ظهر كأس، فنكتةٍ، ففنجانِ قهوةٍ، فمنقوشةٍ، فشروقِ شمسٍ على الكورنيش. والعيونُ تبحث عن كتفٍ تنام عليها، عن يدٍ تَحْمل رأسَها إلى غيمة تُمْطر الهمومَ.

نساء من جنس آخر يمارسن الجنسَ من أجل المال.

والجنس أجناس، وأجناسُ الجنس عديدة.

لماذا أدّى مشروعٌ فنيٌّ عن الحمرا، عن شارع من شوارع بيروت، إلى التعاطي مع الجنس من خلال أجناس لا يُعترف بها، إلى رحلات مع سبع نساء: مريم، فاطمة، كارول، نادين، جيهان، ليلى، أم سمير؟

نساء عايشن الحمرا قبل الحرب، في الحرب، بعد الحرب، نساء يعْرفنها في الليل، يَعْرفن قصصَها الخفيةَ، يَعْملن فيها. الحمرا من خلالِ مَنْ فيها، وقد أخذنني معهنّ في حمرائهنّ.

مريم

منطقة بالمدينة ـ محلّ أزرق ـ سمك برتقالي ـ أكواريوم محلّ ـ جزيرة بحر مربّعة بقلب باطون ـ مريم وأنا واقفين بالنُصّ ـ صغيرة مريم، كتير صغيرة ـ عادةً بتوقف بالشارع وبتصير مرا ـ مرا كبيرة ـ مرا بعد ما حبَّت، بسّ الرجال الكبار بيحبّوها ـ رحْنا على الأرز ـ مريم ولا مرّة رايحة على الأرز ـ شقرا مريم ـ عيونها زرق ـ حلوة كتير.

«بيّي طَلَّعْني من المدرسة وقال لي لاقي شغل ـ لقيت شغل ـ شغل منه بدْفَعْ قسط المدرسة يلّلي ما تركتْها، والباقي بعطيه لبيّي ـ بجرِّبْ جَمِّع شويّ، يمْكن ربّنا فَتَحها بوجّي وفِتِتْ على الجامعة ـ حُلْمي صير دكتورة حيوانات ـ أوقات بحسّ حالي متل السمك يلّلي بيخْلَق بأكواريوم وبيحلم طول حياته بالبحر.»

١٦ سنة، مش صغيرة مريم؟

فاطمة

قهوة عجْرم. البحر هايج، ريحتُه مثل لونه. الدني عم بتبخبخ، والوقت آخذ وقته. وصلتْ فاطمة، ما عرفتها، مغطّاية من راسها لكعب إجريْها. قبل بليلة شفتها مكشّفة. ابتسامتها خجولة. وقفتْ، سلّمتْ، قعدنا.

بتحب «الميرندا» مع حبّات القضامة جوّاتها. اتذكّرت ونحنا صغار كيف كنّا نكبّ حبّات القضامة بالقنّينة، ونخليُّن يتشتشوا. ضحكنا وخبّرنا قصص. وبعد ساعتين دردشة، حكينا عن أمنياتها: «تريّا كريستال من عند موسيو حنبلي، محلُّه حدّ البيت. (بتتبسم، بتحطّ إيدها اليمنى قدّام تمها). ياي شو حلوين تريّاتُه. شو جاي على بالي يكون عندي واحدة بالبيت. حتى لو ما عندي إلاّ تخت وطاولة، والبيت كلّه أوضه واحدة. التريّا غير شي. بنام معها، باكل معها، بحكي معها، بتسلّيني. بعدين انتِ شايفة الخيال اللي بيعمله الكريستال على الحيطان؟ يا اللّه شو حلو. عندكن تريّا ببيتكن؟»

كارول

بتكره البارات.

«بيخنقوني. بحبّ حياة الشارع، عجقته، زماميره، ريحته. على الطريق أنا حرّة. بنقّي الرجّال اللّي بدّي إيّاه، مش بس هو بينقّيني. بسأله، مع ولاّ بلا؟ إذا قلّي بلا، بقلّه بلاك انتَ! البقيّة بالبارات بقلّن بلا، بقولوله يلّله، قوم.»

نادين

بعد في بيوت ببيروت مدمّرة من الحرب. وعالم عايشة فيها. نادين عايشة ببيت أهلها. عمر البيت أكثر من مية سنة، حدّ الزيتونة اللّي كانت تلعب حدّا، وعين الميّ يلّلي صارت مجرور، والغسيل صور طايرة.

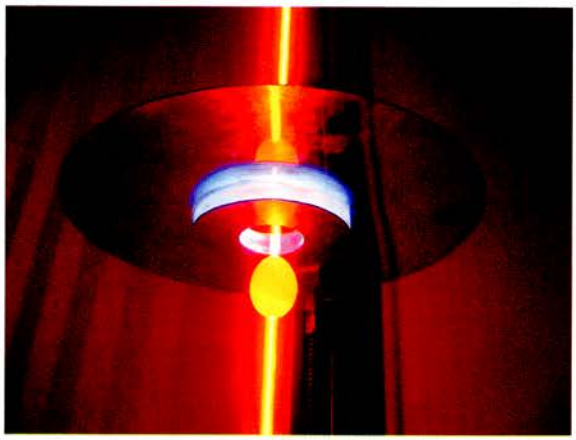
«بالنهار بفتح بيتي garderie لأولاد الحيّ. ببلاش. قصص، ألعاب، ورسم، دمى، منزرع الجنينة ورد، ومنقطف ليمون. وبالليل،...»

جيهان

مطبخ جيهان. مَجْلى. طاولة. أربع كراسي. برّاد صغير. فرن صغير. صحونها وكبّاياتها كلّن حمر. «جوّزوني عمري ١٥. طلّقني عمري ١٦. بلّشت إعْشق بالـ ١٧. حبلت بالـ ١٨. خلّفت بالـ ١٩. خلّفت بالبيت، مع داية. (بتبكي) مش حتى قانونية. بتعرفي، ندين، كنت نام مع رجال وأنا حبلى لأقدَر طلّع مصروفي. ما كانوا يعرفوا انّي حبلى، حتى وأنا بالشهر التاسع.

مرّة، واحد عصر لي برّي، طلّع منه حليب. بكيت من الوجع. لبطتُه. ما فهم. شحطته. علّمتْ قميصي، ما غسلتها، بعدها عندي. وقتها اكتشفت إنو صار في ببزّي حليب.» قلت لها: «تفضّلي، هيدي Kleenex.» قالت لي: «Merci.» ومخّطتْ.

«كنت ضلّني لابسة من فوق. إشْلح من تحت. أو بس قشّط كيلوتي أو بنطلوني. خلّفت صبي، وأخذته داية للتبنّي.» سألتها: «بتعرفي بيّو؟» جاوبت: «لأ.» (بتبكي).



«مرّا كنت راجعة من بيت رجّال بالبسطة، على بيتي هون بالحمرا. الساعة خمسة الصبح. قلت له ينزّلني بأوّل الشارع، لآخذ شويّة هوا. بيطلع قدّامي باب أخضر، باب مدرسة، شفته ولا خمسين مرّة بالحلم. جمدت مطرحي. يمكن ربّنا عم بيقول لي إنّو إبني بهالمدرسة. صار لي خمس سنين بنظر على ها الباب. بشتري قطعة حلو من عند أبو محمد. بتفرّج عا الأولاد وهنّ طالعين. يمكن واحد منّن إبني.»

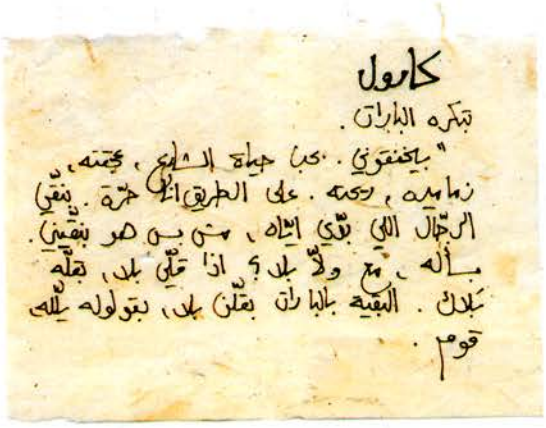
الست ليلى

بار. لون الزهر دخّان ـ العتمة نسوان ـ الشغل مش كتير منيح ـ وأنا فايته لوحدي ـ خايفة كتير ـ ولا رجّال رفيق كان يسترجي يفوت معي ـ قال شو؟ بيخافوا ينشمسوا ـ الماترونا تأهّلت فيّي وقعّدتني على كرسي ـ شربتني كاس ـ شدّتلي خدّي الشمال ـ سنانها ذهب ـ صدرها كتير كبير ـ نصحتها إنّو تغيّر لون شعرها وقبلت الست ليلى ـ إيديّها بيرجفوا وبعيونها حزْن ـ بعد ما الكاس فَتَل بالراس، شدّتني بإيدي لبرّا على المحلّ يللي واجهتُه معبّاية وجوه لعيد البربارة وقالت: «شفتي هالوجوه كلّها ـ كلهم أنا ـ أنا.» قَعدنا على الرصيف ـ راس الستّ ليلى بحضني ـ حكيت لي عن السِّيدا أو الإيْدز وقالت: «أنا عم بموت!»

إم سمير

البلكون عند تانت إم سمير، رَكّيبة الكميونات والكميونجية: كرستَيْن بلاستيك أخضر، صينية حديد Made in China مع ورد من كلّ الألوان، فنجانين قهوة مهلّلة، بطّلعهنّ بس بالمناسبات الخاصّة لأنهم غاليين «وبخاف ينكسروا يا تانت.» الطقس حلو. سمير بالجامعة. عمّو أبو سمير عم يحْلق بالحمّام. التلفزيون مدوَّر بسْ بلا صوت، ونحنا عم نحكي. «ما خلّيت نوع كميون إلاّ و[...] فيه. ما بعرف ليش الكميونجية بيحبّوني وأنا بحبّن، يمكن بحبّ المشاوير بالكميون بعد أو قبل، بحبّ ريحتهم، دايمًا معي كُرَما.»

بيضْهر عمّو أبو سمير من الحمّام بعد حلاقة الصبح لابس بيجاما مقلّمة أزرق وأبيض. بيصبّحْني. بتعرّفْ عني تانت إم سمير: «ندين توما، هي يللّي عم تعمل المشروع عنّا.»


كامل
تبكره البارات.
"باخنقوني. حب حياة إلي، بحبته، زاميه، وحده. على الطريق الـ حرّة. بنقّي الرجّال اللي بدّي إياه، من بين صور بنفسين. بسأله، مع ولاّ بلا؟ إذا قلّي بلا، بقلّه بلاك. البقيه بالبارات بقلّن بلا، بقولوله لله قوم.

بيقول: تشرّفنا. أهلا وسهلا.

بقول: الشرف لإلي، عمّو.

بيقول: توما العَرَقْ، بيقْرَبُوكي؟

بقول: نعم، بيّي.

بيقول: أنا ما بِشْرب إلاّ توما من خمسين سنة.

بقول: المرّة الجاية بجيْبْلَكْ معي قنينتين.

بيبتسم وبيفُوت على أوضته. تانت إم سمير بتهزّ براسها وبتقول: «بيضلّو بها الأوضة عم يقْرا ويكْتب. حاصله، إيه، كنت عم خبّرك عن الكميونجية شو بيحبّوني وبيغنّجوني وبيدلّلوني وبيشتروا لي هدايا. بعدين، لَيْكي، حلو الـ sex على العالي، مجرّبْتيها شي؟» «لأ، بس بأيّ نوع كميون بتنصحيني؟» منِضْحك ومنِضْحك ومنِضْحك.

الدكتور

العمليّة بالذات بتنعمل في عنّا طريقتين. في عنّا واحدة يللّي منعملها حتى نسكّر قبل بوقت من العِرْس. بس دايمًا قبل العِرْس أو قبل ليلة

الدَّخْلة، منشوف المريضة قبل كَمْ يوم لأنه يمكن نضطرّ نعمل قطْبة تانية لنتأكّد إنو ليلة الدخلة رح يحسّ بالفتحة العجيبة وينْزل الدم والخبريّات كلّها. مِنْصير نعلّمهم شو يعملوا. يمكن نقول للبنت إنّو بدّك تمثّلي، ما تخافي، ما تفضحي حالِك. أوقات منقول حطّي دبوس أو شَفْرة صغيرة تحت المخدّة حتى تجرحي إصبعك وتحطّي نقطة نقطتين دم، حتى هو يحسّ إنّو عمل الشي يلّلي لازم يَعْمله ويكون عنتر زمانه. في واحدة خبَّرْتها إنّو لازم تمثّل ليلة العِرْس وآخ وآيْ وخبريّات. بعد أسبوعين، لمّا عم شوفها كيف صارت، سألتها: «كيف كان؟» قالت: «مِنْ كِتِرْ ما صرَّخِتْ وآخ وآيْ وخبريّات، بطّل يقوم معه!»

أوقات بتيجيه شرموطة يلّلي بتعمل هالعمليّة حتى تنام معه وتطلّع بالليلة يمكن مدخول شهر من ورا ليلة واحدة. بيدفع عليها ما بعرف ٥٠٠٠/١٠٠٠٠ دولار.

Ethics الـ business [أخلاقيّة هذه المهنة] إنّو إذا بتيجي لعندي واحدة مش virgin probably [غير عذراء على الأرجح] وجاية مع خطيبها، بيقول لي اكشفْ لي عليها شوف إذا هيدي virgin أم لا، ما فيّي قول إنّو هي مش virgin. في كتير منهن بدّن الستّْرا، يمكن سَبَّب بَقْتلها للمخلوقة. بكَذِّبْ أحسن ما إقْتلها. بنت عيْلة كانت، أكيد بدّو إياها عذراء وما بعرف شو.

أوقات بتيجيه واحدة شرموطة حلوة ومرتّبة وكذا، وبتحسّ إذا ما كانت عذراء ما فيها تطلّع مصاري كتير لأنو في طلب على واحدة عذراء، يمكن يجي واحد طلبُه ينام مع واحدة عذراء. بتيجي هالشرموطة يلّلي بتعمل هالعمليّة حتى تنام ليلة معه لهَيْدا.

في طَلَب كتير على الـ virgins. بيدفع عليها ما بعرف ٥٠٠٠/١٠٠٠٠ دولار.

الـ hymenoplasty أو التسكير عمليّة بتنعمل مرّة أو maximum مرّتين، لأنو حُكْمًا لمّا نَعْمل العملية مِنْشيل مثل رقعة جلد من قلب المهبل vagina ومِنبْرِمْها لورا حتى نسكّر فيها مَدْخل المرا. ما في عندي كتير كميّة فايضة حتى إقدر ضلّني عم أَعْمل هالعمليّة مرّة ورا مرّة ورا مرّة.

لمّا نقول purse string يعني هيدا الـ hymen أطرافُه من هون منشدّهم على بعض لنسكّروا، يعني مثل كيس اللبنة يلّلي بتشدّيه ليسكّر. الخيط يلّلي منستعمله خيط كتير رقيق كتير رفيع حتى ما يبيّن. ولمّا بدو يفوت من هون بيخزق الخيط الرفيع، وبينزل الدم، وبيحسّ حاله عِمِل الشي يلّلي لازم يعمله.

بيروت

ندين توما

أُسقطتُ على رأسي في قبّ الياس السبعينيات، وتهجّرتُ إلى ضواحي بيروت الشرقية في الثمانينيات، وأخذتني رياحُ العلم إلى بلاد الغُربة في القارّة الأميركية الشمالية حيث تُوِّجتْ سنين التعب بشهادة في علوم النساء والفنون الجميلة. ومنذ عودتي إلى بلادي الأم وأنا في معترك الفنون والكتابة والمسرح.

بانتظار مساحة ممكنة للاختلاف

أكرم زعتري

فُرضتْ عليك هويةٌ يومَ أُعطيتَ اسمًا لم تختَرْه؛ اسمًا غالبًا ما دلَّ على انتمائك إلى جنس، وإلى دين، وإلى مستوى اجتماعيّ في بعض الأحيان. ثم فُرض عليك انتماءٌ إلى وطن، وبغير ذلك الاسم لن يكون هذا الانتماء: لن تكون مواطِنًا، ولن تستطيع ممارسةَ حقوقك وواجباتك الكاملة تجاه مجتمعك. ويكون انتماؤك إلى جنسٍ أحدِ اثنين: إمّا ذكر أو أنثى، يُخْضعك، في كلتا الحالَيْن، لمجموعة من القوانين التي تَضبط سلوكَك وتحدِّد نمطَ علاقاتك مع الآخرين بنمطٍ لا يَقْبل المجتمعُ بغيره وإلاّ اعتُبِرتَ خارجًا عن الأعراف، وفي بعض الحالات شاذّاً وربَّما منحرفًا.

لدى بلوغك مرحلةَ الاستقلال التي تُميِّز فكرَ الإنسان في سنّ معينة وتَرْسم معالمَ شخصيته المستقبلية، تجد أنّ عليك الخضوعَ مرغَمًا لما فُرض عليك، وربّما الاقتناعَ به فعليّاً، أو البحثَ عن بدائل عنه: فتكون أمام طريق سهلٍ واضح المعالم، وآخرَ صعبٍ لا تَعْرف إلى أين يودي بك. سيكون ذلك اختبارَكَ الأول، يومَ تبدأ في تحديد خياراتك الأولى وفق قناعات خاصةٍ بك، بدءًا من عملك، وثقافتك، وبيئتك الاجتماعية، وانتماءاتك، وميولك، وأفكارك. من الممكن أن تكون قناعاتُك متوافقةً مع غالبية أهلك وبيئتك، وأحيانًا ستجد أنّها تختلف أو تتضارب مع ما تربَّيْتَ على احترامه ومع ما فُرض عليك من سلوك، سواءٌ في انتمائك إلى وطن أو دين أو جنس. وأشدِّد على شَمْل الهوية الجنسية، جنبًا إلى جنب مع الهوية الدينية والوطنية والعرقية والطبقية الاجتماعية، بالرّغم من تفاوت الوعي بهذه الهويات والتمييز بحسبها من بيئة إلى أخرى؛ ذلك لأنّي مؤمنٌ باختلافِ ما يسمَّى «الهويةَ الواحدةَ» من إنسان إلى آخر، ومؤمنٌ بالدور الأساسيّ الذي يَلعبه هذا الاختلاف في قرارات المرء وقناعاته السياسية ورؤيتِه إلى بيئته وإلى دوره في تطويرها.

نُولد وفينا أحلام كثيرة ورغباتٌ نَكْبتها لدرجةِ أنّها ترافِقُ بعضَنا إلى مثواه الأخير. أَبْسَطُها عندما كنّا أطفالاً، كنا نتساءل: «لماذا لم نولدْ في فرنسا؟» وكأنّنا كنّا نتمنّى لو لم نولدْ في لبنان وسط حربٍ قَيَّدتْ من حركتنا وجعلتْنا في عزلة عن العالم. وكنّا نسأل أنفسَنا أحيانًا عن اللّه وعن ديننا، لكوننا وُلِدْنا مسلمين. كنّا نتساءل إنْ كنّا سنعتنق الإسلامَ لو وُلدنا مسيحيِّين، إشارةً إلى دور المصادفة في هويتنا الدينية والوطنية. وتلك نماذج من أسئلة بدهية يسألها المرءُ يومَ يشقّ الوعيُ في نفسه أولَ طريق، فيحاول فَهمَ سبب اختلافه عمَّن حوله. وقد يَحْلم بتجارب مختلفة، وببدائل عن حياةٍ تحيط به ولا تَبْلغ مستوى طموحاته، منها الممكنُ ومنها الصعبُ ومنها المستحيلُ. الهجرة أسهلُ الخيارات بحثًا عن مكان يوفِّر للمرء متطلَّبات العيش الكريم، وهو ما قد لا يوفِّره بلدُه الأمّ. قد يَحْلم بالتعلُّم، أو بالقفز فوق كل الحدود والموانع الطبقية، أو بتغيير

دينه، أو بوضع حدّ لإيمانه، ولأسبابٍ تَخصُّه وحده ولا أحد غيره. ولكنّ الهجرة أسهلُ الاختيارات أيضًا لكونها هربًا من عيش صعب وعِلْم مُكلف، وهربًا من نضال حقيقيّ وجدّيّ لتحقيق كلّ أحلام المرء في بلد ناشئ مثل لبنان، حيث الطريقُ طويل جداً أمام هذا المجتمع ليتشرَّب فعلياً قيمَ التسامح، وليتقبَّلَ الآخرَ على اختلاف انتماءاته وآرائه ولاسيَّما في قضايا الدين والزواج والجنس. ولا حاجة هنا إلى التذكير بردّة فعل المؤسّسات الدينية لمجرَّد عرض مشروع قانون الزواج المدنيّ في عهد الرئيس إلياس الهراوي.

عام ١٩٩٨، ولدى مراجعتي كمّاً هائلاً من الصور الفوتوغرافية العائلية، لاحظتُ مقدارَ الحرية المتاحة للأطفال في وضعياتهم أمام الكاميرا[١] مقارنةً بمَنْ هم أكبرُ سنّاً، وهي حرية تعود إلى استبعاد الصورة الفوتوغرافية تتحوّل في الوقت نفسه إلى مساحة يُسْمح فيها للأهل بممارسة السلطة المشرَّعة لهم، وبتحقيقِ رغباتهم في إبراز ذكورة أبنائهم (في مجتمع الأربعينيات والخمسينيات)، بالإضافة إلى تحكُّمهم باللباس والشكل والوضعية داخل إطار الصورة الفوتوغرافية. لذلك تدلّ صورةُ الطفل، وبخاصةٍ تلك المُحضَّرة والمفبركة بتأنٍّ داخل الأستوديو، على مزاج الأهل ومراس المصوِّر والتقاليد السائدة التي يتَّبعها في صورة العائلة.[٢] كما تدلّ على رؤية المجتمع إلى اختلاف الطفل الذَّكَر عن الفتاة، ابتداءً من تقليد تعرية الذكَر أمام المصوِّر لإبراز ذكورته (وهو ما يَنْدر جداً لدى الفتيات)، وصولاً إلى تصوير الطفل الذكَر مع مسدَّس أو بلباس كاوبوي، في حين تصوَّر البنتُ مع حقيبة يد نسائية صغيرة تحضيرًا

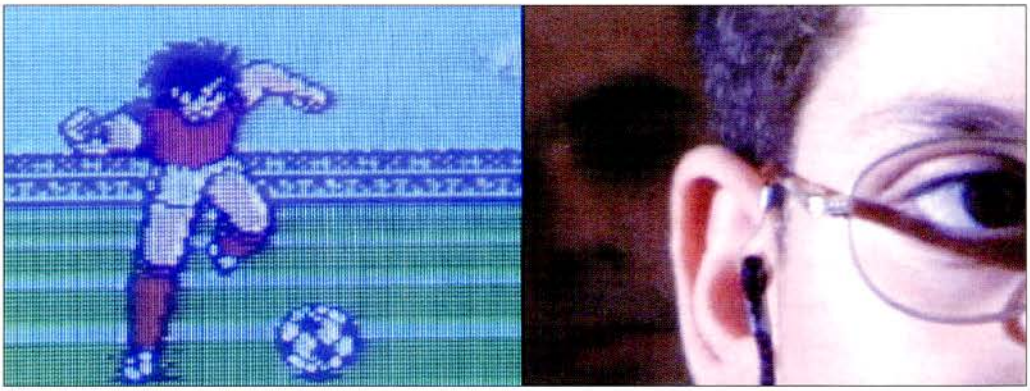
الأطفال عن الأحكام المسبَّقة التي تَلْجم عادةً سلوكَ الراشدين وتقيِّد مِنْ حريتهم، بالرّغم من أنّ الحرية الحقيقية هي بيد الراشد لا الطفل. في وضع الأطفال خارج أحكام المجتمع المسبّقة نوعٌ من الحصانة لسلوكهم. مثلاً، لا يُتّهم الطفلُ بالبلاهة إذا ما مَدَّ لسانَه لأحد، ولا بالدعارة إذا ما كَشَفَ عريَه، الأمرُ الذي يجعله شبيهًا بـ «مانيكين» من بلاستيك لا تطبَّق عليه معاييرُ الحياء، بل ويتحوّل إلى مساحة من الحرية التي يهتمّ الأهلُ بالتقاطِ تذكارٍ عنها قبل أن تُنتزع منهم. ولكنّ لها للعبِ دور سيّدةِ البيت والمجتمع. إنّها بمجملها صورٌ شديدةُ الطرافة، ولكنّها تصبح قَطْعًا أشدَّ طرافةً وخطورةً إنْ تمّ تبديلُ الأدوار بين ذكر وأنثى وبين طفل وراشد. لذلك حاولتُ إعادةَ تصوير الوضعيات التي أُخضع لها الأطفالُ، مستعينًا بالراشدين من الجنسيْن، تشديدًا على معاني تلك الوضعيات، وتغنِّيًا بالحرية المتاحة للأطفال مقارنةً بمن هم أكبرُ سنّاً. وهو ما أَعْتبره محاولةً تَقْلب المعادلة التي تَسْمح للطفل بما لا تَسْمح به للراشد، وتَسْمح

١ ـ وذلك لمجرّد تكرار هذه الوضعيات. ولا أريد هنا التعميمَ، بل الإشارة إلى كمية الصور التي تُكرِّس وضعيةَ جسم الطفل العاري.

٢ ـ تدلّ صورةُ الأستوديو، بشكل عام، على أشياء كثيرة، منها الهرميةُ داخل العائلة. وتَنْعكس هذه الهرميةُ عادةً في تدرُّج أفراد العائلة، داخل الصورة الواحدة، ابتداءً من الأب، فالأم، يليهما الأطفالُ من أكبرهم إلى أصغرهم.

للذَّكَر بما لا تسمح به للفتاة. واللافت في تجربتي أنّي استطعتُ إقناع الذكور من أصدقائي بالمثول عراةً أمام الكاميرا، ولم أستطع إقناع الإناث بذلك ـ وكانت الأسبابُ كلُّها متعلِّقةً بالأحكام التي قد تُطلَق عليهنّ في حال مثولهنّ في هذه الوضعيات.

حول الموانع التي تقيِّد حريةَ الفرد، بدأتُ عام ١٩٩٧ بالعمل على مشروع يَبْحث في تجلّيات الرغبة في مجتمع يُلْجم رغباتٍ عديدةً لدى أفراده، وبخاصةٍ ما هو متعلّق بالجنس خارج إطار العلاقات الشرعية أي الزواج. من هذا المنطلق بدأتُ البحثَ في اصطدام هذه الرغبة بقوانين اجتماعية تقيِّدها، وتَضْرب عليها ستارًا من السرّية، وتَفْرض على صورتها رقابةً قاسيةً بحجّة الدفاع عن الفضيحة، غالبًا عن طريق الجريمة، ومنها جرائمُ الشرف أو جرائمُ الحبّ. وتَبْحث الأنصابُ السابقة في شكل الرغبة المكبوتة، كالعلاقات الجنسية قبل الزواج، أو العلاقاتِ الموازية للزواج، أو العلاقات الجنسية بين الذكور، بصفتها رغباتٍ تَخْرج إلى الملإ عن طريق الفضيحة أو الجريمة. وقد هدفتُ من خلال تسمية هذه الأعمال الفنية «أنصابَ الرغبة» إلى تخريب معنى النصب التذكاريّ، الذي غالبًا ما يؤسِّس ويَنْشر قيمًا وطنيةً واجتماعيةً على حساب أخرى، أو مفاهيمَ سياسيةً على حساب أخرى، أو تاريخًا على حساب تواريخ أخرى، بحيث أَصْبح النصبُ مجالاً للدعاية والترويج، يرسِّخ سلطةً ما ويَطْمس كلَّ ما يهدِّدها من أفكار وقيم. لذلك كان مشروعُ «الفضيحة،» أولاً، مداخَلةً في مجال الحيِّز العامّ لكونه عُرِضَ على



صورة المجتمع اللبنانيّ، فتَحْصر الرغبةَ بما هو مشرَّع دينيّاً ومقبولٌ اجتماعيّاً، وكأنّ **صورةَ** المجتمع هي الجديرةُ بالصيانة لا المجتمعَ نفسَه.

«أنصاب الرغبة» مشروعٌ متواصلٌ أَطلقتُ على جزئه الخامس عنوانَ «الفضيحة.» وهو مشروع افتراضيّ يَبْحث في تمثيل الرغبة، أيْ تصويرها، في مجتمع لبنانيّ يتحفَّظ على الكثير من الرغبات. في هذا الإطار تبقى الرغبة في خبايا الحيّز الخاصّ، ويشكِّل خروجُها عن هذا الحيّز فضيحة. يتمحور النصبُ الخامسُ حول معنى كورنيش عين المريسة، وهَدَفَ إلى استملاك هذا الحيِّز ووسْمِه برغباتٍ فُرِضَ عليها الحيِّزُ الخاصّ. لم تُحدَّد أنصابُ الرغبة السابقة بأماكن، كما جرت العادةُ مع الأنصاب في ساحات المدن العامّة، بل بأشياء (كالبحر مثلاً) لها وجودُها الطاغي في حياتنا اليومية، وبأقنيةِ نشرٍ (كالتلفزيون أو البطاقة البريدية) لها حضورُها في المجتمع الاستهلاكيّ، وصولاً إلى تسمية النصب الخامس بمفهومٍ غير ملموس (كالفضيحة). فإنْ هَدَفَ نُصبٌ ما إلى تذكير المارِّين قربَه بهذا القائد الفلانيّ أو ذاك،[١] تَطْمح أنصابُ الرغبة إلى التذكير

١ - تتمتّع أنصابُ الرغبة بحصانة طبيعية، إذ إنّه لا يُمْكن النيلُ منها لأنّها غير موجودة فعليّاً، بمعنى أنّه لا يُمْكن تفجيرُها ولا حرقُها ولا إلغاؤها لأنّها تَسْتملك جزءًا أساسيّاً من مقوِّمات المجتمع الاستهلاكيّ الحاليّ.

بالرغبات المكبوتة كلّما استَخْدم أحدُهم جهازَ تلفزيون أو كلّما نَظَرَ إلى البحر أو استَهْلك سلعةً ما أو سمع بفضيحةٍ ما. ومن هنا جرى تطويرُ معنى النصب الخامس حول مفهوم الفضيحة، على كورنيش عين المريسة، كشاشة صغيرة داخل عمودٍ موضوعٍ في مواجهة البحر تَعْرض مشاهدَ ڤيديو لأناس عاديّين يمارسون عاداتهم اليومية في مشاهدتهم التلفزيونَ ضمن مساحة البيت.

السؤال الذي يَطْرح نفسه هو: كيف يُمْكن أن يكون التشديدُ على الاختلاف سبيلاً لبناءِ مجتمعٍ أكثر تسامحًا؟ كيف يمكن للمرء التملُّصُ من اعتناق الهوية المفروضة على الجميع لكونها الأكثرَ شعبيةً أو الأكثرَ انتشارًا؟ كيف نَقْتنع ونُقْنع الآخرين بأنّ الاختلاف ليس خطأً خَلْقيًا؟ كيف نَجعل الإعلانَ عن هوية المرء أمرًا ممكنًا

والسيريلانكيّ، والعامل المصريّ، والعامل السوريّ، ونَعْتبرهم جميعًا أدنى مستوى منّا، بل ونجرؤ على تسميتهم بـ «الغرباء» وكأنّهم ليسوا جزءًا من مجتمعنا هذا. كما أنّنا نَسْمح بالتمييز بين رجل وامرأة، وبين رجلٍ وآخر بحسب الميل الجنسيّ، ونَعْتبر المطالبةَ بالمساواة في هذا المجال «مسألةً مستوردةً،» ثم نَسْتغرب ظاهرة انتحار المراهقين هربًا من مشاكل اجتماعية لا يَسمح لهم مجتمعُهم بالتعبير عنها: ويومَ تؤدّي بهم عزلتُهم إلى ضياع تامٍّ لا يزيله سوى التفهّم لحالهم، نسمّيهم من «عبدة الشيطان» وندينهم مُطْلِقين عليهم أحكامًا مدمِّرة. كما نَستغرب جرائمَ الحبّ المستحيل (اجتماعيًا)، ولكنّنا نجد المبرِّرات لجرائم الشرف. كأنّنا نَكْبت رغباتنا ونَفْرض الكبتَ على غيرنا باسم الدين والقانون، ونجعل الخارجين عن أعرافنا عرضةً للابتزاز اليوميّ. ويومَ يَنْفجر كلُّ شيء في شكل

حتى ولو عنى ذلك تغييرًا في هويته الأولى، أَبْسَطُه تغييرُ الهيئة أو الهندام، ثم تغييرُ الآراء والمعتقدات، وصولاً إلى تغيير الجنس إذا أراد؟ كيف يكون اجتيازُ حواجز الهوية الواحدة ممكنًا؟

أحيانًا نعيش هذه الاجتيازات بشكل يوميّ ومقبول، في مجتمع يَطْلب مواطنوه الهجرةَ بشكلٍ كثيفٍ إلى كندا وأوروبا والولايات المتحدة هربًا من وضع اقتصاديّ متردٍّ أو لمجرّد الحصول على تأشيرات إلى كلّ بلاد العالم، وننسى أنّ هذه المجتمعات ناضلتْ لنيل حريّتها على كلّ المستويات كي تصبح ملاذًا لأمثالنا. نحن نعيش في مجتمع يتمّ فيه تغييرُ الدين بسهولة، وعلى الورق، كي يتزوّج أبناؤه (أو بناتُه) من الفتيات (أو الشبّان) اللّواتي (أو الذين) يحبّونهنّ (أو يُحْبِبْنهم)، ولكنّه مجتمع يَسْتغرب تغييرَ الدين عن اقتناع. نحن إذًا نعتبر أنّ الوطن والدين مجرّدُ مسهّل لحياتنا العملية. إضافةً إلى ذلك، يَسْمح مجتمعُنا بالاختلاف وسيلةً للترفيه، فيَسمح بـ«التخنُّث» إذا كان عبارةً عن دوْر مسلٍّ مضحك في فيلم كوميديّ أو على المسرح أو في كازينو، ولكنّه يَرْفضه بجوهره كنمط حياة: فيحاكِم باسم الدين رجلاً أحبّ رجلاً، ويَسْتنكر امرأةً أحبّتْ أخرى. نحن لا نَعْرف معنى المواطنة ولا المساواة ولا العدل إلاّ عندما تَرْفض إحدى الدول إعطاءنا تأشيرةَ دخول، أو عندما نتعرّض للتمييز بحسب ديننا أو الدولةِ التي ننتمي إليها، أيْ أنّنا ـ بمعنًى آخر ـ لا نَعْرف ذلك إلاّ عندما نكون في موقع الضحيّة. وفي الوقت نفسه، ننسى أنّنا، في لبنان، نمارس التمييزَ ضدّ الفلسطينيّ،

مَرَضيّ بشع، نسمّيه شذوذًا، وننسى أنّ القيود التي نَفْرضها على كلّ وسائل التعبير **هي** مسبِّبات المرض ومسبِّبات «الشذوذ.»

لكنّنا وُلِدنا في هذه الدنيا متساوين، ووَضَعْنا قانونًا ليشدّد على هذه المساواة وليحميَ اختلافَ كلِّ فردٍ عن آخر من أيّ تمييز. نحن، إذن، أمام مفترق: فإمّا أن نتشبّثَ بحمايةِ صورةِ مجتمعنا، فنشدّدَ الرقابةَ ونزيد القيودَ على الحرية الشخصية وعلى كلّ تعبير عنها، دافعين بالعديد منّا نحو الجريمة أو نحو الهجرة... وإمّا أن نَسْعى إلى بناء مجتمع أفضل، أكثرَ انفتاحًا ممّا هو عليه الآن، وأكثرَ استيعابًا لمقوّمات الحياة في مجتمع عصريّ، فننفتحَ على كلّ تجارب العالم وثقافاته من دون تمييز، ونسعى إلى تطوير بعض قوانيننا لحماية الاختلاف فينا، إغناءً لثقافتنا وصيانةً لها من التحجّر والجهل.

بيروت

أكرم زعتري

مولود في صيدا ١٩٦٦. درس الهندسة المعمارية في الجامعة الأميركية في بيروت، والدراسات الإعلامية في المدرسة الحديثة في نيويورك. تركّز أعماله الأخيرة على البحث في مجال الصورة. له ثلاثة كتب في هذا المجال: **وجوه مصر**، **المركبة**، و**Mapping Sitting**. من أفلامه «اليوم،» و«الحلكة الحمراء،» و«هي + هو فان ليو،» و«مجنونك،» و«الشريط بخير.» له تجهيز فيديو: «الفضيحة» و«إطار آخر.» وهو عضو مؤسّس في المؤسسة العربية للصورة.