الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الشيخ العربي التبسي

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

ثنائية الذكورة و الأنوثة عند جورج طرابيشي
دراسة في نقد النقد

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل. م. د في اللسانيات و تحليل الخطاب

إعداد الطالبة: نور الهدى مباركية

إشراف الأستاذة الدكتورة: ليلى بلخير

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
فارس لزهر	أستاذ	جامعة العربي التبسي ـ تبسة ـ	رئيسا
ليلى بلخير	أستاذ	جامعة العربي التبسي ـ تبسة ـ	مشرفا و مقررا
الشريف بموسى عبد القادر	أستاذ	جامعة أبي بكر بلقايد ـ تلمسان ـ	ممتحنا
علي خذري	أستاذ	جامعة باتنة -1-	ممتحنا
اليامين بن تومي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمدلمين دباغين ـ سطيف ـ	ممتحنا
جويني عسال	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي ـ تبسة ـ	ممتحنا

السنة الجامعية:

1439 - 1440/ 2018 -2019

شكر و عرفان

إن أول من نتقدم له بالشكر و الحمد، شكرا جزيلا طيبا مباركا للذي أعاننا بالعلم، و أنار طريقنا ـ الله عز و جل ـ ، نسأله أن يتقبل منا عملنا و أن يجعل خير أعمالنا خواتمها و خير أيامنا يوم لقائه.

أتقدم بالشكر الجزيل و فائق الاحترام و التقدير إلى التي ساهمت في تذليل ما واجهني من صعوبات و دلتني و أرشدتني إلى صالح العمل في البحث، و أنارت طريقي بنور علمها و ضياء فكرها ورسمت لي درب الأمان بأخلاقها العالية، و كانت لي نعم الصدر الرحب الذي احتضن معرفتي وجهلي دون ملل أو عناء ، الأستاذة المشرفة الدكتورة: **ليلى بلخير**

التي وقفت معي طوال مدة إعداد المذكرة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة الموقرة كل باسمه و التي خصت بمناقشة هذا العمل و ستبدي آراءها القيمة التي نراها أولية و يتوجب علينا مراعتها في البحث العلمي، شاكرين لهم حسن السعي و القصد من ذلك، و أخص بالذكر الأستاذ الدكتور: **الشريف بموسى عبد القادر**.

ولا يفوتني أن أتوجه بجزيل شكري و عرفاني إلى الدكتورة الفاضلة: **نورة موسى** من قسم الحقوق التي كانت عطاءاتها لا تنتهي يوم كانت مصاعبي كثيرة .

و الشكر موفور لكل من أمد يد العون للباحثة من قريب أو بعيد.

إن ثنائية الذكورة/ الأنوثة من أكثر القضايا الشائكة التي يطرق الأدب والنقد بابها ويسهب في الحديث عنها؛ إذ يغدو لها حضور ذو خصوصية على ساحة الأدب والنقد، وهو حضور ينظر بعين الحذر للحركة النقدية التي تتراوح بين المساندة والمعارضة والتي تخلط الأوراق حين تنكر على الأنوثة حرفة الإبداع انطلاقا من طبيعتها البيولوجية، حيث تغدو العلاقة بين هذين الأخيرين (الذكر/ الأنثى) شبيهة بثنائية الإنسان والطبيعة خاصة في الاضطهاد والسيطرة، فالرجل حرب والمرأة سلم الرجل قوة والمرأة ضعف، الرجل فعل والمرأة انفعال.

وقد احتفى النسق بهذه الظاهرة وبالتالي أصبحت ثنائية الذكر/ الأنثى تتولد عن مخاض عسير لهذا النسق، ولعل النسق الذي كفل هذه الثنائية هو النسق الأبوي الثقافي الذي يضرب بجذوره في أعماق الفكر، إذ هو الذي يصنع المركز والهامش وبالتالي أودع الذكر مركزا، ورمى الأنثى في غياهب الهامش.

إن الآخر المذكر له رؤية متعالية تمارس سلطتها القامعة على الأنثى فتفقدها الاعتداد بكينونتها، إضافة إلى الثقافة الاجتماعية التي تبيح النظرة المتدنية للأنوثة بسبب طبيعتها البيولوجية، فتغيب كينونتها وتصادرها في مقتبل إعلاء صرح الحضارة الذكورية.

ولابد من الإشارة إلى أن التراث الثقافي العريض يعتمد بصفة عامة على كتابات الرجال وللرجال وعن الرجال، فيهيمن صوت واحد على الثقافة هو: "صوت الأنا الفحولي" الناظر نظرة ازدراء واحتقار للأنوثة لاسيما إذا ما تناظر عالم الشرق والغرب، فيتبلور إثر ذلك مصطلح الهوية ويبدأ سؤاله يؤرق الإنسان وتكرس مقولة الأعلى والأدنى، المركز والهامش تأكيدا للثنائية الموجودة بين الجنسين في مجمل المجتمعات.

ولعل هذه الثنائية متناولة بطريقة مفصلة ومدققة لدى الناقد السوري **"جورج طرابيشي"** الذي تبنت كتبه رؤية نقدية لهذه الثنائية من خلال اشتغاله النقدي على هذه الثنائية (الرجولة/ الأنوثة) وهذا ما دفعنا إلى معالجة قضية ثنائية الذكورة والأنوثة، وذلك في دراسة موسومة بـ: **"ثنائية الذكورة والأنوثة عند جورج طرابيشي ـ دراسة في نقد النقد ـ"**، حيث يعتبر هذا الأخير أن ثنائية الذكورة والأنوثة تشبه ثنائية الإنسان والطبيعة خاصة في السيطرة والاضطهاد، كما أن التحليل النفسي يكرس هذه الثنائية (فعل/ انفعال)، (إيجاب/ سلب)... بل أكثر من ذلك الرجولة مرتبطة بالسادية والأنوثة بالمازوشية ، حيث أن الأولى: حب الإذلال والثانية: حب التذلل، ومن ثم يجعل التحليل النفسي علاقة المرأة بالرجل هي علاقة سيطرة ورضوخ.

كما يرى الناقد من خلال هذا المنجز الروائي أن الإبداع والثقافة مرتبطان بالذكر فالثقافة رجولة والرجولة ثقافة، ومن يمتلك الثقافة هو المذكر، في حين نظيره سيكون مؤنثا، وعلاوة على ذلك يرى الناقد أن اللغة ظالمة حين تشترط تذكير الفعل في ظل وجود مذكر واحد في مقابل عدد لا متناه من الفواعل المؤنثة فهل على الأنثى حتى تصير كاتبة أن تتحول إلى رجل؟.

وثمة منطلق أساس لرؤيتنا هذه، فإذ نحن نمعن النظر في كتابات **"جورج طرابيشي"** تتبدى لنا جملة من الإشكاليات:

ـ هل التجنيس الحضاري بين الشرق والغرب تكريس آخر لثنائية المركز/ الهامش؟

ـ هل هذا التقسيم لفعل الكتابة الإبداعية والذي يقتصر على مصطلحي الذكوري/ الأنثوي بقي سجين التعامل المحدود مع المرأة باعتبارها كائن يأتي في المكانة الثانية من حيث الوجود الإنساني؟

ـ وهل الكتابة فعل تحرري، أم ارتحال دائم في فهم وعي الآخر المختلف؟

ـ وهل اللغة في الكتابة الأنثوية وسيلة لاستعادة الهوية والالتحام باللغة الأم؟

ـ هل استطاعت الكتابة النسائية أن تكون الناطق الوحيد عن جراحاتها الأنثوية الخاصة والعامة؟.

وبالتالي فإن هذه الدراسة تهدف إلى:

ـ عرض علاقة الرجل والمرأة التي هي أكثر العلاقات طبيعية بين موجود بشري وموجود بشري آخر.

ـ عرض إشكالية الأنا والآخر في الثقافة العربية.

ـ عرض إيديولوجية الرجولة ونظرتها المتعالية لعالم الأنوثة.

ـ الكشف عن أبعاد هذه الثنائية (الرجولة والأنوثة) من خلال التحليل السيكولوجي.

ـ تعرية السائد الثقافي الذي يتكئ على عرش الفحولة ويرغب في تكبيل الأنثى بثقافة الوأد والحرمان.

ـ عرض إشكالية تجنيس الحضارات بين الأمم التي تساهم في تأييد عبودية المرأة في المجتمع المتخلف.

وللرد على هذه السجالات اعتمدت خطة مؤطرة بمقدمة ومدخل تطرقنا من خلاله إلى سبعة مصطلحات، واندرجت الدراسة ضمن ثلاثة فصول، كان الفصل الأول موسوما: **"جورج طرابيشي وثنائية الذكورة والأنوثة"** تنطوي تحته أربعة مباحث كان المبحث الأول موسوما بـ : "هوية الذات الأنثوية" والثاني: "استلاب الذات وانسحاقها" والثالث: "اللغة والجنس" والرابع: "اللغة الأنثوية في محاورة الخطاب الذكوري".

وجاء الفصل الثاني موسوما بـ: **"الرجولة مكوّن إيديولوجي ورؤيا فكرية"** تنطوي تحته خمسة مباحث كان الأول موسوما بـ : "السيطرة الذكورية" والثاني: "من مثال الأنا إلى الأنا المثالي" والثالث: "الرجولة بوصفها نبالة" والرابع: "العقدة الأوديبية" والخامس: "هيمنة الرجولة وتموقع الأنوثة".

وجاء الفصل الثالث موسوما بـ: **"الأنوثة بين الرمزي والثقافي"** تنطوي تحته ستة مباحث كان الأول موسوما بـ: "الأنوثة وخطاب الذات" والثاني: "أنثى ضد الأنوثة" والثالث: "المعادل اللغوي للذات والبحث عن الهوية" والرابع: "المتخيل الأنثوي في كتابات الرجل" والخامس: "الآخر (الرجل) في مرآة الأنا" والسادس: "الرجولة والعنف الرمزي".

وختمت البحث بخاتمة كانت حصيلة إجمالية عن نتائج الدراسة المتوصل إليها.

ويعود اختياري لهذا الموضوع لأسباب مختلفة بداية بخصوصية الكتابة كفعل باعتبارها خلاصا تحرريا من كل ممارسات القهر والاستلاب الممارسة على المرأة لتتحول إلى نوع من الخلاص والتحدي المضاد للحظات الانتظار والاغتراب عن الذات، والكشف ثانيا عن الاختلاف إن وجد بين التقسيم للمصطلحين الكتابة النسوية والذكورية على الصعيد النقدي.

البحث في إستراتيجية الكتابة النسوية على وجه التحديد وقراءة الوعي التاريخي والحضاري لهذه النصوص وإيضاح مدى قدرة المرأة على التعبير عن شؤونها الخاصة إلى جانب العامة.

محاولة تفكيك الأنساق الثقافية وقراءة المضمر الذي يحاول تهميش المرأة الكاتبة في مقابل إعلاء صرح الثقافة الشهريارية.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على نقد النقد لمقاربة المدونة النقدية لجورج طرابيشي من أجل كشف الكيفية التي درس بها الناقد ثنائية الذكورة والأنوثة والرؤية التي أسست لذلك، والإمساك بالأداة النقدية المتبعة في ذلك، معتمدة على آليات الحفر والتأويل التي يتخذها نقد النقد في معالجة الخطاب النقدي.

وقد اعتمدت في هذا البحث على جملة من المصادر والمراجع التي أنارت طريق هذه البحث إلى أفق المساءلة والنقاش، ومن بينها نذكر: "شرق غرب رجولة وأنوثة ـ دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ـ "، "الأدب من الداخل" "أنثى ضد الأنوثة ـ دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي ـ" لجورج طرابيشي، "شهرزاد وغواية السرد" لوجدان الصائغ، الأب في الرواية العربية المعاصرة" لعدنان علي الشريم، إشكالية الأنا والآخر" لماجدة حمود، وبعض المعاجم مثل "لسان العرب" لابن منظور وغيرها من المصادر والمراجع والمجلات والمواقع الإلكترونية التي اطلعت عليها وأفادتني في بحثي، وإذا كان كل بحث يواجه مجموعة من العوائق فلعل أهم العوائق التي واجهتني التناقض الواضح الذي تشهده كتابات الناقد جورج طرابيشي، والتوسع والانفتاح والاختلاف في تناول هذه الدراسة لاسيما ثنائية الذكورة والأنوثة، حيث تختلف رؤيته من كتاب إلى آخر فتارة تبدو المرأة لدية صفة للهجاء والذم، وتارة تبدو تلك الذات المستلبة من طرف الرجل، وتارة تبدو مسحوقة مذمومة من طرف المجتمع، وتارة أخرى تكون الشر الذي يخرب المجتمع ومن ثم تعددت رؤاه وصعب الإمساك بالرؤية التي يريد الوقوف عليها.

وفي الأخير وإن كان من واجب الباحث الشكر والعرفان، فإنني أدرك جيدا بأن الشكر لا يوفيها حقها، فقد كانت مصدرا منيرا للسير في إنجاز البحث، وكانت لي نعم الصدر الدافئ الذي احتضن معرفتي وجهلي، نشاطي وخمولي، فلها مني كريم الفضل وجازاها الله عن الباحثين الناشئين في المستقبل خيرا (الأستاذة الدكتورة الفاضلة ليلى بلخير).

المؤنث/ الأنوثة / الخطاب المؤنث:

حين تبوح الأنثى بكل حروفها المشفرة ، فإنها تريد من الرجل الاعتراف بانتمائها لمملكته، اعترافا لما سمي بالأدب النسوي وسنقف هنا على هذا المصطلح وهو :" الذي يؤكد وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة وعلاقته بجذور ثقافة المبدع وموروثه الاجتماعي والثقافي، وتجاربه الخاصة من نفسية وفكرية تؤثر في فهمه للعالم من حوله، والمرحلة التاريخية التي يعيشها وقد يتسع مفهوم الأدب النسوي ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء، والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة ، وكل أدب يعبر عن نظرتها لذاتها، أو نظرتها للرجل وعلاقاتها به، أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية، ومطالبها الذاتية"[1].

فكل ما تكتبه المرأة أو يكتب عن المرأة هو أدب نسوي،حيث الأول هو داع للشخصية المؤنثة والثاني ينهض من أجل قضية مؤنثة، وقد ظهر مصطلح آخر كبديل للأدب النسوي وهو "النص المؤنث" فيما ذهبت إليه **"زهرة الجلاصي"** فهي ترى أن الأدب النسوي أو الكتابة النسوية لا تعبر بدقة عن هذا الأدب الخاص.

"فالنص المؤنث عبارة لا تقوم على اعتبار جنسي ، وإنما هي صدى لفكرة تقر بأن الأنوثة والذكورة قطبان متجاوران في كل كائن، وما المسألة إلا معيارا ومقدارا فيغدو النص حاملا لصيغة المؤنث استنادا لآليات الاختلاف لا التمييز، فلن يحتاج إلى مبدأ المقابلة مع المذكر لأنه ينزع إلى

1- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث - من المحاكاة إلى التفكيك -، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، ط2، 2007/1427، ص 169.

امتلاك منزلة خارج المقابلات التقليدية"[1] ؛ أي أن الأنوثة تترك في النص بصمة أنثوية تميزه عن غيره من النصوص. وهناك مقولة لـ: **عبد الحميد بن يحي الكاتب** يقول فيها:" خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا"[2] وفي هذا التقسيم جور على الأنثى ، حيث يأخذ الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ ، بينما يخص المعنى بالمرأة ، الذي لا وجود له إن لم يوجد اللفظ ، وبالتالي فهذه القسمة هي قسمة ثقافية أفرزها التراكم الثقافي المأخوذ كمسلمة على أنه رمز من رموز اللغة وأنه الأصل ، فاللفظ ثابت أما المعنى متحول ، إذن الذكر مركز والأنثى محيط ، ومع هذا الإعلان الخطير تصبح

المرأة موضوعا لغويا وليست ذاتا لغوية ، وبالتالي صارت اللغة ثم الكتابة فحولة تفرض على المرأة، فعليها كي تصبح كاتبة أن تتحول إلى ذكر، لكن المرأة وبتحديها دخلت إلى المحظور، ومدت يدها المكبلة تحت وطأة الذكر إلى اللفظ الفحل والقلم المذكر، وأصبحت مبدعة بأتم معنى الكلمة ، وأنتجت أدبا سمي باسمها وهو "الأدب النسوي" وأنتجت خطابا حمل سماتها وهو " الخطاب المؤنث" بغض النظر عما تكتبه سواء كان شعرا أم نثرا.

وتبين الدراسات التي اهتمت بتاريخ كتابات المرأة ، أن الأدب النسائي قد مر بثلاث مراحل وهي:

ـ **الطور المؤنث (1840/ 1920)**: وهي مرحلة المحاكاة للأشكال الأدبية السائدة ، حيث تتقيد الكاتبات بالمعايير الجمالية الذكورية ، زيـــــادة

1ــ زهرة الجلاصي: النص المؤنث، تونس، د ط، مارس 2007، ص 04

2ــ عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط 2، 1997، ص 07

على التزامهن آداب الاحتشام ونبذ المجون في كتاباتهن، ومن أبرز رائداته (إليزابيت غاسكل) و (جورج إليوت).

الطور النسائي (1880/ 1920): تمثل مرحلة الاعتراض والاحتجاج ضد الأساليب والقيم الذكورية السائدة والدفاع عن حقوق وقيم الأقليات واستخدام الأدب في تمثيل محن الأنوثة المظلومة، وأشهر كاتباتـه(إليزابيت روبنز) و(أوليف شرايدز)[1].

الطور الأنثوي (المتقدم منذ سنة 1920): وهي مرحلة اكتشاف الذات بحثا عن الهوية وتخفيفا للاعتماد على المعارضة، وهنا تحث (**فرجينيا وولف**) الكاتبات على اتخاذ هذه الخطوات التي تتحول فيها المرأة من مادة يشكلها الرجل ويشيؤها على الورق ، إلى صانعة مادتها مشكلة لملامحها بمشيئتها [2] وكانت كل من (**ريبيكا ويست، وكاترين مانسفيلد، وفرجينيا وولف**) أهم الروائيات والقاصات النسويات في هذا الطور،غير أن هذه المرحلة لا تزال في طور النشوء والتشكل المستمر.

إضافة إلى هذه الدراسة هناك دراسة حديثة، حيث تطرح كل من (**فرجينيا سمورز، وجوليان هامسكومبس)** في كتابهما: **" من أجل حياتهن"** 1987 دراسة حول المبدعات الحديثات اللواتي كتبن بين أعوام 1910–1940

1– ينظر: حسين المناصرة: النسوية في الكتابة والإبداع، عالم الكتاب الحديث، إربد/الأردن،ط 1، 2008،ص: 79

– حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيات، المنهجيات)، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1، 2007، ص 125

2- لمياء باعشن: (الإبداع النسائي وقناع الكتابة)، الجزيرة المجلة الثقافية، جدة، ع 382، ذو القعدة، ص 1

بتقديم يسعى إلى معرفة كيف تعاملت المبدعات مع كونهن "نساء"، فترى الناقدتان أن المرأة الكاتبة، من خلال الثقافة الذكورية المهيمنة، اعتبرت دائما متطفلة في وسطهم، بل لا تملك مكانا "طبيعيا"، فكان عليها أن تخلق مكانا جديدا لها أشبه بثقافة فرعية خاصة للمرأة، وأن تدخل في جدال مع الرجال لتثبت أنها جديرة بأن يفردوا لها مكانا مشرفا بينهم[1].

وغير بعيد عن الحديث عن الخطاب المؤنث أو الأدب النسوي، نجد الناقدة المغربية " **رشيدة بنمسعود"** تحدد علاقة المرأة بالممارسة الأدبية والمكانة التي احتلتها في تاريخ الأدب، إذ ترى أنه من الضروري أن ينظر إلى هذه العلاقة من زاويتين طبعتا سيرورة الأدب النسوي وتطوره:

أولا: زاوية الخلق والإبداع الذي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، ومبدعة وهي التي تكتب عن قضيتها.

ثانيا: وهي الزاوية التي تحضر فيها المرأة كموضوع للاستهلاك يستمد منها الرجل/المبدع موضوع إنتاجه الفني تقول:" إن هذين المحورين حددا الذاكرة الإبداعية للمرأة كموضوع، وكذات منتجة عبر التاريخ العربي"[2]؛ أي كذات موضوع وذات فاعلة، أي كمادة وموضوع مستمر من طرف الكتابة.

ولاشك أن للمرأة إسهامات لإبداعية في فترات ضاربة في القدم، ولكن لم يصلنا من إبداعها إلا القليل بمقارنته بما وصلنا من إبداع الرجال، ويعود

1ــ ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي ــ دراسة في النقد الأدبي النسائي ــ ، دار المدى، سوريا/ دمشق، ط 1، 1997، ص 36

2ــ رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2، 2002، ص 05

ذلك إلى مجموعة من الرواسب الثقافية والاجتماعية.

وأكبر دليل على ذلك كتاب **" أشعار النساء"** في ــ سبعة أجزاء ــ لم يصلنا منه سوى نصف الجزء الأول، وهذا يدل على وجود إرادة لتغييب أدب المرأة من مجال الإبداع الأدبي، وفرضية التغييب هذه تساعدنا على فهم اختفاء أدب المرأة بعد القرن الرابع هجري؛ أي إبان ظهور شخصية "شهرزاد" في الأدب الشعبي، إذ تعتبر شخصية أسطورية وهي رمز الاستمرار الإبداعي عند المرأة العربية، لكنه إبداع لا يحظى باعتراف الأوساط الثقافية، ومن بين العوائق أيضا أن تقف الأعراف الاجتماعية معارضة لخروج المرأة لساحة الفن والإبداع " فمن المعلوم أن طفرة المراهقة تتفجر من خلالها موهبة التعبير عن المشاعر، ومنذ ذلك الوقت المبكر تبدأ سلطة الأهل بالمعارضة على أن قراءة الأدب أو كتابته ضرب من العبث وضياع الوقت أو مفسدة للأخلاق وتكون الطامة الكبرى إذا حاولت البنت أن تنشر فهنا يشهر الأب العصا الغليظة لأنه مسؤول عن سمعة العائلة لأن خروج المرأة إلى النشر يعني اختلاطها بالرجال، وهذا يؤدي إلى فساد المجتمع"[1] خاصة إذا كانت المرأة تكتب مقطوعات عاطفية تردد مخزونها اللاشعوري مما قرأت وحفظت ووعت، بالرغم أنها لم تبدعه هي ولم تمر بتجربة شخصية، لكن في العقل العربي يسيطر الرجـــــــل ولابد أن تخضع المـــــــرأة لسلطته وإلا أصبحت متمردة.

محمد بن عمران المرزباني: أشعار النساء، ت:هلال ناجي، عالم الكتب الحديث، ط1 .

1ــ محي الدين صبحي: المرأة وعوائق الإبداع، مجلة العربي، وزارة الإعلام، دولة الكويت، العدد 509، أبريل 2001، ص117

كما أن بعدها عن التيارات الفكرية والتاريخية الكبرى يفعل فعله في المجتمع، ويبعث في الأفكار قوة مادية تحرك الجماهير وتجعل من أدبها لا يرتقي ولا يتطور.

الإبداع يعني استقلال الشخصية، وعندما يبدع الإنسان فقد استقل عنك لأنه كوّن لنفسه شخصية ورؤية فكرية وطريقة في التعبير خاصة أنه لا علاقة لك بها، فالمرأة عندما تتعلم وتكتب وتبدع فلابد أنها ستشكل رؤية مستقلة عن الرجل، وذلك يشكل خطرا عليه.

وبما أن المرأة عاشت ولا تزال تعيش منظومة خدماتية للرجل، فإنه يحرص على أن تبقى تحت منظومته، فيحد من كل تطلعاتها لكي تبقى حبيسة في إطار خدمته ولكن بالرغم من هذا القهر الذي تعيشه المرأة منذ الأزمنة الغابرة، إلا أنه وفي عصر الأندلس تمتعت المرأة بنوع من التحرر ودخلت عالم الإبداع، إلى غاية عصرنا هذا والذي شهد تفخيما ومركزة للأنثى.

انطلاقا مما تقدم يمكننا القول أن الخطاب المؤنث يؤكد بالخصوص على أن للمرأة الكاتبة تصورا مختلفا للمسكوت عنه بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين، والطريقة الخاصة في التعبير، وعلى مستوى الجرأة في طرح بعض المواضيع ذات التضاريس المجروحة في كينونة عمقنا الثقافي.

النسوية/ النسوي/ النسائي:

منذ أواخر السبعينات من القرن العشرين بلغ الفكر النسوي الغربي مستويات من النضج، حيث أدركت المرأة بعد قرون من القهر والعنف ضرورة النضال من أجل كينونتها وهويتها بنفسها وضرورة تنصلها من تبعيتها الحتمية للرجل والتي تفرض معاناتها طبيعيا أكثر مما يعاني هو قسوة المعاملة وقهر النظام على أساس أن وضعها البيولوجي حدد لها وضعا ثانويا تبعيا، وبدأت بالفعل حركات تحرير المرأة في القرن العشرين هذا الوجود الفعلي للحركة النسوية انعكس وجودا ثقافيا فكريا، تكمن إحدى تجلياته في الكتابة النسوية الإبداعية والنقدية.

وعليه لا يمكن الفصل بين الكتابة النسوية والحركة النسوية التي كانت منذ البدء معنية بالأدب، خاصة فيما يتعلق بالإهمال الذي كانت تتلقاه كتابة المرأة على أنها نشاز وحدث جديد على ثقافة قد ترسخت تقاليدها وأعرافها حسب قواعد الفحولة، من خلال طرح أسئلة حول علاقة المرأة بالأدب، الأمر الذي دفع إلى ظهور النقد النسوي، وقد أشار **نبيل راغب** في كتابه "موسوعة النظريات الأدبية" بقوله: "ظهرت النزعة النسوية في نهاية ستينيات القرن العشرين كتيار مضاد للواقع الإنساني المهيمن الذي عانت منه المرأة عبر العصور الماضية ولا تزال" [1].

وقبل معرفة مصطلح ومفهوم "النسوية" وانطلاقاتها الفعلية ومساهماتها وإنجازاتها حري بنا أن نتعرف على مرجعيات ودوافع ظهور هذه الحركة.

مثل كل حركة سياسية أو اجتماعية أو ثقافية لا تنشأ من عدم، هناك

---

1 ــ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان ــ القاهرة، 2003، ص: 668.

ـ ريان قوت: النسوية المواطنة،تر: أيمن بكر وسمير الشيشكلى، سلسلة العلوم الاجتماعية، 2005.

دوافع وخلفيات ساهمت في ظهور الحركة النسوية، وانتشار مصطلح " feminist " في شتى الميادين، بيد أننا إذا بحثنا عن تاريخ محدد لظهور مصطلح feminist فإننا لن نجد له بداية، لأن التحدي المؤنث لطالما كان موجود غير أنه لم يكن في إطار مؤسس، ومع نهاية القرن التاسع عشر بدأت النسوية تظهر إلى الوجود نتيجة الوعي الأنثوي ورغبته في إعلاء صرح هذه الحركة، إلا أن أغلب الدراسات تكاد تجمع على أن كتاب**" دفاع عن حقوق المرأة"** 1972 لـ: **ماري ولستونكرافت mary wellstoncraft** يعتبر أول ما كتب في هذا المجال " حيث أوضحت فيه أن النساء بحاجة إلى العقلانية التي سيتوصلن إليها عن طريق التعليم وتجادل ولستونكرافت بأن النساء يصنعن ولا يولدن، لذا أرادت من النساء أن يصبحن مثل الرجال في أحسن أحوالهم، عاقلات مستقلات، ومثقفات ثقافة عالية وبعد ذلك فقط يكن زوجات وأمهات ومواطنات فاضلات"[1] وفي منتصف القرن التاسع عشر بدأت الحركة النسوية بالظهور في أمريكا عام 1848 " حيث انعقد مؤتمر ــ سينيكا فولز ــ للمرأة وهو أول مؤتمر لحقوق المرأة في الو م أ"[2] والذي طالب بالمساواة بين الجنسين اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وثقافيا.

أما مصطلح feminist فقد ظهر أول مرة في أواخر القرن التاسع عشر " فمابين عامي (1880ــ 1910) كانت أكثر مراحـــــــــــــل الحركة النسويـــــة

1ـــ ديفيد غلوفر وكورا كابلان: الجنوسة الجندر، تر: عدنان حسن، دار الحوار، سوريا، ط 1، 2008، ص:67

2ـــ يمنى طريف الخولي: (النسوية وفلسفة العلم)، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت م 34، ع 2، ديسمبر 2005، ص:23

توهجا، وفيها توالت المؤتمرات الدولية واللقاءات والمنشورات النسوية بجهد متراوح بين مختلف التوجهات السياسية"[1].

وفي الستينيات من القرن العشرين اكتسبت النسوية نضجا فكريا، حيث بدأت تأخذ طابعا عالميا، أطلق عليه " النسوية الجديدة" والتي سعت إلى البحث عن إطار نظري أعمق وأشمل من مجرد المطالبة بالمساواة مع الرجال، ووجهتها نحو صياغة نظرية في" الهوية النسوية وتحولاتها الممكنة، فأصبحت الأنثوية مرحلة متطورة، وهي مرحلة اكتشاف الذات بدلا من التماهي مع النموذج الذكوري"[2] فدعت إلى إعادة تشكيل الصورة الثقافية للأنوثة بما يسمح للمرأة بالوصول إلى النضج واكتمال الذات؛ أي تحقيق الأنوثة والرغبة في تحقيق التميز والاختلاف بالخصائص الأنثوية ثم ظهر مفهوم آخر خلال منتصف الثمانينات وبداية التسعينات، حيث عقب مصطلح "النسوية" مفهوم " الجندر" gender تمييزا له عن الجنس sex الذي لا يتجاوز البعد البيولوجي أما الجندر فهو التعبير الثقافي عن الاختلاف الجنسي؛ أي أنماط السلوك الذكرية التي يتبعها الرجال وأنماط السلوك الأنثوية التي ينبغي أن تلتزم بها المرأة، وعليه فالتعبير الثقافي والاجتماعي هو الذي يؤسس بنية الجنوسة، وليست الطبيعة البيولوجيـــــــــــــــة

1ـــ سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1 ،2002، ص: 39ـــ40

2ـــ ينظر: نيما ناغيبي: الدراسات النسائية (دراسات الجندر)، تر: هالة كمال، دار بريل لندن/ بوسطن، د ط 2003، ص: 581

ـــ يمنى طريف الخولي: (النسوية وفلسفة العلم)، ص: 26

هي التي تضع قيودا ومحددات، حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك.

كما ظهر مصطلح واكب حركة ما بعد الحداثة أطلق على أكثر إنتاج المرأة الفكري وهو مصطلح " ما بعد النسوية " حيث لم تعد تطالب بتحقيق المساواة ولا إثبات هويتها، وإنما أصبحت تتبنى مفهوما جديدا وهو مفهوم

"الاختلاف"، وذلك بالإصرار على تفرد الطبيعة الأنثوية للمرأة والمختلفة عن الطبيعة الذكورية للرجل، فأضحت الأنوثة علامة تميز.

لذلك نلمس توازيا بينها وبين مصطلحات ما بعد الحداثة في أحدث حلقة من حلقات التنوع في ملامح الفكر النسوي " الذي يتسم بالتحول والتغير المستمر، ويعمل هذا التيار الفكري على دراسة العلاقات المثمرة مع ما بعد الحداثة عن طريق الاستعانة بنظريات الاختلاف والهوية والتفكيك، بقصد الجمع بين مختلف طرق صياغة المرأة وتشكيلها، لذلك عملت على نقد منظومة التضاد الثنائية (الذكر/ الأنثى) وبنية التفكير البطريركي التي تقوم على التعارض والتراتبية وليس على الاختلاف والتنوع"[1]. أي أن المرأة سعت إلى إثبات معارضتها للفكر الأبوي عن طريق بناء فكر جديد يقوم على إثبات الهوية وتعزيز الاختلاف، لا الاختلاف والتميز عنه فحسب.

هكذا عرفت الحركة النسوية على أنها وعي المرأة لاضطهادها كأنثى ضعيفة وتابعة وثورتها على اضطهادها كجنس ثان متدن تجاه الجنس الأول (الذكر)، لكن "على الرغم أن الهدف الاستراتيجي واحد سواء بالنسبة لحركة تحرير المرأة أو بالنسبة للنـــظرية النسوية المعاصرة، وهو تغيير أوضاع المرأة في المجتـــــــــــــمع الذي اعتاد إهدار كيـــــــــانها عبر العصـــــــور

1- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص: 77 - 86

إلا أن النظرية النسوية لم تتحمس لحركة تحرير المرأة التي انتكست أكثر من مرة من قبل، لأن المرأة لم تأخذ فيها بزمام المبادرة في يدها، بل اعتمدت على مشاهير الرجال والمفكرين المتحمسين لحركة تحريرها؛ أي أنها دون أن تدري أثبتت عمليا أنها لا تزال خاضعة للرجال ولم تستطع أن تتخلص من إحساسها الدفين والمتسرب عبر العصور والذي يوحي إليها دائما أنها لا تمتلك الكيان الإنساني الخاص بها"[1] ، وعلى الرغم من هذا فالنسوية في أصولها حركة سياسية تهدف إلى غايات اجتماعية تتمثل في حقوق المرأة وإثبات ذاتها ودورها.

وكما ذكرنا آنفا أن الحركة النسوية شأنها شأن أي حركة أخرى لم تنطلق من فراغ، ولعله حري بنا أن نتحدث عن مرجعيات ودوافع الحركة النسوية.

إن الحديث عن المرجعيات أو الخلفيات الابستمولوجية في التراث الفكري الإنساني هو حديث عن دوافع وموجبات الحركة النسوية، وكذلك بيان مواقف المجتمع وأدبيات اليهود والإنجيل والمفكرين من المرأة، فبالعودة إلى التاريخ الإنساني يتبين بوضوح أن هذا التاريخ قد سطر من قبل الرجل فأين موقع المرأة من هذا التاريخ الإنساني؟ ومن هنا سنحاول التطرق إلى خلفيات وتمظهرات المرأة في الثقافة الذكورية.

ما من شك في أن الكتابات أو التفسيرات اليهودية والمسيحية، هي عبارة عن تحريفات جعلت من المرأة أصل الخطيئة؛ لأن الدين الإسلامي في الأصل أعطى المرأة الكثير من حقوقها المستلبة، ولم تجسد دونية المرأة على عكس ما نجده عند الحاخامات وكتاب الإنجيل، وخير دليل على ذلك

1ـــ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص: 654

ما نص به القرآن الكريم، فديننا الحنيف يرفض التفريق المتعسف بين الذكر والأنثى ويرفع منزلة المرأة ولا يضعها موضع الخطيئة وعلى سبيل المثال نذكر قوله تعالى < يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم>(الحجرات:13)[1] ففي التوراة والإنجيل المحرّف، المرأة هي سبب الفساد، وأصل الشرور وزيّنت لآدم الخطيئة فتسببت في عصيانه وإخراجه من الجنة، ومن ثمة فهي مسؤولة عن دخول الخطيئة إلى العالم فهي مصدر للغواية والمكر والغدر، لذلك كان عليها أن تكون تابعة للرجل، فجعلت اليهودية والمسيحية من الجسد خطيئة، ومن المرأة الجهة التي أتت بواسطتها الخطيئة، ولم تكن الخطيئة في سفر التكوين تتعلق بالجسد، بل بمعرفة الجسد، لذلك وجدت في تفاسيرهم على أن الله خلق الروح/ الرجل، والشيطان خلق العالم الفاسد المتمثل في الجسد/ المرأة[2].

وبعد ما كانت الأنثى/ المرأة في الأساطير الأولى هي أصل الكون انقلب زمن السلطة وتحولت إلى الذكر/ الرجل الذي اجتث صورة الآلهة الأنثى، الأم الخالقة مطاعة الكلمات، كلية القدرة جردها من قدرتها وجعلهـــــا

1- سورة الحجرات: الآية 13.

2 ــ ينظر: أمينة غصن: نقد المسكوت (في خطاب المرأة والجسد والثقافة)، دار المدى، سوريا/ دمشق، ط 1 2002، ص: 15

ـــ كاظم الحجاج: المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط 1، 2002 ص:77، 78

ـــ عيسى برهومة: اللغة والجنس (حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة)، دار المشرق، عمان/ الأردن، ط1 2002، ص:73

منفعلة لا فاعلة، لم تعد مبدأ الكون، بل مجرد رحم مولود من ضلعه فخصبها لا يفيض منها بل يأتي معه[1].

هل كان خضوع المرأة للرجل إيذانا ببدء المجتمع البطريركي ـ حسب قولهم ـ وانحياز الرب / الإله إلى الرجل/ الإنسان على حساب المرأة/ الآلهة؟ لقد أعلي النظام الأبوي/ البطريركي على حساب النظام الأمومي/ الأمومية، فمنذ انهيار المجتمع الأمومي عكفت العقول الذكورية على ترسيخ خرافة أن المرأة مخلوق ناقص مقارنة بالذكر، وألصقت بها الشرور بدء من إخراج آدم من الجنة ــ كما رأينا سابقاــ فقد اتهمت بالسحر والشعوذة، كما وسم جسدها بأنه أصل الفتن.

فالأسطورة تصنيع شعبي للتاريخ الخاص، ومحاولة إلباسه دوما لباس الحقائق الثابتة، من هنا ظلت صورة الرجل المحارب والبطل الغازي في المخيال الشعبي ـ كما كان "زيوس" كبير الآلهة على قمة (البانثيون) بطلا للنهب والسلب ـ المثل الأعلى الذي يستوحيه الرجال، أما النساء فكن خاضعات، راضخات مستسلمات، لا يملكن من أمر نفسهن شيئا " كما كانت (هيرا) برغم لسانها السليط أو (أثينا) برغم أنها كانت واحدة من ربات البانثيون اللاتي يخضن الحروب كالرجال تماما"[2] وهاهي أسطورة "جلجامش" الشهيرة؛ إذ نجد (المرأة/الآلهة) رمزا للفتنة والغواية والغـدر والخيانة "فقد احتقر جلجامش عشتار التي أحبته، مدعما هذا بأنـــــــــه يعرف

1ــ يسرى مقدم: مؤنث الرواية (الذات، الصورة، الكتابة)، دار الجديد، بيروت/ لبنان، ط1، 2005، ص: 15

2ــ حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع،عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط1 ،2008، ص18

مسبقا خداعها المتكرر وشبقيتها في حق كل من أحبها، وسلّم القيادة لفتنتها، وأمن لغوايتها"[1].

أما في الفكر القديم، فقد كانت الحضارة اليونانية والرومانية تدفع إلى كراهية المرأة لإفراطها في الانحطاط بوضعيتها إلى أدنى درجة، حيث "ارتبطت المرأة في اللاوعي الإغريقي بالظلام وما يدخل فيه ويخرج منه"[2] والظلام بدوره مرتبط بعالم الفوضى والشر والموت والجحيم هكذا ارتبطت المرأة بالشر، وليس بالانحطاط فقط، إذ نجد أن المرأة في القوانين الرومانية غير مسموح لها بالتعلم، كما كانت أقل منزلة من العبد المملوك، فلم تكن -على حد تعبير **باديس فوغالي** -" غير قطعة من قطع الأثاث تزين البيت"[3]، وهي عند اليونان " مسلوبة الإرادة والحرية، لاينبغي لها أن تتعلم لأنها ناقصة"[4]. فأفلاطون يرى أن (المرأة/الجسد) مصدر فساد المجتمع فهو يحتقرها أيّما احتقار، ولا يتحدث عنها في محاوراته ـ بوصفها امرأة ـ إلا بكثير من الاحتقار؛ إذ يصنفها مع العبيد والأطفال والأشرار والمجانين.[5]

1ـ ملحمة جلجامش: تر:عبد الغفار مكاوي،أبوللو،القاهرة،ط2 ،1997، ص 129-133

2ـ يمنى طريف الخولي: النسوية وفلسفة العلوم، ص 16

3ـ باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية،عالم الكتب الحديث،إربد/الأردن، ط1، 2010، ص 63

4ـ انتصار محمد الطياري:(النقد النسوي بين اضطراب المفهوم وفوضوية التنظير)ـ تحولات الخطاب النقدي المعاصرـ مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر،25-2006/7/27، قسم اللغة العربية ،جامعة اليرموك إربد/الأردن،ط1، 2008، ص1062

5ـ ينظر:إمام عبد الفتاح إمام:أفلاطون والمرأةـ سلسلة الفيلسوف والمرأةـ مكتبة المدبولي القاهرة، ج1، ط2، 1996،ص 81

ـ خديجة زتيلي: أفلاطون السياسة، المعرفة، المرأة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2011، ص 75-82

ولقد عزز **"أرسطو"** هذه الرؤية حيث "يرى أن الأنثى هي أنثى بفضل ما تفتقد إليه من خصائص"[1]، ويستخلص سبب دونية المرأة من قبل الطبيعة حتى أنه طبق "مصطلح الذكر والأنثى على الكون النظامي بوصفها شيئا مؤنثا وأسماها "الأم"، بينما أشار إلى السماوات والشمس بوصفها "المتحدث" أو "الأب" واستمسك بأن كل ما هو أعلى ينبغي أن ينفصل بقصارى ما أمكن عما هو أدنى، وهذا يفسر لنا لماذا تنفصل السماوات عن الأرض الدنيا، ولأن الذكر امتلك القدرات العليا للعقل والروّية، تبع هذا فإن علاقة الذكر بالأنثى هي بطبيعتها علاقة الأعلى بالأدنى، الحاكم بالمحكوم"[2] وعليه فهو يؤكد على أن الأنوثة نقص وتشوه، وأن المرأة امرأة

لأنه ينقصها ما يجعلها رجلا، وبالتالي الرجل هو الأرقى والأكمل، لذا يجب أن يكون هو الحاكم وهي المحكوم.

وتشير الدراسات أن المرأة عند أفلاطون "تلعب دورا ثانويا، بينما عند أرسطو فهي مستعبدة تماما من مجالات الحياة العامة، وتقتصر وظيفتها على وظيفتي الإنجاب وخدمة الرجل"[3].

وقد استمرت هذه النظرة الدونية للمرأة، مع العديد من مفكري العصر الحديث، و على سبيل المثال نجد **" جان جاك روسو"** صاحب الأفكار

1ـــ المرجع السابق: إمام عبد الفتاح إمام: أفلاطون والمرأة، ص 64

2ـــ ليندا جين شيفرد: أنثوية العلم(العلم من منظور الفلسفة النسوية) تر: يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، ع 306 أغسطس 2004، ص 26

3ـــ سوزان موللر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2005، ص 03

التحررية يسير في معاملته للمرأة على نهج فلسفة أرسطو، حيث يقول:" إن الرجل فطر بالطبيعة للحياة الخارجية، بينما المرأة مكانها داخل الأسرة المرأة بالتعريف هي جزء من الطبيعة، والمفروض في تربيتها أن تعدّها لكي تكون السند المعنوي للرجل وخادمته من دون أن تكون لها إرادة خاصة بها"[1]. وهذه نظرة متعسفة للمرأة التي خلقت في نظره للإنجاب والتربية وخدمة الرجل، بينما خلق الرجل للعمل وكسب المال.

كما دعا **" فريديريك نيتشة"** هو الآخر إلى تهميش دور المرأة، والاستهانة بقدراتها ووصفها بأنها كائنات شبحية مخيفة، فالمرأة عنده بطبيعتها "خداعة وعاجزة عن السعي الذي لا يكل نحو الحقيقة"[2] ذلك السعي الذي ينسبه نيتشة إلى الرجال النبلاء، بل في الواقع هي معادية للحقيقة كما يؤكد على أن الحضارة كانت رجولية، وستكون كذلك ولن تتغير.

والسؤال الذي يمتلك مشروعية الطرح هنا، لماذا هذه النظرة الدونية؟ ولأي أسباب يقمع البعض حرية المرأة في التفكير والإبداع وغيرها من مجالات الحياة؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات نعرض فيما يلي ما قاله

الباحث **"عدنان حب الله"**، حيث يقول " إن الهاجس الأساسي في قمع حرية المرأة يكمن في خوف أساسي عند الرجل، فالمواضع التي تدخل في ملكيته،لا يمكن الحفاظ عليها إلا في قمع الرغبة لها، فهي ما دامت في إطار الحاجة

والطلب، تبقى مرتهنة به ملتزمة في الانصياع لرغبته وتلبية أوامره؛ ولكـــــن

1ــ باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ص 64

2ــ فريدريك نيتشة: إنساني مفرط في إنسانيته (كتاب العقول الحرة)، تر:محمد الناجي، دار إفريقيا الشرق،ج1 دط، 1998، ص144

إذا ما حصل أن رغبت، فإن ذلك يشكل خطرا لا مفر منه، لأن احتمال تحول موضوع الرغبة إلى شخص غيره، يضعه في موقع خطر"[1] فخوف الرجل من استقلال رغبة المرأة عن رغبته، جعله يسقط عليها أحكاما سلبية تجعلها مصدر الشر والشؤم والمرض، كما سعى جاهدا لقمع طموحها ورغبتها خوفا من استقلاليتها.

وعلى ضوء هذه الخلفيات، فقد سعت المرأة منذ القديم إلى إثبات وجودها وتحقيق ذاتها وإيجاد حريتها،"وبما أن الفكر النسوي ليس رهين النظريات وشطحات الأفكار، بل كان استجابة طبيعية للضغط الاجتماعي ورد فعل على التهميش المفروض عليها"[2] فقد اتخذت من مجموعة من العوامل دافعا لقيام ثورتها ومرتكزا لها، فقامت النسوية من أجل تحدي هذه الأفكار التي سادت في الفكر الغربي، وجعلت منها منطلقا لنشر الثقافة المضادة عن المرأة، التي شكلت مفاهيم وقيم ومبادئ الحركة النسوية الغربية.

ولما كان مصطلح قد أثار منذ ظهوره الكثير من الجدل لملامسته لتخوم جد حساسة: الأسرة، المجتمع، الرجل، المرأة، ولتعدد مشارب واتجاهات المشتغلين به في شتى المجالات فكريا، سياسيا، اجتماعيا ولاسيما على صعيد الإبداع والنقد، سنحاول أن نقدم مجموعة من المفاهيم لـ: النسوية، الأدب النسوي، النقد النسوي.

1ـــ عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة(من فرويد إلى لاكان)، الفارابي، بيروت/لبنان،ط1 2004، ص220

2ـــ ليلى بلخير:(الحفر في جذور المصطلح: مصطلح النسوية في الفكر الغربي)، مجلة كتابات معاصرة، فنون وعلوم الإبداع والعلوم الإنسانية، م18، ع70، تشرين الأول، 2008، ص 106

أ/ مصطلح النسوية: تتفق أغلب الدراسات، على أن هناك ثلاثة مفاهيم متباينة حول مصطلح النسوية وهي "النسوية، الأنثى، الأنوثة" " وتقترح toril moiأن الاختلاف بين هذه المفاهيم ما هي إلا مسألة التمييز المبدئي بين "النسوية" على أنها قضية سياسية إيديولوجية تسعى إلى تفكيك مشروع النظام الأبوي في بنيته وهيكله بشتى أفكاره وأبعاده، و"الأنثى" على أنها مسألة بيولوجية طبيعية بحتة، أما "الأنوثة" فهي مجموع خواص ومزايا محددة ثقافيا توجد في المرأة، وبالتالي تدخل في إطار مفهوم حضاري"[1].

بينما **simon blackburn** يعرف feminism على أنه مذهب نسوي فهو"منهج دراسة الحياة الاجتماعية والفلسفة وعلم الأخلاق، يلتزم صاحبه فيه بتصحيح انحرافات التحيز التي تؤدي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع (أي في مكانة ثانوية) وإلى الغض من قيمة الخبرة الخاصة بالمرأة واستصغار شأنها"[2] هذا يعني أن الاتجاه النسوي يركز على الانحياز للرجل كاشفا عن خباياه في الدراسات والنظريات الفلسفية التي توارثتـــــــــها الأجيال.

ويشير الباحث "أحمد صبرة" أن النسوية ترتبط بمفهوم أكثر عمومية هو **"الجنوسة/ gender** " وهو مصطلح ما يزال الجدل قائما حوله، البعض يعنون به الجانب البيولوجي في النوع البشري (ذكر/أنثى) بينما يصر آخرون على إحداث فصل واضح بين البيولوجي والثقافي فمفهوما "الذكورة

1ـــ نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي(حوار المساواة في الفكر والآداب)،دار أبي رقراق،الرباط،ط1، 2009 ص197

ـ سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص 335،337

2ـــ محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ـ، ط 3، 2003ـ ص 181

والأنوثة" لا يتحددان ـ حسب رأيهم ـ مسبقا من خلال الجسد نفسه، بل إنهما

يتكونان من داخل الثقافة التي ينتميان إليها[1] وعلى ذلك فإن "الأنثى" هي مسألة جنس (sex) بينما الأنوثة femininty هي مسألة ثقافة أي الجنوسة.

ب/ مصطلح الأدب النسائي/ النسوي: ميزت الدراسات النسوية الغربية نوعين من الأدب عند المرأة هما:

- الأدب النسائي أو كتابة المرأة
- الأدب النسوي أو الكتابة النسوية

فالأول يعني ما تكتبه النساء من وجهة نظر النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن أي موضوع آخر، أما الثاني فيعني الكتابة من وجهة نظر نسوية سواء كانت هذه الكتابة من إبداع امرأة أو إبداع رجل[2].

ونجد ما كتبته كل من (ماري إيجولتون/في النظرية الأدبية و النسوية) و(جانيت تود/ دفاعا عن تاريخ الأدب النسوي) يؤكـــــــــــــــــــــــد أن النـــــــــــص

1ـــ ينظر أحمد صبرة:(النقد النسوي وبناء المفاهيم المضادة)، مجلة كلية الآداب،جامعة الاسكندرية القاهرة،2004، ص 02

2 ـــ ينظر: حفناوي بعلي: مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة (ترويض النص و تقويض الخطاب)، أمانة عمان/ الأردن، ط1، 2007، ص 153

- سعيد إدوارد: الثقافة و الأمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط3، 2004، ص 53

- رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف (دراسة في كتابة النساء)، دار المدى، سوريا/ دمشق، ط 1، 2001، ص 10

"النص النسوي" هو "النص الذي يعبر عن التجربة الخاصة التي تعكس واقع حياة المرأة، و يتيح المجال الأوسع لتعبير ذاتي و مباشر"[1] فهو ذلك النص الذي يكتب أو يعبر بأسلوب أنثوي خاص عن هوية الذات الأنثوية الخاصة، غير مقيد بالمفاهيم التقليدية أو المعايير الذكورية.

كما تشير الدراسات النسوية، إلى أنه ليس كل ما تكتبه المرأة يعد أدبا أنثويا، إذ لابد للأدب النسائي أن يحمل صفة الأنثوية، و التي تتحدد في ثلاثة عناصر هي: اللغة الأنثوية، الجسد الأنثوي، التجربة الأنثوية.

ج - مصطلح النقد النسائي/ النسوي:

مما لا شك فيه أن المرأة التي وضعت بصمتها منذ أقدم العصور، حاولت الإحاطة بالخطاب النقدي، و الذي سمي " بالنقد النسائي" وتشير الدراسات النسوية إلى أن هناك فرق بين نوعين من النقد عند المرأة.

و من أبرز هذه الدراسات نذكر دراسة " نحو دراسة لغوية للشعر" (إلين شوالتر) تقول في هذا الصدد " يمكن قسمة النقد النسائي على نوعين متمايزين: يهتم النمط الأول - بالمرأة بوصفها قارئة-، من حيث هي مستهلك للأدب الذي ينتجه الرجال، و بالطريقة التي تغير فيها فرضية القارئة الأنثى إدراكا لنص ما، تنبهنا على مغزى أنظمته الشفرية الجنسية سأدعو هذا الضرب من التحليل– النقد النسائي- -critique feministe-

وهو على غرار الأضرب الأخـــرى للنقد...و تتضمن موضوعـــــــــاته صـور

1- رزان محمود إبراهيم: (النسوية في الأدب و النقد)، المجلة الأردنية في اللغة العربية و آدابها، جامعة مؤتة الكرك/الأردن، م4، ع1، ذو الحجة 1428/ كانون الثاني 2008، ص 226

النساء و مقولاتهن في الأدب... و الانشقاقات في التاريخ الأدبي الذي يبنيه الذكور (و يسمى أيضا هذا النوع من النقد تحليل صورة المرأة)... أما النمط الثاني للنقد النسائي (و أطلقت عليه اسم – النقد الجنسوي- الذي استلهمته من مفهوم الكتابة الأنثوية لدى الناقدات الفرنسيات) فيهتم – بوصفها كاتبة-، بالمرأة من حيث هي منتج للمعنى داخل النص بتاريخ الأدب الذي تنتجه النساء و موضوعاته و أنواعه و بناه، و تنطوي موضوعاته على المحركات النفسية للإبداع الأنثوي و علم اللغة و مسألة الأنثوية ومسار السيرة الأدبية الأنثوية الفردية أو الجماعية و التاريخ الأدبي ودراسات لبعض الكتاب و الأعمال طبعا"[1] .

و يفهم هذا النص أن النقد النسائي توزع إلى نمطين: نمط يهتم بصورة المرأة في الأدب، و نمط يهتم بكتابات المرأة؛ أي بجماليات الكتابة النسائية. و بتعبير آخر فالنقد الجنسوي "هو محاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة أو " الذات الأنثوية" في التفكير و الشعور و التقييم وإدراك الذات و العالم الخارجي"[2].

و في اتجاه معاكس يرى كل من(فيليب رايس) و (باتريسيا كرون) أن النقد النسوي" هو النقد الذي يتركز حول السياسة النسوية، فهو نقد يتسم

بنزعته البراجماتية حول اهتمامات المرأة أكثر من اهتمامه بأدبية الأدب"[3]. ذلك أن هذا النقد في الأساس هو منهج دراسة الحياة الاجتماعية و الفلسفية

1ــ ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ت: عيسى علي،أمانة عمان/الأردن، ط1، 2008، ص 282

2ــ طراد الكبيسي: مدخل في النقد الأدبي، اليازوري، عمان/الأردن، دط، 2009، ص 36، 37

3ــ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994، ص40

و علم الأخلاق، أكثر منه دراسة جمالية.

و بناء على ما سبق نستخلص أن كل ما تكتبه المرأة لا يعد بالضرورة نسويا، فالكتابة النسوية هي الكتابة التي تتبنى الدفاع عن قضايا المرأة سواء كانت كتابة أدبية أو نقدية، و سواء كان كاتبها رجلا أو امرأة، فكل ما تكتبه المرأة إنساني و ليس كل ما تكتبه نسويا؛ لأن الكتابة النسوية قد يكتبها الرجل أيضا، أما الكتابة النسائية فإنها كل ما تكتبه المرأة بغض النظر عن سيماته و توجهاته الإيديولوجية أو الفكرية.

الجنوسة/ الجنسانية/ الجندر:

تأتي أهمية الحديث عن النوع الاجتماعي، المسمى بالجندر من كونه نابع من فلسفة غربية جديدة تتبناها منظمات نسوية غربية، استطاعت أن تجعل هذا المفهوم محل جدل، و لم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل استطاعت مثل هذه التنظيمات النسوية أن تخترق بعض المستويات العليا في منظمات عالمية، مثل منظمة الأمم المتحدة.

ترى هذه الفلسفة أن التقسيمات والأدوار المنوطة بالرجل والمرأة، وكذلك الفروق بينهما، وحتى التصورات والأفكار المتعلقة بنظرة الذكر لنفسه وللأنثى، ونظرة الأنثى لنفسها وللذكر...كل ذلك من صنع المجتمع وثقافته، وأفكاره السائدة؛ أي أن ذلك كله مصطنع ويمكن تغييره وإلغاؤه تماما بحيث يمكن للمرأة أن تقوم بأدوار الرجل، ويمكن للرجل أن يقوم بأدوار المرأة[1].

1ــ بسام جرؤ: (النوع الاجتماعي)، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الكرك/الأردن، م3،ع106،1

المجتمع في الطفل منذ صغره، ويمكن تدارك ذلك بوسائل وسياسات "هذا يعني أن فلسفة الجندر تتنكر لتأثير الفروق البيولوجية الفطرية في تحديد أدوار الرجال والنساء وتنكر أن تكون فكرة الرجل عن نفسه تستند إلى واقع بيولوجي وهرموني، وهي تنكر أي تأثير للفروق البيولوجية في سلوك كل من الذكر والأنثى، وتتمادى هذه الفلسفة إلى حد الزعم بأن الذكورة والأنوثة هي ما يشعر به الذكر والأنثى، وما يريده كل منهما لنفسه، ولو كان ذلك مناقضا لواقعه البيولوجي"[1] إذن هذه الفلسفة الجندرية تسعى إلى تماثل كامل بين الذكر والأنثى، وترفض الاعتراف بوجود الفروقات، وترفض التقسيمات، حتى تلك التي يمكن أن تستند إلى أصل الخلق والفطرة، فهذه الفلسفة لا تقبل بالمساواة التي تراعي الفروقات بين الجنسين، بل تدعو إلى التماثل بينهما في كل شيء.

ولقد شهد هدا المفهوم فوضى مصطلح نظرا لعمليات الترجمة، فقد ترجم إلى: جندر، جنوسة، جنسانية...الخ ومن ثمة وقع خلط في استخدام المصطلح. فمفهوم "الجندر" GENDER كلمة انجليزية تنحدر من أصل لاتيني وتعني في الإطار اللغوي GENUS؛ أي (الجنس من حيث الذكورة والأنوثة)، وغير بعيد عن هذا تعرض الدكتورة **"شيرين شكري"** لهذا المصطلح توضيحا في كتابها **" المرأة والجندر"** " فالنوع الاجتماعي كمفهوم هو عملية دراسة العلاقات المتداخلة بين الرجل والمرأة في المجتمع، تحدد هذه العلاقات وتحكمها عوامل مختلفة اقتصادية واجتماعية، وثقافية وسياسية، وبيئية عن طريق تأثيرها على قيمة العمل في الأدوار الإنجابـــــــية

1– بسام جرؤ: (النوع الاجتماعي)، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، الكرك/الأردن، م3،ع1، كانون الأول 2008، ص 119

والإنتاجية والتنظيمية التي يقوم بها الرجل والمرأة معا"[1] وإذا استعرنا ما ذكرته **"آن أوكلي"** التي أدخلت المصطلح إلى علم الاجتماع سنجد أنها "توضح أن كلمة SEX أي الجنس تشير إلى التقسيم البيولوجي بين الذكر والأنثى، بينما يشير النوع GENDER إلى التقسيمات الموازية وغير المتكافئة اجتماعيا بين الذكورة والأنوثة، ومن هذا نجد أن مفهوم النوع يلفت الانتباه إلى الجوانب ذات (الأساس الاجتماعي) للفروق بين الرجال والنساء، ولقد اتسع منذ ذلك الوقت استخدام هذا المصطلح ليشير ليس فقط

إلى الهوية الفردية وإلى الشخصية، ولكن يشير على المستوى الرمزي أيضا إلى الصور النمطية الثقافية للرجولة والأنوثة، ويشير على المستوى البنائي إلى تقسيم العمل على أساس النوع في المؤسسات والتنظيمات، ورغم استخدامه بكثرة في الآونة الأخيرة إلا أنه ظل مفهوما غامضا؛ إذ يتم تعريبه وترجمته إلى اللغة العربية إلى مصطلحات عدة"[2] ومن هنا يمكننا القول أن الجندر يوضح العلاقة التي تنشأ بين الرجل والمرأة على أساس اجتماعي وسياسي وثقافي وديني؛ أي الاختلافات التي صنفها البشر عبر تاريخهم الطويل، بمعنى أن "الجنس SEX يولد به الإنسان بيولوجيا فهو غير قابل للتغيير، أما النوع الاجتماعي GENDER فهو قابل للتغيير لأنه يتكون اجتماعيا"[3] ولهذا فإن دعاة مصطلح الجندر يقدمونه على أنه يحمـــل

1ــ أميمة أبو بكر وشيرين شكري: المرأة والجندر ـ إلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي بين الجنسين ـ ، دار الفكر دمشق/سوريا، دار الفكر المعاصر، بيروت/لبنان، ط1، 2002، ص94

2ــ نورة خالد السعد: الجندر ودوره في قضايا المرأة، المجلة الكويتية في اللغة العربية، الجزيرة/الكويت، م3، ع6 جمادى الأولى 2006، ص 89

3ــ المقالة نفسها، ص90

معنى تحرير المرأة وتحسين دورها في التنمية.

وفي ظل الحديث عن الثابت والمتحول، وما دامت البيولوجيا ثابتة ليست متحولة، فإن النوع الاجتماعي متحول ومتغير حسب الثقافات المختلفة في المجتمع، وهذا ما تعززه "شيرين شكري" بقولها:" وتكمن الأهمية الفعلية لهذا المفهوم في كونه أنجز فصلا عاما ما بين الثابت والمتغير في العلاقة ما بين الرجل والمرأة، فإذا كانت البيولوجيا موضوعا ثابتا لا يتأثر بالإرادة الإنسانية، فإن الأدوار الاجتماعية التي تنتجها العناصر المادية والمعنوية بالمجتمع؛ أي علاقات القوة هي ليست تلقائية، وإنما هي منظمة حسب الثقافات المختلفة، وهي بهذا المعنى قابلة للتغيير بحسب هذه الثقافات السائدة في زمن معين وفي مكان معين"[1].

وعلى رغم ما يعتري هذا المصطلح من غموض سنحاول أن نعرض له مفهوما مختصرا ومحددا، استنادا لما تقوله **" نورة خالد السعد"** "هو وسيلة لإلغاء الفروق البيولوجية ورفض الاختلاف بين الذكر والأنثى ورغم أن هذا هو الأصل، استخدم هذا المفهوم أداة في تقارير مؤتمرات الأمم المتحدة للمرأة، ليس لتحسين دورها في

التنمية، ولكن أيضا لفرض فكرة حق الإنسان في تغيير هويته والأدوار المترتبة عليه، والاعتراف بالشذوذ الجنسي، وفتح الباب على إدراج حقوق الشواذ من زواج المثليين وتكوين أسر غير نمطية"[2]. أي أن مصطلح الأدب النسوي لم يكن لإلغاء الفرق البيولوجي بين المرأة والرجل فحسب، بل كان تعزيزا لحق المرأة في إثبات هويتها وتغيير أدوارها النمطية التي أقرتها المؤسسة الاجتماعية.

ومما سبق يمكننا أن نستخلص نتيجة مفادها أن الفروق المسوغـــــــــة بين

1ــ أميمة أبو بكر وشيرين شكري: المرأة والجندر ـإلغاء التمييز الثقافي والاجتماعي ــ ، ص 94

2ــ نورة خالد السعد: الجندر ودوره في قضايا المرأة، ص 91

المرأة والرجل إنما هي فروق إيديولوجية، وليدة الأنساق الثقافية التي تمرر تحت أقنعتها مسوغات سلبية المرأة وإيجابية الرجل، وليست الطبيعة البيولوجية هي التي تضع هذه القيود، وفي هذا يقول **سعد البازعي وميجان الرويلي** "ويذهب دارسو الجنوسة إلى أن الفرق بين الرجل بصفاته الإيجابية والمرأة بسماتها السلبية، مما ينجم عنه الهرمية الضدية بين الذكر والأنثى إنما هو فرق إيديولوجي ثقافي اجتماعي، دافع عنه المجتمع والثقافات المختلفة بقوة القانون والسلاح، كما أن الضغط الاجتماعي والثقافي يؤسس (بنية الجنوسة) ويجيز الدور الذي سيلعبه كل من الطرفين، وبهذا فإن الثقافة وليست الطبيعة البيولوجية هي التي تضع قيودا ومحددات حتى على طرق التفكير والإبداع والسلوك"[1] .

لقد جرت العادة أن تكون هناك علامة امتياز قيمية بين الرجل والمرأة حسب ما يقرره الفارق الجنسي، وبما أن الرجل هو الأصل والمرأة هي الآخر، ، فإن هذه العلامة وهذا الامتياز تمنح للرجل، ومن هنا كان للجنوسة مساعيها للحصول على هذه العلامة وهذا الامتياز، وسنحاول ها هنا عرض مساعي دعاة الجنوسة كما يقرر ذلك "سعد البازعي وميجان الرويلي" " حاولت تحييد الهيمنة الذكرية التي تعتمد على تكوين الجهاز التناسلي، كما حاولت إقامة نوع من العدالة الاجتماعية، كما سعت لقلب بنية التضاد لكي تصبح الأنثى أصلا والرجل فرعا، وذلك بسبب بنية التضاد بين الذكـــــــــــر والأنثـــى، وكذلك

1ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي ـإضاءة لأكثر من ستين تيارا ومصطلحا أدبيا ـ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، ط3، 2002، ص 151

حاولت تأكيد خصوصية الأنثى واختلافها عن الرجل، ودعت إلى إقامة جماعات الأنثى على غرار جماعات الرجل"[1] وبهذا سعت الجنوسة إلى

إعادة اعتبار الأنثى وتحقيق المساواة بينها وبين الرجل وإلغاء كل الفوارق التي أقرها المجتمع بينهما.

ولكن لئن حاولت الجنوسة أن تحقق مساعيها ومراميها، فإن دعواتها تعارضت مع أهدافها التحررية وبذلك وقعت في مأزق جعلها تكشف الداء وتعجز عن الدواء " إذ أن دراسات الجنوسة أصيبت بداء ما بعد البنيوية فهي تكشف الخلل، لكنها لا تستطيع تصحيحه ما لم ترتكب نفس آلية القمع التي جاءت لتناهضها، وبهذا فهي تكرر مسار الطرح التقليدي ولا تقوضه. ولما كانت هذه الدراسات منصبة على معاناة الأنثى فإنها وصلت إلى مرحلة تأكيد سمو وأهمية الأنثى، وبالتالي تكون قد وقعت في شراك الهرمية الفكرية التي جاءت أصلا لمحاربتها"[2] ومن ثمة لا تستطيع الأنثى أن تثبت هويتها وخصوصيتها إلا إذا قمعت هوية وخصوصية الرجل وبذلك ستسقط في دائرة ما جاءت لتحاربه، كما أنها إذا شيدت صرح الأنثى

1ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص 87

2ـ المرجع نفسه، ص ن

وأكدت على أهميتها ومركزيتها في مقابل تهميش الرجل، فستسقط في فخ اللوغوس، وهذا يعتبر مناف لمراميها بدعوى أنها جاءت لمحاربة الهرمية الفكرية، وهذا هو مأزق الجنوسة.

مما سبق يمكننا القول أن دراسات الجنوسة قد أدركت كثيرا من المفارقات ومازالت في منتصف الطريق تكشف التحيز، لكنها تبقى عاجزة عن إرساء البدائل العادلة، وهذا حال الفكر الغربي الذي يبقى عاجزا عن عرض البدائل الخالية من عيوب الفكر السابق، والمبني على الهدم والتقويض.

ثنائية الكينونة:

الهوية/الغيرية:

إن مصطلح "الهوية" من أكثر المصطلحات ألفة وشيوعا وتداولا في زمننا هذا، والأكثر ابتعادا مع ذلك عن دائرة الفحص والتناول النقدي بل والأكثر غموضا والتباسا ومدعاة لسوء التفاهم والاختلاف والجدل وحتى الانقسام والصراع بين المدارس الفكرية والحركات السياسية.

والمعاجم العربية لم تشر إلى لفظ "الهوية"، فهي مفردة جديدة دخيلة على اللغة العربية، وأقرب مفردة إليها هي الهَوية، فقد جاء في "لسان العرب" بأنها:"البئر البعيدة المهواة"[1] أما "الجرجاني" صاحب " التعريفات" فقد عرف الهوية بأنها: "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق"[2] فالهوية هي جوهر الشيء وحقيقته، وفي ظـــــل

1- ابن منظور: لسان العرب، دار الثقافة للنشر، بيروت/لبنان، المجلد السادس، ط1، 2001، ص 4029

2- الشريف الجرجاني: التعريفات، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1407/1987، ص341

تطور العلوم والانفتاحات المعرفية، كان لزاما علينا إعادة مساءلة مصطلح الهوية إذ "بات من الضروري القيام بمراجعة نقدية لمفهومنـــــا للهويـــــــة، في

ضوء تطور العلوم الإنسانية وما تقدمه لنا من انفتاحات معرفية ومنهجية لا غنى عنها في فهمنا لذاتنا ومقوماتنا، في تصورنا لمصيرنا وحاجياتنا"[1].

وبنظرة أركيولوجية للفكر الفلسفي نجده قد عالج مسألة الهوية بوصفها إحدى مبادئ المنطق ومقولة من مقولات الكينونة، وحسبنا ها هنا أن نشير إلى بعض ما قاله هؤلاء الفلاسفة، حيث نجد **" أفلاطون"** يحدد الكائن الحق بأنه" ما يكون هو ذاته بما هو ذاته"[2] إذا فالسمة الأساسية التي تطبع

الكائن هي مساواته مع نفسه؛ أي بقاؤه عين ذاته باستمرار، ويذهب **"أرسطو"** إلى أنه "كل ما كان هوية إما أن يكون غير وإما أن يكون هو هو"[3] فالهو هو والغير من المتقابلات بالوضع، متى وضع أحدهما ارتفع الآخر ، فالعناصر المؤسسة لمفهوم الهوية عند أرسطو تظل قائمة على المماثلة والمساواة والوحدة والثبات والتجانس، وأن الشيء يستمد وجوده من ذاته لا من غيره، ويكون هو ذاته من حيث لا يكون هو غيره. من هذا المنطلق نستنتج أن كل من "أفلاطون" و"أرسطو" لهما النظرة عينها لمفهوم الهوية، حيث يرى كل منهما أن مفهوم الهوية مستمد من الذات عينها لا من الآخر والغير" وقد ظل منطق الهوية القائـــــم

1- جليلة المليح الواكدي: مفهوم الهوية ـ مساراته النظرية والتاريخية في الفلسفة، في الأنثربولوجيا وفي علم الاجتماع ـ، مركز النشر الجامعي، منوبة، دط، 2010، ص6

2- المرجع نفسه، ص 13

3- المرجع نفسه، ص 17

على هذا المبدأ هو السائد في العصور الوسطى، وظلت الفلسفة التقليدية تعتبره المبدأ الأعلى الذي يتم به بناء التصورات ودراسة ما في الواقع العيني"[1]. هذا **ويمحور "هيروقليطس"** فلسفته على فكرتين: الحركة والتناقض، فينطلق من مبدأ أساس "ما من شيء إلا وهو في تغير دائم، ما يوجد ليس هو الموجود، إنما هو السيرورة... لا شيء حقيقي غير التحول"[2] إذا هيروقليطس لا يعترف إلا بالتحول، كما يرى أن التناقض هو مصدر كل أنواع الحركة وقانون الوجود، ومن ثمة هيروقليطس أراد أن يوجه معاول هدمه نحو مبدأ قانون الثبات المطلق أكثر مما أراد توجيهها نحو فكرة وحدة الكائن الذي تعينه وتكون فرادته، وبذلك يكون قد خالف الطرح السابق لكل من أفلاطون وأرسطو.

أما في الفكر الإسلامي فقد ارتبطت الهوية ودلت على "الهو" بمفهومه الأنطولوجي وها هو ابن رشد يرى أن "اسم الهوية ليس هو شكل اسم عربي في أصله وإنما اضطر إليه بعض المترجمين فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط وهو حرف "هو" ... فلما وجدوا هذا الحرف بهذه الصفة اشتقوا منه هذا الاسم"[3] فقيل الهوية من الهو كما تشتق الإنسانية من الإنسان، ثم استعملت لفظة ـ إنية ـ في نصوص ابن رشد باعتبارها المعنى

الأنطولوجي الجامع "الهوية تدل على إنية الشيء وحقيقته فإذا قلنا: إن الشيء دللنا على

1- جليلة المليح الواكدي: مفهوم الهوية، ص 17

2– هيروقليطس: كتاب الكون، تر: عز الدين المدني، الحياة الثقافية، تونس، د ط، 1976، ص 85

3– جليلة مليح الواكدي: مفهوم الهوية، ص 31

حقيقته وإذا قلنا ليس دللنا على أنه ليس بحق بل هو كذب"[1] ومن هنا يمكننا القول أن الماهية لا تنفصل عن الوجود وأن إنية الشيء أو هويته إثبات لماهيته وتميزه.

إن نظرة متفحصة لمصطلح "الهوية" في الفكر الإسلامي تحيل بصورة لا تغفلها العين على أن هذا المفهوم اقترن بمفهوم الوحدة وتأسيس الهو هو على أنقاض الغير، وهكذا يتأرجح مصطلح الهوية بين الثبات والوحدة تارة وبين التغاير والتناقض تارة أخرى.

إن مصطلح "الهوية" بدأ يطفو على الساحة النقدية نتيجة احتكاك الأنا بالآخر، ذلك أن المرء لا يدرك أهمية هويته إلا عندما يواجه الآخر المختلف، عندئذ يبحث في مكوناته الأصلية والتي تمنحه وجوده وتميزه عن الآخر، فتنتابه رغبة بضرورة الحفاظ على هذه المكونات، ولذا تتشكل لديه الهوية وتلازمه مكونة شخصيته، وفي هذا الصدد تقول الباحثة **ماجدة حمودة** معرفة الهوية " إن الهوية هي ما يصمد من الإنسان عبر الزمن، إذ تلازمه مكونة شخصيته ومحددة معالمه بشكل ثابت، مما يمنح إبداعه طابعا خاصا، فلا يكون مسخا للآخرين، لهذا تعد شرطا ملازما للفرد، يؤثر في الجماعة، ويمنحها سمة خاصة بها، لهذا لا تستطيع فصل "الأنا" عن "النحن" لأن الهوية تحقق شعورا غريزيا بالانتماء إلى الجماعة والتماهي بها، فتتبادل معها الاعتراف، وبذلك لا يمكن اختزالها في تعريف صاف وبسيط"[2] وعلى هذا الأساس يمكننا القول أنه ليس هناك هوية بالمفرد وإنمـــا

1ـــ أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق، محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، ص 111، 112

2ـــ ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر- نماذج روائية عربية -، عالم المعرفة، د ط، مارس 2013، ص 15

بالجمع.

إن تعريف الهوية إذن هو عملية معقدة لإعادة تشكيل صورة الذات في جوهريتها وطهرانيتها من خلال إسقاط الصورة السلبية اللاشعورية التي تحملها عن نفسها على الآخر، وذلك بغض النظر عن مضمون هذا الآخر وعن طبيعة العلاقة التي تربطه به سواء في الماضي أو الحاضر أوالمستقبل.[1]

انطلاقا من الطرح السابق، وبما أن الهوية ـ كما ذكرنا سابقا- ليست ثابتة وليست جوهرا مطلقا فإن هناك ضرورة ملحة تدعو إلى السؤال التالي: هل مفهوم الهوية ثابت، ضيق مغلق على ذاته؟

أم هو منفتح على الآخر بقدر انفتاحه على ذاته؟ هل يمكن أن تتشكل هوية بمعزل عن الآخر؟ وهل يهددها الانفتاح عن الآخر؟ أم يغنيها؟

إن الهوية دائما ما تطرح في مقابل غيرية؛ أي هوية أخرى منافسة ومزاحمة لها، والتي عادة ما توسم بلفظ "الآخر"، فالآخر ليس ذاتا مغايرة لها ومتساوية من حيث القيمة، وإنما هو هذا " اللا أنا" الأقل قيمة من الأنا، وفي هذا السياق تجيب الباحثة "ماجدة حمود" عن التساؤل السابق قائلة "إن المثقف لا يمكن أن يرى في الهوية تقوقعا على الذات، كما أنه لا يمكن أن يرفض الانفتاح عن الآخر، من أجل الحفاظ على مكوناتها، لأن ذلك يعني الجمود والضعف والانحطاط، مما يناقض مفهـــوم الثقافـــــــة، الذي

1- ينظر:محمد شوقي الزين: : جاك دريدا، ما الآن؟، ماذا عن غد؟، الحدث، التفكيك، الخطاب، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص 148.

يقوم على التطور والاعتراف بكل معرفة جديدة"[1] إذن فالمثقف الحقيقي هو الذي يتجاوز هذه الرؤية المغلقة، ولا يتعامل مع مكونات هويته بوصفها حقيقة متعالية أو شعارا مقدسا وبذلك يخرجها من إطارها الجامد، ولكن في ظل غياب وعي الأنا ويقظة الآخر سقط في فخ الهوية، وتحولت هذه الأخيرة محنة من حيث العلاقة مع المعنى، ومشكلة من حيث العلاقة مع الآخر، وهوة من حيث العلاقة مع الأماني ـ على حد قول علي حرب ـ

وأصبح "خطاب الهوية يشهد بنفسه على نفسه إذ هو خطاب حافل بمفردات الغزو والاختراق والاكتساح والمحو في وصفه للعلاقة بين الثقافة الغربية والهوية الثقافية العربية"[2].

إن الهويات أو الذوات تختزل في ضمير الأنا، فينبذ الغير ويستعبد الآخر بالمقابل؛ لأن الغير هو المختلف عن الأنا والذي لا يشبهها، وإذا ما تأملنا لفظة "غير" في معاجم اللغة العربية فـ "غير من حروف المعاني، تكون نعتا فيوصف بها ويستثنى ويكون بمعنى لا، وبمعنى ليس، وبمعنى سوى كما تكون اسما يفيد معنى مجرد الاختلاف"[3] ولعل هذا المفهوم يحيل بصورة لا تغفلها العين إلى أن الغير هو الآخر، المختلف عن الأنا، ولهذا تمركز الأنا ويهمش الآخر وهذه المركزية " تزج الذوات في سجن الوحدانيــة

ـ اللوغوس: لفظ يوناني يعني الكلام أو المنطق أو العقل.

1ــ ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر، ص 16

2ــ علي حرب: حديث النهايات ـ فتوحات العولمة ومأزق الهوية ـ ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 31

3ــ محمد عابد الجابري: (مفهوم الغيرية بين الغرب والإسلام)، دار المدى، سوريا/دمشق، 2010، ص 25

وتأسر الهويات في صرح الأحادية"[1] ويتسنى للأنا بشتى ذرائع اللوغوس أن يحجب الآخر وينبذ هذا المجهول، الغائب المرجئ...هذا الأخير أو ذلك الشبح الذي نتوجس منه خيفة والذي ينضوي تحت مسمى "الغيرية"، وما الغيرية إلا انحدار من الهوية فهي "الشبح المتجلي في مرآة الذات"[2] إنها دعوة مفتوحة للهويات للتعرف على الغيريات ومن هنا يمكننا القول أنه هناك تداخل بين الهوية والغيرية؛ بمعنى أن ما قد نقصيه ونستبعده وننـــــبذه

على اعتبار أنه آخر، قد يكون الوجه المقابل للأنا؛ أي (وجهنا الآخر) ومن ثمة "فاختلاف الأنا عن الآخر اختلاف لا يمكن إنكاره، ولكنه ليس اختلافا ماهويا بين طرفين ينفي أحدهما الآخر، بل بين طرفين في علاقة متبادلة دوما"[3] إذن فالعلاقة بين الأنا والآخر هي علاقة تبادل وسيرورة. ومن الخطأ أن نتعاطى مع الهوية على أنها تطابق وتماثل من دون اختلاف؛ لأن مثل هذه النظرة تولد الجمود والإقصاء والنبذ والاستبعاد والاستعلاء، ولكن

ألا يولد الاستعلاء لدى الأنا استعلاء لدى الآخر؟ ولقد حذر **"دريدا"** من خطر استبعاد الآخر الذي ينشأ عنه بالمقابل استبعاد الذات؛ لأن ما الغيرية إلا تجلي مرجئ للهوية وانعكاس لها، ولعله حري بنا ها هنا أن نستحضر قول " علي حرب" الذي ندد بخطورة الوضـــــع إذا مـــــــا تعاملنا مع الهوية بحذر يؤدي إلى إقصاء الآخر و إبعاده "إننا نتعـــــامل مع

1- محمد شوقي الزين: جاك دريدا ـ ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب ـ

2-المرجع نفسه: ص 150

3- جليلة مليح الواكدي: مفهوم الهوية، ص 111

الهوية بمنطق الحراسة والمدافعة فنزداد ضعفا ونخسر ما نريد الحفاظ عليه بقدر ما نفقد حيويتنا الفكرية وطاقتنا على المبادرة الفعالة والعمل الخلاق فحراسة الأفكار هي مقتلها وانغلاق الهويات علامة على ضعفها، أما الهوية القوية والمزدهرة فهي القادرة على التوسع والانتشار"[1] وعليه فإن التعامل بمنطق الحراسة على الهوية هو شل للأفكار وإعاقة للحرية؛ لأن الجماعة لا تكتسب هويتها إلا من خلال صلتها مع غيرها.

إن شبح الآخر (الغيرية) غائب حاضر في ذواتنا، قريب بعيد منا، فالغير هو قناع يلتبس به الأنا وهو ـ على حد قول علي حرب ـ ما كنّاه أو ما يمكن أن نكونه، وعليه يتسنى لنا إطلاق حكمنا الصارخ، لاتستقيم هوياتنا من دون الآخر ولن تكون للأنا هوية طالما أقصى الآخر وأبعده "وهكذا فإن أي تطوير للذات في حاجة إلى لقاء مع آخر مختلف، يمكن الاستفادة من معارفه، وحتى حين نواجهه نتعرف على نقاط ضعفنا، فنندفع إلى تغييرها مثلما نتمسك بمزايانا، وبذلك يتبين لنا أن معرفة الذات على حقيقتها، لن تكون إلا عبر الاحتكاك بالآخر"[2] وعلى هذا الأساس إننا لا نستطيع السير في طريق الحداثة، إلا حين نستفيد من الاحتكاك بالآخر من دون خوف على هوياتنا، وذلك بتعزيز ثقتنا بأنفسنا وإمكانية تشريع أبواب الاختيار على أسس معرفية وجمالية، والابتعاد عن كل ما يغلق الفكر ويحاصر الوعي.

يعرف **" دريدا"** الهوية قائلا" الهوية هي بالضبط حركة توليد الفـــــــــــــوارق

1ــ علي حرب: حديث النهايات، ص 24

2ــ ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر، ص 18

والاختلافات، إنها انتقال ملتو ملتبس من مخالف الآخر، انتقال من طرف التعارض للطرف الآخر"[1] وهكذا فإن غياب الأشخاص عن أعيننا وابتعادهم عنا ما هو إلا إنذار بالبقاء،وكم من وداع كان وعدا باللقاء، فمسألة الهوية مسألة أنطولوجية، صراع الكائن في الوجود، جدلية المتعدد لبناء هوية متعددة تنشد الاختلاف، وهذا الأخير الذي يقيم خطوط ونقط غير مرئية إنها خطوط الاختلاف.

إننا ـ والحال هذه ـ أمام هوية لا تؤول إلى تطابق، وتوحيد لا يواطئ بين الأضداد، والسؤال الذي يملك مشروعية الطرح إذا: أي معنى يظل للهوية؟ أم أننا لسنا سوى أمام شظايا هوية تتطاير في سماء الفكر متأثرة بنسف أشباح الغيرية.

الجسد/ الجسدانية:

كيف يمكن للمتن الروائي الأنثوي أن يتحول برمته إلى مرايا سحرية نبصر من خلالها نصال الفتك وحركتها صوب الذات الأنثوية جسدا وفكرا وتطلعات؟ وكيف تأتى له أن ينقل إلى مسامعنا نبرات البوح الأنثوي الراعف وهو يقاوم ثقافة الوأد وطقوس النحر الثقافي والفكري؟

إن الناظر في كتب التراث يتبين أن الحديث عن جسم المرأة، هو حديث حول التغيرات البيولوجية لهذا الجسد الأنثوي، والكتابة حول هذا الموضوع هي كتابة وصفية ترسم حدود المسموح به والمسكوت عنه حتى يغدو الجسد جسدا خاضعا لمنظومة قيمية محددة. وما من شـــــــك أن التحـــــــــولات التـــي

1ــ جليلة مليح الواكدي: مفهوم الهوية، ص 120

شهدتها المجتمعات العربية، وما أفرزته الحداثة من قيم، قد أجبر الباحثين على النظر في منزلة المرأة ومن ثمة طرحت قضية التعليم و قضية العمل

وحق المرأة في الخروج وغيرها من القضايا، بيد أن الاهتمام بعلاقة المرأة بجسدها ظل محتشما محدودا في كثير من الحالات محرجا نظرا إلى ارتباط الجسد الأنثوي بالجنسانية.

إن حركات الحداثة وما بعدها لم تفلح في خلخلة أواصر البنى القديمة والمرجعيات المؤسسة للمجتمعات العربية لتعيد النظر في الجسد ودلالته ومحمولاته السوسيو- ثقافية ، فمازال الجسد بتمظهراته المختلفة يقع تارة في دائرة المحظورات وتارة محل اهتمامات علماء الجمال والفنانين والمفكرين والأدباء، ولكنه على الرغم من هذه الاهتمامات لم يخرج بعد من دائرة المحرم والعيب والمسكوت عنه، ولا تزال مقاربته والبحث في تفاصيله مدعاة للنقاش والجدل والرفض[1].

وقد لعبت الرواية الحضارية دورا مؤسسا في إعادة النظر في مفهوم الجسد، باعتباره حالة ثقافية وليس معطى طبيعي فحسب " فالأنوثة حالة ثقافية تضافرت عوامل عدة في مراحل تاريخية لإخراجها من طبيعتها البيولوجية المعروفة، وحشرها في طبيعتها الثقافية العلوية أو الدونية"[2] فالجسد - على حد قول سعيد بنكراد - " لسان أي نسق، يحتوي سلسلة متناهية من الوضعيات المحتملة، إن وجود الجسد مرتبط بما سيصدر

1-ينظر: سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة باتنة، 2007/ 2008، ص 125.

2- المرجع نفسه، ص 126.

عنه...إن الجسد خزان لدلالات فهو يدل من خلال حركته ويدل من خلال سكونه"[1].

إن الخطاب الذي يدور الآن حول المرأة ليس جديدا، بل هو خطاب قديم ينطلق من مرجعيتين اثنتين، الأولى مرجعية فكرية عقلية والثانية مرجعية ثقافية اجتماعية مرتبطة بالسلوك والممارسة فحضارة الغرب حضارة فكرية علمية تحليلية، أما وضعية المرأة فيها فكثيرا ما تخضع إلى الجانب الثقافي المرتبط بالسلوك، ولذلك ارتبط الخطاب المتعلق بالمرأة بالمنظور السجالي المسكون بذهنية الصدام والتعامل مع القضية على أنها معركة لابد من الانتصار فيها، وبالتالي لابد من مسوغات تبرر لكل طرف مشروعية معركته.

وانطلاقا من هذه الأرضية سعى الروائي الحضاري إلى اختزال الحضارة الغربية في المرأة وجعلها محورا للصراع وأرضية للنزال والانتقام، في حين "كان الصوت الأنثوي يقف أعزلا في وجه عصف الثقافة الأبوية، ويطالب بمشروعية التعامل مع الأنثى كذات إنسانية لا جسدا مدانا محفوفا بالخطيئة"[2]. ولقد تمظهرت المرأة بوصفها جسد في عدة أنساق أهمها:

أ ـ الجسد الثقافي الإيحائي[3]:

في واقعنا العربي الإسلامي المعاصر يقع الجنس والحديث عن الجسد فكرا

1ــ سعيد بنكراد: السيميائيات ـ مفهومها وتطبيقاتها، الدار البيضاء، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، مطبعة النجاح، 2003. الرابط: www.bengrad.com

2ــ وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد ـ قراءة في القصة والرواية الأنثوية ـ، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2008، ص 139

3ـ ينظر: فريد الزاهي: بين الممانعة والفتنة: الجسد والذات والصورة، المعهد الجامعي للبحث العلمي، الرباط/ المغرب، ص 11.

وممارسة في دائرة المسكوت عنه، إلا في دوائر المختصين والأكاديميين وغالب خطابهم ودراساتهم تعبر عن قلق ومحاولة لممارسة الحرية الشخصية أو حرية الكتابة في الممنوعات بشكل فيه مغازلة وتقليد للغرب على الرغم من أن الأدب العربي عبر تاريخه الطويل وفي كل مناهجه وأشكاله حفل بتوظيف الجنس بتنوعاته وبتجلياته، واحتلت المرأة جانبا مهما ومركزيا في الموروث الثقافي العربي، وتم التركيز بشكل مفرط على الجسد باعتباره أداة ومصدرا للمتعة واللذة دون إغفال بعض الجوانب التكميلية الأخرى كالحياء والورع.

"وقد تفنن الشعراء في وصف مفاتن المرأة الجسدية حتى صار بالإمكان استخلاص معجم لجمالية الجسد عندهم"[1]. واستثمرت كثير من النصوص عالم المرأة بمكوناته الكثيرة، ونهض التمثيل السردي بمهمة تركيب ذلك العالم فنيا مانحا جسد المرأة مكانة بارزة بوصفه هوية أنثوية خاصة وهوية حضارية عامة، وقد لخص **"الجاحظ"** الصفات الجسدية التي يعشقها العربي في المرأة حين قال:" قالوا مدمجة الخصر، لذيذة العناق، طيبة النكهة، حلوة العينين، ساحرة الطرف كأن سحرها مدهن، وكأن فاها خاتم، وكأن ثديها حقان، وكأن عنقها إبريق فضة"[2].

ومن هذه المنطلقات أصبح للجسد ثقافة تطرح كموضوع وكظاهرة منذ فجر الحداثة؛ إذ أن الجسد هو الصورة التي تحدد هويـــــــــة الإنســـــــان، وهو

الفضاء المكاني الصغير الذي يربطه بالفضاء الكوني الأكبر" إن الجســـــــد

1- فريد الزاهي: بين الممانعة والفتنة: الجسد والذات والصورة، ص 12

2- الجاحظ: رسائل الجاحظ، الجزء الرابع، تر: عبد السلام هارون، بيروت/دار الجيل، 1990، ص 163

واقعة اجتماعية ومن ثم فهو واقعة دالة، فهو يدل باعتباره موضوعا ويدل باعتباره حجزا إنسانيا ويدل باعتباره شكلا، إنه علامة وككل علامة لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل إلى نسق وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات وسجل الجسد وسجل الأشياء"[1].

إن الجسد هو نتاج ثقافي اجتماعي، فلا وجود للجسد سوى ضمن انتماءات ثقافية بلورها الإنسان وضبطها من خلال سلوكات هذا الجسد وحركيته وفقا لتقاليد وعادات اجتماعية معينة.

ومن هنا كان الجسد هوية ثقافية تقارن بهوية الأنا في الإنتاج المادي والعاطفي "إن امرأة تعيش على السندوتشات، هي امرأة تعاني من عجز عاطفي ومن فائض في الأنانية"[2] هذا الهجاء لوضعية المرأة يستند في مرجعيته إلى ثقافة "الأنا" الأم والأصيلة التي تحمل المرأة على العطاء المختلف والمتنوع سواء تعلق الأمر بالتضحية المادية أو العاطفية بالمجتمع الذكوري الذي هو مصدر تضخيم ذات الذكر وتبخيس الأنثى باعتبار تربيتها الاجتماعية[3].

هذه الثقافة من مركزياتها وبناها الأساسية المقدسة والأسطورية الشعور بالغيرة والامتلاك وهو جوهر الاختلاف بين الثقافات .

1- سعيد بنكراد: السيميائيات ـ مفهومها وتطبيقاتها ـ، الرابط نفسه

2- أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر،1993، ص89

3- ينظر: رضا الظاهر

إن المقصود بثقافة الجسد جملة التصورات والتمثلات والإدراكات الثقافية والإيديولوجية التي يتنقل فيها الجسد من البنية البيولوجية المحضة إلى معطى ثقافي يحول دون التماهي المطلق بين الأنا والآخر.

"إن الآخر في لامبالاته برؤية الجسد ينطلق من مرجعية رافضة للخطاب الإشهاري الذي يهتم بتمرير السلعة مشحونة بصورة المرأة في قالب شهواني وإغرائي"[1]. وفي هذا السياق وجد منتجو الإرساليات الإشهارية في المرأة الوسيلة المناسبة والملائمة لترويج بضائعهم ومنتجاتهم المختلفة.

فالجسد في ثقافة الإشهار يتنوع بتنوع فضاء المنتوج، فهو رمز للحداثة والعصرنة عبر أيقونات اللباس والشعر وغيرها، وبناء عليه فحضور الجسد داخل مجتمع استهلاكي ورجولي يقزّم المرأة إلى هيكل جاف يصدر شحنات الإغراء والغواية وهو جوهر الاختلاف بين ثقافة الأنا والآخر.

فثقافة الأنا تعطي للجسد إيديولوجية ترتبط بالطهارة والنجاسة، وتعتبر الجسد عابرا والروح باقية، لذلك كان الجسد عورة وجب حجبها احتراما وتقديسا من جهة، وتحصينا للمجتمع من جهة أخرى.

ب/ الجسد الطبيعي النفعي[2]:

فكما أن لكل مجتمع لغته، فإن له جسده أيضا؛ أي تمثله الخاص لهذا الجسد وفقا لمجموعة من الرموز والقواعد والطقوس والتفاعلات التي يصبـــح

1ـــ ـ ينظر: فريد الزاهي: بين الممانعة والفتنة: الجسد والذات والصورة، ص13.

2- ينظر:المرجع نفسه، ص 13.

الجسد تشخيصا لمجموعة من الرموز الاجتماعية وحملا لدلالات ثقافية معينة.

والجسد يحقق في النص الأدبي دلالات متعددة منها الدلالة الفنية التي تعود للمؤلف ومنها الدلالة الاجتماعية التي يتم إنتاجها في علاقة القارئ بالنص، فالنص يعتبر أحد الفضاءات التوليدية التحويلية للجسد "مسكن تخيلي للجسد فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل"[1].

والإعجاب والافتتان بالجسد الأنثوي يستند إلى مرجعية ثقافية عربية قديمة، حيث لم يخف الشاعر العربي عبر عصور الأدب العربي إعجابه بجسم المرأة فكان محور اهتمامه، فوصفها بأعذب القصائد وأغدق بأروع الصفات "إن العين الليبيدية للشعر العربي كانت متحكمة في تشكيل التقطيعات الجسدية، لنحت صورة المرأة التي اكتملت فيها أوصاف الجمال"[2].

فصور الشاعر العربي بعين شبقية أو جمالية جسد المرأة ونعت أعضاءها بأحلى الصور وأرق التشبيهات وتناول دون عقدة جمال الصدر والنهد، وبين إعجابه بالخصر والبطن، وربط بين البدانة والارستقراطية ونظر إلى حركة المرأة واعتبرها عنصرا من عناصر الفتنة والإغراء.

وبناء على هذه المرجعية الحضارية والتراثية، فإن أبطال روايات المواجهة

1- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، الدار البيضاء/إفريقيا الشرق، 2003، ص 25

2- إدريس عبد النور: الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة ـ الأنوثة، الجسد، الهوية ـ مكناس/المغرب،ط1 2004، ص27

الحضارية ساروا على الدرب نفسه في استغلال الجسد واعتباره مصدرا للذة والبحث عن المرأة الغربية للارتواء الجنسي بعد أن ذاقوا الحرمان والمنع والكبت السياسي والاجتماعي.

إن هذه العلاقات الجنسانية تحكمها اللذة وبالتالي فهي غير خلاقة لأنها لا تؤمن بالتواصل والبناء وعدم الانقطاع "غاية الجنسانية هي تناسل النوع البشري، أما غاية الإيروسية فهي اللذة التي لا تعدو أن تكون أداة وآلية تصفها الطبيعة في خدمة الجنسانية"[1].

بالإضافة إلى أن هذا النمط الاستهلاكي للجسد هو الذي جعل **"ليفي ستروس"** يرى في الرجل آكلا وفي المرأة مأكولة ويربط بصورة جلية بين الأكل والجماع في ظل ثقافة المأكول[2].

"وقد يتحول الجسد ومن ورائه المرأة إلى موضوع مشترك، متفتح على مختلف التمثلات والمقاربات وبالتالي يتشبع بمحمولات دلالية متنوعة، حيث المرأة من كائن وكيان إلى مفهوم، فهي في الخطاب السياسي رهان انتخابي وفي الخطاب الفني رهان جنسي غرائزي، وفي الخطاب الإشهاري رهان ترويجي"[3].

وبالعودة إلى الأجزاء يتأرجح العضو الجسدي بين الحجم الثقافي والبعد العملي، و تتفاوت قيمته و موقعه و حجته، إن الأعضاء الجسدية محكومة

1ـــ العي أليزمي: بلاغة الإيروسية، ت: حسن الطالب، المغرب، مجلة علامات، العدد 24، 2005، ص 131

2ـــ كلود ليفي ستروس: الفكر البري، ت: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، بيروت، د ط 1984، ص161

3ـــ سعيد بنكراد: السيميائيات ـ مفهومها وتطبيقاتها، الدار البيضاء، منشورات الزمن، سلسلة شرفات، مطبعة النجاح، 2003. الرابط: www.bengrad.com

بالاستعمالات والتوظيف، منها الاستعمالات النفعية والعملية والاستعمالات الغريزية والاستعمالات الثقافية.

يرى **"فريد الزاهي"** أن الجسد في علاقاته بالإبداع والخيال يتعدد بناؤه الدلالي "وهي تموضعات يتخذها الجسد خاصة الأنثوي للتعبير عن هويته وهذا التحول من النموذج الخام للجسد إلى التعدد الدلالي يتم وفق أشكال تلقيه مشمولا بالتفضيلات المتنوعة التي يرتضيها عصر ما وحضارة ما"[1].

إذا تفحصنا بقية الصور نجد أن الثقافة الذكورية أجرت تنميطا شبه ثابت لصورة الأنثى، وحددت وظائف لكل عضو في الجسد، وبالتالي عينت الأنساق الخاصة بالجسد، فإذا كان لون العين والشعر دالا ومؤثرا على الهوية، فإن امتلاء الجسم من الأنساق الدالة على اللذة والمتعة لاسيما قديما، أما حديثا فإننا نجد النحافة ومصالح الحفاظ على الجسد بالرياضة والتجميل...الخ من بين الأنساق الأنثوية التي حددها المجتمع كقيمة جمالية.

كما شغلت أعضاء جسدية أخرى أفكار الروائيين كالشفاه وشكل الفم وذلك لتصوير مظاهر الجمال في المرأة الغربية والتعبير عن الإحساس الطبيعي

لإدراك ملكة الجمال في الكائنات وليس بهدف إشاعة الخلاعـــــــــــــة أو تكريس ثقافة الكتابة بالجسد ـ على حد تعبير الباحث عبد النور إدريس .

فالجسد هو موقع تحريم في الثقافة العربية، وشكلت مقاربته في الأدب الروائي مؤشرا مزدوجا على تطور اجتماعي وعلى تطور البنية الروائية

1ــ فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 29

وعلى العموم فإن الجسد بتعدد أعضائه وغنى طاقاته الكامنة وتعدد استعراضاته اليومية وتنوع جغرافيته، قد غدا موضوعا إيمائيا بما يتضمنه من كثافة دلالية، فالجسد لوحة تقرأ بمناهج مختلفة وبأذواق متعددة ومتنوعة، كما أن هناك لغات متعددة للأعضاء تحفل بحقول دلالية متنوعة خصوصا إذا تم ربطها بسياقات ثقافية واجتماعية وحضارية؛ لأن الحريم فيها مختلف كما تقول **فاطمة المرنيسي**: " يبدو أن حريم الغربيين مرتع للهو، حيث ينجح الرجال في تحقيق معجزة مستحيلة في الشرق؛ أي أن يتمتعوا في اطمئنان بحشود النساء الخياليات في الحريم الذي يحلمون به دون خوف من ردود فعلهن، على عكس حريم الشرق الواقعي الذي يتوجس فيه الرجال من كيد النساء"[1].

1ـ فاطمة المرنيسي: شهرزاد ترحل إلى الغرب، تر: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي بيروت/لبنان، د ط، ص 25

الفصل الأول: جورج طرابيشي وثنائية الذكورة والأنوثة:

أولا: المسيرة الفرويدية والتحليل النفسي للرجولة والأنوثة

1/ هوية الذات الأنثوية:

في ظل الهيمنة الذكورية وما بين ضواغط النسق الفحولي القامع للأنوثة،تأتي الكتابة لتكون جوابا مؤنثا تسعى به الأنثى لحماية وجودها المؤنث من فضاءات شهريار، المفعمة بكبت الأنوثة وقمعها، بوصفها الطرف الأضعف العاجز عن التعبير عن نفسه " فلقد كانت المرأة وما تزال الآخر الداخلي، آخر الهامش والظل والعتامة، وذلك بحكم هيمنة قيم ومعتقدات وسلطات ومؤسسات وثقافة متحيزة تتعامل مع المرأة جسدا، وصوتا وكتابة، بنوع من الحذر والريبة والدونية، وقد ظل تحيز الذكور لأنفسهم واستئثارهم بالجانب السلطوي هي المشكلة التي تتحرك في جسد المجتمعات العربية بقصد أو بغير قصد، الأمر الذي أدى إلى إغفال دور المرأة، وحقها في التعبير عن وجودها وإسهامها في إعطاء صورة ديمقراطية مشرقة نابعة من ثقافتها"[1] ولذلك طفق الخطاب النسوي لينفض عن كاهله غبار الإلغاء والمصادرة، حين هبّ يثبت الهوية الأنثوية الموؤودة من طرف الفحل بذلك المتن الروائي المحتفي بعذابات الأنوثة، ليدين الخطاب الفحولي المهيمن ويثبت أن للأنثى هوية وذات مختلفة عن تلك التي يفصلها السيد الفحل في مخياله.

" لقد أفلحت القصة النسوية المعاصرة وعبر نماذجها المتميزة، في أن تغدو مرايا سردية، تمكن أفق التلقي من رصد ملامح (الأنا) الأنثوية، وتفاصيل عالمها

1- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية ـ خطاب المرأة والجسد والثقافة ـ، عالم الكتب الحديث، عمان، ط 1، 2008/1428 ، ص 1

وطبيعة طقوسها إبان اغترابها عن الآخر، أو لحظة نشوتها بحضوره وزهوها لاستقدامها، ليكون ذلك البوح المتقد مرايا نرسيسية جديدة، تمنح مخيال المتلقي سانحة تأمل أناه واكتشاف ذاته"[1]. فالأنثى آمنت إيمانا عميقا أنها ليست بحاجة إلى لسان ناطق باسمها، ولا إلى عين تفصلها وتهندسها كيفما شاءت؛ بل راحت تستخدم فضاءات عوالمها لتخلق زمن الكتابة، المعبر عن هويتها وذاتها، مجتازة في ذلك كل الحواجز الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي تعيقها، وتعيق طموحها الأدبي، ولذلك "فإن المنجز القصصي النسوي العربي، قد لبث طويلا عند تشظيات الأنثى الشرقية، في سعيها الجاد لامتلاك بلورة البوح تحت سلطة الراهن الثقافي والفكري"[2] ليكون للخطاب النسوي خصوصية في فراديس السرد،

وإن كانت معبقة برائحة الوجع الأنثوي المدجج بالاستلاب والقمع للأنا الأنثوية، وتوجه المرأة صوب الكتابة يحمل مدلولا واحدا، وهو تنامي وعيها وإيمانها بذاتها، وضرورة مناوشة الخطاب السائد ومساءلته عبر الإبداع.

وإنه ليمكننا القول أن استمرار الكتابة النسائية، وإصرار الكاتبات على مناوشة السائد، وتناول المسكوت عنه بجرأة واضحة يقدم صورة غير مألوفة، وربما صادمة عن المجتمع السري للمرأة ولذلك " تعتبر الكتابة النسائية توجها لخرق المحرمات من جهة أخرى"[3] وهي قضايا محرمة على المرأة ومحظور عليها تناولها، وهي عينها سبب معاناتها على اعتبار تهميشها من طرف المجتمع الذكوري، ذلك التهميش القائم على الفوارق البيولوجية، الذي أودى بعزل المرأة عن

---

1 ـ وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد ـ قراءة في القصة والرواية الأنثوية ـ، ص 45.

2 ـ المرجع نفسه: ص 46.

3ـإيمان محمد إبراهيم: الخطاب النسائي في ظل الهيمنة الذكورية، مجلة الحياة، تشرين الأول 2014، ص 4

المجتمع وحصر دورها في الوظائف البيولوجية (الإنجاب، رعاية المنزل، وأداء الواجبات نحو الزوج) مثلما نجد ذلك عند **"روسو"** الذي كان يقول لبطلته صوفي: " عندما يصبح إيميل زوجك، فإنه يصبح سيدك، تلك هي إرادة الطبيعة إنه ينبغي عليك طاعته"[1] وكأن المرأة تهيأ نفسيا ثم جسديا لتختصر إلى جسد تمارس عليه كل محاولات العزل والتهميش والإقصاء، فيتحول بذلك إلى ملكية خاصة بالرجل (الأب، والأخ والزوج)، ومن ثم جاء الوعي بالذات وبأهمية الدور الذي ينبغي أن تمارسه المرأة في الحياة العامة، وفي تشكيل الخطاب الثقافي فكانت الخطوة الأولى للتمرد هي: الكتابة.

إننا ما بين حالتين من أنماط الهوية إذن: إحداها مقدسة، سامية، متعالية وفاعلة وأخرى مدنسة، منحطة ومنفعلة، ومن هنا تجد الذات المنفعلة نفسها أمام مواجهة الآخر الذي لا يعترف بهويتها ويقصيها "ولعل المسألة ستكون أكثر ووضوحا وواقعية حين تجد الذات نفسها في مواجهة الآخر، وتبدأ في ممارسة عملتي الإقصاء والاستيعاب اللتين يفرضهما الاختلاف"[2] .

ولذلك يبدو أدبهن كشف عن رغبة واضحة في المقاومة، والفضح لممارسات التميز التي تعانيها النساء، وعن توجه نحو تحقيق الذات الأنثوية داخل النسق الذكوري المسيطر، ومهاجمة مسلماته والكتابة عن محرماته.

غير أن وعي الكاتبات بضواغـــــــط الأوضاع الاجتماعية على المرأة "جـــــــــعل

1- سوزان موللر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت/لبنان، ط 1، 2009، ص 148.

2 ـ نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 12.

معظمهن يركز على الشخصيات النسائية، ومن ثم تصويرها في صراعها مع تحولاتها النفسية الداخلية، ومع ما يوجد في المجتمع من من صراعات وهموم وغالبا ما أحاطت الروائيات بطلاتهن بهالة من الصبر والصمود أمام ظلم الرجل الذي غاب صوته في معظم الروايات كصورة إيجابية، وبرز في صورة سلبية على الأغلب"[1] .

إن التقويض الذكوري هو السمة الأساسية للكتابة النسوية؛ "لأن المرأة وعلى مر العصور تعتقد أن الرجل هو السبب في قهرها وقمعها، وبالتالي فإنها تسعى إلى الانعتاق من تلك السلطة التي تكاد تكون تدميرية، لاسيما أن ما بعد الحداثة قد ركزت على المهمش واللامركزي في سمة تأكيد الاختلاف ومناهضة الهيمنة والتعنت والأحادية، وسعى إلى خلخلة فكرة التمركز أو المركزية، وما يرتبط بها من القضايا التي تتصل بالأصل والهوية والنوع، واهتمت بكل ما كان يشغل موقع الإقصاء والتهميش، فأصبح إعادة المركز إلى المهمش في مواجهة المهيمن هدفا أساسيا لها، على حين أصبح رفض السلطة الأبوية والذكورية أساس عمل الرواية النسوية فحرصت على خلخلة مركزية الرجل وتقويض سلطته والحد من مدها، ولا يتم ذلك التقويض إلا بإيجاد خطاب مضاد له، أو عن طريق كتابة تفلت من القيود التي يفرضها النظام الأبوي"[2] .

ومن ثمة ابتعدت الكتابة النسائية عن الموضوعية نوعا ما، عندما راحت تؤسس لهوية الذات الأنثوية، ولئن كان التأكيد على هذه الأخيرة هو السمة البارزة من سمات الرواية النسوية، فالكتابة النسائية عموما والرواية النسائية خصـــــــــوصا تركز

1- إيمان محمد إبراهيم: الخطاب النسائي في ظل الهيمنة الذكورية، ص 04.

2- المقالة نفسها: ص 05

على حضور الأنثى كمرسلة مجسدة الرغبة في إثبات الهوية، والتخلص من الوضع الدوني؛ لأن "الآخر في الرواية النسوية له توقيعاته المختلفة فهو الأب والزوج، وهو ديكتاتورية العادات والتقاليد التي تمارس على المرأة في المجتمع وتترك الرجل حرا له عاداته وتقاليده الخاصة به"[1] . كل ذلك يصنعه الاختلاف البيولوجي بين الرجل السابح في فضاءات الحرية، والمرأة المكبلة بطقوس الوأد هذا ما لخصته الدكتورة إيمان محمد إبراهيم العبيدي بقولها: "يمكن اختلاف المرأة عن الرجل في كونه اختلافا بيولوجيا ولغويا وهذا الاختلاف من وجهة نظر اجتماعية ينزل المرأة منزلة الآخر، لذا ظلت المرأة حريصة في البحث عما يميزها ويمنحها حضورا فعالا عن الآخر، فعمدت إلى ابتكار شكل للكتابة، التي بها تبلور حضورها وفاعليتها فكانت متميزة متعددة الدلالات، مثلما عمدت إلى التعبير عن الجسد الأنثوي بأساليب مغايرة لما هو سائد بذلك هويتها العصرية"[2] .

فالمرأة لم تجد لنفسها موطن قدم إلا بالكتابة، التي تعبر بها عن كآبتها وآلامها وأحزانها، حيث العمل الفني بتحقيق توتر النفس البشرية العميقة، حتى لا يصدأ صوتها ويترهل إبداعها، فإذا تحقق لها توتر النفس البشرية اتخذت من انكسارها كسرا للزاوية القديمة "فحولة الرجل دائما تعني فحولة الكتابة" .

"ففي الكتابة يجد الفنان متنفسا لأوجاعه الداخلية، التي يعيشها بشكل عميق"[3] فيصوغها في شكل خطاب يحاور من خلاله العالم الخارجي، ويرفه به عن كل مكبوتاته وآهاته، فلا وجود لكتابة نشأت من فراغ أو نبعـــــــت من عدم، "الإبـــــــداع

---

1 - نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 14.

2 - إيمان محمد إبراهيم: الخطاب النسائي في ظل الهيمنة الذكورية. ص 06

1- خان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب، منشورات عويدات، بيروت/ لبنان، ط 1، 1996، ص 63.

يكون نتيجة مطلب ضروري لحسم تناقض ما حتى ولو كان هذا الحسم يقتضي عنفا معينا، فكل كاتب إنما يكتب ليخلق تعويضا عن غربته"[1] لهذا خرجت المرأة من صمتها لتتعرق تحت شمس الإبداع، تحمل معاجم متنوعة لعلها تحسم تناقضا بداخلها، أو تخلق تعويضا عن غربتها واغترابها في مجتمع يرفض تاء التأنيث في أبجدية الإبداع، ويحولها بألاعيبه إلى تاء الخجل، فالكتابة وإن كانت متنفسا عن الألم فهي في حد ذاتها تطهير من أدوات التسلط الذكوري.

إننا إزاء تناولنا للذات الأنثوية والنظرة الدونية التي تعاني منها المرأة، تدعونا نظرة الناقد السوري **"جورج طرابيشي"** للتوقف طويلا من أجل التأمل في نظرته هذه، وهي نظرة ذكورية الطابع في كتابيه **"شرق وغرب رجولة وأنوثة"و "الأدب من الداخل"**

ففي كتابه الأول ومن خلال تناوله لعدد من النماذج الروائية، تبدو لنا للوهلة الأولى إيديولوجية في تقسيم الأدوار بين الأنثى والذكر، حيث يقول: "فالحرب رجولة والسلم أنوثة، والقوة رجولة والضعف أنوثة، والسجن للرجال والبيت للنساء وحتى ألعاب الأطفال فالصبيان تستهويهم المسدسات والبنادق البلاستيكية، والبنات يملن إلى الدمى والعرائس وأشغال الإبرة، وحتى المجلات المصورة، فالمراهقون المجلات المصورة، فالمراهقون يقبلون على قصص المغامرات والبطولات والمطاردات السوبرمانية، والمراهقات يتهافتن على قصص الحب والعاطفيات والجنيات"[2] فكل ما يتعلق بالصفات الإيجابية هو من نصيب الرجل، في حين كل

1- يوسف سامي اليوسفي: الخيال والحرية، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 2001، ص 42.

2 - جورج طرابيشي: شرق و غرب رجولة وأنوثة - دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية - ،دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1977، ص ص 7،6.

ما هو سلبي يرمى على كاهل المرأة حتى الميولات النفسية تسمو بالرجل إلى عالم البطولة والمغامرة، في حين ترمي بالمرأة في غيبات الحب والعاطفة، وكأن الرجل يولد مهيأ بفطرته للقوة وحب السيطرة، وتولد المرأة مهيأة بالفطرة لواجباتها البيولوجية (الإنجاب، رعاية المنزل، إسعاد الرجل).

أما في كتابه الثاني فتتضح لنا النظرة الذكورية، من خلا تقسيمه الجائر بشأن تناول كل من الرجل والمرأة للرواية، فالرجل برأيه "يعيد بناء العالم، أما المرأة فالرواية عندها بؤرة أحاسيس محورها الذات"[1] والواقع يعكس ذلك ويخالفه، فكثيرا من الروائيات أعدن بناء واقعهن من خلال منجزهن الروائي مثل "سحر خليفة" في رواية **"الميراث"** ، وحنان الشيخ في رواية **"إنها لندن يا عزيزي،** إزاء هذا التعسف والأحكام الجائرة تكون الكتابة عند المرأة " تفجير المكبوت المخفي، والمرأة من خلال مختلف أشكال كتابتها الجسدية والرمزية، تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزمن لتعلنه في صراعها مع الرجل، خصوصا حين تقترن هذه الكتابة مع الحركات النسوية féministes"[2]، فصراع المرأة مع الرجل

أصبح حركة مكررة تتعالق فيها المسافة بين "الأنا" المرأة المقهورة، و"الآخر" الرجل باعتباره من مسببات مكبوتاتها المتراكمة، ذلك الهاجس الرهيب الذي يسيطر على أشكال كتابتها.

فطالما نُظر إلى علاقة المرأة بالكتابة بنوع من الريبة، فالمرأة التي تكتب هـــي امرأة ترتكب الخطيئة، فقد أسس الخطاب الذكوري عبر التاريخ لهذه القاعدة التـــــي تدخل في نسق الثقافة العربية الذكورية، التي عملت لزمن طويل على إبعاد المرأة

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978، ص 11

2- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف ـ المرأة والكتابة والهامش ـ، إفريقيا/ الشرق، المغرب، د ط، 1988، ص 35.

من حقل الكتابة ... أن تكتب المرأة معناه أن تخرج من دائرة الصمت التي انحصرت فيها، وأن تخرج من صمتها بواسطة فعل الكتابة مفاده: أن تقول، أن تفعل باختصار أن تنافس وتشارك الرجل في سلطة بناها وفق مقاييسه وهذا ما لا يقبله الرجل؛ أي صاحب السلطة على وجه العموم، وحتى يحافظ الرجل على هذه السلطة سواء في شكلها المادي، أو الرمزي الذي يتجلى في القوانين والتشريعات والأدب، عمل على زرع فكرة أن المرأة لا تكتب، وإذا كتبت فإنها لا تبدع فـ "المرأة هكذا في مجال الكتابة؛ لأن التاريخ الذكوري يزرع فيها القناعة بضعفها رغم قدرتها على الابتكار (...) ومن هنا تبدأ المرأة بالابتعاد عن مجال الإبداع والكتابة؛ لأنها تشعر بخوف لا مثيل له من هذا العالم السحري المرتب من طرف الرجل، إنه نظام موضوع ومؤطر حسب إستراتيجية ذكورية معلومة"[1] .

هكذا ظلت المرأة تخشى الإبداع، سواء في الكتابة أو في مجال آخر، وكثيرا ما شعرت بالنقص أمام إبداع الرجل نتيجة لذلك الصرح الذي بناه لنفسه، وها هو **جورج طرابيشي** يعزز ذلك حين يعتقد أن الإبداع مهنة الرجال واختصاصهم، أما النساء فلسن سوى بقايا جسد يضيفه الرجل على إبداعه إن أراد تزيينه، حيث يقول: " وليس أدب الصغار هو وحده الذي يعكس تلك الازدواجية بل يعكسها أيضا أدب الكبار في خير نماذجه الروائية، فرجال هم صانعو الثورة، وصاغة التاريخ في روايات مالرو، ورجل هو طيار هو طيار سانت اكزبوري الذي يشق عنان فلوات السماء، بل أن الفن والإبداع إطلاقا مهنة رجال، فالفنان كما تلاحظ ش فايرستون كان على الدوام رجلا، والمرأة على الأخص في لوحات العري

موديله، وحتى في الأحوال القليلة التي أمسكت فيها المرأة بالفرشاة، بقي موديـــــــــلها

1- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 33.

المرأة"[1] .ليس هذا وحسب وإنما ارتبطت الكتابة عند المرأة بالرذيلة والغدر في كثير من الأحيان، فالمرأة لا تكتب، وإذا كتبت فإنها تكتب عمرا أو زيدا، هذه إذن الكتابة عند المرأة مكاتبة وليست كتابة ولهذا " فإنها تتعلم الكتابة من أجل المكاتبة، ومصطلح المكاتبة يتضمن الغدر والخيانة والفحش، ويعني استخدام الثقافة من أجل إقامة جسور العشق وتسهيل سبل الخيانة وتوريط الحبيب في علاقة مغشوشة هدفها الابتزاز والاتجار بالجسد"[2] فالمرأة في مخيال الذكور دائما شيطانية الأفكار حتى في تعلم الكتابة.

بيد أن المرأة ترد على هذا القول ببوح أنثوي جارح: "أعرف كيف ينهار الجسد ويتداعى في لحظة أن يسقط في ضبابية انتقاله الدائم من قارة إلى أخرى، في الهجرة أو المنفى، في هوية الانتقال والبحث، أعرف عبء الإرث الاجتماعي وكيف أتحول إلى طريدة في أوقات وإلى درع في أوقات أخرى، حين أجاهد في سبح مقص الرقيب المتوجه نحو كلماتي، الرقيب المتتبع حركاتي، الذي يتمادى في استجواب حروفي"[3] .

إن السيد الفحل يبذل قصارى جهده ليخرس صوت المرأة نهائيا، ويطردها من فراديس الإبداع بل إنه ينكر عليها هذه الحرفة؛ لأنها ليست سوى كائنا ضعيفا خلق من أجل إمتاعه فحسب، الكتابة تحدي والتحدي ليس من سمات المرأة في دستور الرجل، المرأة كائن موسوم في نظره بالتذلل والخضوع والاســــــــتكانة، ولذلك

وجب أن تكون العلاقة التي تحكم الرجل/ المرأة علاقة سيطرة وخضوع، وهذا طبعا

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 7.

2- عبد الله محمد الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 3، 2006، ص 102.

3- منيرة الفاضل: المرأة، النص وطقس الكتابة، مجلة البحرين،ع 34، 1 أبريل 2003، ص 26.

ما كرسه التحليل النفسي حسب ما أقره **طرابيشي** "ففي مضمار الأمراض النفسية والانحرافات الجنسية، تذهب الفرويدية إلى أن السادية من حيث أنها فعل انتصار للمبدأ المذكر في الإنسان، وإلى أن المازوخية أنها انفعال، انتصار للمبدأ المؤنث والحال أن العلاقات البشرية في السادية والمازوخية علاقات قوة، علاقات سيطرة وخضوع، ومعادل السادية (المذكرة) هو حب الإذلال، ومعادل المازوخية (المؤنثة) هو حب التذلل"[1] ، وهذا ما يبرر أن فعل الكتابة لدى المرأة فعل سلبي من منظور ذكوري متوار، فالمرأة راوية حكي وشعر لا كاتبة، وفي ضوء هذا كله يجب أن تبقى جاهلة لأبجديات الكتابة والقراءة، إذ تتنافى الكتابة مع أنوثتها التي انحصرت في ثلاثية (الصمت، الخضوع، اللاحركة) فـ "حين تفرض كتابة المرأة ذاتها داخل النسق الذكوري، ولو باعتبارها هامشا ينعتها الرجل بأنها ليست امرأة، ولا تستجيب لخصائص الأنوثة الضرورية للمرأة، بل إنها خنثى (...) هي كائن لا ملامح له لأنها تشكل صورة المرأة"[2]. ومن هنا يمكننا القول أن المرأة إذا ما حاولت أن تفتعل صنيع الذكر، فإنها ستضيع هويتها، فلا هي بالذكر إذن ولا هي بالأنثى بل إنها تصبح ـ والحال هذه ـ خنثى.

ومن هنا ظلت المرأة تبحث عن منفذ، لأن تقول وتفعل وتستعيد هويتها فكانت الكتابة وسيلتها إلى ذلك؛ إذ اعتبرت الكتابة عند الكثير فعل تحرر "فالكتابة ليست فقط اللعبة والمتعة، ولكنها كذلك اللغة التي من خلالها تعطي المـــــــــــرأة لكتـــــــاباتها

معنى اختيار الحرية وتحمل قهر السلطتين: السلطة الشهريارية "الذكورية" التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها، وســـــلطة دنيا زاد المنضبـــــــــــطة التي

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 7.

2- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 34.

ترقب بود وإخلاص وصرامة الزعل والخطأ لتنشئ حوله كيانا نقديا"[1].

تجد المرأة/ الكاتبة إذن فعل الكتابة متنفسا ومساحة لممارسة حركية القول والفعل والانفلات من قيود الصمت، كما أن المرأة تمارس فعل الكتابة أيضا مثلها مثل الرجل وسيلة لتحقيق الذات، كما تسعى لإثبات الكيان المختلف، مما يحول كتابتها إلى فعل وجودي...إنها تستعيد هويتها المسلوبة إذن من خلال كلماتها، ومن هنا

تبدو "اللغة وسيلة أولى لاستعادة الهوية، والالتحام بلغة الأم، وذلك من خلال الوعي بها، ثم محاولة إعادة هيكلتها/ إبداعها لتصبح صياغة ذات وإعلان هوية ولن يتأتى ذلك إلا من خلال تغيير أبجدية التحيز ضد المرأة في التراث وفي كتب الأدب القديم منها والمعاصر"[2] .

وغير بعيد عن هذا يكرس **جورج طرابيشي** هذه النظرة العدائية للمرأة وإلغاء الثقافة والإبداع والكتابة عن هويتها، ففي كتابه **"شرق وغرب رجولة وأنوثة"** يربط الثقافة بالرجولة حتى ليغدو من الصعب فصلهما، لتصبح الثقافة بذلك حكرا على الرجولة، بل مكونا أساسيا من مكوناتها "فمادامت الثقافة رجولة، فإن الرجولة أيضا ثقافة"[3] وأكثر من ذلك فإن الأنوثة تتحول عنده إلى صفة هجائية وسمة عار يوسم بها الإنسان والعالم، وحتى العلاقة بين الشرق والغرب حينما يعنون أحد فصول كتابه بعنوان "هجاء الغرب بتأنيثه"، وبحكم هذه الثنائية يطرأ تشويه كبير على هذه

1- واسيني الأعرج: الأدب النسائي ـ ارتباكات المصطلح وأشواق العنف المبطن ـ، مجلة روافد، ع 1، 1999، منشورات مارينو، الجزائر، ص 13.

2- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2004، ص 77.

3- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة و أنوثة:، ص 13.

العلاقات، خاصة أن العلاقة فيما بينهما هي علاقة الرجل بالمرأة، التي هي علاقة اضطهاد وسيطرة في ظل حضارتنا الأبوية.

إن ثنائية الذكورة والأنوثة تبعا لهذا التصور ترتهن لتكوينات نفسية واجتماعية وتاريخية يمارس من خلالها الشرقي تعويضا يعانيه إزاء الغرب المتفوق والكولونيالي، وكأن المسألة تصفية حسابات مع هذا الغرب الذي يصبح تأنيثه سبيلا للانتقام منه، ولأن صفة الأنوثة قبح ورداءة، فإنه على الطرف الذي يريد أن يثبت نبله وسموه ورفعته أن يثبت أنوثة الطرف الثاني "فمادامت العلاقة بين الشرق والغرب هي بالضرورة علاقة مجنسة لأنها علاقة قوة وتحد، ولأن كلا الطرفين الداخلين فيها يتصورها علاقة فعل وانفعال، وإيجاب وسلب، فمن المحال أن تتسع لمبدئين مذكرين، وقد كان المنطق يقضي بأنه يكفي أن يثبت أحد الطرفين أنه ذكر، حتى يكون قد قام البرهان على أنوثة الطرف الآخر"[1] .

إن جعل الأنوثة صفة لهجاء الغرب تكرس مبدأ دونية الأنثى، وتهميشها وازدراءها، ليس ذلك فحسب بل إن جورج طرابيشي " يشير إلى تأثير الفرويدية ومدرسة التحليل النفسي في تكريس ثنائية ـ الرجولة ـ الأنوثة ، وفي توكيد عقدة الدونية لدى المرأة أو بالتوكيد على مبدأ المذكر والمبدأ المؤنث في المادية ـ المازوخية ومن خلال تفسير رموز الأحلام، حيث تترجم علاقة الرموز المذكرة والمؤنثة إلى علاقة فعل وانفعال، وإيجاب وسلب وسيطرة وخضوع"[2] .

وتقف اللغة هي الأخرى إلى جانب كل من يعزز هذه الثنائية، فهي لغة ظالمة

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 15.

2- سامي أحمد عطفة: مدارات وسجالات فكرية و نقدية، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، طبعة خاصة، 2010، ص: 180، 181.

أيضا أقصت الأنثى وارتهنت بالسيد الفحل فـ "من جهة أخرى تهتم اللغة العربية بتكريس هذه الثنائية، حين تشترط تذكير الفعل متى وجدت فاعل مذكر مع عدد لا متناه من الفواعل المؤنثة، أو حين تشحن المفردات الدالة على العلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة بمنطوقات هذه الثنائية، فهذه المفردات تتم عن علاقة سيطرة وخضوع"[1] .

إن **جورج طرابيشي** يختصر سوسيولوجيا الذكورة والأنوثة، بصورة معرفية واحدة هي : الفحولة الشرقية حين تضيع هباءً منثورا في أحضان التأنيث الغربي، لقد كان رأيه أن ابن الشرق لن يكتب له التوفيق والنجاح في أية مواجهة عسكرية ولا ثقافية مع الغرب، لذلك لم يجد غير أسلوب واحد، وهو أن يشهر سيف ذكورته وأن يحول الغرب إلى مجرد فرج، وهكذا كان يساوره الشعور بالزهو كلما ركب فتاة أوروبية، وكأنه ركب أوروبا بأكملها، ولذلك يتساءل هذا المثقف "كيف يرد هذا المثقف على عملية مثاقفة بأن يقيم علاقة تساو بين الثقافة والرجولة، ولكنه يعكس المعادلة، فما دامت الثقافة رجولة، فإن الرجولة أو الذكورة هي أيضا ثقافة، وإن إحساسه بخصائه الثقافي وعنته الفكرية يزيده تشبثا بذكورته التي يرد بها على مثاقفته، عن طريق إثبات (أنوثة) الغرب، ولذلك فهو يقيم وحدة هوية بين الأنثى الغربية وبين الغرب، وبذلك تكون المعادلة قد قلبت تماما"[2] .

وفي هذا السياق أصبح من المجدي أن نتعامل مع المشكلة متابعة وموازاة فالمغلوب (وهو ابن الشرق) ينقل المعركة لأرض الغالب (وهو في معظم الأوقات من الجنس المؤنث) وهنا تبدأ المشكلة.

1- سامي أحمد عطفة: مدارات وسجالات فكرية ونقدية، ص 181.

2- المرجع نفسه، ص 183.

يعتقد **طرابيشي** أن ابن المشرق يريد الانتقام لجراحه وكرامته عن طريق الغزو الجنسي، ولئن خسرنا المعركة على الأرض فلقد كسبناها على السرير، ولكن في الحقيقة هذا وهم قبائلي يعكس عنجهية غير مبررة.

إن **طرابيشي** في كتابه "شرق وغرب رجولة وأنوثة" يتطرق إلى إشكالية العلاقات ما بين الشرق والغرب التي تلتبس بطابع جنسي صريح، وذلك في إطار لعبة تجنيس العلاقات الحضارية، فعلى طول المسافة الممتدة روائيا من "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم إلى "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، مرورا "بالحي اللاتيني" لسهيل إدريس عادة ما يكون بطل الرواية الحضارية ذكرا شرقيا، بينما تكون الأنثى "الأخرى" غربية شقراء وجميلة وموضوعا للشهوة من قبل الجميع فالذكر الشرقي (الإنساني)/ البطلة الغربية (موضوع الشهوة) ثنائية تكرس نبل الفحل ودونية المرأة، كما في بطل "عصفور من الشرق"؛ إذ أن "محسن" (بطل الرواية) هو أكثر من رجل، إنه رجل أعلى ـ على حد تعبير طرابيشي ـ أما "سوزي" (البطلة) فهي فتاة شقراء كغيرها من الفتيات، بائعة هوى تحلم برجل من أجل إقامة علاقة جنسية.

منذ الوهلة الأولى تعزز مقولة دونية الهوية الأنثوية، فمحسن رجل مثالي روحاني، بعيد كل البعد عن الغرائز والشهوات، أما سوزي فبصفتها أنثى، لا تحلم بشيء سوى رجل تقيم معه علاقة جنسية، إن نظرة محسن (الرجل) للحب نظرة روحية تحلق في السماء ولا ترضى بالأرض، في حين "سوزان" (الأنثى) حصرته في زنزانة مادية متمثلة في زجاجة عطر وبعض أوراق الورد وتواصل جنسي، أما محسن فهو لا يرضى لمحبوبته الأرض جميعها، بل يرى أن مقامها أكبر وأعلى من ذلك فـ "محسن إذن أكثر من رجل، إنه رجل أعلى، والمرأة التي ينشد لابد أن

تكون بدورها من طراز خاص: امرأة عليا"[1] لكن أمال محسن خابت حينما توصل إلى نتيجة مفادها أن: هذه المرأة التي يبحث عنها لا وجود لها، فكل النساء هدفهن واحد (إقامة علاقة جنسية) وهذا ما يعززه قول صديق محسن: "أرأيت أنها فتاة ككل الفتيات؟!... عاملة كآلاف العاملات؟!... إن وقوع امرأة بين ذراعيك مسألة بسيطة، لا تحتاج إلى كل هذا الوقت، إلى كل هذه الخيالات والتأملات"[2] .

وهنا يمكننا القول أن النيل من المرأة وشهواتها أسهل بكثير مما يتوقعه الرجل لأنها من الأساس مخلوق تابع لا حول له ولا قوة للذكر الأعلى، ويمكننا أن نقول باختصار أن محسن (الرجل الشرقي) هو الطهر بعينه، فقد جعل إنسانا ورمزا للشعر والفن والخيال، أما سوزان ديبون (المرأة الغربية) ترمز إلى نزوة الجسد وإلى لون الصلصال المحترق، إلى الحيوانية الثقيلة والأنانية المجرمة اللتين تتسمان بهما كل النساء.

ولعله حري بنا هنا إعادة تفكيك البنى الرمزية النموذجية، فالمرأة التي تجمع بين الثقافة العالية والشهادات الرفيعة والمهنة الحقيرة، هي النموذج التقليدي للحضارة الغربية بتقدمها العلمي وبهرجتها المادية، وغوايتها المطلقة، وشخصية الكاتب هي المعادل للثقافة العربية المتحفظة والمتمسكة برؤيتها الثنائية للممارسات الإنسانية غير أن هذه البساطة تغدو قناعا شفافا لوجه نصي بالغ الدهاء، يجاوز التسرع في الحكم على تبني السارد منظور البطل العربي، الذي تكون نهاية الرواية بالحكم بانتصاره وانتصار منطقه على منطق المرأة الغربية وفلسفتها "فالقراءة المتمـــــــــــهلة

للنص تكشف أن كلا من الشخصيتين قد تحقق لها قدر كبـــــير من الاكتشـــــــاف

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 21.

2- المصدر نفسه: ص 25.

المعرفي، لا اكتشاف الآخر فقط، وإنما اكتشاف الذات المتحقق عبر آلية المجادلة، إن كلا من الكاتب والغائية سيعريان إيديولوجيا أمام بعضهما، يفضحان ازدواجيتهما، فالكاتب يتبين له أن هناك تناقضا كبيرا بين ما يردده لسانه وما يقتنع به عقله، حتى إنه في كثير من الأحيان يقع فريسة لإغواء منطق المرأة، إنه التناقض العربي الدائم بين ما نقوله وما نبغيه، وما بين ما نقتنع به وما يفرضه علينا سياقنا، والمرأة تكتشف أن رؤاها تفتقر للمنطق، إنها الحضارة الغربية التي باعت إنسانيتها لصالح ماديتها، تخلت عن قيمها الروحية لصالح مصلحتها الوقتية، إن كلا من الشخصين يصير مرآة للآخر يرى فيها ذاته، ويكشف عبره متناقضاته وعيوبه، ومن ثم تصير الصورة التقليدية للحضارتين الشرقية والغربية الحاضرتين عبر هذين النموذجين التقليديين، ممارسة متعددة من قبل السارد لإعادة خلخلة الثوابت والتشويش على الصورة النمطية التي ترى في الآخر كائنا

غريبا لا يستمد غرائبيته من حقيقته، ولكن من مركزية وعي الأنا الذي يصنع الآخر في مخيلته ويقوم بمحاولة تحويل الواقع إلى مساحة برهانية على المتخيل"[1] وفي هذا كله يكون الرجل معادلا للشرق بكل إيجابياته، والمرأة معادلة للغرب بكل سلبياته، ومن هنا تكرس دونية الهوية الأنثوية.

من هنا تظهر رغبة المجتمع الرجالي في زرع أفكار الدونية والانحطاط حول صورة المرأة كبرنامج استعمالي أول، يندرج تحت البرنامج الرئيسي الذي هو "التغييب"، مع العلم أن المجتمع الرجالي قد توصل فعلا إلى ترسيخ هذه الفكرة في الأذهان، وحتى عند المرأة نفسها التي أصبحت تؤمن بحقيقة قصورها عن الرجل.

وقد " استرعت مكانة المرأة الدونية اهتمام الخطاب النسوي؛ إذ تكشف الروايات

1- محمد علاء عبد المنعم: المواجهة الحضارية بين الشرق والغرب، المجلة العربية، ع 470، ربيع الأول، يناير 2010.

عن تبعية المرأة للرجل على نحو يسلبها حريتها بحجة الوصاية عليها وحمايتها من نفسها، وتكشف أيضا عن سوء الفهم بينهما والعلاقة المرتبكة، لا بين رجل وامرأة بل بين سجين وسجان"[1].

لقد اصطبغ الفكر الإنساني القديم، بصبغة الحط من شأن المرأة وتهميش دورها إلى حد اعتبارها سلعة ومتاعا في خدمة الرجل، وهكذا ظلت فكرة دونية الأنثى وتدني منزلتها هي الفكرة الغالبة والمسيطرة على الأذهان، حيث شكلت إرثا متوارثا جيلا بعد جيل.

ويقدم **طرابيشي** تقسيما جائرا بين الأنوثة والرجولة؛ إذ يرى أن وحدة الهوية التي يقيمها بطل "توفيق الحكيم"، تعطي كلا منهما معنى جديدا؛ إذ الأنوثة مادة وواقعية، والرجولة روح ومثالية وهذا تقسيم يحط من قيمة المرأة ، ويجردها من كل قدراتها وكفاءاتها، ويختزل وجودها إلى مجرد أداة وهذا يعطي صورة مشوهة عن المرأة، بل أكثر من ذلك **فطرابيشي** يعتبر رفض "محسن" للتواصل مع "سوزان" تصميما على عدم التلوث والحفاظ على رجولته طهورا "أليس رفض محسن إقامة اتصال حقيقي بينه وبين سوزي ديبون تعبيرا عن تصميمه على عدم "التلوث" وعلى الحفاظ على رجولته طهورا، نقية من كل شائبة؟"[2] وبذلك تكون الأنوثة دنس يلوث رجولة الرجل، إنها عيب لو التصق بالرجل لن يحافظ على رجولته، هو احتقار إذن من طرف السيد الفحل للذات الأنثوية، ولعل الآخر

المعادي قد اعتمد على عوالم عدة جعلته ينظر من باب المركزية إلى الأنثى، التي تمـــــــــــــــثل له آخرا

مغايرا بما في ذلك اختلاف الرجل والمرأة، وكفى الأنثـــــــــــى سحقا أنها جُعلت صفة

1- ينظر: نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، ص 16.

2- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 45.

للهجاء؛ إذ كل ما هو مؤنث فهو عيب، وحتى يثبت الشرق وجوده ويثبت دونية الغرب عليه أن يثبت أنه أنثى! .

أما في رواية "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، فالأنثى رمز لتحرر الذكر من الكبت والحرمان؛ إذ أن بطل الحي اللاتيني قرر أن ينطلق مستبيحا ما هو محرم في بلده، يقتنص لذات الحب والجنس مع مومس الرصيف، ويلامس ساق الفتاة الشقراء في السينما، ويسأل هذه ويطارد الأخرى "كدون جوان" أو "زير نساء"، كما أن البطل لم يأت إلى باريس، إلا للبحث عن المرأة العارية للارتواء الجنسي بعد أن ذاق الحرمان والمنع والكبت السياسي والاجتماعي، إنه هروب من شرق التقاليد وطقوس الخوف والقهر، إلى غرب الحرية واللذة الشبقية، حيث يقول: "أسبوع طويل ينقضي، وفي جسدك نار تلتهب، وفي مخيلتك ألف صورة وصورة لنساء عاريات، متمددات على السرير، يلسعن فكرك وجسمك بألف لسان من نار...لقد هربت من جراحاتك في دنياك الشرقية، فما الذي أصبته من الهرب في هذه الدنيا الغربية"[1] ومن هنا نفهم أن المراد من الأنثى ككل هو جسدها الذي يرتوي منه السيد الفحل، ويشبع نزواته وغرائزه، وبذلك تتحدد كينونة الهوية الأنثوية إلى مجرد جسد يؤدي وظيفة واحدة وهي خدمة السيد الفحل، ويلخص **طرابيشي** الوضع بقوله: "...إنها في لا وجهيتها هذه ترمز إلى كل حرمان الفتى الشرقي، الذي يطلب المرأة، لا امرأة بعينها، يطلبها لجسدها لا لشخصها، يطلبها ليروي غله وليطفئ ظمأه، لا ليقيم علاقة بكل ما في كلمة العلاقة من مفهوم المشاركة"[2] أي أن جسد الأنثى هو المرام، حيث أنه يستقبل رغبات الرجال وشبقهم بلا حدود

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 74.

2- المصدر نفسه، ص 75.

ومن خلال وظيفة هذا الجسد تحولت المرأة كائنا ضعيفا ودونيا إزاء الرجل وفحولته، مهما كان مستواها الفكري والأخلاقي والمادي، بالإضافة إلى أن الرجل هو الفاعل في كل الأحوال، وبالمقابل تكون المرأة منفعلة، مستكينة، خاضعة كل الخضوع.

كما يرى **طرابيشي** أن المرأة بالنسبة للبطل موضوع ممتهن مستباح، على عكس الكتاب والثقافة التي يرمز إليها الرجل؛ إذ أنه حاصل على شهادة الدكتوراه، أما "جانين" (المرأة) فقد ضحت من أجل حبها (الرجل) ولم تستطع الحصول على شهادة من معهد الصحافة الذي كانت تدرس فيه، فقد قرر الانفصال عنها بعد علمه بحملها، إذن لم يستطع البطل أن ينسلخ عن شرقه وجذوره وعاداته وتقاليده ولهذا عاش صراعا بين شرقه والغرب الذي يطمح إليه، إنه صراع بين القيم الروحية والقيم المادية، صراع بين الدين والإلحاد، صراع بين الأخلاق والإباحية صراع بين الرجولة الشرقية والأنوثة الغربية، وقد يعكس هذا الصراع التفاوت الحضاري بين غرب التقدم والتكنولوجيا والعلم، وشرق التخلف والخرافات، ومادام الشرق يمثل الرجل، والغرب يمثل الأنثى فإن الصراع ها هنا قائم بين رجل وأنثى: رجل مقاوم، قوي، مسيطر مقابل امرأة غير مقاومة، ضعيفة، خاضعة وهذا ما عبرت عنه "جانين" بقولها: "...لقد عجزت أن أقاوم أطول مما قاومت فسقطت ضعيفة، أما أنت فقد قرأت أمس في عينيك استعدادا طويلا، طويلا جدا للمقاومة والصراع" وفعلا ذلك ما حدث، فقد عاد الشرقي (الرجل) إلى بلده بشهادته المشرفة ليبدأ نضاله الوطني والقومي، ولتحقيق طموحاته وتطلعاته بين أحضان أسرته تاركا وراءه الغربية (الأنثى) تتجرع أقسى أنواع المرارة والألم والعذاب لفراق هذا الرجل.

إن بطل "الحي اللاتيني" يجسد وضع الإنسان العربي المحروم والمقموع جنسيا وفكريا واجتماعيا، الذي ذهب ليلتمس الحرية، حتى إذا أشبع هذه الرغبة المقموعة والتي كانت تكبت معظم طاقاته الإنسانية والإبداعية، بدأ يوظف طاقته في خدمة قومه الذين عاد إليهم، ومن هنا يكون البطل متميزا بالفردية والنرجسية، على عكس "جانين" التي كانت متفانية في التضحية من أجله ومن أجل الآخرين.

يبلور **طرابيشي** نظرية "الانتقام الجنسي" من الغرب الاستعماري اعتمادا على الظاهرة البسيكو- اجتماعية ألا وهي ظاهرة العجز، وقد كان متأثرا في ذلك بـ **"فرانز فانون"** الذي أولى في كتابه " جلد أسود وأقنعة بيض" اهتماما خاصا بجدل العنف الجنسي المتبادل بين المستعمِر والمستعمَر "فالرجل الأبيض باغتصابه المرأة السوداء يُشعر الزنجي بأنه رجل مخصي، والزنجي بإقامته

علاقات جنسية طوعية أو غصبية مع المرأة البيضاء، ينتقم من المستعمر ويثبت له أنه رجل مثله"[1] ولقد رصد **طرابيشي** ظاهرة العجز في الرواية وصنفها إلى عجز ثقافي وآخر جنسي "فالعجز الثقافي الذي عانى منه البطل في أول لقاء له مع ليليان، إذ عندما استيقظ في صبيحة اليوم التالي اكتشف أولا أن حافظة نقوده اختفت باختفاء ليليان، واكتشف تماما أن قصيدتها المزعومة هي قصيدة مشهورة عنوانها ـ فطور الصباح ـ، من ديوان مشهور عنوانه ـ كلمات ـ، لأول مرة يشعر البطل بعجزه الثقافي حين طعن في كبريائه الفكرية"[2] .

ولقد كانت تجربته مع "مارغريت" (المرأة الثانية) قد كشفت له عن عنته الفعلية

1- فرانز فانون: جلد أسود وأقنعة بيض، ت وتح: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، الجزائر، ط 1، 1993، المجلد 1، ص 61.

2- جدلية الأنا والآخر في رواية سهيل إدريس، مجلة العربية، العدد 57، يناير 2009، ص 47.

ولا يجد **طرابيشي** حرجا في أن يجمع بين التجربتين، حيث يرى تآزرا بين العنة الفعلية والعنة الثقافية، يستوجب ردا من البطل، والذي ينحصر في مشروع الانتقام من المرأة الغربية المتمثلة في "جانين".

كما يلجأ الكاتب في مشروع انتقامه إلى الانتقاص من قيمة جانين كرمز للغرب من خلال السلاح الذي استخدمه البطل حين تراكمت عليه الخيبات، ألا وهو منظومة القيم الطهرانية الشرقية، فصورة المرأة الغربية الممثلة في جانين قد اختصرها الكاتب في ما يلي:

- امرأة غير شريفة لأنها فقدت عذريتها.
- امرأة متشردة لأنها ارتضت أن تسكن فندقا وحيدة من غير أهل.
- امرأة فاسقة لأنها قابلة أن تشتغل في مصنع.
- امرأة مسيحية سيكون اقترانه بها عارا عليه وعلى عائلته.

"ومنطلق هذا التشكيل للصورة يبدأ بنفي وإلغاء الآخر المستعمِر والمغتصِب للأرض، وكل ما يفرزه من شعور بالرفض والغضب والكراهية"[1] طبعا هذا الآخر لن يكون سوى الغرب المجسد في الأنثى، التي لم تعد إلا وسيلة لإشباع حاجاته الجنسية مع تغييب تام للجانب الوجداني، لقد هوت المرأة من القمة السامقة التي وضعها على هامتها البطل أثناء بحثه عن ذاته إلى الحضيض المدنس بقذارة

الجنس، ولذا لا يجد البطل ضيرا في أن يدنس الفعل الجنسي لدى المرأة الغربية من جهة، ويلجأ إليها حين تطغى عليه حاجته الجنسية من جهة أخرى. وفي كل

1- abd elmalik anwar: la pensée politique arabe contemporaine. paris 1970 p 28

الأحوال يكون دور المرأة رهين الجنس والعلاقات الجنسية والجسد والشهوة...

يرى **جورج طرابيشي** أن قضية التأنيث كانت حكرا على الغرب، وذلك متمثل في النماذج التي درسها مثل: "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، ثنائية الأنوثة والرجولة تبعا لهذا التصور ترتهن لتكوينات نفسية واجتماعية وتاريخية، يمارس من خلالها الشرقي تعويضا يعانيه إزاء الغرب المتفوق والكولونيالي، وكأن المسألة تصفية حسابات مع الغرب الذي يصبح بتأنيثه سبيلا للانتقام منه والغرب ذاته سعى إلى التأنيث لكن من زاوية أخرى، لكن الفارق بين تأنيث الشرق والغرب، هي دوافع هذا التأنيث، فالغرب لم يكن يمارس انتقاما ثأريا بقدر ما يلبي رغبات شحنتها الترجمات الأولى لليالي العربية، وما أضافت المخيلة من سحر أسود، على عكس الشرق تماما.

إن الشرق المتخلف ينظر إلى انتقامه من الغرب جنسيا على أنه ترويض وخصاء، أما الغرب المتفوق فهو يرمز لعلاقة استغلال الشرق بالجنس من ناحية افتراسه للشرق الأنثى، وعلى كل حال فكلاهما يسعى إلى تأنيث الآخر، وفي جميع الأحوال الهجاء يكون بالتأنيث، لتغدو الأنوثة ـ والحال هذه ـ عيبا يستخدمه كل من الشرق والغرب في هجاء الآخر.

وقد خصص **جورج طرابيشي** فصلا من كتابه "شرق وغرب رجولة وأنوثة" لرواية "الطيب صالح" "موسم الهجرة إلى الشمال"، حيث يعتبر أن مفهوم الرجولة والأنوثة ليس موجها للعلاقات بين الرجل والمرأة فحسب، بل للعلاقات الإنسان والعالم ويعتبر أن علاقات الرجل بالمرأة في ظل الحضارة الأبوية هي دائرة مغلقة لعلاقات الاضطهاد والسيطرة والمفاهيم الثنائية المتناقضة و "ينتقد طرابيشي بالأساس المثقفين العرب بتسليمهم وقبولهم بمنطق يقول بأن العلاقات بين الأمم والحضارات هي كالعلاقة القائمة واقعا بين الرجل والمرأة، علاقة قوة وتحكم وسيطرة، وبالتالي رضوخ واستسلام ومعاناة، ويصر **طرابيشي** على أن علاقة الراكب والمركوب بمستتبعاتها القهرية الإذلالية ليست مقبولة ولا عادلة بين الأمم ولا بين الرجل والمرأة ولا يجوز الرد على المستعمر الظالم بتبني المنطق

ذاته ويستنتج طرابيشي أن تجنيس العلاقات الحضارية بين الأمم يساهم في تأييد عبودية المرأة في المجتمع المتخلف، وفي تأييد تخلف هذا المجتمع بالذات"[1] .

يعتبر **طرابيشي** رواية "الطيب صالح" قلعة من الرموز، ويحلل شخصياتها على أنها شخصيات حضارية ورمزية (مصطفى سعيد، جين موريس، حسنة بنت محمود...) كلهم شخصيات حضارية وليست شخصيات روائية لأفراد عاديين، كما أن شخصية البطل هي شخصية حضارية مركبة من الحقد والحب تجاه الحضارة الغربية، ولذلك تبدو شديدة التناقضات للوهلة الأولى.

لقد حول "مصطفى سعيد" (الرجل الإفريقي) المدينة الغربية إلى امرأة وجامعها وقتلها، وحمل في ذاته غريزة الحب والموت معا؛ أي أنه اشتهى في لاوعيه أن يدمر الحضارة التي يشتهي امتلاكها، كما قتل زوجته "جين موريس" التي تمنعت ورفضته وخانته واشتهاها.

مصطفى سعيد فريسة صارت صيادا، خصي انقلب فحلا، مثقف لا يعنيه من الثقافة "إلا ما يملأ فراشه كل ليلة"[2]، كأنه يثأر وينتقم بطريقته الخاصة للعشرين ألفا من السودانيين الذين سقطوا برشاشات "كتشنر" في غرفته التي حولها إلى وكر

1- إياد برغوثي: الروائي الطيب صالح في الصالون الأدبي، جمعية الثقافة العربية، 31/10/ 2010.

2- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 154.

من الأكاذيب الحضارية، إنه منتقم من الحضارة الغربية، وعلى الرغم من أنه مثقف فإنه لا يرد بفكره على هذه الحضارة، إنما يرد بقضيبه، إنه الشرق ينتصر على الغرب جنسيا في مجامعته لجين موريس (الأنثى الغربية)، إنه يشعر بروح الانتصار كلما نال من امرأة، حيث أنه "كلما امتطى امرأة فكأنما امتطى صهوة نشيد عسكري بروسي"[1] .

إن ما يلفت النظر في هذه الرواية هو العالم الأنثوي فيها، فالنساء اللواتي اتصل بهن "مصطفى سعيد" على مدار الرواية، هن خمس نساء، أربع من انجلترا، ثلاث منهن انتحرن وهن: (آن همند، شيلا غرينود، ايزابيلا سيمور)، فيما الرابعة قام بقتلها وهي: "جين موريس" ، أما المرأة الخامسة فكانت زوجته السودانية "حسنة بنت محمود" والتي انتحرت أيضا بعد أن أرغمت على الزواج، فما معنى أن تموت أربع نساء وتموت الخامسة قتلا؟.

إن العلاقات الجنسية التي نراها ضمن إطارها الجنسي البحت، كانت بالنسبة لمصطفى سعيد شيئا آخر، وهنا يكمن خزّان الدلالات، فالجنس بالنسبة له شيء آخر مختلف تماما، ليس علاقة غرامية، ولا حبا ولا أي شيء من ذلك، إنه معركة حقيقية، حيث يقول "غرفة نومي صارت حرب"[2] إذن هذه العلاقات هي بمثابة مشروع انتقام، وبذلك سعى "مصطفى سعيد" أن يحول المرأة إلى حضارة، ثم ينتقم منها جنسيا، فهو لا يرى من لندن سوى تلك الأفخاذ المفتوحة، لتتحول لندن بحد ذاتها إلى أفخاذ مفتوحة، وتتماهى المدينة في اللاشيء: "لندن مدينة مفتوحـــــــة

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 154.

2- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط 13، 1981، ص 37.

أفخاذها مفتوحة"[1] ، مصطفى سعيد إذن لا يعرف الحب، إنه لا يستطيع إيجاده

كل امرأة بالنسبة له جزء من محاولة جديدة في حربه التي لا تنتهي، وهذه الحرب لم تكن حربه وحده بقدر ما هي امتداد لحروب لم تنته، ففي وسط النشوة الجنسية "تخيلت برهة لقاء الجنود العرب لإسبانيا"[2] ولهذا لم يكن مصطفى سعيد فردا بل كان جيلا.

مصطفى سعيد ليس عاشقا فميزات العاشق وداعته، بقدر ما هو زير نساء أو مقاتل، إنه لا يرى بنفسه أكثر من جندي فرض عليه إكمال معركة لم يختبرها، إنه التاريخ الذي يختار له ما يحب فعله، وكل رحلته إلى لندن يبدو أنها لم تكن بأكثر من معركة قادها وحده، فقد قال سعيد: "جئتكم غازيا"[3] أي غزوة تلك التي قادها "مصطفى سعيد" وهو لم يوقع إلا بالنساء؟ الإجابة إذن تكمن في الحيز الدلالي للمرأة التي رأى فيها مصطفى سعيد ندا في حربه.

إن المرأة هنا تعتبر ندا ونظيرا في حرب خانها رجل شرقي، هي إذن الهدف في مشروع الانتقام؛ إذ أن كل امرأة كان يوقعها مصطفى سعيد في حبائله تعد انتصارا: انتصارا يتجاوز دلالة المرأة على الأرض، هو انتصار يبدأ باللقاء الأول وينتهي بزرع بيرق فوق تلة صارت ملكا.

إن المرأة في نظر "مصطفى سعيد" ليست امرأة بقدر ما هي ند، والمستَعمر الذي لا يستطيع أن يقاتل على الأرض، يقاتل على جبهة المرأة، فقد حاول الانتقام

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 153.

2- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص 46.

3- المرجع نفسه: ص 63.

لبلده من خلال المرأة، وطالما أنه لا يملك جيشا من المقاتلين، إنما يملك سوى رأسه الذي هو آلة صماء، تفتت العلوم وتستوعب وتهضم كل شيء بصورة إعجازية، فقد استغله على الصعيد الأكاديمي، ليدين الاستعمار من خلال كتبه الكثيرة، واستغله على صعيد الصراع من خلال احتلال المرأة، حيث كان في وعيه يرى أن احتلال المرأة والنوم معها يعني استرجاع الأرض، ولهذا لم يقتنع بالرد الفكري في استرجاع ما سلب منه، بل ما أشفى غليله غير الرد القضيبي.

ثلاث نساء انتحرن بسبب "مصطفى سعيد" حين زرع بيارقه فيهن، انتحرن لأنه ببساطة احتلهن من الداخل، حين دخل فيهن ذلك الشرقي المقاتل اختلط الغرب بالشرق ولم تعد إمكانية وجودهن ممكنة، لقد سيطر عليهن مصطفى سعيد وصرن محض مناطق محررة متناثرة في انجلترا، ولا مجال لهن لكي يعدن كما كن فانتهين ببساطة.

تعود المرأة من جديد لتمثل الكيان الضعيف، الخاضع، المستكين، في مقابل الرجل القوي، المسيطر، الفاعل، بل إنها تتحول إلى جارية في حضرة السلطان الذي لا يتكلم إلا ليأمر، ولا يأمر إلا ليطاع، والمرأة لا تمتلك من الكلمات إلا ثلاثا: "سمعا وطاعة يا مولاي" يقول **طرابيشي:** "مصطفى سعيد كان يسكره وينشيه أن يوقد عيدان والصندل في مجمر النحاس المغربي، وأن يلبس عباءة وعقالا وأن يتمدد على السرير لتأتي آن همند وتدلك صدره وساقه ورقبته وكتفه وأن يقول لها بصوت أمر: تعالي فتجيب بصوت منخفض: سمعا وطاعة يا مولاي، وأن تركع وتقبل قدميه وتقول: أنت مصطفى مولاي وسيدي، وأنا سوسن جاريتك"[1] . وهذا اعتراف خطير بتسيد الرجل وزعامته، وخضوع المرأة وإذعانها، وقولها ذلك

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 159.

بصريح العبارة، بل أكثر من ذلك فإن هذه الأنثى الغربية هي المبادرة في حب الشرق (الرجل) هذا الأخير الذي فقد قدرته على الحب، بل أصبح له مجرد معركة

وانتقام " مصطفى سعيد كان يثمله ويؤجج النشوة في عروقه أن تلحس شيلا غرينود وجهه بلسانها وتقول له: لسانك قرمزي بلون الغروب في المناطق الاستوائية، ما أروع لونك الأسود لون السحر والغموض والأعمال الفاضحة مصطفى سعيد كان يطربه ويهز أعطافه طربا أن تناجيه إيزابيلا سيمور قائلة: أنت إلهي ولا إله غيرك، احرقني في نار معبدك أيها الإله الأسود، اغتلني أيها الغول الإفريقي، دعني أتلوى في طقوس صلواتك العربيدة المهيجة"[1] . ولكن هذا السادي لا يأبه لهذا السيل من المشاعر؛ لأن هدفه مبني على الانتقام لتحقيق الانتصار، لقد غلب الحقد المكبوت في قلبه على كل ذلك الشوق المكنون، ولم يبق غير أمل النيل من المرأة الغربية لينال بذلك من الغرب كله.

من خلال هذه الرواية نكتشف أن المرأة بالإضافة إلى أنها رجس يُهجى به كذلك هي مطية للانتقام وتحقيق الانتصار، وهي ضحية في كل مرة، فالمرأة هنا سواء كانت شرقية أو غربية كانت نهايتها "الموت"، فالأوروبيات انتحرن لأن العنصر الشرقي دخل فيهن، ولأنهن فقدن إمكانيتهن كأوروبيات، بينما المرأة الشرقية انتحرت لأن شرقيا آخر لا يزال يتعامل معها كسلعة بالية، أو كحيوان يسهل امتلاكه، وفي لحظة كهذه تفقد المرأة الشرقية إمكانيات بقاءها؛ إذ لم يبق معنى لوجودها حين تفقد أنوثتها لتصير كباقي أغراض الرجال وتتحول من إنسان إلى غرض يسهل امتلاكه فينتفع به ثم يرمى جانبا، ومن هنا نستنتج أن أدوار المرأة جميعها سلبية، إنها باختصار كائن سلبي في نظر السيد الفحل.

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة، ص 159.

"وفي ضوء هذه الملخصات المتيسرة ندرك أن أبطال هذه الروايات يقصدون الغرب ممثلا في: فرنسا وبريطانيا لإرواء ظمأهم العلمي والجنسي في آن واحد غير أن الجنس يوظف توظيفا رمزيا، المقصود به إبراز فحولة وذكورة الشرق بالمقابل تنعيت الغرب بالأنوثة، والخنوع تحت الرغبة الجنسية الكلحة، لأن النيل من المرأة الغربية في ـ تصور الروائي العربي ـ معادل فني وموضوعي وظف توظيفا رمزيا للنيل من الغرب برمته"[1] فهل هذا النيل من الآخر والانتقام منه عن طريق المرأة، واعتبارها عيبا يُهجى به، يعد انسحاقا لها واستلابا لهويتها؟.

2/ استلاب الذات وانسحاقها:

لقد ظل خطاب المرأة في الكتابات الأدبية، محل تأويلات ومساءلات وحتى محاكمات أخلاقية فمعظم ما تكتبه المرأة يتعرض للتأويل والزج به في محاكمات

أخلاقية من طرف الرجل، الرجل الكاتب، الرجل الناقد، الرجل الإعلامي،...إذ لم تتوقف هذه المحاكمات عند القارئ العادي، الذي يظل سقفه الفني والمعرفي والنقدي أسير حيز معين ومحدود "كراس الثقافة"، فلماذا كتابات المرأة دائما تقرأ عكس ما يتضمنه محتوى النص وتحاكم أخلاقيا؟

إن المثقف العربي لم يتخلص من عقدة الذكورة، ولذلك سعى دائما إلى إدانة وتجريم الكتابة النسوية، فالمرأة العربية " تجد نفسها محاصرة على كل الأصعدة في وجودها، في قيمتها، في حريتها، في إبداعها، وتجد سلطة الذكر ترصدها على الدوام، حتى وإن تغيرت الأوضاع والعقليات وتمكنت المرأة من التعبير كتابة عن رغبتها في التســـــــــــاوي مع الرجل من خـــــــــــــلال فضح التقسيم الاجتماعي والتبادل

1- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، د ط، 2010، ص 150.

الاقتصادي، فإن النسق العام لا يتورع أن يزرع فيها القناعة بضعفها وعدم قدرتها على الابتكار"[1] .

إنها الثقافة الفحولية التي تبارك طقوس الوأد الفكري للأنثى - وفق ما جاء في نص **طرابيشي** - بل تفتك بالوجود الأنثوي وتجعله تحت الرقابة والمحاكمة، وكما تقول "منيرة الفاضل" "فالرقيب الاجتماعي الذي يتلون ويتماهى في وجوهه المتعددة، ويسلط عينيه على خطوتي لكي أتعثر وأنكب في مسيرتي، الرقيب الذي يفتح فاه المنفى القسري الذاتي، داخل حدود ما أخاله آمنا من حولي جاعلا الزنزانة هي البيت العمل، السيارة التي أتحرك فيها، يملي شروطه على الشارع الذي يشغل قدميّ، مكبلا إياهما على رصيف الأشياء، هامش العبور، وحين أسقط في العزلة وتنغرز في محيطي احتمالات التوقف الأبدي، الصمت الساكن حنجرتي وقت الرهبة تسحب الكتابة جبهتها نحو وجهي لتريني الألفة وصخب الاحتمالات لأكتب صوتي جهورا"[2] ولذلك لا تجد الأنثى ملاذا غير الكتابة تهرب إليه وتصب فيه كل وجعها وآهاتها تتحدى بالكتابة لتكسر نسقا ذكوريا حاصر كيانها على مر الزمن ليسحق بذلك هويتها ويسلبها.

ومساهمة المرأة في إثبات كيانها من خلال فعل الكتابة لا يمكن أن يتم، إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها، وبالتالي تغدو العادات والتقاليد والأفكار البالية والذهنيات الراكدة فخا لا حدود له في إمكانية الانتقاص من عملية الإنتاج الأدبي

النسوي. "وهنا تبدو التحديات التي تواجه المرأة/ الكاتبة في واقعها أشبه بعملية غسيل المخ، بواسطة هذا النمط من الإيديولوجية الأبوية التي تتيح قوالب مكررة

1- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 77.

2- منيرة الفاضل: المرأة، النص وطقس الكتابة، ص 62.

عن رجال أقوياء ونساء ضعيفات وصورة الذات الأنثوية وفقا لهذا تصبح محدودة من خلال منظور الرجل، بل تكون بمثابة النص المكتوب، أو الصفحة البيضاء التي يسطرها الرجل فتظل بمثابة التمثال لا المثال، والمصنوع لا الصانع"[1] . وهنا يمكننا القول أن المرأة لم تقل عن ذاتها أو هويتها بل كانت تكرر ما قاله الرجل عنها، ولذلك فإن خروج الذات الأنثوية هنا لا يتأتى إلا بهدم الخطاب التقليدي للمجتمع وإيديولوجيته، وذلك من خلال تحطيم الصورة التقليدية للمرأة التي تبناها المجتمع البطريركي، يجب أن " تأتي لتمزق الأسطورة... أسطورة تفوق الرجل على المرأة في ميدان العطاء الذهني ولتقود هي فتوحات الذات الأنثوية"[2] ولذلك كان من المنطق أن تصرخ المرأة بوجه هذا الاستلاب الممارس ضدها، وتتحدى هذه المشاكل التي عرقلت مسيرتها "وجوهر المشكلة كما يبدو هو الاختزالات المتعددة التي مرت من خلالها شخصية المرأة العربية، وانتهاك كيانها وتحويلها إلى مسخ وسجنها في صورة لا يسمح لها بتعديها، وباختصار إن وضعية الخصاء الكياني التي فرضت عليها أوجد ما يسمى بعقدة النقص في لا وعي المرأة، شبيه بوضعية الإنسان المقهور مما سهل على الآخر التحكم بها والسيطرة عليها"[3] ومن هنا حاولت المرأة أن تحقق ذاتها وتتخلص من عقدها التي ألبسها إياها الرجل.

إن صراع الأنوثة يقارب مفاهيم **جوليا كريستيفا** عن التهميش والتخريب والانشقاق

1- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 62.

2- بهيجة المصري إدلبي: "تساؤلات حول أدب المرأة"، مجلة الرافد، ع70، جوان 2003، ص 45.

3- نهال مهيدات: الأخر في الرواية النسوية العربية، ص 19.

وهي مفاهيم ثلاثة مترابطة ببعضها البعض، فتهميش المرأة لدى كريستيفا لا ينفصل عن تهميش أي قطاع آخر في المجتمع الإنساني، وبذلك فإن أي بؤرة ضد التهميش لا تختلف عن صراع أي جماعة ضد النظام المركزي السلطوي، وعبر الشخصيات الأنثوية الرئيسية في النص، تقوم الكاتبات بعرض قلقهن وعدم استقرارهن، ومن ثم يحاولن خلق بدائل لهن، من شأنها أن تحقق فعل المراجعة للصور المرسومة عن المرأة في المجتمع الذكوري/ البطريركي.

وتتبلور إستراتيجية النص في تلك المرحلة في تقويض وإعادة تركيب الصورة الموروثة للمرأة بمعنى تقديم شخصية أنثوية منشطرة على نفسها، كي تعكس الانقسام الكائن في الهوية الأنثوية بفعل الازدواجية الفكرية[1] .

ومن أبرز نماذج الازدواج نجد "نوال السعداوي" من خلال رواية "امرأتان في امرأة" و "اعترافات امرأة مسترجلة"، حيث تظهر البطلة في النموذج الأول بين شقين "الشق الثوري، والآخر الاستسلامي، ورغم أنها ثورية ورافضة لقيود ولأوضاع اجتماعية كثيرة، يبدو التردد ملحوظا في تصرفاتها، وعندما أجبرها أهلها على الزواج تستسلم وتقبل الزواج، لكن ما تعيشه البطلة من أهلها هو رغبتها في أن تكون إلا "لا" "[2] .

وقد ذهب **جورج طرابيشي** في كتابه "الأدب من الداخل" إلى مثل هذه النظرة الفحولية الإيديولوجية، حيث يرى أن رواية المرأة مجرد بؤرة للأحاسيس، في حين

ـ نوال السعداوي: امرأتان في امرأة، دار الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ط 1

1 ـ ينظر: سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 69.

2ـ المرجع نفسه، ص ن

رواية الرجل تعيد بناء العالم، كما يرى أن المرأة تكتب بطريقة مغايرة عن الرجل ف "العالم هو محور ما يمكن أن نسميه رواية الرجال، أما في الرواية النسائية فالمحور هو الذات"[1] حيث يرى أن الرواية التي يكتبها الرجل أكثر نضجا وواقعية في حين ما تكتبه المرأة بوح وإفضاء عن ما في داخلها، لا يعدو محارة الذات كما يرى **طرابيشي** أن المرأة تكتب بطريقة مختلفة عن تلك التي يكتب بها الرجل، وأن الرواية لم تفلح لسبب واحد فقط هو أن القلم الذي كتبها هو قلم امرأة كما قال ذلك عن رواية "امرأتان في امرأة" لنوال السعداوي "ولا يقف عند هذا الحد بل يشرك

المتلقي في هذا التمايز، حيث يرى أن القارئ حين يقدم على قراءة إنتاج نسائي يكون على استعداد نفسي وجمالي غير الذي يكون عليه، حين يقدم على قراءة إنتاج كتبه الرجل، ويرد هذا الاستعداد ـ في معظم الحالات ـ إلى موروث نفسي ناتج عن تقاليد العنصرية المعادية للمرأة، كما يمكن كذلك أن يكون هذا الشعور اعترافا بفضل المرأة وتميزها في ميادين الفن"[2].

بهذا الشكل تختزل هوية الأنثى في جسدها وقلبها، فمنذ ظهور المجتمع الزراعي، وولادة الملكية الخاصة والدولة، والمرأة تابعة للرجل وعليه يلجأ هذا الأخير إلى استعمال العنف في شكليه المادي والرمزي للحفاظ على هذه الملكية (المرأة).

وتتجلى ملكية الرجل للمرأة في أحد أوجهها في ظاهرة ختان الفتيات التي عرفت في كل من مصر والسودان وسوريا، أين تخضع الفتيات لهذه العملية، حتى تقتل الرغبة الجنسية في جسد المرأة، ، وبالتـــــــــــالي يضمن الرجل ملكيته لزوجة

1- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 69.

2- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ص 61.

المستقبل حتى لا تضل وتنحرف، لأن الذي يُراعى في هذا الجانب هو الرجل، وكما أقره ابن عربي ـ جسد الرجل فاعل وجسد المرأة منفعل ـ، لذا " فإن الهاجس الأساسي في قمع حرية المرأة، يكمن في خوف أساسي عند الرجل، فالمواضيع التي تدخل في ملكيته، لا يمكن الحفاظ عليها إلا في قمع الرغبة لها، فهي ما دامت في إطار الحاجة والطلب، تبقى مرتهنة به، ملتزمة في الانصياع لرغبته وتلبية أوامره، ولكن إذا حصل أن رغبت فإن ذلك سيشكل خطرا لا مفر منه؛ لأنه يحبط كل الاحتياجات التي مارسها طيلة الأجيال لكي يحول دون رغبة المرأة"[1] .

فهي مجرد وسيلة لإمتاع الرجل في نطاق أوسع يدخل فيه مجموعة من الرجال "لأن المرأة تعتبر ككائن يمثل قيمة للاستعمال بالنسبة للرجل، وقيمة للتبادل الذي يمثل الاقتصاد العام للمجتمع، وهذا التحديد يقرر قيمة المرأة داخل التجارة الجنسية"[2] . وهذا الكلام لا يكون واقعا بالضرورة بل هي نظرة البعض للمرأة.

أما علم التحليل النفسي الذي ارتبط بالمحلل النفسي الكبير "فرويد"، خلص بعد سنوات من البحث والتجربة إلى أن المرأة كائن ناقص، أما الرجل فكائن مكتمل

فهو الواحد وهي الآخر وقد اختزل فرويد المرأة في "عقدة الخصاء" أو "عقدة القضيب"، حيث أرجع كل سلوكات المرأة الواعية منها وغير الواعية إلى إحساسها الدائم بالنقص، الذي مرده افتقادها لعضو الذكورة الذي يأخذ بعدا رمزيا.

"لقد قاتل المشرعون والرهبان والفلاسفة والكتاب والعلماء لكي يوضحوا أن الموقع

1- عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة ـ من فرويد إلى لاكان ـ بإشراف المركز العربي للأبحاث النفسية والتحليلية، الفارابي، الجزائر، بيروت، ط 1، 2004، ص 220.

2- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص15.

الثانوي للمرأة اختارته السماء، وباركته الأرض"[1] فأذعنت المرأة الأنثى لنقصها وضعفها الطبيعي الذي أقنعها به الرجل عن طريق الدين والفلسفة والعلم، وبهذا الشكل " تبدو عنفية العلاقات الداخلية واضحة في استتباع أبوية الجماعة بترخيص أشكال العنف الشفوي، الجسدي والجنسي بحق المرأة، حيث تترافق ثنائية الغزو الخارجي ـ العنف الداخلي بالاسترقاق الخارجي والاستعباد الداخلي للنساء"[2]

في ظل هذه المعطيات كانت علاقة المرأة بجسدها عند **طرابيشي** مشوشة، فـ " المرأة منقسمة إلى جسدين لا يلتقيان، وعدم لقائهما لربما هو مصدر صراعها الدائم، جسد طبيعي وجسد له قيمة اجتماعية قابلة للمبادلة وتعبير عن قيم ذكورية"[3] ومن وجهة نظر التحليل النفسي، وحسب فرويد فإن من نتائج الكبت الذي عانته المرأة عبر التاريخ بخصوص الفعل الجنسي المرتبط بالضرورة بجسدها "أن المرأة أكثر نرجسية من الرجل، فالتركيز على جسدها، وإظهار محاسنها، أو إظهار بريقه ما هي إلا عملية تقويضية عن النقص الأساسي"[4] .

وبسبب هذا الانقسام تلجأ المرأة إلى تلوين جسدها، وتزيينه لإثارة رغبة الآخر "ومن هنا فثمنه لا يأتي من الشكل الطبيعي للجسد ولغته العفوية، ولكن مما يرتسم فيه ويلتصق به لإثارة رغبة الرجل في التبادل"[5] فرغبـــــتها هي غير واردة فهـــــــــــي

1- رامان سلدن: النظرية النسوية النفسانية في الأدب، ت: الغانمي سعيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1996، ص 104.

2- هيثم مناع: "إلى النساء قبل فوات الأوان"، مجلة نقد الجزائر، فبراير/ ماي، 1992، العدد 2، ص 04.

3ـ عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، ص 236.

4- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 55.

5- المرجع نفسه، ص ن.

موضوع رغبة فقط، مما يجعل المرأة: الجسد الطبيعي والجسد الاجتماعي تعيش انقساما وانفصالا وجوديا و" مثل هذه العلاقة أو الممارسة تهمش دور المرأة في اعتبارها جسدا خدميا، يسخر لصالح الرجل بدءًا بحواء التي تسند إليها الخطيئة الأصلية وانتهاءً بعارضة الأزياء وعروض ملكات الجمال التي تقدم الجسد الأنثوي بوصفه سلعة تثير الرجل رغبيا"[1] .

ولا تزال المرأة وإلى اليوم تنادي بتحريرها من سجن الصورة المشوهة التي مثلتها لقرون، والتي ساهمت المرأة في حد ذاتها إلى تكريسها من حيث لا تدري.

"ولقد استمرت هذه النظرة الدونية للمرأة وفق منظور قهري يسلب المرأة حق التفوق، ومزاحمة الرجل في صنع الحضارة وخلق الأفكار المبتكرة مع العديد من مفكري العصر الحديث فالمفكر الألماني **"شوبنهاور"** كان يرى أن المرأة لا تصلح إلا لحفظ النسل وتدوير الساعة وغسل الصحون، كما أن الفيلسوف والمفكر الفرنسي **"جان جاك روسو"** كان يقول " إن الرجل فطر بالطبيعة للحياة الخارجية بينما المرأة مكانها داخل الأسرة، المرأة بالتعريف هي جزء من الطبيعة، والمفروض في تربيتها أن تعدها لكي تكون السند المعنوي للرجل وخادمته من دون أن تكون لها إرادة خاصة بها"[2] هكذا سجنت المرأة ووئدت بإرادة الرجل، حيث إذا قال لها كن فيجب أن تكون.

وإثر هذا الاستلاب والقهر صرخت المرأة ملء حنجرتها لتكتب وتبوح بانفعالاتها

إذ أن الكتابة طـــــــــــــموح للرقي بالذات، والصعود بها خارج الشـــــــروط الاعتيادية

2- إبراهيم محمد: تدوين التاريخ جسديا (الجسد الفردي والجسد الاجتماعي)، مجلة كتابات معاصرة، 1996، العدد 26، ص 32.

3- باديس فوغالي: دراسات في القصة والرواية، ص ص 63/ 64.

للواقع، والاتجاه بها نحو صدق كامل، وجمال كامل، ووعي كامل والتحول بها من ذات تقليدية إلى ذات أكثر نقاء وأكثر صفاء، وأكثر قربا من المعنى الأصيل لكلمة " إنسان " وهذا ببساطة ما تقوم به النساء في الكتابة.

و **نوال السعداوي** في روايتها "امرأتان في امرأة" حاولت الخروج من الذات المستكينة والمنكمشة والخجولة وغير العميقة، نحو ذات أنثوية أكثر جرأة ولكن إعلان الثورة هذا لا يقابل إلا بالتصنيف في الخانات المجهزة سلفا حيث عندما يكتب الرجل تسمى كتابته "أدبا"، وحين تكتب المرأة تسمى كتابتها "أدبا نسائيا ".

لقد سخرت الكاتبة روايتها "امرأتان في امرأة" للتعبير بشكل صريح ومبالغ عن مواقف واضحة تمثلت في التعبير عن التناقضات التي تعيشها المرأة داخل مجتمع يكبت التحرر داخلها غير أن السعداوي ظهرت بعدائية صريحة للرجل، وبتصوير مبالغ للصراعات الداخلية التي تحسها المرأة، حيث أن بطلة الرواية تسعى لتحرير جسدها من العقد عبر التشبه بحركات الرجل، إذ تصف لنا الرواية كيف أنها "أصبحت تمشي مثل الذكور بساقين منفرجين، وكيف أعطاها هذا الأمر إحساسا بأن منكبيها أصبحا عريضين وهي تقلد هذه المشية"[1]... وهذا طبعا اختلال وبعد عن الطبيعة.

يرى **جورج طرابيشي** عند حديثه عن هذه الرواية أن الأنثى لابد أن تكون ذلك الكائن الذي قدر له أن يعيش كما رُسم له، ويفكر في شيء واحد فقط وهو الجسد " أن تكون بهية شاهين فهذا معناه أن تكون ابنة أبيها وأمها، أن تكون بنتا ملتصقة الساقين أبدا، وزوجة مفتوحة الساقين أبدا، أن تكون أنثى ولا أنثى معا، أن تكون موضوع الجنس لا ذاته، أن تكون صقيعا لتبقى عذراء وأن تصير لهبا

1ـ نوال السعداوي: امرأتان في امرأة، ص 34.

لتكون زوجة، أن تكون ذات حياء في ظاهرها، وألا تفكر إلا بما بين ساقيها

وساقي الرجل في سرها"[1] ونظرا لهذا الوضع القهري، هربت المرأة من أنوثتها؛ لأن الأنوثة أصبحت قيدا، ومرادفا للقهر والدونية، وهذا ما جسدته الكاتبة في انتحال بطلتها لصفات ذكورية وكثيرا ما هربت المرأة من الرجل، مثلما حدث مع بطلة نوال السعداوي التي هربت من الرجل الذي تحبه؛ لأنه مرادف لهذه الأنوثة فكلاهما الرجل والمرأة يتقاطعان في فعل القهر، بحيث يكون الرجل هو الفاعل (القاهر)، والمرأة هي التي وقع عليها فعل القهر (المقهورة) بهذه المقاومة التي تقدمها الكاتبة عن طريق بطلتها، تغدو الأنوثة والذكورة وجهان لعملة واحدة اسمها

"القهر"، ولهذا ترفض "بهية شاهين" أن تكون هي " ولهذا كانت في المرأة لبهية شاهين امرأة أخرى"[2] .

يطلعنا النص أن النظرة العدائية للأنثى من طرف الرجل والمجتمع تجعلها ترفض الأنوثة وتتحسر كونها ولدت أنثى إذ "تجد في أنوثتها مصدر استلابها وانحطاطها وتشيئها ومنبع آلامها وعذاباتها وبالتالي الأنثى التي تعتقد بأنها لن تسترد إنسانيتها إلا إذا تنصلت من أنوثتها"[3] . وهذا ما رسخه الذكر في ذاكرتها وتفكيرها.

وفي مجتمع بطريركي تعيش الأنثى حالة من التناقضات التي تستلبها كينونتها وتصادر حريتها وكما يرى **طرابيشي** أن الأنثى قبل سن 18 "يتوجب على الفتاة أن تكون بلا أعضاء جنسية أن تكون طاهرة النفس و الجسد، عذراء لا وظيفة لها

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 39.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- الشريف حبيلة: الرواية والعنف - دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة -، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، ط 1، 2010، ص 216.

سوى أن تحافظ على بكارتها وأن تنسى أنها أنثى"[1] .

أما بعد سن 18 عليها أن تتحول تحولا جذريا؛ إذ "يتوجب على الفتاة عينها أن تستعد لأن تصير زوجة، أن تستنفر مفاتنها الطبيعية وكل وسائل الزينة الاصطناعية كي تغري الذكر وتستهويه، أن تفرز من جسدها باستمرار، في كل ساعة وفي كل دقيقة رائحة جنس نفاذة كي توقع في حبائلها الزوج الموعود، وإذا ما أوقعته أن تحافظ عليه وتحتفظ به عن طريق تحولها إلى إنسانة لا وظيفة لها سوى أن تكون شريكة فراش لا شريكة حياة، وبكلمة واحدة أنثى"[1] وهذا ما يدل على استلاب هوية الأنثى، فهي لا وظيفة لها سوى إرضاء السيد وتنفيذ أوامره حيث تكون لا أنثى إذا ما طلب منها ذلك، وتتحول سريعا إلى أنثى إذا أمرت غرائزه بذلك، بل أكثر من ذلك فإن المرأة إذا شاركت الرجل فسيكون الجسد وحده حاضرا في هذه المشاركة أما العقل والفكر فهما أبعد ما يكون حتى عن حلم المرأة، إنها: شريكة فراش لا شريكة حياة حسب رأي **طرابيشي**، وهكذا "تروض المرأة وتدجن لتؤدي وظيفة محددة اختارها المجتمع هي المحافظة على النسل وتتحول إلى أداة إنتاج البشر، لها جسد لا تشعر به إلا من خلال الآخرين، تختزل إلى بعد أحادي مركزه الجنس"[2] . وهي نظرة غير منصفة في حق المرأة.

أما إذا حاولت المرأة أن تتمرد وتخرج عن مملكة الرجل، فسيكون عذابها المحو الرمزي الذي يتخذ أشكال عدة، كالتشكيك في أنوثتها، حيث يتخذ الجسد مجالا رمزيا لتشويه صورتها، وهي الطريقة التي يلجأ إليها غالبا في نموذج المرأة المثقفة

المالكة للمعرفة، وإما أن يكون المحو والقتل الرمزيين بتجاهلـــها، وكلا الأسلـــــوبين

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 30.

2- الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 217.

المنتهجين في عقاب المرأة المتمردة على قوانين الرجل والمؤسسة الأبوية يجد مرجعيته في الذاكرة والموروث الثقافي العربي، وهكذا تضل وتضيع بين أنثى ولا أنثى، جنس ولا جنس مثلما حدث مع بهية شاهين فهي "مخلوقة حكم عليها بالضلال الأبوي"[1] .

وقد يحدث أن ترغب المرأة في إبراز قدرتها وقوتها على تحمل الصعاب ببسالة تماما كالرجل، غير أنها في لحظة جاءها المحيض استشعرت ضعفها وأدركت أنها لا يمكن أن تكون مكان الرجل في مثل هذه اللحظات؛ إذ أعادها الحيض إلى أصل انتمائها الذي تجاهلته، إلى أنوثتها بكل خصوصيتها التي تصنع اختلافها عن الرجل ولهذا "اقترنت في ذاكرتها إلى الأبد مذلة الحيض وحملقة رجل الشرطة الرمز الأسود للقمع والقهر"[2] .فما حدث لبهية شاهين هو "مظهر آخر للصراع الموجود بين الأنوثة والرجولة، يأتي من أن اهتمام المرأة يتجه هنا نحو غايات يجب غزوها وتحس الأنوثة على أنها عقبة يجب نبذها، وقد يتنامى حينئذ شعور بالدونية، وتدرك المرأة أن مركبات شخصيتها تناقض مقاصدها، وفي هذه الحالة قد تتخذ عقدة الرجولة مظهر اكتئاب؛ إذ أن المرأة تشعر بنفسها عاجزة، ومحكوم عليها بعدم النجاح أبدا"[3] .

إن بهية شاهين ترفض بل تستنكر نظرة الرجل الدونية إلى المرأة التي تنحصر في حدود جسدها وأنها مجال للمتعة، يدفن فيـــــه الرجل عذاباته ولهذا كانت "تشعر

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 31.

2- المصدر نفسه، ص 34

3- هيلين دوتش: علم نفس المرأة (الطفولة والمراهقة)، تر: مصعب اسكندر جرجي، مجد المؤسسة الاجتماعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2007، ص 273.

بأن أنوثتها حائل بينها وبين الحياة"[1] . فجسدها وحده يقرر، فالمرأة جميلة ما كان جسدها جميلا وممتعا، وهي موجودة كذات كهوية ما حافظت على جمال جسدها وأمتعت الرجل به، وهي عكس ذلك إذا ما كانت ذكية لتفقد هويتها كأنثى/ كذات وتُشعره عبر رؤيتها إليها، فتصبح رجلا تسكن جسدا مشوها، فلا هي بالمرأة الأنثى، ولا هي بالرجل الكامل،وتلك عين غير منصفة ينظر بها طرابيشي للمرأة. حيث المرأة تجني على هويتها كلما كانت على قدر من الذكاء والعلم، إنها المرأة المثقفة، الهوية المخنثة، وإنه الخطاب الذكوري المهيمن الذي ينوع من أساليبه وأنساقه الثقافية، لإبعاد المرأة عن شؤون الفعل والفكر والسياسة لأن في ذلك تهديدا له ولسلطته.

كما يورد **جورج طرابيشي** فقرة تعبر عن شعور جنسي مكبوت لدى بهية شاهين والذي تستحضره في ليلها أو لا شعورها، بينما تتحول هذه الرغبة في يقظتها إلى شعور بالكراهية "لبهية شاهين إذن حياتها الجنسية ولكنها حياة ليلية، حلمية لا شعورية، أما في اليقظة فإنها تعجز عن استحضار رغبتها الجنسية، بل أن هذه الرغبة عينها تنقلب إلى ضرب من الكراهية"[2] . إن هذا المشهد يوحي بالكبت والتسلط والوصاية التي يمارسها ذكور القبيلة على جسد الأنثى، ولهذا أشارت الكاتبة إلى الازدواجية والتناقض الذي تنطوي عليه شخصية بهية شاهين، فهي راغبة ولا راغبة، أنثى ولا أنثى، وهذا بسبب المعاناة أو الثقافة السائدة، وهذه المعاناة هي التي كانت مصدر إلهام الكاتبة؛ إذ فجـــــــرت بركانا تحت رمـــــــاد الألم

والكبت، لتنتفض وتقلب المعادلة القائلة بأن : عقول النساء بين أفخاذهن فتصـــــرخ

1- جورج طرابيشي :الأدب من الداخل، ص 35.

2- المصدر نفسه: ص 42.

على لسان البطلة "عقل الرجل ليس في رأسه، بل بين ساقيه، ولما رد عليها بالقول: أنت فتاة غير طبيعية، صفعته مرة ثانية بالقول: وأنت رجل عادي!"[1] .

إن بهية شاهين تنتصر باللغة على الآخر/ الرجل، وتسعى إلى إثبات أنه من القطيع شأنه شأن الآخرين وليس به أي تفرد، إنه رجل عادي!.

ولئن أرادت بهية شاهين أن تثبت انتصارها على الدكتور علوي، فإن هذا التحدي مرفوع أساسا في وجه الأب الذي كان يرغب في أن تكون ابنته دون أعضاء جنسية نسائية، أو أرادها باختصار أن تكون رجلا...إن هذا المشهد وكأنه رحلة لفرار المرأة من المجتمع الذكوري المكبل لحرية المرأة والقامع لأنوثتها والمصادر لجسدها.

"وبما أن الأسرة هي المهاد الذي تعد فيه المرأة بطريقة تجعلها تتقبل الوضع الذي يفرضه عليها المجتمع، فإنها تكون عرضة للقهر، يتعمق شعورها بالدونية والاستلاب، وتعد التفرقة بين الابن الذكر والبنت الأنثى صورة لهذا الإعداد، حيث يميز الذكر عن الأنثى بأوجه مختلفة منذ الولادة"[2] وبهية شاهين احتلت هذه الفكرة رأسها منذ الولادة؛ إذ لا همّ لأبيها سوى إقناعها بأنها ليست أنثى ولا همّ لأمها سوى تعليمها كيف تجلس وكيف تمشي... لتحافظ على بكارتها، ولهذا كان لفظ "الأنثى" ينزل كالصاعقة على بهية شاهين، فأرادت أن تتنصل من هذه الصفة كلما أتيحت لها الفرصة فـ "كلمة أنثى كانت حين تصل إلى سمعها ترن في أذنها كالسبة أو العورة العارية"[3] وهكذا تتحول كلمة "أنثى" إلى لفظ سب أو شتم وهجاء

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 42، 43.

2- الشريف حبيلة: الرواية والعنف، ص 217 .

3- نوال السعداوي: امرأتان في امرأة، دار الآداب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ط 1،ص 13.

وعار، وللمحافظة على ماء الوجه عليها التخلص منه.

ويختم **جورج طرابيشي** حديثه عن الرواية بنظرة إيديولوجية مطلقة، وبنظرة غير منصفة للمرأة، ويعيد تقسيم الأدب إلى أدب رجالي وآخر نسائي "إن امرأتين في امرأة سيرورة أحاسيس، والأحاسيس تجعل منها قصة، والسيرورة تجعل منها رواية فهل كان يجب أن نقول إذن أنها قصة ـ رواية؟ أم يبقى من الأفضل أن نقول، كما قلنا في المقدمة، إنها رواية نسائية؟ مهما يكن من أمر فإن "امرأتان في امرأة" تعيد بالأحاسيس لا بالأحداث تشكيل العالم، وهذا هو سر قوتها وضعفها فنيا"[1] . وهو قول يصر على أن المرأة تكتب بقلبها وأحاسيسها على عكس الرجل

الذي يكتب بعقله وتشكل كتابته رؤيا للعالم ويكون لما يكتبه اسما روائيا، أما المرأة فما تكتبه محاولة تسمى: أدبا نسائيا !.

إن "نوال السعداوي" تكتب من أجل إزالة غشاء الوهم عن هذه التخيلات وتلك التصورات التي يحملها الرجال، المتعلقة بموقعهم المتفوق على المرأة خاصة وإبراز الوظيفة المتعددة الأوجه لإثبات ذلك الوهم، فمواجهة التعقيدات الناجمة عن عيش الرجل لجنسياته لا تتحقق برأيها إلا بسبر أصول المعاني التي صبغها على المرأة، ومحورية هذه المعاني في صوغ تلك الجنسانية ، كما أنها تكتب من أجل جلاء ارتباط جنسانية الرجال الوثيق بجنسانية النساء، ومن أجل توضيح تأثر هذه الجنسانية بالبنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي صاغتها في شكلها الطفولي ومنعت عنها نضوجها وتألقها، فمنعت تاليا نضوج جنسانية النساء وتألقها[2].

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 50.

2- ينظر: هيثم مناع: "إلى النساء قبل فوات الأوان"، ص 06.

إن الحديث عن الكتابة النسائية مغامرة مليئة ومحفوفة بكثير من الصعوبات والمخاطر؛ لأن هذا المصطلح أثار، ولا يزال يثير جدلا واسعا وإشكالا كبيرا في المشهد الثقافي، وهو إشكال مرتبط بمسألة تخصيص هذه الكتابة بأنها نسائية خاصة وأننا لا نلجأ إلى هذا التخصيص عندما يتعلق الأمر بأعمال إبداعية رجالية، كما أن تصنيف هذه الكتابة/ الإبداع تم على أساس جنسي (امرأة مقابل رجل).

ويتناول **جورج طرابيشي** أيضا الروائية الفلسطينية **"سميرة عزام"** بالدرس ، التي يتبين للقارئ من خلال قصصها، أنها تتناول قضية المرأة بصورة محددة المعالم لتحرير المرأة العربية، "فالكاتبة تصور أحوال المرأة المختلفة، منحنية أمام قسوة الحياة خاضعة لبأسها وبؤسها، مستسلمة للزوج المستلم بدوره لسطوة المجتمع، كما صورتها متحدية قدرها الحالك بالقوة المحركة للمرأة "الحب" ورصدت في قلبها عاطفة الحب الأسمى "الأمومة" من خلال نماذج متناقضة، استطاعت الأمومة من خلالها أن تنتصر على الشهوة حينا، وتخفق في ذلك حينا آخر"[1] .

وربما كانت المرأة المستسلمة للقدر، لوطأة التقاليد ، المنسحقة بالعلاقات السائدة هي الأكثر حضورا في أدب الكاتبة، فالمرأة في معظم قصصها تستسلم لنصيبها

الذي جاء، أو تنتظره حتى يجيء " تنتظر من سيشتريها حلالا في مؤسسة الزواج غير المتكافئ أو حراما في أقبية شاء الفقر لها أن تُبنى، فإذا أخرجت المرأة من سلبية الانتظار إلى الفعل، فإنها كثيرا ما تمنى بالإخفاق؛ لأنها حين تبحث عن الرجل، إنما تبحث عن مكملها، عن منفذها، عن تحقيق ذاتها من خلاله، فهـــــــــــو

1- يوسف حطيني: "صورة المرأة عند سميرة عزام"، مجلة الرافد، 26 أكتوبر، 2009، ع 17. ص 44.

ظلها الذي دونه لا تساوي، فيما تراه هي نفسها شيئا يستحق الحياة"[1] ولذلك تصرخ في إحدى قصصها ملء خيبتها "تعسا لمن تخلق أنثى"[2] وكأن الأنوثة لعنة من الوهلة الأولى، ويضيف **طرابيشي** قائلا "هذا ما تقوله أيضا كل بطلات سميرة عزام حتى من غير أن يقلنه"[3] ليست بطلة "أريد ماءً" وحدها من قالت ذلك ولو أنها جاهرت به، فبطلاتها الأخريات يقلن ذلك أيضا من خلال ملامحهن وشخصياتهن، فالمرأة لدى سميرة عزام لا تنجح في معظم الامتحانات التي تواجهها، وذلك بسبب ضغط السائد الاجتماعي عليها " حتى أنها تخفق في اختيار الزوج فالزواج عندها مؤسسة اجتماعية تعتمد في نشوئها على قرار لا علاقة للمرأة به، وهي لا يمكن أن تكون فاعلة تجاهه، وإن هي حاولت فالإخفاق نصيبها؛ لأنها لن تواجه شريك حياتها فقط، وإنما ستواجه من خلاله أهله وأهلها وصوت المجتمع الذي يقرع الآذان ويلغي التفكير بلا رحمة"[4] فالأنثى كائن تعيس حتى قبل مجيئها إلى هذه الحياة، ويوم ولدت، ويوم تموت، وما بين يوميها هذين، فحتى يوم ولادتها والمفروض يكون يوم الفرح بقدومها؛ إلا أن التعزية تكون أسبق من التهنئة بقول الزائرين "عقبال الصبي" وكأنما حلت عليهم لعنة ليس يهونها إلا قدوم الصبي.

يقول **طرابيشي** " وتعسا لها يوم تترعرع ويترعرع معها حلم الوالدين بأن يزوجاها بأسرع ما يمكن من أول قادم، وتعسا لها يوم تبلغ فتكتشف أن لعنة الأنوثة ولعنة الدم والإثم لعنة واحدة، وتعسا لها يوم تريد تجاوز نفسها فتردها على أعقابها نظـــرة

1-يوسف حطيني: " صورة المرأة عند سميرة عزام". ص 45.

2- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 80.

ـ سميرة عزام: وقصص أخرى، دار الآداب، بيروت/ لبنان،د ت، د ط,

3- المصدر نفسه: ص ن.

4- يوسف حطيني: "صورة المرأة عند سميرة عزام ".

الآخرين إليها أنها مجرد أنثى"[1] . حيث يرى **طرابيشي** أن المرأة تبدأ لعنتها من أول يوم في حياتها، فلا همّ لأبويها سوى تزويجها بأسرع ما يمكن، وتحويلها من فتاة إلى مشروع نفعي (تنظف، تطبخ، تنجب وتلبي رغبات الزوج)، إن هذه الأنثى دائما في انتظار صيادها، ولكنها في الأحوال القليلة التي تبحث فيها عن شريك تنطلق دائما من دونيتها، من عجزها عن مساواة هذا الشريك؛ إذ أنها تلجأ إليه ليرتقي بها ليحقق بها ذاتها وطموحها وإنسانيتها، لذلك تبدو في بحثها عنه اتكالية لأبعد الحدود، تكتفي من معركة وجودها بشريك تطمئن إلى أنه يستطيع مواجهة الحياة، بدلا من البحث عن شريك يشاركها في مواجهتها، وذلك ما يزرعه فيها والديها منذ لحظة وعيها، كما يرى الأستاذ **طرابيشي** أن لعنة الأنثى تستمر في ملاحقتها عند بلوغها لتكتشف أن لعنة الدم سيان مع لعنة الأنوثة والإثم فكأنما دم الحيض عقاب إلهي لجرم اقترفته أنوثتها، أما إن سعت لتحقيق ذاتها بعيدا عن الرجل فلن يسمح لها بذلك ،فمهما كانت الأنثى مثقفة ومتعلمة، فإن السيد الفحل سيحجب عينيه عن رأسها ليراها ـ حسب طرابيشي ـ جسد بلا رأس، ويصفعها بتحسيسها أن لا عقل لها سوى الجسد، وبذلك يعيدها إلى قفص الأنوثة ويحطم كل الصفات التي ادعتها عن نفسها.

إن هذه الدونية التي تجسدت من خلال ارتباط المرأة بمنقذها الخارجي، لم تكن شكلا وحيدا، فهناك أيضا الدونية التي تجسدها المرأة في صعوبة مواجهتها مع أنوثتها الداخلية، فالمرأة تشعر أنها آثمة لأنها أنثى.

وقد تناول **جورج طرابيشي** قصة "أريد ماء" التي يمكن أن توضح هذا النوع من

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 80.

الدونية والاستسلام للعنة الجنس، في إطار الاستسلام الكامل للعادات والتقاليد والقدر الذي رسمه المجتمع للمرأة فلا تستطيع منه فكاكا.

"إن هذه القصة تتناول مفترقا خصبا من تاريخ المأساة النسوية، مفترقا كانت سميرة من القليلات اللواتي تحدثن عنه، فهذه القصة تتحدث عن مأساة لحظة البلوغ وما يترتب عنها لدى المرأة، من خلال طفلة تبلغ حديثا عتبة النضج الجنسي، إنها تخاف من طوفان الدم...وتشعر الطفلة المرأة أنها في سباق مع الخطيئة"[1] . وهي لعنة وخطيئة في حياة كل أنثى...إنها لعنة النضج لدى المرأة ولذلك اختارت سميرة عزام بطلتها دون اسم ـ كما يرى **جورج طرابيشي** ـ لتنطبق اللعنة والتعاسة على جميع النساء.

إن قصة "أريد ماء" تتناول مرحلة النضوج لدى المرأة، ونكوص المرأة عن مواجهتها ومواجهة الطوفان الأحمر الذي يشكل إعلانا صارخا عن النضج، وما ذاك إلا بسبب التربية الاجتماعية والدينية؛ إذ يعتبر المفهوم الديني خاصة للطهارة سببا مهما، حيث ربطت المرأة طوفانها الأحمر بالامتناع عن أداء واجباتها الدينية، فلا اقتراب من الهيكل في المسيحية، ولذلك فإن الفتاة في هذه القصة تتمنى إخفاء إحدى لوازم طبيعتها، أن تكون هناك وسيلة أخرى لإعلان البلوغ، تستطيع كتمانها في نفسها، لذلك فهي تصرخ دون صوت، بألم حقيقي "تعسا لمن تخلق أنثى...أما من سبيل غير الطوفان دمغة للجنس"[2] .

يرى **طرابيشي** أن الخطيئة الأنثوية تحرم الطفولة من براءتها "إنها اللعنة، ضريبة

1- يوسف حطيني: "صورة المرأة عند سميرة عزام"، ص 45.

2 ـ سميرة عزام: وقصص أخرى ، ص 130.

الأنثى منذ أن كانت أنثى، وحول هذه اللعنة بنيت ميثولوجيا كاملة بدءًا من قصة آدم وحواء، والمراهقة ليست بحاجة إلى الإطلاع على هذه الميثولوجيا لتعرف حقيقة شرطها، يكفيها أن تنظر حولها، يكفيها أن تنظر في عيون أبيها وأمها عندما يرزقان بأخت لها، ومرة أخرى عندما يرزقان بعد نفاذ صبر بصبي، وليكن اسم الصبي فريدا"[1] تنسحق الأنثى وتنجر إلى دنيا العدم، فقدومها لعنة تحل على الوالدين، وبدل التهنئة يقام لها عزاء، على غرار قدوم الصبي الذي تستقبله العائلة بالزغاريد والانتظار الملح، بل أكثر من ذلك يطلقون عليه اسم فريد، فالرجولة فريدة من نوعها فهي مصدر الفخر والاعتزاز والشموخ، لذلك يحتفي الأهل بالصبيان ويرفعون رؤوسهم وكأنما أنجزوا حدثا تاريخيا، في حين قدوم البنت وللوهلة الأولى هو علامة من علامات الخزي والعار والخجل والمذلة والهوان

يكون الأهل إثر قدومها واهنين، مسودة وجوههم، يتوارون من القوم أيمسكونها على هون أم يدسونها في التراب ! .

"وتمارس الفتاة هنا دونيتها/ انسحاقها، تحت وطأة السائد الشخصي والجماعي فعلى المستوى الشخصي تحس بأفضلية الذكر داخل أسرتها الصغيرة، من خلال أخيها فريد الذي رافقت ولادته طقوس البهجة، حيث نحر خروف على العتبة وانطلقت زغرودة تعبر عن الفرحة بقدوم ذكر جديد إلى الأسرة، وعلى المستوى الجماعي تخضع الفتاة في انسحاقها إلى موروث جنس المرأة عامة، فهي ترى نفسها واحدة من القطيع الأنثوي، وصديقاتها يرونها واحدة من قطيع الناضجات جنسيا"[2] .

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 84.

2- يوسف حطيني: صورة المرأة في أدب سميرة عزام.

وها هو **جورج طرابيشي** يعتقد كما تعتقد بطلة القصة أن الله قد عاقبها بمرض أخيها الوحيد، بسبب الخطيئة الأنثوية التي ارتكبتها " وها هو الله يعاقبها على رجسها وكذبها في صورة رسالة بعث بها إليها أهلها ليخبروها بأن أخاها فريدا وحيد العائلة بين ثلاث بنات، مريض وسوف يموت فريد"[1] وبهذا المصاب الجلل تسعى الفتاة إلى الانتحار تكفيرا عن الذنب الذي اقترفته، ولذلك تقرر أن تنتحر بواسطة الأسبرو تكفيرا عن خطيئتها من جهة، وإنقاذا لأخيها من جهة أخرى "ولكنها لا تجد الماء الذي هو رمز الحياة، لتمارس في حياتها موتها المازوخي فتبقى ظمأى إلى الماء...وإلى طفولتها المفقودة"[2] .

وبذلك انسحقت تحت وطأة نضجها لتختار مصيرين كلاهما يؤدي إلى الموت إما الانتحار بواسطة الأسبرو ، وإما الموت ظمئا وكلاهما ـ كما يرى طرابيشي ـ "رفض للأنوثة".

إن نضج الفتاة يسحقها ويدفعها إلى التطهر من أنوثتها، بخلاف الذكر الذي يستقبل بلوغه بكثير من الاعتزاز، وهنا يتحدد الفارق بين "الرجولة والأنوثة" ، وربما أقامت "سميرة عزام" هذا الفارق ـ دون قصد ـ بين قصتي "أريد ماء" و "المرأة الثانية" "ولهذا فإن من حق الرجولة ومن واجبها معا أن تناضل لتكتسب الصفة الشرعية وليعترف بها الآخرون، أما الأنوثة فليس أمامها بالمقابل إلا أن ترفض ذاتها وتسعى إلى التطهر من أدرانها"[3] .

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 86.

2- يوسف حطيني: صورة المرأة في أدب سميرة عزام، ص 45.

3- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 87.

ويرى **جورج طرابيشي** صورة مروعة أخرى للاستلاب النفسي الذي يقع على المرأة وذلك من خلال بطلة قصة "بنك الدم"، حيث يتحالف الفقر مع المجتمع الذكوري ضد الفتاة التي لا تستطيع أن تبوح بأسرارها لأحد، بل ستضطر إلى التسلل إلى بنك الدم محاولة بيع دمها بهدف شراء فستان جديد يستر تفتح أنوثتها ولكنها مرة أخرى تقابل بالصد والرفض، إنها اللحظة التي تكشف عن اغتراب الأنثى وانسحاقها عندما يبرم الفقر صفقته مع المجتمع.

وغير بعيد عن هذا التشويه والاستلاب، تتحول المرأة إلى مشروع اجتماعي حيث يسعى الأهل إلى تزويج الفتاة زواجا نفعيا، ولو اضطرهم هذا السعي إلى تزييف المشاعر، وما للأنثى من قول في ذلك سوى الاستسلام والرضوخ لأولياء أمرها، وفي قصة "إلى حين" مثال واضح على ذلك، حيث يرى **طرابيشي** أنه "لن يهتم أهلها كثيرا إن قالت نعم أو لا، فالفتاة لم تخلق إلا للزواج، وليس هناك من شروط مسبقة غير أن يكون الزوج مقبولا من وجهة نظر الأهل"[1] .

هكذا تتحول الأنثى من فتاة إلى سلعة، عندما يمارس عليها المجتمع صورا من النفاق الاجتماعي "إلا أنها حين تحولت من فتاة إلى مشروع نفعي، اختفت هذه القسوة ليحل محلها خوف زائف على صحة الفتاة، وهو في حقيقته خوف على نعومة يديها ونضارة وجهها، على بضاعتها التي تستعرضها في سوق الزواج"[2] .

إن سعاد/ الأنثى وإن كانت غير راضية على هذا الرجل/ فهمي، فإنه لا يحق لها الرفض فهي منفعلة لا فاعلة، وعليها القبول باسم النصـــيب "وعـــــــــــــندما يأتي

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل،ص 90.

2- يوسف حطيني: صورة المرأة في أدب سميرة عزام.

النصيب فمن الكفر أن ترفضه الفتاة، وهل يرفض الإنسان نعمة ربه؟"[1] . فالفتاة ـ والحال هذه ـ ليس لها سوى انتظار النصيب/ الزوج المنقذ، وتحت هذا المسمى يقول الأب لهذا "المشتري": "خذها فسلطتي تنتهي هنا" .

هكذا بينت لنا "سميرة عزام" في أول سطر من قصة "نصيب" كيف أن الزواج هو انتقال الفتاة من هيمنة سلطة الأب إلى هيمنة سلطة الزوج "وستكون مخيرة شكليا أمام الكاهن بين قول نعم أو لا ، ومع أن السلطة المقدسة تعفيها من سلطة الزوج إذا قالت لا ، إلا أنها تحتفظ بالرفض في دخيلة نفسها وتعلن الموافقة"[2].

ويرى **طرابيشي** أن استلاب الفتاة يمتد ليصل إلى استلاب الزوجة، فقد كان من الممكن أن ترفض البطلة/ الأنثى نصيبها، إلا أن عدم وعيها لأسباب رفضها وعيا كاملا جعلها تخفق في الرفض، وهي التي تعرف تماما أنها بيعت كسلعة للوهلة الأولى ولن تستطيع التحرر من هذا البيع وستبقى مباعة على طول المدى، كما يرى **طرابيشي** أن "الزوجة الشرقية تبيع جسدها ونفسها معا"[3] ولكن جورج طرابيشي هنا يتغافل عن دور الأسرة وعن القيمة التربوية لمؤسسة الزواج، فالزواج هو الذي يحفظ النسل البشري، بالإضافة إلى تحقيق السكينة والاطمئنان والتعاون والعطف بين الزوجين.

أما بالنسبة لقصة "أشياء صغيرة" تقدم لنا سميرة عزام من خلالها انهيار أسطورة

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 90.

2 مهيب النواتي: "سميرة عزام الكاتبة والإنسانة المظلومة"، دنيا الوطن، 2005، ع 24.

3- - جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 98.

4- يوسف حطيني: صورة المرأة في أدب سميرة عزام.

التفرد بالنسبة للمرأة، فعائلة الفتاة في هذه القصة ترسخ في ذهنها أنها ليست كالفتيات الأخريات وأنها لابد أن تكون متفردة، وما نتيجة ذلك إلا أن تحس الفتاة أن الأنوثة هي مصدر استلابها ودونيتها وانحطاطها "وبالتالي الأنثى التي تعتقد بأنها لن تسترد إنسانيتها، إلا إذا تنصلت من أنوثتها"[1] .

إن هذه القصة إذن هي قصة تطفح بوهج المشاعر الرومانسية التي تنفلت للانطلاق من الكبت وقد زاد في توهجها أنها مشاعر مراهقة تفور لأوهى الأسباب بلا منطق معقول، وإنما بمنطق خاص ضيق الدائرة يفتقر إلى الإقناع "ولكن إرادة

هذه المراهقة تلين وتضعف وتضطرع ما يتسلل إليها من التيارين: التيار الخاص والتيار العام"[2] وهكذا تعود المرأة لتضع نفسها في التشويه النفسي والاستلاب من جديد، إذ يدينها **طرابيشي** ويحملها المسؤولية كاملة فيما لحق بها من تشويه واستلاب وأذى، ونجده يقول بصريح العبارة "ولكن أليست المرأة الشرقية مسؤولة هي الأخرى عن تشويهها؛ لأنها لا تظهر للرجل من وجوهها غير وجه الحماقة والتفاهة؟ وإذا ما أرادت نفسها في عين الرجل حمقاء تافهة، أفليس ذلك لأنها تسلك هي أيضا سلوك الحمقاء التافهة"[3] .

إن أنثى سميرة عزام تعجز عن مساواة الشريك الذي تبحث عنه، وإثر هذا العجز فإنها تلجأ إلى الرجل ليرقى بطموحها وإنسانيتها، وبالتالي فهي لا تبحث عن شريك يشاركـــــــها في مواجهتها، بل أنها ليســـت سوى ظل لرجل عظيم يحقق ذاتها ويسمو

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 98.

2- أسامة يوسف شهاب: المرأة المأزومة في قصص سميرة عزام، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 38 العدد2، 2011، ص 303.

3- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 98.

بآمالها.

إن قصة "الظل الكبير" تجسد هذا الموقف لهكذا فتيات، إنها قصة فتاة مثقفة تبحث عن شريك "غير عادي" يليق بها وبثقافتها، حيث ترفض هذه الفتاة أن يكون شريكها عادي، فبعد التجربة المريرة التي خاضتها مع رجل عادي، ما كانت لتقبل إلا بشريك غير عادي، وإثر انسحاق الأنوثة وتذوقها لهوان الهزيمة قررت أن تتنصل من بقايا الحرب التي خاضتها، وما ذلك إلا بالتنصل من أنوثتها لتؤكد حريتها وتؤكد أن الآخر لم يكن إلا صدفة في حياتها وأنها قادرة على التجرد منه ومن نظرته إليها، وأن لا تحي إلا بنظرتها هي إلى نفسها "ما أرادت أكثر من أن تؤكد حريتها وتعيد لرأسها القدرة على التفكير، وتبرهن للآخر بأنه لم يكن في حياتها أكثر من صدفة هزيلة، وأنها أكبر صدفة تربط غاياتها بالصدف"[1] .

غير أن هذا الرفض للأنوثة لم يتولد عنه سوى التقوقع في دائرة الفراغ والعدم ولم تكن الفتاة تحس سوى طعم فظيع لمرارة الصدمة، وخنق الاشتياق، وفظاعة الركود، وكأنما هذه الأحاسيس فندت مقولة: الفتاة قادرة على التنصل من الرجل والعيش بنظرتها هي لنفسها "وأمام مثل هذا الرفض للأنوثة لا يعود من خيار للأنثى إلا أن تتقوقع في محارتها، ولكن ليس في المحارة غير الفراغ والعدم"[2] .

ولابد إذن لهذه الفتاة أن تخرج من المحارة، وتعقد العزم للبحث من جديد ولكن عليها حسن الاختيار، وهكذا تجدد مشروع كونها ظل كبير لرجل عظيم.

إن هذه الفتاة مختلفة عن فتيات "سميرة عزام"، فهي مثقفة تقرأ الفلسفة، وبالتالي تعتقد أنها تستطيع مواجهة الحياة، ولذلك لن تمنح قلبها وجسدها إلا لإنسان غير

ـــ سميرة عزام:مجموعة الظل الكبير، دار العودة للنشر، بيروت/ لبنان، ط 1، 1982.

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 99.

2- المصدر نفسه، ص 104.

عادي، وهاهي تعثر عليه حيث "سمعته مرة يحاضر، وكان ساحرا مسيطرا، وهو يستعين على فكره بإشارات من يدين أنيقتين"[1] ولذلك راحت تحاول إثبات نفسها محاولة إقناعه بأنها ليست كالأخريات، كيف لا "وهو الرجل الأعلى المطلوب الرجل الذي يشاطرها احتقارها للأنوثة الرخيصة والذي لا يمكن أن تملأ فراغ حياته إلا امرأة مثلها"[2].

لقد حاولت أن تثبت أنها الوحيدة القادرة على الفهم فراحت تناقشه في أثناء المحاضرة والهدف من كل هذا تفردها وتميزها عن الأخريات، غير أنها في إبراز تفوقها عن الأخريات كانت تمارس نوعا من التعويض عن شعورها بدونيتها، كما يرى ذلك **جورج طرابيشي** وبذلك "تتحول عقدة الدونية إلى عقدة تفوق"[3] .

إن سير القصة يشير بصورة لا تغفلها العين أن الأنثى قد أخفقت مرة أخرى، فقد وجه لها الرجل صفعة إلى قلبها وعقلها وأعادها إلى قفص الأنوثة، واعترفت في نهاية المطاف أن شأنها شأن معظم الفتيات وأن هذا السيد الفحل لا يرى فيها سوى وجبة دسمة تشبع نزواته.

" وتتناول سميرة عزام في هذه القصة المرأة من زاويتين مختلفتين، فهي تحكي عن المرأة التي تنقاد دون وعي حقيقي للطعم الذي يعده لها الرجل وهي تظن نفسها أنها حصلت على صيد ثمين وهي أيضا تحكي عن الرجل الذي يفتعل الوقار ليخبئ خلف مظهره الثقافي الزائف الرغبات البدائية التي لم يحسن تهذيبـــــها

1- سميرة عزام: الظل الكبير، ص 13.

2- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 106.

3- المصدر نفسه، ص 107.

بعد، والسبب في نجاحه وإخفاقها فيما خططا له، لا يعود إلى ذكائه بقدر ما يعود إلى وهمها الذي ينطلق من شعورها بالدونية والتبعية لرجل ظنت أنه عظيم فحاولت أن تكون ظلا كبيرا له، ولكنها لم تستطع أن تكون حتى ظلا باهتا لرجل شرقي"[1] .

إن بطلة "الظل الكبير" تتساءل إن كان بوسعها أن تؤثر في رجل تعتقد أنه ليس من قطيع الرجال، وهنا يمكننا القول أن البطلة حققت نجاحا مؤقتا انتهى إلى اقتناعها بأنه لا يختلف عنهم وأنها كالأخريات تماما، ولهذا كان تفردها زائفا وكان سببا آخر لهزيمتها، لأنه ليس تفردا إيجابيا أولا كونه ينطلق من شعورها بالدونية ولأن التفرد ارتبط بالمنقذ الخارجي ثانيا، ولذلك سبب ألمها الكبير ليست أنوثتها وإنما عدم امتيازها أو تفردها على حسب رأي **طرابيشي** " ما آلمها ليس أن تكون أنثى، وإنما ألا تكون أنثى متفردة وبعبارة أخرى، لم يؤلمها أن تكون مجرد ظل وإنما آلمها ألا تكون ظلا كبيرا"[2] .

لقد حاولت "سميرة عزام" أن تتبع صورة المرأة المأزومة في قصصها ما استطاعت إليه سبيلا كما حاولت إبراز ما تعانيه المرأة من دواخل نفسيتها الحزينة المضطربة، وذلك يعرض نماذج متباينة ومتنوعة للمرأة ما يظهره **جورج طرابيشي** حيث يرى أن سميرة عزام "صورت استلاب المرأة الشرقية بأكبر قدر من الصحة والموضوعية ثم أخطأت مع ذلك طريق الحل والتحرر...ولم تحجم عن الإقرار بأن الطريق الذي اختارته لأنثاها كان طريقا مسدودا انتهى بها إلى الهزيمة والمرارة"[3].

1- مهيب النواتي: سميرة عزام الكاتبة والإنسانة المظلومة، ص 38.

2- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 108.

3- المصدر نفسه: ص 11

هذا ويقر "أحمد دحبور" وهو يتحدث عن المرأة في عالم سميرة عزام قائلا :"لقد ظل اغتراب المرأة الشرقية هو أحد الهموم الكبيرة لسميرة عزام، وهي لا تقدم عريضة دفاع أو شكوى، بل تقدم الحالة تلو الحالة، والأنموذج تلو الأنموذج وذلك منذ كتابتها المبكرة المثبتة في مجموعتها "أصداء"، حيث تقع مثلا في قصة "فاتها

القطار" على الفتاة التي تترك الدراسة بهدف تعليم أخيها، وتتخلى عن خطيبها للتفرغ من أجل مهمتها المقدسة تلك، وتكون النتيجة أن يتزوج أخوها من فتاة لا تلبث أن تتركه لتتزوج من خطيب الأخت الضحية، وهي تشير إلى اغتراب المرأة الشرقية واستلابها على حد سواء"[1] .

لئن جعل **جورج طرابيشي** قصص سميرة عزام تنضوي تحت عبارة "تعسا لمن تخلق أنثى" حيث تكبل الأنثى بطقوس الانهزام والاستسلام والانتحار، فإننا نجد نماذج نسوية ساطعة في كتابات سميرة عزام وهي قصص تمثل: انتصار المرأة في الحب والأمومة، بالإضافة إلى المرأة العاملة والمناضلة التي تضاهي الرجل في معارك التحرر الوطني وتقف معه جنبا إلى جنب مثل: "القارة البكر"، "مات أبوه"، "أمومة خيرة" و"العيد من النافذة الغربية" .

لقد تناول **جورج طرابيشي** الأنثى بوصفها موضوعا وذاتا مهمشة، سعى من خلاله إلى الحفر في بعض مظاهر استلاب وتشيؤ المرأة، انطلاقا من جملة من أشكال الحضور الاجتماعي والثقافي والسياسي التي تخترق الخطابات الثقافية والأدبية والتي ساهمت في تكوين وعي ذكوري متحيز ضد المرأة، وغيبت وجودها لصالح بناء قوة شخصية الرجل وتسيده، وفرضت على المرأة عبوديتها، هذه العبودية التي يقسمها الناقد "حسين المناصرة" إلى ثلاث:

1- يوسف حطيني: صورة المرأة في أدب سميرة عزام.

" **- عبودية جنسية:** تتحول فيها المرأة إلى جسد لمتعة الرجل.

- عبودية اقتصادية: تشير إلى استقلال المرأة من مجال الإنتاج و العمل.

- عبودية منزلية: تكون فيها المرأة مجرد أداة لخدمة الرجل"[1] .

لقد تجسدت هذه العبودية وهذا التهميش في شتى المظاهر الثقافية، التي تأسست على منطق القهر في حق المرأة، فظهرت في سياقات متعددة منها: النصوص الأدبية، الأسطورية التاريخية، الفلسفية، الثقافية، وفي أفكار التصوف والآداب الشعبية والرسمية وحتى العلمية، وقد اختار **جورج طرابيشي** القصة والرواية لاستظهار مشاهد الاستلاب الذي تعيشه الأنثى على خلفية الهيمنة الذكورية واستبطان المنعطفات الكبرى التي حولها إلى مجرد رمز، اقتصر حضوره فقط في الكتابة الذكورية في أوصاف "تجردها من أية إمكانية فعلية إنسانية ثقافية جوهرية"[2] .

ثانيا: البناء الفني واللغوي لجسدي المؤنث والمذكر:

1/ اللغة والجنس: يلعب موضوع الجنس اللغوي "التذكير والتأنيث" دورا محوريا جدا في نحو اللغة العربية وفلسفتها، حيث حظيت ظاهرة التذكير والتأنيث في العربية بأبحاث جمة مستفيضة من حيث النحو والصرف والأصوات والدلالة قديما وحديثا "واللغة العربية كغيرها من أخواتها الساميات، قسمت ما في الكون من محسوس ومجرد إلى مجموعتين: مذكر ومؤنث، ويذهب البعض إلى أن المجموعة

الأولى تشمل كل ما اعتبر قويا مرموقا ولا علامة مميـــــزة فيه مثل: أرض، بـــــــــكر

1- حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، ط 1، 2007، ص 17.

2- المرجع نفسه، ص 13.

زوج، أما أم فهي قوية إذ لا علامة تأنيث فيها ولكنها مؤنثة، ولفظة ذكر تعني "قوي" مثل "رجل ذكر"؛ أي قوي شجاع و "مطر ذكر" أي وابل شديد، أما التأنيث فيستمد من اللين والأنيث غير الصلب، أما المجموعة الثانية فتضم الضعيف الوضيع وفيه علامة التأنيث مثل: "أذينة، ثمرة، كبرى، سماء" وحيوانات ضعيفة تؤنث من دون علامة، وكذلك بعض الأدوات وأعضاء الجسم مثل "أرنب عنكبوت، عصا، فأس، دلو، قدر، يد، عين" والكل يعرف أن جمع التكسير للمذكر العاقل يعامل معاملة المؤنث فنجمع مثلا "ابن آوى" بـ "بنات آوى" وكذلك "بنات عرس" من "ابن عرس" "[1] .

لقد ترسخ في الثقافة العربية أن الشعر رمز من رموز الفحولة الذكورية، كيف لا وقد وصفه "أبو نجم العجلي" بأنه "شيطان ذكر وبالتالي فهذا الشيطان لا يلهم إلا قرائنه من الذكور ولا يمكن أن يلهم أنثى"[2] .

وقد نسب العرب العبقرية الفحولية في الشعر إلى واد اسمه: "عبقر" تسكنه الجن، وهذا الواد لا يذهب إليه إلا الشاعر الفحل الذكر، فلا يستطيع الكائن الضعيف الذي يعرف بالأنثى أن يدوس هذا الواد.

وقد قال الفرزدق بأن الشعر جمل بازل، والجمل البازل هو الفحل المكتمل، وبما أنه كذلك فهو طعام الفحول، والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال

الأوائل أهل الكمال والتمام وبالتالي فإن لحم هذا الجمل البازل ليس للأنثى ـ بوصفها كائنا ناقصا ـ أي نصيب من لحم الجمل أو من همسات شياطين الشعر.

1ـ حبيب شهادة: حول التذكير والتأنيث في اللغة، مجلة الحوار المتمدن، العدد 4442، 2014.

2ـ عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، د ط، د ت، ص 12.

"فالجمل ذكر منحاز إلى جنسه من الذكور والشيطان لا يجالس إلا الفحول؛ لأنه ذكر وليس أنثى إذن ففي هذا إجحاف كبير في حق الأنثى"[1] رسخته المؤسسة الثقافية الذكورية حتى يتمتع الذكر بالسيادة وتبقى الأنثى خادمة لسيدها، لكن مع **"يونغ"** اختلفت الوقائع وأصبح مصدر الشعر أنثى وليس شيطان ذكر.

"اصطلح يونغ مصطلحين هما: **الأنيما والأنيموس** الأنيما أطلقها على العنصر المؤنث والأنيموس على العنصر المذكر في النفس البشرية سواء كان رجلا أو أنثى. فالأنيما والأنيموس يمثلان الشخصية الباطنية وهي الشخصية المكملة للشخصية الخارجية، حيث أن صيغة المذكر (الأنيموس) تطلق على الجانب العقلاني"[2] أي مبدأ التفكير، بينما "الأنيما تعني مبدأ الحياة ومقر الوجدانات ومكان الذات المبدعة قال الإبداع والخلق الفني خاصة، وهذه الأنيما تعادل ما أسماه ميشال فوكو العقل المنفعل في مقابل العقل الفعال"[3] .

وكما نعرف أن الإبداع هو انفعال أو دفقة شعورية نتيجة انفعال معين، وبالتالي فالشعر أصله أنثى وليس ذكر، ولكن ما عملت الثقافة على ترسيخه عكس ذلك تماما، وهو أن الشعر مصدره ذكر.

كما رسخت الثقافة العربية منذ الأزل أن الهجاء والفخر والمدح وما جاورها من الأغراض القوية لصيقة بالشاعر الفحل، ومن لا يستفحل في هذه الفنون فهو ليس بفحل؛ لأنها ترى في هذه الأغراض الذكورية القوة والشهامة العربية.

1ـ عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 12

2ـ فاطمة الوهيبي: المكان والجسد والقصيدة ـ المواجهة وتجليات الذات ـ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط 1، 2005، ص 24.

3ـ المرجع نفسه، ص ن.

أما الغزل والتشبيب والرثاء فهي أغراض أنثوية، تناسب ضعف الأنوثة ولينها لأنها تنضح بالضعف والاستسلام وهذا تقسيم جائر في حقها، ولهذا يجب أن لا تغفل المرأة في الدفاع عن هذا الحق المهم من حقوقها وهو: "صوت الأنثى" في المنجز اللغوي والأدبي، وهذه القضية تحتاج إلى نضال حقيقي من المرأة لاستعادة حقها اللغوي.

إن وجود المرأة الدائم في المنزل لتربية الأطفال والقيام بالواجبات المنزلية ـ خاصة قديما ــ، وعدم سعيها إلى تفعيل وجودها في المجتمع تسبب في احتكار الرجل للغة والأدب عبر سنوات طويلة، إذ يكاد الرجل يكون الوحيد الذي صاغ اللغة كما يشاء فجعل التذكير طاغيا والتأنيث مهمشا.

"يقول عبد الحميد الكاتب: خير الكلام ما كان لفظه فحل ومعناه بكرا، وكأنه بهذا يعلن عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ بما أنه التجسيد العملي للغة والأساس الذي يبنى عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ للفحل (ذكر) وللمرأة (المعنى)، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ، وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ وهذا ما جعل ابن جني يقول (الأصل في اللغة التذكير) مما حوّل اللغة إلى الفحولة وجعل ضميرها للرجل فكل ما هو غير مؤنث حقيقة فهو مذكر"[1].

وهكذا فإلغاء دور المرأة في اللغة بدأ يجعل الضمير اللغوي مذكرا، ولذلك فإن المرأة حين تكتب تجد نفسها تلقائيا تستعمل هذا الضمير المذكر، فالرجل جعل من اللفظ فحلا، وجعل من المرأة معنى، يعبر هو عنه كما يشاء، فقد كـــــــــــــتب الزمن

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط 3، 2006، ص 07.

بالقلم المذكر واللفظ الفحل، والمرأة تطأ أرضا مستعمرة ذكوريا، ولا تدخل النص بوصفها سيدته، إذ السيادة النصوصية للذكورة.

ولذلك "تأتي المرأة بوصفها ناتجا ثقافيا جرت برمجته وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر والشرط المذكر، ولذا فإن المرأة تقرأ أو تكتب حسب شروط الرجل، فهي تتصرف مثل الرجل أو بالأحرى تسترجل"[1] .

وبما أن القراءة ظلت عملا من أعمال الرجال وحدهم،وامتد ذلك قرونا طوالا فإنها قد تلبست بالذكورة حتى صارت أي محاولة للدخول في هذه المهارة تجر

معها شروط التذكير بالضرورة وكأنما المرأة تفقد أنوثتها كلما توغلت في اللغة قراءة وكتابة.

"ومن ظلم الرجل للمرأة حين وضع أسس اللغة فيما كانت المرأة رهينة المحبسين "المنزل والصمت" أنه حرمها من خصوصية التأنيث في مواضع كثيرة ،وإن حاولت تأنيثها اعتبر ذلك من غير الفصيح وأعطاه دلالات مستهجنة، فإذا كان الرجل لازال على قيد الحياة يقال عنه حي أما إذا كانت المرأة لا تزال على قيد الحياة فيقال عنها حية، ثانيا: إذا أصاب الرجل في قوله فيقال عنه أنه مصيب أما إذا أصابت المرأة في قولها فيقال عنها أنها: مصيبة، ثالثا: إذا تولى الرجل منصب القضاء فيقال عنه أنه قاضي، أما إذا تولت المرأة منصب القضاء فيقال عنها: قاضية، رابعا: إذا أصبح الرجل عضوا في أحد المجالس النيابية فيقال عنه أنه نائب، أما إذا أصبحت المرأة عضوا في أحد المجالس النيابية فيقال عنها أنها: نائبة، خامسا: إذا كان للرجل هواية يتسلى بها أو يحترفها فيقال عنه أنه: هـــــــاوي

1- خالد جان سيز: ذكورة اللغة وتهميش المملكة النسوية، الموقع الإلكتروني:www.lahaonline.com

أما إذا كانت للمرأة هواية تتسلى بها أو تحترفها فيقال عنها أنها هاوية"[1] وبذلك لم يحسن الرجل التعبير عن المرأة؛ لأن رصيده الثقافي الذكوري يجعله غير قادر على فهم المرأة بصورة جيدة.

إن مصطلح الفحولة يقابله مصطلح آخر هو مصطلح الأنوثة، لتنتج لدينا ثنائية **(الفحو الأنثوية)** والتي أنتجت بدورها ثنائية أخرى تمثلت في (المتن/ الهامش) "ومن هنا كانت الثقافة ممثلة لصوت الفحولة (المتن)، في حين يمثل صوت المرأة (الهامش) المعارض لصوت الثقافة الفحولية"[2] .

كما أننا نجد الغذامي في قراءته للفعل الإبداعي للمرأة يفرق بين مرحلتين: **مرحلة الحكي ومرحلة الكتابة** ، والمشكلة تكمن في المرحلة الثانية، حيث استخدمت المرأة لغة الرجل، وكأنما اللغة استفحلت واسترجلت، من خلال تحولها من لغة شفهية إلى لغة كتابية، فاللغة الكتابية ذكورية، والمرأة حينما استخدمتها فقد استخدمت الأسس والأنساق اللغوية التي هي صميم الفعل الذكوري في الثقافة.

لقد حكمت محكمة الفحولة على المرأة أحكام مجحفة، فوصفت الأنثى بصفات دنيئة كالبخل والجبن والشهوة "فجاء القول أن المرأة يحمد فيها البخل والجبن

حسب المقولة النسقية الفحولية"[3] إلا أن الشواهد التاريخية قد أثبتت مواقف كثيرة فضحت عيوب الثقافة الفحولية، فإذا كانت المرأة مثلا قد قيل عنها أنها تمشي وراء شهواتها، فما بالنا نجد امرئ القيس وهو من الرجال جن من فرط عشـــــــــقه وضاع

1- خالد جان سيز: ذكورة اللغة وتهميش المملكة النسوية، الموقع الإلكتروني السابق.

2- نادر كاظم: النقد الثقافي والنسق المتناسخ، ص 113، 114.

3- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 151.

عقله، بينما نجد ليلى/ الأنثى قد تحلت بالتعقل والتصبر؛ إذ أن هذه الأنثى اتسمت بصلابة النفس ورباطة الجأش، على عكس قيس/ الرجل الفحل الذي بدا في قمة الليونة ولعل هذا ما يفند المرسوم القانوني الذي وضعه الفحول القائل "الفحولة هي نقيض الليونة"[1] .

ولحرب الفحول ضد الأنوثة جذورا تاريخية عميقة، ومن الوقائع السردية التي نذكرها في هذا الصدد: قصة الحجاج مع أم البنين ـ بنت عبد الملك عبد العزيز بن مروان ـ التي يرويها ابن طيفور في كتابه المشهور والموسوم بـ **"بلاغات النساء"** والذي جمع فيه الكثير من "أشعارهن في كل فن مما وجدناه يجاوز كثيرا من بلاغات الرجال المحسنين والشعراء المختارين"[2] .

أما الغذامي فيرى أن استفحال اللغة لم يحدث في مرحلة الحكي (الشفهية) بل في مرحلة الكتابة ويؤكد ذلك بالقول: "والشاهد التاريخي يشير إلى أن الرجل هو سيد الكتابة، ولا يحفظ التاريخ أية أمثلة عن وجود نسوي فاعل مع اللغة المكتوبة ومن هنا فإن الرجل وجه مسار الملفوظ اللغوي نحو وجه خاص تحكّم الذكور فيه وخلدوه عن طريق حفره في ذاكرة الحضارة، وصار الحضور المذكر هو جوهر اللغة وتعمقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها وكلما تصاعد المستوى اللغوي تعمقت معه الذكورة فقمة الإبداع هي الفحولة، مثلما أن قمة التفكير اللغوي يوجد الفلسفة وهي مهارة اختص بها الذكور واحتكروها لهم دون النساء"[3] .

1- أدونيس: الثابت والمتحول، ص 41.

2- ابن طيفور: بلاغات النساء، دار الحداثة، لبنان/ بيروت، ط 1، 1987، ص 09.

3- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 27.

ولعلنا نشعر بفحولة اللغة أكثر إذا ما اكتشفنا أن معنى كلمة فحل تحمل مدلولا مضادا فيه الكثير من النقص والسلبية إذا ارتبط بالأنوثة أو بتاء التأنيث، فنجد في معجم لسان العرب أن "امرأة فحلة: سليطة"[1] "والسليطة من النساء، والفعل سلطت وذلك إذا طال لسانها واشتد صخبها"[2] . في حين أن معنى الفحولة إذا ما ارتبطت بالمذكر فهي ترمز إلى القوة فنجد مدلولها في القاموس ذاته يشير إلى ذلك فمعنى "فحل: الفحل معروف: الذكر من كل حيوان وجمعه أفحل وفحول"[3] .

وعليه فالدلالة اللغوية لكلمة فحل مفعمة بالذكورة؛ لأنها استخدمت أصلا لوصف الحيوانات الذكور والتي تستخدم للتكشير.

ويشير الغذامي إلى مسألة التجنيس النحوي، حيث يرى أن اللغة العربية هي أميل إلى تذكير المؤنث؛ لأن التذكير هو الأصل على مستوى اللغة، ودليله على ذلك هو ضمير المتكلم "أنا" فيقول "إذا تكلمت المرأة استعملت ضميرا مذكرا للتكلم فضمير المتكلم في العربية مذكر سواء أكان مفردا أو جمعا، فقد يقول قائل إن هذا الضمير محايد جنسيا، ولكنه في اعتباري مذكر لأنه يخلو من علامات التأنيث والمذكر أصلا لا يحتاج إلى علامة تميزه من الأصل"[4] .

إلا أن هذا الرأي لا يتوافق مع قواعد النحو "لأن الجنس في النحو أمر شكلي لا علاقة له بالأنوثة والذكورة، فالعربية مثلا تذكر الألف ولكنها تؤنث الآلاف، وتذكر

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة فحل، بيروت/ لبنان، ط 1، 1992، مج 11، ص 518.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة سلط، مج 7، ص 320.

3- ابن منظور: لسان العرب، مادة فحل، مج 11، ص 516.

4- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 44.

القمر وتؤنث الشمس وتذكر النهر مفردا بينما تؤنث الأنهار مجتمعة"[1] .

ولما كانت الثقافة بيد الفحول، فإن هؤلاء لا يحددون صفات الأنوثة إلا بحصرها في ميزات جسدية فـ "ليس التأنيث ـ في نظر الثقافة الفحولية ـ إلا مجموعة من القيم الجسدية الصافية ـ أو المصطفاة ـ تحصرها الثقافة في صفات وحدود متعارف عليها، وأبرز إعلان عنها هو في مسابقات ملكات الجمال، وفي اختيار

المضيفات والمذيعات والسكرتيرات، حيث تتقدم صفات التأنيث على كل السمات الجسدية الطبيعية الأخرى"[2] .

إن صورة الأنثى هي التي لا شغل لها إلا الفتنة واستثارة التفاتة الرجل، وهي صورة لثقافة ذكورية متوهمة متوارثة لجعل المرأة تابعة، هذا "الوهم الثقافي المهيمن الذي يجعل الأنوثة مادة مصنوعة من أجل الآخر، فهي ليست ذاتا قائمة بوجود خاص لها، أو عليها، ولها دور محتسب في أعماقها وتصرفاتها، ولكنها مخلوقة من أجل مخلوق آخر (...) مما يقلصها إلى حضور بصري فحسب، فهو يراها لتتمتع عينيه بها"[3] وهنا تتجلى مظاهر الإقصاء، إلا أنني أرى أن دور الأنوثة لا يقتصر على هذا الجانب فقط، بل هناك أدوار أساسية تقوم بها المرأة في الحياة كدور الأم، حيث تشير المعاجم إلى أن لفظة "الأم" تعني "أصل الشيء"[4] وأم كل شيء أصله وعماده.

1- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص 240.

2- عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم ـ مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ـ، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1998، ص 51/ 52.

3- المرجع نفسه، ص 74.

4- ابن منظور: لسان العرب، مج 12، ص 28.

لقد منح الرجل المرأة حق الحكي والسرد ليتسلى ويستمتع بذلك، وهكذا رأينا شهر زاد التي لم تحكي وتتكلم فحسب، بل كانت تواجه الرجل، ومعه تواجه الموت من جهة أخرى، وتسعى إلى إثبات وجودها كأنثى عبر الحكي، ويجيب الغذامي عن التساؤل التالي: عن ما إذا كانت شهر زاد تحكي فعلا أم أنها مجرد شخصية من صنع الرجل؟ ليقرر أن نص ألف ليلة وليلة نص أنثوي دوّنه الذكور بدليل أنها حكايات نسائية تافهة فيقول: "منع الخجل مدوّن ـ أو مدوّني ـ ألف ليلة وليلة من وضع أسمائهم على حكايات النساء، إنها حكايات لا تناسب سوى الجهّال والتافهين والنساء والأطفال"[1] واللافت أن الغذامي بهذا القول قد عبر عن فحولته بقصد أو بغيره، حيث حكم بصورة غير مباشرة على أدب المرأة والأدب النسائي بأنه أدب لا يرقى إلى الأدب الذكوري لأنه يتسم بالتفاهة.

ويقول **طرابيشي** مدعما هذا الرأي: "وليس أدب الصغار هو وحده الذي يعكس تلك الازدواجية،بل يعكسها أيضا أدب الكبار في خير نماذجه الروائية، فالرجال هم صانعو الثورة وصاغة التاريخ في روايات مالرو، والرجل هو طيار سانت

اكزبوري الذي يشق عنان فلوات السماوات، بل أن الفن والإبداع إطلاقا مهنة رجال، فالفنان كان على الدوام رجلا والمرأة وعلى الأخص في لوحات العري موديله"[2]

وبعيدا عن معركة الأنوثة/ الفحولة يحاول **عبد الله إبراهيم** "تنظيم العلاقات السردية بين شهر زاد وشهريار في ألف ليلة وليلة وهي كما يتضح، علاقة يتشكل

مضمونها على نسق التراسل فشهر زاد تروي لكي تحي، وشهريار يصغي لكـــــــي

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 80.

2- جورج طرابيشي: شرق غرب رجولة وأنوثة، ص7.

يتمتع فالإرسال السردي ينتظم في سياق تأجيل الموت، فيما ينتظم التلقي في سياق الاستغراق في المتعة"[1] .

ولعل ما يكشف لنا عن هذه العلاقة المتعارضة المتمثلة في صوت المرأة/ صوت الفحولة أو الهامش/ المتن، هو تتبع سيرتي ناقدين/ شاعرين في تجربة الغذامي النقدية، وهما أدونيس/ نازك الملائكة، بوصفهما صوتين أو نسقين متعارضين "ينطلقان من تصنيف جنوسي متعارض، من حيث البدء فقط؛ ذلك أن التخفيف من حدة هذا التعارض الجنوسي بين ذكورة أدونيس وأنوثة نازك ليس أمرا صعبا، ويبدو أن أسهل المداخل إلى ذلك هو مقاربة الدلالة الثقافية لاسم العلم لكليهما، ولتجربة الاثنين في الممارسة التنظيرية بما فيها من أبوية غير مستترة"[2] فاسم نازك ذو دلالة ذكورية إذا كان مشتقا من اللفظ "نَزَك: النِّزك بالكسر: ذكر الورل والضب...والنِّزك: سوء القول في الإنسان ورميك الإنسان بغير الحق، ورجل نُزك: طعان في الناس، وفي الصحاح رجل نزّاك أي عيّاب"[3] ، ولعل أن نازك قد وصفت بهذه الصفات من طرف الثقافة الفحولية؛ لأنها حاولت بفضل جرأتها أن تمتلك حيزها، لتصبح جزءًا فاعلا من هذا العالم لا جزءًا مفعولا به يمتلكه الرجل وهذا ما نجده حاضرا في الواقع الراهن.

لذلك تعد نازك الملائكة ـ الشاعرة والناقدة العراقية المعاصرة ـ صورة المرأة التي تسعى إلى إعادة تشكيل صورتها لتحمي نفسها من تسلط الثقافة الذكورية، وهذا ما

1- عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة، دار أويا للطباعة والنشر، مج 1، ط 2، 2000، ص 19.

2- نادر كاظم: النقد الثقافي والنسق المتناسخ، ص 113/ 114.

3- ابن منظور: لسان العرب، مادة نزك، مج 10، ص 497- 498.

دفع الفحول للتصدي لها "ولهذا فإن دخول نازك المـــــــلائكة هنا هو دخـــول لجنس

بشري كان خارج اللعبة، وهي لذلك تسعى إلى اقتحام قلعة مغلقة في وجهها"[1] .

ولقد سعى الفحول لطمس كل ريادة أنثوية، ومن بينهم **عبد الله الغذامي** الذي دلّل على أن نازك كانت مسبوقة بشعراء فحول قبلها، كتبوا قصيدة التفعيلة فيقول: "وبذا تخرج قصيدة الكوليرا من الشعر الحر وصاحبتها، مسبوقة بميخائيل نعيمة ونسيب عريضة، والجميع يأخذون بنظام الموشحات في هندسة القصيدة وتوزيع التفعيلات فيها والروي، كما يحلو للشاعر بأن يجعل قصيدته أسماطا وأغصانا ويكثر من أعاريضها المختلفة"[2] .

ومن ثم فاللافت للنظر أن صورة المرأة بعد أن كانت رمزا للغواية والإغراء أضحت صورتها - وعلى الخصوص المرأة المعاصرة - رمز للصوت القديم المتسم بدلالة الجهل والتباسه بمفهوم جديد.

والملاحظ أن "هذه الوضعية القرائية شبيهة بتركيبة أوديب، حيث تقع الذات فريسة تتصارع وتتضارب بين مشاعر الحب والكره لذات الموضوع، فجدلية الحب والكره تجاه موضوع وعي ما كأدونيس ونازك، هي ما يتحكم في قراءة الغذامـــــــــي

1- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 33

2- عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد - دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث - ، سلسلة كتاب الرياض 66، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض/ السعودية، العدد 66، 1999، ص 25.

ووعيه بهذا الموضوع"[1] ؛ أي أن الغذامي يعاني عقدة أوديبية، حيث تتجاذبه مشاعر متعارضة تتجلى من خلال تلك الأنساق المتناسخة.

"لقد ظل الرجل يعتبر نفسه حارسا للغة حتى لا تقتحمها المرأة، وحين تجرأت على الدخول كان لها بالمرصاد، فأنكر دخولها واعتبر أن في ذلك انتقاصا لجمالها وأنوثتها، وإن أصرت فهي إما عانس تبحث عن الزواج أو يائسة من الحصول على رجل فهي تتسلى بالكتابة"[2] وهكذا تجد المرأة صعوبة كبيرة في إثبات نفسها إن كانت كاتبة جادة، حيث تشهر العصا الأبوية في وجهها وتصرخ بوجهها قفي ! .

إن هذه الفرضيات نشأت من كون هذه اللغة التي نستعملها لغة ذكورية تقوم على الصراع الحاد ـ غير المتكافئ ـ مع جسد المرأة، ورغم أن المجتمع هو الذي اخترع لغته وطورها عبر التاريخ وفقا لاحتياجاته، وليس فيها مكان لسلطة دون أخرى؛ لأنه لا يعقل أن نتصور أن الرجال وحدهم يتكلمون، ألا نجد في اللغة العربية مثلا مفردات كثيرة جدا للناقة وصفاتها، في حين لا نجد عشر هذه الألفاظ للبعير؟، فهل نستنتج من ذلك أن العربية منحازة للأنوثة ـ في الإبل ـ ضد الذكورة؟[3] .

هذا ما تحدث عنه **جورج طرابيشي** حين اعتقد أن علاقة السيطرة بين الرجل والمرأة تنطبق على وظيفة اللغة أيضا وتكرس مقولات التحليل النفسي؛ إذ يرى أن اللغة " لا تكتفي بأن تظلم المرأة ضمنيا عندما تشترط تذكير الفعل مـــــــــتى ما وجد

1ـ نادر كاظم: النقد الثقافي والنسق المتناسخ، ص 121.

2ـخالد جان سيز: ذكورة اللغة وتهميش المملكة النسوية.

3ـ ينظر: إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي ـ من المحاكاة إلى التفكيك ـ ، ص 114.

فاعل مذكر واحد في مقابل عدد لا متناه من الفواعل المؤنثة، بل إنها تتجاوز ذلك إلى شحن المفردات الدالة على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة بمنطوقات الثنائية الآنفة الذكر، فجميع الألفاظ التي تدل على الجماع في اللغة العربية تنم عن علاقة قوة وسيطرة"[1] . فاللغة في نظر **جورج طرابيشي** إذن كرست كلما ادعاه التحليل النفسي من إذلال للأنوثة وإخضاعها وانفعالها واستسلامها وسلبيتها

والمهم هنا هو أن هذا التحيز ضد الأنثى من صنيع المجتمع الذكوري وهو شائع منذ الحضارات القديمة وعند الكثير من الشعوب؛ لأن هذا الأخير "يريد أن يثأر لنفسه ولرجولته (باعتباره يعاني من الخصاء النفسي) ولأنه يعاني في كثير من الحالات من كبت جنسي ناشئ عن الإيديولوجيا الأبوية المتزمتة"[2] ولذلك فقد مارس الرجل نوعا من التحوير للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية واللغوية كرس من خلاله تفوقه الذكوري وسلطته المتعددة الأشكال، وبطشه المتعسف حتى تحولت اللغة من أداة للتواصل إلى جهاز معرفي ذكوري تلتبس فيه المرأة بمواصفات يفرضها عليها الآخر/ الرجل.

ويرى الدكتور **سامي أحمد عطفة** أن ادعاء **جورج طرابيشي** حول تكريس اللغة لمقولات التحليل النفسي لا أساس له، حيث يقول " ولا ريب في أن ملاحظة الأستاذ طرابيشي حول تكريس اللغة العربية لهذه الثنائية، هي ملاحظة لا تقوم على أساس، فاللغة ليست من ابتكار الرجال وحدهم، وإنما من ابتكار المجتمع برجاله ونسائه، وهو ابتكار نابع من الحدس الإنساني لهذه الجماعة، يضاف إلى ذلك أن اللغة هي مجموعة من الرموز الصوتية، إنما تقوم بوظيفة معرفية خالصة

1- جورج طرابيشي: شرق غرب رجولة وأنوثة، ص 08.

2- سامي أحمد عطفة: مدارات وسجالات فكرية ونقدية، ص 182.

ولهذا فإنها تعمل على التمييز بين الأجناس والأنواع تميزا يخدم هذه الوظيفة المعرفية"[1] .

لقد صنع الفحول اللغة واستخدموها لأغراضهم الخاصة، بل ومازالوا إلى هذا اليوم، ومن ثم تم إقصاء النساء من الإنتاج اللغوي مما جعلهن عاجزات عن إنتاج معاني ومدلولات أنثوية ضمن الخطاب اللغوي "إذ ظلت اللغة كإنتاج فني ملكية خاصة بهم دونهن، وكل فعل تجاوزي إنما هو تعد على الحقوق واغتصاب للشرف والعرض، وانتهاك لحرمات الآباء والأجداد المقدسة، إن هذا الإقصاء والظلم لم يصدر عن اللغة ذاتها كخلق فني إبداعي بل صدر عن صانع هذه اللغة ومنجزها، ولهذا فقد تسللت الأنثى في الليالي الباردة تسرق الكلمات، فتبدع قصصا وحكايات ترويها وتسردها، حتى صار الحكي فنا قائما بذاته يقوم على سحر البيان وروعة الكلام وفتنة إلقاء لا تجيدها سوى الأنثى"[2] .

بعد هذا الإبحار في اللغة بين الأنوثة والرجولة، يمكننا القول أن **طرابيشي** من خلال تجربته النقدية يحاول أن يجعل اللغة تظلم الأنثى بالتواطؤ مع فحولها، إلا أنني أرى أن طرابيشي يبني خطابه على أساس أن للمرأة صورة سلبية عبر التاريخ، فاجتهد في نقل الجانب المظلم حولها من خلال تقديم صورة مختلفة عن المرأة المهزومة والمهمشة، رغم ما نجده من صور مشرفة وإيجابية للمرأة عبر التاريخ، ومن هنا يحق لنا التساؤل عن سبب اهتمام طرابيشي بنقل الجانب السلبي للأنوثة؟

1- سامي أحمد عطفة: مدارات وسجالات فكرية ونقدية، ص 182.

2- سهيلة سبتي: أشكال التميز في لغة الخطاب السردي الأنثوي، مجلة البيان،أغسطس 2014، ع 14، ص 3/2.

وبهذا تبقى المعركة العنيفة القائمة بين نون النسوة وجمع المذكر، فرضية طرابيشية تحتاج إلى الكثير من الأدلة العلمية والعقلية والتصديق الواقعي.

2/ اللغة الأنثوية في محاورة الخطاب الذكوري:

إن التغيرات التي طرأت على معاني الأشياء، وعلى العالم الذي يحيط بالروائي جعلت للكلمات معاني جديدة وإيحاءات لم تكن لها، وكل هذه التغيرات أعطت شرعية لدى كتاب الرواية الجديدة بأن لا تكون الرواية صدى للواقع ولا نقلا له وإنما تصبح تكوينا فنيا له أبعاده الخاصة والجديدة ولهذا "أضحت اللغة في الرواية الجديدة عنصرا أساسيا مستقلا وليست مجرد واسطة لنقل أفكار ومعلومات مباشرة"[1] .

"إن الانفعال الذي لا يستطيع أن يلهبنا أثناء قراءة رواية، ليس هو انفعال لرؤية ما؛ لأننا في الحقيقة لا نرى شيئا، وإنما هو انفعال المعنى؛ أي أنه نظام أعلى للعلاقة؛ أي ما يحدث في القصة ليس شيئا حرفيا من وجهة نظر مرجعية، فما يحدث هو اللغة وحدها، إنه مغامرة اللغة التي لا ينقطع الاحتفال بمجيئها أبدا"[2].

إن لغة الرواية تنتجها بنيات النص وعلائقه الداخلية، وهي إن كانت تتميز بطابعها الحكائي القصصي، فإنها لا تقطع صلتها بالواقع، ثم إنها وإن كانت تمثل سبيل الكاتب إلى التعبير عن رؤاه المستقبلية، فهي تسعى إلى الانزياح عن لـــــغة

المجتمع المستهلكة لتكتسب دلالات جديدة تضفي عليها سمة الحداثة، وهو مـــــا

1- فيصل دراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1999، ص 305.

2- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر: منذر عياشي، توبقال، الدار البيضاء، 1996، ص 13.

يجعلها تتميز ببعدين أساسيين: جمالي ينبثق من أنساق النص الداخلي، وواقعي يتولد من العلاقة الجدلية القائمة بينها وبين المجتمع، وبذلك تعيد الرواية إنتاج لغة الواقع جماليا[1] .

إن الذي يحقق كينونة الإنسان بوصفها "أنا" هي اللغة، "وفي اللحظة التي يدخل فيها الإنسان إلى عالمها يصبح فردا أو رمزا ضمن رموزها، وعندما تكون اللغة واعية؛ أي تشترط وعي من يتكلم بها فهي تنبجس عن اللغة المحلية، أو لغة القول الدارج، واللغة متعارف عليها حين تكون نفعية، ولكنها تنزاح إلى أثر جمالي بوصفها دوال تشير إلى مدلولات أخرى تقع خارج الأطر القاموسية وقوانين المصاحبة المعجمية حين تكون لغة أدبية، من هنا تكتسب اللغة شرعية وجودها وتكتسب كينونتها بوصفها أنا ولا وعي بوصفها آخر"[2] .

إن أهمية اللغة الروائية تكمن "في قدرتها على بناء مجموعة من العلاقات الإيحائية والترميزية والتناقضية، وتشكيل علم المحاكاة لتنفيه أو تكشفه، لتترك مجالا للقارئ للتأويل والمشاركة"[3] ومن ثم الكشف عن الهم الروائي الذي يتعدد بتعدد الرؤى وأهداف الكتابة الإبداعية أو الأدبية التي تنم عنها الأعمال الروائية وبالتالي تتنوع أساليب اللغة الروائية وطرق التعامل معها وتوظيفها.

لقد أكدت العديد من الدراسات النقدية، الصلة الوثيقة بين اللغة وجنس مستعملها "حيث أثبتت الدراسات أن للرجال تعابير محظورة على النساء، كما أن التعـــــــــابير

1- ينظر: بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان، تونس، د ط، دت.، ص48

2- ينظر: شاهين ذياب: الشاعر واللغة بين المحكي والمكتوب، مجلة الرافد، ع 71، يوليو 2003، ص 78.

3- يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 56.

النسوية إذا استعملت من طرف الرجال فإنهم يتعرضون للاحتقار"[1] .

وترى الدراسات أن قضية التحيز في اللغة ناجمة عن سجالات ثنائية الذكر والأنثى والتي هي من أكثر القضايا إلحاحا في التفكير والمثاقفة، لانطوائها على تداعيات الماضي التي رافقت الإنسان، وأخذت بالتنامي والتشابك لالتباس مفرداتها وتباين الشريكين في رؤية كل منهما للآخر وطبيعة الدور المنوط بهما في صياغة الحياة، مما أدى إلى بروز قضية التحيز الجنسي، والذي استدعى مبادرات لتعديل المنطلقات السائدة والأفكار المسبقة عن الذكورة والأنوثة، والتي كرست ثقافتها الأدوار بين الرجل والمرأة، حيث ميزت الرجل بالعقل، وميزت المرأة بالعاطفة والهوى وهذا التحيز مصدره الثقافة وقيم المجتمع، فاللغة محايدة في مستوياتها المتعينة، ولكنها تصطبغ بالأطر المعرفية والاجتماعية للأفراد[2] .

ومن هنا فمن المهم ألا نخلط بين اللغة بوصفها ظاهرة، والنظرية التي تحاول استخلاص قوانين الظاهرة تلك، وإذا كان هناك تحيز فإنه ربما لا يعود إلى اللغة بقدر ما يعود إلى الثقافة النحوية التي من المحتمل أن تكون قد مالت إلى الذكورة.

من هنا جاء تركيز النقد النسوي على الانطلاق من كون النساء مسقطات من اللغة، ومن الرابطة الاجتماعية، ليصبح جوهر الإيديولوجية النسوية الجديدة، هو تعديل اللغة وأعراف التعبير الأخرى عن طريق أسلوب أكثر قربا من الجســـد ومن

العاطفة.أي التأكيد على أن الهوية الأنثوية والاختلاف في الأسلوب واللغة دليل على نضج وفهم استراتيجيات المرحلة الراهنة.

1- رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص 84.

2- ينظر: عيسى برهومة: اللغة والجنس ـ حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة ـص 74.

فجوليا كريستيفا لا تتحدث عن النزعة الجمالية للإنتاجات الأنثوية، فالغالبية من

من الكاتبات ـ كما ترى ـ لها نزعة رومانسية متشيئة أو محبطة، تعرض انفجارا للذات المفتقرة إلى الإشباع النرجسي في عصر محبط للنرجسيات، كما تقول[1] .

لقد اعتبرت لغة النساء لغة دونية؛ لأنها تتضمن نماذج من الضعف وعدم الثقة وتركز على التافه والعابث وغير الجاد، وتعطي الأولوية للاستجابات الشخصية

والعاطفية، ويرى أحد علماء الاجتماع "أن المنطوق الذكوري أقوى، وينبغي أن تتبناه النساء إذا ما أردن إحراز مساواة اجتماعية مع الرجال"[2] .

ذلك أن الكلمة تنتقل من مجال الكلمة الحيادية، لتدخل في التواصل من حيث كونها خطابا موجها للآخر، "وفي العمل الأدبي هي مساحة غيرية تنتظم فيها عناصر موجودة سابقا، وبُنى يتمرأى فيها المعنى الاستعلائي المدعوم بالوعي المتعالي لفاعلين موجودين دائما"[3] .

وهذا يعني أن اتساع الهوة في الخصائص اللغوية المميزة للجنس يتناسب طرديا مع التواصل والمشاركة في المشهد الحياتي، فكلما ضاقت الهوة قلت الاختلافات اللغوية بينهما، وكلما تقوقعت المرأة في حراسة الهيكل المنزلي، وتوارت عن الشهرة زادت الاختلافات بين الجنسين وتعمقت.

وقد ناقشت بعض الروايات النسائية مسألة اللغة وتجلياتها في الكتابة، من خلال

1- ينظر: جوليا كريستيفا: زمن النساء، دار الآداب، بيروت/ لبنان، ط1، د ت، ص 205.

2- بيتر ويدسون ورامان سلدن: النظريات النسوية، توبقال، الدار البيضاء، ط 1، د ت، ص 24.

3- ينظر: جوليا كريستيفا: زمن النساء، ص 175.

متنها السردي من موقف أنثوي يدعو إلى تفكيك السائد، والبحث عن أفق الاختلاف والمغايرة فيما يتعلق بتوظيف اللغة في النصوص السردية.

وتتجلى الخصوصية اللغوية في الكتابة الروائية النسائية في عدد من العلامات المنحوتة أو الرصيف الهندسي إلا نادرا، حيث أنهن لا يعمدن إلى التجويد في الكلام بقصد التأنق، ولا يتلاعبن كثيرا بالأبنية، فأكثر الألفاظ هي من المتداول وهي كلمات قريبة المعنى مأخوذة إجمالا من قاموس اللغة العصرية، تتداخل في بعض المواضيع مع مفردات الدارجة، فهن يكتبن بكلمات عصرهن القريبة إلى فهم القارئ.

لقد عمدت الروائيات العربيات المعاصرات إلى تأنيث اللغة، قصد التأسيس لكتابة أنثوية تنفرد بـ " نسقها الكلي عن الوجود والجسد، ليكون النسق والبناء التقني الجمالي التشكيلي خارج النسق اللغوي البطريركي الذي ظل مسيطرا على عمليات الإبداع الروائي للمرأة"[1] حيث تقوم اللغة في البناء الفني على هدم المجاورات اللغوية الموروثة* وبناء مجاورات جديدة تشرع لبناء نسق فني لغوي جديد يتأسس على عوالم متخيلة مبنية على أساس رؤيتهن للعالم بصفة عامة ذلك أنها رؤية

تتحدد مع خصوصية التجربة التي تستكنهها المرأة لفهم الأشياء حولها، فيتحول النص الإبداعي إلى ذات أنثوية مقابلة لذاتها، تعكس حقيقة الذات وحقيقة الكون، فاللغة تعكس آلام الذات وجراحها وآمالها وأمانيها، وتتسرب عبـــــــــر

1- عبد الرحمان أبو عوف: قراءة في الكتابة الأنثوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2001، ص 10.

* - مصطلح نقدي خاص بميخائيل باختين، تتحدث عنه يمنى العيد في كتابها "في الرواية العربية" فتبين كيف ربط باختين بين النسق الأدبي والنسق الثقافي وهدمه للمجاورات اللغوية داخل العالم الروائي الموروث الذي تحكمه القيم الغيبية للقرون الوسطى ببنائه لمجاورات لغوية جديدة لعالم متخيل جديد. المرجع نفسه، ص 12.

ثقوبها ذاكرة الماضي وأحلام المستقبل لتغدو جسرا من الكلمات يصل بين الذات الأنثوية والعالم المحيط بها[1]، وبما أن اللغة ليست حيادية، فقد جاءت اللغة ضمن الكتابات السردية الأنثوية تختلف عن مثيلتها الذكورية، وذلك أن البحث عن سمات ذات خصوصية لكتابة المرأة يتطلب البحث في السلوك اللغوي لكلا الجنسين، ويلخص لنا **عيسى برهومة** هذا في قوله: "يتباين السلوك اللغوي للجنسين تبعا للأثر الاجتماعي الممارس على الجنسين، فالمجتمعات التي تضرب حجبها على الأنثى يزداد فيها التباين بين لغة الأنثى ولغة الذكر، فيصبح للأنثى ألفاظها وموضوعاتها واستعمالها اللغوي الذي يميزها عن لغة الذكر، أما المجتمعات التي تتيح للجنسين التفاعل والاختلاط، فإن السلوك اللغوي يتضام في شكل خطاب واختيار للمفردات بل يتقارب في الأداء اللغوي"[2] غير أن الأمر لا يقتصر على التنشئة الاجتماعية فقط، بل يتعداه إلى طبيعة المرأة البيولوجية.

إن للمرأة لغتها التي تميزها فتتجلى عندها خصوصية الكلمة التي تتراشق مع الحروف والجمل لتكوّن لنا نسيجا لغويا جديدا يعرف بـ **"النص السردي الأنثوي"** الذي يخفي في ثناياه وبين سطوره خصائص الكتابة الأنثوية من سرعة إيقاع وقصر جمل وتعاطفها وتلازمها، وتقسيم الكلام إلى وحدات إيقاعية متساوية وثنائية ومناجاة وشعرية"[3] ، مما أضفى على النمط السردي طابعا مميزا.

إن قصة **"الثمن"** لسميرة عزام تقوم على الصراع بين الحقيقة والوهم، بين الواقع والذات، بين نعمت والأخرى، بين الأزمنة، بين الأمكنة، وبين الأصـــــــــوات والرؤى

1- سهيلة سبتي: أشكال التميز في لغة الخطاب السردي الأنثوي، ص 13.

2عيسى برهومة: اللغة والجنس، ص 23.

3- ينظر: فوزية رشيد: فراشات القلق السري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2006، ص 111.

وتتحول "نعمت" إلى مجرد عقل يفكر وعين ترى أحلامها وأفكارها تتجسد أمامها في المرأة، وكلما بدأت قصة/ حكاية أو ارتحال جديد ترى أمامها "حلقات ودوائر تتناسخ"[1] لتنقلها إلى فضاء آخر وزمن آخر وحين ذلك "تلتبس اللغة بين المعرفة واللامعرفة التباس الحكاية في الحكايات، والوجه في المرايا؛ أي التباس الواحد في تعدد، واللغة في لغات"[2] ويلخص **طرابيشي** ذلك بقوله: "إن نعمت لا تشك في أن زوجها لا يزال يحبها ولا يزال يشتهيها كأنثى، ولكنه يحبها على طريقته كزوج شرقي؛ أي يحبها فقط ساعة يضاجعها في الفراش، وهو لا يضاجعها أصلا إلا عندما تثور به الشهوة إلى جسد امرأة، وسواء كان زوجته مستعدة له في تلك الساعة أم لم تكن"[3] إن هذه القصة تنضح بوضع الأنثى وهويتها في المجتمعات الشرقية، ووجودها المرتبط بوجود الآخر الذكر، وعدم قدرتها على انتزاع حريتها في ضوء هيمنة الثقافة الذكورية، فنعمت أسيرة تحتاج لمن يحررها، فهل من الممكن أن تتحقق حرية المرأة بعيدا عن حرية الرجل؟ وهل يحتاج الأمر إلى إعادة صياغة لتلك المقولات التي تتحدث عن حرية المرأة من وجهة نظر نسوية وتضع المرأة في علاقة تضاد مع الرجل؟ فـ "لقد تجملت نعمت وارتدت أجمل أثوابها استعدادا للسهرة التي وعدها بها زوجها ولكنه ها هو يخلف وعده حسب عاداته انتظرت قدومه طويلا، وعندما يئست أخيرا خلعت ثيابها واندست في الفراش تكظم غيظها وتبكي خيبتها، وتحسب الوقت كلما دقت الساعة، وبعد منتصف الليل بمدة طويلة سمعت خطاه، إنه عائد من سهرته مع أصدقائه وعرق الشهوة ينبض فيه لأنه قضى السهرة يحتسي الخمر ويملي عينيه من جسم راقصة شقراء من بـــــــــلاد

1- فوزية رشيد: فراشات القلق السري، ص 111

2- يمنى العيد: فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 157.

3- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 94.

الشمال الأوروبي"[1] لقد التحمت الألفاظ والمفردات في هذه القصة بالجسد الأنثوي، بل إنها شكلت وتحولت مثله لتغدو نعمت فوق كل قانون لا تجد لذاتها إلا الحالات الطارئة والأوقات الحرجة كشهوة زوجها المفرطة يمكننا القول أن "سميرة عزام" قدمت لنا عبر هذه القصص بانوراما شاملة عن حياة المرأة الشرقية وأشكال معاناتها، وفي معظم هذه القصص كان الهم الأنثوي الذي عالجته هما

اجتماعيا إنسانيا، وتغلغلت إلى أعماق أنثاها، ولجت نسيجها عبر اقتناص المعاناة وتحليلها بمهارة عالية وموهبة شديدة الحضور فتحت أعين النساء على واقعهن، ولأن معظم إناث سميرة عزام من الفئات الشعبية، من الطبقة المحكومة، فهي تجتهد لتوقظ الحواس الغافية، حين تركز على الشخصيات السلبية، تسد أمامهن منفذ الحياة الفردي، لتفتح أعينهن على طريق الخلاص ولا خلاص إلا بالتحرر الجماعي والاجتماعي.

إن "سميرة عزام" ابتعدت في لغتها عن اللغة التقليدية الهادئة اليقينية المتسعة المنسقة لتأتي بلغة تلتحم بالجو الفكري والنفسي، كما نجد في قصة **"الظل الكبير"** فالتوتر والتمزق والصراع والضياع الذي يلف القصة، يجعل الكاتبة تستدعي جملا قصيرة متلاحقة متوترة، مفرداتها هي مفردات اليأس والخيبة والقلق، بعد أن حولت الصفعة التي وجهها الأستاذ لقلب وعقل الفتاة إلى مثقفة مأزومة تنزف خيبة وقلقا وهوانا، فقدت الثقة بظلها الكبير وأسطورة التفرد التي رسمتها للرجل (الأستاذ) لتؤسر في سجن اليأس والتخاذل والخيبة، إلا أن الأنثى ترفض تلك النظرة

1- جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 94.

2- عبد الكريم أبو عويمر: سميرة عزام أميرة القصة الفلسطينية، الموقع الإلكتروني: www.arabicstory.net على الساعة 17:00

الجسدية من طرف الرجل، وتعيش بعد ذلك في قلق وحزن، يمزقها الصراع الذي تحاول الانتصار عليه بالنسيان وملازمة دراستها للفلسفة.

لقد تغاضى **جورج طرابيشي** عن أن أنثى سميرة عزام لم تجد نفسها دائما في قلب المأزق أنها تتعرض لعملية قمع مزدوج، قمع العلاقات الاجتماعية بكل تقاليدها وقيمها ومفهوماتها المتكلسة من جهة، وسطوة الرجل وسيادته في مجتمع ذكوري، وهكذا فإن أنثى سميرة عزام، وعلى الرغم من أنها تقدم معاناتها القاسية وحدتها، وحشتها، هامشيتها، وانسحاق أحلامها وتطلعاتها تحت طاحونة التقاليد الظالمة وتخلف العلاقات الاجتماعية، إلا أنها في أغلب القصص ليست معزولة عن محيطها الاجتماعي، بل تقيم معه علاقة واعية، لدرجة يصعب معها فصل الداخلي عن الخارجي "وهنا يصير من الظلم أن نقول أن أنثى سميرة عزام تنطلق من الداخل لتعود إلى الداخل، وأن الصراع يدور ضمن نقطة ارتكاز وحيدة هي

الذات التي تعجز عن المواجهة فلا تفعل إلا أن تعلن أنوثتها وتتشرنق داخل محارتها كما استنتج الناقد جورج طرابيشي"[1] . وعليه يمكن القول أن **طرابيشي** لم يقرأ ما كتبته الأنثى بعين منصفة وإنما وقع في فخ الإيديولوجية الذكورية ، وأخذ من كومة ما كتبت المرأة ما يخدم توجهه فحسب.

وبناء على ما سبق يمكن القول أن معظم الجسور التي تحاول سميرة عزام مدها للتواصل مع المحيط الخارجي تنهار في النهاية "لكن انهيارها ليس بسبب مجتمع الذكورة وسطوته على الأنوثة فحسب؛ أي بفعل قمع الرجل وتفوقه، بل ترى أنه في هذا المجال يمكن للقارئ المتمعن أن يلمس بأصـــــــــابع اليدين العشرة تلك الإشـــــــــارات المبثوث في كثير من قصص سميرة عزام والتي تؤشر لدور العلاقات

1- عبد الكريم أبو عويمر: سميرة عزام أميرة القصة الفلسطينية. الموقع السابق، على الساعة: 17:10.

الاجتماعية المتخلفة وحدة التفاوت الطبقي في جعل الرجل قامعا ومقموعا في آن واحد وإن الأزمة في الأصل هي في كيفية بناء صلات وعلاقات اجتماعية متكافئة في واقع كهذا"[1].

إن الناظر في لغة الروايات النسوية سيلمح تحيز اللغة التي تكون سرود هذه النصوص والمستمدة من ذاكرة اللغة الموروثة التي أرست أعرافا لغوية متحيزة ضد المرأة، في صورة نمطية مقبولة تتبع توزيع وتقسيم الأدوار في المجتمع والتي تجعل من الرجل رمزا للقوة والفاعلية والمرأة رمزا للقاصر التي تحتاج إلى رعاية دائمة ومراقبة لصيقة، مما أوجد أنماطا لغوية خاصة بصفات المرأة وأخرى خاصة بصفات الرجل، وتبدو اللغة المحكية الأكثر استلهاما لهذه الأدوار المتحيزة "فأمسى الذكر عصيّ التعريف، متراحب الدلالة، فيما تعيّنت الأنثى بدورها المعهود ففاضت اللغة بتسمياتها حسب مراحل العمر، وبمفردات الجمال والزينة وبتتبع أدوارها البيولوجية وألفاظ النكاح، وبصفاتها المحمودة والمذمومة، وغيرها من توصيفات لم تخل من آثار ثقافية اجتماعية"[2] .

ففي قصة **"النصيب"** لسميرة عزام نلاحظ تحققا للدلالة التحيزية اللغوية فيما يتعلق بالمرأة "ذلك مجتلى الثقافة الشعبية التي ترسم الأدوار بين الرجل والمرأة وتنهل من معين الذاكرة الجمعية الثقافية للغة بوصفها تحقق كمؤسسة اجتماعية ذات سلطة، خاصة وأن هذه اللغة الشعبية هي منتج خارج المؤسسة سواء أكانت

ـ سميرة عزام: النصيب، دار الآداب، بيروت/ لبنان،ط 1، د ت.

1- عبد الكريم أبو عويمر: سميرة عزام أميرة القصة الفلسطينية.

2- عيسى برهومة: اللغة والجنس، ص 102.

سياسية أو اجتماعية أو ثقافية"[1] فبطلة قصة "نصيب" متعلمة وتؤمن في قرارة نفسها أن الزواج يجب أن يقوم على الاختيار الحر والمتبادل، إلا أن حق الاختيار بالنسبة للمرأة يعتبر خروجا عن التقاليد الاجتماعية السائدة، وتحديدا للمفاهيم الجمعية في مجتمعات الفقر والتخلف، وأمام هذا الحصار المحكم، ليس أمام الأنثى إلا أن تقول: نعم أو أن تصمت ولهذا صمتت بطلة نصيب بدعوى أن "النصيب قوة لا تقهر"[2] على حد رأي جورج طرابيشي.

إن وصف المرأة وصف نابع من دورها ونظرة الثقافة إليها، فهي تابعة للرجل في كل أدوارها وحضورها متوقف على الزواج والمتعة والإنجاب، وحريتها مقيدة بأغلال أهلها وذويها، وتلخص لنا سميرة عزام الموقف قائلة: " يا لضآلتها أمام قوة غريبة اصطلحت أمها وصويحبات أمها من النسوة على تسميتها بالنصيب وكانت قبلا ترفض ـ وهي بنت المدارس ـ أن تعترف بكلمة رجعية في قاموسها كلمة ملأت رأس أمها وجدتها من قبل، أما هي فليست من مدرسة النصيب هذه فالنصيب مخدر مسلوبي الإرادة، وما هي منهم"[3] وبالتالي فإن التحيز في اللغة مرده إلى المواصفات الاجتماعية التي تشكل الأنساق في المجتمع، ومن ضمنها النسق اللغوي الذي سيدخل حيز الخطاب المختار في سجاله مع الخطابات والإيديولوجيات الأخرى في السياق النصي، والذي سيدخل حيز تعدد الأصوات فيما أسماه باختين بالحوارية، ذلك أنها تحقق انتمـــــــاء الخطـــاب المزدوج إلى الأنا

والآخر في فضاء تعالق تناصي تكون فيه الكلمة مشبعة وليست كلمة محددة في

1- حسن بحراوي: الكاتب الذي فاته أن يكون ملاكا، مجلة الآداب، ع 1، كانون الثاني، 1998، ص 105.

2ـ جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، ص 91.

3- المصدر نفسه، ص ن.

تخاطب لا متناهي لا يكون فيه للكلمة معنى ثابت، إذ أنها تتوزع في ألف مظهر ضمن تعددية السياق[1]، وهذا يعلي من شأن اللغة كونها تصوغ الإنسان فكرا وعقلا وشعورا أكثر مما يصوغها الإنسان.

أما في قصة **"القارة البكر"** تقبل البنت بأول طالب زواج "أمي، أبي، إخوتي شعوري بالضعف، أسئلة الناس لي لما لم تتزوجي بعد... إلحاح أهلي عليّ أن أفعل لقد بت أشعر أنهم يضيقون بي"[2] علما أن قناعتها عكس ذلك تماما "أنا أريدك أن تعترف بي كلا لا يتجزأ، لا مخلوقة يبدأ تاريخها منذ باركتها بنظرتك هذا حقي"[3] إن القارئ لهذه القصة يجد ارتباط التعبير اللغوي بالأحاسيس أو بالعاطفة، وهي شكل لا مرئي تجسده اللغة، ذلك أن الإحساس لا يوجد أو على الأقل لا يمكن الشعور به، إلا إذا وجد التعبير عنه في اللون أو الصوت أو في الشكل، أو في كل هذه الأشياء مجتمعة، وهذا يعني أن تمثله المادي يكون بواسطة اللغة.

والحق أن المرأة تبحث في علاقتها مع الرجل عن اكتمال أنوثتها، كما أن الرجل يبحث في علاقته مع المرأة عن اكتمال ذكورته، وكل كائن بشري هو مزيج العنصرين الأنثوي والذكوري.

ما يمكننا استخلاصه من طروحات جورج طرابيشي هو إنسانية اللغة، فلا هي ذكورية ولا هي أنثوية، فاللغة لا يمكنها أن تتـــــــجزأ إلى لغة الذكور ولغة الإناث

- 1- ينظر: جوليا كريستيفا: شعرية محطمة، تر: وائل بركات، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، 152، ص 187.

2أ سميرة عزام:مجموعة الظل الكبير، دار العودة للنشر، بيروت/ لبنان، ط 1، 1982، ص 28.

3- المرجع نفسه، ص 40.

انطلاقا من أبنيتها الصرفية والنحوية، فهي موهبة ربانية تولد مع الإنسان أيا كان جنسه، وإن أي تحيزات لغوية إنما تكون بتأثير الأنساق الذهنية القائمة على تقسيم الأدوار في المجتمع وفق معايير النوع البيولوجي فتصبح اللغة سلطة تحيز وتمييز، وإنسانية اللغة تسمح لها بأن تعبر عن الطموحات والآمال التي تجعل النص الأدبي نصا لغويا يصرف النظر عن هوية كاتبه، ورغم إنسانية اللغة، إلا أننا لمحنا خصوصية الكتابة النسائية داخل السياق اللغوي، إذ تتلون اللغة القصصية عند المرأة الكاتبة بالملامح الأنثوية، فتهيمن عليها المشاعر الأنثوية بأحلامها وأوجاعها، وتتجسد خصوصية الذات الأنثوية وتكشف مكون الجسد الأنثوي، غير أن التفاعل بين اللغة والذات الأنثوية والجسد المؤنث لا يعني أن لغة

المرأة تلغي لغة الرجل، فالمغايرة والاختلاف لا تعني الإقصاء والإلغاء،هذا من جهة ومن جهة أخرى قد تصبح الأنثوية ميزة وخاصية أسلوبية جمالية، ذلك أن المرأة استمدت لغتها غير مستعجلة، وخلقت لها أسلوبا مغايرا ونمطا مختلفا ساهم في إثراء مجال الأدب والإبداع دون أن تضطر إلى إحراق قواميس الرجال كما دعت إليه سيمون دي بوفوار، ذلك أن اللغة إنسانية بطبعها ولا تحمل تحيزات كما ذكرنا آنفا.

نعود إلى إشكالنا القائل بأن "الرجل واقعي، أما المرأة فالرواية عندها أمر وجداني لنجيب عنه ونقول: إن الكتابة النسائية ـ ذات التعبير العربي ـ ورغم كل العراقيل والنظرة السطحية والدونية التي عانتها، إلا أنها أصبحت تتوفر على مؤشرات واعدة تشجع على رصدها ومتابعتها من قبل القارئ العربي والعالمي، نتيجة التطور الذي عرفه هذا النمط من الكتابة في السنوات الأخيرة، فأصبح يكتسب تدريجيا قاعدة قرائه، وذلك بفضل الجهود التي تبذلها تلك الكاتبات الشرقيات في هذا الإبداع الفني، وكذلك بفضل النقد البناء الذي يسهم في تقدم وتطور هذا الإبداع الفني، إضافة إلى البحوث والندوات والمؤتمرات العربية التي تحتفل بهذا النوع من الكتابة، ويبقى الدور هنا مشتركا بين الكاتبة والقارئ للحفاظ عليه ونشره، فرهان الكاتبة العربية اليوم هو مواصلة فعل الكتابة، وإبداع نصوص راقية، فالنص الراقي مهما تجاهله القرّاء وهجاه النقاد، سيفرض نفسه لا محالة، وتلك مهمة تتقاسمها الكاتبة مع الناقد الموضوعي الذي يساهم في التقريب بين إبداعات المرأة والقراء، ويمكنه فعل ذلك إذا لم ينطلق من أحكام مسبقة، وإذا تجرد من ذاتيته ومن المنظور الذكوري لإبداع الكاتب، بل عليه التعامل مع جمالية وفنية وفكر هذا الإبداع، فذلك من شأنه إغناء التجربة النقدية للناقد في حد ذاته، خاصة وأنه يتعامل مع تجربة إبداعية تسعى لأن تؤسس لخصوصياتها ومكانتها المتميزة، وهذا كله يساهم في ثراء الساحة الأدبية عموما بكتابات جيدة تسمو بالكتابة الأدبية في شتى أشكالها، وكل ذلك يمكن أن ينتج لنا قراءة منتجة يضاف إلى كل ذلك العناية بالنشر والتوزيع في كثير من البلدان العربية لأن حل هذه الأزمة يحل مشكلة القراءة والتلقي.

ومن هنا فإن التحدي الذي يواجه السرد النسائي هو أن تكتب المرأة بروح طلقة تعبر فيها بلغتها وبأسلوبها الأنثوي وفق رؤية إنسانية شاملة، ابتداءً من العنوان القابل للتأويلات إلى نهاية الرواية المبنية على الاحتمالات وخلق التساؤل المبني على متابعة القراءة، والفضول الاستكشافي لعوامل النص الداخلية ولا يهتم بإطلاق الأحكام المسبقة منذ بداية القراءة، فالنص يبقى دائما مفتوحا على قراءات لا متناهية.

ومن هنا وجب قراءة كتابات المرأة كأدب وفن وليس كسجالات اجتماعية واكتشاف ما تقدمه على صفحات الرواية وإطلاق أحكام تعسفية أو فرض ما يجب أن تقدمه، أو لومها على اختيار منحنى معين دون آخر.

الفصل الثاني: الرجولة مكوّن إيديولوجي ورؤية فكرية

أولا: عبادة الرجل

1- السيطرة الذكورية:

تلقب الثقافة العربية من كان ينافس بالشعر ويغلب ويبرع فيه فحلا، وإذا تلمسنا مفهوم الفحولة في لسان العرب ألفيناها لا تخرج عن الاستعمال الطبيعي وكان اختيارنا للسان لما يحويه من تفصيل في شأن مفهوم الفحل من قبل اللغويين القدماء، فكما ورد في اللسان: " الفحل معروف: الذكر من كل حيوان، وجمعه أفحل وفُحول وفُحولة وفِحال وفِحالة مثل: الجِمالة قال الشاعر: فِحالة تُطرد عن أشوالها.

قال سيبويه: ألحقوا الهاء فيها لتأنيث الجمع، ورجل فَحيل: فحْل، وإنه لبيّن الفحولة والفِحالة والفِحْلة وفَحل إبله فحلا كريما: اختار لها، وافنحل لدوابه فحلا كذلك.

و... فحلت إبلي إذا أرسلت فيها فحلا... والفِحلة افتحال الإنسان فحلا لدوابه والفحيل فحل الإبل إذا كان كريما منجبا، وأَفْحَلَ؛ اتخذ فحلا، وبصير ذو فِحلة يصلح للافتحال، وفحل فحيل: كريم منجب في ضرابه.

وقيل: الفحيل كالفحل... وأفحله فحلا: أعاره إياه يضرب في إبله، وقال اللحياني: فحل فلان بعيرا وأفحله إياه وافتحله أي أعطاه.

وروي عن الأصمعي في قوله: فحيلا هو الذي يشبه الفحولة في عظم خلقه ونبله، وقيل هو المنجب في ضِرابه، وقال: أبو عبيد والذي يراد من الحديث أنه اختار الفحل على الخصي والنعجة، وطلب جماله ونبله.

وفي حديث عمر ـ رضي الله عنه ـ لما قدم الشام تفحّل له أمراء الشام؛ أي أنهم تلقوه متبذّلين غير متزيّنين، مأخوذ من الفحل ضد الأنثى؛ لأن التزين والتصنع في الزي من شأن الإناث والمتأنثين، والحول لا يتزينون.

وفي الحديث: إن لبن الفحل حِرْم؛ يريد بالفحل الرجل تكون له امرأة ولدت منه ولدا ولها لبن، فكل من أرضعته من الأطفال بهذا فهو محرم على الزوج وإخوته وأولاده منها ومن غيرها؛ لأن اللبن للزوج، حيث هو سببه وهذا رأي الجماعة.

الأزهري: استفحل أمر العدو إذا قوي واشتد، فهو مستفحل، والعرب تسمي سُهيا للفحل تشبيها له بفحل الإبل وذلك لاعتزاله عن النجوم وعظمه، وقال غيره؛ وذلك لأن الفحل إذا قرع الإبل اعتزلها.

الليث: يقال للنخل للذكر الذي يُلقّح به حوائل النخل فُحّال الواحدة فُحالة، قال ابن سيّدة: الفحل والفُحّال ذكر النخل، وهو ما كان من ذكوره فحلا لإناثه.

والفحل حصير تنسج من فُحّال النخل، والجمع فُحول، وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم دخل على رجل من الأنصار وفي ناحية البيت فحل من تلك الفحول، فأمر بناحية منه فكنس ورش ثم صلى عليه... قيل للحصير فحل؛ لأنه يسوى من سعف الفحل من النخيل، فتكلم به على التجوز كما قالوا فلان يلبس القطن والصوف، وإنما هي ثياب تغزل وتتخذ منهما.

وفحول الشعراء هو الذين غلبوا بالهجاء من هجاهم مثل: **جرير والفرزدق وأشباههما،** ولذلك كل من عارض شاعرا فغلب عليه، مثل **علقمة بن عبدة** وكان يسمى فحلا، لأنه غلب **امرئ القيس** في منافسة شعرية.

والفحول: الروّاة، الواحد فحل وتفحّل؛ أي تشبه بالفحل، واستفحل الأمر؛ أي تفاقم.

وامرأة فحل: سليطة"[1] .

وبالتالي فالدلالة اللغوية للفعل لا تمت للشعر بصلة، بل هي كلمة مفعمة بالذكورة كانت تستخدم أصلا لوصف الحيوانات الذكور التي تستخدم للتكثير ولا تخرج عن الاستعمال الخاص بالذكر من كل حيوان جملا كان أو كبشا، ثم عممت لتشمل كل ذي روح لتحوي بين جانبيها الإنسان.

وإذا دققنا النظر من خلال ما سبق إلى دلالات الفحولة نجدها تتفرق استعمالا لتصب في مصب واحد وهو التميز والتفرد بصفات لا تتأتى للجميع ومن بين هذه الدلالات:

ـ الفحل هو الذكر غير الأنثى.

ـ وهو القوي غير اللين.

ـ وهو المنجب غير الخصي والنعجة.

ـ وهو النبيل الشريف غير الوضيع.

ـ وهو الأمر العظيم والخطب غير العادي البسيط.

وهذه الصفات الكريمة التي وضعت للفحل من شأنها أن تكسب صاحبها الفرادة

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة فحل.

والتميز وتحقق له الحُظوة والمكانة الرفيعة، وهذا المنظور اتخذه الأصمعي معيارا لتصنيف الشعراء من خلاله.

إن نسق الرجولة يعتبر أبرز محاور مشروع **جورج طرابيشي** النقدية وإنما يعود السبب في ذلك إلى أن التحليل النفسي يستند إلى هذا النسق ككفة مهمة في دراساته، كما أن نسق الرجولة يشكل جزءا كبيرا من الثقافة العربية القديمة والحديثة ليشكل لبنة أساسية في التحليل النفسي، ولذلك عمد إليها **جورج طرابيشي** ليبرز من خلالها رؤية فكرية (مختلفة) إلى التاريخ والواقع العربيين، عبر ممارسة نقدية حضارية، محاولا تفكيك المجتمع الأبوي سعيا لإعادة بنائه.

إن الرجولة تستمد هيمنتها ـ في الواقع ـ من النظام الأبوي (البطريركي) السائد الذي يضرب بجذوره في التاريخ، محاولا الحفاظ على البنية الاجتماعية التي يتجسد فيها، لتعزيز هيمنته، رغم تحولات التنظيم الاجتماعي، وانطلاقا من هذه الهيمنة يسعى **طرابيشي** إلى مجاوزتها من خلال " كشف هذا النظام الأبوي وتعريته إيديولوجيا وسياسيا واجتماعيا، وتفتيته من الداخل"[1] ورسم تجلياته الكبرى في الحيز العام للبنية الاجتماعية، فاعتمد الخطاب اللغوي الإبداعي المهيمن في الثقافة العربية كقناة أساسية تساهم في الحفاظ على هذه الهيمنة.

ولعل سبب انتقال هذا النسق وهيمنته إلى الشخصية العربية: غياب الحس النقدي في ثقافتنا ـ على حد رأي الغذامي ـ فبدل العمل على تفتيت هذا النسق والغور في حيثياته، واستكناهه لمعرفة الخصائص والعوامل التي تعزز هيمنته ومن

1- سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص 66.

ثم معالجتها طفقنا إلى " التصفيق لطغاتنا حتى نعد جعلناهم يشعرون بأنهم ضروريين لوجودنا ودوام حياتنا وهذه نتائج نسقية"[1] فعمليات النقد التي أقيمت كانت تحتفي بنقد واحد متغير النموذج فقط، مما ساهم في خلق نتائج نسقية وأنساق تصدت لهذا النسق وأحسنت المراوغة واللعب غير الجماعي، مما مكنها من استيطان الذات العربية.

عادة ما يولد الذكر أو الأنثى ولكل منهما طباع الذكورة أو الأنوثة، وهي طباع تكتسب عن طريقين: الوراثة والتنشئة الاجتماعية؛ أي متأثرة بالثقافة المحيطة والذكورة والأنوثة ليست طباعا مطلقة، ولكنها نسبية متدرجة، وهناك مقاييس مختلفة لقياس هذه الذكورة والأنوثة، وهناك اختلافات بين الذكر والأنثى في توزيع العديد من القدرات كالقدرات الجسدية والعقلية، تجدر الإشارة إلى أن مستويات القدرات العقلية المختلفة التي تكوّن في مجموعها الذكاء تختلف بين الذكر والأنثى فهناك قدرات تتفوق فيها الأنثى، وهناك قدرات يتفوق فيها الذكر، ولكن عندما يقاس الذكاء عموما، فلا يوجد فرق بين الذكر والأنثى؛ إلا إذا كان اختبارا موجها لقياس قدرات معينة فقد يتفوق حينها الذكر أو الأنثى بحسب تلك القدرات باختصار: لا توجد أفضلية للذكر كونه ذكر، ولا توجد أفضلية للأنثى كونها أنثى قد يرى القارئ أن هذا أمر مسلم به؛ لكن في الواقع هناك نظريات ترى أفضلية الأنثى وأن الذكر وجوده ثانوي " فالأنثى هي الأصل " ويرى آخرون أن الذكورة هي الأصل، وقد تكونت الأنوثة كرد فعل للذكورة، وبذلك فالذكورة مهيمنة علـــــــــــى

1- عبد الله الغذامي: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق (حوارات لقرن جديد)، 2004، (بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف) ، ص 45.

الأنوثة، وكل نظرية تتكون بحسب المدخل لتحليل الذكورة والأنوثة، فهناك من ينطلق من رمزية الجسد ونظرية فرويد، وهناك من ينطلق من منظور تطوري فيقارن قيمة الذكورة في الكائنات الأولية ويعممها، وهناك من يعتمد على تحليل طقوس عبادة الرجولة.

ولعلنا إزاء تحليلنا لنصوص **جورج طرابيشي** نقف بصورة لا تغفلها العين على نمط هيمنة الذكورة، وأفضلية الذكر على الأنثى، ولعل سبب ذلك هو تبنيه للتحليل النفسي؛ لأنه يمثل ـ ولاشك ـ النموذج الأبرز والأكمل الملتزم بمنهج التحليل النفسي

إذ " يرى فرويد أن الأنوثة تنشأ من جراء حسدها للأعضاء التناسلية للذكر، وقد صاغ فرويد هذا المفهوم لوصف ظاهرة كان لاحظها عند نساء المجتمع الحَضَري للقرن التاسع عشر اللاتي كن يأتين لاستشارته في فيينا، ولقد أُعْتُمِد هذا المفهوم ـ ومازال معتمدا ـ لتفسير كل ما ليس على ما يرام عند نساء اليوم، وهذا التوصيف يكرس الدونية للمرأة وسطو الرجل، يقول **ديمتري أفييرينوس** في مقالة " فرويد ونفسانية المرأة " بشأن هذه النقطة: لقد كانت لمنجزات فرويد نتائج متناقضة، لقد ساعد مفهوم (الأنا الأعلى) الإنسان على التحرر من سطوة الواجبات الأخلاقية الكاذبة، ومن وطأة

الماضي التي تحول دون الطفل وبلوغ سن الحِلم، ومع ذلك فإن الفكر الفرويدي ساهم في خلق مفهوم جديد (أنا أعلى superego) وبالتالي في تكريس سطوة مفاهيم جديدة تكبّل المرأة بالصورة القديمة، وتحول دونها والاختيار، وتمنعها من النمو، كما تنكر عليها كل هوّية مستقلة عن هوّية الذكر"[1]

1- حسين محمد حسين: "صناعة الرجولة والنظريات المتطرفة"، صحيفة الوسيط البحرينية، المنامة، العدد 3281، سبتمبر 2011/ شوال 1432.

وقد أدخل مفهوم فرويد للذكورة والأنوثة الاهتمام بالجسد كمادة تصنعها وتنتجها العلاقات الاجتماعية، ويساهم في تشكيلها التاريخ الفردي للفاعل الاجتماعي، وبدأ الحديث عن لغة الجسد؛ إذ تحول الجسد إلى لغة تكسب بشكل غير مباشر العلاقات الفردية والاجتماعية، كما تعكس الرغبات والاحتياجات بطريقة رمزية ومن هذا المبدأ يبدأ **بيير بورديو** (1930/ 2002) كتابه الذي خصصه لدراسة المجتمع القبائلي في الجزائر، والذي أعطاه عنوان " السيطرة الذكورية " وترجمه **سليمان قعفراني** " الهيمنة الذكورية "، وترجمه **أحمد حسان** إلى العربية، يقول **غلبير غرانغيوم** عن كتاب **بورديو** حول مسألة الأنوثة والذكورة: " أكيد أن بورديو عندما يعرف هذه الأنوثة، يتبنى أطروحات فرويد وعدد كبير من المحللين النفسانيين الذكور اليوم بأنها حرمان من القضيب، فإنه يسد الطريق أمام الطبيعة الفعلية للشأن الأنثوي، وكأنه وقع بانقلاب عجيب للأشياء في فخ الإيديولوجية التي يشجبها، في هذه الحالة قد يساورنا الشك في الأثر التحريري الذي يمكن أن تجنيه من سوسيولوجيته"[1] .

لقد استخدم **جورج طرابيشي** جذاذات من التحليل النفسي في منهجه النقد الإيديولوجي الأقرب إلى الفلسفة ونظامها المعرفي، وحاول تكييف التحليل النفسي لحاجات النقد الفكري المتجرد من التطرف العقائدي، ففي كتابه **"الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية"** استخدم النقد النفسي ـ الإيديولوجي ـ فثمة وصل بين الإيديولوجية وبين معيّناتها على صعيد البنية التحتية النفسية، لا تنكر عليها استقلالها الذاتي " فالإيديولوجية من حيث أنها اختيار راشدي لا طفلي تظل

1- حسين محمد حسين: "صناعة الرجولة والنظريات المتطرفة ". ص26

هي المجال الأول لتدخل الحرية الإنسانية لدى الكاتب، وعزاء ذلك مطمح مستوى العلية، لا الجبرية النفسية، ويؤدي ذلك ـ برأيه ـ إلى اعتناق الإيديولوجية الفاشية أو الاشتراكية"[1] .

وقد نظر في دراسته الأولى إلى ثلاثية الجزائر لمحمد ديب*ـ بين الواقع واليوطوبيا وتمثيلها للتضامن النفسي والاجتماعي، فلا يماري أحد ـ بتقديره ـ في أن العالم الخارجي حاضر حضورا فيزيقيا غامرا في ثلاثية محمد ديب، فهذه الثلاثية تنتمي بحق إلى ما أسماه برواية: العالم الثالث[2] .

إن الإبداع بمثابة المرآة التي تعكس الذات وتميزها، فحين نقوم بتفحص سراديب النص الأنثوي، ونتعمق في الخطاب السردي النسائي، نسعى للتعرف على الذات وتحديد ملامح هويتها الخاصة، ونحاول التمييز بينها وبين الآخر، فالرغبة في إدراك الكيان الذاتي تعد مشكلة على حد تعبير ادوارد الخرّاط: " مشكلة الهوية في القضية الأولى التي تلح على مجمل الأعمال، والأسئلة المؤرقة التي تستلهم الخبرة

1ـ ن. شمناد: النقد الأدبي بالتحليل النفسي عند جورج طرابيشي، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، ع 11، 2014، ص 58.

*ـ محمد ديب (1920/ 2003) كاتب وأديب جزائري، نال عام 1963 جائزة الدولة التقديرية للآداب، كذلك كان أول كاتب مغاربي يحصل على الجائزة الفرنكفونية، وذلك عام 1994، حيث تسلمها من الأكاديمية الفرنسية تنويها بأعماله السردية والشعرية، تنوعت أعماله ما بين: الرواية والشعر والتأملات، أهم رواياته: ثلاثية الجزائر (الدار الكبيرة، الحريق، النول) ثلاثية الشمال (سطوح أورسول، إغفاءة حواء، ثلوج المرمر).

2- ينظر: جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان ط 1، 1983، ص 54.

الفنية كلها يمكن تلخيصها وبلورتها: من أنا؟ من أنت؟، أواحد أم أكثر؟ "[1] فالمرأة تتخذ من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل، والمجتمع عامة، فهي ترمي من هذه الكتابة إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته، حيث تسعى المرأة للبحث عن هويتها الأنثوية في مقابل الآخر الذي حقق ذاته تاريخيا، اجتماعيا وإيديولوجيا وهذا ما نقف عليه في ثلاثية "محمد ديب"، وهذا ما يسعى **جورج طرابيشي** لقوله جعل محمد ديب/ الرجل "عمر" محور الرواية برمتها، وكتبها وفق أطر عمر وجعل الذات الأنثوية لا تظهر إلا من خلال عمر، حتى لا نتمكن من إزاحة الغبار وتعرية ذلك المسكوت عنه في النص، وفي ذلك يقول **طرابيشي:** " ليس في نيتنا إذن أن ننكر على "الدار الكبيرة" و "الحريق" و "النول" لقبها بأنها "ثلاثية الجزائر"، ولكننا لن نغفل أيضا أن لها مؤلفا

فردا وبطلا فردا، فالجزائر في هذه الرواية، ومن دون أن تكون هي الجزائر، هي في المقام الأول جزائر عمر الدزيري"[2] ومن هنا فنحن لا نرى الواقع إلا من خلال عيون عمر.

إن تواصل العلاقة بين الرجل والمرأة تواصل مأساوي مختزن قديم، لا يظهر إلا من خلال ثنائية درامية الصراع بين المرأة والرجل، ولعل هذا الصراع يصل ذروته إذا كان الرجل هو: الابن والمرأة هي: الأم مثلما حصل في ثلاثية محمد ديب فعمر الدزيري يلتقي بالعالم من خلال امرأتين تمثلان له الأم (عيني وفرنسا) لتتسامى بذلك دونية المرأة التي يكرسها الرجل في نظره بدعوى أن الأمين شريرتان إذ "إن الأم عند عمر

1- ادوارد الخرّاط: "ما وراء الواقع" - مقالات في الظاهرة اللاوقعية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع 68، 1997، ص 245.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 11.

الدزيري أمّان، كلتاهما شريرة، عيني التي هي أمه من لحم ودم وفرنسا التي تعلم في المدرسة أنها وطنه الأم"[1] .

تقوم لحمة الرواية على دراسة عنصرين اختارهما الروائي ليصور قطاعا كبيرا من الواقع أولهما: "الصبي عمر" وثانيهما: "الدار الكبيرة" (دار سبيطار) ومن تفاعل هذين العنصرين يتيح لنا الكاتب أن نتعرف لا على الصبي عمر ولا على الدار التي يعيش فيها هو وأهله فحسب، بل على المدينة كلها، ومن ثم على الواقع العربي في الجزائر، وقد لا تعدو الحقيقة إذا قلنا أن ثلاثية محمد ديب هي رواية إيديولوجية، وآية ذلك أن الشخصية الأساسية في الثلاثية هي شخصية الصبي عمر الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره؛ إذ من خلال عينيه ومشاعره يطلعنا المؤلف على العالم الذي يحيط به، ومن خلال انفعالاته وأحاسيسه نتعاطف مع هذا العالم أو ننتقم منه أو نثور عليه.

لقد رسم الروائي هذه الشخصية في كثير من الحرارة والرقة، فصور عفويتها وعواطفها وتفتحها على العالم ببراعة، قلما نجد لها نظيرا في الروايات الكلاسيكية الكبرى، فقد قدم لنا بطله هذا في المدرسة، وفي الصف، وفي الشارع، وفي أسرته تقديما لا يخلو من التعظيم، إذ أن عمر هو الوحيد من سكان دار سبيطار الذي يُظهر رغبته في التخلص من ذلك الواقع المحبط ورفضه.

في حين أن "محمد ديب" ـ ومن خلال بطله نفسه ـ يقدم لنا أنموذج المرأة الشريرة المجسدة في شخصية **" لالا عيني "/ الأم** ، حيث يصورها بصورة وحشية تثير

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 11.

السخط والنقمة عليها، فهي مثال للقسوة والبشاعة والألفاظ البذيئة والجـــــهل، فمـــا

أكثر ما تعرض له عمر من شتائمها وقسوتها عليه! ليس هذا فحسب بل يزداد الأمر سوءً، حين يجعل الكاتب الأم في قمة التسلط وقسوة القلب، حين تمنع عن أطفالها مادة الحياة الأساسية وهي الخبز حتى بات عمر الدزيري " لا يذكر أمه إلا ويذكر الجوع، ومع الجوع البرد والظلام وسلاطة اللسان وجلمودية القلب"[1] إن الكاتب/ الرجل إذن يجعل المرأة مرادفة للجوع والبرد والظلام، بل وجلمودية القلب أيضا.

يجدر بنا أن نتساءل عن عوالم التخييل لدى المرأة الكاتبة مقارنة بنظيرها الرجل فيما إذا كانت تحمل الشحنات الإبداعية نفسها أول ما تلاحظ طغيان تلك الهيمنة القوية للأدب الرجولي " التي تضع تمايزا جنسيا مفارقا يصعد من استرقاق الأدب النسوي لاحتلال الهامش"[2] .

لقد طرحت **"سيمون دي بوفوار"** بوضوح العديد من الأسئلة الأساسية في كتابها: "الجنس الثاني" 1949، حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول: "أنا امرأة" عندما تحاول تعريف نفسها، وليس هناك رجل يفعل ذلك، هذه الحقيقة تكشف اللاتماثل الأساسي بين مصطلح "مذكر" و "مؤنث" والتضاد بينهما يرجع إلى العهد القديم، ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعي، وظلت المرأة مستمرة في علاقة

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 12.

2- عبد النور إدريس: الكتابة النسائية ـ حفرية في الأنساق الدالة ـ الأنوثة، الجسد، الهوية، مطبعة سجل ماسة، مكناس/ المغرب، ط 1، سبتمبر 2004، ص 63.

غير متكافئة مع الرجل، فهو الواحد وهي الآخر"[1] .

تفترض المرأة أنها شيء في عالم يصنعه الرجل، ويفرض من خلاله إيديولوجيته التي تصنع أسطورة المذكر.

فالناقدة ترى أنه: " في عالم يحكمه الرجل تتم رؤية المرأة كأنها شيء، أو آخر وليس باعتبارها فردا أو ذاتا"[2] .

في حين أن الرجل الناقد يرى: " أن قهر الرجل للمرأة هو صورة من انقهاره هو في مجتمع قاهر، وعليه فإن تحرير الآخر هو جزء أصيل من تحرير الذات، وإن تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الآخر، ولعل التركيز على هذا الجدل هو الأجدى من التركيز على (جدل الجنس) "[3] .

وإذا كان المجتمع يفرض جبروته من جهة، والرجل يرسم مداراته من جهة أخرى فإن متاهة المرأة تقع وسط هذه الدائرة، ولا خروج منها إلا بالكتابة التي تعبر عن نفسها، فها هو محمد ديب لا يكتفي أن يصور الأم شريرة وتحرم أطفالها من الخبز، بل " كانت عيني تلجأ إلى حيلة أخرى: فقد كانت تكثر من الفلفل في الحساء، فيلدغ ألسنة أطفالها الثلاثة"[4] .

1- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1998، ص 235.

2- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 2000، ص 73.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 13.

إن أول سطوة لإيديولوجية الرجل كونه ينكر على المرأة تضحياتها الجسيمة في سبيله، ويعمد دائما إلى ترجمة أفكارها بالجشع والطمع والشر، وها هو محمد ديب يصور لنا " عيني " وهي تقبض راتبها الشهري الزهيد قائلا: " ها أنتم ترون أن مبلغا كهذا المبلغ لا يمكن أن يفيد في شيء ! ها أنتم ترون أننا إذا اشترينا خبزا فلن نستطيع أن نشتري زيتا، وإذا اشترينا زيتا فلن نستطيع أن نشتري خضرا، وإذا اشترينا خضرا فلن نستطيع أن نشتري بنا ! نعم هذه حياتنا، هل رأيتم بأعينكم؟"[1] . إذن فعيني/ المرأة في نظر الكاتب ليست تقتر الطعام فقط، بل تحوّل الحياء إلى المستحيل، لتصبح بدورها رمزا للبؤس والفقر والجوع والحرمان، لكن عمر/ الرجل لا يرى عيني إلا من خلال مرآته الإيديولوجية، ونسي أن عيني مثال للتضحية أيضا، فهي لكي توفر لهم الخبز والقوت أنفقت الغالي والنفيس والمتمثل في أغلى ما يملك الإنسان: " القوة والصحة والحياة "،

فعيني أرملة تعيل ثلاثة أولاد بعد أن مات زوجها، لذا فهي تعمل ليلا ونهارا ولا تكاد تؤمن للأسرة ما تقتات به من الخبز وحده، ومن الطبيعي إذن أن نراها متذمرة من حياتها، يائسة لا ترى من الحياة إلا سوادها.

ولا يكاد الخطاب يتعرى من إيديولوجيته عندما تتحول عيني إلى رمز للخداع أيضا، حيث نجدها: " تصب في طبق معدني كبير الحساء المغلي، وهو حساء بالشعيرية المفتتة والخضار ولا شيء غير هذا... ويبلغ الأمر في كثير من الأحيان أن تكتفي بصب الماء في الحلة، فيظل يغلي لغاية ما يأخذ الكرى بأجفان

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 14.

أطفالها"[1] وهكذا كانت عيني تخادع الجوع، ومن خلاله تخادع أطفالها وكأن المرأة تعود إلى أصلها في الخيانة من منظور السيد الفحل ، لتحوّل عيني أطفالها إلى كائنات من دون طموح أو كيان، كائنات حلمهم وشبحهم هو الخبز وكيفية الحصول عليه، ومن هنا تكون المرأة من منظور الرجل (عمر خاصة) لعنة لا تحمل دلالتها إلا الجوع.

كما تأتي حالة الخيبة في طقوس غير شرعية تحمل الكثير من الاستفهامات والظلال معها، فتصبح الأنثى/ عيني في خانة الطاغية عندما لا تكتفي بأن تحرم أولادها الصغار الخبز، بل كانت ـ وفي عز البرد ـ تستأثر بنار الموقد وتترك البرد يلسع أجسام أولادها لسعا " وما كفى عيني أنها سرقت النار، فقد قرفصت بدورها في الطرف الآخر من الحجرة ووضعت الكانون على إحدى فخذيها وراحت تراقب عمر، فما إن رأته يفتح عينيه وقد لسعه البرد، حتى انفجرت تسوطه بلسانها بما هو أشد من لسع البرد"[2] . إن عمر/ الرجل يحس أن كلام عيني/ المرأة أشد من لسع البرد، فهو بإمكانه أن يتحمل البرد، لكنه لن يتحمل كلام عيني الجارح ولو دقيقة.

إننا إذا تأملنا المشهد نجد عيني/ الأنثى لا تنفجر إلا بوجه عمر/ الذكر مع العلم أن لديها بنتين أيضا، ولعل السبب في ذلك ـ حسب رأيي ـ إيديولوجية الكاتب

الذي يظهر لنا الأحداث من خلال عيون عمر الناقم على عيني أولا، أما السبب

1- محمد ديب: الحريق، تر: سامي الدروبي، دار الهلال للنشر، د ط، 1970، ص 11.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص15.

الثاني هو أن عيني ترى في عمر صورة لأبيه الذي لم يترك لها غير البؤس والشقاء في هذه الحياة، ومن ثم فاللعنة التي أصابت الأسرة مردها الأول إلى الرجل/ الأب، وبالتالي فإن عيني تضمر حقدا للرجل/ الأب وليس لها سبيل إلا أن تصب كامل غضبها على رجل آخر/ عمر، وتسمعه كلمات أقسى من لسع البرد "هذا كل ما تركه لنا أبوك، ذلك الرجل الذي لا يصلح لشيء، ترك لنا البؤس، غيّب وجهه في التراب، وسقطت عليا جميع أنواع الشقاء... الشقاء هو نصيبي طوال حياتي... هو الآن هادئ في قبره... لم يفكر يوما في ادّخار قرش واحد... وها أنتم تتشبثون بي كالعلق الذي يمتص الدم"[1] وكأن الذكر هنا يعود إلى هيمنته فيتنصل من كامل المسؤولية، ويرميها على عاتق الأنثى التي مهمتها في الحياة تحمّل الأعباء والتعب، وبذلك يأسرها في سجن الشقاء طول الحياة.

غير أن الأستاذ **طرابيشي** هو الآخر ـ وبنظرة إيديولوجية ـ فهم تصرفات عيني على أساس أنها أم شريرة، وبوصفها أنثى كانت تذيق عمر من القسوة أضعاف ما تذيق أختيه "وكان نصيب عمر من سلاطة لسان أمه وقسوة يدها وقلبها يفوق أضعافا نصيب أختيه عيوشة ومريم، بل كان يختلف أيضا نوعيا؛ فعمر ـ بوصفه ذكر ـ كان يعاني لا من اضطهاد الأم الشريرة فحسب، بل كذلك من اضطهاد الأم الخصاءة"[2] .

ويعود **جورج طرابيشي** ليكرس مقولة دونية الأنثى، وتعود الأنوثة من جديـــــد

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 17

صفة يُهجى بها الذكر إذا ما أراد الطرف المعادي أن يطعنه في ذاته ورجولته ولا أقبح من أن ينعت الذكر بأنه أنثى، ولذلك يرى **طرابيشي** أن عيني لن تجد خيرا من أن تقول له: "ألا تستحي يا بنت؟"[1] فتتحول الأنوثة وصمة عار تؤجج مشاعر الرجل/ عمر غضبا، بل إن الكاتب أيضا ـ ودون انتباه منه ـ يجعل الأنوثة صفة احتقار وابتذال، ويؤكد على حضورها المشوّه عندما ينزل الصبي إلى مرتبة الأنثى بل تصبح الأنثى أفضل منه، وهذا ما كانت تحدث به العمة عمر: "ما هذا الصبي إلا أنثى، بل إن الأنثى

لخير منه، إنه يظل مدسوسا في البيت طوال الوقت"[2] . والمتعارف عليه أن البقاء في المنزل من سمات الأنوثة، وإذا ما تلبس الرجل هذه الصفة سيصبح أنثى، فالعمة لا تجد سبيلا لإذلال عمر إلا بوصفه وتلبيسه بصفات الأنوثة، وكأن المرأة هنا في هذه الرواية تعود إلى ما قلناه سابقا لتصبح رجسا ووصمة عار يُهجى بها.

إن محمد ديب هو أنموذج المثقف الذي يؤمن بكينونة الأنثى، ولا يمكنه التصديق بها في آن، فهو لن يتمكن من محو تاريخ لاشعوره الجماعي بين ليلة وضحاها، ولن يتمكن من تجاوز الواقع الذي تتخبط فيه الرجولة والأنوثة معا ولذلك فإنه سيرتفع بالنساء إلى عليّين وهو يتعامل معهن فرديا، ولكنه ـ وعلى حين فجأة هنا ـ سيضطر للهبوط بهن إلى أسفل سافلين في موقف ما، خصوصا إن تبدت لبصيرته الخبيرة بمكائد الرجال ـ وما أعظم كيدهم ـ في موقـــــــــف الغافلـــــــة

أو الساهية عما يدور في هذا الفضاء الاجتماعي من انحطاط وتشوهات الكيان

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 18 .

2- المصدر نفسه، ص ن.

الإنساني/ الرجولي. ولذلك نجد الكاتب ـ وهو يحاول أن يصور لنا المرأة الشريرة ـ لا يستطيع الخلاص من إيديولوجيته ولا من نظرة الازدراء للأنوثة، فعيوشة عندما يناديها عمر لا تكتفي برده إلى طفولته كي تذله وتنقص من قيمته، بل عليها أن تؤنثه ليكتمل الإذلال "وأنت أيتها البنت الصغيرة، هل من الضروري أن تأتي امرأة لتقودك؟"[1] .

وغير بعيد عن الصورة المشوّهة للأنثى وتحولها إلى صفة هجاء يُستذل بها الرجل، يسوق لنا الكاتب ـ على حين غفلة ـ وأد نفسي للأنثى، حينما يرد عمر على أخته عيوشة بلفظة "حمارة" "حمارة، ألا تسمعين حين تنادين؟"[2] والذي لا يختلف إلا في ظاهره عن الوأد الجسدي الذي كانت تتعرض له في عصور الجاهلية الأولى، حيث كانت تدفن حية، وليس المعيار أنها أذنبت ذنبا، بل المعيار هو كونها "أنثى". قال تعالى: < وإذا الموؤودة سئلت (08) بأي ذنب قتلت(09) > ـ سورة التكوير ـ وكفى بهذا الفعل إثما وظلما، أن يذكر في القرآن في سياق أهوال يوم القيامة .

ويلاحظ **جورج طرابيشي** أننا لا نتعرف على نساء دار سبيطار إلا من خلال عمر، وعيون عمر، وفكر عمر، بل وإيديولوجية عمر؛ لأنه يعرف النساء انطلاقا من الأم

فالأخت فالخالة "ومن الأم، فالأخت، فالخالة تصبح الطريق إلى المرأة فالنساء حالكة، إن الجنس المؤنث بأسره جنس ملعون، عدو لعمر، ولكن جنـــــــــس

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 19.

2- المصدر نفسه، ص ن.

الرجال الذين منهم كان أبوه وإليهم يتشوق إلى الانتماء، وهكذا يعرف النساء هذا التعريف: مخلوقات عجيبة لا تعرف الراحة، ولا تنقطع عن الصياح لحظة إلا لتضرب أولادها"[1] .

تتمثل العلاقة التي بين الشخصيات والإيديولوجية في النص السردي بعنصر الأثر أو الوحدات التي تشتغل بصفتها شخصية، ذلك أن مفهوم الأخيرة تجاوز المفهوم التقليدي الذي يربط الأفعال بالشخصيات الإنسانية، وبما أن السرد لا يتم إلا عبر شخصية أو صوت منتج للخطاب وفاعل فيه، فإنها تعتبر قطب الرحى في تشكيل القيم الدلالية، إن الروايات التي تقوم على تسنين سابق للقيم داخل نسق إيديولوجي لابد أن يكون اختيار الشخصيات مطابقا بشكل كلي للنموذج الإيديولوجي السابق، وضمن هذا الإرغام تتحدد أفعال الشخصية ويقوم التشخيص على صورة النموذج، ويهدف إلى تقديم الشخصيات وفق تمثيلية شخصية لطبقة اجتماعية بعينها، كما يهدف إلى الحفاظ على صفاء الإيديولوجية في صورتها المثالية.

إنه لا يمكن بحال من الأحوال تصور نصوص لا تحمل إيديولوجية أو نصوص محايدة؛ لأن النشاط الإنساني لا يمكن أن يكون اعتباطيا وبخاصة في الجانب الأدبي، ولذلك فإن نص "محمد ديب" وقراءة "جورج طرابيشي" لا تخلو من ظواهر تعبر عن مدلولات إيديولوجية خفية تنتمي إلى لاوعي الكتابة.

تقدم ثلاثية محمد ديب المجتمع الجزائري في صورة نمطية مصغرة تمثل دار

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة، ص 19.

سبيطار فضاءً مكانيا له، ونموذجا ذا دلالة واضحة على شمولية المجتمع الجزائري، وتدور الأحداث فيها عبر يوميات شخصية محورية هي شخصية: "عمر" الذي يمثل

العلامة المحورية التي تتوزع حولها كل القراءات التي تقدم المجتمع في مستوياته المختلفة الاقتصادية والسياسية والأخلاقية والاجتماعية.

وإذا أخذنا الشخصية المحورية (عمر) كطرف أساسي في تحريك الحدث الروائي فإننا يمكن أن نعتبر صراعه من أجل كشف الحقيقة صراعا مثاليا، كان الحافز فيه إجباريا؛ لأن جل صراعه كان مع الأم.

ويرد **جورج طرابيشي** سبب سلاطة ألسنة نسوة دار سبيطار إلى حرمانهن من ذلك العضو الذي حرمتهن منه البيولوجيا، ولذلك قررت النسوة إنباته في موضع آخر، وهذا ما يترجم عقدة النقص لدى المرأة التي تشعر أن كيانها بل وجودها ناقص، لافتقادها للعضو الذكري الذي يمثل رمز السلطة والتفوق الذكري، ولذا فقد كانت النظرة الاختزالية للمرأة ـ تلك النظرة التي رفعتها النظرية الفرويدية إلى منزلة الحقيقة العلمية ـ أو حجر في الجدار الدفاعي الذي ضيق على المرأة حياتها وحد من مستقبلها، في حين يواصل الرجل أناه العليا، وسيطرته الذكورية، وتفوقه البيولوجي نظرا لامتلاكه ذلك العضو، الذي يرى **طرابيشي** أنه أجدى وأمضى من اللسان السليط "كان يملك عضوا أصيلا صحيح أنه صغير، ولكنه غير مستعار وهو ما كان يحجم عن إشهاره في بعض الأحيان ليفل به سلاح النساء"[1] ولذا فإن عمر/ الذكر ينتصر بكل بساطة على جمع من النسوة بتصرف بسيط يقـــــــــــوم به

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 21.

ليحقق سيطرته الذكورية إزاء رهبة النساء من هذا العضو وتعجبهن منه " غير أنهن كن يخرجن من بين أسنانهن جميع أنواع الشتائم واللعنات، إنه لابد من معاقبة هؤلاء، وهذا عمر يخرج لهن عضوه الصغير، ويقوم بحركات بذيئة، فلما رأينه جعلن يصوتن نائحات نادبات وهن يشرن إلى الشيء بأصابعهن"[1] .

يتأسس مفهوما "عقدة الخصاء" castration complex وحسد القضيب pemis envie اللتان هما فكرتان أساسيتان في المذهب الفرويدي، على مصادرة أن النساء أدنى بيولوجيا من الرجال، فماذا كان فرويد يقصد على وجه الدقة بمفهوم "اشتهاء القضيب"؟ يقول في محاضرة حول نفسانية النساء: "لدى رؤيتها الأعضاء التناسلية للجنس الآخر، تكابد البنت الصغيرة عقدة الخصاء هذه، إنها سرعان ما تلحظ الفارق وتخمن قطعا منطوياته، إنها تشعر بالإحباط، وتصرح تكرارا أنها تتمنى أن يكون لديها عضو مماثل، وتقع بذلك ضحية الرغبة بامتلاك قضيب، الرغبة التي تترك أثارا لا

تمحّي في نفسيتها وتكوين طبعها، وهذه الرغبة حتى في أحسن الأحوال، لا تنكبت دون صرف طاقة ذهنية كبيرة، إن تعود البنت الصغيرة على عدم امتلاك قضيب يخصها لا يعني أنها تقبل بطيبة خاطر حرمانها منه. إنها على العكس تقلع مدة طويلة عن الرغبة في امتلاك واحد، وتظن عددا مدهشا من السنين أنها ستتمكن من إشباع هذه الشهوة، وحتى عندما تبرهن لها وقائع الحياة منذ أمد بعيد على بطلان رغبتها، يبين تحليل معمق أن هذه تلبث مدفونة في الخافية وتبقى مركز تراكم للطاقة.

يقود هذا الوضع إما إلى تثبيط جنسي تام وإلى عصاب، وإما إلى مركب رجولة مرده إلى "أنوثة سوية" تجعلها تكبح نشاطاتها هي وهي تحيل "اشتهاءها للقضيب" إلى أبيها على أن وضع المرأة لا يستقر إلا عندما تستبدل بهذه الرغبة في القضيب الرغبة في

طفل، حيث يحل الطفل محل القضيب"[1] .

لكن تخطي عوزها الطبيعي واشتهاء القضيب الذي ينجم عنه، هو من الصعوبة بحيث إن الأنا الأعلى للمرأة ـ وعيها، مثلها العليا ـ لا تتحدد فقط بالوضوح والتمام الذي يتحدد به وعي الرجل ومثله العليا، لهذه الأسباب عينها يقل اهتمام النساء بالحياة الاجتماعية شدة عنه لدى الرجال، وإمكانياتهن على تصعيد الغرائز تكون أضعف وبالتالي يكرس العوز الملازم لأنوثتهن وهذا ما قصده **طرابيشي** عندما يؤول اشتهاء القضيب هذا كما أُولت المفاهيم الفرويدية الأخرى على ضوء المعارف الحديثة، لابد أن يتضح أن ما عزاه فرويد إلى البيولوجيا يعود في الأعم الغالب إلى التطويع الناجم عن الثقافة، وإن لمن المفهوم أن البيئة الثقافية ـ الاجتماعية المحيطة في القرن التاسع عشر تعطي النساء أسبابا عديدة ليحسدن الرجال؛ فوضعهن كان الوضع عينه الذي حاولت أن تتصدى له الحركة النسوية فعندما تتوق امرأة سرا للحرية، إلى المنزلة، إلى الملذات التي يستمتع بها الرجل يمكن لأحلامها أن تختصر لها الطريق فتجعلها تتمنى أن تكون رجلا وترى نفسها مزودة بذلك الشيء الذي يجعل الرجال بلا مراء مختلفين عنها، ألا وهو القضيب بالطبع يتعين عليها عندئذ أن تخفي هذه الرغبة، هذا الغضب الدفين، يتعين عليها أن تحاكي الأطفال، أن تقبل اعتبارها مجرد دمية، مجرد ألعوبة؛ لأن مصيرها متوقف على الفتنة التي تمارسها على الرجل.

وتستمر السيطرة المعنوية في نص محمد ديب، حيث يرى **جورج طرابيشي** أن

---

www. Naaber. Org/ issue-december 04/ depth- psychology- htm. -1

عيني بالنسبة لعمر مثل قطيع النساء، لا يميزها عنهم شيء، ولذلك فإن عمر/ الرجل قرر أن يسلبها أغلى شيء في الوجود وهو كلمة: "أمي" فقد كان يناديها باسمها لهذا السبب أولا، وحتى ينزع عنها الفضيلة الوحيدة التي يقر لها المجتمع الأبوي للأم وهي "الأمومة"، ليس هذا فحسب بل إن عمر عندما ينادي عينها باسمها فهو يتبرأ من أمومتها له، ومن ثم فلا تثريب عليه في لطشها بالكلمات البذيئة، فهي مجرد امرأة عادية لا تمت له بصلة ولا تربطه بها أية رابطة، ولهذا فمناداة عمر لعيني باسمها ما هو إلا تبرير لعصيانه وعقوقه وانتهاكه لحرمات المقدس، وإن تجريد عمر لعيني من لفظة الأم هو بمثابة قتل رمزي لها، وهذا الطابع الإشكالي لقتل الأم يبرز من خلال التكثيف للأفعال والحالات النفسية والتبعات النفسية لعلاقة الرجل بالمرأة.

تندرج ضمن ما يسمى بسلبية الفكر شريحة عريضة من المجتمع الجزائري وهي شريحة النسوة التي تمثلها "عيني" والتي ركز عليها الكاتب، إذ حرص على أن يقدمها لنا في صورتها المشوهة وقيمها الساذجة، إذ يرى **طرابيشي** أن عيني بالنسبة لعمر ليست مجرد امرأة فحسب "بل كانت علاوة على ذلك امرأة بشعة بشعة بشاعة مادية ومعنوية معا"[1] . إن ما دفع عمر لمثل هذه النظرة هو افتقار عيني للجانبين الأساسيين المهمين في المرأة "الجسد والحنان" فعيني إضافة إلى أنها سليطة اللسان، قاسية، فقدت كلما يصنع فتنة المرأة وترهلت وأصبحت مجرد عظاما تكسوها الجلود "لقد اشتد نحولها حتى صارت عظاما طويلة لا يكاد يكسوها

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة العربية في الرواية، ص 23.

لحم، إن كل ما يصنع فتنة المرأة قد زال عنها منذ مدة طويلة"[1] من هذا المنطلق وإزاء فقدان عيني لما يجعل من الأنثى أنثى فإن عيني تفقد حقها في الأمومة. ومن حقنا أن نتساءل ـ والأجدر أن يتساءل عمر ـ عن السبب الذي أفقد عيني أنوثتها وجعلها بشعة إلى هذا الحد، ولدرجة أصبحت وكأنها هي أم الجدة.

وبالعودة إلى الغور في تفاصيل الرواية نجد أن اضطرار عيني للعمل ليلا نهارا دون راحة في سبيل أولادها، هو ما أفقدها أنوثتها وبشع وجهها، ألا يعد هذا إجحافا وظلما في حق عيني؟ ألا يعد هذا نكرانا للجميل من طرف السيد الفحل؟.

إن الأنثى مهما بلغت من ترقي، ومهما تجملت بالفضائل، ومهما غرفت من أنهار المعرفة، فستظل ذلك الكائن المحاط باللعنات من طرف الرجل، فما بالك إذا كانت من صنف عيني بشعة ماديا ومعنويا ـ على حد تعبيرهم ـ ستظل الأنثى ذلك الكائن الذي لا معنى له سوى ما يريده لها المجتمع، فإن رضخت وأذعنت واستسلمت للإله/ الذكر فنعم الأنثى هي، وإن هي جاهرت بما يخالجها فسحقا لها من أنثى متمردة، ولا قيمة لها حينئذ إلا ما جادت به السيادة العليا.

إن المرأة وإن غفلت عن المقصلة الذكورية لحظة، فستلقى نفسها غارقة في بحر من الشبهات التهم والأحكام القضائية، التي لا نهاية لها بمقدار لا نهائية فضاءات المخيال الذكوري، وستسمع بعد غفلتها حكما عليها بالإعدام، وستجد نفسها وهي ذلك الملاك الطاهر مجرد أنثى مسحوقة تحت أقدام المجتمع وتحت وطأة السيادة الذكورية.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 23.

يعلل الأستاذ **طرابيشي** أن سبب بشاعة جسم عيني هو اضطرارها لئن تكدح في سبيل أولادها حتى قبل أن يموت الأب، غير أنه يرى أن بشاعة الروح لا تبرير لها، ولكنني أرى أنه من الطبيعي أن نسمع عيني تصرخ من بؤسها وشقائها ووحدتها هذه الصرخة التي تعبر عن آلام جموع غفيرة من الناس لسبب نفسه فشدة ضغوط عيني النفسية، وفقرها واضطرارها للعمل دون توقف، هو السبب في تكوين روحها البشعة، وكما نعلم أنه من شدة الضغط يقع الانفجار.

لقد عالجت ثلاثية محمد ديب بعمق مشكلة الإنسان الجزائري في مجتمعه المعاصر فاختار: الخبز، الجوع، العمل والإنسان ليعبر عن الحياة اليومية التي يعيشها الشعب الجزائري[1]، ولكنه جعل من البطل "عمر" العنصر الوحيد الذي يكاد يكون فعالا في روايته، إذ أن الأحداث كلها تدور حوله، وتتطور من خلال وعيه فهو الذي ينقل أمال وآلام وحرمان ومعاناة شعبه، وفي حين يرى عيني/ المرأة هي رمز البشاعة والشقاء والقسوة، فإنه يرى عمر/ الرجل رمزا للرجولة والكرامة والشجاعة، فهو لا يسمح لأي كان أن يدوس كرامته حتى ولو كانت أمه "لا لن أسمح لأحد أن يدوس على قدمي، ولو كانت أمي التي أرضعتني لبن ثدييها"[2] .

ويحاول **جورج طرابيشي** ـ كما يحاول الكاتب ـ أن يجد سببا مقنعا ليتعاطف القارئ مع عمر، فالقارئ وإن لم يتعاطف مع تمرد عمر على أمه، فإن محمد ديب

يجهد نفسه ليجد علة يُعرض من خلالها القارئ على عدم تعاطفه مع عمر، فلا

1- ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الرباط، دار الإمارات، ط 1، 2010، ص 99.

2- محمد ديب: الدار الكبيرة، تر: سامي الدروبي، دار الهلال للنشر، د ط، أكتوبر 1970، ص 87.

يجد سبيلا إلا أن يزيد في بشاعة عيني وقسوتها، فيبين لنا ما فعلته مع أمها المعاقة "لماذا لا يبقيك ابنك عنده؟ كان يهتم بك حين كنت لامرأته خادمة خلال السنين، حتى إذا ما أصبحت ساقاك لا تقويان على حملك، رماك كما ترمى الزبالة"[1] غير أنه في الحديث نفسه نجد أن كلام عيني كان شكوى من استغلالية الرجل، فالابن استغل أمه أيام قوتها وبأسها، وحال أصبحت جثة لا تقوى على فعل شيء رماها، بالإضافة إلى أن عيني بالكاد تؤمن للأسرة ما تقتات به من الخبز وحده، فما عسى أن تفعل إذا ما أضيف لأسرتها فم جديد؟ ومن هنا فكل إنسان وافد على الأسرة كارثة ستكلفها من أمرها عنتا، وستضيف فما يجب إطعامه ولو كان أقرب المقربين إليها، وهكذا تفهم ثورة عيني وضيقها حين حمل لها أخوها أمها المريضة.

ويعود **جورج طرابيشي** ليقسم قسمته الضيزى حول اللغة، فيرى أن الأم المثالية لا يمكن مخاطبتها إلا من خلال الشعر المقدس، أما الأم في الواقع (أو في دار سبيطار) فلها لغة النثر لتعبر عن واقع مدنس مرير مثلها "ولا عجب أن يرتفع هذا النشيد شعرا من دار سبيطار ـ دار الأم الشريرة ـ فالأم المثالية لا تسكن في غير مملكة الخيال، ولا سبيل إلى مخاطبتها أو استحضارها إلا بلغة الشعر المقدسة على حين يبقى النثر لغة الواقع المدنس، ولغة الحياة اليومية المريرة في ذلك السجن الذي يقال له دار سبيطار"[2] ويقدم في ذلك تعليلا بكل بساطة، حيث أن

الأم هي التي تحدد صفة المدينة، فإذا صلحت الأم كانت المدينة فاضلة، وإذا

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 24.

2- المصدر نفسه، ص 29.

فسدت الأم فإن المدينة فاسدة، وهو يرى ـ كما يرى غيره ـ أن عيني (أو الأم في دار سبيطار) لم تحتضن أولادها بكل طيبة، ولذلك فسدت المدينة وأصاب الأولاد ما أصابهم من آلام وأوجاع "ذلك أن المدينة الأم: المدينة الفاضلة تحضن سكانها كما تحضن الأم الطيبة أطفالها، والمدينة الفاسدة أو الشريرة يعاني سكانها ما يعانيه أطفال هذه الأخيرة من أوصاب وأوجاع"[1] .

ويؤيد **جورج طرابيشي** الكاتب في تفتح شخصية عمر/ الرجل فبالإضافة إلى حقده على طباع أمه القاسية، لم يطل به الأمر كي تتجلى نقمته وتظهر رغبته في التخلص من واقع مجتمعه ورفضه، ورفض آراء الجيل القديم ممن رضوا بهذا الواقع واعتبروه قدرا لا سبيل لتغييره، وهكذا يبدأ عمر بالنقمة على هذا العالم ورفضه على عكس كل من كانوا في دار سبيطار، فعمر هو الوحيد الذي يكره هذا الوضع، ليس هذا فحسب، بل إن كرهه لمن استسلم لهذا الوضع أشد من كرهه للوضع نفسه "وكان أكره ما في هذا السجن أن المعتقلين فيه مستسلمون لاعتقالهم راضون إلى حد الخضوع بأقدارهم"[2] .

لقد "قدم ديب هذه الثلاثية للقارئ من خلال شخصية البطل/ الطفل عمر، بحيث نجد هذا الطفل يفتقد الشعور بالطمأنينة والثقة في المستقبل، يعيش في حيرة يومية يشك في إمكانية الحصول على الطعام، وهذا الشك يتجدد إلى غير نهاية نتيجة المواجهات السياسية والعنف، لكن ظهور فكر سياسي وطني أصيل جعل عمر يعي الواقع الجزائري على حقيقته، ويشعر أنه تحول من براءة الأطفال إلى نضج

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 29.

2- المصدر نفسه، ص 30.

الرجال وفهم معنى الرجولة وهو لا يزال طفلا"[1] .

إن شخصية عمر ها هنا شخصية متفردة فذة وأكبر من عمرها بكثير، ولذلك ـ حسب الأستاذ طرابيشي ـ فإن عمر المتفرد لا يمكن أن يعيش في هذه المدينة التي لا تسع إلا الخاضعين المستسلمين "فمدينة الخصيان لا تطيق أن تضم في أرحامها غير الخصيان، مدينة القبور لا تتسع لغير الأموات، وعمر لا يريد أن يكون لا من هؤلاء ولا من أولئك، لا يريد أن يكون ابنا لهذه المدينة، كما لا يريد أن يكون ابنا لعيني"[2] طبعا فعمر المتفرد بشخصيته وطباعه لن ينتمي إلا للشجعان الأبطال، وفي هذه الحالة لا وجود له في ذاكرة الخصيان المستسلمين لأقدارهم كما النسوان، وعمر المتفرد بطيبته وطباعه اللائقة لا يمكن أن يكون ابنا لأم شريرة.

إن **جورج طرابيشي** ـ والحال هذه ـ يريد أن يقنعنا بإيديولوجية لا تخفاها العين أن عمرا متفرد في شخصيته، إذ أنه أنموذج لوعي الفرد البطل/ الرجل الذي يحاول أن ينظف روحه من أدران المستضعفين والنساء.

ويتساءل **جورج طرابيشي** عما إذا كان عمر "يعلم أو على الأقل يحدس بأن هذا الظلام ما هو إلا رمز لجسم الأم، أو أنه لو كانت أمه طيبة كأمهات أكثر الناس لطاب له ولذ أن يتكور على نفسه في فراشه كل ليلة، وأن يتخذ وضعية الجنين

1- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931- 1954، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، 1989 ص 05.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 32.

تهيؤا لتكرار التجربة الفردوسية الكبرى التي يصدق عليها، أكثر مما يصدق على أي تجربة سواها قول شاعرنا أن الفتى حنينه أبدا إلى أول منزل"[1] ومعنى هذا الحديث المستتر المغطى بالأقنعة والممرر عبر الأنساق أن الأستاذ **طرابيشي** يعتبر أن الأم الشريرة هي رمز الظلام الذي كان يخيم على حياة عمر، وهي السبب في هجرة عمر من البيت لشدة قسوتها ونكدها، وإلا ما الذي يجبر المرء على هجران بيته سوى أم شريرة مثل عيني، وبالتالي فقد تشابهت عيني تماما وتلمسان، فقد خنقت عمر بتصرفاتها وطيشها، وقتلته بقسوتها وبرودتها، تماما كما فعلت تلمسان التي خنقته بصيفها الخانق، وقتلته بشتائها القاتل على حد رأي **طرابيشي** الذي يرى أن " تلمسان مدينة ملعونة لا تعرف الربيع، فصولها الأربعة فصلان: صيف خانق وشتاء قاتل"[2] .

وبما أن للإيديولوجية علاقة مباشرة بالمجتمع، فإن لها مفهوما سوسيولوجيا باعتبار أن النظام الفكري لمجتمع ما، يشكل نسقا اجتماعيا ممثلا على شكل أفعال وممارسات اجتماعية، فالمدلول الاجتماعي للإيديولوجية يتمفصل من خلال البنيات الفكرية للمجتمع، بحيث أنها في المقام الأول ظاهرة اجتماعية، توجه الأنظمة السياسية والقانونية والأدبية، فالوعي الجمعي بصفة عامة يفرز بدوره "رؤية للعالم" تماثل طموحات وتطلعات فئة في مجتمع من المجتمعات، لذا نجد معظم الباحثين والمهتمين بـ : علم اجتماع المعرفة يقرون أن الإيديولوجية "تابعة

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 32/ 33.

2- المصدر نفسه، ص 33.

للعامل الاجتماعي..."[1] .

يرى "مانهايم" في تحديد مفهوم الإيديولوجية ضمن المدلول الاجتماعي، أن الإيديولوجية مرتبطة بطبقة اجتماعية حاكمة، تقابلها الطبقة المحكومة، التي تحمل فكرا طوباويا ففي كتاب "الإيديولوجية واليوتوبيا" يقسم الأفكار إلى قسمين: إما أن تكون إيديولوجية "... المجموعات القيادية التي يمكن أن تكون مرتبطة فكريا بالحفاظ على وضع معين... (و)... رغبتها في السيطرة..."[2] أي الحفاظ على سلطتها والابتعاد على النظام في صورة من العقلانية، والحفاظ على الوضع القائم والدفاع عنه، يقول "مانهايم" "أما الحالة الفكرية الإيديولوجية فتبقى فعالة في تحقيق الأوضاع القائمة والمحافظة عليها..."[3] وإما أن تكون "أفكار طوباوية" متمثلة في فكر الطبقة المحكومة، إذ "تكون حالة فكرية طوباوية عندما تخالف حالة الواقع الذي تظهر فيه وتتجاوزه، ولا نعتبرها كذلك إلا إذا نزعت نحو تحطيم الأوضاع القائمة المسيطرة في هذا العهد تحطيما جزئيا أو كليا..."[4] بمعنى أن أفكار الطبقة المحكومة لا تتناسب ونظام العلاقات الاقتصادية والسياسية والفكرية الموجودة والسائدة.

مما سبق يمكن صياغة هذه العملية وفق مسار عكسي، فباعتلاء الطبقات

1- عبد اللطيف عبادة: اجتماعية المعرفة الفلسفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1984، ص 106/ 107.

2- كارل مانهايم: الإيديولوجية واليوتوبيا، ـ مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة ـ ، تر: محمد رجا الديريني، شركة المكتبات الكويتية ، ط 1، 1980،، ص 14.

3- عبد اللطيف عبادة: اجتماعية المعرفة الفلسفية، ص 111.

4- المرجع نفسه، ص 111/ 112.

المحكومة للسلطة تعبر عن تصوراتها وأفكارها لتصبح إيديولوجية مشبعة، وبذلك تسعى للحفاظ على سلطتها، وكذا على مكانتها. وبالمقابل تظهر أفكار وتصورات طوباوية لها "إيديولوجية مضادة anti-idéologie" متطلعة إلى الوصول إلى الحكم إذا فمفهوم "الفكر الطوباوي يرجع إلى الاكتشاف المعارض المتعلق بالصراع... (و)... وهي مهتمة بتهديم وتحويل بعض الظروف الموجودة في مجتمع ما..."[1] فما نستشفه من تحليلات "مانهايم" أن كل "طوبى" (يوتوبيا) تحمل في ثناياها إيديولوجية أو ضدها،

كما أن كل إيديولوجية تحرض على ظهور "طوبى" معينة في المجتمع لها أفكارها وتطلعاتها، وهذا ما لم يسلم منه جورج طرابيشي ولا محمد ديب.

إن **جورج طرابيشي** يرى أن الشر في هذه الرواية سببه تلاقي عصابين: فردي شخصي (عقدة الأم الشريرة) وجماعي عام (فرنسا) وبالتالي فإن سبب الشر في الرواية هما الأمان ـ كما أسماهما سابقا ـ ومن الأم الشريرة يعمم الحكم على سائر المدينة؛ لأن عمر "لا يكره أمه فحسب، بل يكره أيضا ـ وبالقدر نفسه ـ منطق أمه ومنطق مدينتها الشريرة"[2] وهو منطق الاستسلام، ويرى **طرابيشي** أن " منطق الاستسلام هو منطق الخوف والتنازل والتطير وتوقع الأسوأ والقدرية والرضى بالحياة كما هي، بالوجود المحايث، المسترق، الرعديد، الحيسوب، النثري، المحاري الذي لا هم له غير أن يصون نفسه، فيطلب الوجود ولا يسأل عن شروط الوجود ويجهل من ثم أروع ما في الوجود: شعر الحياة وجنون الحرية وجمال القيمة ولذة

1ـ كارل مانهايم: الإيديولوجية واليوتوبيا ـ مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة ـ ، ص 14.

2ـ جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 34.

المغامرة"[1] أليست هذه الصفات نفسها التي ذكرها طرابيشي هي صفات عيني فقد كانت متطيرة ولا تتوقع إلا الأسوأ، عندما كانت ترى أنها إذا اشترت دقيقا فلن تشتري زيتا، وإن اشترت زيتا فلن تشتري خضرا، وإن اشترت خضرا فلن تشتري بنا فهي لا تتوقع إلا الأسوأ، وهي راضية بقدرها وبحياتها، كما أنها لا يهمها إن أحبها أولادها أو تذمروا منها، فهي تطلب الوجود ولا تسأل عن شروطه، فعيني ترغب في البقاء، ولكن لا توفر شروط الحياة الهانئة من رغد ورفاهية ودفء العائلة.

وبالتالي فقد فقدت عيني لذة العيش وجنون الحرية فعاشت في مأساة وسجن منبوذة من طرف أقرب الناس إليها: أمها وأولادها، وهنا يمكننا القول أن **جورج طرابيشي** يعادل بين منطق الاستسلام الذي يكرهه عمر وصفات المرأة.

ويتدارك **طرابيشي** ـ دون انتباه منه ـ سبب بشاعة روح عيني وقد قال عنها أنها لا مبرر لها، فيرى أن "هذه الأم التي كانت تصل نهارها بليلها وهي تدرز وراء ماكنتها، دون أن تتوصل مع ذلك إلى تأمين اللقمة التي تسد جوع أطفالها اليتامى كانت تؤمن بأن أي عبء إضافي آخر من شأنه أن يخير قواها، فتكون الكارثة بالنسبة لأطفالها بالذات، وهنا كان رفضها أن تتحمل أي عبء آخر، ولو تطلب منها هذا الرفض أن تغلو في قسوة القلب إلى حد التنكر لأمها بالذات، وبهذا المعنى فإنها ما كانت تعتقد أنها تسيء

معاملة أمها"[2] وبالتالي يكون **جورج طرابيشي** قد فهم أن ما قال عنه أنه لا مبرر له هو تضحية جسيمة من طـــــــــــرف

1- جورج طرابشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 33.

2- المصدر نفسه، ص ن.

المرأة في سبيل أولادها بما فيهم الرجل الذي يزدريها ويكرهها.

إن اللغة في النص الأدبي تعد بمثابة غلاف مادي للأفكار، فهي "...نظام من العلامات، ولا تعد الأصوات إلا عندما تعبر عن الأفكار أو تنقلها، ولكي تعبر الأصوات عن الأفكار أو تنقلها ينبغي أن تكون جزءا من نظام الأعراف يربط بين الأصوات والأفكار.."[1] ومنه فإن النص الأدبي نسق لغوي منسجم مع طبيعة المنظومة الفكرية التي يحملها النص الأدبي ويعمل على بثها إلى القارئ، وعلى هذا الأساس يصبح النص الأدبي الروائي "...إعادة إنتاج للإيديولوجية وليس نتاجا لها؛ لأنها موجودة قبله؛ ولأنه أحد خطاباتها..."[2] وإذا كان النص الروائي هو إعادة إنتاج للإيديولوجية كما ذكرنا سابقا، فإن نقد هذا النص الروائي سيكون إيديولوجية على إيديولوجية منتجة عن إيديولوجية سابقة لها، ولأن اللغة بمثابة غلاف مادي للأفكار فإن **جورج طرابيشي** يغلف بلغته إيديولوجيته عندما يحاول في كل مرة تبرير تصرفات عمر، أو إظهاره في الصورة الأحسن، فهو يرى أن: "عمر وعلى وجه التحديد؛ لأنه طفل يرفض هذا المنطق"[3] منطق عيني التي تعامل أمها بسوء ويحرص على لفظة طفل وهو في الواقع كان يقصد رجل؛ لأن الرجولة تغنيه أكثر من البراءة، فعمر في نظر **طرابيشي** يتنكر لهذا الفعل من منطلق أخلاقه العالية وطيبة قلبه، إضافة إلى أنه يساعد الجدة ولم يضق بها ذرعا كما فعلت الأم عيني

1- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ـ نحو نظرية نقدية عربية ـ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 22.

2- عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1984، ص 96.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 36.

وهذا القول يكرس أفضلية الرجل على المرأة.

ويبدو لي شيء من التناقض في فكر الأستاذ **طرابيشي**، حيث يرى أن "الأم كانت تمثل مبدأ الواقع، فيما كان عمر ـ كطفل ـ يمثل مبدأ اللذة" فتصرفات عيني/ المرأة كانت تمثل الواقع المعيش دون هروب أو انزياح عنه، فيما بحث عمر/ الرجل عن يوتوبيا يضعها لنفسه على حساب واقعه، وبالتالي يمكننا التسليم والقبول بمنطق عيني.

ولابد أن نكشف هنا أن **جورج طرابيشي** يفند ـ دونما بوح مباشر ـ مقولة أن المرأة جسد دون عقل، وأن الرجل هو العقل كله عندما يقول: "كان عمر يفضل أن تنفق أمه ـ وتلك هي المغامرة في نظره ـ أجر الأسبوع كله على أكلة واحدة طيبة، ولو ناموا سائر ليالي الأسبوع على طوى، أما عيني ـ وتلك هي عقلانيتها ـ فكانت تعلم أنه لابد من الحياة في جميع الأيام، ولابد من الأكل في جميع الأيام، وتلك هي مشكلة المشكلات"[1] وهنا علينا التسليم بأن منطق المرأة يقتضي منا قبوله دونما مساءلة، في حين أن منطق الرجل يحتاج إلى إعادة مساءلة؛ لأن عمر فكر بلذة في أن يأكل يوما واحدا ولو اضطره الأمر لعدم الأكل في سائر الأيام، في حين أن عيني فكرت بروّية وذكاء أنه عليها أن تقتر وتحبس لذاتها من أجل الأكل في سائر الأيام، وهذا قلب للموازين.

والملاحظ هنا أن الأستاذ **طرابيشي** وكأنه يعترف بالمرأة في سره، وبينه وبين نفسه، فكل اعتراف منه بفضل المرأة يجعله إحالة في الهامش، وكأنه أمر يســـــــرّه

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 38.

في نفسه ولا يبده، فهو يقول في إحدى إحالاته: "الواقع أن ما كانت تعمله عيني في سبيل توفير اللقمة لأولادها كان يبعث على الإعجاب، وكان جديرا في نظر ابن آخر أن يرفعها إلى مصاف الأم المثالية"[1] وكأنه يريد أن يرينا جحودا ونكرانا من طرف السيد الفحل، ويتساءل عما إذا كانت شهادة جارة عيني حول بشاعتها ستقبل في نظر عمر "ولكن هل شهادة امرأة لامرأة مقبولة في نظر عمر"[2] ولكنني أتساءل إذا ما كانت الشهادة مقبولة في نظر عمر وفي نظر الأستاذ طرابيشي؟!.

إن كل ذنوب عمر/ الرجل مغفورة في نظره وفي نظر الكاتب وفي نظر طرابيشي، فـ "بديهي أنه ـ في مواجهة كهذه ـ لابد أن تبدو الأم أنها هي المحقة ولكن عمر يخرج مع ذلك منتصرا أمام نفسه، وأمام قارئ سيرته؛ لأنه يعكس حدود المعاملة، فيعزو إلى اللذة

القيمة التي هي في العادة لازمة مبدأ الواقع، فواقعية أمه لا تقودها ـ ومدينتها معا ـ إلا إلى الاستسلام، على حين أن اللذة عنده طريق إلى اليوطوبيا والثورة وإعادة صياغة الحياة"[3] والحقيقة أن واقعية عيني لن تقودها إلا للنجاة من أنياب الجوع، في حين أن يوطوبيا عمر ستوقعه بين أنياب الجوع والمتعارف عليه أن اليوطوبيا لا تمت بصلة إلى الواقع.

في تحديده للإيديولوجية قدم "كارل مانهايم" من خلال مؤلفه (الإيديولوجية واليوتوبيا) سنة 1929 نظرية علمية في السياسة اعتمادا على مفهوم الإيديولوجية

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص38

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص ن.

وقرر أن الإيديولوجية مرتبطة بطبقة اجتماعية حينما تكون في الحكم، وتقابلها اليوتوبيا وهي فكر الطبقة المحكومة؛ بمعنى أن الإيديولوجية الفعالة في الميدان السياسي مرتبطة بمصالح "الفئات التي تتصارع لتصل إلى السلطة السياسية والمصلحة هنا تعني المصلحة الاقتصادية الجلية، حيث ترى ذاتها حقيقة مطلقة ومنافساتها غلطا وتدليسا"[1] تخفي بذلك حقيقتها وتناقضاتها بغية استمرار الحاضر والحفاظ على النظام القائم في صورة عقلانية ومنطقية، أما اليوتوبيا فهي "نوع من التفكير يتمحور حول تمثل المستقبل واستحضاره بكيفية مستمرة"[2] ويخص الطبقة المحكومة في حالة صعودها حالمة بالمستقبل، وفي قاموس التغيير الاجتماعي "باعتلاء الطبقات المحكومة السلطة، تصبح أفكارها إيديولوجية؛ لأنها تسعى للحفاظ على مصالحها ومكانتها"[3] وتنشأ جراء ذلك أفكار يوتوبية تسعى لاستحضار صورة المستقبل، وكلتاهما تؤثران بشكل أو بآخر في سير التاريخ وتطور المجتمع.

إن وسيلة الاحتكام في قرب الإيديولوجية واليوتوبيا للواقع، هي الممارسة الفعلية للإنسان الذي يحكم بالضرورة على نتائج أعماله، ويسمي (مانهايم) مذهبه (المنظورية) وهي أن الباحث "عندما يرى الواقع الاجتماعي والأحداث التاريخية انطلاقا من منظور طبقة معينة، ثم يرى نفس الواقع من منظور طبقة أخرى فإنـــــه

1- عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 7، 2003، ص 47.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- عمر عيلان: الإيديولوجية وبنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 1، 2001، ص 20.

يقترب من الواقع ولا يبتعد عنه"[1] .

غير أن الإيديولوجية واليوتوبيا يمثلان هروبا حقيقيا من الواقع الاجتماعي ويلازمان الوعي الزائف، ولكنهما يؤديان وظيفتين مختلفتين، حيث "الإيديولوجية تعمل على حفظ هوية الجماعة، وتؤدي اليوتوبيا وظيفة تحررية؛ لأنها ترى بمنظار المستقبل"[2] وفي علاقة كل منهما ـ كتجلي ـ بالواقع رسم الفيلسوف الفرنسي **"بول ريكور"** في مؤلفه: **"الإيديولوجية واليوتوبيا لون الأفكار"** استعمالاتها في مستويات ثلاثة:

أ/ عندما تظهر الإيديولوجية بمظهر منحرف، تظهر اليوتوبيا خارقة غير حقيقية.

ب/ الإيديولوجية شرعية قانونية؛ اليوتوبيا تتناوب في السلطة الفعلية.

ج/ الاستعمال الإيجابي للإيديولوجية أنها تحمي هوية فرد أو جماعة؛ بينما الدور الإيجابي لليوتوبيا يرتكز على كشف الممكن، وتتجلى الإيديولوجية واليوتوبيا عند ريكور عبر تخريجين: ذاكرة المتخيل والإبداع[3] .

الما يحدث هنا أن "عمر" بطل ثلاثية الجزائر قد وقع في هروب من الواقع نتيجة يوتوبيته وإيديولوجيته، حيث رغب في بناء مثالية تخص عالمه وحده ونتيجة وعيه الزائف وقع في إيديولوجية أودت به للهروب من الواقع أو على الأقل

1- عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجية، ص 48.

2- VINCET GREGORY; Idéologie. http:// xlab.club. fr/ idéo/ html.

3- agora. Qe. Ca/ mot. Nof/ dossiers/ idéologie 10/ 12/ 2005.

عالم دار سبيطار الذي يرى أن واقعيته لن تسلمه إلا للاستسلام ومن ثم الضعف والهوان.

تقوم لحمة الرواية على دراسة عنصرين اختارهما الروائي ليصور قطاعا كبيرا من الواقع، أولهما الصبي عمر، وثانيهما الدار الكبيرة (دار سبيطار)، ولهذا يرى **طرابيشي** أن عمر "يقيم مقابلة بين عالمين: عالم الأطفال الرافض غير القابل بالحياة كما هي، وعالم الكبار من نساء تلمسان ورجالها الذين حجّرهم الواقع فصاروا لا يرون في الحياة سوى البؤس، وكأنه قدر إغريقي لا فكاك منه"[1] ومن ثم يكون عمر هو البطل الأنموذج، الفاعل الإيجابي الذي يحرك الرواية نحو السير إلى الإيجابية، فعمر هو الشخصية ذات الغريزة الحاقدة العنيدة الصافية دائمة اليقظة، التي كانت تدفعه إلى التمرد على كل شيء، فهو يكره هذا العالم ويكره كل ما يرتبط به، ويمت إليه بصلة، وفي المقابل نجد العالم الآخر (عالم الكبار من نساء ورجال تلمسان) وهو الفاعل السلبي، ممثل الجمود والاستسلام والرضوخ والسكينة، وهو الفاعل الذي يعطل سيرورة الرواية، هذا العالم القدري الذي يرى أن البؤس مصير حتمي لا مفر منه، فيستكين ولا يملك إلا أن يقول: قسمة ونصيب.

إن عمر يعرف الفقراء الذين يحيطون به، ويعي الفقر، إلا أنه يريد أن يعرف سبب هذا الفقر، كان يتساءل: "لماذا نحن فقراء؟" ولا أم عمر ولا نساء الأخريات كن يجبن على هذا السؤال، كان بعضهم يقول: هذه قسمتنا، أو: الله أعلم، ولكن

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 38.

هل هذا إيضاح؟ كان عمر لا يفهم كيف يكتفي أحد بمثل هذه التفسيرات، إن تفسيرا كهذا التفسير لا يوضح شيئا، هل كان الأشخاص الكبار يعرفون الجواب الحق؟ هل كانوا يريدون أن يحتفظوا بهذا الجواب في صدورهم؟ أم هل كانوا لا يجرؤون حتى على هذا السؤال؟...

المشكلة أن **طرابيشي** يجعل هذين العالمين ممثلين بطرفين هما: عمر وعيني وكما رأينا أن عمر هو البطل الأنموذج، في حين أن العالم السلبي أو المستسلم أو القدري كانت تمثله عيني/ المرأة، يقول: "ولهذين العالمين ممثلان: عمر وعيني والصورة التي يرسمها عمر عن نفسه صورة طفل يمكن في المقبل من أيامه أن ينضم إلى قافلة الأبناء الثوار الذين طال انتظار الأم الكبيرة ـ الجزائر- لهم (...) على حين أن الصورة التي يرسمها لأمه هي صورة أم لا ترضع ابنها، إذا ارتضى بأن يرضع منها، سوى لبن العبودية والمذلة والقبول بالأمر الواقع مهما بلغت درجته من الشر والبشاعة"[1] .

إننا أمام صورتين متناقضتين: الصورة الأولى تمثل الشجاعة والكرامة والتمرد على واقع مرير، والصورة الثانية تمثل الذل والاستسلام والقبول بواقع مرير لابد من تغييره، ومثل كل مرة وبإيديولوجية ذكورية وهيمنة متزمتة سيكون السيد الفحل هو الرمز الأول، في حين ترمى المرأة في غياهب الذل والعبودية، ليس هذا فحسب، بل إنها تسعى لزج الذكر أيضا بين أنياب الذل والعبودية.

ومهما يكون من أمر فإن عمر يبحث عن يوتوبيا لن يجدها بين أحضان المرأة/

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 39.

الأم، ولا في مدينة الأشباح المـــــــــــلوثة، خاصة وأن المرأة رمزها بل ـ كما يـــــــــرى

طرابيشي ـ سيجدها في الريف، حين تتحول الأرض بدورها إلى أم حنون رؤوف لن ترضع أبناءها سوى الأنفة والكرامة.

لقد قدمت مدينة تلمسان في (الدار الكبيرة) لمحمد ديب عالما يكاد ينضح بتفاصيل الحقيقة المتاخمة للحب العالمية، حيث قسوة الحياة، وتفاقم البطالة وشبح المجاعة الذي يخيم على المدينة وملاحقة الوطنيين، في حين كتب محمد ديب عن ريف تلمسان وعن الظلم الذي يعيشه سكانه في ظل نظام استعماري يحول المالك الأصلي للأرض مجرد عامل يومي عند "الكولون"، حيث يمارس ضده كل أنواع العبودية، وعلى الرغم من ذلك فإن الأستاذ **طرابيشي** يرى في المدينة التبعية والإذلال فقط لأنها عالم المرأة/ عيني، ويرى في الريف رمز العلو والعظمة فقط لأنه اختاره الرجل/ عمر، ليقيم عليه يوتوبياه، فهو يرى أن " ذلك العلو والانخفاض ـ وإن كانا جغرافيين محضيين ـ يبقيان مصحوبين برمزية لا تخفي نفسها: فمن جبل بني بوبلان كانت تلمسان تبدو لعيني عمر الدزيري مدينة عبيد حقا"[1] وعلى اعتبار أن الرجل يختار الأفضل دائما، فقد لاحظ **طرابيشي** أن عمر اختار القمة/ الجبل رمز العلو والتحرر والرفعة، في حين ترك المدينة للمرأة/ عيني، إذ كانت تبدو له رمزا للعبودية والإذلال والانحطاط.

وغير بعيد عن ما قلنا يقيم **طرابيشي** صدودا بين عالم الرجل وعالم المرأة من خلال الكيلومترات التي تفصل بين بني بوبلان وتلمـــــــسان، وعلى الرغم من أنـــــــها

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 41.

بضع كيلومترات، إلا أن هذا في نظره تأكيدا واضحا على وضع الحدود بين عالمين بينهما برزخ لا يبغيان "وتوكيدا على هذه الرمزية، وتوكيدا على الفارق الكبير بين مدينة الذل والظلام وعالم الكرامة والضياء، يستعين عمر الدزيري مرة أخرى على الجغرافية، فعلى الرغم من أن الفاصل بين تلمسان وبني بوبلان لا يتعدى كيلومترات ثلاثة، إلا أن التضاريس بالذات لا تدع مجالا للشك في أن هذا الفاصل هو فاصل بين عالمين، وأن مابين هذين العالمين حدودا"[1] والواقع أنه إذا كان عمر الدزيري أو لم يكن يستعين بهذه الجغرافية ليفصل بين عالمين متناقضين، فإن **طرابيشي** هو الآخر يبني من هذه التضاريس جدارا يفصل بين هذين العالمين: عالم الذكورة وعالم الأنوثة، حيث تمارس الذكورة سيطرتها على الأنوثة، فالذل والظلام عالم المرأة، في حين الكرامة والضياء عالم الرجل، وهذه صورة سلبية وسلوك أناني تجاه المرأة.

إن الرواية العربية الذكورية تعد أحد الحقول الخصبة لتتبع تطور تجليات الواقع المأزوم، من خلال الصورة الذهنية التي فرضتها الرواية والقصة على الأنثى العربية وتحولاتها غير العادية وغير المنطقية وفق المزاج الذكوري الاحتكاري.

إن المرأة ها هنا هي المرأة التي يجب أن تعطي كثيرا مقابل القليل، وربما مقابل الأردأ على الإطلاق، في مجتمع ذكوري يعتبر الابن الذكر هو المستأمن الوحيد على طموحات الأسرة، ووحده القادر على تحقيقها، وعلى الأنثى أن تضحي من أجل هذه الغاية دون شروط مسبقة، وحتى دون وعي أو مبرر ولو صوري لهـــــــذه

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 42

التضحيات المجانية.

وتتضافر الأسباب لاعتدال مزاج ونفسية عمر، حيث يرى **طرابيشي** أن عمر وبدخوله العالم الجديد (عالم بعيد عن الأم الشريرة) تلألأت نفسه بالأفراح والمسرات، حيث لا بشاعة ولا قسوة ولا كلام بذيء في عالمه المثالي الخالي من المرأة، وكأن الجغرافية تبرم صفقتها مع النفسية الداخلية، ليهيأ لعمر إقامة يوتوبياه بأريح ما يكون "ومع

الجغرافية تتضامن النفسية الداخلية الإنسانية، فمن اللحظة الأولى التي وطئت فيها قدما عمر أرض العالم الجديد، غمرت نفسه مشاعر جديدة واتقدت بنيران فرح ما تلألأت بها قط في تلمسان"[1] إن هذا النص ـ كغيره من النصوص ـ ينضح بخصوصية ذكورية تقدم نفسها على أنها منبع العلو ومنتهاه، حيث أن الوعي الكلي الذي يتحكم في نص طرابيشي ينساب من عين ذكورية تقيس الأشياء والأوضاع انطلاقا من قوانين عالمها الخاص ـ على حد تعبير سعيد بنكراد ـ .

إن الكاتب يشعر بتملك ذكورته وهذا يخول له كي يعطي لنفسه قيمة اجتماعية ورمزية، في حين يلقي على كاهل المرأة البشاعة وثقل الظل، فعمر ـ حتى وهو بعيد عن المرأة ـ كانت ذكراها تخنق روحه وتنكد فرحته، يقول طرابيشي: "ولكن كان يتفق له، وهو مستغرق في أحضان هذه الأم الطيبة، أن يتذكر تلك الأم الشريرة القابعة على بعد ثلاثة كيلومترات، فينقبض قلبه"[2] .

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 42.

2- المصدر نفسه، ص 43.

وأكثر من ذلك فليس الريف أو المكان الذي ذهب إليه عمر رمز شموخ وحرية

فحسب، بل إن هذه الأرض أعادت لعمر غريزة الأمومة التي كان قد كفر بها مع أمه عيني/ المرأة "بل حتى الأمومة، تلك العلاقة التي كفر بها عمر من عهد بعيد في تلمسان، تستعيد في جمهورية بني بوبلان المثالية حقوقها كاملة ومجلببة"[1] إن عمر هنا يبحث عن تعويض لغريزة الأم التي قتلها في أمه عيني، فيستبدلها بالأرض التي قرر أن يقيم عليها مثاليته.

إن سلطة الرجال وشرفهم هما اللذان يقتضيان أن تعمل النساء في المنزل، وهذا يجد تبريره في كونهن ضعيفات غير قادرات على التصدي للأعداء، وتكمن أصالة "بورديو" صاحب كتاب "السيطرة الذكورية" في "إظهار أولية قلب العلاقة بين الأسباب والنتائج التي أدت إلى تقديم هذا البناء الاجتماعي كأنه طبيعي، إن الاختلافات المرئية بين الجسدين الذكوري والأنثوي، تغدو وهي ضمن القيم المصنوعة غير القابلة للنقاش، تصور رهيب مادام يشرع علاقة الهيمنة بتسجيلها في طبيعة بيولوجية هي بدورها بناءً اجتماعيا مطبعا"[2] ولهذا كان من الطبيعي ان لا يقدّر عمر معنى أن تطحن

الرحى قوى عيني كما تطحن الحبوب التي تدرس فيها، وكما يلاحظ **طرابيشي** أن "المسألة في عقدة الأم الشريرة أو الطيبة ليست مسألة وقائع، بل مسألة تأويل لهذه الوقائع"[3] .

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 43.

2- جلبير غرانيوم: "قراءة في كتاب بورديو الهيمنة الذكورية" ـ كيف نحرر المرأة ـ، تر: محمد أسليم ـ ، جريدة الأحداث المغربية، 19 يونيو 1998.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 44.

في الواقع يعتبر هذا العمل في تشييد الشأن الرمزي تشغيلا لعنف رمزي وكأنه عنف طبيعي، ذلك أنه يطبع الرجال والنساء على حد سواء، هكذا تجد النساء أنفسهن تحكين وضعيتهن استنادا إلى معايير الإيديولوجية الذكورية المهيمنة محرضات على انتقامهن الذاتي.

ومثل هذا العطش للهيمنة يدعو بالتأكيد إلى الإحساس بالراحة الكاملة، فبدل العلو والرفعة والشموخ، تتحول الرجولة إلى معجزة حقيقية في نظر **جورج طرابيشي** "على أن المعجزة الحقيقية في جمهورية بني بوبلان هي معجزة الرجال"[1] فقد كانت الرجولة تهيمن على جو الرواية، خاصة شخصية "الكومندار" ذلك الإنسان الذي بترت ساقاه في الحرب والذي خبر الحياة وعرفها فتركت هذه المعركة في نفسه آثارا عميقة من الوعي والفهم والإحساس الصادق والتجربة المرة الأليمة، كما نجد أيضا عددا من المزارعين والفلاحين والعمال الزراعيين وأصحاب الأراضي من المستعمرين الفرنسيين، هؤلاء الرجال الذين كل يمتاز بنبرة خاصة وشخصية متميزة، ولكنهم جميعا ـ وهذه نقطة جديرة بالانتباه تميز الرواية ـ يجتمعون فيطيلون الاجتماعات، ويتكلمون فيكثرون الكلام، ويتناقشون فيسهبون في النقاش، وكل أحاديثهم ومناقشاتهم وكلامهم إنما يدور حول الواقع الجزائري.

إن ثمة في الجو لشيئا جديدا، وإن بداية وعي جديد يتفتح في أذهان الفلاحين هو وعيهم لواقعهم والبؤس الذي فيه يعيشون، لقد ظهر في هذه المنطقة وفي مناطق أخرى كثيرة لاشك، من يطرح هذا السؤال الكبير الخطير: لماذا نعيش على

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص45.

هذا النحو؟ فبمجرد طرح مثل هذا السؤال؛ يعني تغيير هذا الواقع بأي ثمن.

إن هذه الفئة (فئة رجال بني بوبلان) فئة واعية، تدرك وقائع ما يجري حولها ومن ثم فهي فئة فاعلة ستساهم في تغيير الوضع، فهي محور الرواية ومن ثم يرى **طرابيشي** أن الرجولة معجزة حقيقية.

وتصل الإيديولوجية ذروتها حينما يلغي **طرابيشي** النساء نهائيا، بل ويلغي معهن رجال تلمسان، فهم خصيان مشبهون بالنساء، ويقيم ماضي وحاضر الجزائر على رجال بني بوبلان دون غيرهم، حيث يقول "وعلى حين أن رجال تلمسان ـ كنسائها ـ هم حاضر الجزائر المسترقة، المستعمَرة ، المخصية الرجولة، فإن رجال بني بوبلان يجسدون ماضي الجزائر ومستقبلها؛ أي الجزائر التي كانت بالأمس حرة والتي ستعود في الغد حرة"[1] . وكأنما الجزائر حينما فقدت رجولتها ـ بأشباه النساء ـ فقد حقها في الحرية والسيادة والعزة والكرامة.

"لاشك أن مجتمعات السيطرة الذكورية لا تقوم على تراتبية هرمية للرجال على النساء فحسب، ولكن أيضا على تراتبية بعض الرجال على رجال آخرين. العنف والتهديد بين الرجال هو آلية مستخدمة منذ الطفولة لتثبيت هذه التراتبية للنيل من الآخر، إحدى نتائج هذا الأمر هو أن الرجال يوجهون العنف إلى الداخل أو من المحتمل أن متطلبات المجتمع الأبوي تشجع الغرائز البيولوجية والتي لولا هذه المتطلبات، لظلت خاملة أو غير ضارة، النتيجة ليست فقط أن الصبية والرجال يتعلمون استخدام العنف بشكل انتقائي، لكن أيضا يعيدون توجيه مجـــــــــموعة من

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 45.

العواطف باتجاه الغضب، والتي تأخذ أحيانا شكل العنف الموجه نحو الذات"[1] .

لقد انبنى العنف أيضا داخل النظم والأفكار لسبب أكثر بساطة، وهو أنه يجلب فوائد عديدة على فئة بعينها: أولا وأخيرا "العنف أو على الأقل التهديد بالعنف" ساعد على منح الرجال (كفئة) مجموعة من الامتيازات وأشكالا من السلطة.

إن المجتمعات الذكورية لا تكتفي بالحط من قيمة المرأة فحسب، بل تسخرها أداةً لتعزيز القيم الذكورية، هذا ما فعله محمد ديب وربما طرابيشي عندما راح يؤسس يوتوبيا فلاحي بني بوبلان ـ ويوتوبياه بطريقة غير مباشرة ـ حيث أن هؤلاء الفلاحين لا تغريهم الأموال ولا يعيرون لها اهتماما، إنما هذه الرذيلة التصقت بالمرأة، حيث كان

المال معبود الأم الشريرة "وكما في كل يوتوبيا، فإن فلاحي بني بوبلان لا يتعاملون بالمال ـ معبود الأم الشريرة ـ ولا يكنزونه"[2] .

ويتحول الخبز في نظر **طرابيشي** إلى علامة على الرجولة ورمز لها، حيث "أن المال رمز مذلة ابن المدينة، وربما أيضا رمز خصائه، أما عنوان الحياة عند الفلاح وربما رمز رجولته فهو الخبز"[3] فللخبز إذن قيمة أبوية تنضح بالسيادة والرجولة، ذلك أن الخبز ما هو إلا نتاج لتلاقي الفلاح والأرض واتحادهما، إذ الأرض لا تستطيع أن تعطي خبزا لوحدها لو لم يخصبها الفلاح، وبالتالي يصبح وجود الخبز متوقف على رجولة الفلاح على حد اعتقاد **طرابيشي** "والخبز ليس

1ـ مايكل كوفمان: باءات العنف السبعة، تر: ناهد محمد الحسن، صحيفة أجراس الحرية، الخرطوم/ السودان، ص 2/1.

2ـ جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 46.

3ـ المصدر نفسه، ص 47.

عطاء الأرض وحدها، ولا عطاء الفلاح وحده، بل هو بالأحرى ثمرة لقائهما واتحادهما، ذلك أن الفلاح إن يكن ابنا للأرض، فهو أيضا زوج لها وسيد وأب يرضع قمحها كابن، ويخصبها كزوج، ويوفر لها الحماية والكرامة كأب"[1] والملاحظ على هذا الاقتباس أن الأستاذ **طرابيشي** لا يستطيع الفكاك من إيديولوجيته ولا من سيطرته الذكورية فلا يملك إلا أن يدخل كلمة "سيد" بين زوج وأب كعلامة على سيادة الأرض والهيمنة عليها، وهي في الوقت ذاته تدل على رحلة العجز الطويلة للأنثى في مجتمع يمجد الذكورة، كما أن الملاحظ أيضا أن الرجل لا يملك إلا أن يستحوذ على الشيء المقدس فقط، فهو يخصب الأرض، وهو زوج، ويوفر لها الحماية والكرامة، وهو أب، وهي صفات لا تدل إلا على الرفعة والقداسة، وبهذا المبدأ فإن المجتمع الذكوري يزرع قيم التفوق الذكوري، وقيم الانحطاط الأنثوي في كل عقل وفكر.

إن عودة فاحصة لدلالة المرأة في الثقافة العربية، تظهر أن دلالة المرأة لا يمكن فصلها عن: دلالة الأرض؛ فاللغة العربية مثقلة بمفاهيم تشير إلى هذه الثنائية التي لا تنفصل، ففي القرآن الكريم مثلا في سورة البقرة < نساؤكم حرث لكم > البقرة 223، والحرث كما نعرفه اليوم هو حرث الأرض، كما نرى في خطاب العرب في القبائل "ذادوا عن حياض القبيلةط، والحياض للمرأة، كما سميت الحروب التي خاضها المسلمون "الفتوحات الإسلامية"، وكلمة فتح وردت في القرآن الكريم في العديد من

المواضع، فهناك سورة الفتح <إنا فتحنا لك فتحا مبينا> وقوله تعالى < إذا جاء نصر الله والفتح > النصر 01، والفتح هو كما نعلم

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية،ص 47.

عكس الإغلاق لكنه التصق أكثر بالمرأة دلالة ستشير أكثر على عذريتها كما البلاد التي فتحها المسلمون، ومن هنا "لم يفصل العربي بين المرأة والأرض في خطابه، فاللغة كمؤشر للفكر والتحولات التاريخية ستظل شاهدا على هذه الثنائية، ففي علاقة العربي بالأرض هي نفسها علاقته بالمرأة (خصوبة الأرض: خصوبة المرأة)، وكلمة بوار هي إشارة أخرى كما يقول ابن منظور: البوار هي الهلاك والبور هي الأرض التي لم تزرع"* ونحن نعرف أن بوار الفتاة هو بقاؤها عانسا دون زواج.

ويرى **جورج طرابيشي** أن المهمة المقدسة للرجولة تتمثل في صون الأرض ومن ثم ما على الفلاح إلا أن يصون هذه الأرض التي تناشد حمايته، وذلك بأن يكون مناضلا ضد الاستعمار الذي ينهب الأرض ويغتصبها، وإن لم يفعل الفلاح سينعت بالخصاء؛ لأن اغتصاب الأرض خصاء لرجالها؛ لأن الفلاح هو الذي يملك الحق الشرعي في إخصاب الأرض، يقول **طرابيشي** "والحال ما واجب الرجولة الأول؟ كون الأرض تلك الأم الكبيرة هي دعامة السلالة، بدونها لا تنهض الأرض شجرة العائلة ولا تتسامق، والفلاح إن لم يخصب الأرض ، فأنى له أن يمارس رجولته أو يثبتها؟ من هنا فإن الفلاح لا خيار له إلا أن يكون وطنيا ومقاتلا ضد الفرنسيين، ذلك أن الفرنسيين يغتصبون الأرض، واغتصابهم لها تدنيس لها وخصاء لرجالها"[1] .

---

*فادي عاصلة: ثنائية المرأة والأرض ـ إعادة قراءة رواية موسم الهجرة إلى الشمال ـ الموقع الإلكتروني: www.qadita. Net.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 51.

وتتفاقم الإيديولوجية لتلغي جميع سكان دار سبيطار وتختزلها في مناضل واحد وهو: "حميد سراج" الذي يمثل الإرهاص الثوري الذي سبق ثورة التحرير الكبرى فعلى "الرغم من البساطة التي تكتشف من طبعه الساذج والمرسل، فإن المرء لن يكون بحاجة إلى دقة وملاحظة خاصة، ليقرأ فيه رجلا شاهد الكثير...كانت هيئته هيئة رجل

هادئ وحازم، سكن لا أثر فيها للتهور، كان يتحدث بصوت منخفض عذب متثاقل"[1] وكان يدعو العمال إلى الثورة ورفض واقعهم المستغل من قبل الفرنسيين، ويكشف لهم الحقيقة الأليمة التي آلت إليها حياتهم، أراد أن يقودهم لمواجهة المستعمر وهذا ما جعله بطل متفرد، واعي، إيجابي ألغى وجوده وجود كل الحاضرين في دار سبيطار كما يؤكد ذلك **طرابيشي** "إن دار سبيطار على اتساعها وكثرة ساكنيها لم تنجب سوى مناضل واحد هو حميد سراج"[2] غير أن موقف النسوة منه ـ كالعادة ـ لم يكن إيجابيا، بل إنهن قتلن الرجولة فيه بتسفيهه والسخرية منه، وذلك لسبب وحيد وهو: تفاهة وجودهن في الحياة إذ لا هم لهن سوى تجهيز بناتهن للأعراس "ومع ذلك ما كان موقف نسوان دار سبيطار منه؟ التسفيه والسخرية التي تخصي، ذلك أن نساء دار سبيطار وتلمسان، لا يفكرن إلا بتجهيز بناتهن لأعراسهن"[3] هكذا تصبح القضية الأولى والكبرى بالنسبة للمرأة "جهاز" وهو إلغاء تام للمرأة على المستوى الفكري، ومن هنا يمكننا القول: إن الحدود ما تزال تنتصب بين مجتمع الذكورة والأنوثة.

1- محمد ديب: الدار الكبيرة، ص 71.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 52.

3- المصدر نفسه، ص 52/ 53.

إن نقمة الفلاحين على الوضع المزري الذي آلت إليه أرضهم ما تلبث أن تتحول إلى عمل منظم، فقد قرر الفلاحون أن يقوموا بإضراب، ويشكل هذا الإضراب محور الرواية، إذ تحول التذمر والشكوى شيئا بعد شيء إلى عمل مثمر، ومن الطبيعي أن يقوم حميد سراج/ الرجل بشد أزر الفلاحين، ويوجه مناقشاتهم ويفتح أعينهم على طرق الخلاص وسبل التحرر، ولهذا اعتبر **جورج طرابيشي** هذا الإضراب "عمل له قيمة الرمز؛ إنه رد من أرض الآباء والأجداد على قدرية الأم الشريرة واستسلامية مدينتها الهرمة الخانعة"[1] وفي نظري أن الأستاذ **طرابيشي** يريد أن يقول أن هذا الإضراب إنما يريد أن يبوح بشيء خطير وهو مقدرة السيد الفحل على تغيير الأوضاع التي نعتتها المرأة بالقدر، فهو مغير لا يعترف بالقدرية السلبية التي تذعن لها المرأة، فهو فاعل لا مفعول، مغير لا مستسلم، قادر لا مستكين.

لقد كان هذا الإضراب إرهاصا بالثورة ونتيجة لبؤس طويل مستديم، فهو حصيلة العمل الشاق الذي لا يفضي إلا إلى الفقر المدقع، غير أن هذا الإضراب الذي جاء نتيجة حتمية لواقع الأمور كان أمرا عجيبا مفاجئا بالنسبة للمستعمر الفرنسي فهو للمرة الأولى

يشهد هذا التمرد، وللمرة الأولى يواجهه الفلاحون الحفاة العراة بالرفض، وهذا ما يوحي بأن الفلاحين قد غيروا قدرا محتوما من طرف المستعمر وهذا بمثابة رد اعتبار لكرامة وعزة استلبت، وإثبات لهوية طمست، وإعلان عن وجود ألغي، وهذا ما يعيد للعالم تفاؤله وحيويته التي ضيعتها النسوة بقدريتهن كما يلاحظ طرابيشي.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 53.

ويستنتج **طرابيشي** استنتاجا مهما ولكنه لا يخلو من إيديولوجية ذكورية واضحة مفاده: "أن المستوطنين الفرنسيين ـ أو عملاءهم ـ أضرموا النار انتقاما وبطشا في أكواخ الفلاحين والعمال الزراعيين الذين أضربوا عن العمل في مزارعهم، ولكن الحريق الذي أضرموه، والذي أعطى الرواية عنوانها، كان له أيضا معنى رمزي: فقد كان حريقا مطهرا نظف المكان كله، ولكنه نظف أيضا النفوس وجعلها مهيأة للحريق الأكبر، الحريق الذي سينظف الجزائر كلها من الوجود الاستعماري"[1] يقد رفض الفلاحون إغراءات المستعمر الذي حاول استمالتهم بالوعد والوعيد، إلا أنهم أبدوا تضامنا وصمودا غريبين، ما دفع بالمستعمر لإضرام النار في أكواخ الفلاحين، إلا أن هذا الحريق الذي أريد له أن يكون ردا وزجرا وقضاءً على التمرد لم يكن إلا بداية لنار أكبر منه هي نار الثورة، ومن هنا فنحن نقف على تحول جذري من طرف السيد الفحل الذي طهر الأرض من أدران المستعمر وربما المرأة الشريرة أيضا.

لقد حولت الرواية "ديستوبيا" الأم الشريرة/ المرأة إلى يوتوبيا تخلو من الخطيئة والخبث والفساد، ولا تحمل إلا الطهر والعلو والرفعة والكرامة والسيادة، فلم يكتف الرجل بتغيير الوضع فحسب، بل كان السبب في حريق طهر الأرض من كل دنس حملته لها المرأة والمستعمر، ليعيش الفحل في جو لا تملأه إلا القداسة.

"إن النظام الأبوي ينبني على فكرة أن الرجال والنساء خلقوا على نحو مختلف ولهدفين مختلفين، وأن الرجال يمتلكون ذهنا مفكرا أو ذكاءً متفوقا وقدرة على القيادة، ومن ثم من المقدر عليهم أن يمثلوا نظام الحكم، فيما أن النساء أدنى على

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 54.

المستوى الفكري، ولذلك يجب أن يخضعن ويصبحن متكلات على الرجال، وفي فترة ألفي سنة من التاريخ المسيحي اعتنقت هذه الأفكار كأنها أوامر إلهية وأصبحت متضمنة في المنظومة التربوية الغربية على جميع المستويات"[1] .

لقد انفرد الرجل بالقوة والسلطة والشجاعة والبطولة والعقل والفصاحة والكرم... وما نالت المرأة من هذه الصفات إلا القليل القليل، حيث اتخذ الرجل من قوته وسلطته أداة ووسيلة بارعة لتأديب المرأة وتعنيفها وتحقيرها، وتستحيل المرأة بذلك إلى مفعول به؛ لأنها تتلقى الفعل من ذات أعلى منها درجة وقوة، أما الرجل فهو "ذات خالصة لا تُدرَك ولا تُدرِك إلا وهي منهمكة في إنجاز فعل يتعداها لزوما إلى مفعول به"[2] ومن هنا نستنتج أن للرجل العقل واللسان والقوة البدنية والشجاعة والبطولة، أما المرأة فما هي إلا جسد خاضع لمقتضيات هذه الثقافة الذكورية جسد مفعول به وليس له الحق في الفعل أو الكلام.

يستهل **جورج طرابيشي** جزءا من كتابه "الرجولة وإيديولوجية الرجولة" في جزء عنونه بـ: "العودة إلى مدينة الأم الشريرة" باعتبار الأنثى الإحباط الوحيد الذي حصل في صيفية عمر في بني بوبلان، حيث "لم يعرف عمر في أثناء إقامته الصيفية في بني بوبلان جمهورية النور والشمس المثالية، سوى إحباط واحد ولكنه عميق الدلالة من المنظور الذي تتناول به ثلاثية محمد ديب تلك قصة علاقته بزهور تربه في اللعب في دار سبيطار، ورفيقته في الرحلة إلى بني

1- بشرى لغزالي: المفاهيم في الكتابات النسائية الإسلامية وإشكالية ترجمتها مصطلح "النظام الذكوري أنموذجا، مركز الدراسات والبحوث في القضايا النسائية في الإسلام، المملكة المغربية، مجلة دراسات ، كانون الثاني 2016، ص 04.

2- محمد شكري: الخبز الحافي، دار الساقي للطباعة والنشر، المغرب/ الرباط، ط 1، 1982، ص 21.

بوبلان، والأنثى الأولى - وربما الأخيرة التي فجـــــــــرت في نفسه ينبوع المراهـــــــــقة

والبلوغ"[1] فهل عاد الرجل يحتل المواقع الأمامية بإثبات أفضليته وتحقيق سيطرته أم أن الأنثى الشريرة قد عادت تنغص صفو الرجل وتكدره؟

الأنوثة هي العدم؛ لأنها السلبي بالنسبة إلى الذكورة، لكن من العدم يولد الوجود فإذا كانت المرأة/ الأنوثة تحتم استحالة التفكر فيها، لا يعقل إذا أن توجد كامرأة إنها منفية،

منكّرة، كيف يمكننا أن نفسر السلبي وبأي معنى؟ إلا من خلال مالا تملكه، وهذا ما يعود بنا إلى نظرية فرويد عن غياب القضيب (الخصاء).

لم يغب الجسد عن ثلاثية محمد ديب، حيث أن ما شد عمر لزهور هو جسدها إذ "أحس إحساسا خفيا بأنه مشدود إلى هذا الجسد، جسد المرأة وقد استسلم"[2] لقد أتيح للفكر الذكوري من جديد اختزال المرأة في جسدها، وإذا كان الصراع الاجتماعي قد تركز على الجسد عبر محاولة السيطرة عليه رمزيا أو ماديا بهدف إخضاعه، فإنه قد تحول إلى ساحة صراع بين المرأة والرجل على امتلاكه، الأمر الذي جعله يحمل شفراته الخاصة وفقا لإستراتيجية الأهداف التي ينطلق منها كل من الرجل والمرأة في علاقته مع الجسد ورؤيته له. لقد أوضح الكاتب لنا أن عمر/ الرجل استسلم بالكامل لجسد زهور/ الأنثى أو انتابه شعور جميل، بيد أن عذوبة الإحساس التي انتابته سرعان ما تحولت إلى قلق واضطراب، وهذا ما استغربه **جورج طرابيشي** وربما أنكره، ثم يتحول إحساس القلق والاضـــــــــطراب إلى

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 55.

2- المصدر نفسه، ص 56.

الرغبة في التقيؤ "... ولكنها سرعان ما ولدت فيه أيضا ميلا غامضا إلى التقيؤ صعد إلى حلقه، وقلب قلبه..."[1] فهل يمكن اعتبار ما حصل تكريس لدونية الأنثى وترميز لخطيئتها، أم هو إثبات لسيطرة الرجولة وهيمنتها على الأنوثة، وإعلاء لقيمتها على حساب الأنوثة المدنسة.

ومثل كل مرة يحاول الأستاذ **طرابيشي** إيجاد تبريرا مناسبا لحركات السيد الفحل فيعلل الأمر (ازدواجية المشاعر) بـ : "أن ازدواجية هذه المشاعر ـ عذوبة وغربة طمأنينة وضيق، إعجاب وميل إلى التقيؤ ـ كان يمكن أن يفسر بسر المكان: فدار سبيطار ـ دار الأم الملعونة ـ مكان لا يمكن فيه حتى للحب إلا أن يختنق"[2] هكذا تعلق الرجولة أخطاءها على حبل الأنوثة، حيث أن ما قام به عمر يعود في الأصل إلى دنس الأم الشريرة، وبالتالي فإن **طرابيشي** يعلل تصرف عمر برده إلى أصل الخطيئة ـعلى حد رأي الرجولة ـ وهي المرأة.

وإذا كان المجتمع يفرض جبروته من جهة، والرجل يرسم مداراته من جهة أخرى فإن متاهة المرأة تقع وسط هذه الدائرة، ولا خروج منها طالما أبرم المجتمع صفقته مع الذكورة. غير أن الذي لم يكون متوقعا من كل هذا أن عمر" بصق ثلاث مرات بعزم

مخيف: تفو، تفو، تفو، ثم نهض ومضى بسرعة وهو يشد بيده إلى صدره صرة صغيرة"[3] . إن هذا المشهد يوحي لنا بأن عمر وكأنما أصابه مس أو رأى ضربا من الجن، فهذه تعويذة عادة ما يقوم بها المرء لحماية نفسه من أذى أو

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 56.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص 58.

مكروه، وكأنما هنا يريد السيد الفحل أن يحمي نفسه من أذى ومس جسد المرأة.

في مجتمع ذكوري يغتال الأنوثة دون أن ترمش له عين، يترجم الأستاذ **طرابيشي** قطعة القماش السوداء التي رآها عمر على جسد زهور ترجمة إيديولوجية حيث يرى أنها "تحاول أن تحجب ذلك النقص الجذري في المرأة"[1] فهو يعود بنا إلى عقدة النقص لدى المرأة فـ "حيال غياب العضو الذكري عند البنت ينكر الأطفال هذا النقص، ويعتقدون ـ رغم ذلك كله ـ برؤية عضو ذكري، إذا هناك إنكار وجود أعضاء تناسلية أنثوية تحت وطأة خلق الخصاء"[2] .

يبدو أن مجابهة موضوع الجسد الأنثوي والكلام عليه أمر خطير؛ لأنه يطاول المحرم والمكبوت، والكلام على الجسد الأنثوي منكر، كما هو حال جسدها داخل النظام الذكوري، إنه غائب، لكنه جامد وأسير للذكوري، "يقول فرويد إنها ليست رجلا لأنها لا تملك القضيب، إذا هي ناقصة، مخصية، وهي القارة السوداء ويؤكد لاكان أن المرأة غير موجودة، هكذا يمكننا أن نرى كيف أن الأنثوي منكر، منفي من اللغة التحليلية مثلا: الأنا الأعلى، اللذة، التصعيد، الليبيدو..."[3] وإثر هذه المفاهيم الذكورية تحدد الأنوثة بهذا النقص، ويبدو أن **طرابيشي** يضم صوته لصوت أقرانه، والواضح أن للذكورة هدفا هو: سجن الأنوثة وخنقها.

ويلاحظ **طرابيشي** أن الجسد هنا يتحول من موطن للرغبة والشهوة إلى موطن

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 59.

2- مي جبران: "إنكار الجسد الأنثوي" .www.naaber.org

3- المقالة نفسها.

للنقمة والازدراء والتقزز، حيث "يتحول جسد زهور من موضوع حب بالمعنى الجنسي للكلمة، إلى موضوع تقزز وازدراء"[1] إنها الرجولة تنفي وجود الجسد الأنثوي وتنفي رغبته، وهكذا تدمر الذات الأنثوية، وترفض جسدها أو تصبح مهووسة به، فتسهل السيطرة عليها بعد أن أصابها الفحل بعقدة الخصاء.

ويصل **جورج طرابيشي** إلى نتيجة مهمة، فبعد أن تحول جسد زهور إلى موضع تقزز وازدراء، وبعد تلك الرائحة العفنة التي ولدت لديه رغبة في الإقياء، طردت هي الأخرى من جمهورية عمر الفاضلة، وهكذا حرر عمر يوتوبياه من آخر دنس يمكن أن يحدث فيها، حيث يقول "وهكذا تخسر زهور أيضا حقها في الانتماء إلى جمهورية بني بوبلان المثالية، فهذه الجمهورية وقف على الرجال"[2] إنها مدينة فاضلة، مطهرة ومن الطبيعي - بعد أن اكتشف دنس جسد زهور - أن تطرد من هذا الفردوس الذي يضم المخلقة المقدسة (الرجال) وحدهم، فبني بوبلان، ليست للمرأة الشريرة، بل للرجال وحدهم، ولعله حري بنا أن نصل إلى نتيجة مفادها: أنه لا وجود للأنوثة إلا داخل نماذج نصبها الذكر/ الأب، حيث نراها أحيانا مجردة من أنوثتها، بعيدة عن ذاتها من كثرة لجوئها إلى النظم الأبوية.

وإذا نظرنا إلى ما تختزنه الذاكرة الجماعية من إرث يضم مجموعة من التصورات حول المرأة منذ القديم، حولتها إلى مصدر ضعف، أو سلبي غير فعال في مقابل مركزية الآخر (الرجل) حتى أصبح هذا الأخير ينظر إليها نظرة فوقية مقابل مركزيته، فإننا نجد عمر/ الرجل يُرجع كل الإحباط الذي أصاب حياته من

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 59.

2- المصدر نفسه، ص ن.

جميع النواحي إلى الأنثى، تلك الأنثى الشريرة الأولى في حياته وهي عيني والأخرى - وربما الأخيرة - وهي زهور، حيث يقول **طرابيشي** :" عمر الدزيري هو الذي قال لنا بنفسه أن "الرائحة العفنة"، التي حملها معه من جسد الأنثى الأولى - وربما الأخيرة - التي عرفها في حياته صارت سر هذه الحياة"[1] .

إن كل الظروف المحيطة بالمرأة تجعل منها ذاتا مغيبة أمام ذاتها الأنثوية أولا حيث تنظر إلى نفسها فلا تجدها في ذاتها، وتنظر لصورتها أمام المجتمع فتضمحل ضمن تصويراته، مخدوعة ومستلبة أمام الآخر.

ويواصل الرجل فرض إيديولوجيته التي تصنع أسطورته الشهريارية، حيث يرى **طرابيشي** أنه "في تلمسان لم تكن صناعة النسيج ثورة، شكلا جديدا من أشكال الوجود الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية بين البشر، بل كانت استمرار لكل البؤس والاستغلال والذل في مدينة الأم الشريرة"[2] فالبؤس والذل والهوان مرتبط بالأم الشريرة ومدينتها، وما كان يدور في المصنع من استغلال واحتقار ما هو إلا شكل من أشكال قذارة مدينة الأم الشريرة.

إن الرجل يرفض الأم الشريرة ويرفض مدينتها، فهو يعتبرها السبب الرئيسي في الشقاء والعناء المسلط عليه، إنه يفقد آخر أمل يربطه بالحياة وهذا ما يقوله "محمد ديب" بأسلوب صريح: "إن المدينة هي العالم الذي يعيش بغير أمل..."[3] ولكننا في

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 60.

2- المصدر نفسه، ص 61.

3- محمد ديب: النول، تر: سامي الدروبي، روايات الهلال، دار الهلال، د ط، 1970، ص 120.

الوقت ذاته نسمع عيني/ المرأة تصرخ في بؤسها ووحدتها فتقول: "على هذه الأرض اللعينة ولدنا كما يولد العار، وأكلنا كما تأكل الحثالات، وتُركنا كما يُترك المنبوذون، حتى خبزنا أسود كسواد الليل الذي يلفنا ظلامه"[1] أليس هذا خطابا واضحا على الرفض والثورة على هذا الواقع البائس أيتذمر المرة من شيء كان هو السبب فيه؟ إلا أنه يبدو جليا أن السيد الفحل تعمى عيونه وتصم آذانه عن ذلك.

وبمنطق ذكوري متحيز وإيديولوجية متزمتة تعود المرأة إلى أصلها في حب التذلل والخضوع، إذ يقدم لنا الكاتب ومن بعد طرابيشي عمر/ الرجل على أنه أكثر شيء يكرهه في أمه/ المرأة هو حب التذلل الذي ينطبق ـ في رأيه ـ على جميع بنات جنسها، حيث يقول **طرابيشي** : "إن عمل عمر في صناعة النسيج قد جرى من اللحظة الأولى تحت عنوان الذل الشخصي الذي كان بالتحديد أكره ما يكرهه في أمه وفي منطق الجنس الذي تنتمي إليه أمه"[2] فمنطق جنس النساء ـ حسب رأي عمر ـ يقوم على هذه الظاهرة (حب التذلل) وهذا ما يتضح في المشهد الذي يقول فيه محمد ديب: "... ولم

تصل إلى الكلام عن الغرض الذي جاءت من أجله إلا بعد ربع ساعة"[3] فالرجل يكره التذلل والخضوع، في حين أن المرأة تحب ذلك، فالسادية المذكرة هي حب الإذلال، في أن المازوخية المؤنثة هي حب التذلل، وبهذا المنطق النفسي يأخذ الرجل ـ كالعادة ـ كل ما هو إيجابي ويرمي للمرأة كل ما هو سلبي، ومن هنا يمكننا القول أن الرجل هو رمز للتعالي والعفة

محمد ديب: النول، ص 33.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 61.

3- محمد ديب: النول، ص 18.

في حين تكون المرأة رمزا للانحطاط والابتذال.

ويرى **جورج طرابيشي** أن ما قالته عيني لصاحب المصنع: "أنت المحسن إلينا أنت رب نعمتنا، جزاك الله عنا خيرا في الدنيا والآخرة"[1] هو توكيد للطابع الشرير للذل الأموي، حيث جثت الأم راكعة تتضرع وتتوسل وتشكر رب نعمتها، وبهذا المنطق تبقى المرأة تابعة للرجل راضخة لسيطرته، فهو واليها وسيدها ورب نعمتها كما شهدت على نفسها.

إن كل ما تقود إليه المرأة ـ في نظر عمر ـ بشع، فالكهف الذي أخذته إليه عيني شبيه بالجحيم، أحس فيه الفتى بالاختناق، ناهيك عن شكل الكهف، الأشخاص الذين كانوا يعملون فيه ببشاعة أرواحهم وقسوة كلامهم ومناظرهم المقززة، ولذلك يعتبر **طرابيشي** ما كان في الكهف رمزا أمويا بشعا آخرا من رموز البشاعة التي كانت تحملها الأم الشريرة، ويوضح لنا **طرابيشي** أول استبداد تعرض له عمر "كان زبيش رئيس الصبية في المصنع، وكان أول ما قاله له أن عليه أن يفعل كما يأمره به، وإن لم يطعه فلسوف يسلخ جلده سلخا"[2] .

إن عمر/ الرجل لا يرى البشاعة والسوء والجحيم إلا في مرآة المرأة الشريرة/ عيني، فهي التي أرته الخليقة الأولى لكل بشاعة، ومن ثم ربط كل شيء سيء بالمرأة.

ويقدم **طرابيشي** قسمة ضيزى حينما يجعل المبدأ الأبوي هو مبدأ الحرية، في

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 62.

2- المصدر نفسه، ص 63.

حين المبدأ الأموي هو مبدأ العبودية قائلا: "إن الكهف جمهورية للعبودية بقدر ما كانت بني بوبلان جمهورية للحرية، ومقابل الضياء الباهر الذي كان يغمر عالم الفلاحين وأرضهم، يقبع الكهف وسكانه في ظلام دامس، فالمبدأ الذي يحكم وجود هؤلاء: أموي، بينما مصائر أولئك يقررها مبدأ أبوي"[1] فالمدينة التي كانت تحكمها الأم (تلمسان) كانت مليئة بالذل والعبودية والقسوة والفاقة وكل ما يدعو للقرف، في حين المكان الذي كان يحكمه الرجل (بني بوبلان) مليء بالحرية والثورة على الوضع المبتذل والعمل والسيادة والترفع، وهذه قسمة ذكورية أقامها السيد الفحل ليثبت رفعته مثل كل مرة.

ولأن الشعر المتلو من طرف أهل الكهف مليء باليأس والاستسلام، فإن **جورج طرابيشي** يعتبر الرجولة غائبة عن مضمونه "وحتى شعر أهل الكهف ـ والشعر ملجأ أخير للحرية والأمل ـ شعر يأس واستسلام، الرجولة غائبة عن مضمونه كما عن صوت منشده"[2] . وكأن **طرابيشي** هنا يعود إلى الاعتقاد القائل بأن اللغة من صنيع الذكر، وأن هذا الأخير يعتبر الأنثى قاصرا، ويعتبر صوتها ضعيفا أخرسا لا يستطيع أن ينطق ببنت شفة أمامه، ومن هنا أتيح للسيد الفحل أن يكبل صوت المرأة ويجعلها لا تخرج عن إطار البكاء والعويل إن هي فقدت أحد الأحبة، أو التغزل بالسيد الفحل إن هي أحبته، إذ يأخذ الرجل أقوى ما في اللغة من هجاء ومدح وفخر، في حين تأخذ المرأة ألين ما فيها من غزل وعاطفة وشجون، ومن هنا لا تستطيع المرأة أن تبدع إلا إذا كانت رجلا، ولا تستطيع أن تتكلم إلا بصوته

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 63.

2- المصدر نفسه، ص 70.

وهكذا تقصى المرأة إذا ما برز الرجل.

إن الرجل لو أصابه دنس أو خلل في شخصيته سيشبه على جناح السرعة بالمرأة، وكأن هذه الأخيرة هي رمز الدنس والخلل والخطيئة، ولذلك فإن كل قبح يعزى إليها، وها هو **جورج طرابيشي** يثبت ذلك قائلا: "وشول الذي نصبه ساقي بوعنان نائبا عنه، يكلم زملاءه في أكثر الأحيان بمثل ما تتكلم به نسوان دار سبيطار"[1] وكان ذلك في

معرض حديث شول عن كراهية هؤلاء لبعضهم وحسدهم وعدم حب الخير لبعضهم، وهذا طبعا بعيد عن صفات الرجال، فكل هذه الصفات المبتذلة من صنيع المرأة ، فهي الشريرة التي تكره وتحقد وتحسد... أما الفحل فما أبعد العيب والنقصان عن شرفه !.

وها هي الرواية تشهد على بطولات السيد الفحل، عندما يجعل محمد ديب مجموعة من أصحاب الأراضي ينتفضون ويقررون مصيرهم ويعلنون التغيير، إن وعي العمال لواقعهم ومحاولتهم التمرد على هذا الواقع، ورفضهم لمصيرهم إنما يتجلى من خلال شخصيات ثلاث تتفاوت في ملامحها وطريقة تفكيرها ووعيها وسلوكها، إلا أنها في مجملها شخصيات متمردة يرتفع صوتها مدويا بين حين وآخر، تلكم الشخصيات هي: عكاشة وحمدوش وحمزة؛ أي جميعهم رجال وبالتالي

كان الرجل هو العجلة محركة المصير محو الأمام، ومن ثم كان هو البطل/ الفاعل الإيجابي.

إن **جورج طرابيشي** بعد أن يحاول إدانة موقف الرجل وإيديولوجيته ونظرتـــــــــه

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 65.

المتطرفة للمرأة، يعود ليلف حبل المشنقة على عنق ما قال، فها هو يصف عالم الأم الذي كان فيه عمر (أو عالم المرأة) بالبذاءة والوحشية، بعد أن صور لنا محمد ديب بأن "عمر" لم يذق في ذلك العالم سوى القسوة والبشاعة والأحزان والذل والهوان: "لقد تحرر عمر إذن ـ ولو بثمن باهظ ـ من عتمة الكهف، خرج أخيرا إلى النور والهواء الطلق، ولو منقوص الأسنان، خلف وراءه مغارة البذاءة والوحشية"[1] إن مؤشرات حديث **طرابيشي** تدل على أن ذلك العالم عالم الأم إنما هو سجن فهو يستعمل الفعل "تحرر" للدلالة على تخلص عمر من عالم الأم الشريرة، وكأن تخليه عن ذلك العالم يعتبر حرية بحد ذاته، ثم يعطي مؤشرين دالين على الحرية منعدمين في السجون وهما: النور والهواء الطلق، ثم يشبه عالم المرأة بصريح العبارة بمغارة البذاءة والوحشية، ومن هنا يتماهى عالم الأم الشريرة مع السجن ويصبح لا فرق بينهما، وبالتالي يقترح **طرابيشي** أو يحبذ أن يكون للرواية فصلا رابعا أو خامسا لتكتب فيه نهاية سعيدة لعمر، يتمتع فيها بأحضان الأم الطيبة ويغتسل في مائها ونورها من أدران عالم الأم الشريرة "... وإن الثلاثية ربما كان لها جزء رابع أو حتى خامس، ولكن بانتظار هذه النهاية التي لن تكتب، فإن عمر الدزيري يستطيع أن يختار لنفسه نهاية مؤقتة تتمثل في هربه ـ

المؤقت هو الآخر ـ من مدينة الأم الشريرة إلى أحضان الأم الطيبة الأولى: الطبيعة ليغتسل في نورها ومائها من كل أدران العالم الكهفي"[2].

وبين المرئي والخفي، بين البوح والكتمان تأتي اللوحة الفنية كمحاولة لرصد

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 68.

2- المصدر نفسه، ص 69.

الصورة النمطية الموروثة للمرأة في ذهن الرجل العربي، في ظل ثقافة متحجرة ترسم إطارا قدريا ومحدودا للمرأة، إطار ينحصر في الدناءة والبشاعة والسطحية وها هو محمد ديب يرسم لنا مشهدا يوضح أن رجلا مستعمرا أرحم وأحن من الأم ويعلل **جورج طرابيشي** ذلك بقوله: "كان عمر مشدوها بكل ما يرى، ناسيا أنه عار كل العري، إنه عصر جديد ورجال جدد... وما درى عمر إلا بقلبه يثب من صدره في فرح مجنون"[1] لقد اختزل الرجل المرأة في شيء واحد وهو البشاعة، ونزع عنها آدميتها وإنسانيتها، وألبسها لباس السوء والرداءة والقسوة والخبث وجعلها مصدرا لكل رذيلة، وسببا لكل عذاب وألم، وطريقا لكل هاوية ونائبة، فعمر/ الرجل يعتقد أن عيني/ المرأة سلبت منه رجولته، وبالتالي وأد بذهنه كل أنثى.

إن عيني هنا امرأة اغتيلت أنوثتها، واغتيلت إنسانيتها، فليس في ملامحها شيء يدل على الأنوثة، وليس في طباعها خصلة تدل على الإنسانية، فالكتابة هنا ممزوجة بإيديولوجية الذكورة ودنس اللغة؛ لأن الفحولة تخرج من ثنايا صفحاته لتعلن في غير تردد: دونية الأنثى ودنسها في مقابل مثالية الذكر.

وإذا ما عدنا إلى العنوان الذي اتخذه **طرابيشي** لهذا الجزء والذي هو: "العودة إلى مدينة الأم الشريرة" فإنه يمكننا ملاحظة أن هذا العنوان يحمل بين طياته خطابا مضمرا، وكأن هذا العنوان يخبرنا بأن العودة تدل على أن الأنثى هي الأصل وأن الذكر لا يستطيع أن يتخلى عن هذا الجزء في حياته، والذي يوهم نفسه بأنه نسي منسي، وأن الذكر مجبر على العودة إلى هذا العـــــــــــــالم، وإلا فلم

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 69.

العودة؟ فهل كان هذا العنوان تمزيق للأقنعة الذكورية، أم أن هذا العنوان ينضوي تحت المثل القائل "مكره أخاك لا بطل".

إن الأستاذ **طرابيشي** ـ حسب اعتقادي ـ يحاول أن يقدم نقدا لاذعا للمجتمع الذكوري؛ لأن المرأة في الرؤية النقدية لطرابيشي تضيع في صمت، ولأن الرجل الشرقي يتخبط في مسارب الرجولة المسدودة، لكنه لا يلبث أن تأخذ إيديولوجيته ـ هو الآخر ـ بيده لترمي به في دائرة الذكورة، وهذا ما يجعل مبدأ التناقض يطفو على كتاباته فهو يقول في آخر فقرة في ما كتبه عن ثلاثية محمد ديب: "... وذلك هو امتياز عمر الكبير كبطل لرواية جزائرية، فهو كالغالبية العظمى من أنداده الأبطال في رواية السيرة الذاتية، معصوب أوديبي، لكنه أدار الحرب ضد عصابه على صعيد العالم الخارجي وبواسطته وبرسمه، دون أن يفقد مع ذلك عالمه الداخلي شيئا من غناه"[1] فبعد أن يوضح لنا أكثر من مرة أن عمر/ الرجل لا يقدم عيني/ المرأة إلا من خلال إيديولوجية ذكورية، وإنه مارس سيطرة ذكورية من خلال ازدراء عالم الأنوثة، نجده يتحسر على عدم وجود أجزاء للثلاثية لننعم ببطولات أكثر للسيد الفحل.

2- من مثال الأنا إلى الأنا المثالي:

يطرح الجدل القائم نفسه حول العملية الإبداعية عند كل مقاربة لها، إذ تعتمل في الذهن جملة من الأسئلة ظلت تلاحق العقل مع كل محاولة، خاصة إذا كانت هذه المحاولة تجنح إلى الفكر الفلسفي؛ لأنه ليس من السهولة بمكان أن نميز بين

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 70.

مشاعر الذات وأفكارها فما هي إذن تلك النفس؟ ما هو ذلك النفسي الذي يأتي الدافع ليتمثل لديه على شكل تصور أو عاطفة إن لم يكن دائما وأبدا ذاتا؟[1] .

وهي المخاطرة التي أقحمت الهيجلية نفسها فيها، حين شدد هيجل على صفة الفن الذهنية التأملية لأن "الفن في الواقع يتموضع في نطاق الفكر المطلق شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة"[2]، وقد أكد هيجل على المفارقة التي وقف عليها عند تحليله للشعور البائس، عندما بحث عن تناقضات وعي الذات وانقسام العالم الداخلي للشخصية[3] .

وقد بات من المتعارف عليه أن انقسام هذا العالم الداخلي للنفس البشرية إلى شعور ولاشعور هو اكتشاف ينسب للشعراء وبعض الدارس الفلسفية قبل مدرسة التحليل

النفسي، وهو ما دفع بأحد الباحثين إلى القول بأن: "اللاشعور كان بالنسبة لفرويد مسألة (واقعة) ومجالا للروح البشرية وجزءا لا يتجزء من النشاط البشري"[4] لكن اللبس ظل قائما لعقود من الزمن حول تحديد مجالات كل من الشعور واللاشعور وضبط تصور واضح المعالم لهما وهي مسألة صاغها "لوك" في سؤال بسيط "كيف يمكننا معرفة مالا نشعر به ومالا نعيه"[5] وهو السؤال الذي ألزم فرويد

1- ينظر: مايكل بورش - جاكبسون: الذات الفرويدية - دراسة فكرية -، تر: أنطوان حمص، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، دمشق، د ط، 2002، ص 07.

2- ريني هويمان: علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 1975، ص 73.

3- ينظر: فاليري ليبين: مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1981، ص 26.

4- المرجع نفسه، ص 34.

5- المرجع نفسه، ص 35.

نفسه بالإجابة عليه وكرس كل جهده، ويتلخص في مقولة عامة وهي: كيف يمكن للتصورات اللاشعورية أن تظهر في نشاط الفرد؟ وكيف يمكن للفرد التعرف على الجانب النفسي اللاشعوري؟، حيث اهتم بالدرجة الأولى "بالمضمون الملموس للاشعور في محاولته لإدراك جريان العملية اللاشعورية يخضع فرويد اللاشعور للتقسيم التحليلي ويبرز فرويد: أولا اللاشعور الخفي الكامن؛ وهو تصور شعوري واع عن شيء ما يمكن أن يتحول في المستقبل عن صفته الشعورية، غير أنه يبقى في شروط معينة، على أن يغدو شعوريا من جديد، وثانيا اللاشعور المبعد: وهي تصورات لا يمكن أن تغدو شعورية؛ لأن ثمة قوة تعارضها وتواجهها، ولا يمكن استئصال هذه القوة المعارضة إلا على أساس عملية تحليل نفسي خاصة يتم بواسطتها إيصال التصورات هذه إلى الشعور، ويدعو فرويد النوع الأول من اللاشعور بما قبل الشعور تمييزا له عن اللاشعور المبعد أو اللاشعور النفسي بالمعنى الخاص للكلمة الذي يبعثه التحليل النفسي بصورة رئيسية"[1] .

وهو بهذا يكون قد وضع مفهوم النشاط النفسي اللاشعوري بحزم كأساس من أسس مسلماته النظرية، حيث "لم يكتف فقط بإثبات واقع وجود التصورات اللاشعورية في نفسية الإنسان فحسب، بل وطمح أيضا إلى الكشف عن آلية انتقال الأفعال النفسية من مجال اللاشعور إلى منظومة الشعور"[2] وينم هذا الانتقال عن طريق رغبة محققة ناجزة

في اللاشعور؛ لأن اللاشعور ليس شعورا آخرا أو شعورا قرينا "فالوعي في معناه الدقيق يدل قبـــــــــــــل كل شيء عن تراصـــــف

1- فاليري ليبين: مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة، ص 34.

2- مايكل بورش ـ جاكبسون ـ: الذات الفرويدية ـ دراسة فكرية ـ، ص 07.

الذات مع تصوراتها"[1] .

وقبل الوصول إلى مرحلة النضج الكامل الذي تتطابق من خلاله الذات مع تصوراتها هناك فصل إجرائي تقتضيه منهجية الفصل النظري الذي استمده فرويد في تحديد بنى النفس البشرية والآليات التي ينسجم وفقها هذا التطابق، ألا وهي وعي ما قبل الشعور فهذه المرحلة تشبه إلى حد كبير ما عرف في نظرية أفلاطون حول المعرفة التي تبنى على أساس التذكر، إذ ترى هذه النظرية بأن هناك معرفة غامضة في نفس الإنسان، وعلى المرء أن يتذكرها، فتصبح عندئذ مادة لوعيه، وبالتالي فهي تتأسس كما هو معروف على مفهوم المحاكاة، في حين أن التصور اللاشعوري في نظرية التحليل النفسي هي تصورات لاشعورية مادية "فالتصور الشعوري يشمل في طياته تصورا ماديا، مصاغا كلاميا، أما التصور اللاشعوري فيتألف من تصور مادي صرف"[2] .

ومن ثم لا يمكننا أن نتعرف على هذا التصور المادي إلا في شكل كلامي لفظي، وهي الفكرة المعروفة في التحليل النفسي باسم التداعي الحر، وهذا "ما يعني أن الذات نفسها هي التي تتصرف بهذا التصور أو ذاك... تحس أو لا تحس تلك المتعة، وفي هذا المعنى فإن الفصل (...) أو التقسيم في الذات الذي يحدثنا عن التحليل النفسي دائما يجري فوق خلفية ذات واحدة"[3] توسم بأنها حية تتعامل مع تصوراتها بحنكة وذكاء كما تتـــــــــــعامل مع الواقع وتصهره في بوتقتهـــــا

1- مايكل بورش ـ جاكبسون ـ: الذات الفرويدية ـ دراسة فكرية ـ، ص 07.

2- ينظر: فاليري ليبين: مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة، ص 36.

3- المرجع نفسه، ص 08.

وبذلك يحدث التمايز وتختلف موازين الحكم على هذا الواقع "إذ ليس الوجود هو الذي يحدد وعينا وإنما وعينا هو الشيء الوحيد الذي يحدد شكل الكون من حولنا وحجمه وحركته ومعناه"[1] .

فالوجود أو الواقع أصم تحاول الذات أن تحدد أبعاده وتعطي معنى له، يجعله مفيدا فاعلا ومن هنا يتداخل عالم الأفكار مع عالم الواقع "فعالم الأفكار هو بطبيعته غير واقعي، يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقة الأشياء والبروز من خلالها لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى "شيء" أي انتقالا كليا من اللاواقع إلى الواقع"[2] وينشأ هذا اللاتطابق عن طبيعة إدراكنا للأشياء، فبديهي جدا حينما ندرك العالم بما هو أكثر من الحواس الخمس ومن العقل ومن الوعي أن تتغير معالمه وأشكاله ولا يعود يسري عليه قوانين الزمان والمكان[3] .

وهي النتيجة التي توصل إليها "بروست" عندما قرر أن يتخلى عن مسألة القيمة التي منحها للذكريات الشعورية وأن يلتفت إلى الجانب التأليفي، وقرر بأنه لكي ينتقل من مستوى إلى آخر لا يستعمل حقائق الواقع، وإنما استعان بمصدر آخر

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة ـ دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي ـ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1995، ص 109.

2- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط 4، د ت، ص 57.

3- ينظر: جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 109.

يرى فيه النقاء ألا وهو الظاهرة التي تسمى الذاكرة[1] ، إذا كان بروست يرى في الذاكرة أعظم نقاء، فإن الإدراك والذكاء والحركية من السمات الأساسية التي تضبط تفكيرنا وسلوكنا وفق وظيفة تركيبية وكيفية تشكل الأنا "إن نمو العمليات العقلية أو التفكير يؤدي من ظهور العمليات الأولية إلى إقامة عمليات ثانوية ومن تفكير اللاشعور، حيث يغيب النفي (أو الأفكار) وتسيطر كل من الإزاحة الحتم المضاعف والتكثيف؛ أي باختصار من تفكير لا منطقي إلى تفكير الأنا الواعي الذي يلاحظ ويفكر ويحكم آخذا بعين الاعتبار الواقع"[2] غير أن الإقرار بوجود أنا واعية مفكرة قد يؤدي إلى نتيجة غير حسنة ذلك لأن "لدي تصورات غير ظاهرة ولا معطاة لي قط في خبرة أو إدراك معينين"[3] لأن لحظة التفكير ليست مبتورة أو نابعة من فراغ زمني أو نفسي، بل تتواتر

التصورات وتتولد وفق أنساق متمفصلة لكل منهما مميزات ووظائف خاصة، لذا يقترح فرويد تصورين "الطوبيقي topique والبنيوي"[4] ففي التصور الطوبيقي يميز فرويد بين ثلاثة أنساق هي: الشعور، ما قبل الشعور واللاشعور.

حيث يتكون الشعور من الظواهر الحاضرة فورا في أذهاننا، وهو ينفي أن تكون الشعورية ماهية لما هو نفسي وكل ما هو نفسي هو لاشعوري، بينما يتضمن ما

1- ينظر: السيد إبراهيم: نظرية الرواية - دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة -، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص 131.

2- وينفريد هوبز: مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، تر: مصطفى عشوى، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1995، ص 156.

3- مايكل بورش - جاكبسون -: الذات الفرويدية - دراسة فكرية -، ص 147.

4- ينظر: وينفريد هوبز: مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، ص 107.

قبل الشعور الظواهر النفسية الغائبة حاليا عن الشعور والتي يمكن أن تصبح شعوريا إذا وجهنا نحوها الانتباه، وعلى العكس من ذلك فما هو نفسي أي لاشعوري، لا يمكن أن يكون شعوريا إلا إذا رفعنا الشروط الخاصة كالرقابة والكبت الذين يحميان الجهاز النفسي من هجمة الرغبات البدائية والطفلية التي تهدد التوازن بين النسق الشعوري والواقع[1] ، ولتحقيق هذا التوازن ميكنيزمات عديدة منها: ما تبذله الرغبة من جهد لإخفاء أفكارها والتحايل على الرقابة "يجد الكاتب السياسي نفسه في موقف مماثل عندما يريد أن يقول حقائق تزعج أصحاب السلطان، فإن عبر عن رأيه بصراحة فإن هذا الرأي سيخنق بعد إبدائه، فالكاتب يخشى الرقابة ويعتدل من أجل ذلك في التعبير وفي تفكيره ويشوهه"[2] .

أما في التصور البنيوي (وفق التصور الفرويدي) فيقترح ثلاثة أنساق دينامية وهي: الهو، الأنا، الأنا الأعلى.

الهو[3]: يتضمن الغرائز والاستعدادات الوراثية وكل ما تم كبته، يتحكم في نشاطه مبدأ اللذة ويقع في مستوى العمليات الأولى.

الأنا: نسق يكون تدريجيا انطلاقا من الهو بفضل الاحتكاك بالواقع الخارجي وذلك

1- ينظر: وينفريد هوبز: مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، ص 107.

2- مايكل بورش - جاكبسون -: الذات الفرويدية - دراسة فكرية -، ص 05.

3- الهو: يقتبس فرويد مصطلح الهو من جورج فروديك مؤلف كتاب (الهو) 1923، ومن نيتشة غير أن هذا المؤلف الضمير المحايد اختير اختيارا جيدا جدا للدلالة على المظاهر المغفلة، السلبية، المجهولة، المتغيرة، سميت من قبل اللاشعور، ويكتب فرويد في المحاضرات الجديدة "إنه الجزء المظلم، المنيع من شخصيتنا والقليل الذي نعلمه منه، وتعلمناه من دراسة عمل الحلم وتكون العرض العصاري أن له في الأساس سمة سلبية ولا يمكن أن توصف إلا بالتضاد مع الأنا وتتيح بعض المقارنات وحدها أن تقترب من الهو، ونحن نسميه فوضى قدر مليء بإثارات تغلي"

عن طريق اللغة والتصرفات مع الغير، يشكل وفق مبدأ الواقع يقع على مستوى العمليات الثانوية؛ أي التفكير الاستدلالي الموضوعي.

الأنا الأعلى: هو نسق المعايير والممنوعات والقيم المثلى التي يواجهها الطفل أثناء نموه، و بها يميز ما هو قبيح وما هو حسن، ما هو خير وما هو شر، ومن خلالها يحكم الفرد على نفسه وعلى الآخرين[1] ، يقول فرويد "إن الشخصية تتألف من ثلاث قوى الأنا والأنا الأعلى والهو، ووظيفة الأنا الأعلى على الدوام الضغط أو الكبت، والهو وظيفته على الدوام النزع إلى المحرم، والأنا حائر بين الأنا الأعلى والهو، يعاني التوترات من جراء ضغطهما"[2] وهذا التمييز لهذه الأنساق في العقل يمكننا من فهم العلاقات الديناميكية داخل العقل ويتيح إمكانية وصفها بوضوح أكثر، فقد لاحظ فرويد أن الأنا يتأثر بالإدراك الحسي، فهذه الإدراكات بالنسبة للأنا شبيهة بسلطة الغرائز على الهو، كما يخضع الأنا في الوقت نفسه إلى تأثير الغرائز كالهو "فليس الأنا في الواقع إلا جزءا من الهو قد تحول بصفة خاصة"[3] .

فالنفس إذا في نظر فرويد مسرح بيولوجي يتكون من طبقات ثلاث وهو التصور الطوبيقي، تعمل فيه قوى ثلاث تمثل التصور البنيوي، والحقيقة أن هذا التمييز النظري بين هذه القوى الثلاث هو تمييز استعاري، ولكنها استعارة توجه البحث في

1- ينظر: وينفريد هونز: مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، ص 149.

2- مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، سلسلة منشورات جماعة علم النفس التكاملي، د ط، د ت، ص 83.

3- وينفريد هونز: مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، ص 149.

الاتجاه الجيد، ففي الواقع الفارق بين الأدوار "التصور البنيوي" وواقع "التصور البيوطيقي" "يدل على فارق في معالجة المشكلات الاقتـــــصادية ومن المؤكد أن المشكل يظل من الناحيتين الاقتصادية، فالمطروح على بساط البحث موقعية الجهاز

النفسي الأولى كما الثانية"[1] وتظل الموقعية الثانية هي الأكثر تداولا في كتب النقد لما لها من وضوح نظري وتأثير منهجي في معالجة النصوص، فتموقع الأنا بين الهو والأنا العليا، تدعو إلى كثير من التساؤل، إذ كيف يمكن لهذه الأخيرة أن توفق بين وحدتين متعارضتين تحاول كل منهما أن تفرض نفسها بقوة، وهل هذه الأنا جبلت على القدرة على تحقيق التوازن؟.

فإذا كان الأنا ينشأ من الإدراك الحسي كما ذكر آنفا، أو هو جزء من الهو يبين تبعيته للأنا العالم وتبعيته للهو فهو محكوم بالضرورة بتبعية للأنا العليا، وقد أقر فرويد نفسه بهذه التبعية "لن يكون مثيرا للدهشة أن نجد مرجعا نفسيا خاصا ينجز مهمة السفر على أن يؤمن الإشباع النرجسي مثال الأنا ويلاحظ الأنا الراهنة باستمرار في هذا القصد ويقيسها بها المثال"[2] ، وقد وضع فرويد في نص المحاضرات الجديدة وظائف الأنا العليا الثلاث ـ الملاحظة الذاتية والوجدان الأخلاقي والمثال[3] .

فهذا المسرح البيولوجي الذي يضعنا فرويد أمامه لابد له من توحد وانسجام على

1- بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، تر: وجيه أسعد، دار أطلس للنشر والتوزيع، دمشق/ سوريا، ط 1، كانون الثاني 2003، ص 180.

2- المرجع نفسه، ص 45.

3- المرجع نفسه، ص 159.

الأقل ليخدم تصورات الذات، ولأنه من المشروع أن يتساءل المرء عن طبيعة التصورات الذهنية، ما هو مصدرها؟ هل هي الأنا العليا أم الهو؟ وماذا يمثل الأنا بالنسبة لها أو بالأحرى من يفكر هل أنا أم ذات أخرى من حولي؟ فالسمة العتيقة لكل من الأنا العليا والهو هي التي تضع الإشكال أمام طريق مسدود، ففي تحديد التحليل النفسي يكتسبان صفة الأزل؛ أي أنه ليس للإنسان دخل فيهما، فهما يمثلان رواسب تاريخية ورثها الإنسان، بل حتى الأنا العليا لا دخل للأبوين في تشكيلها، بل هي تتشكل وفق الأنا العليا للأبوين "وهذه السمة العتيقة هي التي يكشف فرويد عنها الحجاب عندما يسمي الأنا العليا (راسبا) من موضوعات مفقودة وهذا ما يصرح أنها بهذه الصفة، أكثر غوصا في الهو من المنظومة الإدراكية للأنا الشعورية، ففي ذلك ما يشبه ضربا من التواطؤ بين سمتين عتيقتين يولد ما يسميه فرويد العالم الداخلي، بالتقابل مع العالم الخارجي الذي تمثله الأنا"[1].

فالسمة العتيقة للعالم الداخلي هي التي تحوي بداخلها مجموعة الرقابات وهي التي تحمي المنظومتين قبل الشعور واللاشعور. بينما يجد العالم الخارجي نفسه وجها لوجه أمام الواقع الذي يعتبره فرويد مؤسسة من المؤسسات الكبرى للأنا فمنظومة الإدراك هي نواة الأنا[2] . ويميز فرويد في مقال له نشر عام 1911 بين أنا الواقع التي تقع في مقابل أنا اللذة، وهذه الأخيرة تتأسس حول مبدأ اللذة وهي لا تفعل شيئا سوى أن ترغب، بينما أنا الواقع تحيل إلى ما هو مفيد وتحتمي من كل

1- بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، ص 45.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 226/ 229/ 230.

الأضرار.

ويرى فرويد أنه لا يمكن الغوص إلى أعماق العمل الإبداعي "إلا عبر الغوص في أعماق الذات المبدعة والإحاطة بما حولها من سياقات ومن عمليات نفسية في ترسباتها ورغباتها، فهي محاولة للكشف عن العلاقة المناقضة بين الوعي واللاوعي بين مبدأ الواقع ومبدأ اللذة"[1] أو بمفهوم أبسط العلاقة المتناقضة بين الأنا و الهو، هذه الأنا التي تمثل في الواقع العالم الخارجي تجد نفسها في مواجهة أمام الأنا العليا بوصفها وكيل الداخل، وكيل الهو ومن ثم فنحن أمام عالمين متضادين عالم واقعي خارجي وعالم نفسي داخلي[2] .

لكن هذا التضاد لا يكتسي طابع الندية، بل يميل إلى المرونة والتحايل وقد استعار فرويد لتوضيح هذه العلاقة مثال الفارس والحصان، الذي استخدمه شوبنهاور في الكشف عن العلاقة بين العقل والإرادة، فالإرادة تخضع للعقل من الناحية الخارجية مثلما يخضع الحصان للجام، غير أن الحصان قادر على الاستسلام إلى طبيعته البدائية ورفض اللجام[3]، وهو الحال نفسه بالنسبة للهو "فهو لا يخضع إلا من حيث المظهر لـ: الأنا تماما كالفارس الذي لم يتمكن من لجم الحصان وتوجيهه ويبقى ممسكا به متجها معه، حسب الاتجاه الذي يرغبه تحول

1- محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي - بحث في تجليات القراءات السياقية -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2004، ص 91.

2- بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، ص 226.

3- ينظر: بول ريكور: مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة، ص 39.

"الأنا" إرادة "الهو" إلى ذلك الفعل الذي يبدو وكأنه إرادته الخاصة"[1] لذا يهتم التحليل النفسي بدراسة المضمون الكامن وراء المضمون الظاهر للعمل الفني الذي يظهر العلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية أو النفسية لمنشئه ومن ثم ربط الحالة الذهنية في العملية الإبداعية بإحدى الطرائق، وإما بالبحث عن عملية الخلق والإبداع أو بدراسة الحالة النفسية للأدباء[2] .

غير أنه في جميع الأحوال، فأي عمل أدبي يبدو كفكرة تختمر داخل العقل وتؤرق راحة صاحبها إلى أن تكتمل مهما كانت الدوافع، فما أن يقع المبدع على الفكرة "حتى يستيقظ خياله ويتأجج وجدانه وخاصة إذا ما توفرت شروط أخرى مواتية كأن يتوفر لديه الدافع الذي يحافظ عليه ممسكا بالموضوع حتى ولو كان كالقابض على جمرة من نار لا يتخلى عنه ولا يهجره مهما كانت درجة الإيلام والمعاناة التي يتعرض لها"[3] لكن هذه الفكرة قبل أن تصبح ماثلة في الذهن، قبل أن تتبلور كمعطى شعوري يمكن الإمساك به ومعاينته قادر على البوح أي من فراغ، من لاشيء إلى شيء يمر بفضائين:

"الأول يتشكل من النسيج العالم للأحداث الموضوعية التي اختزنتها الذات المبدعة عبر الحقب الزمنية المعاشة، فتصبح تلك الأحداث بمثابة الأوعية الحاملة في

1- ينظر: بول ريكور: مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة، ص 39.

2- ينظر: محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي - بحث في تجليات القراءة السياقية - ، ص 73.

3- مصري عبد الحميد حنورة: الأساس النفسي الفعال نموذج مقترح لدراسة الظاهرة الإبداعية، دار الفكر العربي، د ط، 1995، ص 15.

تفريغ الشحنات الإبداعية، وذلك الفضاء هو الذي يتكفل بحمل لوائه الزمن الخارجي، أما الفضاء الثاني: فهو الذي تكون فيه الذات المبدعة قد بلغت ذروة التضخم والإشراف، فتكتنفها رغبة جامحة في اقتطاع شرنقة حبة من كينونتها وتدعها تترعرع بين أحضان

نتوءات الحاضر ومنعرجات المستقبل وذلك ما يطلق عليه زمن الخلق"[1] لذا اعتبر فرويد عملية الخلق الإبداعي حلما يستند إلى رغبة مكبوتة كبح جماحها الواقع مهما كانت القيود التي فرضها عليها سواء أكانت دينية أم اجتماعية أم سياسية.

لذا لا يمكن أن نفهم العملية الإبداعية إلا من خلال الغوص في أعماق الذات المبدعة ومعرفة ما يحيط بها من سياقات[2]؛ "لأن الفن هو ترابط بين الإعلاء العصابي وردود الفعل من جهة وبين الدوافع العدوانية التي لا تطاق من جهة أخرى، صحيح أن جميع الأشكال فيها مقومات معينة مشتركة، لكننا هنا معنيون بتلك المميزات الخاصة التي تفرق بين الفنان المتساوق مع نفسه وبين الصناع"[3] .

ومن المسلمات الأولى التي افترضها فرويد "عقدة أوديب" "التي يتطابق فيها تاريخيا الدين والأخلاق والروح الاجتماعية والفن"[4] ويرى بأن مصدر الفن هو

1- بوجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970- 1986، المؤشرات العامة في بنيتي الزمن والنص، ج 1، درا الغرب للنشر والتوزيع، د ط، 2001، 2002، ص 144.

2- ينظر: محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي الحديث في مقارنة الشعر الجاهلي - بحث في تجليات القراءات السياقية - ، ص 91.

3-فرويد: التحليل النفسي والفن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرثة للطباعة والنشر، بغداد، د ط، 1984، ص 85.

4- فرويد: الطوطم والمحرم، ص 165، نقلا عن فاليري ليبين: مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة، ص 72.

الخيال الذي يتمثل من خلال الأبناء دور الآباء، حيث يعتقدون أنهم تخلـــــــــوا عن

دورهم في أن يصبحوا نوابا لآبائهم في الحياة، فيهربون إلى الخيال محاولين تحقيق رغباتهم اللاشعورية[1] ، وقد كان يرى فرويد أن التحليل النفسي يتيح فهم الإبداع على أنه كشف للرغبة الجسدية ذلك أن الفن "يفضي إلى الملائمة بين مبدأين اثنين بواسطة طريق واحد خاص، إن المتفنن في أصله هو إنسان يلتفت إلى الحقيقة لأنه لا يستطيع أن يأتلف مع العدول عن الرضا الاندفاعي الذي يتطلبه الواقع منه، مما يحمله على ترك مطامحه ورغباته الجنسية في حياته الاجتماعية"[1] .

ويرى بعض الباحثين "أن العملية الإبداعية تمر بأربع مراحل، حيث ينشغل ذهن المبدع في المرحلة الأولى بجمع المواد وبلورتها وفق رؤية واضحة وهي مرحلة الإعداد، أما المرحلة الثانية فيشتغل ذهن المبدع بما جمع من مادة يحدث معها نوع من الملل، وهي مرحلة الاختمار، وهي مرحلة يحس فيها المبدع بالإحباط والإرهاق، ثم

تأتي بعد ذلك مرحلة الإشراف، حيث تأتي الحلول والتفاصيل التي تجعل العمل قد بدأت تتشكل أبعاده ومساراته ليخلص المبدع بعد ذلك إلى مرحلة التحقيق والتنفيذ والمراجعة، فينجز عمله وفق القواعد المتعارف عليها"[2].

بعد هذه الوقفة المتأنية مع التحليل النفسي وعلاقته بالأدب، نستطيع القول أن

1- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد - متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها -، دار هومة، ط 1، 2002، ص 143.

2- ينظر: مصري عبد الحميد حنورة: الأساس النفسي الفعال - نموذج مقترح لدراسة الظاهرة الإبداعية -، دراسات وبحوث في علم النفس، إعداد نخبة من أساتذة علم النفس، ص 17/ 18.

جورج طرابيشي هو النموذج الأبرز والأكمل للناقد الأدبي العربي الملتزم بمنهج التحليل النفسي، فقد استخدم **طرابيشي** جذاذات من التحليل النفسي في منهجه النقدي الإيديولوجي الأقرب إلى الفلسفة ونظامها المعرفي، وحاول تكييف التحليل النفسي لحاجات النقد الفكري أو الفلسفي المتجرد من التطرف العقائدي، ولقد "وسع طرابيشي تحليله لعبادة الرجولة في روايات حنا مينة[1]، وقسم رواياته إلى مثال الأنا والأنا المثالي، فارس في "المصابيح الزرق" وكامل في "الشراع والعاصفة" وفياض في "الثلج يأتي من النافذة" وهم أبطال يتحكم فيهم أنا أعلى بالغ الصرامة، فلا يترك لهم من خيار آخر غير طريق الشهادة بكل تلاوينه "المازوخية"، والطروسي في "الشراع والعاصفة" والمرسنلي في "الياطر" وسعيد حزوم في "حكاية بحار" وقارن طرابيشي مفهوم الرجولة مع انتماءات الروائي إلى الواقعية الاشتراكية في "المصابيح الزرق" وتابع تحليل الرجولة في رواية "الثلج يأتي من النافذة" ووجد طرابيشي نفسه أمام مغالاة رمزية جديدة في رواية "الشراع والعاصفة" وانتقد رواية "حكاية بحار" على قيمتها الفنية من جوانب أخرى"[2] ولنا مع كل واحدة من هذه الروايات وقفة متأنية.

إن حنا مينة ومنذ أول أعماله "المصابيح الزرق" لم يبتعد عن صورة الرجل الذي يتحدى شروط البيئة والمجتمع، فقد وضع البر واليابسة قبالة البحر في معادلة أطرافها أنداد: اليابسة هي التوازن والصورة والوعي، بينما البحر هو الحد الأقصى

1- حنا مينة: روائي سوري ساهم في تأسيس رابطة الكتاب السوريين واتحاد الكتاب العرب، يعد حنا مينة أحد كبار كتاب الرواية العربية، وتتميز رواياته بالواقعية، معظم رواياته تدور حول البحر وأهله، دلالة على تأثره بحياة البحارة أثناء حياته في اللاذقية منها: المصابيح الزرق، الشراع والعاصفة، حكاية بحار، الثلج يأتي من النافذة، الياطر،...

2- ن. شمناد: النقد الأدبي بالتحليل النفسي عند جورج طرابيشي، ص 59.

لفكرة الحرية، ومنه يمكن النفاذ إلى عالم الشعور، وهو ما يقول عنه **جورج طرابيشي** أنه: تقابل مشروع ومسوّغ بين الأنا الأعلى ومثال الأنا، وهو يعرف مثال الأنا "بأنه ما يتطلبه الأنا الأعلى من الأنا أن يكونه، والأنا المثالي بأنه ما ينتظره الإنسان من ذاته أن يكونه وفق النموذج الكلي القدرة للنرجسية الطفلية"[1] ويرى أن الصورة في كلتا الحالتين نموذجية "فهي في مثال الأنا الصورة النموذجية لما ينبغي أن يكون عليه الإنسان من وجهة النظر الأخلاقية، ليرضي ضميره أو أناه الأعلى وريث السلطة الأبوية، وهي في الأنا المثالي الصورة البطولية لإنسان أعلى يصنع حياته وقوانين حياته بنفسه"[2] ثم يمضي **طرابيشي** ليعطي تعريفا أكثر وضوحا وفرقا أكثر دقة بين مثال الأنا والأنا المثالي فيقول: "مثال الأنا هو مبدأ الواقع والقيمة، على حين أن الأنا المثالي لا نابض له غير اللذة"[3] وهنا لابد من العودة إلى نشأة الأنا المثالي، إذ وراءها يكمن أول وأهم التقمصات وهو تقمص شخصية الأب. إن الموضوع كله معقد جدا، ويرجع تعقيد المشكلة إلى عاملين:

1/ الصيغة الثلاثية لموقف أوديب: وهو الموقف الذي تظهر فيه عقدة أوديب وتتلخص في حب الطفل لأمه وكرهه لأبيه وتسمي أوديب الإيجابية، أما حب الطفل لأبيه وكرهه لأمه ـ وهو الاتجاه الذي تسلكه البنت عادة ـ يسمى عقدة أوديب السلبية، وتطلق عقدة أوديب الكاملة على الحالات التي تظهر فيها عقدة أوديب السلبية والإيجابية عند الطفل الواحد، فقد يحب الطفل أمه أحيانا، ويشعر

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 76.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص ن.

بالتناقض الوجداني نحو أمه مما يؤدي إلى تقمص شخصية الأب، وقد يحب الطفل نفسه أباه أحيانا أخرى ويشعر بالتناقض الوجداني نحو أمه مما يؤدي إلى تقمص شخصية الأم.

إن عقدة أوديب الكاملة ترجع إلى الثنائية الجنسية الموجودة في طبيعة كل طفل وتتوقف الصورة النهائية التي تتخذها عقدة أوديب على مقدار عناصر الذكورة والأنوثة الموجودة بالفطرة في طبيعة كل فرد.

2/ الثنائية الجنسية في بنية كل فرد: وهي وجود خصائص الذكورة والأنوثة في شخص واحد، وتظهر الثنائية الجنسية بصورة عضوية، حينما توجد أعضاء تناسل الرجل والمرأة في شخص واحد، وتعرف هذه الحالة بالخنوثة، وقد تظهر الثنائية الجنسية بصورة سيكولوجية فقط، وذلك حينما توجد الخصائص والصفات السيكولوجية لكل من الذكورة والأنوثة.

إن نشأة الأنا الأعلى تظهر نتيجة عاملين: أحدهما العامل البيولوجي والآخر عامل تاريخي؛ أي أنه يحدث نتيجة الفترة الطويلة التي يقضيها الإنسان في حالة ضعف واعتماد على الغير أثناء طفولته ونتيجة عقدة أوديب، ويرى فرويد بأن الحياة الجنسية تظهر عقب الولادة مباشرة وتمر بمراحل مختلفة:

"المرحلة الأولى: هي المرحلة الفميّة وتتميز بحصول الطفل على اللذة من منطقة الفم.

المرحلة الثانية: هي المرحلة الإستية تبدأ حوالي نهاية العام الأول ويحصل الطفل فيها على اللذة عن طريق التبرز، وتظهر فيها بوضوح ميول الطفل العدوانية.

المرحلة الثالثة: هي المرحلة القضيبية وتبدأ في سن الثانية أو الثالثة وهي تتميز ببدء اهتمام الطفل بعضو الذكر التناسلي، وفي هذه المرحلة تبلغ الحياة الجنسية عند الطفل ذروتها وفيها تقع المرحلة الأوديبية، إذ يأخذ الطفل يشعر بميل جنسي نحو أمه ويكره أباه وينتهي الأمر بالوالدين إلى تهديد الطفل بالخصاء، ويؤدي ذلك إلى قيام الطفل بكبت عقدة أوديب.

المرحلة الرابعة: هي مرحلة الكمون وتبدأ عادة حوالي السنة الخامسة أو السادسة وتستمر حتى مرحلة المراهقة، وهذه المرحلة يتميز بها الإنسان وليس لها نظير عند الحيوانات، وفي هذه المرحلة يهدأ النشاط الجنسي عند الطفل، وتأخذ طاقته الجنسية تنصرف نحو كثير من أنواع النشاط غير الجنسي"[1] . فالأنا المثالي إذن وريث عقدة أوديب وهو أقوى الدوافع وأهم التقلبات الليبيدية في الهو، وبتكوين هذا الأنا المثالي يقوم الأنا بالتغلب على عقدة أوديب، كما يقوم في الوقت نفسه بوضع نفسه تحت سلطة الهو، فبينما يقوم الأنا على الأخص بتمثيل العالم الخارجي أي الواقع، يقوم الأنا الأعلى على العكس من ذلك بتمثيل العالم الداخلي أي الهو فالصراع الذي ينشب بين الأنا والأنا المثالي يعكس بالنهاية الخلاف بين ما هو واقعي وما هو نفسي؛ أي بين العالم الخارجي والداخلي.

إن حنا مينة يرسم شخصياته وهو في حالة صراع مرير من أجل أن تكسب قوتها، والقوت يتطلب المأوى، بمعنى أنه دائما يعمل ما بوسعه لتجريد بيئة الشخصيات من أجل تجسيد المعنى الضمني أو الدلالة، حيث الأولوية للإنســـان

---

1 - الموقع الإلكتروني:www. Goodreads. Com

وليس للأشياء، ولكنه في غضون ذلك لا يهمل المحسنات الرومانسية التي تعلي من شأن العواصف والشهوات، ومجمل أعماله ساغا رجولية، فقد حملت أعماله عقدة بشكل سافر، واهتمت بصور النساء ولاسيما الأم والابنة، وشنت حملة عشواء ضد الأب، وقدمت الذات كبديل عه، ويلخص لنا **طرابيشي** ذلك بقوله: "... فهم ـ أكثرهم على أية حال ـ أشخاص من لحم ودم، وهم من ثم لا يعقلون أنفسهم إلا بلغة اللحم والدم: الرجولة والأنوثة، والقاسم المشترك بينهم هذه المرة أنهم لا يكرهون شيئا كما يكرهون الموقف السلبي أو المؤنث إزاء الرجال الآخرين فهم إما رجال أو أكثر من رجال، وإما يناضلون في سبيل أن يكونوا رجالا، ولأن الواقفين خارجين المرآة يفسرون نقص كينونتهم على أنه أنوثة"[1] , بهذا المفهوم تغدو الرجولة كمال والأنوثة نقص، مادام أبطال حنا مينة بفسرون نقصهم بشيء وحيد وهو الأنوثة.

وغير بعيد عن اقتران مفهوم الهوية بمفهوم الوحدة وتأسيس الهو هو على أنقاض الغير، يبرر **جورج طرابيشي** إلغاء الرجولة للأنوثة لإثبات ذاتها، حيث يرى أنه "ليست الرجولة مجرد مسألة تشريح، والإنسان لا يُخلق رجلا، بل يصير رجلا، وحتى وإن خُلق رجلا فلن تكون حياته إلا نضالا دائبا في سبيل أن يبقى كذلك ولا رجولة بلا دليل على الرجولة، ودليل الغياب يكاد يعادل دليل الحضور فأن تكون رجلا فهذا معناه ألا تكون امرأة"[2] فحتى يثبت الرجل رجولته عليه أن يلغي الأنـــــــــوثة ويصادرها؛ لأن إلغاء وغيـــــــــاب الأنوثة دليل على حضور ووجود

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 78.

2- المصدر نفسه، ص 79.

الرجولة.

تنفرد "المصابيح الزرق" بأنها رواية أخطاء وعثرات، وكان صوت الكاتب فيها واضحا؛ أي أنه له صوت تعليمي ومباشر ويقول نفسه، وغالبا ما تكون شخصيات حنا مينة شخصيات مونولوجية مشغولة في التفكير بصوت مرتفع، وتعد رواياته ومن بينها "المصابيح الزرق" روايات بطولية فردية تحولت إلى نوع من عبادة الرجولة. ويلاحظ **طرابيشي** أن "رواية المصابيح الزرق تنضح جنبا إلى جنب مع إيديولوجية الواقعية الاشتراكية، بإيديولوجية موازية، سافرة هي الأخرى، قد يصح وصفها بأنها جنسوية"[1] .

ويلاحظ **طرابيشي** بصورة لا تغفلها العين أن شخصية الأب في رواية "المصابيح الزرق" غير منفصلة عن مفهوم السلطة، تحيط به هالة من الإيديولوجية، ونظرته للرجولة نوع من العبادة والتمجيد، حيث يقول: "هذه الفاعلية التي اختص بها الأب نفسه، غير تارك للآخرين بما فيهم ابنه غير المفعولية، يترجمها بنفسه إلى مفردات الإيديولوجية الجنسوية حينما يقول: لا أحد يعرف نهاية العمر قد أموت اليوم أو غدا أو بعد غد، وقد أعمر طويلا، المهم أنني عشت الحياة دون خوف عشتها رجلا، الرجولة هذه وصيتي إليك"[2] إن هذا القول يثبت أن الأب في هذه الرواية لا يرى شيئا مهما في هذه الحياة عدا الرجولة، إنه يكبر هذه الصفة ويجلها لدرجة أنه يوصي بها ابنه دون غيرها، كما أنه يرى أن المهم في الحياة هو أن يعيشها الإنسان رجلا، وأن تعيش الحياة رجلا معناه أن تعيشها دون خوف، ومن

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 80.

2- المصدر نفسه، ص 84.

هنا تتحول الرجولة إلى عالم بطولة تُبارك روح التحدي والمغامرة.

إن رواية "المصابيح الزرق" هي رواية تفوح منها توابل إيديولوجية صرفة وتعلو فيها السيطرة الذكورية لدرجة أن جميع الرجال يتحولون إلى أنموذج الأب فـ "في مجتمع أبوي كمجتمع الحي الذي تدور فيه أحداث المصابيح الزرق، يتحول جميع الرجال الذين يستأهلون هذا الاسم إلى بدائل للأب، وتسود الإيديولوجية الجنسوية سيادة ملكية"[1] . وهذه الإيديولوجية والتباهي بالرجولة نستشعرها ونحسها في الطرح القائل: "من يراكم يحسبكم نساء، العمى! لماذا الغضب؟ اشربوا وتسلوا وعيشوا كالرجال"[2] إن الرجولة هنا هي الصورة المثالية التي يجب أن يكونها الإنسان، وهكذا نكون أمام

التسلط الرجولي الذي ينسب الصفات الحميدة كلها للرجال، حتى أن "أبو جميعة" كما يلاحظ **طرابيشي** "كان يقدر في الناس الرجولة أكثر من أي شيء آخر"[3] وكأن الرجولة تعني أنسنة السلوك البشري؛ أي شحن التعامل بإماطة الأذى والشجاعة والإقدام والصبر والكرم...الخ من الصفات الإنسانية.

إن البطل يبني أسطورته على سمة التفوق بكل شيء، ونلاحظ في "المصابيح الزرق" هذا الذكر يتباهى بقوة جسده، فيطلق حكمه المؤسس على الموروث الذكوري "لا يقهر السجن إلا الرجال"[4] ومن المعروف أن السجن من أصعب

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 84/ 85.

2- المصدر نفسه، ص 85.

3- نفسه، ص ن.

4- نفسه، ص 86.

الصعاب التي يمكن أن يواجهها الإنسان في الحياة، إلا أن هذا السـيد الفحل قام بقهره طالما أنه مصدر القوة والبأس.

إن تجربة الحب بوصفها عالما بينيا يقوم على خبرات تبادلية، ستغير هذا الوعي الذكوري الموروث، حيث سيتحول الشعور بالعقدة والنقص إلى شعور بالزهو والنجاح، حيث يلاحظ **طرابيشي** "...ولكن السجن ليس إلا نصف مدرسة الرجال أما نصفها الآخر فمدرسة النساء، وقد كان على فارس أن يجوز هذا الامتحان أيضا بمثل النجاح الذي جاز به الأول، والفرصة أتاحتها له أرملة الحي الميسورة الحال..."[1] إن المرأة هنا تعود إلى أصلها في الإغراء والغواية، فأرملة الحي شكلت انقلابا على نموذج الفحولة الجنسية في الرواية الحضارية، "فإذا كان البطل الفحل يبسط هيمنته الجسدية على المرأة، متوهما أنه يخوض معركة انتقام وثأر من الآخر محكوما بإيديولوجية الذكورة التي ترتب الفروق بين الفحولي والأنثوي، بما يجعل الرجل في العلاقة الجنسية فاعلا إيجابيا محددا بسمة القوة، والمرأة كائنا سلبيا منفعلا محددا بسمة الضعف"[2] فإن أرملة الحي تقلب هذا النظام الفحولي عندما "انقضت عليه... وأطبقت شفتيها على شفتيها بقبلة مسعورة"[3] هنا تنقلب أدوار النظام الفحولي، تصبح المرأة في دور الفاعلية والقيادة، والرجل في دور المتعلم الذي تقوده الأرملة، وعلاوة على ذلك فإن وجود فارس/ البطل مع أرملة الحي جعله رجلا، فقد اعترف أبوه بذلك قائلا "فارس الذي تعرفونه انتهى، صـار

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 86.

2- "أسلبة صورة الفحل من الذكوري إلى الأنثوي"، مجلة نزوى، ع 86، الموقع الإلكتروني: www. Nizwa. Com.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 86/ 87.

رجلا"[1] وكأنه لاشيء يجعل الولد رجلا أكثر من وجوده مع امرأة، حيث يبرز الفحل بطولته الجنسية إزاء المرأة ويختزل جسدها في صورة أرض المعركة التي يستعرض فيها فحولته ويثبت فيها رجولته.

تنقلب المعادلة، فالجسد الممسرح هنا هو الجسد الذكوري، بعدما كان الجسد الأنثوي، هذا القلب في الموضوع يترتب عنه بالضرورة سياسات التمثيل، وإزاء هذا الموقف يلاحظ **طرابيشي** أنه :يتفتح أمامنا المجال واسعا للتمييز بين الرجولة المعنوية والرجولة المتعية أو الجنسية، فالرجولة التي تتشكل كما لدى فارس تلبية لنداءات أنا أعلى صارم ومتضخم، هي على الدوام تقريبا معنوية أكثر منها جنسية"[2] .

ويلاحظ **جورج طرابيشي** ملاحظة في منتهى الدقة على أبطال "المصابيح الزرق"، حيث يرى أن "أحد معايير الانفصال بين الرجولتين الموقف من المرأة فكلما نزعت الرجولة إلى أن تكون معنوية حصرا، ارتبطت بموقف سلبي من النساء كجنس، فلكأن معاداة المرأة هو تشكيل بديل دفاعي"[3] أن تكون رجلا معناه ألا تكون امرأة، ويقتضي ذلك أن تتفادى النساء وتقف منهن موقف سلبي؛ لأن الرجل هو الفاعل والمبتدأ والمصدر والنص والتراث في المجتمع، لكن المرأة هي المجرور والمنسوخ والتابع والنكرة والممنـــــــــــــــوع من الصرف والمحذوف والجامـــــــــد

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة، ض 86.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، صن.

والاستثناء وأسلوب الذم والإغراء والفتنة الكبرى والمجهول والضعيف والمسكوت عنه، هي المرض والمتاع والمتعة والفرع والخرافة والأسطورة والزندقة والشعوبيـــــــــة

والإباحية والغرور والغواية والخطيئة...، ولهذا يتحدث فارس/ البطل كما يلاحظ **طرابيشي** "في دخيلة نفسه عن كيد النساء وعن نسل حواء باعتباره نسل الخيانة والفجور"[1] .

ويحاول **جورج طرابيشي** أن يبرر ما لم يفهمه النقاد أو حاكموه من منظور الانتماء المعلن للإيديولوجية الواقعية الاشتراكية بتفسير ما قام به فارس بالتحاقه متطوعا في الجيش الفرنسي والسفر إلى ليبيا للقتال مع الحلفاء "على مجمل تطوره الشعوري واللاشعوري معا، وإذا فهمنا أن سلوك فارس مثله مثل أي إنسان لا يتحدد بوعيه وحده، وأن دور البنية النفسية التحتية لا يقل أهمية في توجيه هذا السلوك عن دور البنية النفسية الفوقية"[2] ،غير أن ما قام به فارس لا مبرر له حتى وإن كان اكتساب لقمة العيش مع ما اكتسبه من وعي، ولعلنا نبرر هذه الفعلة بالتناقض وهو ما لم يكن غائبا عن وعي البطل كما يخبرنا **طرابيشي** "ولكن من وجهة نظر دينامية، لا يغيب عنها تعدد أبعاد الشخصية الإنسانية وتفاعلها الجدلي، نفهم أن يكون التناقض بالذات نابضا من نوابض السلوك بل محركا من محركاته، وبالفعل فإن فارسا حين اختار أن يتطوع في الجيش الفرنسي وأن يأكل من خبز جلاديه، ما كان غائبا عنه أن فعلته هذه تتناقض مع وعيه المكتســـــــــــب

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 87.

2- المصدر نفسه، ص 89.

بطبيعة الإقطاع والاستعمار وعلاقات الاستغلال القومي والطبقي"[1] .

غير أن الأستاذ **طرابيشي** ـ وككل مرة ـ تأخذه الإيديولوجية الرجولية والحنين إلى بني جنسه فيفتش في كومة الأعذار والمبررات ليبرر بها أفعال الرجال، حيث يرى أن ما فعله فارس كان بسبب الظروف القهرية "...وربما كان الأصح أن نقول أن فارسا ما فعل فعلته إلا لتناقضها مع كل الشخصية التي ابتناها لنفسه منذ أن ضرب الفران

المتعاون ودخل السجن وعاش فتى بين الرجال، ثم صار رجلا مثلهم فالحاجة الآسرة، القهرية، التي أملت على فارس فعلته هي بالتحديد التي دفعته لارتكاب فعلته"[2]

يصف الناقد **جورج طرابيشي** أبطال حنا مينة من الناحية التحليلية النفسية فيقول "أبطال حنا مينة سواء احتلوا مكانهم في هذا الجانب أو ذاك من جبل الوجود، فإنهم لا يفهمون أنفسهم ولا العلاقات فيما بينهم بمفردات التحليل النفسي أو غيرها فهم أكثرهم من لحم ودم، وهم من ثم لا يعقلون أنفسهم إلا بلغة اللحم والدم: الرجولة والأنوثة والقاسم المشترك بينهم هذه المرة أنهم لا يكرهون شيئا كما يكرهون الموقف السلبي أو المؤنث إزاء الرجال الآخرين، فهم إما رجال وأكثر من رجال وإما يناضلون في سبيل أن يكونوا رجالا"[3] ولكن ثمة تمظهر أساسي للرجولة يتجلى من خلال الأنوثة، وبعبارة أخرى من خلال الخبرة الجنسية معها بأصدق

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 89.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- الموقع الإلكتروني: www. Discover-syria. Com.

معانيها التي يعبر عنها حنا مينة في أعماله، ولما كانت المرأة هي التي تكمل الرجل وتحقق توازنه ومن خلالها يولد البطل، فلا غرو أن حب المرأة يكاد يكون مالكا قلب بطل حنا مينة.

المصابيح الزرق رواية تسعى إلى أن تكون رواية ذات بطل إيجابي، ففارس هو فعلا شخصية متميزة، إذ يمر بتجارب فردية وجماعية تضعه على اختيار وتتويج بين الشخصيات الثانوية التي تلعب أدوارا هامة، ولذا يصنف **طرابيشي** هذا العمل ضمن ما يسمى بعبادة الرجولة، ومع ذلك فإني أرى أن الرواية تعرض حكاية بطل ومجتمع في آن واحد.

يستهل الناقد **جورج طرابيشي** حديثه عن رواية "الثلج يأتي من النافذة" لحنا مينة باعتباره أن زمن الرواية لم يكن وحده مبرر انتقال الكاتب من طور الأنا إلى الأنا المثالي "فعلى الرغم من طول الفاصل الزمني بين هذه الرواية التي كتبت ونشرت في عام 1969 وبين المصابيح الزرق (1952) فإنها تكاد ترث عنها عيوبها الفنية كافة: التخلخل في البناء الروائي، الراوي الثرثار والكلي العلم، النزعة الريبورتاجية، الأفكار المسبقة، الوجود الطفيلي لبعض الشخصيات الثانوية على حساب الشخصية المركزية"[1]

وهذا ما يتيح لنا القول بأن هذه الرواية أيضا هي رواية عيوب، غير أن الأستاذ **طرابيشي** لا يملك تفسيرا لكل العيوب الفنية الموجودة في الرواية، غير أن السبب المهم والأساسي في الخلل الفني الموجود في الرواية هو أن "الشخصيات توزعت بين النجاح والفشل، وما يلاحظ أن الإخفـــــــــاق

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، 93.

كله كان من نصيب أولئك الذين أسبغ عليهم المؤلف لبوس النضـــــال، في حين

أصابت الشخصيات الأخرى اللامتنامية والساذجة والطيبة معا حظا أوفى من النجاح"[1] إذ أن إلباس الشخصية لبوسا فكرية يقتضي دراية واسعة بأصول الفن الروائي وإلا أدى عدم اكتساب هذه الدراية إلى إنتاج "نموذج غير مقنع شبحا بروح ويغدو أمام القارئ على غير مقتضى العقل ومنطق الأشياء"[2] .

إن العالم الروائي عند حنا مينة يصاغ من خلال التركيز على شخصية البطل والذي يحظى بالاهتمام من بداية الرواية وحتى نهايتها، وتبدو هذه الشخصية وسيلة لتجسيد الرواية، وتوصف معظم هذه الشخصيات بالبطولة الفنية والواقعية فـ "عالم الروائي حنا مينة هو عالم الإنسان في صراعه مع المجتمع، وفي صراعه مع التاريخ، فإذا كان التاريخ هو صورة وتقدما، فإنما ذلك بفضل الفعل الإنساني ووعيه، وتكون حركة الجماعة هي تناغما وتناسقا تستولد رحم التاريخ، وتستنبط منها تاريخا جديدا متصلا ومنفصلا، ومنفصلا ومتصلا والكاتب يعي هذا جيدا وأن الأدب من حيث أنه تعبير عن رؤية العالم، فإن هذه الرواية ليست واقعة فردية، بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى جماعة أو طبقة ما"[3] . وقد أعطى حنا مينة البطل الحيز الأكبر من حجم الرواية ولهذا يعتبر الناقد **طرابيشي** أن رواية "الثلج يأتي من النافذة رواية أخرى وأخيرة من روايات

1- محمد هادي مرادي، محسن خوش قامت: "دراسة تحليلية لرواية الثلج يأتي من النافذة لحنا مينة"، مجلة إضاءات نقدية ع 8، كانون الأول 2012، ص 124.

2، المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

طور دكتاتورية الأنا الأعلى ـ حيث يقول: "إن الصورة التي يطالعنا بها سالم ليست صورة أب بقدر ما هي صورة رجل أعلى"[1] إن **طرابيشي** يدين الأب على أن له نزعة سلطوية فوقية (السلطة الأبوية) والتي غالبا ما تتأزم لتصبح إشكالية تأخذ أبعادا متفاوتة ومتباينة في حجمها، ولكن يطالعنا هنا سؤال ملح: ما الذي يجعل هذا الأب رجل أعلى؟ يقدم لنا **طرابيشي** إجابة عن هذا السؤال، حيث يرى أن الوصف الذي قدمه حنا مينة للأب هو **وصف أخاذ** "أبي لم يكن يعش في الكتب، لحق امرأة إلى مصر لأنها غمزته، يضع رأسه على قمة الجبل وينام، وهو أب **فاسق:** جنس وخمر وما أحلى ما يدبر الله"[2] إن **جورج طرابيشي** يميل إلى قراءة صورة الأب بمنهاج التحليل النفسي الفرويدي، حيث يبدو لنا الأب في رواية "الثلج يأتي من النافذة" أنموذجا للأب المتسلط الذي يحيل للمؤسسات التي تمارس سلطتها الذكورية وتعوق تحرر المجتمع الذي يشكل تحرر المرأة فيه عاملا أساسيا.

الأب عند حنا مينة كما يصفه **طرابيشي** مغامر، بحار، محب للنساء حتى وهو يطرق باب الشيخوخة، هذا الرجل الأعلى إذن يمارس التسلط على الآخر، هذا السلوك "التسلط" وكأنه ليس طبيعة ذكورية، بل هو سلوك مرهون بموقع الذكورة في التراث الاجتماعي والقيمي، وهو بذلك اكتساب تلازم تاريخيا مع الذكورة من دون أن يكون

بالضرورة من طبيعتها.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 94.

2- المصدر نفسه، ص ن.

ثم ينتقل **جورج طرابيشي** للحديث عن البطل/ فياض في مقابل والده ذلك الرجل الذي يصفه بأن: "مفرط الرجولة"، فياض ذلك البطل الهارب في البداية من مواجهة الاستبداد، ذلك المرفوض أو المطرود من فردوس أبيه، لأن أمه "قد ربته تربية رقيقة "تربية نساء""[1] هذه الصفة التي كان يعيره أبوه لأجلها: الرقة والهشاشة بدعوة أن هذه الأخيرة من صفات النساء وليست من صفات الرجال كما كان يصرخ دائما: "هذا الولد هش مؤسف! طالع على أمه وليس على أبيه1 "[2] .

ويبدو هنا انحياز حنا مينة للرجولة واضح بوصف المرأة في نظره سبب شقاء الرجل "وبسبب النساء وحبه للنساء رأى حبل المشنقة بعينيه"[3] مع أن المرأة لم تكن سببا في شقاء الرجل، ولا الرجل كان سببا في شقاء المرأة، كما أن تأسيسه لملامح الرجولة يعتمد مبدأ المجازفة والمغامرة، فالرجل عده إذن هو مجموعة صفات رائعة في رجل رائع، كما أن القوة الجسدية هي منبع الرجولة والصفة الملازمة للرجل وللأنثى في ذلك حد أقل يكاد يكون معدوما.

إن مفهوم الرجولة عند حنا مينة يتداخل مع مفهوم القوة عندما يجعلهما شيئا واحدا، متخذا القوة متكئا لوظيفة الرجولة الأساس، ولهذا ما كان الأب يصدق أن فياضا ابنه؛ لأنه كان يرى فيه تلك الأنثى التي لا تمتلك القوة إلا عن طريق الرجل "كان خجولا، خجولا مثل البنات، ومثل البنات يظل في البيت"[4] هذه الصفات

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، 95.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- نفسه، ص ن.

4- نفسه، ص ن.

الأنثوية الدونية أكثر ما كان يخيف والد فياض الذي كان عليه أن يكون مفرط الرجولة تماما كوالده.

وعلى خلاف المأثور والمتعارف عليه في أن الرجل هو سيد المعرفة وأن هذه الأخيرة حكر عليه وحده، يخالف حنا مينة القضية، حيث الأب يرغب في أن يكون ابنه بحارا مغامرا قويا، أما الأم فكانت تحرص على أن يكون متعلما "كانت أسطوانة الصراع دائرة دائما بين الأب الذي يريد أن يكون صبيه الوحيد مثله بحارا يعيش أكثر حياته في البحر والمغامرة وتجواب الآفاق، وبين الأم التي كانت تريد وحيدها بقربها، فأنمت فيه حب المدرسة والعلم"[1] إن الاعتداد الميني بشخصية البحار، وشعوره أن ما يقوم به هو حتما من التفوق، وأن مواقفه من مشكلات الحياة تعد مواقف العارف الخبير الذي لا يعير مواقف الآخرين كبير الاهتمام جعله يصرح على لسان الوالد قائلا: "الذي ولد في البحر يموت فيه... وحيدي يدفن نفسه في الكتب! مصيبة!"[2] فقناعة الوالد إلى درجة عدم التنازل بأن صفات البحار التي ذكرها هي صفات الرجولة الفوقية الحقيقية جعلته يقر يقينا أن تعلم ابنه هو بمثابة المصيبة. وعلاوة على ذلك أتي لغته بمنتهى الصرامة واليقين أن تحقيق ملامح الرجولة يكون بإبعاد الولد عن الكتب التي ستنتزعه ـ على حد

رأيه ـ "المعلمة بنت كلب يا نزهة... ستنزع هذا الولد...! اسمعي مني... أبعديـــه الكتب..."[3] إن هذه اللغة مشوبة بالاعتداد المفرط بالرجولة، اعتداد لا يتداخل عن

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 95.

2- المصدر نفسه، ص 96.

3- نفسه، ص ن.

معه أي اعتداد يناقش هذه القضية، وكأن أفكاره هذه لا تقبل الانتقاص منها.

يرى **جورج طرابيشي** أن الكتب تحولت إلى علامة تأنيث الابن بالنسبة للأب فانتزاع الولد هنا يقصد به تأنيثه، وهذا ما يدل على وجود حساسية سلبية تجاه المرأة التي لا يقام لها وزنا، فالولد المنزوع، المصيبة، الكارثة، العار... يعني أنثى. بيد أن المغامرة تقتضي أساسا أن يسلك الإنسان طريقا غير مسبوقة أو قلما سلكت من قبل، وبذلك تكون الرحلة مجهولة العواقب، محفوفة بالمخاطر، ويشترط لخوض تلك الرحلة الإرادة والمجازفة ومنتهى الاعتداد بالنفس وتلك هي الرجولة الحقيقية التي أرادها الأب.

ومن عالم السيطرة والغطرسة الأبوية يتسلل فياض من الحدود السورية اللبنانية سيرا على الأقدام بعد أن لوحق في دمشق بوصفه كاتبا يساريا معارضا، فاضطر للانقطاع عن مدرسته والتجأ إلى لبنان وفي ظنه أنه متمتع فيها بقسط من الحرية.

وفي لبنان يقيم عند رفيقه "خليل غزالة" الذي يرى **طرابيشي** أنه هو "الذي سيعيد تأويل دلالة الكتب عندما سيعطيها البعد الذي تفتقده في نظر الأب: الرجولة"[1] تتغير هنا دلالة الكتاب من موضع تأنيث عند الأب، إلى موضع رجولة عند طرابيشي، ومن ثمة يصيغ **طرابيشي** تعريفا آخرا للرجولة "القراءة إذن لم تعد فعل تأنيث و "الجبل" هو غير "البيت" و "المغارة" قابلة لأن تقرأ "المغامرة" و "الكراريس" هي بالتعريف "ممنوعة" والعمال الذين يذهبون "إلى هناك في الليل" و "يقرؤون في الظلام" على ضوء شمعة هم "رجال" من موع جديد، يجسدون تعريفا للرجـــــــــــــولة

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 96.

مغايرا لتعريف الأب بأنها "بحر وخمر ونساء""[1] هكذا يخرج **طرابيشي** مفهوم الرجولة من مفهومها الضيق كونها: بحر وخمر ونساء، إلى مفهومها الواسع كونها صبر ومكابدة وإقدام في سبيل المعرفة وتنوير الذات، وهي وقفة تحوي بين طياتها قمما ثقافية رجولية عليا ومثلى ومثالية جدا، فالرجولة عنده أساس وبنية تحتية تقوم عليها أساسات الثقافة لتعطي المثقف، ذلك الفارس الشهم المترف بالمروءة والقيم والذي يحارب الظلام بسيف النور، ويفك قيود وأغلال الجمود من أجل النضال لينال المجتمع حصته في التغيير.

ويستميت **جورج طرابيشي** في الدفاع عن نظرته الإيديولوجية إلى حد يعتبر أنه من الخطأ تنصيب خليل معلما لمجرد أنه عامل وفياض تلميذا لمجرد أنه مثقف ويفسر ذلك على أنه "مجرد خطأ في فهم النظرية الماركسية أو عجز عن الاهتداء إلى حل جدلي للمعادلة الصعبة بين المثقف والعامل"[2] ومن ثم يمكننا القول: "أن من أهم القضايا التي شغلت فكر بطل رواية حنا مينة: الوجه الحقيقي لفكر الأمة لأوضاعها الاجتماعية والاقتصادية والقومية هي قضية الأمن والاستقرار والأزمان الاقتصادية والقضية القومية وعلاقة المثقف بالأنظمة الحاكمة"[3] وهذا حال فياض الذي يعاني من ضائقة اقتصادية جعلته يحس بعقدة الوصاية إزاء خليل العامل.

ويستمر فياض في الدفاع عن رجولته ونفي الأنوثة عن ذاته عندما تحول خليل

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 97.

2- المصدر نفسه، ص 100.

3- روجر ب هينكل: قراءة الرواية "مدخل إلى تقنيات التفسير"، تر: صلاح زرق، القاهرة، د ط، 2005، ص 189.

-

إلى صورة عن الأب في إصراره أن يدخل فياض التجربة تماما كما كان يصر أبوه على تحقير الكتب، وتقديس البحر والبحار والخمر والنساء، ولذلك سعيا من فياض لإثبات ذاته راح يحقر العمل الفكري ويقدس العمل اليدوي، وكأنما كما يرى طرابيشي "ينفي بذلك عن نفسه تهمة التأنيث التي كان رماه بها الأب الأصلي"[1] تصبح الأنوثة تهمة إذن يسعى السيد الفحل للتجرد منها ودرئها عن نفسه، وكأنما يتطهر من دنس علق به، بيد أن المرأة إذا أرادوا مدحها وتقديسها وتعظيمها ألحقوا بها صفة العظمة؛ أي الرجولة فيقال لما تعمل المرأة صالحا: وقفت فلانة قفة رجل أو فلانة بمائة رجل؛ أي

أن هذه المرأة نالت وسام الشرف الذي لا يمكن نيله إلا بإلحاق صفة الرجولة وهذه قمة الإيديولوجية.

إن فياضا خاض المواجهة على ثلاث مراحل: مرحلة مواجهة السيطرة الأبوية مع أبيه، ومرحلة مواجهة المثقف للعامل مع خليل، ثم مرحلة مواجهة فياض مع نفسه "... وفي قبالة هذه السلطة ينتقل فياض إلى النوع الثالث من المواجهة: فياض في مواجهة فياض"[2] أي الذات في مواجهة نفسها، والذات مرتبطة بالشعور والتفكير، فهي تؤثر في توجه الفرد انطلاقا من نزواتها وهواجسها، وكذا تقلباتها في فك الأسئلة والبحث عن أجوبة. "إن الغرض الأسمى للفرد أن يصل إلى أقصى الكمالات المودعة في ذاته، على ما يرى بعض علماء النفس من أتباع المدرسة الإنسانية. فسلوك الإنسان السوي تكتنفه حالة من التوتر بالفرد إلى تحقيق ذاتـــــــــــه وتمكنه من ذلك بقيامه بالمزيد من

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 101.

2- المصدر نفسه، ص 103.

النشاطات التي تتفق وطبيعة هذه الذات، إن الفرد على هذه الشاكلة، مدفوع لأن يصبح أكثر فأكثر نفسه أو ما هو مؤهل له وأن يصير كل شيء تيسره له طبيعته أن يكونه"[1] ولهذا يرى **جورج طرابيشي** أن فياضا أناه الأعلى لم تبن على الحب، بل بنيت على الخوف ومن ثمة كانت "علاقة امتثال لا علاقة استبطان، علاقة تبعية لا علاقة تماه، وباعترافه هو بنفسه علاقة تظاهر لا علاقة أصالة"[2] ومن هنا يمكننا أن نقول أن فياضا غير راض عن نفسه، يفعل مالا يحب، ويتظاهر بحب ما يكره، وفي اعتقادي أنه يفعل ذلك لا لشيء وإنما للتخلص من عقدة الأنوثة، هذا الدنس الذي كان ينسب له وهو صغير.

إن لعنة الأنوثة ولدت عند فياض جانبا مازوخيا متمثلا في تلذذه بألم نفسه حيث أنه عندما ضربوه في النضارة كان قلب أمه مقبوضا لأجله، في حين كان يستمتع ويتلذذ بنفسه كلما رأى وجهه في المرآة، وذلك ليحس بقوته ورجولته ويثبت أنه رجل يتحمل الألم، وبذلك يدرأ عنه لعنة الأنوثة، و في ذلك يقول **طرابيشي** : "أن هذا يبيح لنا أن نتكلم بدون خوف الخطأ عن حب الألم، وهذا الجانب المازوخي في فياض هو ما يقدم لنا مفتاح لعلاقته بالمسيحية"[3] فياض/ الرجل يعاني من المازوخية، وكأنه يقلب الطرح

السابـــــــــــــق أن السادية خاصة بالرجل لأنه فـــــــــاعل، والمازوخية خاصة بالمرأة لأنها

1- راضي الوقفي: المعجم الفلسفي ـ معجم المصطلحات الفلسفية ـ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، د ط، 1998، ص 337.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 104.

3- المصدر نفسه، ص 105/ 106.

منفعل، ها هو الرجل/ السيد الفحل يثبت رجولته بإحدى العقد المنسوبة للمرأة.

ويعود الكاتب حنا مينة لتأويل موقف فياض في حمل الصليب تأويلا جنسويا ـ كما وصفه طرابيشي ـ ينضح بالإيديولوجية الرجولية "إن كلا يحمل صليبه والفارق بين إنسان وآخر هو كيفية حمل هذا الصليب، هل ينحني تحته وينجر جرا، أم يرفعه برجولته ويمضي؟ وسأجرب أن أكون من النوع الثاني"[1] والمفهوم هنا صرخة إيديولوجية تقول أن الرجل في حمله لصليبه غير، فهو يحمله مرفوع الرأس برجولة كما عبر عنها الكاتب ـ متبوع لا تابع، أما الآخر/ المرأة فهو خاضع منحني منجر جرا، فالرجولة حتى في حملها للصليب متميزة عن الأنوثة.

وغير بعيد عن هذه المعاناة والعذاب المادي الذي كان يعانيه فياضا، يرى **طرابيشي** أنه يعاني معاناة معنوية أيضا متمثلة في الامتناع عن اللذة (النساء) ففياض أمام العدد الهائل من العروض النسائية المقدمة إليه يحتاج إلى كثير من المقاومة، إذ كم يلزمه من المكابرة للامتناع عن هذه العروض والإغراءات "وبالتالي قدرا أكبر من العذاب"[2] إذن فياض يعاني مازوخية أخرى على المستوى المعنوي، مازوخية معنوية يقرنها **جورج طرابيشي** بمكابرة الرجل وربما بنبالته؛ لأن فياضا قد صدّ كل عرض قُدم له، مما يجعل هذا الأمر يعود بنكبة جديدة على الأنثى "والحق أن العرض بحد ذاته قمين بأن تتوقف عنده لأنه يسقط كل بعـــــــــــــد

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 107.

2- المصدر نفسه، ص 108.

إنساني للمرأة، ولا يترك منها سوى بعدها كأنثى وكجسد جميل خلقه الشيطان برسم التجربة والغواية"[1] وكأن طرابيشي يطوّق تفسيره بالنسق الثقافي الفحولي فيعيد المرأة إلى صورتها السلبية ويجعلها رمزا للغواية والإغراء، وأكثر من هذا يجعلها من خلق الشيطان ليلتصق كل ما هو دوني، وهذا ما يوحي بأن الفحل حكم على المرأة/ الأنثى بالتبعية الحاملة لمعنى الإلغاء، والملاحظ أن هذه الصورة السلبية فيها الكثير من المغالاة والإجحاف، حيث اقتصر دور المرأة على إغراء الرجل وتضليله.

في مقابل دونية المرأة يحظى الرجل/ فياض بالقداسة "على هذا النحو، وكما اقترن الماركسي بالمسيحي، يقترن شخص فياض المناضل بالقديس"[2] فإعراضه عن النساء وإغرائهن وشهواتهن جعلته يسمو، والسمو يرفع المناضلين إلى مرتبة القديسين. واللافت للنظر هنا أن **طرابيشي** عبر عن فحولته بقصد أو بغيره، حيث حكم على المرأة بأنها رمز للغواية والإغراء، في مقابل ذلك جعل الرجل متماهيا في ذاته مع القديس.

وتتفاقم الأنا الرجولية عند **طرابيشي** حينما يصرح أن "أمدوحة الرجولة التي هي رواية الثلج يأتي من النافذة، تغنينا عن مزيد من التوسع في بيان مآثرهم"[3] وكأنه يود القول أن للرجولة مآثر ومحاسن لا متناهية تمثلت في رواية حنا مينة.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 108.

2- المصدر نفسه، ص 110.

3- نفسه، ص 114.

وفي مقابل عظمة الرجولة تفتح الشخصيات الثانوية الأنثوية المجال واسعا لهجاء وازدراء الأنوثة، ففي بادئ الأمر كان فياض يواجه نفسه؛ لأن رجولته ملوثة بالأنوثة التي كان والده ينعته بها، ثم يعرض لنا الكاتب صور النساء مشوهة دنيئة كصورة "أم خليل" التي لا يتوقف نقيقها، وكان شعارها في الحياة أن السياسة لا تطعم خبزا، وهذا

دليل على الجهل، ودليل على أن همها الوحيد والأوحد في الحياة كيفية الحصول على اللقمة، مما جعل الرجال/ (خليل، فياض، الأب) يعاملونها "بازدراء كاريكاتوري" هذا ما يكشف عن قيمة الأنوثة التي تظهر بأنها قيمة متدنية بل تتحول إلى مسخرة، على عكس الفحولة التي اتصف بها الرجل، ولا شك أن الحديث عن الأنوثة بوصفها قيمة متدنية في الخطاب النقدي، هو حديث يستمد مشروعيته من خصوصية الثقافة التي أنتجت ذلك الخطاب، وهي ثقافة كرست سلطة الذكر، وكان تحقير الأنوثة هو "معنى نسقي جوهري"[1] فيها، فبروز التأنيث بوصفه قيمة دنيا تشير ضمنا إلى قيمة مضادة عليا تمثل الذكورة نواتها المركزية.

وإذا كانت الذكورة تتجسد من خلال الصفات التي تتميز بها والتي يعمل غرض المديح على تكريسها، باعتباره الفن الذي يتغنى بقيم الذكورة، فقد نظرت الثقافة إلى المرأة على أنها كيان بلا صفات، أو هي في أحسن أحوالها كيان يختزن القيم السالبة التي تتضاد مع القيم الموجبة التي يتمتع بها الرجل حسب التصنيف الثقافي للنظام الجندري، هذا ما جعل من أم خليل مشهدا كاريكاتوريا بالنسبة لمعشر الرجال.

1- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص 125.

إن حجر الأساس للتصور الثقافي العربي للمرأة هو أن المرأة ناقصة عقل ودين

هذا التصور ترك أثره في التوزيع القيمي للرجل والمرأة، إذ أصبح العقل قيمة ذكورية يتميز بها الرجل عن المرأة فهو "مرآة الرجل"[1] هكذا تم إقصاء المرأة من دائرة العقل وكل ما يدخل تحته من سياسة وبيان وإعمال للرأي، وهو ما عكس صورة سلبية تتمثل في جعلها خارج إطار المشاركة في إنجاز القرار، وها هي صورة أخرى تكرس جهل المرأة وهي "هناء": "ووجه هناء زوجة جوزيف، لا يقل هو الآخر بشاعة كاريكاتورية عن وجه أم خليل، فالفن الوحيد الذي تتقنه هو "طق الحنك" والكتاب الوحيد الذي قرأته في حياتها رواية بدأت بها في شهر العسل ولم تتمها حتى بعد أن صار لها بنتان، وهوايتها اليتيمة الاستماع إلى أغاني العندليب الأسمر"[2].

إن ضحالة الحمولة المعرفية التي يختزلها عقل المرأة والتي تتمثل بمعرفة أمور المنزل والاعتناء بجسدها، قد جعل من المرأة خارج نطاق الإبداع، بل خارج عملية التذوق الناجمة عن الإدراك الواعي وهو أضعف الإيمان، وجعلها لا تجيد إلا طق

الحنك ـ على حد تعبير حنا مينة ـ؛ أي الثرثرة التي لا ترجى من ورائها فائدة والأدهى من ذلك أنها قرأت كتابا واحدا كل حياتها وهو عبارة عن رواية لم تكملها وحتى هواياتها ما هي إلا مجرد الاستماع للأغاني.

هذا التصور الدوني للقيمة المعرفية التي تملكها المرأة قد تجـــــــلى في الخطاب

1- ابن عبد ربه: العقد الفريد، تر: محمد عبد القادر شاهين، المكتبة المصرية، صيدا/ بيروت، د ط، 2008، ج 2، ص 101.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 115.

النقدي بوصفه مجالا للاستثمار المجازي الذي يكرس هيمنة الرجل إذا ما تم قياس معارفه بمعارف المرأة، فها هي هناء/ المرأة تجسد قمة الغباء قبالة جوزيف/ الرجل حينما يخبرها أن الرسالة وصلت من بكين "فصاحت هناء من المطبخ: ممن هذه الرسالة يا جوزيف؟ من بكين، ومن هي بكين بسلامتها؟ بكين هذه في الصين ومتى تعرفت عليها ما شاء الله؟ ولك قلت لك بكين! يا يسوع! ومن هي بكين بسلامتها؟"[1] .

وإضافة إلى الجهل والغباء نجد "مرين" التي كانت رديفا للشهوة مقابل زوجها/ الرجل المخترع وصانع الحياة، حيث "يلخص كل دورها في الحياة أنه ماء غير مقدس، يلقى بلا مبالاة على النار التي تلهب زوجها"2. ومن ثم اختزلت المرأة في الشهوات والممارسات الجنسية.

هذه الصور الثلاث للمرأة هي صور تكرس القيمة المتدنية للمرأة في المجتمع العربي و "سمة الاحتقار والازدراء للمرأة إنما هي سمة قارة في الوعي الجمعي العربي، وهي إطار ثقافي لا تستطيع المرأة تجاوزه إلا من خلال ارتباطها بالرجل يتمثل ذلك الارتباط بالطاعة العمياء له، تلك الطاعة التي يمكن أن تسترد بها المرأة عقلها الذي سلب منها، إذ كثيرا ما يسبغ العقل على المرأة عند الحديث عن كيفية تعاملها مع زوجها، وما تقدم له من تنازلات لغرض الحصول على رضاه"[3] .

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 116.

2- المصدر نفسه، ص 116/ 117.

3- ينظر:أبو محمد عبد الله الدينوري: عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، 1418، ص 635.

وإزاء هذا الوضع المهين يبدو تجهم **طرابيشي** واضحا حينما يعبر عن الكاتب بقوله: "... الذي لا يثبت طول باعه في فن الكاريكاتير إلا عند كلامه على النساء"[1] وكأنه يقدم له نقدا على المبالغة الكبرى التي صور بها نماذج النساء الثلاثة، ثم يكتشف الناقد أن تعاطف الروائي مع المرأة لا يحدث إلا عندما تتحول المرأة إلى رجل تماما كما كانت تفعل أم البشير التي كانت تقول: "امرأة أنا ورجل وأنا لا أزوج النساء للنساء"[2] ومن ثم يرى **طرابيشي** أن رواية "الثلج يأتي من النافذة" بمثابة صب للزيت على نار حقد وازدراء الرجل للمرأة لتتأجج وتتضخم جيلا بعد جيل، وتكرس النظرة المعادية للمرأة من خلال دونيتها وعدم اعتراف المجتمع بها إلا من خلال تبعيتها للرجل.

وفي ختام دراسته لرواية "الثلج يأتي من النافذة" يدين الناقد **جورج طرابيشي** هذه الرواية وينعتها بأدب الرجولة، هذا الأدب الذي ما فتئ يفتك بالأنوثة كل ما وجد إلى ذلك سبيلا، ويعلله تعليلا نفسيا بأنه **"رهاب الأنوثة"** ، حيث أن هذا العداء المعلن والذي لا أساس له للمرأة ما هو إلا خوف من السيد الفحل "أن تكون الغلبة في تلك الحرب الداخلية للعناصر المؤنثة على العناصر المذكرة"[3] على اعتبار أن السيد الفحل يعتقد أن العلاقة بين الرجل والمرأة هي عبارة عن حرب الفاعل فيها هو السيد الفحل، والمنفعل الخاضع لابد أن يتجسد في المرأة، ومن ثمة تتولد فيه عقدة الخوف من الانهزام أمام الأنوثة، فيظل مستعدا في كل مرة لإطلاق رصاصة

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، 116.

2- المصدر نفسه، ص 117.

3- نفسه، ص 118.

إيذانا بإعلان الحرب.

وختاما نستطيع أن نقول أن: الروايات الملتزمة بالرؤية الاشتراكية تنطلق من إيديولوجية تحدد مفهوما معينا للإنسان وتصورا خاصا للعلاقات الداخلية والخارجية التي يتفاعل معها عبر صراعه مع القوى التي تحاول أن تقيد تطوره وتقدمه، إن رواية "الثلج يأتي من النافذة" عبارة عن همزة وصل بين المناضل ونضاله، فهي بعبارة أخرى تصف كيف يسمو البطل من مرتبة الإنسان العادي إلى مرتبة الإنسان الثوري

عن طريق التجربة الشخصية والصراع مع النفس والخارج ونستطيع إذ ذاك أن نميز عدة مراحل في درب فياض الثوري:

أ/ مرحلة التعلم في المغارة على ضوء الشمس: هنا حيث لا نوافذ ولا أبواب تعلم خليل النضال، أما خليل فإنه كان يافعا ولم يستطع في هذه المرحلة سوى أن يتلقن المبادئ الثورية الأولى، وهذه المرحلة إضافة إلى العمل النضالي والسجن في الوطن ثم قرار الهرب إلى لبنان، تقع على خط الزمن قبل بدء الرواية.

"ب/ مرحلة التردد والتخفي في بيت أبي خليل: يبدو البطل في البدء رافضا، حيث أن هرب فياض من بلده ولجوءه إلى بنان يعنيان أن روح النضال لم تنضج عنده بعد، ويذوق فياض مرارة السجن والغربة، مرارة الإغراء، حيث تلعب النافذة الدور الأساسي في هذه المرحلة، فهي تكاد تنسيه سجنه وغربته وتغريه بالعودة إلى حياة ما قبل التجربة، ويضطر عندئذ أن يقارن بين خليل وجوزيف، فيختار أن يعيش كخليل، مناضلا ثوريا يكدح ويعمل، تعد هذه المرحلة رئيسية يتقرر فيها مصير البطل، إنها مرحلة تحول فياض من هارب متردد إلى عامل مناضل.

ج/ مرحلة العمل اليدوي الشاق: يصمم فياض على العمل بيديه ليثبت إنسانيته ويدفع عنها الفساد، وإذا كان هربه إلى بيت خليل تعبيرا عن أزمة انتمائه كمثقف بورجوازي، فإن تصميمه على العمل يعد بمثابة انتصار على ما تبقى في نفسه من آثار الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها وينخرط في عداد العمال البائسين الذين تمص البورجوازية دمائهم.

د/ مرحلة النضال الفعلي: وتعد هذه المرحلة ذروة تجربة النضال، ففياض يعمل في كتابة منشورات ثورية وطبعها، فهو قد تعدى مرحلة العمل الفردي (المعاناة الشخصية) إلى نشر المبادئ الثورية (الكفاح السري والعمل القيادي) فالعمل إلى جانب الثقافة (فياض) والثقافة إلى جانب العمل (خليل) هما طريق صنع المناضلين الثوريين، وهما طريق الخلاص من الحيرة والتردد، بل الخلاص من الغربة، لذلك يشعر فياض الآن بأن البرد ليس من الثلج وإنما البرد كان من الغربة والتجربة تمت في الغربة والآن وداعا للغربة"[1] .

3/ الرجولة بوصفها نبالة:

لا يخفى عنا أثناء قراءتنا لمشروع **طرابيشي** النقدي ذلك النقد البنيوي اللاذع للمجتمع الأبوي الذكوري، حيث يذهب بعيدا في تعرية النزعة الذكورية في الإنتاج الروائي والمعرفي العربي بقوله: "لم تتردد في أن تختار الموت على أن تفقد بيضها"[2] .

1- محمد هادي مرادي، محسن خوش قامت: دراسة تحليلية لرواية الثلج يأتي من النافذة لحنا مينة، ص 125/ 126.

2- عبد الله أبو هيف: الاتجاه النفسي في النقد الروائي السوري، الموقع الإلكتروني: www.startimes. Com.

إن الرجل الشرقي يتخبط في مسارب الرجولة المسدودة ومن ثم يكون التعمق النقدي **لطرابيشي** إظهار وفضح لإيديولوجية الرجولة بكل زخمها، تركيزها واختمارها واعتبارها قداسة ونبالة، ويتضح ذلك جليا في تحليله لروايات "حنا مينة" التي اخترنا منها لدراسة هذا العنصر روايات: "حكاية بحار" و "بقايا صور" و"المستنقع"، حيث يقرأ أعمال حنا مينة على امتداد تجربته الإبداعية الطويلة ويخرج بفكرة مفادها أن: سلطة النموذج هي السلطة المتحكمة فيها، وأن كاتب ثلاثية البحر يبدع في إطار جمالية النموذج وأن طاقته الإبداعية تكمن في هذه القدرة الفذة على التنويع داخل أنموذج صاغه بنفسه تحول مع تقدم التجربة الإبداعية ونموها إلى سلطة.

إن سلطة الأنموذج تبدو لنا في هذا المنوال السردي الذي نحته حنا مينة ومحور هذا المنوال هو البطل، وفي رواية "حكاية بحار" كما في رواياته الأخرى يعزف حنا مينة على الوتر ذاته هو وتر الرجولة، حيث يرى **طرابيشي** "أن تعدد قصص حكاية بحار وتعدد أمكنتها وأزمنتها وأحداثها لا ينفي بطبيعة الحال تساوقها كلها في لحن أساسي واحد، هو عينه الذي تعرفه جميع روايات حنا مينة بلا استثناء أعني لحن الرجولة الباحثة عن نفسها وعن توكيد لذاتها في البر والماء، على اليابسة والبحر، في المدينة وعلى الشاطئ وفي الغابة، وعلى سطح اليم وفي أعماقه"[1] وهذا يعني أن البطل الروائي/ الرجل من حيث أنه شخصية نموذجية متميزة داخل شبكة الشخصيات الروائية يحتل الحيز الأكبر من المساحة الروائية.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 136.

يرى **جورج طرابيشي** أنه: "في حكاية بحار تنقسم الرجولة إلى رجولتين: رجولة الآباء ورجولة الأبناء، وأولاهما مثال الثانية، مرآتها، عقدتها، محك تجربتها"[1] . حيث جسدت هذه الشخصيات الروائية وأبطالها الرجولة والقيم الكبيرة وتمسكت بأشرعتها

الضخمة وهي: الصدق والكرامة والشجاعة والمحبة والدفاع والتضحية في سبيل الآخرين، وفي سبيل الوطن، وكرهت الكذب والنفاق والخيانة.

كما صور حنا مينة أبطاله البحارة في قلق دائم على الرجولة، وهو قلق ـ كما اعتبره **جورج طرابيشي** ـ غير مفهوم بالنسبة لسعيد حزوم حيث أن "ما مضى من عمره كان مراكمة لشواهد مبنية على رجولة لم تتهاون مرة في تطبيق دستور الرجولة"[2] فهذا القلق غير مبرر؛ لأن سعيد بطل أسطوري يستمد من الضعف قوة، يتعلق بالحياة، يصارع من أجل البقاء رغم خذلان الحياة له إلا أنه يؤمن بقدسيتها.

ولأن البطل في هذه الرواية هو ابن حُكم عليه أن لا يتحول أبا أبدا "تكون الرجولة وصية من الأب إلى الابن أكثر منها ميراثا، وقد لا تكون حياة إنسان بكاملها كافية للقيام بعبئها"[3] هكذا تتحول الرجولة إلى حمل كبير يلقي بها الأب على عاتق الابن، ذلك الأب الذي يعني رمزا لماض مجيد حافظ على الرجولة وقدسها، وحاول تحميلها للابن الذي يحاول تقليد أبيه ليكون رمزا للصمود الشعبي وهكذا تتحول الرجولة وصية لابد من تنفيذها.

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 136.

2- المصدر نفسه، ص 137.

3- المصدر نفسه، ص ن.

ويعبر **طرابيشي** عن هذه الرجولة بقوله: "إن الرجولة حرب كحرب البسوس وليست معركة يتيمة تتقرر فيها المصائر مرة واحدة وإلى الأبد"[1] .

هناك فرق بين البطل الإيجابي والبطل الإشكالي في روايات حنا مينة، وهو أن البطل الإيجابي يتجاوز كل المصاعب والتحديات، ويسعى للانسجام مع محيطه الاجتماعي، ويقف إلى جانب الطبقة الشعبية، بينما يجد البطل الإشكالي نفسه غير قادر على تجاوز المصاعب رغم أنه يسعى لتجاوزها، حيث يرى **طرابيشي** "إن الأصل في البطل الكلي القدرة ألا ينهزم، كما رأينا في حالة الطروسي، ولكن تركيب الأنا المثالي في روايات حنا مينة من عنصرين أبوي وبنوي يسمح بإدخال تعديل على قانون البطولة أو الرجولة ذاك. فالانتصار على الزمن هو من سمات المثال الأصلي: الأب، أما الابن فالمثالية عنده ليست حالة أصيلة"[2] ومن هنا نستطيع القول أن الرجولة الحقة متجسدة في شخصية الأب الذي يتمتع بالسيطرة والتي منها انبثق النظام الأبوي.

ويربط **جورج طرابيشي** بين عدم قدرة البطل الإشكالي/ الابن على تجاوز المصاعب وبين موقفه من المرأة "فالشعور بالخذلان أمام الفتى في سباق الغوص يناظر شعور مماثل أمام سيدة البحر التي دعته إلى بيتها المهجور على الشاطئ"[3] . إن رفض سعيد حزوم لدعوة المرأة يعد بحد ذاته خذلان للرجولة، وأن رجلا كامل الرجولة ما كان ليتصرف هكذا "وهذا موقف ما كان ليصدر عن بطل

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 137.

2- المصدر نفسه، ص 138/ 139.

3- نفسه، ص 139.

كلي القدرة مثل الطروسي أو الأب صالح حزوم"[1] وهنا نستنتج أن سعيد حزوم غير كلي القدرة، أو بمعنى آخر غير مكتمل الرجولة لأن "بطلا كلي القدرة ما كان ليفصل الرجولة المعنوية عن الرجولة الجنسية على نحو ما يفعل سعيد حزوم في محاولة منه لتعزية نفسه"[2] إن الأب إذن يمثل البطل الغائب أو الحاضر بغيابه والذي ترك لابنه ميراثا بطوليا عليه أن يحافظ عليه، بيد أن سعيد حزوم رغم مواجهته وتحديه ما كان بطلا كلي القدرة.

إن البطل الإيجابي "لا يملك إلا رجولته وإنسانيته"[3] ولهذا يرفض **طرابيشي** أي مقابلة بين الفتى والرجل، بل علاوة على ذلك فإن كلمة "بقية" التي لا ينفك سعيد حزوم يستعملها هي كلمة مستنكرة محرمة من طرف بطل كلي القدرة "إن هذه المقابلة بين الفتى والرجل بين الولوج والشيم ما كانت إلا لتكون مرفوضة من قبل بطل كلي القدرة لا يتصور نفسه، ولا يمكن تصوره إلا فتى ورجلا معا. رب الولوج ورب الشيم معا. بل حتى كلمة "بقية" التي لا يتردد سعيد حزوم في استعمالها ما كانت إلا لتكون مستغربة، بل مستنكرة على لسان بطل كالطروسي أو صالح حزوم، فـ "البقية" و "الرجولة" لا يجتمعان، وإضافة الأولى إلى الثانية هي بمثابة إلغاء لها أو هجاء"[4] الرجولة إذن كلمة كبيرة لا يمكن تجزئتها، مقدسة لا يمكن

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 139.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- كامل الخطيب، عبد الرزاق عيد: عالم حنا مينة الروائي، دار الآداب، د ط، 1979، ص 35.

4- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 140.

تحريفها بزيادة ولا بنقصان، وإن أي كلمة دون الرجولة أو البطولة تلغي هذه الكلمة العظيمة أو تهجوها.

إن صالح حزوم قد عُرف بشجاعته التي تدنو من التهور[1] وهو من دونها لا يختلف عن سائق سيارة وعامل في الميناء[2]، وهو كذلك يمر بتجربة التتويج لتكشف سره وتختبر قلبه لترى هل قدّ من خشب أو من دم[3] ، ذلك أن حبه للتضحية جعله يعرض حياته للموت لينقذ مركبا كان البحارة يريدون التضحية به في النهر، حتى يحافظوا على سلامة مراكبهم، وهكذا تصبح الطبيعة هي التي تقد البطل وتنحته، فلكي يصبح البطل ابن البحر عليه أن يواجه العاصفة[4] فالتتويج هو إذن نتيجة للمغامرة، وإن كل هذه الفضائل تجعل من الشخصية الروائية بطلا ملحميا ذو مقام خاص متميز، خبرته، شجاعته، قدرته على احتواء الموقف، حيويته وعناده في التغلب على المشكلات الطارئة تعطيه هذا التميز عن الجميع يقول **طرابيشي** "... ولكن حال سعيد حزوم لم يكن كحال غيره من البحارة، لا لأنه لم يكن يعاني من "السعار"، وإنما لأنه كان متعلما، ولأنه كان مؤمنا بقضية الاشتراكية وإن لم ينتسب يوما من الأيام إلى الحزب، ولأنه كان يحلم بأن يأتي يوم نتخلص فيه من الظلم، من الاضطهاد، من الاستغلال، من الفقر، من العدوان ولأنه كان فضلا عن ذلك وطنيا وعروبيا وطوباويا على طريقته، مستعدا أن يموت

1- ينظر: حنا مينة: حكاية بحار، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1981، ص143.

2- المرجع نفسه، ص 144.

3- نفسه، ص 351.

4- نفسه، ص ن.

في كل وقت لتصبح الأشياء جيدة دفعة واحدة"[1]. إن الرجولة التي يتصف بها سعيد حزوم تتسم بالنبالة فهو على المستوى الفردي له قيمه الأخلاقية الخاصة به، فهو رجل عادل ومستقل لا يعاني من السعار كغيره، بالإضافة إلى أنه كان متعلما ومؤمنا بأن الاضطهاد والظلم لابد أن يتلاشيان وتلك كانت قضيته الأولى.

وتتضخم الرجولة إلى حد يقدم فيها البطل على ممارسة اللذة بفعل الاغتصاب لذة شبقة "يستنزف بعض قواه"[2] وهذا يعني أن البطولة لا تكتمل إلا بخوض تجربة اللذة، هذا ليس بجديد على كلمة الرجولة العظيمة، وإنما المشهد الذي يدعو للتعجب والتساؤل هو موقف المرأة، حيث يرى **طرابيشي** أنه "كما في كل حلم ذكري بالاغتصاب، لم تكتف تلك المرأة الصينية الجميلة المتزوجة كما يشهد الخاتم الذي أبصره سعيد حزوم في إصبعها، بأن تصل إلى ذروة المتعة مع مغتصبها فحسب، بل كافأته أيضا على ما أذاقها من لذة تحت تهديد السكين والموت والفضيحة، بأن تناولت من صندوق تحفها خاتما آخرا، وألبسته إياه بنفسها"[3] وكأن المرأة ها هنا ممتنة للسيد الفحل على ما فعله بها، لتختزل في المتعة الجسدية والخيانة، بل أكثر من ذلك ستنعت بأنها ساقطة، ومقابل التحديدات السلبية للمرأة داخل الرواية تتحدد إيجابيات احتواها الرجل كطرف ثقيل فهو: القوة والفحولة والتصدي والبسالة، بل حتى إزاء فعلة الاغتصاب كان مزهوا

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 141.

2- حنا مينة: حكاية بحار، ص 200.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 143.

بنفسه وبرجولته غير آبه بعار أو إثم يقول **طرابيشي** "ولم يكن إحساس بالعار وبالإثم هو ما خلفته هذه الفعلة الاغتصابية في نفس سعيد حزوم، بل غمرته سعادة غير عادية"[1] بل أكثر من ذلك إعجاب بالذات وزهو واعتداد بها "ومع كل هذه الأحاسيس إعجاب هائل بالذات حدا بسعيد حزوم"[2] إن الرجولة إذن هي القيمة الأخلاقية الأساسية التي تميز البطل وهي تكتسب عبر نظام أخلاقي خاص تكون المغامرة فيه عنصرا أساسيا.

غير أن **جورج طرابيشي** يقلب الطرح ها هنا باعتبار الفعل الذي قام به البطل فعل من شأنه أن يخلّ بمبدأ الرجولة وقوانينها فـ "الفعل الاغتصابي الذي هو فعل اعتداء من إنسان على إنسان في لحم دمه، يخالف قانونا أساسيا من قوانين البطولة وبالتالي للقوانين التي تتحكم في بناء الأنا المثالي، فالبطولة هي بالتعريف ما هو خارق للإنسانية، لا ما هو معاد لها. وفعلة كالاغتصاب مذلة للنصف المؤنث من الإنسانية في لحم لحمها ومؤسسة لعلاقة القوة والعنف المطلق في قلب علاقة الحب، تحبط سلفا أية عملية تماه مع البطل المغتصب، وهكذا وبقدر ما تكشف مأثرة سعيد حزوم الاغتصابية

عن عطالة في عملية استدماجية للأنا المثالي، تنصب سلفا حاجزا منيعا بين القارئ وبين التعاطف معه"[3] إن **جورج طرابيشي** يحاول أن يكشف عن التناقض الذي يشوب شخصية البطل فهنا بقدر ما يحاول الكاتب أن يجعله نبيلا مقدسا أنموذجيا لا يشوبه الخطأ، ألصق فيه فعلـــــــة

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 143.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- نفسه، ص 144.

الاغتصاب التي أنزلته نهائيا من مكانه العلي الذي تبوأه.

"إن الرواية هي قصة بحث متدهور، إنها بحث في عن قيم أصلية في عالم متدهور"[1] نعم يعرض علينا حنا مينة في أغلب رواياته عالما متدهورا، فالخطر الخارجي الذي يهدد العالم الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل يدعوه إلى الانسجام مع وسطه الاجتماعي وبيئته في الروايات ذات البطل الإيجابي، ويدعوه كذلك إلى أن يحمل وعي مجموعته. بيد أن البطل في الروايات ذات الشخصية الإشكالية يجد نفسه وحيدا في مواجهة عالمه، وهو إذ يبدو متشبعا بوعي اجتماعي في عالم لا يواجه الخطر الخارجي مباشرة، يشعر بصعوبة صقل شخصيته وبلورتها كما أوضح **طرابيشي** في حديثه عن سعيد حزوم "الابن الذي كُتب عليه كما أسلفنا أن يبقى أبد حياته ابنا، فما كان حلمه يتعدى أن يكون بحارا، بحارا يعشق البحر بل يتزوجه، ولكنه يبقى بحارا، إمرة نفسه لا لنفسه بل للقبطان، ووجوده توق واشرئباب إلى أن يكون ابنا من أبناء القبطان، فردا من أفراد عائلته أو رعيته، بل عبدا من عباده"[2] فالارتهان بواقع متشعب خال من كل دلالة يدعو البطل إلى معرفة الذات وتعمق بعض لحظات العزلة لديه إحساسا بالقطيعة وهو لا يواجه عالمه الاجتماعي وإيديولوجيته السائدة إلا بسلاحين هما: ثقافته وعمق تجربته.

ثم يعود **جورج طرابيشي** ليبرز البحر الذي يظهر عند حنا مينة كمدينة فاضلة وفضاء واسع لتمثيل الحياة بكل وجودها، ذلك البحر الذي أوجد شخصيات بحرية

1- لوسيان غولدمان: نحو سوسيولوجية الرواية، فاليمار، باريس، د ط، د ت، ص 23.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 145.

أنموذجية أمثال صالح حزوم وسعيد حزوم، هذه الشخصيات التي ارتبطت بالرجولة، فكان البحر مرآة عاكسة لهذه الجولة متمثلة بمعان أخرى كالشجاعة والصبر والقوة وحب المغامرة والاكتشاف، بل وأكثر من ذلك: النبالة "هنا الرياسة جدارة، تعني النبالة والوجاهة والشجاعة والكرم"[1] وبالتالي تتوحد معاني الرياسة والرجولة والنبالة لتغدو ثلاثية متلازمة.

ويطرح **طرابيشي** الطرح المتعارف عليه بتلازم البحر والمرأة عند حنا مينة فعلى الرغم من أن "أدب حنا مينة يتخذ من الرجولة والبطولة محورا، وأن البحر والمرأة هما المعادل الموضوعي لتحقيق هذه الرجولة وتلك البطولة"[2] إلا أن **طرابيشي** يرى أن البحر في أدب حنا مينة يتبدى مرة في صورة رجل ومرة في صورة امرأة "...فيتبدى تارة في صورة امرأة وطورا في صورة رجل، تارة في صورة أم وطورا في صورة أب، وعلى المستوى الرمزي تارة في صورة أعماق ساكنة وطورا في صورة أمواج ثائرة، وبالفعل ما نكاد نطمئن إلى أن حياة البحر تقوم لدى البحار مقام المرأة، وأن البحار يعرف مع البحر الانفعال الذي يعرفه مع المرأة وأنه يفهم المرأة لأنه يفهم البحر، حتى نفاجأ بصورة أخرى للبحر هي صورته كذكر تقوم له الأرض أو اليابسة مقام الأنثى"[3] .

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 145.

2- بلال كمال عبد الفتاح: مداخلة بعنوان "تلازم المرأة والبحر في أدب حنا مينة الروائي"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص 68/ 69.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 146.

على الرغم من أن البحر والمرأة معلمان أساسيان في أدب حنا مينة، وإذا كان يعد البحر أصل اليابسة وأساسها فإنه يعد المرأة "قضية الوجود ومادامت قضية الوجود فمن الطبيعي أن تكون علاقة بين موجودات هذا الوجود وتاليا بين المرأة والبحر"[1] فقد أقحم **طرابيشي** علاقة الذكر بالبحر، بل جعل للذكر صفات القوة والاندفاع والثورة، فالذكر إذن هو البحر في صورة أمواجه الثائرة، وأعطى للمرأة صفات الهدوء والسكينة والوداعة، فالأنثى إذن هي البحر في صورة أعماقه الساكنة.

إن صالح حزوم هو بطل وحيد فردي ولذلك يحتكر **طرابيشي** في تحليله الرجولة على صالح حزوم إذ يصفه بالعملاق الهرقلي "إن أبا يمثل عملاقية صالح حزوم قد لا تدع

من مجال للاختيار أمام الابن غير أن يتخذ منه موقفا مؤنثا، وبالفعل إن الرجولة برمتها: الجنسية والمعنوية على حد سواء تبدو حكرا محتكرا لذلك العملاق الهرقلي الذي اسمه صالح حزوم"[2] . وإذا كان **طرابيشي** يحتكر الرجولة على هذا البطل الهرقلي الذي اسمه صالح حزوم، فإني أرى أن أدب حنا مينة وإن كان محوره الرجولة، فإن هذا المحور لا يتحقق إلا بنقيضه، فكما يظهر البحار سيدا للبحر فإنه يظهر سيدا للمرأة: "إنه سيد المرأة، كما هو سيد البحر! إنه كان يتواضع أمام البحر العاصف، لكنه يرفض التواضـــــــــــــع أمام المرأة ذات المـــــــــزاج

1- بلال كمال عبد الفتاح: "تلازم المرأة والبحر في أدب حنا مينة الروائي" ص 68.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص147.

العاصف"[1] وأمام هذه السيادة الدالة على النرجسية الصارخة في أبطال روايات حنا مينة الرئيسيين، نستنتج أن هناك ثلاث قوى متصارعة: قوة البحر، قوة المرأة وقوة الشخصية المعادلة معها، فيظهر التلازم بين البحر والمرأة دالا على القوة الثالثة: قوة البحار، وبالتالي فإن قوة البحر وقوة المرأة تشكلان القوة المناظرة التي تصارعها قوة الرجل (البحار)، فهو الأمر الذي جعل **طرابيشي** يضفي تلك الهالة من القداسة على الرجولة التي كان صالح حزوم لا يدين بسواها "وما كان لصالح حزوم سوى عقيدة واحدة أو ديانة واحدة: الرجولة، وكانت جميع معايير الرجولة على كثرتها وتنوعها تجتمع فيه، وكان على استعداد لأن يتهاون في أي شيء إلا فيها"[2] وبالإضافة إلى هذه الهالة من القداسة فإن السارد يحاول أن يقنعنا أن النفس الذكرية فطرت على الصفات المثالية التي تتمتع بها الرجولة: "وكان شعبيا بطبعه، ومناصرا للضعيف، وكارها للظلم، وكان يفعل كل ذلك بالفطرة الإنسانية، بالحس السليم، دون وعي، ودون فهم لمصادر الشرور في العالم"[3].

إن الغرور الذي يتملك صالح حزوم يعاوده بين الفينة والأخرى بأنه سيد البحر وسيد المرأة، فقد احتكر الرجولة على نفسه وراح يؤنث كل العالم، وعلى حد رأي **طرابيشي** "في البحر كان صالح حزوم يؤنث العالم، يؤنث حتى العاصـــــــــــفة ذات

1- حنا مينة: الرحيل عند الغروب، دار الآداب، بيروت، ط 2، 2003، ص 33.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، ص 148.

3- المصدر نفسه، ص ن.

الادعاء أو المطامح الذكرية"[1] إن هذه البطولة والرجولة هي التي تمنح النفس شعورا بالارتواء كلما عانق صالح حزوم رجولته الصارخة.

إن المرأة كائن أساسي في وجود البحار وفي حياته، في واقعه وفي أحلامه، لذا

تلازمت مع البحر لترسمه وتشكل شخصية البحار جسديا ونفسيا، حيث يملك البحار جسما قويا وروحا مثالية، ورجولة فذة، يمتاز بالقوة والصلابة، كما يمتاز بالرقة والنبل فهو متحقق بوجودها، ولما كانت المرأة هي التي تكمل الرجل وتحقق توازنه ومن خلالها يولد البطل، فلا غرو أن حب المرأة يكاد يكون مالكا قلوب أبطال حنا مينة، ولعلنا سنركز على المرأة في ثلاثية "حكاية بحار"، حيث المرأة متلازمة مع البحر، فالمرأة بحر والبحر امرأة، فهما وجهان لعملة واحدة، فإن الرجل يؤكد معنى فحولته من خلال علاقته بالمرأة، حيث يرى **طرابيشي** أن صالح حزوم "من أنصار التوحيد فيما يتصل بالمرأة، فامرأة تكون له لا تكون لغيره، ولكنه هو نفسه لا يمكن أن يكتفي بامرأة واحدة"[2] إن هذه الإيديولوجية التي تبيح للرجل ما لا تبيحه لغيره هي التي منحت لهؤلاء الرجال/ الأبطال صفات معينة أغلبها مكتسبة على حساب المرأة، على اعتبار أن الإنسان لا يولد رجلا بل يصير رجلا "فالرجولة عنده نمط حياة وأسلوب تفكير واعتداد بالذات وبطاقة دخول إلى قلب المرأة"[3] ولئن كان الرجل يبيح لنفسه إشباع شهواته ونزواته الشبقة، إلا أن السارد

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 149.

2- المصدر نفسه، ص 150.

3- بشرى عبد المجيد تاكفراست: المرأة في الأدب الذكوري ـ قراءة في ثلاثية حكاية بحار حنا مينة ـ، المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، دبي/ الإمارات، 2016، ط 1، ص 164.

وفي كل مرة يحاول أن يضع خطا أحمرا تحت لفظ الرجولة فهي عنده فوق كل شيء، ويحاول **طرابيشي** إبراز الصفة النبيلة التي يتمتع بها صالح حزوم وهي تغلبه على شهوته قائلا: "صحيح أن شهوته كانت شبقة لا تعرف ارتواء، لكن وفاءه لرجولته وتمسكه الصارم بسمعة الرجولة كانا يقتضيان كفاحا ضد عبث الشهوة الجسدية النابضة في عروقه"[1]

إن هذا الكفاح الذي يقوم به صالح حزوم ضد عبث شهوته هو الذي فتح معركة كبرى بينه وبين الحلوة "كاترين التي تمثل "صورة من صور الاستلاب الإنساني للمرأة في المجتمع السوري، فهي ضحية من ضحايا الحياة، لم تستطع مقاومة الفقر والجوع والحفاظ على الشرف، لذا تمردت على المجتمع وتقاليده وانتقمت لنفسها بأن تزوجت من خيرة الرجال وأعزهم برجولتهم وخانتهم جميعا"[2] هذه المرأة التي تتقن فن الإغراء، هذه الأنثى المرعبة التي أخضعت الرجال وما خضعت لهم أبدا، غير أن الحرب تلهب ألسنتها إذا ما التقت أنوثة مسعورة كأنوثة كاترين ورجولة عملاقة كرجولة صالح حزوم، ويصف لنا **طرابيشي** هذه المعركة بين الأنوثة والرجولة قائلا: "ولو كان لنا أن نتصور أنوثة عملاقة على منوال رجولة صالح حزوم العملاقة لوجدناها متجسدة في كاترين الحلوة"[3] إن هذه الشخصية القوية "كاترين الحلوة" التي لا يمكن الحديث عنها إلا بحضور الرجل، جعلت صالح حزوم يوجس منها خيفة أثناء دخوله في المواجهة، إذ كان تحدـــــــيه لكاترين

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 150.

2- بشرى عبد المجيد تاكفراست: المرأة في الأدب الذكوري - قراءة في ثلاثية حكاية بحار حنا مينة -، ص 164.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 151.

بمثابة تحد لرجولته، وهنا نعود إلى ما قلناه سابقا في أن البطولة عند حنا مينة لا تكتمل إلا بوجود الأنثى، يقول **طرابيشي** "وكان خوفه الداخلي هذا بمثابة تحد لرجولته"[1] إنه يمكننا هنا أن نتوصل إلى نتيجة هامة مفادها أن السارد إن كان قد أسرف في وصف الرجولة والبطولة في شخص البحار، فقد أسرف السارد كذلك في وصف المرأة التي تناسب هذه الحياة، وتناسب ذلك البحار، فإذا افتتن بها كان افتتانه شهادة على أن هذه المرأة نسجت من الجمال، من الطغيان، من قوة الشخصية ومن سحر الفتنة، فهو "فهو لا يشتهي أيما امرأة في هذا الوجود، امرأته بنيته التي جسدها من نار، وعيونها من ليل، وشفتاها من خوخ، وكيانها غريب لا يماثل..."[2] .

هي امرأة غير عادية تلك التي تتميز بملاحتها، وقوة شخصيتها، وقدرتها على التعاطي مع الناس، وإثارة انتباههم، وإغراء الرجال منهم ودفعهم إلى الاقتتال للفوز بها دون أن تخضع لواحد منهم، ودون أن تقع في غرام أي منهم "هذه المرأة عجيبة كأنها خلقت من صلب البحر، لتكون زوجة لرجاله، ولتخون رجاله مع رجاله أيضا، إنها امرأة بحر، من مائه تكونت، وفيه ولدت، وعلى شواطئه عاشت لربما ذات يوم تبعث الدهشة الكبيرة فينا جميعا"[3] إن المرأة تظهر قوية والبحار البطل دائم البحث عن هذه المرأة القوية، ولهذا وصف **طرابيشي** لقائهما بأنه "لقاء

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 152.

2- حنا مينة: حكاية بحار، دار الآداب، بيروت، ط 1، فبراير 1981، ص 91.

3- حنا مينة: المرفأ البعيد، دار الآداب، بيروت، ط 1، د ت، ص 128.

وثني تلتحم فيه الرجولة بالأنوثة التحام العاصفة بالبحر"[1] .

إن شخصية صالح حزوم تمثل شخصية الأب الفاعل الذي يؤثر في ابنه كما يرى **طرابيشي**، فهو شخصية سلطوية تمارس التأثير على أفراد الأسرة لاسيما الأولاد منهم "وسعيد حزوم الذي كان بكر أبيه لا يكتمنا أن حياته كلها ووجوده كله كانا اشرئبابا إلى التماهي مع الأب، فالولد يفتن أول ما يفتن، وأكثر ما يفتن بقوة والده"[2] إن الأب في هذه العلاقة يشكل الطرف الفاعل، حيث يتصرف الأب كشخصية "تعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها"[3]، وها هو صالح حزوم يأمر ابنه سعيد حزوم بالاتصاف بصفات الرجولة النبيلة على اعتبار أن الرجل لا يتصف إلا بهذه الصفات، ويبين **طرابيشي** في مقارنة يعقدها بين كن (القول الإلهي) وكن (قول صالح حزوم) تلك المقولة التي تنضح رجولة والتي ما فتئ صالح حزوم يوصي بها ابنه: "لقد قال الله للعالم كن فكان، وصالح حزوم ما كان يقول لسعيد حزوم إلا: كن... كن... كن... كن شجاعا وماهرا، أقدم حين يتراجع الآخرون، لا تتهور ولكن لا تتردد حين يلوح الخطر لا تكن في المؤخرة، كن شهما، كريما، مستقيما، عامل الأخيار بما يستحقون، والأنذال بما يستحقون أيضا، لا أوصيك بأخلاق الملائكة، ولا بأخلاق الشياطين، أوصيك بأخلاق البحارة الحقيقيين الذين يأخذون مهـــــــــنة البحر

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 152.

2- المصدر نفسه، ص 154.

3- عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ت: خليل الشيخ، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، 2008، ط 1، ص 86.

بجد، باحترام، بفروسية، ولا يسمحون لعار اللجة أو الميناء أن يلحق بهم"[1] إن هذا الأب المثالي يوصي ابنه بأخلاق الرجولة المثالية والتي يعدها أخلاق البحارة الحقيقيين، ومن هنا يتضح لنا أن الرجولة في نظر السارد والناقد على حد السواء: كائن جبار تماما كالبحر. وبطبيعة الحال لن يخذل سعيد حزوم والده إذ قال له كن فكان.

وفي مقابل شخصية "كاترين الحلوة" الشخصية القوية المتمردة تظهر شخصية الزوجة على أنها امرأة تابعة للزوج في كل ما يقرر من أمور ولا يأخذ برأيها؛ لأن ذلك ينقص من رجولته، فقد "كانت شخصيته طاغية بالنسبة إليها، ومحبوبة إلى درجة العبادة، كان يكفيها أن تكون زوجة صالح حزوم، لا تباهي بذلك، لكنها تمارس اعتدادا خفيا به، وعندما تتحدث عنه، تفيض بكلمات الإعجاب، فتنثني لذلك، ويكبر الوالد، وتطول قامته كثيرا"[2] إن هذا الرجل تزداد رجولته بخضوع المرأة وإعجابها به، فهي التي تساهم إذن في تكبير صورة الرجل وعملقتها.

وإن تكن المرأة مفتونة بزوجها إلى درجة العبادة فإن **جورج طرابيشي** يرى أن سعيد حزوم هو الآخر قد مارس هذه العبادة، فقد كان همه الوحيد أن يكون ابن صالح حزوم، أو أن يكون رجلا بمستوى صالح حزوم "...بل أنه لا يبغي شيئا آخرا من الحياة غير أن يكون ابن صالح حزوم، وإن تكن تلك الزوجة المسحوقة تحت وطأة زوجها قد أحبته إلى درجة العبادة، أفلا يصرح سعيد حزوم مرارا وتكرارا

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 155.

2- المصدر نفسه، ص 157.

بقوله: كنت مفتونا به"[1] إن هذا الرجل العملاق جعل الكل يفتتن به ويعبده، فالمرأة تظهر مذعنة لزوجها، إخلاصا، ووفاء، وحبا، راضية بما يرضيه، صامتة أمام هيبته،

فهي لا تملك أمام رأيه رأيا ولا تقوى على معارضة أمام قراره، فقد كانت هيبته تملكها امتلاكا، أما الرجل (سعيد حزوم) فيظهر مفتونا بأبيه، متماهيا في شخصه لا يريد حياته إلا إذا كانت صورة عن حياة أبيه، وبالتالي هذه العبادة التي مارستها الزوجة والابن صنعت من صالح حزوم هرقلا كما وضح ذلك **طرابيشي** "...فإذا بصالح حزوم هرقلا آخرا، عملاقا، بطلا يقاس به كل ما في الوجود"[2] .

إن هذه الرجولة المتدفقة التي يتميز بها حنا مينة ويسعى لوضعها في برج عاجي والتي دفعت به لتلك المقولة الناضحة بالإيديولوجية "الرجولة صنو الكرامة هي كل شيء، هي الشجاعة والخلق الكريم" هي التي دفعت به إلى تنصيب الرجولة ديانة يمارس من حوله عبادتها، وقد لفت **طرابيشي** النظر إلى ذلك قائلا "... هو المغالاة في تقييم الرجولة إلى حد عبادتها وإنزالها منزلة الديانة البطولية للإنسان"[3] .

ويتابع **طرابيشي** تحليله للرجولة في روايتي: "بقايا صور"، "المستنقع"، حيث يرى

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 157.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- نفسه، ص 158.

أن "الكاتب باعترافه تدخل إبداعيا وإيديولوجيا في بناء شخصياته"[1] . لأن الكاتب يبيح لنفسه أن يتدخل في حركات البطل بتعليقات إيديولوجية مباشرة.

لقد وضع "محيي الدين صبحي المستنقع بين الرواية والسيرة الذاتية، في حين يرى محمد محمد أبو خضور أن العملين: بقايا صور والمستنقع ليسا ترجمة ذاتية بحتة، وليس تاريخا لمرحلة ولكنهما يتحدثان عن الذات، كما يتحدثان عن البيئة ويتحدثان عن الخاص والعام في سياق واحد"[2] أما **طرابيشي** فيرى أن العملين كليهما مثلثا أوديبيا تختلف قاعدته في الروايتين، إذ القاعدة في بقايا صور أبوية أما في المستنقع فالقاعدة بنوية "فبقايا صور هي قصة أب وأم وابن، أما المستنقع فهي قصة ابن وأم وأب، فالمثلث في كلا العملين الروائيين متساوي الساقين، ولكن في حين أن قاعدته في بقايا صور أبوية، نجدها تنزع نزوعا سافرا في المستنقع إلى أن تصير بنوية"[3] كما يعتبر

جورج طرابيشي أن روايتي الياطر والمستنقع أفرزت ما يسمى بإيديولوجية عبادة الرجولة نظرا لتضخم الأنا الأعلى عند الرجال سواء كانوا آباء أو أبناء: "... كما ستتيح لنا النفاذ إلى طبقات أعمق وأبعد غورا من البنية التحتية النفسية التي أفرزت على صعيد الوعي، وبالتضافر مع خبرات الحياة البؤسية، وإيديولوجية عبادة الرجولة، سواء أتجسدت في أبطال بنويين تتكافأ لديهم الرجولة مع تضخم الأنا الأعلى، أم في أبطال أبويين تعكس كلية قدرتـــــــــــهم

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 158.

2- عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 44.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 228.

تضخم الأنا المثالي"[1] .

غير أن الصورة التي رُسمت للأب في الروايتين هي صورة مزدوجة متناقضة كما يقر ذلك **طرابيشي** ، حيث أن "من جهة أولى أب قوي، شجاع، أنوف، ذو جاذبية جنسية لا تقاوم، ومن الجهة الثانية أب خائر، خائب، لا مبال، سكير شهواني إلى حد الشبق، وذليل وبهيمي في إدمانه كما في فوريته"[2] . إن هذا التناقض الذي تميز به الأب جعل منه "شخصية إشكالية على الصعيدين الأسري والمجتمعي"[3] .

إن هذا الأب الذي كان حاضرا غائبا تجسدت إشكاليته في مدى فاعليته في حياة الأسرة، فالأب الحقيقي يقاس بمدى فاعليته ومسؤوليته في الأسرة "إلا أننا نجد الأب ـ على امتداد الثلاثية ـ قد بدا رجلا سلبيا، غير مسؤول إزاء أسرته، عاجزا عن الفعل ومواجهة الأحداث الاجتماعية، فاقدا للإرادة التي تمكنه من حمل المسؤولية"[4] إن غياب الأب في حقيقة الأمر كان يمثل الإشكال الحقيقي والأول في هدم الأسرة وبؤسها، ولكننا كما نلحظ أن غيابه لا يمثل إشكالية كبيرة بقدر ما يمثلها حضوره "بل على العكس تماما، يصبح حضوره أشد وطأة على كاهل الأسرة، حتى تنوء بأشغالها وعذاباتها النفسية، التي يبعث عليـــــــــــــــــــها غياب الأب

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 228.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- نفسه، ص ن.

4- عدنان الشريم: صورة الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 44.

وحضوره على السواء"[1] ومن هنا يمكننا القول أن هذا الأب السلبي حضوره وغيابه سيان، بل إن حضوره أشد وطأة من غيابه.

إن صورة الرجل المثالي سرعان ما تنقلب إلى صورة سافرة ودنيئة لحظة معاقرته للخمرة، فيتلاشى كل ذلك الكبرياء والأنفة والكرامة والمثالية وعزة النفس ويحل محلها: الذل والهوان والانكسار، ولعلها المرة الأولى التي تطالعنا فيها مثل هذه الصورة السافرة للرجل في أدب حنا مينة كما أقر ذلك **جورج طرابيشي** "وابتداء من هذه اللحظة تنقلب الصورة، تسود، تبشع، وتقبح، وتخلي الكبرياء والأنفة وعزة النفس مكانها لمهانة ومذلة لا قرارة لهما، ولأول مرة يطالعنا في أدب حنا مينة وجه للأب مسفل إلى ما دون أي حضيض يمكن تصوره"[2] ومن هنا تسقط صورة الأب وتتحول من عملاق هرقلي إلى سكير عربيد فاقد للسيطرة.

إن حضور الأب في الروايتين كان حضورا سلبيا مجردا من أي مسؤولية، وفي المقابل كان حضوره طاغيا جنسيا، حيث نجد "من مظاهر حضور الأب السلبي في حياة الزوجة، ما تجسد في محاولات الأب المتكررة لهجرها، وبناء علاقات شبقية ماخورية مع غيرها من النساء، ومما زاد الأمر تعقيدا أن الأب كان يقيم علاقاته تلك على علم مسبق من زوجته"[3] إن هذا الحضور الجنسي الطاغي جعل الأب يمارس عنفا معنويا مع زوجته عندما راح يقيم علاقات سافرة على مرأى منها، هذا الطغيان الجنسي ما هو إلا تعويض لفشله إزاء مسؤوليته، ولكن الأمر

1- عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 45.

2- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 230.

3- عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 46.

لم يكن لينتهي عند العنف المادي بل تعداه إلى العنف الجنسي "وما كان المشهد لينتهي عند هذا الحد، بل كان يجد تكملته المحتومة في شتم الأم وضربها"[1] ولكن السارد وعلى الرغم من تصويره لهذه الصورة البشعة الدنيئة للأب، غير أنه ـ ككل مرة ـ يحاول أن

يجد تبريرا للسيد الفحل وتصرفاته، فهناك ما يبرر فعلة الأب الشنيعة مع زوجته وهو انعدام الحب بينهما، حيث أنه تزوجها رأفة وشفقة عليها "وهذا على الأقل يبرر لا مبالاة الزوج تجاه الزوجة"[2] .

أما المرأة فعلى الرغم من دورها الفعال في محاولة ثني زوجها عن الخمر والسلوكات الدنيئة، إلا أن صورتها بدت انهزامية مقهورة مستسلمة، فكل أنثى لا تستطيع أن تجهر بقولها في حضور الرجل "لقد بدت الأم أمام حضور الأب الطاغي ـ الذي تجسد بالقمع واللامبالاة ـ مثالا للمرأة السلبية والانهزامية فهي مستسلمة، لا تملك الإرادة على الثورة والتمرد، إنها أكثر الشخصيات النسائية سلبية في الظاهر، امرأة مسحوقة بالفقر والخوف وأفعال الزوج الخائن"[3] إن هذه الصورة السلبية التي رسمها السارد للمرأة ـ رغم فعاليتها وتفوقها على الرجل ـ يقابلها تمجيد وتعظيم للأب ولو كان عاطلا ولا مباليا وعديم مسؤولية "فعلى الرغم من كل الخزي الذي كان الأب يجلبه على الأسرة بسكره وبمهانته في سكره، فإن أفرادها ما كانوا يحلمون في رحيله إلا بســــــــاعة إيابه، وعلى الأمـــــــــــل في عودته

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 232.

2- عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 47.

3- المرجع نفسه، ص ن.

يشيدون يوتوبياهم"[1] هذا يمنح للسيد الفحل السلطة والفوقية رغم كل سلبياته ومهانته، إلا أن جميع ذنوبه مغفورة.

إن الأب في هذه الرواية هو أب متجاهل لابنه، متجاهل لموقعه الوحيد بين أفراد الأسرة رغم غيابه وعجزه عن القيام بواجباته، ولعل "غياب الأب أو عجزه عن القيام بدوره الذي لا غناء عنه ولا بديل هو الذي ولد لدى الابن على الأقل، تلك الحاجة الهائلة إلى الحماية والسلطة"[2] وبالتالي شكل الحضور السلبي للأب أبعادا نفسية لدى الابن تمثلت في أغلب الأحيان في مشاعر الكره والعداء إزاء الأب.

"وقد ذهب **طرابيشي** إلى أن الأب لم يوفر لنرجسية الطفل صورة الحماية وهو ـ علاوة على ذلك ـ لم يقدم له النموذج الأول لكلية القدرة التي هي لازمة النرجسية الطفلية، فالأب من هذا المنظور يهدم ولا يبني فحتى عندما كان يصحو ويعود إنسانا، كان لا

يشبع حاجة الابن الملحة ، فهذا الذي كان في سكره مصدر عار لم يكن في صحوه مصدر افتخار"[3] .

إن الأم لم تكن فقط شخصية سلبية ومستسلمة وخاضعة، بل كانت سببا في تأنيث ابنها، حيث يدينها **طرابيشي** ويحملها المسؤولية كاملة "وعندما كبر قليلا ودخل في طور الحداثة حل الخجل محل البكاء كاستجابة سلوكية في مواجهة غربة العالم الخارجي وطابعه غير الأموي، بل إن الخجل كان يعود عليه أحيانا

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 234.

2- عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 49.

3- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 241.

بنفس ما كان يعود عليه البكاء من فائدة"[1] ولأن الطفل كان يحظى برعاية أموية فإنه اكتسب صفة الخجل التي كانت تؤنثه وبالتالي تنزله إلى مرتبة سفلى، حيث أن "خجله هذا كان يؤنثه إلى حد ما في أنظار الآخرين وكثيرا ما طرق أذنيه ـ حتى بعدما شب عن الطوق وبلغ مدارك الرجال ـ لماذا تخجل؟ هل أنت بنت؟"[2] .

إن غياب الأب أو غياب دوره الأبوي ولد لدى ابنه رغبة جامحة في الدفاع والتحدي والاحتجاج، وهذه العوامل أسهمت في تأسيس عبادة الرجولة كما يثبت **طرابيشي** "وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الفتى كان يعيش في ظل غياب أبيه في جو مؤنث خالص يتألف من الأم والأخوات الثلاثة، أمكن لنا أن نضع إصبعنا على عامل آخر من العوامل التي أسهمت بأقساط متفاوتة في تأديب عبادة الرجولة كأولية دفاع وتعويض وإنكار واحتجاج وتحد"[3] أي أن الأب في لا مبالاته تلك اكتسب شجاعته ومثل فحولته فـ "لقد جسدت إيجابية الأب إحدى طرفي الازدواجية، فيما انفطرت عليه شخصيته من فرط الفحولة علاوة على جرأته وشجاعته الفائقين، وقد لا مبالاته دورا بارزا في تمثلهما، وفي نقطة لا مبالاته هذه كانت تتركز شجاعته، وهو علاوة على جرأته وشجاعته، كان ذا أنفة لا يقبل الذل والإهانة، يرفض أن يكون عبدا لأحد"[4] .

وعلى الرغم من أن الأب كان عاطلا سكيرا سلبيا في وجوده وغيابه إلا أنه كان

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 241.

2- المصدر نفسه، ص 242.

3- المصدر نفسه، ص ن.

3- عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ص 120.

مصدرا لفخر عائلته، حيث أن رجولته الطاغية كانت تؤثر على كل من حوله في حين كانت الأم مصدرا للإذلال والخزي والعار، فقد كان ولدها يشعر بالمذلة كلما رآها في طابور النساء المتسولات، في الوقت الذي كانت الأم نفسها تفتخر بولدها أمام المعلمات والتلامذة "وكانت أمي إذ ذاك تشير إلى النسوة من حولها قائلة: هذا ابني وترفع يدها وترسم شارة الصليب علي لترد عني الحسد والعين، وقد تترك مكانها في طابور التوزيع وتذهب إلى المعلمة وتعرفها بنفسها لتقول لها إنها أمي وهي فخورة بذلك مزهوة أن أكون ابنها، بينما أنا أعاني إحساسا بالخزي لفعلتها هذه، ولأنها جعلت المعلمة تعرف أنها أمي"[1] إن هذه الصورة هي صورة مضرجة بإيديولوجية لا تكاد تسلم من قهر الرجل واستبداده، فعلى الرغم من أن الأب كان مدعاة للخزي والعار، فقد تحول إلى صورة مقدسة يفتخر بها الجميع، أما الأم فلم تكن في نظر ولدها سوى صورة تجلب الخزي والعار، لا لشيء سوى لفقرها وبالتالي فإن صورة المرأة هنا هي صورة للأم المستسلمة الخاضعة المقهورة، لقد كان الابن يبحث في شخصية الأب على صفة يفتخر بها، وبالفعل يجد له سمة الشجاعة والرجولة التي حمته تحت غلافها ليتحول من أب مسفل إلى أب مؤمثل.

لقد بدا الأب في روايات حنا مينة شخصية سلطوية، مرهوبة من قبل أفراد الأسرة، حيث كانت العلاقة التي تربط الأب بهؤلاء الأفراد علاقة بين فاعل ومنفعل، إذ يشكل الأب الطرف الفاعل في العلاقة، بل وتتحول صورة الأب إلى صورة عملاق هرقلي كما وصفه **طرابيشي** ، بحيث ترتكز الروايات برمتها حول صفات الأب وعلاقاته ومظاهر سلطته، والشخصية المنفعلة هي شخصية المرأة

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 246.

والأبناء وبالتالي نجد المعادلة بين طرفين طرف يمثل الذل والهوان والخزي والعار وطرف مقابل يمثل الإباء والكبرياء والعزة والكرامة، ويقدم **طرابيشي** في هذا الصدد نقدا لهذه الثنائية التي يعتمدها حنا مينة في رواياته: "إن جدلية الانكسار والزهو هذه بكل مترادفاتها المستقاة من معجم النرجسية، إذ تضع في أحد طرفي المعادلة: الذل والهوان والخزي والقهر والانسحاق، وفي طرفها الآخر: الإباء والكبرياء والعزة

والكرامة والافتخار، تحول دون أية قراءة بؤسية خالصة لهذا العمل الروائي الذي ما أخطأ النقد حينما مالوا إلى اعتباره بجزئية ملحمة للبؤس، والواقع أن ما يلفت النظر في جميع روايات حنا مينة الأخرى أن البؤس فيها يختفي كما لو بضربة ساحر، فإذا بالواقع المقزّم في السيرة الذاتية ينقلب في تلك الروايات المتخيلة إلى يوطيوبيا معملقة"[1] من هنا نستنتج أن حنا مينة قد تحدث عن الرجولة بكثير من الإيديولوجية والتضخيم، ولهذا وسع **طرابيشي** تحليله لعبادة الرجولة في روايات حنا مينة، وقسم رواياته إلى "مثال الأنا" و "الأنا المثالي" "فارس في المصابيح الزرق وكامل في الشراع والعاصفة وفياض في الثلج يأتي من النافذة وهم أبطال يتحكم بهم أنا أعلى بالغ الصرامة، فلا يترك لهم من خيار غير طريق الشهادة بكل تلاوينه المازوخية، والطروسي في الشراع والعاصفة والمرسنلي في الياطر وسعيد حزوم في حكاية بحار"[2] وقارن **طرابيشي** مفهوم الرجولة مع انتماءات الروائي إلى الواقعية الاشتراكية في "المصابيح الزرق" وتابع تحليل الرجولة في "الثلج يأتي من النافذة" ووجد نفسه أمام مغالاة رمزية جديدة في رواية "الشراع والعاصفة" وانتقد

1- جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، ص 250.

2- ن. شمناد: النقد الأدبي بالتحليل النفسي عند جورج طرابيشي، ص 59.

رواية "حكاية بحار" على قيمتها الفنية من جوانب أخرى فهي أقرب إلى كتاب قصصي، تعددت قصصه وأمكنتها وأزمنتها وأحداثها، وأفضى بحث **طرابيشي** عن الرجولة وأدلجتها عند حنا مينة إلى الملاحظات السيكولوجية والإيديولوجية التالية:

"1- عبادة الرجولة باعتبارها القيمة الكبرى في الحياة.

2- استيهام العملقة، ماديا لدى الأبطال الآباء، معنويا لدى الأبطال الأبناء.

3- الهذاء الجنسي كلازمة منطقية للعملقة المستوهمة عند الأبطال الآباء وكدليل مادي على الرجولة المستوهمة لدى الأبطال الأبناء.

4- المازوخية - لا كعقاب للذات فحسب - بل كذلك كأولية نرجسية من أوليات الدفاع عن الأنا.

5- هجاء المرأة من منطلق المعادلة بين الأنوثة والسلبية، وهذا الهجاء يؤدي وظيفة مشابهة لتلك التي تؤديها المازوخية"[1] .

لقد استفاد **طرابيشي** كثيرا من التحليل النفسي في النقد الروائي في كتابه "الرجولة وإيديولوجية الرجولة" ولاسيما العقد النفسية التي تصير إلى أمراض ذهنية أو عقلية شاملة لإرادة الوجود وتقلباتها من المنظور الذاتي لهذه الشخصية أو تلك، وأوغل **طرابيشي** عميقا في نتائج الاستبطان النفسي، وأدغمها في محاولات الأدلجة الماركسية تمحيصا لحالات بعض القوانين النفسية التي تتسرب فيها التأثيرات بين الواقع والمخيلة وتكوّن الأفكار لدى صراع المرء مع إشكالات كينونته.

1- ن. شمناد: النقد الأدبي بالتحليل النفسي عند جورج طرابيشي، ص 59.

ثانيا: تمظهرات إديولوجية الرجولة

1- العقدة الأوديبية:

نشر فرويد عام 1900 كتابه "تفسير الأحلام"، وقد ذكر في هذا المؤلف للمرة الأولى أسطورة أوديب الإغريقية، وقادته تجربته بوصفه طبيبا لأن يرى في حب الطفل لأحد والديه وكراهيته للآخر عقدة الغرائز النفسانية التي تحدد لاحقا ظهور العصاب.

والواقع أن الانجذاب الطفولي للأم كما العدوانية تجاه الأب هما ظاهرة تتبدى لدى المرضى العصابيين، كما لدى الأصحاء ولكن بكثافة أقل. هذا الاكتشاف الذي بدا لفرويد عموميا في تطبيقاته يجد ما يؤكده ـ حسب قوله ـ في أسطورة وصلت إلينا من غياهب الحضارة القديمة الكلاسيكية وهي أسطورة "أوديب"، حيث يقول: "لقد جاءتنا من الزمن القديم أسطورة لا سبيل إلى أن نفهم فعلها العميق الشامل في النفوس، إلا إذا كان الفرض الذي قدمته في سيكولوجية الطفل صحيحا

صحة شاملة، وأنا أشير هنا إلى أسطورة الملك أوديب وإلى مسرحية سوفوكليس"[1].

لكن كيف يمكن لعمل أدبي ينتمي لثقافة أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد، وكان بدوره نقلا حرا لأسطورة عرفت في مدينة طيبة قبل ذلك بكثير، وسبق تشكل نظام المدينة، كيف يمكن لهذا العمل أن يبرهن صحة الملاحظات التي كونها طبيب من بداية القرن العشرين عبر مراقبته زبائنه من المرضى؟ في منظور فرويد

1- سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1969، ص 277.

لم يكن هذا السؤال يحتاج إلى إجابة؛ لأنه لا يملك مشروعية الطرح أصلا والواقع أن تفسير الأسطورة والدراما الإغريقية لم يكن يطرح أية مشكلة من وجهة نظره لأنهما ما كان بحاجة لتفكيك معانيهما من خلال مناهج تحليل ملائمة.

وقد تطور تفسير الأساطير بوصفها رموز تطور جديد لدى فرويد وأتباعه، وقد نشأت نظريته في تفسير الأساطير من خلال معالجته للعصابات؛ إي الأمراض التي تميز الإنسان المعاصر، لهذا فمن الطبيعي أن يكون تفسيره للإنسان البدائي باعتباره إنسانا عصابيا، وتفسيره للطقوس البدائية على أنها عصابات جماعية وعلى وجه التحديد نظريته القائلة بنشوء الأخلاق والدين من عقدة أوديب.

يفترض فرويد أن الإنسان كان يعيش في الماضي السحيق في قبيلة بدائية يتزعمها أب قوي وغيور، وقد تملك هذا الأب القوي على جميع نساء القبيلة، وأبعد أبناءه الناشئين الذين كانوا يحبونه ويعجبون به، كما كانوا في الوقت نفسه يخشونه ويبغضونه؛ لأنه كان يقف عقبة في سبيل إشباع رغباتهم الجنسية، ومن هذا الموقف المتشبع بالتناقض الوجداني نشأت عقدة الأب عند الأبناء، وهي عقدة أوديب الأصلية التي تكونت في بداية نشوء النوع الإنساني "وقد تجمع هؤلاء الأبناء المبعدون فيما بعد وقتلوا أباهم وأكلوه"[1] وحققوا ـ بأكلهم لأبيهم ـ كراهيتهم له وأرضوا رغبتهم بالتماثل معه (الرغبة التي يشعر بها كل منهم). ثم أخذت دوافع الحب نحو الأب المقتول تظهر بوضوح بعد ذلك، وأخذ الأبناء يندمون على الذنب الذي اقترفوه، وقد دفعهم الإحساس بالذنب إلى وضع قواعد وقوانين (تابو) فيما بينهم تحرم عليهم ما سبق أن حرمه عليهم الأب المقتول، وهذا هو منشأ "تحريم

1ـ سيجموند فرويد: الطوطم والتابو، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار، د ط، د ت، ص 183.

زواج المحارم".

يرى فرويد في عقدة أوديب الأصلية، وفي النظام الطوطمي الذي نشأ نتيجة لها أهمية اجتماعية كبيرة، فهو يعد عقدة أوديب الأساس الذي قامت عليه الأنظمة الاجتماعية والدين والأخلاق، فنشأت الأنظمة والنواهي وما تتضمنه من شعور اجتماعي للقضاء على المنافسة بين الأبناء بعد قتل الأب، ولولا وضعهم لهذه الأنظمة والنواهي لتقاتل الأبناء فيما بينهم ولأدى ذلك إلى انقراض المجتمع الإنساني، يقول فرويد: "والآن يقوم المجتمع على المشاركة بإثم الجريمة من قبل الجميع، ويقوم الدين على الشعور بالذنب

ونتيجة للندم، في حين أن الأخلاقية تقوم جزئيا على ضرورات هذا المجتمع، وجزئيا على الكفارات التي يتطلبها الشعور بالذنب"[1] .

أما أتباع فرويد وتلاميذه اللاحقون فقد انطلقوا أبعد منه في المماثلة بين نفسية الإنسان المعاصر ونفسية الإنسان البدائي، وأخذوا يفسرون الأساطير على أنها "أحلام جماعية" وتعبير عن "اللاشعور الجماعي"، وفي الوقت نفسه أخذوا يجدون في الرؤى والأحلام ليس لا شعور (الأنا)، بل ولا شعور (الأنا الأعلى) أو اللاشعور الجماعي.

لقد اهتم **طرابيشي** بمنهجيته النقدية في مفتتح كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" والتفت عن العرض النظري للمبادئ النقدية المعتمدة في هذا الاتجاه أو ذاك؛ لأن النقد الأدبي بتقديره مهما وضعت فيه من نظريات يبقى فنا تطبيقيا

1- سيجموند فرويد: الطوطم والتابو، ص 203.

وخير تعريف لمنهج من مناهج النقد هو تطبيقه، فخصوبة المنهج تتحدد بالنتائج

أكثر منها بالمقدمات، غير أن مثل هذا الالتفات عن المنهجية من شأنه أن يضعف النقد التطبيقي، واعترف لأول مرة في مؤلفاته النقدية بأن المنطلق المنهجي هو التحليل النفسي متماهيا مع الاتجاه الإيديولوجي الماركسي، فهو لا يريد اختزال النص الأدبي إلى سياقه النفسي، بل يطمح - من منطلق هذا السياق - إلى الكشف عن أبعاد جديدة للنص الأدبي، وهي أبعاد قد تبقى معتمة إذا لم تستكشف على ضوء منهج التحليل النفسي.

وحدد منطلقه المنهجي النفسي في ارتياد مجاهل جديدة في الجمالية ورؤية العالم (المادة الإيديولوجية) إزاء بطانتها النفسية، مهما تقلص منهج الدراسية إلى بعده السيكولوجي الخالص.

وقد يتقدم الإخراج الجمالي والإيديولوجي لعقدة أوديب على العقدة نفسها، وفي مثل هذه الأحوال تتغلب "السوسيولوجيا" على "السيكولوجيا" في المنهج.

لقد اعتمد **جورج طرابيشي** في كتابه على اعتبارات تاريخية ومنهجية في تحليل عقدة أوديب في رواية السيرة الذاتية عند "إبراهيم المازني" و "توفيق الحكيم" و"أمينة السعيد" و "سهيل إدريس" وفي هذا المبحث سنتعرض لتحليل الناقد للأعمال الأدبية لاسيما مع "أمينة السعيد" و "سهيل إدريس". رواية أمينة السعيد والتي تبدو بانتمائها الواقعي والتي تنص كاتبتها على أنها مأساة من صميم الحياة بالإضافة إلى منحاها الاصطلاحي، الاجتماعي، الأخلاقي، كما تبرز هذه القصة

1-ينظر: ن. شمناد: "النقد الأدبي بالتحليل النفسي عند جورج طرابيشي"، ص 57.

قصة محامي لامع انساق وراء اللذة البهيمية، وتولع براقصة فاسقة فأضاع ماله وخسر صيته ودمر سمعة مهنته، وفي الأخير انتهي إلى شحاذ للكتب القديمة[1] .

"وقد تمثل هذا المنحنى أيضا في دراسته التي أقامها حول رواية الكاتبة أمينة السعيد والتي عنوانها آخر الطريق، حيث تظهر عبر سيرورة التحليل والمقارنة التشاركية للبعد النفسي الفردي، كما تبرز القيمة العائلية فيصبح المثلث الأوديبي نظير مثلث الرواية العائلية يتقاطع معه في مكوناته الأساسية"[2] .

ما يمكن رؤيته في رواية آخر الطريق، التمثيل الواضح للرواية العائلية، والربط بين العمل الأدبي والتحليل النفسي، وحينها يكون المثلث الأوديبي يقارب المثلث العائلي، ويشاركه في العناصر نفسها مخلفا أثرا نفسيا.

كما نجد الناقد يفصّل للمثلث الأوديبي في هذه الدراسة وبدأت: "في آخر الطريق نلتقي في جديد المثلث الأوديبي المتساوي الساقين، قاعدته يحتلها أب شرير خصاء، ذو وجود عملاقي وساحق وضلعاه واهيان رقيقان، يشغلهما أم وابن يجمعهما ويساوي بينهما رزوخهما تحت وطأة ذلك الأب"[3] .

يرى **طرابيشي** صورة مغايرة للمثلث الأوديبي الذي احتلته الدراسات السابقة والتي كانت قاعدته تحتلها الأم، لينتقل في هذا الجزء من التحليل لضلعين هما أم وابن

1- ينظر: جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1، 1982، ص 216.

2- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2010، ص 161.

3- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 217.

يعانيان من اضطهاد أب عملاق.

"غير أن **طرابيشي** في دراسته لرواية أمينة السعيد، يلتزم إجراء مغايرا لما كنا قد لاحظناه في دراسته للسيرة الذاتية، فإذا كانت تتعدى حدود المدونة مثلما كان الأمر مع المازني وتوفيق الحكيم، حيث يتم التركيز على المبدع، فإننا في نص رواية آخر الطريق نساير البحث باتجاه الكشف عن سيكولوجية النص الروائي وإهمال المبدع"[1] .

يتخذ **طرابيشي** في تحليله لأعمال القاصة أمينة السعيد اتجاها مغايرا لما كان يركز عليه في الدراسة السابقة؛ لأن البطل هنا ليس المبدع، إنه الراوي، ولذلك لجأ إلى الغوص في النص الروائي للبحث عن سيكولوجيته، ومن خلاله نستطيع التعرف على شخصية الراوي.

إن رواية "آخر الطريق" تدفعنا للتعرف على شخصية تروي قصتها العائلية ويعود بنا بطل الرواية إلى مرحلة طفولته، وما عاشه من صراع ظل يراوده في مراحل تقدمه، فآخر الطريق تحمل قصة الستيني الذي لا يزال يعيش مرحلة طفولته، خوفا ورعبا تجاه أبيه مقابل حب وراحة للطرف الثاني وهي أمه.

"والواقع أن المشاهد عينها هي التي تثبت لدى مدحت اقتناعه بأن أباه وحش وثور هائج يكاد في كل لحظة أن يفتك بالأم الطيبة المسكينة التي لا حول لها ولا قوة غير دموعها وغير طفلها"[2] .

1- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 162.

2- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 221.

إن هذا الطرح يبين لنا صورة الأب في نظر ابنه وما يقابله من صورة حميمية للأم.

إن الناقد يفسر خوف الصبي ويرجعه إلى عقدة يعاني منها الطفل في مرحلة سابقة يسميها علماء النفس بعقدة الخصاء، حيث يتحول فيها الكره للأب يقابله حب ومشاعر تجاه الأم.

بعد ذلك ننتقل إلى الطور الثاني من هذه القصة وتفجير لمشاعر لم تتحقق في مرحلة الطفولة، حيث تظهر عبرها المكانة المهنية لبطل الرواية، الذي أصبح محاميا مشهورا أراد الهروب من المرحلة الأولى التي عاشها، ليحقق ما تطمح له ذاته، من خلال التعرف على الراقصة الرخيصة والزواج منها. "وبالفعل ما كان لبهية على رخصها وابتذالها أن تلعب ذلك الدور الكبير الذي لعبته في حياة مدحت لولا أنها مثلت له من اللقاء الأول شخصا لعب في كل حياته السابقة دورا لا يقل أهمية"[1] .

ينتقل **جورج طرابيشي** إلى إعطاء صورة تعلق بطل الرواية بالمرأة الذي يرى فيها أوصافا تتطابق مع صفات الأم؛ أي الصور الفردوسية الراسخة في ذهنه صورة بهية المظلومة، وحينها استدراك ما كانت تعانيه أمه من قبل أبيه.

"إن واحدا من المعايير الرئيسية التي تميز الراشد من الطفل أنه يجري تسوية أو موازنة بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، على حين أن مبدأ اللذة يسود بلا منازع في التنظيم النفسي للطفل، والحال أن علاقة مدحت بنينا بهيبة تدور تحت يافطة

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 233.

واحدة: النكوص من الرجولة إلى الطفولة عن طريق نحر مبدأ الواقع على مذبح مبدأ اللذة"[1].

يتضح أن مدحت يحاول اندفاعا وهروبا من الواقع، وقتله وتحقيق اللذة ،وذلك من خلال عجز الأنا عن المواجهة، قد يرتد إلى مرحلة سابقة من مراحل النمو النفسي، وهي مرحلة الطفولة.

"وقد رأى **طرابيشي** في هذه الحالة العصابية، تمثيلا جديدا للتوازي القائم في بنية النص اللاشعوري، وبين هيئتين تؤطران للازدواجية التشكل النفسي المبني على الصراع والتناقض"[2] وهذا ما يكتشفه الناقد تجاه الحالة النفسية لبطل الرواية، والتي يظهر أثرها في النص، وخاصة الصراع الذي دار بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع، مما جعل النص تمثيلا للحالة النفسية.

ينتقل **جورج طرابيشي** إلى السيرة الذاتية "لسهيل إدريس" في "الخندق الغميق" ثم "الحي اللاتيني"، والتي يتم فيها إخراج اجتماعي للعقدة الأوديبية، ولم تبق أسيرة

النطاق السيكولوجي ولهذا المثلث الأوديبي يعود لدور الابن متمردا من جهة الأب ومتحالفا من جهة الأم[3] .

"مواجهة أخرى بين مبدأي القيمة واللذة، ولكن مع هذا الفارق الأساسي وهو انحياز سامي (...) إلى مبدأ اللذة الأموي انحيازا سافرا ولا تحفّظ فيه وتمرده على

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 237.

2- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 161.

3- ينظر: جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، 279.

نحو أشد سفورا بعد مبدأ القيمة الأبوي"[1].

إن **جورج طرابيشي** هنا يحلل شخصية بطل الرواية، ويبرز علاقة النفور وعدم الانضمام إلى العالم الأبوي، إضافة إلى الرغبة في تحقيق اللذة؛ لأن سامي كان يبحث عن المكافأة والهدية، على حساب قيمة الأب في طلب ترتيله القرآن.

"وكان الصدام الكبير الثاني مع الأب حين وقع الفتى ـ المأخوذ في درامة مبدأ اللذة ـ في حب سامية ابنة جيرانهم في المصيف"[2] . إن تزايد اشتغال مبدأ اللذة أدى إلى الصراع والاختلاف، وتوتر العلاقة بين الأب وابنه.

"فالحرب التي سيخوضها هذا الأب وعالمه وقيمه لابد أن تنطلق هي الأخرى من مبدأ القيمة، فالقيمة لا تهزمها إلا القيمة، أما إذا واجهت مبدأ اللذة وحده، فإن هذه الأخيرة ستبدو لا أخلاقية"[3] . إن الناقد هنا يرجع الصراع الذي يخوضه الابن من أجل تحقيق اللذة إلى المبدأ اللاأخلاقي، فتحقيق رغبة في ذاته لابد أن تكون من ذات القيمة، في مواجهة قيمة أخرى كي تتحقق.

"الذي يجعلنا نتوقع سلفا أن الأحداث المروية ستدور في إطار أبوي وشرقي عريق من بيروت القديمة، فإن الحي اللاتيني بكل ما يتلبسه من موحيات مسبقة وبنقلته المباغتة إلى عاصمة النور والحب والغرب، يزج بنا حالا في مسرح نعلم

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 280.

2- المصدر نفسه، ص 287.

3- نفسه، ص 288.

سلفا أن الأحداث فيه ستدور تحت لواء مبدأ اللذة"[1] ومن ذلك نلاحظ نقلة أخرى لتحقيق اللذة، عبر مسار جديد وصراع آخر للوصول إلى ما فقده الابن في بيروت لينالـه في الغرب.

"إن الرواية قد سافرت بالشخصية من عالمها الأصلي (بيروت) إلى عالم جديد وغريب ومختلف جذريا عن العالم الأول (باريس) لأن هذا السفر بالشخصية خارج عالمها العائلي هو الذي يسمح بتحليل نفسي أفضل"[2] . ما يبرزه الناقد أن اندماج الشخصية في العالم الجديد تسهل اكتشاف وتحليل شخصية البطل من خلال انغماسة في تحقيقه لذاته والهروب من العالم الأول.

يرى **جورج طرابيشي** أن الهدف الأساسي للشخصية، في عالمه غير الأصلي تحقيق اللذة واكتساب علاقات مع الجنس الآخر، ولا يهمه المبادئ والقيم الاجتماعية السائدة في الوطن الأصلي "فما إن وطأت قدما الفتى باريس حتى راح يلوب كإبرة البوصلة التي بدأت تشرئب صوب الجهة عينها، عن ذلك المصدر الكبير والأبدي للذة: المرأة"[3] . "إن الغياب الكبير للمرأة في صحراء الخندق الغميق يقابله حضورها الكثيف الطاغي في واحة الحي اللاتيني، سواء كان ليليان أم مرغريت أم جانين"[4] هنا يأخذنا طرابيشي للعالم الثاني، ويحدد مبدأ اللذة للشخصية، وهو الحضور الكبير للمرأة في ساحة تفكيره.

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، 303.

2- حسن المؤدن: الرواية والتحليل النصي، دار الأمان الرباط، ط 1، 2009، ص 146.

3- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 303.

4- المصدر نفسه، ص 306.

ثم ينتقل للحديث عن الصراعات التي واجهت الفتي فيقول: "الصراع الأساسي في الرواية لم يكن بين الفتى اللبناني وحبيبته الفرنسية جانين، بل كان بين أناه التي استطاعت أن تعثر عالم عائلي جديد أكثر حبا وحرية وحياة (...)، وبين أناه التي ظلت متعلقة بعالمه العائلي الأصلي"[1] ومن هنا يمكننا القول بأن الصراع الذي ظل يعاني منه الفتى هو صراع داخلي مع شخصيته لا خارجي، صراع بين الشرق والغرب، بين عالم اللذة مع المرأة في الغرب واشتياقه وتمسكه بالعالم الأول: الأم.

"إن عالما تحتل فيه الأم مثل هذه المساحة قد يتسع للأنثى ولكنه لن يتسع للمرأة ومن هنا كانت المفارقة الكبرى في الحي اللاتيني، ففتانا مصاب بحمى طلب اللذة على نحو لا يجهر بمثله أي بطل من أبطال الرواية العربية"[2] .

إن ما يوضحه **طرابيشي** لتحليل شخصية الفتى الشرقي في ميله للفردوس الأم يبرز في الصراع بين المرأة في العالم الأصلي وبين المرأة في العالم الجديد "فالرجل الشرقي المشبع حتى نخاع العظم بالموروث الأبوي لا يتصور نبل لهذا عن أداة اللذة التي هي المرأة في نظره، ومن ثمة تكون جانين مونترو قد اقترفت الخطيئتين العظيمتين، منافستها للأم واحتلالها حيزا ما إلى جانبها في قلب الابن ولو أشهر معدودات"[3] .

1- حسن المؤدن: الرواية والتحليل النصي، ص 147.

2- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، 308.

3- المصدر نفسه، 319.

يؤكد **طرابيشي** على القيم التي يحملها الفتى معه إلى عالم اللذة والأفكار المترسبة في الذاكرة، بالإضافة إلى الحيز الضيق لصورة المرأة، فهي موضع للذة لا غير.

"فالقارئ يجد نفسه ـ على طول الرواية ومن الصفحات الأولى ـ داخل صراع داخلي مرير بين أناه التي تبحث عن عالم جديد رسمته في خيالها، وصار حقيقة وواقعا بعد الاستقرار في الحي اللاتيني، وهي العالم الجديد بديلا عن عالمها الأصلي، وبين أناه التي لا تريد أن تهرب من عالمها الأول وتحس تجاهه بالمسؤولية، وتريد أن تواجه وأن تعمل على تغيير ما تراه فيه غير مناسب"[1] ومن خلال ذلك نكتشف أن الفتى وكأنه يلعب دور شخصيتين: الأولى في الغرب والثانية في الشرق، فالأولى عاشها من خلال تحقيق الراحة والحرية، والثانية عاشها ونفر منها، وذلك نظرا للانحصار العائلي الضيق والذي يسعى جاهدا لتغييره، حيث أن "ذلك الفرار إلى باريس كانت تدفعه إليه رغبة التحرر من ذلك الجو الضيق وسعي إلى سوق حياة يشعر أنها له، إنها حياة حميمية لا تعني أحدا سواه"[2] .

ما يمكن استنتاجه في هذا العنصر من تحليل طرابيشي هو أن المثلث الأوديبي قاعدته محتلة من طرف الابن، بعد أن كان محتلا من طرف الأم المضطهدة فالجزء الأول من الدراسة والذي عني بأميـــــــــــــــنة الســـــــعيد خاصة في رواية "آخر

1- حسن المؤدن: الرواية والتحليل النصي، ص 147.

2- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 329.

الطريق"، حيث كان المنطلق الأساسي لتحليل طرابيشي لهذا العمل من سيكولوجية النص الروائي وإهمال المبدع؛ لأن الرواية تروي قصة شخصية أخرى على لسانها ومن خلال هذا الغوص استطاع طرابيشي الكشف عن ما تعاني منه الشخصية حيث يرى أن بنية النص اللاشعوري ما هي إلا تمثيل للحالة العصابية للشخصية.

أما في دراسته لتحليل عمل "سهيل إدريس" يرى أن الانطلاقة كانت ذات إخراج اجتماعي تعالج قضية بطل في صراع داخلي مع شخصيته، صراعه عاشه في الوطن الأصلي هروبا إلى وطن آخر بحثا عن تحقيق ذاته.

وفي روايتي "الخندق الغميق" و "الحي اللاتيني" يعود المثلث الأوديبي إلى الاشتغال في صورته التقليدية، فيتولى دور البطولة فيه الابن كمتمرد من جهة أولى على الأب، وكمتحالف من الجهة الثانية مع الأم، وعلى الرغم من النرجسية البعيدة الغور التي تسبح فيها روايتا سهيل إدريس، فإن مزية مؤلفهما التي لا تنكر له أنه قدم فيهما إخراجا اجتماعيا للعقدة الأوديبية.

2/ هيمنة الرجولة وتموقع الأنوثة:

تسعى المرأة للبحث عن هويتها الأنثوية في مقابل الآخر الذي حقق ذاته تاريخيا وإيديولوجيا، إن المرأة تاريخيا واجتماعيا كانت تابعة لعالم الذكورة، الذي امتطى مساحة زمنية ومكانية وإيديولوجية رسخت قواعدها[1] . فلطالما أهمل الرجل المرأة ونصب ذاته وكينونته صرحا عاجيا لا يمكن الوصول إليه.

1- ينظر: سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 173.

يتناول **جورج طرابيشي** في كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" شخصية عبد القادر المازني" والتي تتمحور حول "الدوران في محارة الذات" والتي يرى أنها تندرج تحت الرواية العائلية لشخصية المازني منطلقا من السيرة الذاتية لبطل الرواية، حيث

قسم بطولة الرواية إلى إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني "فبالنسبة لقصتي إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني للمازني، نلاحظ أن طابع السيرة الذاتية الذي أطرى الروايتين سمح ببروز الرواية العائلية التي حددها طرابيشي من خلال توضيح أسس العلة القائمة قصد سرد السيرة الذاتية للبطل إبراهيم في الروايتين إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني، فنجد صورة الأم حاضرة مهيمنة على تفكير البطل الذي يحس باستمرار أن وجوده مرهون بوجود أمه"[1] .

ما نلاحظه أن **طرابيشي** انطلاقا من تحليله لشخصية المازني قد استند إلى سيرته الذاتية، حيث يرى أن البطل قد شغل تفكيره صورة واحدة للمرأة ألا وهي الأم لا غيرها "وأن لا مجال لإقامة علاقة مع امرأة أخرى، وهذا الصدود عن المرأة خليلة كانت أم صديقة، هو في التحليل الأخير صدود عن الجنسية فما دامت الأم امرأة، وما دامت كل امرأة حاملة للجنس بحكم غريزتها النوعية، فإن المرأة الوحيدة التي يمكن أن يحبها إبراهيم لابد أن تكون امرأة بلا جنس"[2] حيث نجده استدل عن ذلك في قوله: "إن قراءة رواية إبراهيم الكاتب تبيح لنا أن نصوغ فرضية مؤداها أن بطلها لا يحاول أن يوهم نفسه ويوهمنا معه أن قلبه يتسع لحب ثلاث نساء من آل

1- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 154.

2- المرجع نفسه، ص 155.

واحد، إلا أن قلبه أو بالأحرى رأسه لا يتسع لحب أية امرأة على الإطلاق"[1] ومن خلال ذلك ينفي **طرابيشي** وجود حب أية امرأة في حياة البطل، مهما تعرف عليهن فقلبه لن يكون إلا لامرأة وحيدة وهي أمه، كما أن البطل مع أمه لا يستطيع أن يتصرف كرجل "وهو ما يفسر أن رغبته قوية للبقاء في المرحلة ما قبل الأوديبية أو المرحلة اللاجنسية التي يكون فيها الحلم الطفلي بانتمائه للعائلة النبيلة مجال كامل للتخيل والحلم، وقد تمكن طرابيشي من تحديد ملامح الرواية العائلية الأوديبية لدى المازني، حيث حلل مستويات العلاقة التي تتحكم في عائلة إبراهيم وطبيعة الصلة التي تربط البطل بوالده وأمه"[2] .

من خلال علاقة إبراهيم بوالديه تمكن **طرابيشي** من تحديد ملامح شخصية البطل بإرجاعها إلى مرحلة من النمو النفسي الجنسي بحيث يصبح الآباء هم المصدر الرئيسي للإشباع الوجداني مما يجعل الأولاد متعلقين بأمهاتهم، وينظرون لآبائهم كمنافسين لهم. "إن إبراهيم يعيش حالة من التثبيت على شخصية الأم التي ملأت حياته برمتها، وجعلت

ملامح التعلق بها على محمل الروايتين، حيث يصفها بأنها لم تكن كمثل النساء، بل كانت رجلا، لما تميزت به من قوة وإرادة وسداد الرأي"[3] وكأن هذه الصفات الحميدة لا تخص سوى الرجال، ويفسر **طرابيشي** هذه الحالة بردها إلى مقولات التحليل النفسي التي يصبح إبراهيم وفقها معصوبا أوديبيا لم تنفصل في لاشعوره الأم عن الزوجة ويستدل على ذلك بقوله:

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 21.

2- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 155.

3- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 16.

"إن كل الطرق تفضي عند إبراهيم إلى الأم؛ لأنها الأصل، والحال أن الطريق من الأم إلى المرأة غير سالكة، فالمرأة الزوجة مستحيلة؛ لأن الأم لا يمكن أن تحب أو تعامل كزوجة"[1] .

والملاحظ أن **طرابيشي** أثناء تحليله لشخصية إبراهيم وتصرفاته وسلوكه القلق يكتشف أنه معصوب أوديبي، يرد تصرفاته إلى الجانب غير الواعي من حياته وحينها ينتابه القلق في رسم الصورة الحقيقية للأم عن الزوجة.

"وإذا كان طرابيشي قد ساق هذا الحكم بشأن بطل روايتي المازني فإنه يستند في ذلك إلى أسس الرواية العائلية الأوديبية التي تجعل الطفل يحتفظ بأمه ويسعى لاحتلال مكان أبيه، وربما إن الأب في روايات المازني يتصف بالسلبية"[2] .

إن **طرابيشي** يرجع بطل روايتي المازني إلى العائلة الأوديبية، التي فيها الطفل خاصة في سن الثالثة والخامسة يميل للأم ويغار عليها من الأب، وهي مشاعر وتخيلات تستهدف الطفل في هذه المرحلة. "ويعتمد طرابيشي في ربط الصلة بين النصوص الروائية (إبراهيم الكاتب) و(إبراهيم الثاني) و (عود على بدء) وبين السيرة الذاتية للمازني في أكثر من موضع، مشيرا في كل مرة إلى سلوك واقعي من سلوكيات الكاتب، فنجده يرصد حقيقة تصوره للمرأة وطبيعة العلاقة التي كانت تجعله لا يميل إلى التقرب منها"[3] .

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 33.

2- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 156.

3- المرجع نفسه، ص ن.

واستدل بقوله: "ما الجامع بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني ـ العلاقة أو بالأحرى اللاعلاقة ـ بالمرأة، فالمرأة بالأحرى هي المحور الأوحد للعالم بالنسبة إلى الإبراهيمين كليهما"[1] .فعبر خطوات روايتي المازني يكتشف **طرابيشي** الصورة التي أعطاها المازني للمرأة في نظره من خلال سلوكياته تجاهها.

إن شخصية المازني التي توصل إليها **طرابيشي** في رسم صورة المرأة يؤكدها كتّاب آخرون خاصة "توفيق الحكيم"، فالمازني لا يثق في أية امرأة مهما تعددت العلاقة معهن، فالمرأة الوحيدة التي تشغل تفكيره هي أمه. "إننا لا نستطيع تعليل طفولة إبراهيم بالرجوع إلى ما قبل تاريخه الطفلي، ومن حسن الحظ أن المازني ترك لنا سيرتين ذاتيتين على الأقل وهما: سبل حياة وقصة حياة، وبهاتين السيرتين نكتشف أن الأم ليست هي البطلة الوحيدة في الرواية الفاعلية لإبراهيم عبد القادر المازني، بل يقاسمها دور بطولة الأب وإن تكن بطولته سلبية خاصة"[2].

يؤكد **طرابيشي** علاقة أخرى للمازني خاصة بعد الرجوع لمرحلة ما قبل تاريخه الطفلي، وبالأحرى مع أبيه الذي يكن له الكره ومثال ذلك في قوله: "لم أعرف أبي كما ينبغي أن أعرفه فقد مات قبل أن أكبر ولكن القليل الذي عرفته أضاف إلى الكثير الذي سمعته (...) لم يكن يساوي الظفر الذي يطيره المقص من إصبع أمي"[3] فالمازني إذن رسم معادية لأبيه من خلال تعامله السيئ مع الأم وانشغاله

1- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 16.

2-عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 157.

3- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 39.

بتعدد الزوجات.

وقد تطرق الناقد إلى مستوى آخر للرواية العائلية، حيث حاول تحليل شخصية "توفيق الحكيم" من خلال بعض الأعمال، وقد ركز **طرابيشي** على رواية "سجن العمر"، حيث أنه "في دراسته لتوفيق الحكيم انطلق من السيرة الذاتية الواقعية ليفسر الشكل الفني والأدبي والخصائص الجمالية للكاتب، وقد سار طرابيشي وفق المنهج النفسي في تحليله

لرواية (سجن العمر) مؤكدا على أن الرواية العائلية مبنية وفق مثلث أوديبي قاعدته الأم الفالوسية وضلعاه الأب والابن اللذان سار بينهما الاضطهاد"[1] . إننا نجد **طرابيشي** انطلق من المسار الطفلي للحكيم ومن السيرة الذاتية الواقعية ليحكم على عمله الأدبي، حيث يرى أن الحكيم يعاني من اضطهاد الأم ويمثل لذلك بالمثلث الأوديبي الذي قاعدته الأم ويعرفنا على طبع هذه الأم بقوله: "ومن الصفحات الأولى يطالعنا وصف للأم يحضر إلى الأذهان حالا تقسمات (الأم الفالوسية) المتعارف عليها في أدبيات التحليل النفسي (طبع حاد) خلق ناري مع ذكاء فطري"[2] .

إنه حري بنا أن نعرف مدى أهمية المراحل الأولى في نمو تفكير الطفل وسلوكه وخاصة تجاه الأم، فهناك من يحن لفردوس الأم التي منحته عطفها وهناك من يفلت اندفاعا من سجن الأم، ولعل الحكيم قد عاش طفولته وهو سجين الأم الفالوسية "ويستنتج طرابيشي خيوط الرواية العائلية للطفل حكيم من خلال جملة

1- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 159.

2- جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 61.

من القرائن المعروفة، بوصفها أوليات ضرورية لبناء صورة الطفل المتخلي عنها أو الذي يعيش حالة تأزم مع والديه اللذان يعتقد أنهما ليسا والديه الحقيقيين"[1].

لقد استخلص **طرابيشي** أهم الأسباب التي جعلت الحكيم ينفر من هذه الأم خاصة في مرحلة طفولته والتي يحتاج فيها إلى إشباع رغباته، فالحكيم ينتصر للأم الوهمية التي تكون في الخيال، ولكن لا تتوفر لديه إلا صورة للأم الحقيقية والشريرة في نظره والتي مقرها الواقع، ونجده يؤكد على ذلك خاصة في رواية "الرباط المقدس" "ولذلك سعى توفيق الحكيم في (زهرة العمر) أن يلجأ إلى أم أكبر تعوضه عما فقده من الأم الأولى، هذه هي الطبيعة بكل ما تحمله من قيم النقاء والرحابة والحرية والحب والفن، فإن يكن في (سجن العمر) سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم المقيد والسجين، فإن (زهرة العمر) سيرة ذاتية لتوفيق الحكيم الذي جاهد لتحطيم أغلاله والخروج من سجنه"[2] نلاحظ إذن أن الحكيم من خلال (زهرة العمر) انتقل من الصورة الحقيقية للأم إلى صورة مثالية تعوضه عما فقده من عطف وحنان، وقد لجأ إلى الطبيعة وما ترمز له من معاني الحب والفن، ولذلك اعتبرها الأم الكبرى، حيث يقول: "في الطبيعة أما رؤوما للذي ما عرف للأم سوى صورتها الأقسى والأبشع"[3] .

لقد توصل **طرابيشي** إلى مدى أهمية الطبيعة في حياة الحكيم، والطريق الفني

1- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، ص 159.

2- المرجع نفسه، ص 160.

3-جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، ص 84.

الذي سلكه من أجل إبراز مواهبه الأدبية، فالحكيم "يدرك أنه لا يمكن التلاقي بين ما يخلق بالفن وبين من يخلق بالحب كلاهما له عالمه المستقل، ويجب أن نقتل الثاني إذا أردنا الظفر بالأول (...) فالفنان يملك ما خلقه في حين أن المرأة لا تملك ما تخلقه"[1] ومن خلال ذلك نستطيع القول أن الحكيم يرى أن الفنان لابد أن يصل بما يملكه من قدرة فنية تجعله يتغلب على ما فقده من حب وحنان، ويستثني هذه الصفة عن المرأة التي لا تحافظ عما ملكت.

وفي محطة أخرى من أدب توفيق الحكيم يتعرض **جورج طرابيشي** لتحليل رواية "عصفور من الشرق" ليصل عبرها لتحليل الشخصية الشرقية ووجودها في الغرب، حيث أن "أوهام العقل الشرقي ترتب علاقات الوجود الغربي بشكل وهمي لكن الدائرة المنسوجة من السراب لا تلبث أن تنقشع، دون أن تنقشع الأوهام الشرقية حين يدرك ردا لمثقف مخذول، وأن المرأة النورانية التي يسعى إليها تكشف عن امرأة من طين؛ أي عن امرأة تأخذ بمعايير واقعها تاركة عالم المثل في قلب الفتى المصري المخذول"[2] .

وما يمكن ملاحظته أن **طرابيشي** يؤكد على تمسك الفتى بالعقلية التي رسمها في ذهنه مهما تغير المكان، فالنظرة للمرأة ما هي إلا وهم وما عاشه مع الفتاة الغربية ليس حبا. وقد جاءت رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم "استكمالا لسيرته الذاتية، وكأنها نموذج شبه كامل لما أسماه "بنية الأدب الحكيمي" وهي بنيـــــــــــــــــة

1- رجاء عيد: قراءة في أدب توفيق الحكيم، دار الكتب والوثائق القومية، د ط، د ت، ص 15.

2- فيصل دراج: نظرية الرواية العربية والنقد، دار العربية للعلوم، ط 1، 2010، ص 113.

ثلاثية الحركة، تكاد إحداثياتها الثلاثة أن تتطابق مع أضلاع المثلث الأوديبي وأعاد تأويل هذه الحركات الثلاث بدالة الحركة الثلاثية للعقدة الأوديبية المعكوسة:

ـ الحركة الأولى: فردوس الخيال، الملكة المتوهمة.

ـ الحركة الثانية: جحيم الواقع، السقوط من سماء الحلم إلى أرض الحقيقة.

ـ الحركة الثالثة: معاودة الصعود، الفن كمرقاة إلى السماء، عالم الموسيقى العلوي النوراني"[1] .

يرى **طرابيشي** أن هذه البنية التي يتحرك ضمن محاورها الحدث الروائي "عصفور من الشرق" ليست مقصودة على هذه القصة وحدها فهي تكاد تكون البنية العاملة لكل أدب توفيق الحكيم.

كما حلل **طرابيشي** صور حلقة الأم الطيبة في بعض أعمال توفيق الحكيم "وتشتمل هذه الحلقة على سبعة وجوه على الأقل تتمثل بـ "إيزيس"، عنان "الخروج من الجنة"،بلقيس "سليمان الحكيم"، الغانية "السلطان الحائر"، شمس "شمس النهار"، كليوباترا "لعبة الموت"، بريسكا "أهل الكهف" والوجه المركزي بينها هو بطبيعة الحال وجه إيزيس"[2] .

ثم انتقل **طرابيشي** إلى معالجة حلقة الأم الشريرة في مسرحياته "الطعام لكل فم" "أغنية الموت" و "حديث مع الكواكب" و "العش الهادئ" و "الصندوق" ووصـــــــف

1- عبد الله أبو هيف: "الاتجاه النفسي في النقد الروائي السوري".

2- المقالة نفسها.

طرابيشي حلقة الأم ذات الوجهين "وإن يكن توفيق الحكيم في جميع الأعمال التي

تقدم تحليلها قد فصل بين وجهي الأم، فقدم لنا في حلقة على حدا وجه الأم الرحيمة والماقبلية، وفي حلقة أخرى وجه الأم الفالوسية والمابعدية، فإنه في أعمال أخرى يقيم مواجهة مباشرة بين كلتا الأمين إلى امرأة بعينها أن تجسد شخصية الأم المثالية والطيبة، وإلى ثانية أن تمثل شخصية الأم الواقعية والشريرة ويجعل من الصراع بين هاتين المرأتين محور العمل الأدبي ومحرك أحداثه"[1] .

وقد أفاد تحليله لهذه الحلقات أن عالم توفيق الحكيم هو إلى حد كبير، عالم غائبة عنه الحرية، فأبطاله مصائرهم مقررة سلفا، وبطلته شهرزاد شاهد مبين على ذلك، فقد أرادها في وعيه مثالية ومن وحي حبه لإيزيس، فخرجت من بين يديه واقعية ومن وحي كرهه للأم الخائنة.

1- عبد الله أبو هيف: الاتجاه النفسي في النقد الروائي السوري.

الفصل الثالث: الأنوثة بين الرمزي والثقافي

أولا: النزعة الأنثوية في رواية المرأة:

لقد كان ظهور النقد النسوي في الغرب مترافقا مع صعود الحركات النسوية الاجتماعية والسياسية والثقافية، وحاول هذا النقد رغم هجومه على النقد السائد باعتباره محكوما عليه بثوابت ومحددات نظرية وذكورية أن ينفتح على النظريات الما بعد بنيوية، وأن يتمثل في معطياتها ومفاهيمها وإنجازاتها كالتحليل النفسي اللاكاني والتفكيك.

وقد استخدمت والمناهج الخاصة بالنقد النسوي أربعة نقاط من الفروق هي: البيولوجية، اللغوية، التحليل النفسي والثقافي، وانشغلت هذه الأنماط الثلاثة في تحديد وتمييز خصائص ومميزات المرأة الكاتبة[1] ، في حين تؤكد أن ما تكتبه المرأة هو دائما نسائي، لا يمكنه إلا أن يكون نسائيا وفي أحسن حالاته يكون نسائيا على أكمل وجه، لكن الصعوبة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي[2] .

وهنا تؤكد **هيلين سيكسو** من جهتها أنه: "من المستحيل أن نعرف الممارسة النسائية للكاتبة، وهذه استحالة ستبقى؛ لأن هذه الممارسة لن تنظر وتحصر وتوضع لها رمزها الخاصة، وهذا لا يعني أن الممارسة غير موجودة"[3] .

وتذهب الناقدة النسوية البريطانية **ألين شوالتر** إلى الربط بين مفهوم الخصوصية

1- ينظر: فرجينيا وولف: مجلة الثقافة العالمية ـ العدد 7ـ ، السنة الثانية، المجلد الثاني، المجلس الأعلى للفنون والآداب الكويت، نوفمبر 1982.

2- ينظر: المرجع نفسه.

3- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ص 29.

في الكتابة النسوية واختلاف الحياة التي تحياها المرأة والواجبات المنوطة بها حيث ينتج عن ذلك مضمون مختلف عن أعمالها الأدبية وأن هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات ما يكفي لرسم تقاليد أبية نسائية واضحة ومحددة[1] .

إن الخيال هو الملمح المشترك بين هذه الكتابات÷ فإن ثمة أنماطا وموضوعات ومشاكل وصورا معينة تجمع بين هذه الكتابات من جيل إلى جيل أيضا وهي تحدد المراحل التي مرت بها الكتابة النسوية، مرحلة المحاكاة للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها المهيمنة، ثم مرحلة الاعتراض والاحتجاج على هذه التقاليد والقيم،

وأخيرا مرحلة اكتشاف الذات، وقد أطلق على المرحلة الأولى تسمية: **"المؤنثة"** وعلى الثانية تسمية **"النسوية"** وعلى الثالثة: **"الأنثوية"** ، وهذا الاختلاف في المصطلح وفي تحديد مضمونه ومعناه قد انتقل من الممارسة النقدية النسوية العربية، فقد برز الاختلاف والتباين حول أربعة مفاهيم هي: المؤنث، النسوي، الأنثوي والنسائي.

إن قضية ضبط المصطلح وتعيين حدوده ومجال اشتغاله الدلالي تعتبر من القضايا الشائكة والبارزة في المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وهي ترتبط بتعدد التيارات والاجتهادات النقدية داخل النظرية الواحدة، وكذلك بتعدد المرجعيات التي تستند عليها هذه التيارات في صياغة المناهج ورؤاها ومفاهيمها وأدواتها وكذلك فإن هذه القضية لا تخص النقد النسوي وحده، ولا تدل على ضبابية الرؤية وتباينها في حقل الممارسة النقدية النسوية فقط، بل هي تطال جميع المناهج والنظريات بتياراتها ومسمياتها المختلفة.

1- ينظر: نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق،د ط، 1997، ص 198.

لقد رفضت الناقدة العراقية "نازك الأعرجي" التي تعتبر واحدة من الناقدات النسويات المجتهدات في استخدام مصطلح "الكتابة الأنثوية"؛ لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها "ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به وتنضبط إليه"[1] .

"ولفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية"[2] .

والغريب أن الناقدة تكشف في عنوان كتابها: "صوت الأنثى ـ دراسات في الكتابة النسوية العربية ـ" عن الاختلاط والتداخل في استخدام مفهوم الأنثى وما يحمله ذلك من دلالات الضعف والرقة والاستسلام كما تقول، فإن العنوان التالي يحدد مفهوم الكتابة النسوية ما يدل على الازدواجية وضياع الحدود بين المفاهيم المطروحة للتداول في مجال النقد النسوي، وفي كيفية صياغة المفاهيم وضبط المصطلح النقدي، وفي مجال آخر تبدي ذات الناقدة استغرابها من مقاومة الوسط الثقافي العربي لمصطلح "الكتابة النسوية"، حيث أدى ذلك إلى عدم تفحص المصطلح وترشيده وتأصيله، ثم تحاول أن تشرح دواعي وأسباب مقاومة المرأة الكاتبة للمصطلح النسوي وللنوع والتسمية والوصف "لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار الفئة الموصوفة بجنسها، إلى فضاء النصف المشترك المجرد من جنسه، إلا أنها في الوقت نفسه تدرك وعيها أن ذلك لن يتحقق إلا لفظيا، وأنها

محكومة بحتمية شرط جنسها مقاومـــــــــــــة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهنـــــــــــي بأنه

1- نازك الأعرجي: صوت الأنثى، ص 198.

2- المرجع نفسه، ص 31.

نسوي"[1].

وتقترح الدكتورة **زهرة الجلاصي** استخدام مصطلح "النص الأنثوي" بديلا عن مصطلح "النص النسوي" أو الكتابة النسوية" مؤكدة على التعارض القائم بين المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى.

وتشير الناقدة "رشيدة بنمسعود" إلى رد اعتبار المصطلح، وتخليصه من التأويلات الخاطئة، لكنها لم تحدد المفاهيم الإيجابية الممكنة لمصطلح نسائي رغم أنها تخطت المظهر الخارجي لغاية توجيه التحليل نحو مقاربة النص الذي تكتبه المرأة من الداخل[2] .

وتطرح "الجلاصي" تساؤلات حول الخصوصية ومدى اعتبارها صفة ملازمة لما تكتبه النساء، وكذلك حول مدى وعي المرأة المسبق لهذه الخصوصية على أن هناك أكثر من سؤال يتفرع من تلك التساؤلات يتعلق بغموض المصطلح وعمومية معناه الدلالي، فهل كل ما تكتبه المرأة هو أدب نسائي؟.

وفي هذا التحديد للخصوصية كانت "بنمسعود" تنطلق في كتابها "المرأة والكتابة" مبينة "علاقة المرأة بالممارسة الأدبية، والمكانة التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبعتا صيرورة الإبداع النسوي وتطوره من زاوية الخلق والإبداع الذي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجـــــــــل/المبدع إنتاجـــــــــه

1- زهرة الجلاصي: النص المؤنث، دار ساس، تونس، د ط، 2005، ص 11.

2- رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، دار إفريقيا الشرق، د ط، 1994، ص 12.

الفني"[1].

إن لغة الرواية هي لغة فنية ذات دلالات إيحائية جمالية، وتتشكل دلالات هذه اللغة ضمن بنية النص الروائي الداخلية والسياق الخارجي . وتختلف لغة الرواية الأنثوية عن لغة الرواية الذكورية، ذلك أن اللغة عبارة عن: "نظام رمزي يلزم فرض علاقات اجتماعية، يعني هذا أن نرفض فكرة الحيادية، وأن نؤكد على العلاقات الصراعية"[2] .

وعلى أساس الصراع القائم بين الذكر والأنثى أو الرجل والمرأة جاء استخدام اللغة كإحدى وسائل وأدوات هذا الصراع، وأحدث هذا الاختلاف في الطبيعة البيولوجية والاجتماعية وكافة الجوانب الأخرى، اختلافا آخرا للثنائية الضدية الذكورة والأنوثة كنتيجة؛ لأنه ليس الذكر كالأنثى وأبدا لن يكون، وكذا لن تكون لغته كلغتها على مر السنين.

واستطاع النص النسوي أو نص المرأة أن يكتسب قالب الخطاب الذي يحاكي به المرأة من شعر وقصة ورواية ونقد... الخ؛ أي أنها استلمت اللغة لتمارس فعل الكتابة، هذه اللغة التي هي نتاج بطريركي "ليست المرأة فيها سوى مادة لغوية قرر الرجل أبعادها ومراميها"[3] .

إلا أن قراءة الخطاب السردي للمرأة في حياكة النص الروائي تدور حولها إشكالية الحيادية التي تمارسها المرأة أو الأنثى بين قلم ذكوري أمسكته لبناء

1- شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، د ط، 2002، ص 7.

2- بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، ص 149.

3- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 8.

خطاب سردي أنثوي والفصل بين نظرتها للمرأة كامرأة بحد ذاتها لتصورها بمشاعر وادعاءات مختلفة تماما عما قدمه الرجل في خطابه الذكوري وبين موروث ثقافي ومترسخ عبر قرون وضعت صورة المرأة في الخطاب تحت سلطة المفهوم الذكوري.

وبالرغم من أن أول إشكال الخطاب مع بداية النشاطات الإنسانية لم يفرق بين الرجل والمرأة يحدث في تاريخ اللغة العربية الذي هو تاريخ الجماعة المتحدثة بها وعي متميز تمثل في لغة القرآن التي خاطبت النساء كما خاطبت الرجال، بعد أن كان خطاب النساء يتم بطريقة مباشرة من خلال الرجال[1]، إلا أن اللغة في الرواية قبل ظهور الأدب النسائي كانت المرأة تظهر فيها بحسب الصورة التي يصوغها الرجل في خطابه والرمز الذي يرمز لها به.

ظلت اللغة ولوقت طويل كإنتاج فني إبداعي ملكية للرجل دون المرأة، مما جعل المرأة تتسلل لتبدع قصصا وحكايات وإنشاء خطابها السردي باعتمادها الحكي ومع بروز الرواية التي بقيت تحت عباءة خطاب ذكوري، يدعم ويفرز مركزية الثقافة الذكورية بمختلف جوانبها الاجتماعية واللغوية، حولت المرأة خطابها في خاتمة السرد الشفهي التأنيث إلى الكتابي.

1/ الأنثى وخطاب الذات:

إننا أمام أنثى جارحة تعرف مالها، تدبر حساباتها بين ماض آمل، وحاضر تعس، فلا تجد ما يقنعها غير الكتابـــــــــــــــة التي لن تشفي غليلها وتعيد إليها بعث

1- حامد أبو زيد نصر: دوائر الخوف - قراءة في خطاب المرأة -، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 4، 2006 ص 30.

الحياة من جديد، فكل نصوصها مجموعة تبحث عن أفق في ظله. إن الكتابة لديها هي ذلك الوجع الذي ظل يسكن أعماقها ليسد نتوءات الجراح النازفة والتي ظلت تغيّبها أو تقصيها، تحاول من خلال فعل الكتابة كشف جسرها الممدود بخيط رفيع منذ أن حكت شهرزاد، فأوحت أنها المغرية والقاصة لشهريار الملك ليس فقط عبر الليالي الألف، ولا خوف من الموت، بل أصبحت تحكي رغبة في الحكي وسلطة عليه لا خوفا ورهبة منه، هي معادلة مشوهة بين كينونته وكينونتها رغبة منها في خلق خطاب يدين تجاوزها وتجاوز نصها الأنثوي بأي حال من الأحوال.

إن الحديث عن **"نوال السعداوي"** لا يمكن إلا أن يكون سجالا وصداما وصخبا فالأديبة والمناضلة النسوية المصرية أثارت ولا تزال تثير السجال بمواقفها الراديكالية، على أكثر من صعيد سياسي واجتماعي، لكن بعض الذين يعترفون بدورها الرائد في التصدي للبنى البالية، ورفع صوت المرأة عاليا على الساحة العربية والعالمية، لا يتردد في اتهامها بالمبالغة، أو التطرف، أو تقليد الرجل

ومسخ امتيازاته، هذا ما دفع بالناقد **جورج طرابيشي** للقول: "ففي حالة توفيق الحكيم ـ مثلا ـ كان سهلا علينا إلى حد بعيد أن نتخذ موقفا نقديا جذريا من تصوراته المعادية للمرأة؛ لأن أدبه برمته يحتل موقعه على نحو لا يخفي نفسه في عداد الركام الإيديولوجي التقليدي والمتوارث جيلا بعد جيل من لاهوت إذلال المرأة وهجائها، أما في حالة نوال السعداوي فنجد أنفسنا لا أمام إيديولوجية شعورية مناصرة للمرأة تتقاطع مع إيديولوجية لا شعورية معادية للمرأة فحسـب، بل كذلك

أمام إشكال من نوع آخر"[1] وبالتالي فإن **جورج طرابيشي** يستغرب موقف نوال السعداوي من بطلاتها ولا يجد لذلك تغييرا سوى أن المرأة مستعمِرة الرجل والرجل هو المستعمر المهيمن.

ويعزز **طرابيشي** ادعاء أن المرأة مقلدة للرجل ماسخة لامتيازاته، بل أكثر من ذلك فهي متماهية معه، حيث يقول "هناك سبيل واحد على ما نعتقد وهو أن نثبت أن ما ننتقده في رؤيتها للعالم ليس نتاج ذاتيتها الأصلية ولا نتاج تمردها أو ثورتها على وضعها كمستعمَرة، بل هو على العكس نتاج تماهيها مع مستعمِرها واستبطانها لإيديولوجيته المعادية لها"[2] من هذا المنطلق نستنتج أن **طرابيشي** قد عاود التزامه بمنهج التحليل النفسي، وأكد أن عمله هذا منطلق للتحليل النقدي ـالإيديولوجي أيضا ـ ولم يهتم **طرابيشي** بمفهوم النسوية وتجلياتها الأدبية التي تنهض على مكابدة العيش والعلاقات الاجتماعية الذكورية المتسيدة بأكثر من القلق النفسي، حيث يرى أن مؤلفة "امرأة عند نقطة الصفر" تنتمي إلى الجنس المضطهَد؛ أي عناء النسوية.

إن رواية "امرأة عند نقطة الصفر" تهتم بقضية المرأة وتجربتها الوجودية التي تعكس وضعا اجتماعيا وتاريخيا وإنسانيا مختلا نتيجة القهر والتسلط الذي يمارسه المجتمع الذكوري عليها بصورة تجعلها تشعر بالضعف والدونية والاستلاب، ولهذا تحاول "السعداوي" أن تسلب الإيديولوجية الذكورية، بإعادة المعنى الخاص الذي تمثله المرأة على المستـــــــــــوى الوجودي بلغة لا تخلو من العدوانية الذكورية، حيث

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة ـ دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي ـ، دار الطليعة/ بيروت ط 1، 1984، ص 6/5.

2- المصدر نفسه، ص 6.

يرى **طرابيشي** أنه "لا يعسر علينا هنا أن نرى أين يكمن الاستلاب لصالح الإيديولوجية الذكورية، فالشوك النافر المدبب يحيلنا صورة ولغة إلى عالم الذكور والعدوانية الذكورية"[1] إنها أنثى تتحدى بالكتابة إذن، لكن الرجل/ طرابيشي لا يبرح أن يرد بالمنطق نفسه، منطق الإيديولوجية ليغدو النظام الذكوري فخا لا حدود له في إمكانية الانتقاص من عملية الإنتاج الأدبي النسوي، حيث يقلب **طرابيشي** الطرح لصالح الرجل ليستلب الأنثى ويسحقها عندما يجعل الزهور مسحوقة إذا امتص النحل رحيقها، في حين أن النحل/ الرجل يحافظ على توازن الطبيعة ويغنيها "... ثم إن منطقا حربيا ذكوريا هو وحده الذي يمكن له أن يتصور أن ما يدور بين النحل والزهر حرب: فليس صحيحا أولا أن الزهور إذا امتص النحل رحيقها تنسحق، ثم إن النحل إذ يمتص رحيق الزهور يغني الطبيعة ويحافظ على توازنها الإيديكولوجي، فهو يصنع من رحيق الزهور من جهة أولى عسلا، وينقل من الجهة الثانية غبار الطلع لإلقاح زهور كثيرة أخرى ما كان لها لولا ذلك أن تتفتح"[2] هي إيديولوجية ذكورية تقول أنه لولا النحل لما تفتحت الأزهار ولولا الذكورة لما كانت الأنوثة. غير أن هذا التفاعل بين اللغة والذات الأنثوية والجسد المؤنث لا يعني أن لغة المرأة تلغي لغة الرجل، فالمغايرة والاختلاف لا تعني الإقصاء والإلغاء، ذلك أن المرأة استمدت لغتها من لغة الواقع وخلقت لها أسلوبا مغايرا ونمطا مختلفا ساهم في إثراء مجال الأدب والإبداع دون أن تضطر إلى إحراق جميع قواميس الرجال كما تدعو "سيمون دي بوفوار"، ذلك أن اللغة إنسانية بطبعها ولا تحوي على تحيزات ذكورية أو أنثوية، إنما هي فعل خصيب ينتظر من

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 7.

2- المصدر نفسه، ص ن.

يغترف منه ليزيده خلقا وتطويرا وإبداعا.

كما يدعو **طرابيشي** إلى أنسنة العالم من خلال أنسنة العلاقة بين الرجل والمرأة حيث أنه "على النساء أنسنة القضيب بحيث يعود لا سلاحا من الفولاذ بل لحما ونحن نضيف: وعليهن أيضا أنسنة العالم"[1] .

لقد حلل **جورج طرابيشي** رواية "امرأة عند نقطة الصفر" بوصفها الأمدوحة الكبرى لامرأة أوصلها صدقها مع نفسها إلى أن تكون مومسا وقاتلة وبهذا الفعل وصلت إلى المثل الأعلى "فهذه وصلت إلى المثال الأعلى الذي لا يمكن الوصول إليه، مارست البغاء عن وعي وقتلت عن وعي، وتبنت الفعلين كليهما عن وعي ففي عالم خلق فيه الرجال على ما خلقوا عليه، لا تملك المرأة أن ترد إذا أرادت أن تكون صادقة مع نفسها، إلا باحتراف البغاء وممارسة القتل، ولكن ثمن مثل هذا الصدق باهظ، ومن هنا كانت فردوس هي المثل الأعلى، هي النداء إلى التماهي المستحيل، ولهذا أصلا كتب عليها أن تموت، أن تعدم"[2] .

إن التمرد الذي تعلنه البطلة/ فردوس هنا، ينطلق من وعي ضدي يسعى إلى تأسيس خطاب نقيض من خلال تفكيك الخطابات السائدة أو تفجيرها بالنقد لها أو التمرد المعلن عليها، الأمر الذي يؤدي إلى تعرية علاقات القوى أو السلطة القائمة في المجتمع ووضعها محلا للمساواة وذلك لتحقيق فعل المواجهة[3]. من هنا تتحول العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة حرب أبدية كما يصفـــــــــــها **طرابيشي** "فردوس إذن

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 7.

2- المصدر نفسه، ص 12/ 13.

3- ينظر: سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 69.

امرأة أرادت أن تتحول القانون البيولوجي، فالناس ما خلقوا ذكورا وإناثا ليتعارفوا ويتحابوا، والإنسان ما خلق من نصفين مذكر ومؤنث ليلوب النصف أبد الدهر عن نصفه، بل خلق الرجل رجلا والمرأة امرأة ليكون ما بينهما صراع وحرب إلى أبد الآبدين"[1] بهذا التحول يولد وعي المرأة بذاتها، ومن هذا الصراع ستفتح شهيتها للأسئلة التي ستربك وعيها الساذج، فتولد لديها حالة من القلق، وهي التي تدخل عالما (الكتابة) تكتشف فيه لأول مرة هويتها المفقودة.

كما يرى **طرابيشي** أن فردوس وقد قلبت الطرح القائل بأن العلاقة الأكثر طبيعية هي العلاقة بين المرأة والرجل، بل إن العلاقة بينهما هي العلاقة الأكثر عدائية وليس على المرأة إلا أن تكون عدوة لدودة للرجل "وفردوس امرأة أرادت أن تتحدى القانون الاجتماعي، فليس صحيحا أن العلاقة الأكثر طبيعية بين إنسان وإنسان هي العلاقة بين رجل وامرأة وإنما العلاقة الأكثر عدائية والأكثر عدوانية التي يمكن أن تقوم بين إنسان وإنسان هي علاقة الذكر والأنثى"[2] .

إن الكتابة عند المرأة تعد وسيلة لتحقيق الذات، فهي تبعد بها كل شائبة أو عيب قد ألصق بها، وها هي نبرة "نوال السعداوي" لا تخلو من الإيديولوجية في روايتها "امرأة عند نقطة الصفر" حينما برّأت الأنوثة من الإجرام وأعلنت أن الإجرام يحتاج إلى الذكورة "... وفي حين أن الرجال جميعهم مجرمون لا يمكن لأي امرأة أن تكون مجرمة، فالإجرام يحتاج إلى ذكورة"[3] فالمرأة حين تكتب وتواجه بياض الورق فإنها "لا تكتب من أجل السيـــــــطرة على الرجـــــــل كما يفعل هو، بل تكتب بواسطة

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 14.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- نفسه، ص 15.

القانون والأدب؛ لأنها حين تريد أن تسيطر عليه تستعمل كتابة من نوع آخر، لا يفقه الرجل تفكيك رموزها بسهولة، فهي ترمي من الكتابة والكلام إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته"[1].

إن المرأة تنظر للرجل كعدو متسلط ومتملك غريزي، والرجل ينظر للمرأة بصورة خادمة وشيء للمتعة، والنظرة نفسها تعم المجتمع بأكمله، فتتراكم تقاليد بالية تنظر للمرأة كفرد سلبي في المجتمع من جميع نواحيه، وهذه النظرة العدائية تطال الأب أيضا ليتجرد من أبوته ويصبح رجلا ضمن قطيع الرجال. "فالأب مثلا، حتى يختزل إلى بعده الأوحد كرجل، لابد أن يسقط عنه بعده كأب، وأن تنكر عليه أبوته، ولذا فإن اللاأب هو الصورة التي تطالعنا بها امرأة عند نقطة الصفر لأب ما هو بأب، وإنما هو مجرد فرد في قطيع يعرف أفراده باسم الرجال"[2].

كثيرة هي عذابات المرأة تتغير وتتنوع أشكال معاناتها، لكنها تندرج تحت عنوان واحد وهو أن الأنثى معدومة القيمة، حيث أنها ومن لحظة خروجها إلى الحياة تلاقي الرفض والنظرة الدونية، وتطالعنا السعداوي في روايتها بمشهد يبرز معاناة المرأة وأنوثتها المعطوبة "حين تموت البنت منهم يأكل أبي عشاءه وتغسل أمي ساقيه وينام ككل ليلة، وحين يموت الولد يضرب أبي أمي ثم ينام بعد أن يتعشى"[3]. إن الساردة تعي وبعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع البطريركي ولهذا فإن العلاقة بين المرأة والرجل تعتبر حربا لا هدنة فيها ولا استثناء.

1- محمد نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف، ص 35.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، 16.

3- المصدر نفسه، ص 17.

ولعلنا نطل على الوجع الأنثوي ومكابدة سلطة الراهن الذكوري من خلال وصف السعداوي لذلك الزوج المقزز الذي منحت له فردوس "هذا الزوج الدميم المقزز ذو الشفة التي تنزف دما وقيحا وصديدا ورائحة كريهة كرائحة الجيفة، كان ينتمي إلى سلالة الآباء الشرجيين بصفة طبيعية هي لهم بمثابة علاقة خارقة: البخل"[1] هذا الزوج بالإضافة إلى دمامته فهو بخيل لدرجة لا يمكن تصورها، ورغم أن الكاتبة أنثى فإنها تكتب عن الأنثى التي جاءت من مخاض الحرمان لتفتح عينيها على سلطوية الآخر الذي شارك في وجودها وقمعها في آن لتنحو "باتجاه تكثيف عتمة الواقع ومرارته المتكئة إلى ثقافة اجتماعية تبيح نظرتها المتدنية إلى الأنوثة بسبب طبيعتها البيولوجية، تغيّب كينونتها وتصادرها في مقابل إعلان صرح الحضارة الذكورية"[2].

لعل الآخر المعادي قد انبنى على عوالم عدة جعلته ينظر من باب المركزية إلى الأنثى التي تمثل له آخرا مغايرا بما في ذلك اختلاف الرجل والمرأة، حيث تبرز السعداوي الجسد المنتهك جرّاء فعل الإثم ونظرة هذا الآخر (الرجل) إلى الأنثى نظرة ازدراء بعد انتهاكه للجسد الأنثوي ضربا ومواقعة "كان يضربها حتى ينزف منها الدم ثم يواقعها، وكانت وسيلتها الدفاعية في مواجهته أن تعطيه من نفسها جسدا ميتا تماما كذاك الذي تعطيه المومس لزبونها"[3] وفي هذا الترديد المتوجع والذي يحمل صمتا أنثويا مخبوء بجسد حال "المرأة الواقعة تحت وطأة الخشية من البوح وتحديد موقفها من الآخر (الرجل) بمسمياتـــــــــــــــــــــه الكثيرة ومن الجماعـــــــــــة

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 19.

2- وجدان الصائغ: الأنثى ومرايا السرد في القصة السعودية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، د ت، ص 57.

3- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 20.

بمؤسساتها (المكرسة)، ومن (ذاتها) المنطوية على (جسد) تجهله ورغبة لا تصرح بها واختيار لا تجرؤ على الجهر به، محفوفة بمتاعبها البيولوجية التي تزيدها نظرة الآخر حرجا وشعورا بالقمع"[1] .

إن هذا الآخر المغاير جنسيا مارس سلطته على الأنثى، فقد اختزل وجودها إلى كيان جنسي بالدرجة الأولى، وكما تطلعنا نوال السعداوي بمشهد بطلتها مع "بيومي" والرجال الآخرين الذين كانوا ينهشون جسدها واحدا تلو الآخر وهي لا تملك أن تنطق بكلمة واحدة من كلمات الرفض إذا ما سئلت إذا كانت تشعر باللذة أم لا "فذات ليلة أحسست أن جسد بيومي أثقل مما كان، وأنفاسه لها رائحة لم أشمها من قبل، وفتحت عيني فرأيت فوق وجهي وجها آخرا غير وجه بيومي وقلت من أنت؟ قال: أنا بيومي، قلت: لست بيومي، قال: أنا وبيومي شيء واحد. وسألني: أتشعرين بلذة؟ وقلت: ماذا تقول؟ وسألني مرة أخرى: أتشعرين بلذة؟ وخفت أن أقول لا أشعر بشيء، وأغمضت عيني وقلت نعم"[2] إن هذا المشهد يطلعنا على التراتبية الطبقية بوصف الذكر أعلى مرتبة من الأنثى ينسحب على أشكال القمع التي يمارسها الرجل في العلاقات الجنسية، بحيث يمنح نفسه الحق في ممارسة ما يريد دون الأخذ بعين الاعتبار لدور الأنثى[3] .

"إذا كان الجنس في الحالات الطبيعية تعبيرا عن رغبة مشتـــــركة؛ أي بوصـــــــفه

1- حاتم الصكر: "السيرة الذاتية النسوية بين البوح والترميز القهري"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 63، ربيع الأول، 2004، ص 214.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 21.

3- ينظر: عبد النور إدريس: الكتابة النسائية ـ حفريات في الأنساق الدالة، الأنوثة، الجسد الهوية ـ، مطبعة سجلماسة، مكناس، ط 1، 2004، ص 66.

شكلا من أشكال التواصل الجسدي والروحي واللغوي..."[1] فإن الجنس في رواية "امرأة عند نقطة الصفر" تعمّق الهوّة بين المرأة والرجل، وتكبّر الشرخ في علاقتهما حيث أن فردوس/ البطلة ترى أن اختلاف أصابع الرجال ولون جلودهم وأظافرهم ورائحة عرقهم ما كان يغير في الأمر شيئا، وما كان ليلغي حقيقة واحدة وهي أن كل الرجال كلاب "لم يتغير شيء في دورة الأسطوانة، وإن تغير الجو والديكور: فأصابع الرجال التي تنقر في جسدها صارت بيضاء حريرية بعد أن كانت ـ مثل أصابع بيومي ـ سوداء الأظافر بلون الشاي الأسود، ولكن اختلاف لون جلودهم وأصابعهم وأظافرهم ورائحة عرقهم ما كان ليلغي وحدة هويتهم ووحدة انتمائهم تحت أسماء مختلفة: محمود، حسنين، فوزي، صبري، إبراهيم، عوضين، بيومي إلى جنس غبي، جنس كلبي جنس الرجال"[2] .

إذا بحثنا في النصوص السردية نجد الكتابات النسائية يتمحور عملها السردي على الخطاب الأنثوي الذي أخذ صدارة السرد في رسم ملامح (شهرزاد) مع تهميش فضاء (شهريار) فهو بالضرورة شهريار آخر ينبعث من رماده ليوقد في الفضاءات الأنثوية مرجعياته السلوكية والثقافية التي تحبس الفكر الأنثوي. ولعل هذا ما نجده في رواية "امرأة عند نقطة الصفر"، حيث أن فردوس/ البطلة تسعى إلى تجريد الذكور من فخر ذكورتهم، فهي أنثى تشعر بلذة الانتصار كلما طعنت الرجل في ماهيته برفضه، ولذلك نحن بصدد أن نقول أننا أمام أنثى طاغية تلغي الأنا الذكورية وتهمشها "فهي تعرف بالمقابل في عقلها الواعي والباطن على حد سواء لذة كبرى: لذة تجريد الذكور من فخر ذكورتهم، لذة الأنثى التي تمـــــــــــــنع عن

1- حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002، ص 172.

2- وجدان الصائغ: شهرزاد وغواية السرد، ص 188.

الذكر ما لو لم يحصل عليه لطعن في ماهيته بالذات من حيث هو ذكر. وبكلمة واحدة لذة رفض الرجل من حيث هو رجل"[1].

إن الكاتبة تؤسطر نفسها من خلال محاولتها لأسطرة بطلتها، ومن أهم معطيات "جاك دريدا" نقد التمركز، فكل تركيب مركز، وكل تركيب قابل للتفكيك، والنص تركيب فهو قابل للتفكيك، ومركز النص يختلف عن تمركزه، فالمركز مهم لتفعيل حركة الدوال كالنواة في الذرة. والتمركز إضفاء مركزية وهمية لمن هو ليس بمركز إي صورة كاذبة لحركة الدوال، ونوال السعداوي تصر على مركزية الرجل الوهمية حينما تجرد الرجال من فخر ذكورتهم وذلك عندما رفضتهم فردوس/ المرأة.

ويرى **جورج طرابيشي** أن فردوس المومس تمارس لعبة انتقام أخرى، عندما تقلب الطرح ليصبح الرجل منفعلا والمرأة فاعلا، إذ اختزلت ماهية الرجل بشهوانيته، في حين أن الأنثى قابلته ببرودها "ثم إن المومس تقابل لعبة انتقام أخرى، فالرجل في علاقته بالمومس يغدو مجرد عضو جنسي، ماهيته هي شهوانيته، وشهوانيته قبيحة وفظة، وبرودة المومس في مواجهة هذه الشهوانية البدائية دليل على إرهاق روحي وعلى رقي معنوي"[2] ومن هنا فقد اختزلت ذات الرجل في شهوانيته الحيوانية أما برودة المرأة فقد جعلتها ترفض هذا الاختزال الحيواني وبالتالي تفوّق المرأة عن الرجل وانتصارها عليه.

إن الرواية الأنثوية رواية أسطورية تنبني على ثقافة فكرية يستدعي من خلالها البوح بمكابدة تطمح فيها الذات الأنثوية إلى إبراز قدرتها المعرفية على جغرافية

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص ن.

الفكر والثقافة الذكورية، غير أن السيد الفحل يرفض كل محاولة لإبراز قدرات المرأة، حيث يرى **طرابيشي** أن السبيل أمام تحرير المرأة مسدود "إن كل سبيل آخر إلى تحرير المرأة من حيث هي امرأة مسدود بما فيه العمل الذي تجمع نصيرات المرأة العقلانيات على التوكيد بأنه طريقها إلى الاستقلال والحرية، فالمرأة العاملة هي أيضا مومس، ولكنها بخلاف المومس المحترفة مومس غير محترمة، فالعمل قيمة ذكورية ونظام ذكوري"[1] إن **طرابيشي** يرى أن العمل الذي تسعى به المرأة إلى حريتها هو نظام ذكوري، فالمرأة لا تتحرر إذن إلا بقيمة ذكورية لتتبلور الفكرة هنا وتعكس أنوثة مدججة مصادرة في زمن الإلغاء والتهميش، وهذه رؤية صدامية تجسد فوقية الذكوري على الأنثوي، وكأنه يؤسس لجعل الأنثى معتمة انطلاقا من نظرته المركزية وبطولته الموروثة وسيادته المزعومة.

إننا في هذا الخطاب نقف على النظرة الأنثوية لذات الأنثى لترصد ملامحها المتوترة نفسيا وجسديا، ليأتي هذا المشهد التالي ويحمل في جنباته توق هذه الأنثى للتفوق على الآخر/ الرجل "أن أكون سلبية معناه أن أقاوم بطريقة ما، أن أقول للرجل تستطيع أن تأخذ جسدي ولكنك لا تستطيع أن تجعلني أنفعل أو اهتز بلذة أو حتى ألم، إنني أنام من الداخل، ولا أشعر بشيء، لا أشعر حتى بالتعب؛ لأني لا أستنفذ شيئا من جهدي ولا أنفق شيئا من قوتي"[2] فلئن استطاع الرجل أن يأخذ جسد المرأة بالعنف، فإنه ما استطاع أن يسيطر على عاطفتها وذلك هو الأهم ولئن شعر الرجل بنشوة سرابية إزاء تملكه لجسد الأنثى بالعنف، فإن هذه النشـــــــــوة

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 24.

2- المصدر نفسه، ص 26.

السرابية سرعان ما تبددها أداة الاستدراك (لكن) لتسلب الرجل ما يجعله رجلا بالذات. غير أن **جورج طرابيشي** ـ ومثل كل مرة ـ يحاول أن يقلب الطرح ويجعل الرجل فاعلا والمرأة منفعلة، حيث يقول "ففي الواقع وخلافا لدعوى النص، كانت فردوس تنفعل ويجتاحها شعور هائل وتهتز بلذة كبرى"[1] وبالتالي يضع **طرابيشي** الأنثى في موضع المنفعلة حتى وإن حاولت ألا تتخلى عن هذا الجسد الذي يرمز للأنوثة لتلبس قناع الرجل الذي تصور مدى تسلط هذا (الآخر) على الذات (الأنثى).

إن تجاوز وضعية المرأة الدونية في ظل الخطاب اللغوي السائد، جعل فردوس/ البطلة تشن حربا على الرجال جميعهم، فحين مزقت الورقة النقدية شعرت بأنها تمزق الكيان الرجولي برمته "... واكتشفت حقيقة عرفتها وأنا طفلة حين أعطاني أبي لأول مرة قرشا، وضغطت بكل قوتي على الورقة أمزقها كأنما أمزق قرش عمي وأمزق قرش زوجي، وأمزق أبي وأمزق مرزوق وأمزق بيومي وضياء وإبراهيم أمزق كل الرجال الذين رأيتهم، وأمزق الأثر الباقي لقرش أي رجل منهم"[2] .

إن الأنثى/ المومس تحاول السيطرة لهزم الآخر/ الرجل وتحطيمه وإنكاره وذلك بإنكارها ـ وهي التي تجسد اللاقيمة ـ لأبوة الآباء ولرجولة الرجال "إن هذا الخصاء الجماعي الرمزي يجد تكملته المتضامنة معه في مجزرة على صعيد القيم، فبقدر ما أن القيمة في المجتمع الأبوي الذي هو المجتمع الإنساني منذ بداية التاريخ المكتوب، قيمة أبوية ورَجُلية، فإن المومس من حيث أنها مومـــــــــس؛ أي من حيث

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 26.

2- المصدر نفسه، ص 29.

أنها تجسيد للاقيمة، تمثل إنكارا حيا على صعيد المعاش لأبوة الآباء ولرجولة الرجال"[1] . وهذا تجريد للرجل من رجولته، بل نفي له من خارطة القيمة الأبوية المزعومة.

وبالإضافة إلى انتصار الأنثى عن الرجل، فإن اختيارها للبغاء هو انتهاك لشريعة النظام الأبوي وقيمته، وبذلك تكون المرأة قد انتقمت من الرجل بواسطة فضيحة البغاء التي أنزلت الرجل من برجه العاجي وانتهاك المرأة لحرمات

الشريعة الأبوية التي حطمت صرح الرجل " المومسات الأخريات قد يضطررن إلى احتراف الدعارة اضطرارا، وهذا الاضطرار هو ما يصون قيمة المجتمع الأبوي برغم الانتهاك الجزئي الذي تمثله المومس، لكن فردوس اختارت البغاء اختيارا، وهذا الاختيار هو ما يجعله يمثل انتهاكا كليا لشريعة المجتمع الأبوي ولقيمته"[2] .

تتخذ المرأة من الكتابة وسيلة لحل تناقضاتها مع الرجل، والمجتمع عامة فهي ترمي من هذه الكتابة إلى تفجير كل شروخ جسدها وتموجاته، حيث تسعى المرأة للبحث عن هويتها الأنثوية، في مقابل الآخر الذي حقق ذاته تاريخيا واجتماعيا وإيديولوجيا، إن المرأة تاريخيا واجتماعيا كانت تابعة لعالم الذكورة الذي امتطى مساحة زمنية ومكانية إيديولوجية رسخت قواعدها، لذلك تحاول المرأة أن تخصص صفحات أدبية لتكون بداية لإثبات الهوية الأنثوية في عالم اتسعت فيه المساحة الثقافية للمرأة وامتدادها خارج خارطة الذات والمكانة خاصة[3] ، ونحن نقـــــــف على

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 29.

2- المصدر نفسه، ص 30.

3- سيد قطب: في أدب المرأة، ص 137.

ذلك كله في رواية "امرأة عند نقطة الصفر"، حيث تشعر فردوس بثقة عالية بالنفس، وبلذة مفرطة بالانتصار "... ورأسي مرفوع نحو السماء بكبرياء من مزق الحجب وكشف الغيب، وقدماي تمزقان الصمت بوقع ثابت متصل؛ لأنه وقع قدمي امرأة واثقة من نفسها تعرف طريقها، وتعرف هدفها"[1] إننا أمام أنثى متحدية ثابتة، تعرف مالها، تعرف طريقها، ترى هدفها وتخطو نحوه بخطى ثابتة لا تزعزعها رياح الرجولة التي ألغت نسق الصوت الأنثوي منذ أن بنى شهريار حصنه المنيع.

وتزداد صورة التهكم الأنثوي من الرجل في تصوير شخصيته من الخارج وذلك لتهميش علاقتها به "فالتواصل بين الأنا الذات المبدعة وبين الآخر الرجل تواصل انقطاع يحمل صورة التواصل الظاهري، الرافضة لذكورة الرجل فلا يوجد أي بعد نفسي عند المرأة للرجل، فالعربي هو المظهر الخارجي المالك المفتخر بالذكورة المسيطر برجولته على من حوله، في مقابل الأنثى وتراجعها بالأنوثة المملوكة بمرجعية تاريخية، المختفية وراء الخمار الرافضة إيديولوجية فكرة السكون والتبعية"[2]. إن فردوس ليست فقط رافضة لذكورة الرجل، ولا رافضة فقط

لإيديولوجية فكرة السكون والتبعية، ولا تكتفي أن تجرد الرجل مما يجعله رجلا، بل إنها ـ على حد رأي طرابيشي ـ امتلكت أخيرا حريتها وحققت ما كانت تروم إليه "في الموت، في عدم الموت، امتلكت فردوس أخيرا ـ على ما تقول لنا ـ حريتها"[3] إن الأنثى في لامبالاتها هذه وعدم خوفها من شيء قد امتلكت حريتها، فقد أصبحت

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 31.

2- سيد قطب: في أدب المرأة ، ص 151.

3- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 32.

غير راغبة في الحياد، غير خائفة من الموت، غير أن الناقد **طرابيشي** يجعل هذه الحرية مفرغة من القيمة إذا كانت الحياة والموت سيّان، حيث يتساءل "أي معنى يبقى لامتلاك الحرية وأي جدوى إذا كان شرطها ألا يرغب الإنسان في شيء وألا يأمل في شيء وأن يستوي عنده أمر الحياة وأمر الموت"[1] والحال هنا أن المرأة وضعت نفسها في عالم يصنعه الرجل، حيث أنها عندما تحررت من تبعيتها للرجل كان لزاما عليها أن تتخلى عن الحياة حينما وضعت الموت والحياة في الكفة نفسها.

وبغض النظر عن شجاعة فردوس وتحدياتها وكل ما قامت وما حاولت نوال السعداوي جاهدا إبرازه، فإن **جورج طرابيشي** يعتبره حالة عصابية، حيث أن العصاب في مفهومه هو "افتقاد القدرة على التكيف مع الواقع إيجابا أو سلبا، قبولا أو رفضا، تكريسا أو تغييرا"[2] ولذلك يعتبر **طرابيشي** امرأة اختارت البغاء والقتل لتنال الإمارة في مجتمع الرجال امرأة غير قادرة على التكيف مع هذا المجتمع. ليس ذلك فحسب، بل إن **طرابيشي** يعتبر فردوس حالة مرضية في مجتمع مريض ولذلك أيضا اعتبر الرواية ذات قيمة فنية ناقصة بدعوى أن التجريد قد غلب عليها حيث "يردف الناقد بأن التجريد الذي يطغى على رواية نوال السعداوي يقلل من قيمتها الفنية، فإن تكن الحرب المعلن عنها آنفا مركبة ولا استثناء فيها لأنها تدور على هذا النحو بين تجريدين: الرجل من حيث هو رجل والمرأة من حيث هي امرأة فإن التجريد بحد ذاته، وبخاصة في قضايا العلاقات الإنسانية، ليس له قوة برهانية

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 33.

2- المصدر نفسه، ص 34.

مثلما أنه في الفن لا يضع رواية جيدة"[1] .

يمكننا القول أن فردوسا لئن تحدت واعتبرت نفسها حرة متجردة من عالم الرجولة فإن هذا العالم المسيطر سيرفض إمارة هذه المرأة ويظل يطوقها بأنفاسه الهوجاء لا لشيء سوى لأنها أنثى.

2/ أنثى ضد الأنوثة:

إن الأنثى مخلوق ناله التبخيس من الذكر بسبب أنوثته وتسلط الذكر عليه وهذا دون شك ظلم اجتماعي وأخلاقي، كما أنها مخلوق ناله التبخيس بسبب سحق الأنثى لأنوثتها وتسلطها على نفسها، وهذا أيضا ظلم اجتماعي وأخلاقي آخر.

فنوال السعداوي الكاتبة الطبيبة المصرية "منذ طفولتها بحسب تعبيرها عانت من عقدة الذكر فأرادت أن تصبح مثله، حتى عضويا، وكانت تتمنى ذلك، غير أن هذا لم يحدث، فبقيت أنثى موبوءة بالأنوثة وأحرقت عمرها في الدفاع عن الأنثى بالمقلوب"[2] ولهذا كانت نوال السعداوي أنثى ضد الأنوثة ـ على حد تعبير جورج طرابيشي ـ أو ضد نفسها، فكما يرى **طرابيشي** أن الراوية توحدت مع البطلة "ولكن في مذكرات طبيبة تتطابق البطلة والراوية ولا يعود بينهما من جسر، ويتوحد الخطاب، وتنتفي حتى الحاجة إلى التسمية"[3] .

إن "نوال السعداوي" هي أنثى لا تستطيع النظر إلى نفسها، تخشى من الخزي

1- نورة الجرموني: "النقد النسوي العربي والسؤال السوسيولغوي"، مجلة علامات، العدد 37، ص 158.

2– عبد الله بن سلمان العودة: "أنثى ضد نفسها"، مجلة فصول، العدد 7، 30 يونيو 2009.

3- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 35.

بل إنها تخشى من الأنوثة، وتخشى من نفسها، فهي تكره أنوثتها؛ لأن الأنوثة نقص وعار وابتلاء "فالأنوثة عند تلك التي خاضت الصراع ضدها حتى قبل أن تعرفها ليس لها من تعريف إيجابي، وإنما تحديدها بسلبها، بما ليست هي: فهي نقص، جرح فاغر كما يقول بطل إحدى قصص كافكا، وعورة كما يقول لنا التراث التليد"[1] .

إن "نوال السعداوي" تنطلق مستأثرة من بداية الرواية إلى نهايتها بسرد لصوتها الأنثوي، لتفلسف لنا قضية التمايز الجنسي بين الذكر والأنثى في بداية الرواية لتطرح تساؤلا مبكرا ما الأنوثة؟ لتبدأ صراعها مع هذا العالم الذي أعطاها اسم (أنثى) وهو صراع ذاتي كما يرى **جورج طرابيشي** .

إن الفروق التشريحية بين الجنسين تحدث شرخا في عقل الفتاة الصغيرة التي لم تفهم شيئا سوى أنها بنت وأنها ليست مثل أخيها الذي يحصل على كل ما يريد ويفعل ما يشاء دون قيد ولا شرط، في حين تقابل كل تصرفاتها العفوية والبريئة بالرفض والاستهجان والنقد اللاذع لا لشيء سوى لأن المجتمع ذكوري، حيث كما يرى **طرابيشي** أن "الفروق التشريحية بين الجنسين تأخذ هنا طابعا اجتماعيا سافرا فمجتمع العنصرية الذكرية الذي هو مجتمعنا يقيم علاقة مساواة بين الأنوثة والدونية"[2] ولم يفهم عقل البطلة الصغير كنه ذلك التمييز سوى أنها بنت وليست كأخيها ولد، وشيئا فشيئا بدأ شرخ يتغلغل في نفسها يوحي لها بدونية الجنس الذي تنتمي إليه، ومن هنا بدأ الصراع والرفض والعداء لهذا الانتماء الجنسي من قبـــــــل

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 36.

2- المصدر نفسه، ص 37.

الفتاة. وكما يرى **طرابيشي** أن هذا الصراع ليس ضد الظلم الاجتماعي فحسب بل هو صراع ضد القدر التشريحي، حيث أن "بطلة مذكرات طبيبة إذ تفك على هذا النحو المريع تضامنها مع بنات جنسها، تحدد بنفسها ـ من حيث تدري ولا تدري ـ إطار صراعها ضد أنوثتها: فهو ليس صراعا ضد الظلم الاجتماعي الذي يقنن ويراتب هرميا الفروق التشريحية بين الجنسين، بل هو صراع ضد القدر التشريحي"[1] . هذا الألم الأنثوي، والتوجع الباطني الذي تحمله الذات المهووسة بحلم التطلع إلى حرية مثل (الآخر) الذي وفر له المجتمع كل شروط السلطة عليها. "فالأنثى الروائية تظل أقرب إلى المعاناة التي تعيشها بنات جنسها، ولذلك هي تقمع أحيانا في داخلها ما هو مكبوت، ولكنها ترفضه أيا كان مصدره، وهي تحاول أن تظهر هيمنة هذه العادات والتقاليد لفضحها وبيان سلبياتها بقصد الخلاص منها"[2] .

وفي كل يوم تكبر مساحة الممنوع ويصغر مجال الحرية، وأمام جملة الضوابط المقننة التي لا مجال للحرية العفوية فيها، بدأ الشعور بالتمرد والثورة يظهر لدى

البطلة وهي لا تزال صغيرة ذلك العداء الجنسي، وستقف من أنوثتها وعلى وجه التحديد "الطمث" موقف ارتعاب وتأثيم "... ستقمع في نفسها بالذات وفي جسمها بالذات الأنوثة والجنس معا، وستقف من جنسها الموقف نفسه الذي يقفه المجتمع الأبوي من المرأة، وبمعنى آخر إنها ستسطبن الاضطهاد وستقوم بنفسها باضطهاد نفسها، بل إنها ستقف من بعض مظاهر أنوثتـــــــــــــــــها، وعلى وجه التحديد الطمـــــث

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 38.

2- خليل موسى: "الإيقاعات المحلية في تشكيل صورة المرأة في الرواية العربية السورية"، مجلة المعرفة، ع 463، 1 أفريل 2002، ص 159.

موقف ارتعاب وتأثيم، يكرر إلى حد بعيد موقف القبائل البدائية التي كانت تعزل المرأة الحائض وتحجر عليها في حرمة (تابو) الدم وتعتبرها مسكونة بروح خبيث شرير إلى أن تطهر، كما يكرر موقف أكثرية الأديان التي تعتبر المرأة نجسة في أثناء الطمث"[1] إن البطلة ترفض هذه الأيقونات الدالة على أنوثتها، تمقتها كونها ستوقفها عاجزة بقيود أكثر والتي يراها المجتمع خلالها جنسيا في المرتبة الدنيا والآخر المختلف والناقص، ولا تكتفي بأن تنقم على أنوثتها وتكرهها، بل إنها تدين الله وتنعته بالتحيز إلى الذكور "لابد أن الله يكره البنات فوصمهن جميعا بالعار وشعرت أن الله تحيز للصبيان في كل شيء"[2] .

يقول **طرابيشي** "إن النص هنا لا يخفي نفسه فليس التقييم الاجتماعي للطمث هو ما أحدث لدى الفتاة تلك الرضة العنيفة، بل على العكس (...) وهي التي حاكمت الأمر بينها وبين نفسها واعتبرته من تلقاء نفسها عورة وتلويثا ووصمة عار"[3] وفي الحقيقة "إن دلالة الجملة التي يبني عليها طرابيشي كلامه هذا أن الطمث هو بمثابة الجرس الذي لا ينفك ينبهها والآخرين إلى أنوثتها؛ أي إقامة معادلة ذاتها، الآخرين دائما ما يسببوا الرضات العنيفة بحكم ما تراكم من معاناة لديها بفعل القيمة الاجتماعية المتدنية لهذه الأنوثة، أو هي تشكل عائقا أمام الحكم المنصف بحقها إنسانة مادامت لا تساوى بأخيها فيما يملكه، فالمجتمع لا يتيح لها

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 39.

2- المصدر نفسه، ص 40.

3- نفسه، ص ن.

ملكه دون عقاب"[1] وهذا ما يفند الزعم بأن البطلة قد عدت الأمر وصمة عار من تلقاء نفسها.

إن **طرابيشي** يرى أن التمايز بين الجنسين وتفوّق الذكر على الأنثى مصدره الملكية، حيث أنه "في هذا المجتمع يشعر الذكر، لمجرد أنه ذكر، أنه أعلى منزلة من الأنثى؛ لأن له بينما هي ليس لها، وقد تشعر الأنثى أيضا لمجرد أنها أنثى بأنها دون الذكر منزلة لأنه ليس لها وهو له، فإذا ما أزفت ساعة البلوغ، ونبت للبنت في صدرها نتوءان، صار في مستطاعها أن تقول بدورها أنا أيضا لي"[2] ومما يسترعي انتباهنا هنا أن الناقد يصر دوما على وصف البطلة بأنها أنثى، في حين نجده يصف الآخر بالرجل، وهذا الوصف اجتماعي لا بيولوجي وهذا ما يكرس مقولة التفريق الاجتماعي بين الولد والبنت في المجتمع.

إن اكتشاف البطلة لجسدها الجديد يثير فيها الكره له ولكل ما يحيط بها، يدخلها عالما من الكآبة والضجر، فهي تفضل الموت على الأنوثة التي تعيشها وتحملها عارا على جسدها وبالتالي ترفض أنوثتها، يقول **طرابيشي** "إن هذا التعويض النرجسي هو ما ترفضه بطلة مذكرات طبيبة، وما ذلك رفضا منها لما تحمله كلمة تعويض من دلالات انتقاصية، ولا رفضا منها لمنطق المجتمع الأبوي - البرجوازي الحيسوب، بل بكل بساطة لأنها تعتبر نتوء الصدر علامة أخرى من علامات الدونية، إشهارا آخرا للأنوثة ولما تتصوره أنه عار للأنوثة"[3] . وبالتالي فإن البطلة

1- سهام جبار: "التحليل النفسي والبنيوية التكوينية - نقد أنثى ضد الأنوثة لجورج طرابيشي -"، الموقع الإلكتروني: www.alrowaee. Com.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 42.

3- المصدر نفسه، ص ن.

"ترى أن كل جسدها أصبح عارا عليها كونها ستصبح أنثى بالغة، والأنثى ينظر إليها بريبة ونقص فهي رمز الفضيحة والعار، وستدخل باب الممنوع والمحرم والمشتبه أكثر ما كانت عليه، تحاول تغييب سبب علتها (الأنوثة/ الجسد) عن طريق تمني الموت كأضعف سلوك عندها من جهة، ومن جهة إخفاءها ما ظهر

من علامات فيزيولوجية كدليل للبلوغ"[1] وبالتالي فهي تكره تلك التحولات الجسدية التي يربطها العلم والدين بالنضج.

ويرى **جورج طرابيشي** أن بطلة مذكرات طبيبة تعيد مع شعرها قصة نتوئي صدرها "فالشعر الطويل الذي تعزه أنثى المجتمع الأبوي وتعتز به في العادة باعتباره مصدرا آخرا من مصادر التعويض النرجسي، لا يمثل بالنسبة إلى أنثى مذكرات طبيبة سوى دمغة ووصمة وعلامة فارقة أخرى من علامات الهوية المرفوضة"[2] وبالتالي نستطيع القول أن هذه الأنثى هي أنثى مغايرة، فهي ترى أن هذا الشعر هو سبب علتها ومعاناتها، رغم أن الشعر في الحالات الطبيعية للأنثى هو تاج أنوثتها، أما بطلة مذكرات طبيبة فهي تسعى للتخلص منه، وترى في قصة التخلص منه أحد رموز الأنثى والقضاء على قهرها وبأسها، كما أن سلوك البطلة دلالة على صورة من صور الرفض لمنظور الفكر الجمعي، وتحدٍ صارخ لتلك الأعراف، وبالتالي فإن معارضتها هي رغبة في تأكيد ذاتها وفرض حضورها.

لم تجد المرأة أمام ما تراه من قيود تفرض عليها من قبل المجتمع وعـــــــــــــــاداته

1- سعاد الطويل: "الرواية النسائية العربية وخطاب الذات"، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة/ الجزائر، العدد 6، 2010، ص 7.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 43.

3- المصدر نفسه، ص 44.

وتقاليده التي تراها جسدا ملغما بلا أحاسيس أو مشاعر إلا التنصل عبر ما تراه حرية لها، بل التنصل من أنوثتها وهنا تظهر مأساة الأنثى "فأنثى تنكر أنها أنثى أنثى ترفض الإقرار بأنها ليست ذكرا، أنثى لا تريد أن ترى نفسها في مرآة الذكر أنثى، هي كائن لا يمكن أن يمارس فعل الحب بمعناه النوعي والمتكامل على الأقل"[1] ويرى **طرابيشي** أن القمع الممارس على المرأة ليس قمعا أبويا ولا ذكوريا بل هو قمع ذاتي ومختار من طرف المرأة، وهو قمع نابع من كره الأنثى لأنوثتها "إن القمع كما نقرؤه في النص أو كما يقرئنا إياه بالأحرى، ليس هو القمع الموضوعي المفروض من الخارج، الذي يمارسه الآباء والذكور في مجتمع الآباء والذكور ضد جنسية المرأة وضد رغباتها الأكثر حميمية، وإنما بموقع ذاتي ومختار من الداخل"[2] .

إن نوال السعداوي لا تؤمن بمبدأ أن المرأة ناقصة، بل تراها كاملة تقترن برجل كامل، وهذا الأخير عليه أن يعترف بكمالها، فمنذ "مقولة أرسطو عن الأنثى التي هي عنده أنثى بما تفتقر إليه من خصائص، وليس بما لديها من مزايا، ومقولة توماس الأكويني: إن المرأة رجل ناقص، وتصنيعه للشكل المذكر والمادة المؤنث ينطبع عليها شكل الفعل المقدس المذكر"[3] ولذا فإن الروائية نوال السعداوي يتركز اتجاه إجاباتها حول الكتابة عادة والتأكيد على ذاتها عبر أعمالها واجترار لغة الخطاب الذكوري الذي يندر عفويا في إجابتها، ولذا يقدم لها **طرابيشي** نقدا لاذعا يلغي هويتها، بل وجودها لأن الأنثى التي تنكر جنسها وتنكر الانتماء إليه لا حق

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 44.

2- المصدر نفسه، ص 45.

3- حاتم الصكر: "السيرة الذاتية النسوية بين البوح والترميز القهري"، ص 229.

لها في المساواة مع الجنس الآخر "... أن تكون عديلة الرجل معناه عندها أن تكون مثيلته، لكن أنثى تريد أن تكون مثل الرجل هي أنثى تنكر سلفا حقها في أن تنتمي إلى نفسها وفي أن تكون ما هي كائنة عليه"[1] وبالتالي تكون بطلة مذكرات طبيبة غير طالبة للمساواة بل طالبة للتفوق!.

ويرى **جورج طرابيشي** أن هذا الصراع الذاتي أو الداخلي الذي تعيشه البطلة هو صراع لا يعرف للهدوء طريقا طالما قررت الأنثى أن تتخلى عن أنوثتها وتحقد عليها وطالما سعت إلى إثبات أنها ليست امرأة "على أن المسألة ليست ـ في خاتمة المطاف ـ مسألة منطق ولا مسألة حساب تفاضلي وإنما هي مسألة صراع فامرأة قررت كيلا تكون امرأة أو كي تثبت أنها ليست امرأة، أن تقمع جنسيتها إنما هي امرأة كتب عليها أن تخوض صراعا دائما، مستمرا لا يمكن أن يهدأ له أوار"[2].

إن نوال السعداوي التي تنصلت من أنوثتها والتي ترى أنها ليست مثل أخيها عكست بهذا الفارق "إحساس الذات النسوية حول الاختلاف الجنسي (لا النوعي) بين الرجل والمرأة، فالمرأة لا وجود إيجابيا لها، بل هي ليست الرجل بالاحتكام إلى التكوين البيولوجي، والتقسيم الجنسي، ويغيب عن هذه النظرة التقليدية الوعي بالهوية النوعية (الجنوسة) التي هي أعمق من ملاحظة الاختلاف الضدي (رجل/ امرأة)... وذلك يبرر استخدام الكاتبة للفظة الصراع مع الأنوثة كترحيل غير واع للصراع مع الآخر المضاد بثقافة النوع النسوي... ويبرر كذلك انزعاجها من بروز

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 45.

2- المصدر نفسه، ص 46.

علامات أنوثتها... وتتحكم النظرة نفسها في العلاقة مع الرجل فهي علاقة عدوانية تتسم بالخوف"[1] ولهذا يرى **طرابيشي** أن بطلة مذكرات طبيبة قد قضت على نفسها، وذلك من خلال قضائها على رغبتها وجنسيتها ذلك أن "الرغبة هي أكثر حاجات الإنسان طبيعية"[2] .

فالفروق البيولوجية لا تعني أفضلية الرجل عن المرأة وشرف السيادة، وهي الانتقاصية ومحط النظرة الاحتقارية هذه النظرة "وهذا النفور الطبيعي من الرجل بحكم الإحساس بالفارق الجنسي هو الذي جعل الكاتبة تعترف أن دراستها للطب وتشريحها لجسد الرجل الميت كانت انتقاما لها من الرجل"[3] حيث يقول طرابيشي "...لم يذهب تفكيرها أصلا إلى الموت وإلى مآل الإنسان المحتوم الذي تمثله الجثة، وإنما كانت مشاعر كراهية وتشف وانتقام هي التي ساورتها، لا حيال الجثة بل حيال الرجل الذي في الجثة"[4].

وتنطلق بمرارة لتحول فعل الكتابة إلى تشريح، لا إلى عقل الرجل فقط، بل لجسمه لتنتقم، ولذلك تعتبر السعداوي أن أول لقاء لها سافر بالرجل والرجولة قد فقد فيه الرجل هيبته وعظمته وسلطته الموهومة، ولا تكتفي السعداوي بذلك فحسب بل تمضي إلى حيونت الرجل ورفع نفسها مقاما عليا، حيث يرى **طرابيشي** أنها "حيونت الرجل باختزالها إياه إلى رغبته، واحتكرت لنفسها التسامي الإنساني كله"[5]

1- حاتم الصكر: "السيرة الذاتية النسوية بين البوح والترميز القهري"، ص 221.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 48.

3- حاتم الصكر: "السيرة الذاتية النسوية بين البوح والترميز والقهري"، ص 221.

4- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 53.

5- المصدر نفسه، ص 54/ 55.

وتقول السعداوي "أثبت لي العلم أن المرأة كالرجل والرجل كالحيوان... ليس هناك فروق جوهرية بين أحد منهم، وإنما هي فروق تتفق جميعا في الأصل والجوهر"[1] .

إن تمرد نوال السعداوي بالكتابة يكشف لنا تمردها عن ذاتها الأنثوية في حياتها الخاصة، وتكون الأنوثة هنا ضد نفسها والتمرد ضد الأنوثة ضدها كثقافة وتميز نوعي، خاصة إذا ركزنا على الرجل الوحيد الذي يمكن لها أن تكون زوجته "فرجل يقف من امرأته موقف الطفل السلبي، بل المؤنث من أمه، هو الرجل الذي لا يحيجها إلى أن تكون زوجة"[2] ورغم ذلك فإن زخم التقاليد وأعباء الحياة المسيّجة برائحة الرجل الذكورية وبلغة شهريارية قد جعلت ذلك الرجل هو الآخر ينقلب ويطالب بحقوق الزوج "فقد شعرت منذ اللحظة التي وقعت فيها باسمها على عقد الزواج وكأنما وقعت على شهادة وفاتها، فذلك الرجل ما إن صار زوجا حتى راح يطالب بحقوق الزوج"[3] .

وتكرار (الأنا) ليس كضمير عائد للأحداث فحسب، بل للطبائع التي تلصقها الكاتبة بنفسها في معرض امتداح خصالها وتميزها عن الرجل، فإننا نرى أن "البطلة لا تترفع عن منازلة شخص أضعف منها فحسب، بل تدفع بها الحاجة إلى المغالاة في التقييم النرجسي إلى ألا تخوض من المعارك إلا تلك التي تتيح لها أن تقف فيها وحدها ضد المدينـــــــة"[4] إذن "فالضميـــــــــــــــر الدال على العائدية (أنا) هو

1- نوال السعداوي: مذكرات طبيبة، دار الآداب، ط 1، 1999، ص 32.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 61.

3- المصدر نفسه، ص 62.

4- نفسه، ص 63.

الإعلان المباشر عن الذات في مركزيتها اللافتة وهو نوع من مقاومة ضدية للسائد... إذا كان برهان الشجاعة هو (حصر استعمال الأنا)...وبهذا يصبح الضمير (أنا) عنوان الشهادة ثأرا من ذلك الفقدان... إن المسكوت عنه والمنسي والمقصي سيكون لحذفه ما يبرره"[1] وتتفاقم الأنا عند نوال السعداوي عندما تنظر بعين الاحتقار إلى المجتمع وتستصغره عندما تشعر بلذة الانتصار والانتقام للنساء من قسوة وجبروت المجتمع "... وجلست على قمتي العالية أنظر تحت قدمي إلى المجتمع... وابتسمت له في إشفاق... المجتمع! ذلك المارد الجبار الذي يقبض على

أعناق النساء ويلقي بهن في المطابخ أو المجازر أو القبور أو الوحل! ها هو المجتمع ملقى في درج مكتبي ضعيفا منافقا مسترحما ألا ما أصغر المجتمع الكبير!"[2] .

وإذا كانت نوال السعداوي أنثى غير عادية فإن عليها أن تبحث عن رجل غير عادي ليجعلها امرأة متفردة، وبهذا الفعل تدين الروائية المجتمع الذكوري الذي يستغل المرأة جنسيا فهي عنده معادلا للمتعة، وبالفعل تجد نوال السعداوي هذا الرجل "وفي مرآة هذا الرجل غير العادي، في بحر عينيه العميق الذي ليس له قرار، قرأت نفسها أنثى غير عادية، إنسانة مطلقة التفرد"[3] .

إن المرأة تهرب من أنوثتها وجنسها الناقص في العرف الاجتماعي إلى الكتابة تعبيرا عن معاناتها من جميع الجوانب وتكملة للنقص. لذلك كثيرا ما شكلت الكتابة

1- حاتم الصكر: "السيرة الذاتية النسوية"، ص 224.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 61.

3- المصدر نفسه، ص 62.

عندها الأداة والوسيلة لاستعادة حريتها ومكانتها وهويتها الضائعة، غير أن **طرابيشي** يعتبر هذا الهروب من الأنوثة حربا دائمة ضد طبيعتها "فالقدر البيولوجي لبطلة مذكرات طبيبة شاء لها أن تولد أنثى، لكن المصير السيكولوجي الذي اختارته لنفسها هو أن تثبت أنها ليست أنثى. ومن هنا كانت حياتها حربا دائمة ضد طبيعتها، ولكن أليست الحرب ضد الطبيعة حربا ضد الحياة"[1] . إذن ينعت الناقد هذا الصراع البيولوجي بأنه معادل للموت، فرفض البطلة لأنوثتها، هو إثبات لرفضها الاتحاد مع الآخر وذلك يترتب عنه أنها رافضة للحياة "وأنثى مذكرات طبيبة الرافضة حتى الموت قدرها التشريحي تبدو في الواقع رافضة لا للأنوثة وحدها، بل لدينامية الحياة بالذات ولدورتها الثلاثية، فهي لا تريد اتحادا ولا توالدا ولا تكاثرا"[2] فحب الحياة قائم على حب الأنوثة، أما حب الموت فهو ظاهرة سيكولوجية، والصراع بينهما هو الصراع الذي تعيشه بطلة مذكرات طبيبة.

وتحاول نوال السعداوي أن تقلب الطرح من جديد وتقلب الكفة لصالح الأنثى عندما تعتبر أن العاطفة أكثر رسوخا من العقل وأكثر صدقا وتجاوبا مع طبيعة الإنسان، وبالتالي تحاول أن تنتصر للأنثى وتجعلها متفوقة على الرجل حين قالت "أحسست أن العاطفة أكثر ذكاء من العقل وأكثر رسوخا في قلب الإنسان وأكثر اتصالا بتاريخه البعيد وأكثر صدقا وتجاوبا مع طبيعته وبشريته"[3] لقد حاولت نوال

السعداوي أن تغيّب الآخر وتنفيه من حياتها على أساس سلطته التي ظلت تطاردها، بل لأنها ترى فيه ذلك الجسد المحتقر الذي ظلت أمها تقدسه، وكذلـــــــك

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 63.

2- المصدر نفسه، ص 64.

3- نفسه، ص 73.

بنات حواء ، وانطلاقا من عملية التشريح رأت بأن الرجل مثله مثل المرأة فالمرأة لديها كاملة ولا تحتاج إليه.

ويمضي **طرابيشي** ليوجه نقدا حادا للطبيبة، حيث يعتبر نجاحها قائما على واقعة تدميرية وهي الإجهاض، حيث يقول: "هنا نجد أنفسنا من جديد مع ذلك الحد الأقصى من النرجسية الذي يصنع الموت ولا يصون الحياة، فالأساس الذي شيدت عليه نجاحها المنقطع النظير هو ممارستها كطبيبة الإجهاض؛ أي في التحليل الأخير فن قتل الحياة"[1] ولكن إذا كانت واقعة الإجهاض تمثل رغبة تدميرية تدخل في إطار إيقاع الموت، أفلا تكون الغاية من هذه الواقعة ـ وبكل تأكيد ـ رغبة إحياء وإنقاذ؟ وإن كان **طرابيشي** قد عرف الطب بأنه علم يصون الحياة لا يقتلها، أفلا تكون الطبيبة قد أعلت شأن الحياة بالموت؟ ولعل هذه هي النتيجة لم يخالفها **طرابيشي** عندما قال: "ومما لاشك فيه أخيرا أن تقنين الإجهاض يمكن أن ينقذ حياة كثيرات من النساء ممن يدفعن من دمهن وعارهن ومجازفتهن بحياتهن ثمنا لمغامرة الإجهاض التي يضطررن إلى الإقدام عليها في شروط سرية وباهظة الكلفة، وغير صحية نفسيا وجسديا وبالتالي غير مأمونة العواقب"[2] .

وإن تكن هذه الممارسة الإجهاض هي بمثابة الترياق للموت، فإن الناقد يقدم لها نتائج مخالفة نابعة من الأنا المتضخم ويعتبرها نكثا لقسم أبقراط، حيث يقول "أما الطريق النخبوي الذي اختارته بطلة مذكرات طبيبة فهو علاوة على أنه لا يقدم حلا إلا لحالات فردية محدودة العدد بالضرورة، يترك الباب مفتوحا على مصراعيه

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 78.

2- المصدر نفسه 79.

أمام الدجالين وعادمي الذمة من الأطباء لينكثوا بدورهم قسم أبقراط وليجنوا الثروات الطائلة من وراء ممارستهم الإجهاض غير المشروع"[1] .

ثم يزعم **طرابيشي** أن نقد نوال السعداوي لذاتها يغنيه عن كل نقد يمكن أن يقدمه لها "فهي عندما عرفت أخيرا، ولأول كمرة في حياتها، شعور الحب ولو مع الرجل الذي اختارته وفق نمط نرجسي ونخبوي، أحست لأول مرة في حياتها أيضا بأن حياتها التي مضت كانت كلها حياة محارية، حياة رأت في الآخر جسما غريبا مصدر مضايقة وتنغيص وانتقاص للأنا، لا مصدر إغناء وتكامل له، حياة نرجسية عمياء ما كانت ترى فيها سوى ذاتها ولم تكن فيها علاقتها بالآخرين بجميع الآخرين إلا معركة وحربا عدائية لا يشفى لها غليل"[2] وبالتالي فقد اعترفت الروائية بنرجسيتها وتغييبها للآخر وقتله، واعترفت بأن العلاقة لا تستدعي حربا وعدائية بل هي علاقة تكاملية لا مجال فيها للأنا.

ويشير الناقد في نهاية حديثه ونقده لرواية مذكرات طبيبة إلى الثنائية التي تحكم الرواية، مهملا ما تقدم له من مقدمات مخالفة لهذه النتيجة وهما إيقاعا الأنا المتضخم النرجسي والأنا الانتقادي، فالصراع بينهما أدنى إلى هذه الحركة التنفسية إيقاع التوتر والاسترخاء، إيقاع التنكر للأنوثة ومعاداتها.

يمكننا القول أن "مذكرات طبيبة" "صيغة هروبية أخرى تقترحها نوال السعداوي وهي تتذكر أجزاء كفاحها في الحياة بسرد متصل يجعلنا نسمي ما كتبته (ذكريات)

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 80.

2- المصدر نفسه، ث 80/ 81.

و (تداعيات) وليس مذكرات، بمعنى الرصد اليومي المنفصل للأشياء، والأحداث فعنوان مذكرات طبيبة لا يعد للقارئ بعدائية خاصة، إلا بعد أن يعلم داخل النص أن الطبيبة هي المؤلفة والساردة، وهي نوال السعداوي التي يعلو اسمها غلاف الكتاب الخارجي"[1] .

لقد أبان **جورج طرابيشي** النزعة النسوية القائمة على الذكورة تجاهلا لطبيعة المرأة ومستنداتها البيولوجية، فالمرأة لا تخرج عن مواضعاتها الاجتماعية والثقافية إلا بخروجها من جنسها وهو أمر آخر، والملاحظ أن قسوتها على

الذكورة ولوجا في النسوية لا تقل عن قسوتها على الأنوثة بيولوجيا واجتماعيا في الوقت نفسه.

كما أن نوال السعداوي في "مذكرات طبيبة" بقدرة الروائية على تجاوز المجتمع وطابوهاته والرجل ونظرته محاولة أن تجعل نفسها كاملة من دونه فهي غير ما يرى أنها ناقصة لا تكتمل إلا به "لقد تعود الرجل على أنه هو وحده الذي يفحص المرأة ويختبرها... هو وحده الذي له حق الاختيار، أما المرأة فليس لها إلا أن تقبل الرجل الذي يختارها، رجل واحد أوحد... ويعيش حياة كلها يقنع نفسه أنه هو هذا الواحد الأوحد، أليست المرأة مثل الرجل أيها الطبيب العبقري الفذ ولكن الغرور يصنع من الرجل مخلوقا غبيا"[2] . وما جاء على لسان الطبيبة يحمل في طياته إيديولوجية الكاتبة "نوال السعداوي" لأنها تحمل الفكرة ذاتها وتمتهن مهنة الطب ولا تكمل الرجل مكملا لها؛ لأنها لا ترى نفسها كائنا ناقصا.

1- حاتم الصكر: "السيرة الذاتية النسوية"، ص 220.

2- نوال السعداوي: مذكرات طبيبة، ص 83.

ثانيا: خطاب الأنوثة في المخيال الرجولي

1/ المعادل اللغوي للذات والبحث عن الهوية:

هل آن للسرد الروائي/ الأنثوي أن يرفع النقاب عن تلك الإيديولوجية البطريركية ليعيد كتابة التاريخ الاجتماعي، السياسي ليدفع إلى المركز وما هو تحت مظلة الهامش إلى الحياة، ويبعثها من الرماد إلى التوقد؟!.

إن المرأة عندما أشهرت قلمها للكتابة تكالبت عليها كل الأيادي تخرس صوتها وترهن قضياها المصيرية، ورغم ذلك ظل الصوت الأنثوي يكابد شظف الحياة في شتى مجالاتها.

ولعله حري بالمرأة كما يقترح الدكتور "عبد الله الغذامي" أن تكون على "وعي خارق بشروط اللغة وقيودها لكي تتمكن من إحلال (الأنوثة) إزاء (الذكورة) بوصف الصفتين معا قيمتين إبداعيتين تحظيان بالدرجة نفسها من الاحترام والجدية"[1] .

كل الظروف المحيطة بها تجعل منها ذاتا مغيّبة أمام ذاتها الأنثوية أولا، حيث تنظر إلى نفسها فلا تجدها في ذاتها، وتنظر لصورتها أمام المجتمع فيضمحل ضمن تصويراته وتصوراته، مخدوعة ومستلبة أمام الآخر أو من خلال "الأسرة التي توهمها دائما بأنها مسؤولة عنها كي يكون سموها من خلال صورة التقديس التي ينسبها لها المجتمع بأنها جزء الرجل وعليها أن تتبع كلها"[2] .

1- منيرة الفاضل: "المرأة، النص وطقس الكتابة"، مجلة البحرين الثقافية، العدد 34، 1 أبريل 2003، ص 60.

2- بهيجة مصري أدلبي: "تساؤلات حول أدب المرأة"، مجلة الرافد، الإمارات العربية/ الشارقة، ع 70، جوان 2003، ص 43.

ولذلك فإن هذا البحث لا ينطوي على قضية الاعتراف بوجود كتابات المرأة أو عدم الاعتراف بها، بقدر ما يأخذ هذا البحث جانب كتابة المرأة بالاهتمام من الناحية الإنسانية والهوية التي تثبت كيانها كإنسانة مورس عليها كل أنواع القهر من المجتمع، الرجل، اللغة،...الخ.

تفترض المرأة أنها شيء في عالم يصنعه الرجل، ويفرض من خلاله إيديولوجيته التي تصنع أسطورته الشهريارية، غير أن تعبيرها بواسطة اللغة أعطى لها طابعا خاصا "فاللغة تعبر عن الذات والأشياء معا، وتكتسب وجودا تشخيصيا خادعا جميلا أو قبيحا وتقيم علاقة بين الذات والأشياء بما يسمح للذات أن تتحول إلى شيء"[1] .

ولذلك سعى **طرابيشي** في تحليله لرواية امرأتان في امرأة لنوال السعداوي للتحليل النفسي ساعيا في الوقت نفسه للتحليل النقدي الإيديولوجي الذي يكشف عن الحل الأنثوي في مواجهة الذكورة، فنوال السعداوي تخترق نواميس الواقع وتشكل عالما خاصا بمثاليتها، ولذلك لن تحب سوى رجل غير عادي قادر على تخليصها من قبر الأيام العادية، حيث يقول **طرابيشي** "فبهية شاهين طالبة سنة أولى مشرحة وزواجها الأول كان فاشلا، وفاشلة أيضا كانت تجربتها مع أستاذ التشريح، وعندما ستحب أخيرا فلن تحب ـ نظير شقيقة روحها ـ سوى رجل غير عادي قادر على انتشالها من قبر الأيام العادية"[2] . كما بين **طرابيشي** البنية النفسية لبهية شاهين حيث أنها كائن أعلى لا جنس له ولا نوع "لا هو أنثى ولا ذكر، ولا هو بشر، وإنما

1- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 74.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 83.

هو كائن خرافي يتخذ من خرافيته بالذات دليلا عن واقعية وجوده"[1] ولذلك لطالما ازدرت بنات جنسها وأحست أنها من فصيلة وهن من فصيلة أخرى "فبهية شاهين أيضا تكّن ازدراء لا قرارة له لبنات جنسها، فقد رسخ لديها الاعتقاد - منذ أن وعت نفسها - أنهن من فصيلة وهي من فصيلة"[2] وبالتالي فنوال السعدواي تهرب من أنوثتها وجنسها الناقص إلى الكتابة تعبيرا عن معاناتها من جميع الجوانب وتكملة للنقص، لذلك كثيرا ما شكلت الكتابة عندها الأداة والوسيلة لاستعادة حريتها ومكانتها وهويتها الضائعة.

ويستمر ازدراء بهية شاهين لبنات جنسها، حيث أن الحيونة لا تقتصر على شكلهن فحسب، بل كذلك تطال جوهرهن "فهن ذوات مخ أملس كمخ الأرنب لا يعرف من الحياة إلا الأكل والتناسل"[3] . ويرى **جورج طرابيشي** أن بهية شاهين ترفض الانتماء إلى ذاتها قبل أن ترفض الانتماء إلى بنات جنسها فهي "قبل أن ترفض الانتماء إلى هذا الجنس المسفل في الأخريات، في "أخواتها البنات" رفضت الانتماء إليه في نفسها بالذات: كلمة أنثى كانت حين تصل إلى سمعها ترن في أذنيها كالسبة أو كالعورة العارية"[4] ونظرا لهذا الوضع القهري هربت المرأة من أنوثتها؛ لأن الأنوثة أصبحت قيدا ومرادفا للدونية والخجل والعار والعورة. وإذا كانت فردوس وهي بطلة "امرأة عند نقطة الصفر" تشعر بأن الله متحيز للصبيان

1- عبد الله أبو هيف: "الاتجاه النفسي في النقد الروائي السوري"، ص 8.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 83.

3- المصدر نفسه، ص 84.

4- نفسه، ص ن.

فإن بهية شاهين "تجهر بأنها تكره الله لأنه هو الذي خلقها بنتا"[1] فالله إذن هو الذي أراد لبهية شاهين أن تكون مخلوقا دونيا موسوما بالعار والانحطاط واللؤم وتكون تلك النظرة العدائية للأنثى من طرف الرجل والمجتمع سببا في رفضها للأنوثة وتحسرها كونها ولدت أنثى.

وإذا كان الجسد هو البؤرة المحددة لجنس الإنسان، فإن بهية شاهين تتموضع كراهيتها على جسدها، فهي "تكره اليوم الذي تستحم فيه؛ لأن جسمها يطالعها عندئذ بمرأى تلك الأعضاء، وحينما تخلع ملابسها تصوب نحو أعضائها نظرة كراهية"[1] إن بهية شاهين تنظر لجسدها على أنه معطل، فالأنوثة الحقيقية بالنسبة لها هي معركة تضاريس الجسد ووظائفه، وبالتالي تحولت عملية معرفتها للجسد إلى فعل محرم.

ويرى **جورج طرابيشي** أن كراهية بهية شاهين لأعضائها هي مجرد كراهية نظرية، أما كراهيتها لأعضاء الرجال الجنسية فهي "كراهية مشحونة شحنا وجدانيا عاليا إلى حد قد يصبح معه القول بأنها كراهية شرجية"[2] .

إن جسد بهية شاهين يعاني من عاهة نفسية، فطالما حلمت باستقلاله وفرادته ولقد حدث ذلك فعلا لأنها طمست رغباته وحبست وظائفه فهي - وعلى حد رأي طرابيشي - "لا تحتاج إلى أن تخوض حربا كهذه ضد العملاق الراقد في أعماقها فدفء سريرها ما كان يتحول أبدا إلى لهيب، لا ليلا ولا نهارا، والعملاق نفسه لم يكن إلا قزما: فهي لم تكـــــــــــــــن بلا أعضاء جنسية فحسب، بل كانت بلا رغبـــــة

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 84.

2- المصدر نفسه، ص 85.

جنسية"[1] فجسدها إذن عجز عن أداء وظائفه؛ لأنها لم تكن تدرك أنها أنثى وبالتالي كانت ردود أفعالها المتواصلة تهدم الجانب الطبيعي من جسدها، مما جعلها في وضعية رفض تامة لكل شيء.

ولعل الناقد **طرابيشي** يرجع سبب سلوكات بهية شاهين لضرب أمها لها وهي بنت الثالثة، فيرى أن "أحدا لا يستطيع أن ينكر أن الحياة الجنسية للأطفال وبخاصة الإناث منهم، تتعرض للقمع في ظل الشروط المعاصرة للحضارة البشرية بصورة عامة وللمجتمعات العربية بصفة خاصة"[1] . ومن هنا يمكننا القول أن جسد بهية شاهين منقسم إلى قسمين: جسد ملك الأعراف والتقاليد الثقافية، بما في ذلك الأسرة القامعة للرغبات والآخر ملك لها.

ولعل صورة الأب في رواية نوال السعداوي هي صورة الأب السادي المتسلط المتعسف، ويرى **طرابيشي** أن الحائل بين بهية شاهين وممارسة الحب كانت

صورة أبيها، حيث أنها "حينما قصدت شقة سليم إبراهيم لتمارس أول مرة في حياتها الحب والجنس، كان أبوها وحده محور استيهاماتها"[2] وهنا يتضح لنا صدام البطلة مع النظام الأبوي الذي نستشفه من خلال لغتها وتصرفاتها التي تعاني من الحرق والكبت واختلال التوازن، وبالتالي فإن التمرد الذي تعلنه البطلة ينطلق من وعي ضدي يسعى إلى تأسيس خطاب نقيض من خلال تفكيك الخطابات السائدة أو تفجيرها، فبهية شاهين "حينما آبت إلى البيت الأبوي وقضت فيه أول ليـــــــلة لها

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 87.

2- المصدر نفسه، ص 88.

بلا بكارة، كان أبوها وحده هو محور خيالاتها الحلمية"[1] فهي تمردت على تلك الخطابات، وهو الأمر الذي يؤدي إلى تعرية علاقات القوى أو السلطة القائمة في المجتمع ووضعها محلا للمساواة وذلك لتحقيق فعل المواجهة[2] .

إن اللغة تساوي الذات، والدماء تساوي المداد الذي تكتب به، وفيض القلم يساوي التنفس الحيوي، لكن الناتج وهو النص الإبداعي السردي لن يحل محل الذات لأنه سينفصل عنها لتعيش الذات محاولة التشكل من جديد وتقنيات التداول العصري التي جعلت اللغة تشكيلا مطبوعا عبر الآلة تعمق هذا الاغتراب[3] .

إن النص الأنثوي يكشف عن ذلك التعالق الوثيق، والعلاقة الجدلية بين الكتابة والهوية في السرد الروائي للكاتبات، وهذا ما يفسر وجود الأنا وكثرته في الكتابة النسوية كرد فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بوجودها "إن فعل الكتابة الروائية يتوفر على مساحة ممتدة من الحرية تمكنه من الارتحال ذهابا وإيابا بين حاضر الكتابة الذي يمتلكه ضمير الأنا بطريقة تمكنه من استبطان شعوره الذاتي العاطفي بين الأنا وبين ماضي الوقائع المروية التي تحتله الشخصية الساردة"[4] .

وتقنية السرد بضمير (الأنا) في النصوص الأنثوية يجعل من النص يتطابق وسيرة الكاتبة ذاتها عبر أسماء استعارية تطابقها على بطلاتها إمعانا في إبعاد النص عن ذاتها وإبطال إمكانية تقبل نصها على أنه سيرة ذاتية، فمذكرات طبيبة

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 88.

2- سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، ص 70.

3- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 150.

4- بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية التونسية، مجلة قصص، العدد 145، 1 سبتمبر 2008، ص 23.

لنوال السعداوي عبارة عن سيرة ذاتية للروائية خاصة وأن الروائية طبيبة عيون والبطلة طبيبة تشريح، وحياة البطلة أقرب إلى إيديولوجية وحياة الروائية نوال السعداوي.

تغوص الروائية في ذاكرة البطلة لتسترجع الماضي، مهبط الكينونة الفردية وهو مجموع الفضاءات التي عبرتها الذات في رحلتها الطويلة بحثا عن هويتها المتفردة فقد عمدت إلى استعادة ذلك الماضي فقررت تحويله من الذاكرة إلى الكتابة تقول السعداوي في مذكرات طبيبة: "شعرت أن الله قد تحيز للصبيان في كل شيء ونهضت من فراشي أجر كياني الثقيل ونظرت في المرآة... ما هذا؟ كرهت أنوثتي...أحسست أنها قيود...قيود من دمي أنا تربطني بالسرير فلا أستطيع أن أجري وأقفز...قيود من خلايا جسمي أنا"[1] .

جاء السرد في رواية نوال السعداوي على لسان البطلة وقد قلص دور الرجل/ الآخر (الأخ) أو دور الأم كثيرا، وأولت الساردة سرد أحداثها بضمير المتكلم (أنا) وفي هذا إيديولوجية للمركزية الأنثوية، وتصور الساردة ازدراءها لجثة الرجل الماثلة أمامها في المشرحة تقول:

"ها أنذي أرد سهامه إلى صدره...

ها أنذي أنظر إلى جسده العاري وأشعر بالغثيان...

ها أنذي أهوي عليه بمشرطي فأمزقه إربا...

1- نوال السعداوي: مذكرات طبيبة، ص 08.

أهذا هو جسد الرجل؟!"[1].

في مقابل الغوص في تفاصيل جثة أخرى ماثلة أمامها ولكنها تغوص في الماضي الذي شوّه لها نظرتها عن الرجل وما خلفه من شوائب تقول: "ما أضحل

مستقبل البنات! وما أتفه ما يملأ عقول الرجال وعيونهم! والشعر الطويل الناعم الذي عذبتني أمي من أجله سنين طفولتي... تاج المرأة وعرش جمالها تضيع نصف عمرها في تصفيفه وتنعيمه وصباغته... ها هو يستقر أمام عيني في جردل المشرحة إلى جوار عفونات الجسد"[2] فعندما تتوحد الأنوثة باللغة يكون تلاشي الأنا/ الكاتبة تمجيدا للفناء الذي ينقل منطقها من مغلية المحسوسات إلى معاني المعقولات ذهابا إلى برزخ المتخيلات فتبدأ بالأسئلة التي توحي بعدمية الأشياء، الأجساد وفنائها في مقابل الهبوط من المركزية ليتساوى كلا من جثة الرجل وجثة المرأة أمام مرأى الطبيبة المتعلمة، التي أثبت لها العلم نفاق المجتمع وأسقط لها أسطورة الرجل/ الإله.

وبهية شاهين لا تختلف عن بطلة "مذكرات طبيبة" في عدم التنازل عن إنّيتها وكما يرى **طرابيشي** أن: "الأنا في دفاعه عن تماهيته النرجسية ضد الانجراح قد يضطر إلى نفي وجوده بالذات، فهو يطيق أن يكون لا أنا أكثر مما يطيق أن يكون أنا جريحا"[3] ومن هنا يمكننا القول أن دفاع الكاتبة عن أناها ونرجسيته هو السبب في رفضها لذاتها وأنوثتها ـ على حد رأي طرابيشي ـ

1- نوال السعداوي: مذكرات طبيبة، ص 25.

2- المرجع نفسه، ص 26.

3- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 90.

إن عبارة الأنثى تجسد مظهر الدونية الذي تتخبط فيه المرأة، فيزدوج شعورها ما بين تأنيب وتعذيب الذات الأنثوية، وبين تعنيفها على مستوى وأد بعض رموز هذه الأنوثة التي يعتبرها المجتمع البطريركي مصدر الآثام والشرور، ولهذا يقترن العالم لدى بهية شاهين باللون الأحمر، حيث يرى **طرابيشي** أنه: "أن يكون للعالم في بداية تكون الأنا في بداية تشكل "صورة الجسم" لون أحمر، فهذا معناه أن العالم سيكون له على الدوام في الإدراك لسع كلسع اللهيب، وبهية شاهين التي اكتشفت في للسع اللون الأحمر إنيّتها ستعيش علاقتها بالعالم وفق نمط رهابي"[1] إن اللون الأحمر هو لون الدم ولبهية شاهين مع الدم تجارب أو رضات كما يسميها **طرابيشي** بدءا بالرضة الكبرى: رضة الختان، ثم رضة المحيض تلك الرضة التي اعتبرتها عار يصاحبها دائما والذي "يذكرها كل دورة قمر بأنها تنتمي إلى ذلك

الجنس الذي يكرهه الله"[2] ولأجل هذا هربت من أنوثتها، وهروب المرأة من أنوثتها يعتبر الرمز الحقيقي لدونيتها.

وهكذا يؤدي هذا التمييز بين الذكر والأنثى إلى كره المرأة لذاتها لدرجة تتمنى فيها الموت، وهذا مؤشر على الخلل الذي يتخبط فيه النسق الثقافي المنتج حول المرأة، وهو ما اعتبره "نصر حامد أبو زيد" في كتابه "دوائر الخوف" بأنه: نسق في مجمله طائفي وعنصري، بمعنى أنه يتحدث عن مطلق المرأة/ الأنثى ويضعها في علاقة مقارنة مع مطلق الرجل/ الذكر، إنه النسق الثقافي الذي يعتمد أســـــــاسا

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 92.

2- المصدر نفسه، ص 93.

على هيمنة عنصر الذكر لا على تفاعل حقيقي بين الذكر والأنثى[1] ، بالإضافة إلى رضة الاغتصاب، حيث يقول **طرابيشي** :"وهناك ثالثا رضة الاغتصاب أو استيهام الاغتصاب المرتبط في أرجح الظن من خلال ما يسميه التحليل النفسي المشهد الابتدائي بالتفسير السادي للجماع"[2] ولهذا تبدو البطلة رافضة لأنوثتها كغيرها من الكثير من الشخوص النسائية، بل وأكثر من ذلك، نتيجة للمعاناة والحياة المسيّجة التي تعيش فيها البطلة/ الأنثى، فقد فرضت عليها أن تبحث عن منفذ واحد وهو نكران أنوثتها وهويتها الجنسية بأي طريقة ممكنة.

وهكذا سيمنح "فرويد" مشروعية علمية لصورة المرأة الدونية من خلال تصوراته ونظريته النفسية، معتبرا أن المرأة "تظل راغبة بصورة لا واعية في أن تصبح ذكرا بسبب العامل البيولوجي الذي يجعل منها موجود مخصيا"[3] ، ولهذا يتعرض فرويد إلى ما يسميه بـ "عقدة القضيب" التي تجعل المرأة تشعر بالنقص أمام الرجل.

إن الوعي الجديد الذي امتلكته الكاتبات مكنهن من السعي إلى استعادة هويتهن بعد طول استلاب من خلال ما صنعنه من شخصيات نسوية داخل عالمهن الروائي، وفق محاولة لرسم بديل يظهر واقعا مغايرا ولذلك تظهر بهية شاهين رافضة لهويتها، حيث يرى **طرابيشي** أنها: "لا تعرّف نفسها بما هي كائنة عليه

ولا بما تريد أن تكونه وإنما بما لا تريد أن تكونه"[4] فالهوية التي تريدها بهية شاهين

1- ينظر: نصر حامد أبو زيد: دوائر الخوف، ص 19.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 94.

3- زهور كرام: السرد النسائي العربي - مقاربة في المفهوم والخطاب -، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 2004، ص 90.

4- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 96.

هي الهوية المناقضة لها التي لا رغبة لها بها، وبالتالي تبحث عن هويتها في ظل مالا تريد أن تكونه.

وعلى عكس الجماعة كانت بهية شاهين تعتبر اسمها قيدا ينبغي تحطيمه لأنه لافتة حمراء في حياتها، رغم أن الاسم هو عنوان الهوية وإثبات لها، حيث يرى **طرابيشي** أنه "إذا كان الاسم هو عنوان الهوية، هو وعي الإنيّة لذاتها علامة لاستقلال الأنا وتميزه وسؤدده، فإن بهية شاهين - خلافا لقرينتها بطلة مذكرات طبيبة -، تعتبر اسمها الخاص تركة ثقيلة، بل قيدا ينبغي تحطيمه؛ لأنه إذ يسميها يسجنها في كيان خاص ومستقل"[1] ومن هنا يمكننا القول أن البطلة لم تنكر أنوثتها فحسب بل ألغت اسمها وهويتها وحاولت تحطيمها حتى لا تسجن في كيان خاص ومستقل.

وفي هذا يشير عبد الله الغذامي إلى الدراسة التي قامت بها مؤلفتا كتاب "عقدة حواء"، حيث تعتبر الباحثتان أن المرأة تعتمد في تصرفاتها على "إستراتيجية البقاء" وأول مبادئ هذا الإستراتيجية هو أن المرأة لن تتمكن من تحقيق موقع متميز لمجرد أنها سيرة أنيقة، ولابد لها أن تخطط، وأن تكافح مثلما يفعل الرجال لكي تصل إلى القمة وتبقى على قمتها، حيث يصبح الرجل هو النموذج المحتذى فتجد المرأة نفسها بلا قدوة سوى قدوة الرجل، وبلا تقاليد وأعراف سوى ما تعلمته من الرجال. وبذلك تكون المرأة حائرة بين حقوق أنوثتها وحقوق مكانتها الاجتماعية[2] إذ يصبح رهانها الأكبر في القدرة على الموازنة بين العمل وبين الأنوثة باعتبار أن

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 97.

2- ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 169/ 170.

أحدهما لا يصح إلا بالانفصال عن الآخر. وللتأكيد على هذه الوضعية تضع "فيلا آرمنستروج" ـ رئيسة شركة العلاقات العامة ـ المرأة بين خيارين إن هي أرادت النجاح في الحياة العملية، فإما أن تبقى في البيت وتربي أولادها، وإما أن تتفرغ لعملها وتنسى أمور البيت وتربية الأولاد، لتكريس وقتها وحياتها لعملها، وعليه فإن المرأة تقرر المبدأ التالي: مهنتي هي حياتي أو حياتي هي مهنتي[1] . فنجاح المرأة في الأعمال مشروط بتخليها عن أنوثتها.

ولعل **جورج طرابيشي** يرى أن بهية شاهين حطمت أقوى ركائز الأنا وذلك برفضها احتلال مكانة في شجرة العائلة، حيث يقول "والواقع أن بهية شاهين ترفض ـ في مسيرتها التفكيكية ـ لا اسمها وكنيتها فحسب، بل كذلك نسبها؛ فهي إذ تأبى أن تحتل مكانها في شجرة العائلة، فإنما تحطم واحدة من أقوى ركائز الأنا في كل زمان ومكان"[2] إن هذه السلوكات التي تتبعها بهية شاهين من أجل إثبات الذات إنما هي محاولة منها "أن توازن بين التحقيق الذكوري للذات، والإنكار الأنثوي للذات"[3] .

إن بهية شاهين اختارت طريقا غير أنثوي، لكي تجد مكانها وسط المجتمع البطريركي الذي لا يرحم، وعليه فقد اتخذت طريقة مسح علامات الأنوثة كبرنامج استعمالي ضدي أول، باعتبار أن كل ما لحق بها من سوء وإهانة، كان نتيجة الجسد المؤنث الذي يحمل علامات العار عليه، ولذا كان لابد من محاربته والتخلص منه، للتخلص من حياة الذل.

1- ينظر: عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 171.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 98.

3- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009، ص 128.

لقد قررت البطلة أن تتبع حياة رافضة لكل مظاهر الهوية، حيث اعتبرت يوم ميلادها حدثا خطيرا، وأن اليوم الرابع من سبتمبر هو بداية مأساتها، ومن ثم قرنت ميلادها بالخطر والمأساة، وقد اعتبر **طرابيشي** ميلاد بهية شاهين رضة أخرى أضافها للرضات التي أصيبت بها في حياتها.

إن بهية شاهين ليست رافضة للطبيعة الأنثوية فحسب، بل هي رافضة للحياة نفسها، ويلاحظ **جورج طرابيشي** أن بهية شاهين هي أنثى ضد أنوثتها وضد

حياتها، حيث يقول: "وكل الرغبات التي أنكرتها بهية شاهين، كل الرغبات التي خنقتها بوسادتها، كل الرغبات التي قمعت في جسدها، كل الرغبات التي بصقتها كما كانت تبصق طعام أمها، استبدلتها برغبة واحدة مدفونة في أغوار النفس رغبة في أن ينشطر القلب ويكف الدم عن دورانه العبثي ويتجمد في العروق، رغبة عنيفة في أن يتوقف نبضها وينقطع، رغبة جارفة طاغية في أن تقتل جسدها بكامل وعيها وإرادتها وبكلمة واحدة رغبة عنيفة ساحقة في الموت الذي يرغبه الإنسان ويرهبه"[1] ولعلنا هنا نسجل رغبة الذات في تغيير بطاقتها الدلالية من أنثى ضعيفة وفاشلة، إلى أنثى قوية ومتميزة، ويلاحظ **طرابيشي** هذا التمييز فيقول: "فبهية شاهين التي كان يرهبها حتى الموت أن تعيش دائما في منتصف الطريق وأن تبقى دائما عاجزة عن بلوغ أية قمة، وأن تسقط في قبر الأيام العادية لكل الملايين، اختارت أن تستغني عن جميع رغباتها بالرغبة في الموت؛ لأن هذه الرغـــــــــــبة هي التي يمكن لـــــــــها ـ دون سواها ـ أن تميزها عن ملايـــــــــــين العاديين

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 102.

والفاترين"[1].

ويتواصل تمييز بهية شاهين عن الآخرين ليطال قدرتها على رؤية الأشياء على حقيقتها على عكس الطلبة الآخرين فـ "بعكس الطلبة الذين كانت نظاراتهم السميكة وعيونهم المشدودة تحول بينهم وبين رؤية الأشياء على حقيقتها، وبعكس الطالبات بعيونهن المنكسرة، كانت بهية شاهين تنظر إلى الأشياء بكل قدرتها على الرؤية"[2] ليس هذا فحسب بل التميز يطال مظهر بهية شاهين وعنفوانها فـ "بعكس الطلبة بظهورهم المنحنية إلى الأمام وأنوفهم المحمرة ورؤوسهم المنكفئة فوق كشاكيل المحاضرات، كانت بهية شاهين ترفع عينيها السوداوين إلى أعلى، وتزم شفتيها في غضب يتحدى القدر، وتفرد جسمها الطويل الممشوق وتشمخ بأنفها في ارتفاعة حادة غريبة، كحد السيف، تشق به الكون نصفين"[3] .

إن البطلة وإن كانت تحمل وعيا بطبيعة الهوية التي تمثلها، والتي ساهمت في إبعادها عن ممارسة حياتها بشكل طبيعي تبعا للحلم والرغبة والطموح، فإن وعيها هذا لم يضع إشكالية الهوية ضمن سياقها الموضوعي الذي يتحكم فيه المنطق السائد باعتبارها عقلية تكرس مفهوم الذكر/ السلطة والقوة والأنثى/ الضعف

والدونية، وإنما وعيها يحدد الإشكالية في الرجل الذي تجعله سببا في الهوية المشوشة، ولهذا حاولت تجاوز المجال المحدد لسلوكها، وممارسة سلوكات (تقليد الرجل) لتسعى من خلالها إلى محو ملامح الهوية الأصلية واتخاذ طريق المغامرة من أجل تحدي النظام الأبوي، بل تفوقت في ذلك على الرجال أنفسهم فـ "بعـــــــكس

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 103.

2- المصدر نفسه، ص 107.

3- نفسه، ص ن.

الطلبة بسيقانهم المعوجة ووقفتهم العادية، كانت تقف في قاعة التشريح بجوار المنضدة الرخامية، على قدم واحدة والقدم الثانية ترفعها في الهواء كأنما ترفس أحدا، ثم تمضي بكل قوتها وكل ثقلها على حافة المنضدة، وقفة لا تستطيع أن تقفها أية فتاة في ذلك الوقت، لا أي فتى"[1] .

كما كانت بهية شاهين متفردة عن بنات جنسها فـ "بعكس الطالبات بسيقانهن السمين الملتصقة وبـ "الجوب" التي تلتف حول الفخذين بشدة وتضيق عند الركبتين فتبقي الساقين ملتصقتين والركبتين ملتحمتين أثناء الجلوس وأثناء الوقوف بل وأثناء السير، كانت بهية شاهين ترتدي البنطلون بدل الجوب، وتحرك ساقيها بحرية وتفصل بينهما بثقة"[2] ومن هنا يمكننا القول أن المشروع الدفاعي الذي اتخذته بهية شاهين من أجل التصدي للمشروع التغييبي الرجالي، تظهر المرأة في حالة تسعى إلى الانفصال عن الموضوع وهو الأنوثة.

إن تاريخ الهوية المشوشة التي زرعتها الثقافة المهيمنة واستثمرت من أجلها وسائل ووسائط أسطورية ونفسية وفكرية ـ فلسفية وأخلاقية ـ واجتماعية قد ترسخت عبر الزمن حتى صارت المرأة نفسها تؤمن بنفس الهوية، بل وتعتبرها كمعطى أبدي ـ طبيعي، فهذا التاريخ لا يمكن التخلص من تراكماته بسهولة، ولذا نجد المرأة تطرح هذه الهوية المشوشة كانعكاس على النفسية الأنثوية، وكأنها بهذا تحاكم المجتمع والتاريخ والمنطق السائد، فسخط البطلات المستمر يكمن مصدره في السخط على الجسد الأنثوي الذي يحمل معه تبعاته، أو أن الذي لا تريده المرأة

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 107.

2- المصدر نفسه، ص 108.

هو هذا الجسد الأنثوي المشوه. ومن هنا "صار كل ما هو مذكرا جميلا، وكل ما هو مؤنثا بشعا، وليس للمرأة لكي تظل جميلة إلا أن تحافظ على جسدها وتحميه من عيوب الأنوثة"[1] ولهذا أصبحت بطلات نوال السعداوي ينتهجن كل الوسائل الممكنة من أجل التخلص من تبعات هذا الجسد الثقيلة.

ويتوجه **جورج طرابيشي** بنقد لاذع لنوال السعداوي، حيث يرى أن ما أحاطت به بطلتها من تمييز ليس سوى إيديولوجية نخبوية أولا، وعقدة نفسية ثانيا، حيث يقول "إن هذه المغالاة في تقييم الجسم، وإن تكن موصومة إلى حد لا يطاق بوصمة الإيديولوجية النخبوية، لا تصدر عن محض اختيار إيديولوجي، فنحن نشتم فيها أولا توظيفا فالوسيا للجسم بتمامه، أو بالأحرى متماهيا، على صعيد الجسم بتمامه مع القضيب المعتقد ففاقد الشيء من شدة افتقاده إياه قد يتقمصه ويتوحد معه ونشتم فيها ثانيا توظيفا نرجسيا وتدريعا للأنا كرد فعل دفاعي ضد الرغبة الفصامية في التخلص من الجسم باعتباره وعاء وجود الأنا: فبهية شاهين بقدر ما تريد أن تميت جسدها تريد أيضا أن تحييه"[2] وبالتالي فإن مشروع التقليد الذكوري، يتدرج ضمن حركة انتقامية قادتها الشخصيات البطلة في روايات نوال السعداوي ضد هويتهن التي تعاني من التمايز الجنسي، فسلكن الطريق الغلط إلى الهدف، ولذلك فقد فشلن في حركتهن الانتقامية؛ لأن ما قمن به لم يكن ناتجا عن قناعة نفسية وإحساس داخلي صافي، بل أجبرتهن الظروف على هذا السلوك المرضي بالإضافة إلى أن هذا السلوك هو توظيف نرجسي للأنا.

ويرى **جورج طرابيشي** أن بهية شاهين رغم اندفاعها وتميزها إلا أنه كان يعتريها

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 166.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 108.

التردد، حيث يقول: "والواقع أن بهية شاهين كانت تتردد تتوقف في المنتصف تخاف من النهايات، فالنهاية في نظرها هي النهاية، هي الذروة الشاهقة المخيفة هي النقطة المعلقة في الفضاء لا شيء أمامها ولا شيء خلفها، القمة الساحقة ومن بعدها الفضاء"[1] ثم يتراجع **طرابيشي** عن تصريحه هذا ويرى أن: "الواقع أيضا أن كلمة مترددة هنا غير دقيقة وغير صحيحة أيضا، فالحقيقة أنها لم تتردد لحظة،

كانت مشدودة برغبتها المبهمة في السير إلى الأمام وعدم التوقف والوصول إلى النهاية الخطرة (...) ولكن بقدر ما كانت مدفوعة دفعا بشدة رغبتها في معرفة مصيرها، كانت مدفوعة أيضا وبقوة مماثلة بشدة الخوف من هذه المعرفة إلى حد الاندفاع في الاتجاه المضاد"[2] ولعل هذا التناقض والتذبذب في الوصول والخوف من الوصول يعكس انفلاتا في الأنا حيث يكون أنا "من جهة أولى يطلب دمار نفسه، ومن الجهة الثانية أنا يعيد ترميم نفسه"[3] .

تعتمد بهية شاهين في كل مظاهر الهوية المشوشة على الخيال والحلم، فتقنع نفسها أن صفات الأنوثة التي لحقت بغيرها من النساء لن تطالها هي، فتعمق من شعورها بالدونية والنفور من نفسها، ولهذا كانت صدمتها كبيرة بعدما انهار حلمها واتسخ جسدها بمعالم الأنوثة وأصبحت الحملقة فيه مشروعة، يقول **طرابيشي** : "ومادامت هي امرأة فقد أصبحت الحملقة مشروعة، وأصبح جسدها نهبا للعيون الجائعة المحرومة، يبحلقون ويتهامسون ويتجرأ أحدهم فيضحك شاهقا بصوت داعر، ويعلق آخر بصوت ناب، ويتجمع أطفال الحارة فيجرون وراءها ويكشـــــــــف

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 112.

2- المصدر نفسه، ص ن.

نفسه، ص 113.

الصبيان منهم عن عوراتهم، ويقذف أحدهم بحجر من خلفها، ويضع آخر يده في فمه ويصفر صفارة طويلة، ويقهقه الرجال الجالسون على المقهى بأصوات مبحوحة ويخبطون أفخاذ بعضهم بعض"[1] إن هذا المشهد يثير الكره والسخط في نفس بهية شاهين ويدخلها عالما من الكآبة؛ لأن الصورة التي كانت تصطنعها لنفسها بدأت تذوب شيئا فشيئا، وبالتالي يرى **طرابيشي** أن بهية شاهين في هذا النص شهيدة قضية بقدر ما هي ضحية فضيحة.

أما الفشل الأكبر الذي لحق بمشروع بهية شاهين الترجلي عن طريق دفن كل معالم الجمال والأنوثة والفتنة، هو عودتها إلى أحضان الرجل والوقوع في حبه، بعدما كان نداء الطبيعة أقوى من إرادتها ومن كل مشاريعها في طمس الهوية الأنثوية، ولهذا نجدها سرعان ما تخلع ثياب التنكر لأنوثتها وهويتها واسمها ويصبح لاسمها خصوصية على شفتي سليم إبراهيم، بعدما أيقظ فيها مشاعر الأنوثة المخدرة بداخلها، حيث يقول **طرابيشي** : "يفقد على شفتي سليم إبراهيم

عموميته ويصبح شديد الخصوصية، ليس كاسم بهية، أية بهية ولكنها هي بالتحديد، هي دون الآخرين، دون الملايين، بكيانها الخاص هذا الوقف إلى جواره وبحدود جسمها الواضحة المنفصلة عن الفضاء الخارجي"[2] وبالتالي فإن ضعف البطلة أمام حبيبها، جعلها ترتدي أنوثتها من جديد وتنسى مشروعها الانتقامي ويعود لاسمها وهويتها خصوصيتها، وتتحول بهية شاهين من أنثى غير مرئية إلى أنثى مرئية بعيني سليم إبراهيم.

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 117/ 118.

2- المصدر نفسه، ص 120.

إن بهية شاهين تذكرنا بالأستاذة "طلعت" بطلة رواية "عيناك قدري" لغادة السمان وهذا كان رأي عبد الله الغذامي فيها، حيث كانت تكره الرجال ولا تتقبل فكرة أن تكون لأحد منهم يوما، كما كانت تتنصل من أنوثتها وتكرهها، فصارت تشبه الرجال في جميع تصرفاتها وسلوكاتها، مختبئة تحت قناع "النظارة السوداء" التي كانت الرمز لذكوريتها، إلا أن نهاية قصة "الأستاذة طلعت" كانت بأن ترمي نفسها بين يدي عماد ذلك الرجل الذي ينتمي إلى جنس كانت تكرهه، فتقع أخيرا في أحضان المكروه بعد أن تكسرت نظارتها، ولم تستطع أن تصمد بين عيني عماد ما جعل الغذامي يحكم على مشروعها ذلك بالفشل ويقول لها "أنت فاشلة كبيرة أيتها المرأة الرجل"[1] هذا الفشل الذي يبدو أنه يلاحق جميع النساء اللواتي يعملن على التنكر للهوية الأنثوية، وهذا ما لاحظه **جورج طرابيشي** على بهية شاهين حيث يقول: "الواقع أنه على هذا الصعيد تحديدا تعد لنا تلك الباحثة...غير الحقيقة"[2] . ولهذا سبق وأن اعترفت "مي زيادة" بفشل ما تسعى إليه المرأة من خلال تكبرها على ملامح الأنوثة، حيث قالت: ""ليس من الممكن أن نخرج من الظلام الحالك إلى النهار الساطع دون أن تبهرنا الأنوار فتتضعضع البصائر ولا نعود نرى الأشياء في مكانها كما هي"[3] .

وبهذا تجد المرأة نفسها "تتحرك في عالم الرجل ـ القدر، الرجل الشيطان والرحمان، النعمة واللعنة، الخصم والحكم، إنها تثور ضده وتعود إليه، تعلن استقلاليتها عنه وتحتمي به، تسقط تمثاله المهيب عن عرش الوعي فتستبين فراغ

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 173.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 121/ 122.

3- مي زيادة: المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق: سلمي الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت، 1982، ص 113.

العالم وفراغها هي (...) فتعود لتملأ الفراغ برجل يختصر كل القضايا والمبادئ والأوطان ويغني عن كل نشاط إنتاجي اجتماعي"[1] .

ومع هذا فإن اعتبار بعض النقاد عودة المرأة إلى الرجل تراجعا في موقفها وتخليا عن مشروعها في الحرية لا يمكن أن يكون صحيحا كلية؛ لأن هذا الحكم قد جاء من عدم إدراك معنى الاستقلالية كما تراها المرأة؛ لأن هذه الأخيرة في سعيها نحو اكتساب حريتها المستلبة تسعى من أجل العيش الكريم، وإلى حرية اتخاذ القرارات الشخصية، وحرية الكسب والإبداع، وليس التخلص من قوانين الطبيعة ومعاكستها، فالاستقلالية من هذا المنظور ليس معناها التخلص من الرجل ونشدان حياة العزلة، ولكن معناها إثبات الذات من خلال اعتراف الرجل بها حتى يتم تجاوز النظرة السائدة للمرأة (الجانب الحسي)، وما الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصيات البطلة إلا دليل على اصطدام هذا المشروع/ الحلم الذي تطمح عبره المرأة في أن تكون الفاعلة والمنتجة والمبدعة والمقررة، بواقع لم يتهيأ لتقبل هذا الوضع الجديد للمرأة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى حين تقرر بعض الآراء النقدية هذه العودة باعتبارها سلوكا انهزاميا، فإنها بذلك توجه نقدا للمبادرة النسائية التي تدخل إلى مشروع التحرر من باب رد الفعل، أو تقليد الرجل/ الذكر في سلوكاته وممارساته من خلال محاولة إلغاء الأنوثة والتشطيب على مظاهرها فمن غير المنصف في حق المرأة أن تحاكم على تصرفاتها هذه، بل يجب اعتبارها كردود أفعال طبيعية ناجمة عن المكانة التي وضعها فيها المجتمع، فالمرأة من خلال مشروع استعادة الهوية لا تسعى إلى الحياة لوحدها، بل تريد الحضور والمشاركة فيها. وهذا ما حدث مع بهية شاهين أثناء مشاركتها في النضال

1- عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 2، 1980، ص 10.

والمظاهرة، حيث يقول **طرابيشي** : "إن تقدم لحظة تحقيق الذات على لحظة تغيير العالم في النضال السياسي يقلب هذا النضال من مشروع ثوري رفاقي إلى مغامرة فردية وممارسة لعبادة المخاطرة وسياسة حافة الهاوية"[1] وبالتالي فإن **طرابيشي**

يرى أن بهية شاهين قد قلبت النضال والمظاهرة إلى مغامرة فردية ساقتها إليها الرغبة في تحقيق الذات.

ومن هنا تكون المرأة (ذات حالة) تحركها رغبة (كره الأنوثة) فتتحول إلى ذات فعل وتسعى إلى الانفصال عن الموضوع (علامات الأنوثة) وذلك كله سعيا منها في تحقيق الذات، إلا أنها تصادف قوانين الطبيعة كمعيق رئيسي كثيرا ما يمنعها من الإنجاز.

يرى **جورج طرابيشي** أن رواية امرأتان في امرأة عبارة عن هجاء للعالم حيث يقول: "...على مثل ما تطالعنا به رواية امرأتان في امرأة من تكريس وتثبيت للطلاق بين المناضل وبين من باسمهم يناضل، ومن تشيء وتصكيك وهجاء لعالم الآخرين، لعالم المخلوقات الآدمية الممسوخة، لعالم الرؤوس المتشابهة، والأعناق المشنوقة والعيون الجاحظة وبكلمة واحدة لعالم الناس وهم يدورون في طاحونة حياتهم اليومية من أجل لقمة العيش"[2] .

لقد حاولت بهية شاهين أن تنسلخ عن حقيقتها، وعن طبيعتها بأن تتخذ لنفسها صفات هي ليست لها بالأساس، وتخلت عن صفاتها الجوهرية وهجت بنات جنسها على اعتبار أنها متفردة، حيث أنها لحظة اعتقالها كانت كلمتها الأخـــــــــــيرة

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 125.

2- المصدر نفسه، ص 126.

هجاء لبنات جنسها يقول **طرابيشي** : "وحينما جاء دورها للاعتقال وجهت تحية هجاء أخيرة لبنات جنسها"[1] .

وتمضي بهية شاهين وتواصل تفردها وتميزها فحتى تلك اللحظة المهيبة لم تخشاها، بل أحست أنها تخلصت من الأجساد المتشابهة والأيام العادية، يقول **طرابيشي** :"وحينما حاصرها رجال المباحث في شارع جانبي، وتيقنت أن اللحظة الرهيبة التي بقدر ما ترهبها تعشقها قد أزفت، انفرجت شفتاها عن ابتسامة ولمعت عيناها بالبريق، إذ داخلها يقين مماثل بأنها بعد الآن لن تكون بهية شاهين، ولن تعود إلى الوجوه العادية، ولن تغرق في بحر الأجساد المتشابهة أو تسقط في قبر الأيام العادية"[2] .

لقد عارضت بهية شاهين بين الظاهر والكينونة، مما جعلها تعيش اللا أنا لأنها لم تدرك أن جوهر الإنسان لا يمكن أن يغيره المظهر أو السلوك، ويلاحظ ذلك

طرابيشي ، حيث يعتبرها كائنا خرافيا يقول: "على هذا النحو يتحول النضال السياسي من بوتقة الصهر إلى بوتقة للفرز، والمفروز كائن أعلى لا جنس ولا نوع فلا هو أنثى ولا ذكر، ولا هو بشر، وإنما هو كائن خرافي يتخذ من خرافيته بالذات دليلا على واقعية وجوده"[3] وبالتالي فإذا اتخذ من خرافيته دليل وجوده فإنه لا وجود له.

وعلى الرغم من النقد اللاذع الذي يقدمه **طرابيشي** لبهية شاهين، وعلى الرغم من

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 128.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- نفسه، ص ن.

تجريده لها من كينونتها، إلا أنه يعترف أن بهية شاهين قد أخذتنا إلى عالم جديد وغير مألوف، حيث يقول "فبهية شاهين ـ لنقر لها بذلك ـ زخت بنا في عالم غير مألوف لنا بالمرة نحن البشر العاديين، وجعلتنا نعيش معها ومن خلال أحاسيس جديدة كل الجدة"[1] وأخيرا يمنح **طرابيشي** بهية شاهين صفة الاستقامة عندما يعترف اعترافا صريحا بقوله: "والفصامي بصفة عامة أكثر استقامة من الإنسان العادي إذا اتخذنا الصراحة معيارا للاستقامة"[2] وبهذا تكون بهية شاهين أكثر استقامة وسلوكها أكثر قوامة من البشر العاديين، هذا إذا اتخذ طرابيشي الصرامة معيارا لمعنى الاستقامة.

وبذلك نخلص إلى أن مسار الذات مزيف ولهذا كثيرا ما تكلل بالفشل، مما زاد من تعميق معاني الانهزامية إلى بطاقة المرأة الدلالية، بعدما أرادت أن تغيرها وتجعلها مطابقة لبطاقة الرجل، ولكن من دون أن تشعر أصبحت البطلة تكرس علامات الدونية لديها، بعدما احتقرت ما هي عليه، وسعت إلى نكرانه بدل تثبيته والترفع به؛ لأنها لم تستطع تحقيق ما تصبو إليه إلا عندما تجردت من أنوثتها واكتست حلة رجالية، وهكذا فقد دعمت مقولة التفوق الذكوري وانسحاق الأنوثة.

2/ المتخيل الأنثوي في كتابات الرجل:

ذهبت جل الدراسات التي تناولت أشكال الخطاب الأنثوي والإبداعات النسوية أن مختلف مراحلها وأوج عطائاتها بدءا من السنوات الأولى للإبداع اللغوي الأنثوي

ودراسة اللغة وشعريتها ومختلف سياقاتها ضمن المتون السردية النسوية العربية أن

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 129.

2- المصدر نفسه، ص ن.

ظاهرة الخصوصية الأنثوية تتجلى داخل السياق اللغوي، إذ تتلون اللغة الروائية بالملامح الأنثوية لكتابتها، فيهمن عالم المشاعر الأنثوية بأحلامها وأوجاعها وتجسد خصوصية الذات الأنثوية وتكشف مكونات الجسد المؤنث.

غير أن هذا التفاعل بين اللغة والذات الأنثوية والجسد المؤنث لا يعني أن لغة المرأة تلغي لغة الرجل، فالمغايرة والاختلاف لا تعني الإقصاء والإلغاء، ذلك أن المرأة استمدت لغتها من لغة الواقع وخلقت لها أسلوبا مغايرا ونمطا مختلفا ساهم في إثراء مجال الأدب والإبداع دون أن تضطر إلى إحراق جميع قواميس الرجال كما تدعو "سيمون دي بوفوار"، ذلك أن اللغة إنسانية بطبعها ولا تحوي على تحيزات ذكورية ولا أنثوية، إنما هي حقل خصب ينتظر من يغرف منه ليزيده خلقا وتطويرا وإبداعا.

وكما صاغ الرجل خطابه الذكوري من خلال رمزية وصور محددة للمرأة تناول بتكرار هذه الرمزية في العديد من إبداعاته، يرى النقاد أنها ارتبطت بجسدها وبهيمنته الذكورية في خطابه السردي الذكوري، خطت المرأة لذاتها صورا ورمزية حاكت من خلالها النص الإبداعي بذات أنثوية مقابلة لذاتها كما تراها هي على الوجه الصحيح، أو ما كان من المفروض أن يحاكي أنثويتها حتى في الخطاب الذكوري الذي يخرجها من قالب الجسد والأمثلة كثيرة في العديد من المتون السردية، وإن كانت في العديد من المرات قد جاءت ضمن إبداعات "الرجل" ومتونه السردية صورة ورمزا للعديد من القضايا التي حسبها كانت الوحيدة القادرة على إسقاطها وتمثيلها ضمن كتاباتها السردية الأنثوية، مادام أنها ترى أن ممارسة الرجل لفعل الكتابة من خلال خطابه الذكوري لم تكن بمنأى عن أفكاره وتطلعاته للمرأة بمفهومه الذكوري. لكن هل استطاعت فعلا المرأة تغيير صورتها بتغيير شكل الخطاب السردي من ذكوري إلى أنثوي، وهل أتت بصور جديدة تختلف عما أتى به الرجل من خلال ممارساتها السردية بعيدا عن أدائها اللغوي الذي أثبت النقاد جماليته كخطاب أنثوي؟.

وعلى اعتبار أن الرواية المعاصرة هي الأقرب للتمثيل لإبداعات المرأة في الخطاب السردي الأنثوي، هناك العديد من الآراء التي جاءت مع أو ضد الفصل بين ما هو أنثوي وما هو ذكوري في ممارسة فعل الكتابة، أو تأنيث أو تذكير العمل الأدبي بالاستناد إلى مبدعه، إلا أنها اعترفت بالجديد الذي أضافته المرأة للعمل الروائي من حيث السياق والأسلوب وجماليته، فبالقياس المرأة المبدعة للعمل الأدبي قصة أو رواية تجد أن ممارسة فعل الكتابة هو الأساس طالما أن المرأة قادرة على تجاوز المواضيع الاستسهالية، وتجاوز الأفكار السطحية وغير الجدية وحتى ما قدمه الرجل من مواضيع ورؤية إبداعية، فيمكنها أن تصنع نصا متفردا وهذا هو الأهم؛ لأن نظرية الكتابة ليست مجرد تجسيم لفكرة أو تجنيس لخطاب بقدر ما هي تأكيد على حقيقة ما وكيفما كانت تلك الحقيقة قابلة للتغيير أو لا.

وبين ضمير "الأنا" الأنثوية و "هو" الذكوري ترى بعض الروائيات أن المرأة أو الرجل على حد سواء قد أتقنا الكتابة بل أجادا في إنتاج خطاب بحلول أناها الأنثوية محل "هو" الذكوري، والهو الذكوري محل أنا الأنثوية، من ذلك أن هناك كاتبات قدمن أعمالا جميلة وروائع في الأدب بصوت الرجل، وعلى عكسها كتاب قدموا أعمالا أدبية في النثر والشعر بصوت المرأة، فالقدرة على تخيل الشخصية وتمثلها بعمق وصدق هو الأهم في العمل الأدبي، فالراوي قبل أن يكون رجلا أو امرأة هو إنسان، والرواي الحيادي يسرد الأحداث ويغور في الشخصيات من دون أن يعي متى يصبح الصوت ذكوريا أو أنثويا فالأمر خاضع للحظات الإبداع.

لقد تمثلت صورة المرأة لذاتها الأنثوية في عملها الإبداعي قصة أو رواية رمزا للوطن والأم والحبيبة مثلها جسد المرأة الذي كان الأداة التي استعملت للدلالة على هذه الرموز التي حملت العديد من القضايا السياسية والاجتماعية سواء خصتها هي أو الرجل، مما أهلها لخوض غمار التعبير عن أفكار مجتمعها وتشعبها تارة بالواقعية وأخرى بالرومانسية لإضفاء حسها الأنثوي ونظرتها كامرأة وإبداء رأيها في قضايا طالما كانت محسوبة على الرجل أو حكرا عليه، دون التخلي عن الأنا الأنثوي أو الاستعانة بـ "الهو".

لم تختلف المرأة عن الرجل من حيث الطرح، بل من حيث تمثيل الإحساس الخاص بها تجاه بعض القضايا، حيث يرى بعض النقاد أنها لم تبتعد كثيرا عن رؤية الرجل ورمزيته، ويذهب في ذلك د. عيسى برهومة إلى إثبات رأيه فيما يتعلق بتقارب الأداء اللغوي بين الرجل والمرأة أنه يعود إلى القدرة على التفاعل والاختلاط بين الجنسين، وبالتالي تشاركهما في الأفكار، في حين يختلفان في بلورة هذه الأفكار حسب جنس كل منهما.

ذهب الناقد **جورج طرابيشي** لإثبات الثنائية الضدية والأنوثة وتواجدها في الأدب إلى شرحها بدءا من تجنيس العلاقات الحضارية ودراستها في نماذج من الأعمال ومقابلتها في الطرح الأنثوي والذكوري بالصراع القائم بين الشرق والغرب، ويرى أن طبيعة العلاقات بين الرجل والمرأة بحكم خضوعها لثنائية الرجولة والأنوثة الإيديولوجية يأخذنا في نهاية المطاف إلى أن يبدو مفهوم الرجولة والأنوثة مفهوما طبيعيا، وأن مفهوم الرجولة والأنوثة مسقط عليها إسقاطا ظاهرا وملصق بها لصقا بيّنا وليس له بالتالي حتى ظاهر الإفراز الطبيعي[2] .

1- عيسى برهومة: اللغة والجنس ـ حفريات لغوية في الذكورة والأنوثة ـ ، ص 40.

2- ينظر: جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة ـ دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية ـ، ص 5.

ونظرا لعلاقة الرجل بالمرأة في ظل الحضارة الأبوية التي لا تزال قائمة على الاضطهاد والسيطرة، فإنه حتى في تفسير هذه العلاقات يبدو الحرب رجولة والسلم أنوثة، القوة رجولة والضعف أنوثة، السجن للرجال والبيت للنساء...الخ ويؤكد **طرابيشي** على استعمال الرجل والمرأة كأداة ونموذج في عمله الفن وانتساب الفن للرجال: "إن الفن والإبداع إطلاقا مهنة الرجال، فالفنان كما تلاحظ ش. فايرستون كان على الدوام رجلا، والمرأة على الأخص في لوحات العري موديله، وحتى في الأحوال القليلة التي أمسكت بها المرأة الفرشاة بقي موديلها المرأة"[1] .

وقد عرفت ثنائية الرجولة والأنوثة ازدهارا عظيما في عصر الفتوحات والاستعمار والعنصرية، حيث عرفت في الأدب الغربي الأوروبي الكولونيالي أدب البعثات والحملات والاستكشافات والفتوحات.

ويرى **جورج طرابيشي** أن عملية المثاقفة بافتراضها وجود طرفين موجب وسالب فاعل ومنفعل... تطرح نفسها على الفور كعملية ذات حدين مذكر ومؤنث، ولكن نظرا لأن الثقافة الحديثة ـ نظير القديمة ـ هي في الأساس ثقافة ذكور فإن المثاقفة لا توقظ في الطرف المتلقي إحساسا بالدونية بقدر ما تبعث فيه شعورا مرهقا بالخصاء الفكري والعنة الثقافية.

وقد ذكر **جورج طرابيشي** أنه قد يقال أن تجنيس العلاقات الحضارية في الرواية يمثل لضرورة فنية ورمزية وهذا صحيح، ولكنه لا يكون مقبولا إلا على أساس واحد وهو "تصور العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة تساوي وتشارك وتكامل، لا علاقة سيطرة وتحكم من جهة، ورضوخ وانقياد من جهة ثانية... ومالا يجوز أن

1- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة - دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية -، ص 07.

يغيب عن البال أن منطق الرمز هو في الوقت نفسه رمز المنطق، منطق رجال في عالم رجال وثقافة رجال ورواية رجال"[1] ويرى أيضا أن الصراع الأزلي بين الشرق والغرب هو عينه الصراع الأزلي بين الرجولة والأنوثة، وكذلك بين المثالية والمادية.

يقول **جورج طرابيشي** :"متى أدركنا الرواية العربية وكانت ولا تزال رواية رجال استطعنا أن نفهم كيف أمكن أن تنحط المرأة في رواياتهم من إنسان إلى رمز"[2] وهكذا ارتأى **طرابيشي** تعريف رمزية المرأة في كتابه "رمزية المرأة في الرواية العربية" ونظرة الرجل إلى هذا الشخص من منظوره الذكوري في عديد من النماذج والأعمال الروائية التي جسدت المرأة رمزا للعديد من القضايا والمواقف الحاسمة في ثقافة ومرجعية كل روائي.

ففي التاريخ وعلى امتداد السنين كانت تعرية المرأة لعبة الذكور المفضلة وتختلف نماذج العري من مجرد عري إلى موضوع وتشكل المرأة الرمزية التي ستجسد الموضوع بمنظور الذكور.

فالرمزية قد لا تكون مجرد اختيار جمالي - كما عند جماعة أبولو -، وقد لا تكون مجرد طريقة لقول ما يقال كما عند الصوفية، وقد لا تكون مجرد حل مؤقت يفرضه الضغط الاجتماعي حينما لا يكون الرأي العام على استعداد لتقبل ما يريد أن يقوله الكاتب.

إن المفارقة الكبرى التي ترسم بطلات الروايات التي تناولهن **جورج طرابيشي** في

1- جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ط 1، نيسان 1981، ص 50.

2- المصدر نفسه، ص 66.

دراسته لرمزية المرأة في الرواية العربية تكمن في أن رموز استعباد المرأة كموضوع جنسي تتحول بسحر ساحر؛ أي بأداة المؤلف على رموز لتحررها مثل رواية "زينب والعرش"، "ميرامار"، "تلك الأيام" وغيرها.

"إن المرأة وجسد المرأة وقوانين الحياة في جسد المرأة لا يمكن استخدامها ولو عن حسن نية كرموز جنسوية في مجتمع أبوي ومتأخر يضطهد المرأة ويحتقرها ويكثف كل اضطهاده واحتقاره لها في الإيديولوجية الجنسوية"[1] في حين أن الروايات التي استعانت بالمرأة قد غرفت من معين ثنائية الرجولة والأنوثة.

ففي رواية ميرامار لنجيب محفوظ يرمز للمرأة بطلة القصة "زهرة الفلاحة" التي قررت أن تتعلم بمصر، والواقع أن نجيب محفوظ الذي لا تشق كتاباته ـ خلافا للغالبية العظمى من الروائيين والقاصين العرب ـ عن نزعة سافرة لمعاداة المرأة إلا أن عمق وجرأة الرواية الذين دلل عليهما نجيب محفوظ في الرواية في شخص زهرة التي كانت مشروع تأنيث مصر يكمنان في تمييزه بين الأعداد والأشباح من الأعداد الحقيقيين والطفيليين لزهرة مصر من خلال جسدها"[2] . فنحن نعرف أن زهرة لن تصل إلى هدفها عن طريق واحد منها، سواء تلك التي جاءت بعد فوات الأوان أو التي جاوزت الحد في القدوم المبكر فكلها رموز فكرية في جانب من جوانبها، هياكل ذات سمات مستخلصة إحصائيا اندست في إهاب شخصيات أنموذجية صورت منعزلة عن حياتها الواقعية.

أما في رواية توفيق الحكيم ما لم يكن عنده من منظور الرمزية إلا إضافة حقه

1- جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، ص 164.

2- المصدر نفسه، ص 110.

من الخارج، وما لم يكن عند نجيب محفوظ إلا بعدا متضامنا متكاملا مع البعد الواقعي احتل عند "فتحي غانم" مساحة البناء الروائي كلها، وصار الترميز الذي هو في الأساس تعدد أبعاد ـ إلى أحادي البعد ـ وبعبارة أخرى تقليص الرمز إلى مرموزه.

فالترميز هو بحد ذاته عملية تختزل المرموز إلى محض تعده كموضوع بينما يحتكر الرمز أو صانع الرمز كل الذاتية لحسابه.

فقد اشتهر توفيق الحكيم بعدائه للمرأة، وفي أغلب أعماله انتقد المرأة كثيرا ففي "عودة الروح" انتقد أمه التركية وسلوكها وتعاملها بطريقة سيئة مع الفلاح، فحتى زوجها تنظر إليه على أنه فلاح، كما ينتقد أيضا عنصريتها أو تعصبها لجنسها ونظرتها التفريقية لأصلها التركي.

ويؤكد الباحث "أحمد عزيز زريعة" أن الصورة التي يقدمها الحكيم لأمه "تتصف في سجن العمر بالصرامة الشديدة، فهي امرأة حادة المزاج تدخل الرهبة على من حولها، يذكرها الحكيم في مواقف عديدة صارخة فزعة أو راعدة غاضبة، من طبيعتها السيطرة وشاغلها الأول والأخير الأمور المادية البحتة، وقد استطاعت بما ورثت من مال ومساعدة زوجها أن تمتلك عزبة مساحتها سبعون فدانا، وقد زاد ذلك من جموحها وتسلطها، وإزاء ما كانت عليه من حدة وإصرار لم يكن بدّ لزوجها إلا أن يذعن لها"[1] .

كما يشير أحمد زريعة إلى أن الحكيم يصور والدته وهي تعامل الفلاحـــــــــــــــــات

1- أحمد إبراهيم الشريف: "توفيق الحكيم عدو المرأة وصورة الأم في عودة الروح"، الموقع الإلكتروني: www.alhakim. Com.

بازدراء واستخفاف أيضا، تزدريهن بسبب فقرهن ومركزهن الاجتماعي المتردي كما أنها لا تؤمن بقيمة الفلاح، تنظر إليه باعتباره أداة يجب استغلالها.

ويومئ أحمد عزيز الباحث في مجال النقد الأدبي إلى أن صورة الازدراء والاستعلاء، والعجرفة تكتمل من والدة محسن "عندما رفضت أن تأكل من عيش الفلاحين، فهي لا تأكل غير العيش الفينو، ولا تأخذها نسبة من الرحمة الإنسانية بهؤلاء الفلاحين، وتصر على أن يذهب أحدهم إلى مدينة دمنهور في وهج القيلولة وحرّها ليأتي لها بالعيش الطازج الطري"[1] .

ويوضح الباحث أن الحكيم حارب في رواية "عودة الروح" استغلال أمه بكافة أنواعه وصوره، حارب استغلال الإقطاعيين، كشف عن أسرار هذا الاستغلال مبينا عواره الفاحش ساعد في إشعال الثورة، وأعلن عن مبادئها لتحقيق العدالة والحرية.

إن هذه المرأة لا يشغل بالها غير التظاهر أمام الاحتلال بحياة سلطان الأبهة وعيشة العظمة والملوك، تحاول دوما إقامة علاقات وطيدة مع الاحتلال، فهي التي أشارت على زوجها بإقامة عزومة لمفتش الري الإنجليزي ولأحد كبار موظفي الآثار الفرنسيين بمناسبة تشريفهما المدينة.

ونهاية يؤكد الباحث على أن "أم محسن تمثل قمة الاستغلال ونهب خيرات الفلاح"[2] فهذه المرأة المتعجرفة ـ حسب ما يرى الباحث ـ تمثل الاحتلال العثماني

ومحاولتها الدائمة في إرضاء المستعمر الإنجليزي بأي شكل، كل همها المصالح الشخصية "فهي تمثل سطوة القيم الإقطاعية المستبدة، كما تمثل في نفس الوقت

1- أحمد إبراهيم الشريف: "توفيق الحكيم عدو المرأة وصورة الأم في عودة الروح".

2- المقالة نفسها.

تحلل هذه القيم من الداخل"[1] . وبالتالي فالمرأة التي صورها الحكيم هي مثال المرأة المتعجرفة القاسية، التي لا يهمها سوى المصالح الشخصية والماديات، امرأة مذعنة للمستعمر لا حرية لها، وهذا ما يعزز وبشدة دونية المرأة.

وحسب **جورج طرابيشي** فإن الروايات التي طبقت عليها هذه الدراسة التي هدفت للبحث عن رمزية المرأة، والتي حللت بعض أعمال الروائيين العرب - الكبار- أمثال "نجيب محفوظ"، "توفيق الحكيم" و "فتحي غانم" تحاول أن تقول: كم تخسر المرأة باعتبارها إنسانا، حين تحول إلى رمز لوطن، وكم يخسر الوطن نفسه حين يرمز له بكائن لا حرية له.

ثالثا: ثنائية رجولة وأنوثة

1/ الآخر (الرجل) في مرآة الأنا:

شغلت قضية الكتابة مكانة مهمة من مجمل انشغالات السرد النسائي، عكست وعي الكاتبات المتزايد على الإشكاليات التي تحيط بفعالية المرأة الكتابية، تلك الإشكاليات التي أسهب في تحليلها، ووصف جذورها وأبعادها وآثارها كتاب "فرجينيا وولف" "غرفة خاصة بالمرء"، حيث حللت الكاتبة الإكراهات التي تخضع لها المرأة الكاتبة، والتي توجه إبداعها وجهة بعيدة عن ذاتها، قريبة من مقاييس المجتمع الذي وضع حدودا خاصة وقيودا عديدة على كتابة المرأة لا يجوز لها تجاوزها.

وهذه الإكراهات لها بعدين: خارجي يتمثل في الظروف العامة التي تحيط بالمرأة

1- أحمد إبراهيم الشريف: "توفيق الحكيم عدو المرأة وصورة الأم في عودة الروح".

فتسند لها مهام معينة، لا يمكن معها أن يصبح الأدب هدفا أساسيا تسعى في سبيله، أو قيمة عليا تسخر لها حياتها، ذلك أن المرأة نادرا ما امتلكت فضاء خاصا

بها يساعدها على الكتابة، وكأنها تدفع دفعا لأن تكون الكتابة شيئا ثانويا بالنسبة لها، تميل إليها من أجل التسلية أو لملء الفراغ، لذلك لم تحظ كالرجل بغرفة خاصة للكتابة يمكنها أن تلوذ بها لتتفرغ وتنعزل في سبيل مشروعها الكتابي بل غالبا ما كانت تكتب في فضاء مشاع ـ غرفة الجلوس ـ وتتابع مهمات متعددة في الوقت نفسه[1]. إن فضاء الغرفة الذي قصدته فرجينيا وولف هو فضاء مادي ورمزي: مادي لأن الكتابة الجادة تحتاج تفرغا وتركيزا ذهنيا عاليا واستقلالية ورمزي لأنه يعبر عن مساحة حرية ومساواة تفتقدها المرأة في حياتها اليومية، كأن يكون لها مكان للكتابة، وأن تكتب ما تريد دون قيود تحاصر كتابتها، الأمر الذي يقودنا للحديث عن البعد الثاني للإكراهات التي تعيشها المرأة الكاتبة.

أما البعد الثاني لهذه الإكراهات ـ هو بعد داخلي خاص بالكتابة نفسها ـ في تسرب القيم الاجتماعية التي تصوغ للمؤنث دوره، وتسلل هذه القيم إلى روح الكاتبة من حيث لا تدري، فتظهرها على شكل امرأة أنموذجية تحاول أن تثنيها عن هدف الكتابة بأهداف أخرى تزينها لها هي من صميم مهماتها الاجتماعية، أو ليست تهدر وقتها الثمين فيما لا يفيد؟ أو ليست تهمل واجباتها العائلية ومهماتها المنزلية؟ ألا يمكنها تأجيل الكتابة إلى وقت فراغ أكثر مناسبة؟ أليست تخون دورها أما وزوجة بترك كل مشاغلها والجلوس للكتابة؟ تدور تلك المرأة حولها تذكرها بأدوارها التقليدية، بواجباتها المهملة والمتراكمة والملحة، وحيث لا يجدي ذلك نفعا

1- ينظر: فرجينيا وولف: المرأة والكتابة الروائية، ص 188.

تتسرب إليها من داخلها في هيئة أخرى ولهجة سلسة، ويحسن بها أن تكتب ما هو أخلاقي وعفيف فلا تظهر غضبا ولا ثورة أو عاطفة مبالغا فيها، عليها أن تكون امرأة صالحة حتى النهاية.

إننا من خلال مقاربتنا للإنتاج الأدبي النسوي، يتضح لنا الحضور القوي والمتميز للمرأة الكاتبة بوصفها ذاتا منتجة للخطاب في واقع عربي تغلب عليه الفحولة، حيث لا صوت فيه للمرأة، هذه الخلفية الثقافية التي تقدس فحولة الرجل ولدت لدى المرأة المبدعة سلطة الخرق وتكسير المألوف، من خلال تلك اللغة المسبوغة بالذاتية، كما كان فعل الكتابة، كما كان فعل الكتابة عندها رفضا للسائد وثورة عليه وتجاوزا للمحظور، الذي حال دون ممارستها لحقها الإبداعي، بحيث

لم تعد ترى تحقق فعل الذات عندها إلا من خلال اعتراف الرجل بها أو من خلال الخروج من دائرة الخنوع والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتحدي.

وقد ربط الكثيرون بين استخدام المرأة لضمير الأنا وبين السيرة الذاتية التي تعتمد على البوح بحميمية الذات وأسرارها، فمن هذا العالم الداخلي للذات تنظم المرأة المبدعة مادة حكايتها وتنجز برنامجها السردي على إيقاعه مع الاعتماد على الاستبطان والتمثل لمواطن الوجع لديها، فكتابتها نبض للقلب وانفتاح على الداخل دون تهميش الأحداث المباشرة، والوقائع اليومية التي تخضع لمعيار التماثل والتطابق مع عالمها النفسي: "أما وقد شاءت أن تمد يدها إلى القلم وتكتب فإنها بهذا تخرج من زمن الحكي وتتحول من كائن مندمج إلى ذات مستقلة تتكلم بضمير الأنا وبالخطاب النهاري المكشوف"[1] .

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 44.

ومن هؤلاء الذين ربطوا بين استخدام المرأة لضمير "الأنا" وبين السيرة الذاتية **جورج طرابيشي** الذي أقر أن جميع كتابات نوال السعداوي إنما هي من قبيل السيرة الذاتية.

وإذا كانت المرأة تكتب عن ذاتها، فهي تكتب عن حياتها وعن طفولتها، كأنها تشعر بفقدان الذات، وأن الثقافة هي التي سلبت منها ذاتها، وليس غريبا أن تبقى المرأة المبدعة ملتزمة بضمير (أنا)، ولا تريد أن تبرحه بغية إثبات حضورها وتقويض هذا التغييب الذي طالها روحا وفكرا وجسدا، مثلما يجب أن ينظر إليها بوصفها فاعلا، وفعلا، وأنموذجا ولغة "فالكتابة عالم جديد ووعي جديد، بخرجها من المألوف إلى المجهول ويحولها من القناعة والتسليم والغفلة إلى قلق السؤال وقلق الوعي بما يحيط بها وما يجري وراءها ولها"[1] ومن هذا المنطلق يجوز لنا أن نطرح السؤال الآتي: كيف تناولت الكتابة النسائية العربية صورة الرجولة؟.

يتناول **جورج طرابيشي** الكاتبة نوال السعداوي بالدراسة في مجموعة من القصص التي كتبتها وتناولت فيها الرجل بشيء من الإيديولوجية الأنثوية تارة وشيء من عبادة الرجل تارة أخرى، حيث يرى **جورج طرابيشي** أن السعداوي ـ لأسباب نخبوية ـ ترى أن الرجل هو من يلد الأطفال، أو على الأقل هي قد ولدها رجل "في المدرسة حين كنت أسمع البنات يقلن أنهن ولدن من أمهاتهن كنت أقول إن أبي هو الذي ولدني، وأسمع ضحكاتهن لكني لم أكن أهتم بهن، بل كنت أحس بالزهو بيني وبين نفسي، فكل البنات ولدتهن نساء، أما أنا فقد ولدني رجل"[2] تبدو

البطلة هنا متمردة على المحيط الاجتماعي، والواقع والطبيعة، وتشعـــــــــــــــر إذ ذاك

1- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 135.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 203.

بالتفرد والتميز؛ لأنها عكس الجميع قد ولدت من رحم رجل. كما أن السعداوي ترى أنه لا يوجد فرق بين الذكر والأنثى وإنهما في الأصل من جنس واحد ولا ينقسمون إلى جنسين إلا لاحقا "...فهي من جهة أولى تثبت النظرية الجنسية الطفلية النمطية القائلة أن الأطفال يكونون في الأصل من جنس واحد ولا يتمايزون إلى ذكور وإناث إلا لاحقا"[1] وهنا وقعت نوال السعداوي في نقيض ما تدعو إليه، ولعل الغاية من ذلك ـ كما يرى **طرابيشي** ـ هو إلغاء الفارق البيولوجي واعتباره مجرد فارق اصطلاحي، يقول **طرابيشي** "والغاية من هذا التوكيد على التشابه المسرف إلى حدود التماثل نفي الفارق الطبيعي التشريحي بين الجنسين، واعتباره مجرد فارق اجتماعي اصطلاحي"[2].

لم يكن المجتمع في التاريخ البشري كله إلا تركيبة أو صياغة ذكورية، ومن ثم كان وضع المرأة ـ عموما ـ في هذا المجتمع الذكوري البطريركي جزءا أو فئة من المتاع أو الهامش أو الشيء أو الضحية أو كبش الفداء، لذلك شعرت المرأة الكاتبة ومن خلال جنسويتها المستلبة أنها بحاجة إلى أن تحارب هذا المجتمع أو تحارب ذكوريته، أو تعلن تمردها فلتشكل بذلك هويتها التي تتحول إلى نسق نسوي تتحقق فيه ذاتيتها المغايرة في سياق المواجهة مع محيطها المتربص بها بحثا عن حريتها المرتبطة ـ حسب رأيها ـ بالعمل والإنتاج الذكوريين[3]، وبالتالي فقد أعلنت الأنثى تمردها وأشهرت التحدي في وجه الرجولة، مثلما فعلت نوال السعداوي حينما صرحت أن الأنثى الرافضة لأنوثتها وليست وحدها مجبرة على تقديـــــــــم دليلها أنها

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 203.

2- المصدر نفسه، ص 204.

3- ينظر: حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 162.

رجل، بل عليه هو الآخر عليه أن يثبت ـ وبصورة دائمة ـ أنه ليس امرأة، حيث يقول **طرابيشي** "فليست الأنثى الرافضة لأنوثتها هي المطالبة بأن تقدم دليلها على أنها رجل وتستطيع ما يستطيعه الرجال وأكثر، وإنما حميدو الذي يجب أن يكون امرأة أحيانا، هو الذي يتعين عليه دائما أن يثبت أنه ليس امرأة، وأنه قد نبت له محل الشق القديم نظير آدم بعد اقترافه الخطيئة العظمى: عضو قبيح المنظر"[1] إن تمرد نوال السعداوي يقلب الطرح، فيدين الرجل ويحمله ذنب اقتراف الخطيئة العظمى الذي انجر عنه وجود عضو قبيح المنظر، على الرغم من أن الطرح السابق كان يزعم أن الأنوثة هي أكبر لعنة وأكبر عقاب على المرأة جرّاء إثم اقترفته.

لقد كان لزاما على المرأة أن ترد على التهميش والإقصاء الذي مارسه عليها الرجل بقوة، وهو ما فعلته نوال السعداوي حينما صورت الرجل كوحش في الجماع ويلاحظ **طرابيشي** أن هذه الصورة التي صورتها السعداوي للجماع هي أبشع صورة على الإطلاق "... كان الصوت الغريب يبدأ أول الأمر ربما هو صوت أمها لأنه ينبعث من فوق، لكنها لم تكن تلتقط الكلمات فهي ليست كلمات وإنما همهمة أو زمجرة أو نهنهة، نهنهة عنيفة؛ لأن جسم أمها يهتز ويرتج ارتجاجا شديدا، ولولا أنها تتمسك بسرعة في الجدار المهتز وتغرز فيه أصابعها الرفيعة ربما كان من الممكن أن تنفصل عنه وتسقط في البئر، لم يكن بئرا بمعنى البئر، حيث يكون الماء ساكنا لكنه أشبه بدوامة البحر تدور وتدور وتضيق وتضيق حتى يصبح مركزها كالثقب المظلم السحيق الذي يكمن فيه الموت"[2] ولعل هذا التصوير البشع

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 205.

2- المصدر نفسه، ص 206.

الذي قامت به السعداوي للرجل، هو رد متعصب على ما قام به الرجل تجاه المرأة من تهميش وإقصاء وعنف.

إن أهمية اللغة الروائية تكمن "في قدرتها على بناء مجموعة من العلاقات الإيحائية والترميزية والتناقضية وتشكيل عالم المحاكاة لتنفيه أو تكشفه، لتترك مجالا للقارئ للتأويل والمشاركة"[1] ومن ثم الكشف عن الهم الروائي الذي يتعدد بتعدد الرؤى وأهداف الكتابة الإبداعية أو الأدبية التي تنم عنها الأعمال الروائية وغير بعيد عن هذا يلاحظ **طرابيشي** أن صورة الأب عند نوال السعداوي هي

صورة الأب الدخيل، الكاره والمكروه، حيث يقول: "في تلك العلاقة الإثنينية التي تجمع بين الأم وطفلها يبدو المثلث الأوديبي غير قابل للاشتغال أو حتى للارتسام وإنما يأخذ الأب بالضرورة صورة الوجه الدخيل، الكاره والمكروه معا وفق المفهوم الشرجي للكراهية"[2] إن الصورة التي ترسمها نوال السعداوي للرجولة/ الأب هي الصورة نفسها التي نعثر عليها دائما في الرواية عن الرجل الشرقي مثال للقسوة والأنانية والتحجر الفكري واللامبالاة وغياب الشعور بالآخر فالوالد لم يستطع حتى أن يحب ابنته، بل كثيرا ما راودته الرغبة في خنقها، ولكنه بمكر ذكوري يستطيع أن يخفي تلك المشاعر "كان أبي رجلا متحضرا، وككل الرجال المتحضرين في عصرنا الحديث استطاع أبي أن يخفي رغبته الحقيقية في أن يقبض بأصابعه الكبيرة الضخمة على عنقي، ويقذف بي بعيدا، وتحركت يده فعلا نحوي، لكنه قاوم الحركة"[3] .

1- يمنى السعيد: فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1998، ص 56.

2- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 208.

3- المصدر نفسه، ص 208/ 209.

إن هذه اللعبة الروائية لا تخلو من مكر أنثوي سردي، صور الرجل في أو تسلطه وعنجهيته و قسوته وأنانيته، بل إنه في نهاية المطاف تحول إلى مجرم حيث يرى **طرابيشي** أنه "على ضوء ما تقدم لن يكون عسيرا علينا أن ندرك ما كنه تلك "الجريمة العظمى" التي يشير إليها العنوان: إن الجريمة الأولى في حياة البشرية لم تكن أن قابيلا قتل هابيل، ولكن آدم قتل أمي، قتلها لأنني أحببتها ولم أحبه، ويا ليته أدرك أنه كان في إمكاني أن أحبه لو أنه أحبني، لكن أبي كان عاجزا عن الحب، كنت أدرك رغم أنني طفلة أنه لا يحبني، ولا يحب أمي، وإنما يحب فقط أن يأكل ويشبع"[1] إن الروائية هنا تدين الرجل وتحمله كل المسؤولية في مشاعرها تجاهه، إذ أنها بريئة فيما تشعر به نحوه لأنه هو البادئ والبادئ أظلم فقد كان عاجزا عن الحب، سلبي، متسلط، قاسي، لا يحب أحد ولا يستطيع أن يفهم الآخر، لقد كانت كل غايته الأكل والشبع، ولعل هذا التهكم والتجريح هو من السمات الفنية في المتخيل الروائي النسائي في منظوره الساخر الناقد لمواقف الرجل وسلوكاته.

وليست الصورة المعنوية وحدها من توضح الجانب السلبي للرجولة، بل الصورة المادية أيضا، حيث يلاحظ **طرابيشي** أنه "في جميع القصص، كما في الروايات

من قبل، لا يوجد الرجل أو الزوج أو العشيق أو زبون المومس أو الموظف أو رب الأسرة، إلا يوجد معه صدر مشعر كصدر القرد وبطن عالية كبطن امرأة حامل"[2].

وتصور نوال السعداوي العالم الذكوري الذي ترى أنه من صنع الذكور عالما بشعا تنحصر المرأة فيه بين المطبخ والفراش وهو ما يزيد من بشاعته وقرفه حيث

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 209.

2- المصدر نفسه، ص ن.

يقول **طرابيشي** "وبما أن العالم كما تقول بطلة قصة "رسالة حب عصرية" هو من صنع الذكور، وقد صنع للذكور، فإن الكراهية التي تسحب من الذكور على عالم الذكور تترجم عن نفسها في صورة شرجية للعالم، وبما أن هذا العالم تحكمه كما يقول الشاعر غريزتان كبيرتان: الجوع والحب، فإنما على صعيد المعدة والجنس تتجلى بشاعته الشرجية"[1] فرغم محاولة المجتمع الذكوري على تأكيد الحتمية البيولوجية حول دونية المرأة، إلا أن السعداوي ترفض هذه الفكرة وتؤكد على أن هذه الحتمية البيولوجية هي ما يجعل العالم أكثر بشاعة.

غير أن صورة الرجولة تبدو غير خاضعة كليا إلى الرؤية السائدة في الخطاب النسائي في الصورة التي ترسمها السعداوي لما يسميه **طرابيشي** بالأب المؤمثل حيث إننا مع هذا الأب نكون أمام صورة الرجل المتفهم، الحبيب، المرهف، حيث يرى طرابيشي أنه "بالتوازي مع صورة الأب المقيت، الغليظ الذي يحب فقط أن يأكل ويشبع، تبزغ في بعض النصوص القصصية، وعلى نحو لم نعهده في النصوص الروائية، صورة مثالية للأب الحبيب، المرهف الذي يملأ البيت نشاطا ومرحا وحياة"[2] حيث نلاحظ انقلاب تام لصورة الأب، وحتى الصفات التي كانت مدعاة للهجاء والمقت أصبحت صفات محبوبة لدى الساردة فـ "حتى خشونة هذا الأب وضخامة جسده اللتان ستنقلبان موضوعا لكراهية من نمط شرجي، تبدوان في النصوص التي تؤمثله محببتين وموضوعا لتوظيف عاطفي حان"[3] إن السعداوي تصف الرجولة في هذه القصة بوصفها شيء عظيم، فالأب ها هنا يملك

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 210.

2- المصدر نفسه، ص 211.

3- نفسه، ص 213.

القدرة على الحب والعطاء والعطف، وبالتالي تجد البطلة نفسها إزاء هذا الأب في موقف انهزامي، فلا تملك إلا أن تبوأه من نفسها مكانة أعظم من مكانة الإله فتجد نفسها تمارس طقوس العبادة لهذا الرجل فـ "قد تقبل ملابسه وتلثمها وتركع أمام صورته الكبيرة فوق سريره وتكاد تصلي... ليست تلك الصلاة العادية التي تؤديها بسرعة لإله لم تراه أبدا، ولكنها عبادة حقيقية وإله حقيقي تراه بعينيها وتسمعه بأذنيها وتشمه بأنفها"[1] ويلاحظ **جورج طرابيشي** أن الروائية لا تفضل بين الحب بمعناه الحاني والحب بمعناه الجنسي وبالتالي تختلط عليها الأوراق لحد تأليه الأب يقول: "إن هذا النص الأخير الذي يقف بصراحة لا تخفي نفسها عند التخوم الفاصلة بين الحب بمعناه الحاني والحب بمعناه الجنسي، يمضي بعملية مثلنة الأب إلى غاية مداها؛ أي إلى حد التأليه، فالله هو دوما أب كبير"[2] إن المتأمل في لغة هذه القصة سيجد السعداوي ترسم صورة الأب/ الرجل كرمز للقوة والفاعلية، بل يتحول إلى مصدر للحب ففي قصة "ومات الحب" بعد غياب الأب باتت البطلة عاجزة عن الحب يقول **طرابيشي** "والحال أن هذا الطيف هو الذي يعود فيكتسي لحما ودما في النصوص القصصية، بطلة "ومات الحب" لا تزيد على أن تقول أنها مع موت أبيها باتت عاجزة عن الحب وباتت لا تحب حتى من كانت أسقطت عليه من قبل حبها لأبيها"[3] وبالتالي تكشف هذه الصورة القصصية وتبين تمثل البطلة للرجولة وما تعتبره إيجابيا في الرجل، ونلمس في هذا التمثل سمات نفسية وعقلية ووجدانية تكون منطلق المرأة في محبة الرجل والقرب منـــــــــــه

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 212.

2- المصدر نفسه ، ص 213.

3- نفسه، ص ن.

بدءا من صورة الأب الذي أصبحت لا تكتشف أنوثتها إلا في حضرته ففي قصة "الخيط" "تنقلنا إلى أجواء أكثر درامية إذ تصور لنا ابنة لا تكتشف أصلا أنها أنثى إلا إزاء الأب ولا تعرف الفارق التشريحي بين الجنسين إلا بالإضافة إلى ذكورة الأب"[1] .

ثم يعود الرجل إلى حالات الإقصاء والتهميش التي يحياها تحت وطأة قلم المرأة وبالتالي يصبح الرجل غير فاعل، حيث أننا أمام عالم نسائي لا يدخله الرجل إلا

على استحياء لصنع المتخيل وتغذية دلالات الكتابة الإيديولوجية الواضحة، فقد تحول الأب من تلك الصورة المؤمثلة، صورة الإله الجديرة بالعبادة إلى صورة مقززة، بشعة، تثير الخوف والذعر بعد أن كان ملاذ الطمأنينة يقول **طرابيشي** : "دولت بطلة قصة الخيط، تقول أن أباها ـ منذ أن رأته عاريا ـ بات سبب ذعرها بعد أن كان مصدر طمأنينتها، وإن منظر الجسد العاري أمسى يفزعها ويستثير كراهيتها، وإن نقطة الوسط من جسدها في المثلث الصغير تحت معدتها باتت مستقرا للمرارة، تنفث نفسا جوفيا ساخنا مرا العلقم، يصعد إلى حلقي ويمتزج بلعابي وأحاول أن أبصقه لكنه لا يبصق، وأحاول أن أتقيأ لكي أفرغ أحشائي ويظل هو يملأ جوفي بماء ملحي كماء البحر"[2] إن هذا الوصف البشع والمقزز ينم عن كراهية الساردة وأمام الملأ للذكور فهم ـ حسب تصورها ـ لا يجلبون للمرأة إلا الهم والحزن والأنين، ولا يظهرون من الحياة إلا قبحها وبشاعتها.

إن هذه اللعبة السردية تبين موقف الساردة الرافضة للعالم الذكوري الذي يلتبس في الوجدان بالمكاره والتعنت والظلم وغيرها من السمات السلبية، حيث يبرز لنـــــــا

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 217.

2- المصدر نفسه، ص 218.

موقف منتقد آخر يكشف عن رفض لصورة أخرى من الصور السلبية للرجولة القائمة على العداوة في مقابل الذل والأنين الأنثوي "...ومبدآ الحياة الأكبران اللذان من لقائهما يفترض أن ينبجس فرح الحياة، لا يتلاقيان إلا تلاقي الفحيح الذكري العدواني والأنين الأنثوي الذليل"[1] .

إن هذه الصورة تكشف لنا عن المشروع الذكوري في اغتصاب المرأة جسدا وروحا وهذا ما يمثل أقصى درجات التغييب، ولذلك تبدو نوال السعداوي ثائرة على هذه العلاقة التي من المفروض أنه من رحمها تولد الحياة، غير أنها تدينها وتحملها مسؤولية قبح الحياة لما اقترنت الرجولة بالغطرسة والأنوثة بالأنين والذل.

يلاحظ **طرابيشي** أن رفض الأنوثة لدى المرأة يقتضي بالضرورة رفض الرجولة مادامت المرأة لا تكون امرأة إلا بالإضافة إلى رجل، حيث يقول: "إن رفض الأنوثة يستتبع بالضرورة رفض الرجولة، فالمرأة لا تكون امرأة إلا بالإضافة إلى الرجل والمرأة التي تنفي الرجل كأنما تنفي المرأة التي فيها، والجسر المنطقي

الذي يربط بين النفيين يتمثل في تحويل الأنوثة من واقعة أولية إلى واقعة ثانوية ومن حقيقة بيولوجية إلى حقيقة اجتماعية"[2] إن التصور المتناقض لجسد المرأة هو ما جعلها في الحقيقة تثور على المجتمع، وتعلن هذا الرفض الصارخ للمفاهيم الرجعية المتعلقة به، وليست المرأة ترفض جسدها وأنوثتها إلا لأنها ترى أنها من صنع ذكوري.

ويرى **جورج طرابيشي** أن بطلات نوال السعداوي أصبحن يمتهن رفض الرجال

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 218/ 219.

2- المصدر نفسه، ص 220.

كهواية، حيث يقول: "وبطلة قصة "رسالة خاصة إلى صديق فنان" تبدو وكأنها اتخذت من رفض الرجل هواية تمارسها بكل اللذة التي تمارس بها الهواية"[1] .

إننا بعد مراجعة دقيقة لما كتبته نوال السعداوي عموما نجد أنه يمكننا الوقوف على خطين: "الخط الأول وفيه إعلان عن الذات المتمردة وحديث عن الإحباط والخط الثاني وفيه رضوخ وخضوع في الحب"[2] .

إن "الرجل والمرأة لم يخلقا إلا ليتصارعا والعلاقة بين الجنسين تنطوي على تعارض جذري هو التعارض بين الرجل والمرأة، بين الأنا المتحكمة والآخر المغاير المقموع، وإذا كان تشويه الآخر هو من سمات بنية التفكير الأبوي القائمة على تعارض ثنائي طرفاه الرجل، المرأة فإن عملية التصحيح لا تعني قلب طرفي المعادلة... فالتصحيح يقتضي بالضرورة أساسا جديدا ينظر إلى المرأة باعتباره الآخر المماثل لا الآخر النقيض"[3] غير أن نوال السعداوي تقلب هذا الطرح فتجعل من الرجل آخر نقيض ومعادي في مقابل إحساس مفرط بالأنا ويلاحظ **طرابيشي** أنه "حينما يكون على الأنا أن يواجه معركة مستحيلة، صراعا لا منفذ له فلابد له تحت طائلة الهلاك أو الجنون من أن يوظف نفسه توظيفا مفرطا ومن أن يتخذ من نفسه درعا يقي بها نفسه" هذا ما يخوّل لنوال السعداوي الانفراد بالبطولة ووضع الرجل في موقف انهزامي تقول: "لم تكن المرة الأولى التي أشهد فيها هزيمة الرجل، فالرجال كثيرون، وعدد الهزائم أكثر من عدد الرجال وليســـــــــــت في

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 221.

2- أنيسة الأمين: امرأة الحداثة العربية ـ قضايا وشهادات ـ، ط2، صيف 1990، ص 110.

3- رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان/ الأردن، ط 1، 2003، ص 173.

نهاية الأمر إلا امرأة واحدة"[1] وهكذا تقلب السعداوي الطرح بأناها المتضخم لتصبح المرأة فاعلة والرجل منفعل .

وفي الأخير يقدم **طرابيشي** نقدا لنوال السعداوي حينما يقلب المعادلة التي أتت بها السعداوي، حيث يقول: "فهي مضطرة إلى أن تعيش في العالم رغم علمها بأنه عالم كله مجانين أفلا يكون حكم على نفسه بأن يبدو وكأنه هو وحده المجنون في عالم كله عقلا؟"[2] ومن هنا يمكننا القول أن ما قاله **طرابيشي** إنما هو نقد ذكوري سلطوي واجه الكتابة النسوية، لتستمر ثنائية الرجولة والأنوثة في التأرجح بين الإقصاء والتهميش من كلا الطرفين.

"لقد أبان **طرابيشي** في كتابه "أنثى ضد الأنوثة" النزعة النسوية الناقمة على الذكورة تجاهلا لطبيعة المرأة ومستنداتها البيولوجية، فالمرأة لا تخرج عن مواصفاتها الاجتماعية والثقافية إلا بخروجها من جنسها وهو أمر آخر، والملاحظ أن قسوتها على الذكورة ولوجا في النسوية لا تقل عن قسوتها على الأنوثة بيولوجيا واجتماعيا في الوقت نفسه، وقد أردف **طرابيشي** تحليله النفسي بالبعد الاجتماعي وقالبه المؤدلج"[3] .

إن هذه المجموعة من القص التي قاربناها لنوال السعداوي تكشف عن تطور المبدعة العربية بما يحيط بها وتفاعلها مع الحياة من حولها بما يجعل إبداعها يتميز بالقدرة على رصد تحولات المجتمع والعالم، وبهذه الكيفية تمثلت السعداوي

1- جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة، ص 224.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- ن. شمناد: "النقد الأدبي بالتحليل النفسي عند جورج طرابيشي"، ص 61.

صورة الرجل، مرة بتقاليدها البالية الثائرة الساخطة الغاضبة الرافضة للرجل ومرة صورته تصويرا متوازنا لا ينحاز سوى للقيم الإنسانية الجميلة والنبيلة.

2/ الرجولة والعنف الرمزي:

إذا كانت النصوص النسائية تعبير عن قضايا عايشناها من زاوية نظر أنثوية فإن السلطة الاجتماعية/ القاهرة تلعب دورها في النصوص النسائية بصورة سلبية جد واضحة.

"إن الكتابة وجهة نظر، تتكون هذه الأخيرة من تفاعل الذات المدركة من معطيات عالمها، ومع غيرها من الذوات المحيطة بها، ومع نفسها أيضا"[1] .

وبقولنا في البداية السلطة الاجتماعية، فإننا بصدد توضيح علاقة المرأة/ الكاتبة مع الذوات الأخرى المحيطة بها عن المجتمع، ونذكر من بينها (سلطة الأب سلطة الأخ، سلطة الزوج، سلطة الولد...) بالإضافة إلى العادات الاجتماعية والثقافية الراسخة في أذهان الطبقة الاجتماعية التي تعيش فيها.

فقد يصبح هذا الأخير معادي لها، تحاول الخلاص منه بالهروب ولهذا قيل بأن المرأة تخضع للسلطات الأربع؛ أي السلطات السابقة ، نبدأ دراستنا لهذا العنصر بتصريحات (نوال السعداوي) المناهضة لكل السلطات، ولسيمون دي بوفوار التي تدعو المرأة إلى التحرر.

"مادامت الأنثى هي الأصل حسب رأي "نوال السعداوي"، ومادامت الأنثى لا تولد أنثى، وإنما تصبح كذلك حسب اعتقاد الثانية؛ أي أنها لا تولـــــــــــــد ناقصة ولا

1- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 104.

بعورة ما، ولكن المجتمع هو الذي يجعلها كذلك... وحتى لا تكون كائنا ناقصا قررت المرأة أن تكون "امرأة ونص" ذلك أن المرأة، مذ أقنعوها بأنها (نصف رجل) خلقوا عندها عقدة النصف المفقود، وأصبح مطلبها (النصف الزائد)"[1] وانطلاقا من المفارقة الساخرة بين من يعبر على لسانها (أي المرأة) وهو رجل، وللتباين الإبداعي النسائي والرجولي، نذكر قول شاعر المرأة الوحيد "نزار قباني" وهو يرصد معاناة الأنثى في مجتمع قاهر لا يرى فيها إلا جسدا دون روح.

"أنا أنثى... أنا أنثى

نهار أتيت للدنيـــــــــــا

وجدت قرار إعدامـي

ولم أر باب محكمتي

ولم أر وجه حكامـــي

أبي رجل أنانـــــــــــــي

مريض في محبتـــــــه

مريض في تعصبـــه

مريض في تعنتـــــــــه"[2]

1- أحلام مستغانمي: "ليدعنا العقلاء وشأننا، كلمات لقارئ آخر"، مجلة زهرة الخليج، ع 1686، السنة 33، 16 تموز 2011، ص 240.

2- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 120.

لقد تمكن الإبداع الرجولي، متمثلا في شعر نزار قباني، من أن يعبر عن إحساسات المرأة، وانكساراتها، انتصاراتها، وكأنه يوحد الوعي العربي، تجاهها فوعي المجتمع يصنعه الرجل في كثير من الأحيان إن "البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعمليات التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم"[1] .

ولقد لفت النقد النسوي الأمر إلى رؤية الرجل بصورة مغايرة داخل المجتمع حيث يرى: "أن البنية الذكرية المتحكمة في نظام القيمة السائد في المجتمع تبرز كل إيجابيات خصائصها الإيجابية عن طريق اعتبار المرأة بوعي ودون وعي المستودع الطبيعي لنقائصها السلبية، وهذا شكل من أشكال التشويه التي تستبيح حقوق الآخر من خلال استباحتها لصورته... بحيث يصبح انتهاك الآخر وتشويهه وبالتالي حرمانه من حقوقه هو شرط تحقيق الأنا وبلورتها لهويتها الجنسية"[2] .

وعندما أدركت شهرزاد اليوم أنها سلعة مستهلكة من الآخر الذي أراد تطويعها كالعجينة، وتشكيلها كما أراد، فاستلب جسدها، وسعى وراء شهواته إلى أن يحولها إلى سلعة استهلاكية "استبد بالذات الأنثوية الإحباط، وهو نوع من الصدمة النفسية الناتجة من صراع المطلوب مع المتحقق في السلوك الإنساني، وعندما يسير المتيسر في الظروف والمعطيات والتسهيلات البيئية أمام الإنسان أقل من المطلوب المنشود في أعماقه لتحقيق حاجاته ودوافعه، ينشأ هذا النوع من الصدمة الذي يثير العدوانية في النفس"[3] .

1- صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، د ط، 1996، ص 30.

2- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 121.

3- ريكان إبراهيم: نقد الشعر في المنظور النفس، دار الشؤون الثقافية، بغداد/ العراق، د ط، 1989، ص 29.

وانطلاقا من ذلك حاولت الذات الأنثوية نيل حقوقها المهضومة، فسعت إلى إثبات وجودها عن طريق "تجريد الرجل من امتداده الرجولي، معلنة أنها ترفض وجوده الفعلي الحيوي، وتجاهد في سلب كيانه الإنساني، فأصبح سلوكها هذا كأنه عقاب متوعد منها على ما اقترفه من قبل حين كان يتعامل معها باعتبارها جسدا مستهلكا فقط، ولم يتعامل معها باعتبارها ذاتا مستقلة، كيانا إنسانيا له حقوقه"[1] .

نلمس هذا في رواية "مذكرات طبيبة"، وفي "امرأة عند نقطة الصفر"، حين يرفض هذه الأنثى لا لشيء إلا لكونها امتدادا لها. وأن الذكر امتدادا له: "حين تموت البنت منهم يأكل أبي عشاءه... وينام ككل ليلة..."[2] .

"فردوس" بطلة رواية امرأة عند نقطة الصفر، المرأة الخاضعة المظلومة... من أب يعيش الازدواج، وحياة تشوبها الخطيئة والأحلام، والصدق والانهزام الأنثوي... امرأة حكم عليها بالإعدام بتهمة القتل (رجل)... لا تأكل... لا تنام، وتنعزل عن المسجونات... ترفض العالم بمن فيه، العالم الذكوري وسلطته.

تسرد قصتها والظروف القاهرة البيئية والأسرية التي دفعتها إلى احتراف العهر "لم أكن أنتمي إلى الطبقة العليا إلا بمساحيقي، وشعري وحذائي الثمين، وأنتمي إلى الطبقة المتوسطة بشهادتي الثانوية، ورغباتي المكبوتة، وأنتمي إلى الطبقة السفلى بمولدي من أب فقير فلاح لم يقرأ ولم يكتب... ويبيع ابنته العذراء قبل أن تبور... ويضرب زوجته كل ليلة حتى تعض الأرض... وصباح كل جمعة يرتدي

1- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 122.

2- نوال السعداوي: امرأة عند نقطة الصفر، ص 21.

جلبابا نظيفا ويذهب ليصلي الجمعة..."[1] .

والمفارقة التي تبرزها الروائية بين معاملة العائلة للبنت ومعاملتها للولد "ولم يكن لكلمة بنت في نظري سوى معنى واحد.. هو أنثى لست ولدا... لست مثل أخي... لماذا لم يخلقني الله طائرا أطير في الهواء مثل هذه الحمامة وخلقني بنتا؟ أحسست أن الولد بالرغم من حريته الواسعة فهو عاجز مثلي عن الطير... أصبحت أفتش دائما عن مواطن العجز في الرجل لتعزيني عن ذلك العجز الذي تفرضه علي أنوثتي"[2] .

فإذا كان الأب يكره البنت لمجرد أنها (أنثى) فكيف حال المجتمع الذي تهيمن عليه السلطة الذكورية، إنه لا يراها إلا بمنظار ضيق الأفق فيزدريها في أكثر المواطن، ولا يبيح لها ما يبيحه للرجل، يحق له التطليق، ولا يحق لها الطلاق يحق له تكرار الزواج ويشين عليها ذلك لأنه انتقاص لها، يحق له الخيانة ولا يبيحها لها، يحق له أن عقيما ولا يحق لها لأنه عيب فيها ولا يراه عيبا فيه، كل هذه الأمور هي عادات اجتماعية وسلطة ذكورية قسرية صنعها مجتمع يحتكم إلى سلوك متناحر، يجعل من المرأة مشكلته في حين أنها جزء من الكيان العام للمجتمع.

ولذلك يأتي تعويض الأنا الأنثوية في الكتابة كرد فعل على التشكيك الدائم الذي يحيط بها، ومن ثم فإن "الرجل سواء كان أبا، أو زوجا، أو حبيبا...الخ، يأتي دائما

1- نوال السعداوي: امرأة عند نقطة الصفر، ص 16.

2- المرجع نفسه، ص 5/ 7.

في المحل الثاني، إن لم يكن غائبا كل الغياب، مفتقدا، أو مفقودا على السواء"[1] .

والعزلة تعد جزءا من طبيعة الأنثى وتركيبها، فهي تطاردها دائما منذ بدء الخليقة، حيث كتب على حواء أن تعيش محصورة في ظل آدم، ولعل هذا ما يفسر سر ارتباط عزلة المرأة بالجدران وأديم الأرض.

وفي ظل الانعزال وعبر الحصار تتجه الذات إلى التفتيش في باطن ذكرياتها وتنجذب إلى التأمل، إنها تبحث فيما وراء الجدران عن الحقيقة التي لا تراها غير المشوهة التي أروها إياها ابتداءً من عزلة ذاتها عنها، غربتها وكأن جسدها كيان آخر غير روحها، لابد أن تستر مفاتنها؛ لأنها عورة تجلب لها العار.

وفي هذا الكبت الاجتماعي الذي يفرض حجبا عن الجسد، تتمرد عن هذه الحجب سواء بإرادتها أو دون ذلك لتفرض ذاتها كأنثى في المجتمع، وهذا التمرد لا يراه المجتمع حرية بل يراه مساسا بالشرف لابد أن تحاسب عليه الأنثى بالقتل أو النبذ من البيئة القبلية والمجتمع ككل "فالواقع أن قهر الرجل للمرأة هو صورة من صور انقهاره هو في مجتمع قاهر، وعليه فإن تحرير الآخر هو جزء أصيل من تحرير الذات، وأن تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الذات، وأن تحرير الذات هو جزء أصيل من تحرير الآخر"[2] .

إن المجتمع المتمثل في الأب، الزوج، الأخ لا يرى المرأة منوطة مثله بالعمل خارج البيت فهي منوطة بخدمته، تنجب الأولاد وتسهر على تربيتهم، فإن خرجت

1- إدوارد الخراط: ما وراء الواقع ـ مقالات في الظاهرة اللاواقعية ـ، ص 258.

2- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 113.

للعمل خارج البيت فهي مشكوك فيها، إنها تضاهي الرجل ـ المرأة المسترجلة ـ التي لا يقدر أي رجل على امتلاكها، وبالتالي فهي مجردة من صفات الأنوثة ولا تصلح كزوجة.

إن هذا المفهوم الخاطئ كان في كثير من المواضيع الروائية النسائية منها والذكورية، في حين أن المرأة المثقفة تعكس نمطا إيجابيا في البيت من حيث (الديكور، المعاملة الزوجية، تربية الأبناء...). ليس من حقها أن تحب أو تختار شريك الحياة بخلافه هو فـ "الاعتراف بالحب شبهة... كإحدى الكبائر أو كالقتل"[1].

بطلة "امرأة عند نقطة الصفر" ليس من حقها التعليم "الأزهر لا يدخله إلا الرجال"[1] وتذكر حبها للمدرسة الذي ظل دفينا في قلبها "كنت أحب المدرسة فهي مليئة بالأولاد والبنات"[2] .

أراد الأب منها أن تكون سلعة لشيخ طاعن في السن وهذا هو الزواج في نظره لا يهمه كفاءة السن وعمرها التاسعة عشر، وحين اشتكت من ضربه لها قال عمها "كل الأزواج يضربون زوجاتهم... إن الرجل الذي يعرف الدين معرفة كاملة هو الذي يضرب زوجته... وليس للزوجة الفاضلة أن تشكو زوجها وواجبها الطاعة الكاملة"[3] . في حين أنها إذا أفلتت من قبضة القيود ومارست نوعا ما حريتها

سميت (مومسا) غير أنه لا يدعى باسم آخر غير اسمه؛ لأن العيب ينطلق من الأنثى ويبقى فيها دونه هو.

1- نوال السعداوي: امرأة عند نقطة الصفر، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص 23.

3- نفسه، ص 44.

وإذا تعرضت للطلاق تعامل بسلبية أكثر؛ لأنها لم تحافظ على بيتها وكأن الرباط بيدها هي "تنهدت قائلة: أتدرين يقولون في الدول الغربية تأخذ المرأة المطلقة نصف ثروة مطلقها إذا أثبتت كفاحها معه من الصفر، بل سمعت أن هناك من تتقاضى مبلغا كبيرا عن كل يوم قضته مع الزوج... هذا هناك... عندنا للأسف تعامل المرأة كالخيل العجوز يطلق صاحبه عليه الرصاص بمجرد أن يصبح غير قادر على العمل"[1] .

إن هذا الطرح يكشف لنا دور المرأة في مجتمعين متناقضين (العربي/ الغربي) غير أن الأول لا دخل لمعاملة الدين الإسلامي للمرأة بهذه المعاملة، إنهم يجعلون أقنعة الدين على وجوههم غير أن ديننا السمح لا يعامل البنت إلا كما يعامل الولد اعتبارا من أنهما ذاتا إنسانية تثبت بأفعالها الصالحة أو عكس ذلك.

وإن عارضتها الظروف وكافحت بطريقة غير شرعية وسمت بالعار وأخرجت من المجتمع "يخاطب أمي بنبرة قاسية فيها تهديد ووعيد لملمي أغراضك وارحلي الليلة لا أريد أن يتسخ بيتي... ترجت أمي صاحب البيت أن يسمح لنا بالبقاء بضعة أيام حتى تعثر على سكن آخر"[2] .

إن الرجل يطلقها، يرميها إلى المجتمع، والأب يحرمها العلم والتعليم والأولاد يطلبون الكثير، كيف لها أن تعيش في ظل هذه الظروف سوى أن يستغلها الذئاب البشرية، فتنعت بالمومس ويطردها الشرفاء أو الذين يدعون الشرف. "وحينما تكبر دائرة استلاب المرأة ويعوق الحصار الذات، تتجه الأنثى إلى الاستفادة من قدراتها

1- نوال السعداوي: امرأة عند نقطة الصفر، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص ن.

وتسعى إلى تحويل العزلة إلى فضاء منتج، ترى السبيل متمثلا في توليد الحياة من ظلمة الفقد من خلال الإبداع والكتابة"[1] .

وفي هذا الصدد تحاول الكاتبة عبثا البحث عن أشياء مفقودة تلم شتاتها بالكتابة إن سطورها على الورقة هي المستراح من عبء الحياة الاجتماعية "إنها محاولة بديلة لصنع ذات أكثر تماسكا، أكثر مواجهة للعالم، أكثر قدرة على الحضور الدائم، في مقابل الذات الإنسانية المعاشة لضعفها الإنساني والاجتماعي، الكتابة هنا تصبح تجربة في البقاء، وكيانا حقيقيا نابضا يستحضر صوت صاحبته الغائب على المستوى الاجتماعي"[2] .

وإذا جئنا إلى السجال الذي شغله دور المرأة في المجتمع نرى فريقين: الأول يرى أن الإيديولوجية الرجولية التفضيلية هي السبب الحقيقي في احتلال المرأة لخانة المساعد، وعليها تقدم الأعمال الإبداعية صورا ثابتة للنساء في هيئة مقولبات، تجعل من المرأة مرتبطة بمصالح الرجال، وتتعامل مع النساء على أنهن مجرد أدوات لنماء البطل المذكر وخدمة مصالحه وتسهيل مشاريعه.

وفريق آخر يرى أن تلك الإيديولوجية لم ينتجها الرجل لكونه رجلا، وليست راجعة لهيمنة طبيعة الذكر على الأنثى، بل أنتجتها المصالح المادية، والأنساق السياسية والظروف الاجتماعية المختلفة، ويقرون بشمولية القهر، فالسلطة والقهر والقمع... واقع على الجميع الرجال والنساء، وسياق الشمولية لا يميز بين ذكر وأنثى، ولابد من مقاومة العوامل الاجتماعية وغيرها؛ لأنها هي الفاعل الأصلي في

1- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، ص 133.

2- المرجع نفسه، ص 134.

جريمة القهر[1] .

ويبقى المجتمع متحيزا للرجل، منتقصا للمرأة، رغم أنها هذه الأخيرة هناك من ينصفها من الطبقة المثقفة التي ترى بأنها كيان مستقل لابد من احترامه وفهم شعوره ودواخله. وبذلك يكون المجتمع على قائمة المخطئين بحق المرأة، ثم تأتي أدوار الباقي (الأب، الزوج، الأخ، الابن...) في اقتراف الخطأ باسم المجتمع. فتارة يقنعها المجتمع أنها نواة لأسرة متماسكة، لكنه عند الحاجة يدفع بها خارج النص خارج المنزل ضاربا بها عرض الحائط.

إن الكتابة عند المرأة فعل خلاص، بل ردا على القهر الوجودي العام الذي ظلت تمارسه عليها السلطة الذكورية، ولم تبق ذلك الكائن الحسي سجين أشياء جسده بل ارتقت إلى مستوى إبداعي وفكري فعبرت عن ذاتها وعن بنات جنسها.

1- سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، 116.

لقد طمحت هذه الدراسة إلى الكشف عن ملامح الكتابة النسائية والذكورية العربية، تتبع مسارها التطوري والكشف عن أهم ملامح التحول الذي مس هذا المسار، وإبراز أهم علامات الاختلاف بين الكتابتين، واستخلاص خصوصية هذه الكتابة الأنثوية وإيديولوجية الكتابة الرجولية.

ولعلنا أثناء هذا البحث استنتجنا أن الناقد السوري **جورج طرابيشي** قد طوّر اتجاه التحليل النفسي في النقد الروائي إلى حد كبير، كما لا يجب أن نغفل عن محدودية ممارسة المنهج النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، أما **جورج طرابيشي** فقد ثمّر التحليل النفسي من داخل النصوص الروائية كلما بعد عن مباشرة التحليل الاجتماعي وأدلجته، ومن ملامح منهج **طرابيشي** في التحليل النفسي:

1/ العناية الكبيرة المتوازنة بين الوعي واللاوعي في بناء الرواية ولاسيما تحليل اللاشعور في بعديها الذاتي والجمعي.

2/ الاهتمام الخاص بالأنساق الاجتماعية والسياقات التاريخية الناظمة للمبنى الروائي من خلال التحليل النفسي للرواية التي يدمجها بالنص الروائي.

3/ ارتهان التحليل النفسي بدلالاته المعنوية والأخلاقية والفكرية وتحليل **طرابيشي** وجهات النظر أو المنظور السردي من خلال تنامي الفعلية الروائية لدى إفصاح التنضيد الروائي وبؤرة السردية عن أغراضه شيئا فشيئا.

4/ الميل إلى تدعيم الاتجاه النفسي بمعطيات بعض المناهج النقدية مثل التأويل والأسطرة والترميز، وقد صاغ العديد من القيم والدلالات الفكرية في الخطاب الروائي.

5/ العناية بالقيم الفنية والجمالية كلما قارب التحليل النفسي ذات الروائي مع ذات الروائية التي ينبثق منها التركيب القيمي والجمالي.

وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج مفادها:

1/ إن إشكالية مصطلحات: أدب المرأة، الأدب النسائي، الأدب النسوي، الأدب الأنثوي تطرح على مستويين: **الأول** والمتعلق بعد الاتفاق على المصطلح الصحيح أما **الثاني** متعلق بمدى المشروعية النقدية للمصطلح: فالساحة الأدبية العربية منقسمة إلى مُقر بالمصطلح ورافض له، وفي رأيي أن السبب في ذلك يعود إلى خلفيتين بارزتين **إحداهما** تبرز كعنصر مهم في بنية الفكر العربي عموما، ونقصد صورة المرأة وكل ما يتعلق بها من قريب أو بعيد بما فيه إبداعها الأدبي في الخطاب العربي.

فالأنثى كائن لا علاقة له بالإبداع، ورثن فيما ورثناه ـ أقصد النساء ـ هذا النسق الثقافي الذي يعلي من شأن الرجل ويهمش المرأة ورغم ادعاءات الثقافة العربية التي تدعو إلى تحرير المرأة من سجن الخطيئة الذي يسكنها، إلا أن الواقع لا يعكس هذه الدعوة في مجتمع لا يزال مثقلا بهذا الإرث بما فيه المثقف العربي الذي يعيش ازدواجية حادة في الخطاب، بدليل أن نقادنا لم يولوا أهمية لإشكالية الأدب النسوي ليفصلوا في الأمر، إن كان المصطلح مشروعا من الناحية النقدية أم لا، فما تطرحه الساحة الأدبية لا يتعدى مجموعة من الآراء تعكس رؤى أصحابها، هذا الواقع يعكس الموقف التحفظي الذي تبناه أدباؤنا ونقادنا تجاه الإبداع النسوي، وإن حدث وتم الاهتمام به فلإظهاره ضعيفا، وأن المرأة تكتب سيرتها الذاتية ولا تعيد بناء العالم، بمعنى أنها لا يمكن أن تتجاوز حدود الذات وهي فكرة نجد جذورها في النسق الثقافي حول المرأة والذي يسكن اللاوعي الجمعي، أما **الخلفية الثانية** التي تقف وراء هذه الإشكالية وتحديدا عدم ضبط المصطلح فإلى جانب ما ذكرناه، تقف الخلفية الغربية كأحد أهم الأسباب، والحديث هنا يتعلق بالنقد النسوي الغربي الذي اعتمدت عليه بعض أديباتنا ونقادنا دون فهم عميق له، خاصة فيما يتعلق بترجمة المصطلحات من لغتها الأصلية إلى العربية.

2/ لقد سعت بعض الروائيات في طرحهن لمسألة الهوية الفردية إلى الاستعانة بلغة الجسد كوسيلة لتفجير المكبوت الفردي، وذلك ما لاحظناه عند "سميرة عزام" و "نوال السعداوي".

3/ تنطوي صورة البطلة/ المرأة على أبعاد اجتماعية تصلح أن تكون دليلا ساطعا على حركية التقدم الاجتماعي، وطبيعة الهموم الواقعية التي تحاصر المرأة وتكشف هذه الصورة عبر تنوعها عن الإشكاليات والهموم الاجتماعية التي تعانيها المرأة، وعن إحساس عميق بالغربة تعيشه المرأة المثقفة، وخيبة أمل مريرة في التقدم نحو التغيير الاجتماعي الذي يعيد الاعتبار لإنسانيتها ويمنحها الفرصة لتكون ذاتا متكاملة.

4/ لقد اخترقت المرأة الكاتبة النظم الاجتماعية السائدة، وكشفت عن العلاقات الإنسانية والاجتماعية في إطار إستراتيجية تعرية المسكوت عنه لتواجه الآخر بأزمته، ولتوحي بمدى تهميشه لها وفق سطوة إيديولوجية ظل يمارسها عليها فكانت كتاباتها مُدونة للفكر الاجتماعي في مختلف تمثلاته الرمزية، وخاصة حين يتعلق برسم دور المرأة في المجتمع.

5/ كان محور العلاقة بالغرب الأبرز في بعض الروايات، حيث كانت الأنوثة خلاف الفحولة، والذكورة التي برزت من خلال اللقاء الحضاري مع الآخر كنوع

من التعويض عن التراجع والتخلف والفشل أمام تجربة الغرب الغالب المتفوق كما أن الأنوثة في هذا المجال كانت هي مصدر الهجاء والعار والفحولة كانت هي مصدر إثبات الذات والتفوق والانتصار.

6/ إن طريقة رؤية المرأة لعالمها رؤية متشظية يسكنها السلبي في العلاقة مع الآخر القوي، أو الذي ينظر له كقوي يشملها، وتبقى مسحة الحزن على ضياع الذات واضحة، حيث تستصرخ الذات المفزوعة من الواقع المخيف بزمنه وضبابية وجوده، فلا تملك إلا أن تهرب من أنوثتها.

7/ إن المرأة في المجتمع مكملة للرجل في الحياة، ولها طريقة خاصة في التعبير، تتميز بالجرأة في طرح المواضيع ذات التضاريس المجروحة في كينونة عمقنا الثقافي، إلا أن السيد الفحل يأبى إلا أن يراها تابعة له جزءا من ملكوته.

8/ إن الرجل في كتاباته مارس إيديولوجية وسيطرة ذكورية على المرأة، من خلال ازدراءه لعالم الأنوثة (أما، زوجة، حبيبة...)، ولهذا ضاعت المرأة في صمت؛ لأن الرجل الشرقي لازال يتخبط في مسارب إيديولوجية الرجولة.

9/ إنه علينا قراءة كتابات المرأة كأدب وفن، وليس كسجالات اجتماعية واكتشاف ما تقدمه على صفحات الرواية وإطلاق أحكام تعسفية، أو فرض ما يجب أن تقدمه، أو لومها على اختيار منحى معيّن دون آخر.

وفي الأخير آمل إني قد وفقد في إضاءة جوانب هذا البحث، ولا يسعني إلا أن أقول أنه لكل شيء إذا ما تم نقصان، وما توفيقي إلا بالله وهو يهدي إلى سواء السبيل.

ـ القرآن الكريم.

أولا: المصادر.

1) جورج طرابيشي: شرق غرب رجولة و أنوثة ــ دراسة في أزمة الجنس و الحضارة في الرواية العربية ــ ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1 1977.

2) جورج طرابيشي: الرجولة و إيديولوجية الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت/ لبنان، ط1، 1983.

3) جورج طرابيشي: أنثى ضد الأنوثة ــ دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي ــ ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1995.

4) جورج طرابيشي: عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1982.

5) جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية و دراسات أخرى، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، نيسان 1981.

6) جورج طرابيشي: الأدب من الداخل، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1978.

ثانيا: المراجع.

1) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث ــ من المحاكاة إلى التفكيك ــ ، دار المسيرة للنشر و التوزيع، عمان/ الأردن، ط2، 2007/1427.

2) ابن منظور: لسان العرب، دار الثقافة للنشر، بيروت/لبنان، المجلد الثاني، ط1، 2001.

3) ابن طيفور: بلاغات النساء، دار الحداثة، لبنان/بيروت، ط1، 1987.

4) ابن عبد ربه: العقد الفريد، تر: محمد عبد القادر شاهين، المكتبة المصرية، صيدا/ بيروت، دط، 2008، ج2.

5) أبو محمد عبدالله الدينوري: عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1418.

6) أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2.

7) أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، موفم للنشر، الجزائر، 1993.

8) إدريس عبد النور: الكتابة النسائية حفرية في الأنساق الدالة ــ الأنوثة، الجسد، الهوية ــ ، مكناس/ المغرب، ط1، 2004.

9) أدونيس: الثابت و المتحول ــ بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ــ ، دار الساقي للطباعة و النشر، ط7، 1994.

10) إمام عبد الفتاح إمام: أفلاطون و المرأة، سلسلة الفيلسوف و المرأة، مكتبة المدبولي القاهرة، ج1، ط2، 1996.

11) أميمة أبو بكر و شيرين شكري: المرأة و الجندر ــ إلغاء التمييز الثقافي و الاجتماعي بين الجنسين ــ ، دار الفكر، دمشق/ سوريا، بيروت/ لبنان، ط1 2002.

12) أمينة غصن: نقد المسكوت في خطاب المرأة و الجسد و الثقافة، دار المدى، سوريا/ دمشق، ط1، 2002.

13) أنيسة الأمين: امرأة الحداثة العربية قضايا و شهادات، ط2، صيف 1990.

14) باديس فوغالي: دراسات في القصة و الرواية، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، ط1، 2010.

15) بوجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970ــ1986 ــ المؤشرات العامة في بنيتي الزمن و النص ــ، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع، دط، 2001، 2002.

16) بوشوشة بن جمعة: الرؤية النسائية المغاربية، منشورات سعيدان، تونس، دط دت.

17) بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، تر: وجيه أسعد، دار أطلس للنشر و التوزيع، دمشق/ سوريا، ط1، كانون الثاني 2003.

18) الجاحظ: رسائل الجاحظ، تر: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت،ج4 دط، 1990.

19) جليلة المليح الواكدي: مفهوم الهوية ــ مساراته النظرية و التاريخية في الفلسفة، في الأنثروبولوجيا و في علم الاجتماع، مركز النشر الجامعي، منوبة دط، 2010.

20) جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، دار الألوكة للطباعة و النشر، دط، دت.

21) جولياكريستيفا: زمن النساء، دار الآداب، بيروت، دط، دت.

22) حامد أبو زيد نصر: دوائر الخوف ــ قراءة في خطاب المرأة ــ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2006.

23) حسن المؤذن: الرواية و التحليل النصي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009.

24) حسين المناصرة: النسوية في الكتابة و الإبداع، عالم الكتاب الحديث، إربد/ الأردن، ط1، 2008.

25) حسين خمري: فضاء المتخيل مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002.

26) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن(المنطلقات، المرجعيات، النهجيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

27) حفناوي بعلي: مسارات النقد و مدارات ما بعد الحداثة (ترويض النص و تقويض الخطاب)، أمانة عمان/ الأردن،ط1، 2007.

28) حنا مينة: حكاية بحار، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981.

29) حنا مينة: الرحيل عند الغروب، دار الآداب، بيروت، ط2، 2003.

30) حنا مينة: المرفأ البعيد، دار الآداب، بيروت، ط1، دت.

31) خان بلامان نويل: التحليل النفسي و الأدب، منشورات عويدات، بيروت/لبنان، ط1، 1996.

32) خديجة زتيلي: أفلاطون السياسة، المعرفة، المرأة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

33) ديفيد غلوفر و كورا كابلان: الجنوسة الجندر، تر: عدنان حسان، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008.

34) رامان سلدن: النظرية النسوية النفسانية في الأدب، تر: الغانمي سعيد المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1996.

35) رامان لدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1998.

36) رجاء عيد: قراءة في أدب توفيق الحكيم، دار الكتب و الوثائق القومية، دط دت.

37) رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة دار الشروق، عمان/ الأردن، ط1، 2003.

38) رشيدة بن مسعود: المرأة و الكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة الاختلاف) إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002.

39) رضا الطاهر: غرفة فرجينيا وولف (دراسة في كتابة النساء)، دار المدى سوريا/دمشق، ط1، 2001.

40) روجر ب هينكل: قراءة في الرواية ــ مدخل إلى تقنيات التفسير ــ ، تر: صلاح زرق، القاهرة، دط، 2005.

41) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر: منذر عياشي توبقال، الدار البيضاء، دط، 1996.

42) ريكان إبراهيم: نقد الشعر في المنظور النفسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد/ العراق، دط، 1989.

42) ريني هويمان: عالم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1997.

43) زهرة الجلاصي: النص المؤنث، تونس، دط، مارس، 2007.

44) زهور كرام: السرد النسائي العربي ــ مقاربة في المفهوم و الخطاب ــ ، شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004.

45) سارة جامبل: النسوية و ما بعد النسوية (دراسات و معجم نقدي)، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

46) سامي أحمد عطفة: مدارات و سجالات فكرية و نقدية، دار كنعان للدراسات و النشر و الخدمات الإعلامية، دمشق، طبعة خاصة، 2010.

47) سعد البازعي و ميجان الرويلي: دليل النقد الأدبي ــ إضاءة لأكثر من ستين تياراو مصطلحا أدبيا ــ ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، ط3، 2002.

48) سعيد إدوارد: الثقافة و الأمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت/ لبنان،ط3، 2004.

49) سميرة عزام: وقصص أخرى، دار العودة، م1، ط1، 1982.

50) سميرة عزام: مجموعة الظل الكبير، دار العودة للنشر، بيروت/ لبنان، ط1 1982.

51) سوزان موللر أوكين: النساء في الفكر السياسي الغربي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2005.

52) سوسن ناجي رضوان: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر دراسات نقدية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004.

53) سيجموند فرويد: التحليل النفسي و الفن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرثة للطباعة و النشر، بغداد، دط، 1984.

54) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف القاهرة، ط2، 1969.

55) سيجموند فرويد: الطوطم و التابو، تر: بوعلي ياسين، دار الحوار، دط دت.

56) السيد إبراهيم: نظرية الرواية ــ دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة ــ ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، 1998.

57) سيد محمد السيد قطب: في أدب المرأة، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2000.

58) الشريف الجرجاني: التعريفات، دار عالم الكتب، بيروت، ط1، 1987.

59) الشريف حبيلة: الرواية و العنف ــ دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة ــ ، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، ط1، 2010.

60) شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة، القاهرة، دط 2002.

61) صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات، القاهرة، دط، 1996.

62) طراد الكبيسي: مدخل في النقد الأدبي، اليازوري، عمان/ الأردن، دط 2009.

63) الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، ط13 1981.

64) ظبية خميس: الذات الأنثوية من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي ــ دراسة في النقد الأدبي النسائي ــ / دار المدى، سوريا/ دمشق، ط1، 1997.

65) عبد الرحمان أبو عوف: قراءة في الكتابة الأنثوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2001.

66) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة ــ نحو نظرية نقدية عربية ــ ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2001.

67) عبد اللطيف عبادة: اجتماعية المعرفة الفلسفية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، 1984.

68) عبد الله إبراهيم: التلقي و السياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة، دار أويا للطباعة و النشر، مج 1، ط2، 2000.

69) عبد الله العروي: مفهوم الإديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط7، 2003.

70) عبد الله الغذامي: المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط2، 1997.

71) عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة و القارئ المختلف، المركز الثقافي العربي بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، دط، دت.

72) عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم ــ مقاربات حول المرأة و الجسد و اللغة ــ المركز الثقافي العربي، ط1، 1998.

73) عبد الله الغذامي: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق(حوارات لقرن جديد)، 2004 بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف.

74) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر1931 ــ 1954، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1984.

75) عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد ــ مقاربة لأهم المدارس النقدية المعاصرة و رصد لنظرياتها ــ ، دار هومة، ط1، 2002.

76) عبد النور إدريس: الكتابة النسائية ــ حفرية في أنساق الدالة الأنثوية، الجسد الهوية ــ ، مطبعة سجل ماسة ، مكناس/ المغرب، ط1، سبتمبر 2004.

77) عدنان حب الله: التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة (من فرويد إلى لاكان) الفارابي، بيروت/ لبنان، ط1، 2004.

78) عدنان علي الشريم: الأب في الرواية العربية المعاصرة، ت: خليل الشيخ عالم الكتاب الحديث، إربد/ الأردن، 2008، ط1.

79) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة ط4، دت.

80) عفيف فراج: الحرية في أدب المرأة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2 1980.

81) علي حرب: حديث النهايات ــ فتوحات العولمة و مأزق الهوية ــ ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

82) عمار بلحسن: الأدب و الإيديولوجية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر دط، 1984.

83) عمر عيلان: الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2001.

84) عمر عيلان: النقد العربي الجديد، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

85) عيسى برهومة: اللغة و الجنس(حفريات لغوية في الذكورة و الأنوثة)، دار المشرق، عمان/ الأردن، ط1، 2002.

86) فاطمة المرنيسي: شهرزاد تهرب إلى الغرب، تر: فاطمة الزهراء أزرويل المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، دط.

87) فاطمة الوهيبي: المكان و الجسد و القصيدة ــ المواجهة و تجليات الذات ــ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2005.

88) فاليري ليبين: مذهب التحليل النفسي و الفلسفة الفرويدية الجديدة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981.

89) فرانز فانون: جلد أسود و أقنعة بيض، ت و تح: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، الجزائر، المجلد1، ط1، 1993.

فريد الزاهي: النص و الجسد و التأويل، الدار البيضاء/ إفريقيا الشرق، دط 2003.

90) فريديريك نيتشا: إنساني مفرط في إنسانيته(كتاب العقول الحرة)، تر: محمد الناجي، دار إفريقيا الشرق، ج1، دط، 1998.

91) فوزية رشيد: فراشات القلق السري، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1 2006.

92) فيصل دراج: نظرية الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999.

93) فيصل دراج: نظرية الرواية العربية و النقد، دار العربية للعلوم، ط1 2010.

94) كارل مانهايم: الإيديولوجية و اليوتوبيا ــ مقدمة في سوسيولوجيا المعرفة ــ تر: محمد رجا الديدني، شركة المكتبات الكويتية، دط، دت.

95) كاظم الحجاج: المرأة و الجنس بين الأساطير و الأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 2002.

96) كامل الخطيب و عبد الرزاق عيد: عالم حنا مينة الروائي، دار الآداب، دط 1970.

97) ك.ر نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، أمانة عمان/ الأردن، ط1 2008.

98) كلود ليفي شتروس: الفكر البري، ت: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر، بيروت، دط، 1984.

99) لوسيان غولدمان: نحو سوسيولوجية الرواية، فاليمار، باريس، دط، دت.

100) ليلى بلخير: خطاب المؤنث في الرواية الجزائرية، مؤسسة حسين راس الجبل للنشر و التوزيع قسنطينة، دط، 2016.

101) ماجدة حمود: إشكالية الأنا و الآخر ــ نماذج روائية عربية ــ ، عالم المعرفة، دط، مارس 2013.

102) مايكل بورش جاكبسون: الذات الفرويدية ــ دراسة فكرية ــ ، تر: أنطوان حمص، منشورات وزارة الثقافة الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 2002.

103) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي ـــ بحث في تجليات القراءة السياقية ـــ ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط 2004.

104) محمد بوعزة: تحليل نص سردي(تقنيات و مفاهيم)، الرباط، دار الإمارات ط1، 2010.

105) محمد ديب: الحريق، تر: سامي الدروبي، دار الهلال للنشر، دط، 1970.

106) محمد ديب: الدار الكبيرة، تر: سامي الدروبي، دار الهلال للنشر، دط أكتوبر1970.

107) محمد ديب: النول، تر: سامي الدروبي، روايات الهلال، دار الهلال، دط، 1970.

108) محمد شكري: الخبز الحافي، دار الساقي للنشر و الطباعة، المغرب/ الرباط، ط1، 1982.

109) محمد شوقي الزين: جاك دريدا ـــ ما الآن؟ ماذا عن غد؟ الحدث، التفكيك، الخطاب ـــ ، منشورات الاختلاف، ط1، 2000.

110) محمد عابد الجابري: مفهوم الغيرية بين الغرب و الإسلام، دار المدى، سوريا/ دمشق، دط، 2010.

111) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003.

112) محمد نور الدين أفاية: الهوية و الاختلاف ـــ المرأة و الكتابة و الهامش ـــ إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 1988.

113) مصري عبد الحميد حنورة: الأساس النفسي الفعال نموذج مقترح لدراسة الظاهرة الإبداعية، دار الفكر العربي، دط، 1995.

114) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، سلسلة منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دط، دت.

115) مي زيادة: المؤلفات الكاملة، جمع و تحقيق: سامي الحفار الكزبري، مؤسسة نوال، بيروت، 1982.

116) نازك الأعرجي: صوت الأنثى، دار الأهالي، دمشق، دط، 1997.

117) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 2003.

118) نعيمة هدى المدغري: النقد النسوي(حوار المساوات في الفكر و الآداب) دار أبي رقراق، الرباط، ط1، 2009.

119) نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية ــ خطاب المرأة و الجسد و الثقافة ــ ، علم الكتب الحديث، عمان، ط1، 1428/ 2008.

120) نوال السعداوي: امرأتان في امرأة، دار الآداب للنشر و التوزيع، القاهرة ط1، 1998.

121) نوال السعداوي: مذكرات طبيبة، دار الآداب، ط1، 1999.

122) نوال السعداوي: امرأة عند نقطة الصفر، دار الآداب، ط1، 1975.

123) نيما ناغيبي: الدراسات النسائية(دراسات الجندر)، تر: هالة كمال، دار بريل، لندن/ بوسطن، دط، 2003.

124) هيروقليطس: كتاب الكون، تر: عزالدين المدني، الحياة الثقافية، دت 1976.

124) هيلين دوتشن: علم نفس المرأة ــ الطفولة و المراهقة ــ ، تر: مصعب إسكندر جورجي، مجد المؤسسة الاجتماعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت ط1، 2007.

125) وجدان الصائغ: شهرزاد و غواية السرد ــ قراءة في القصة و الرواية الأنثويةــ ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

126) وجدان الصائغ: الأنثى و مرايا السرد في القصة السعودية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت.

127) وينفريد هوبز: مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، تر: مصطفى عشوى ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1995.

128) يسرى مقدم: مؤنث الرواية(الذات، الصورة، الكتابة)، دار الجديد، بيروت/ لبنان، ط1، 2005.

129) يمنى العيد: فن الرواية العربية ــبين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب ــ دار الآداب، بيروت،ط1، 1998.

130) يوسف سامي اليوسفي: الخيال و الحرية، دار كنعان للدراسات و النشر دمشق، ط1، 2001.

131) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1 1994.

ثالثا: المجلات.

1) إبراهيم محمد: "تدوين التاريخ جسديا ــ الجسد الفردي و الجسد الاجتماعي ــ" مجلة كتابات معاصرة ، 1996، ع 26.

2) أحلام مستغانمي: " ليدعنا العقلاء و شأننا ــ كلمات لقارئ آخرــ"، مجلة زهرة الخليج، ع 1986، 16 تموز 2011.

3) أحمد صبرة: " النقد النسوي و بناء المفاهيم المضادة"، مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية، القاهرة، 2004.

4) إدوارد الخراط: "ما وراء الواقع ــ مقالات في الظاهرة اللاواقعية ــ"، القاهرة الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع68، 1997.

5) أسامة يوسف شهاب: "المرأة المأزومة في قصص سميرة عزام"، دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية، المجلد 38، ع2، 2011.

6) إياد برغوثي: " الروائي الطيب صالح في الصالون الأدبي"، جمعية الثقافة العربية، 2010/10/31.

7) إيمان محمد إبراهيم: "الخطاب النسائي في ظل الهيمنة الذكورية"، مجلة الحياة، تشرين الأول، 2014.

8) بسام جرؤ: " النوع الاجتماعي" ، المجلة الأردنية في اللغة العربية و آدابها الكرك/ الأردن، م3، ع1، كانون الأول 2008.

9) بشرى لغزالي: " المفاهيم في الكتابات النسائية الإسلامية و إشكالية ترجمتها ــ مصطلح النظام الذكوري أنموذجاــ"، مركز الدراسات و البحوث في القضايا النسائية في الإسلام، المملكة المغربية، مجلة دراسات، كانون الثاني، 2016.

10) بن جمعة بوشوشة: " الرواية النسائية التونسية"، مجلة قصص، ع145 1سبتمبر2008.

11) بهيجة مصري أدلبي: " تساؤلات حول أدب المرأة "، مجلة الرافد، الإمارات العربية/ الشارقة، ع70، جوان2003.

12) جليبير غرانيوم: " قراءة في كتاب بورديو الهيمنة الذكورية ــ كيف نحرر المرأة ــ"، تر: محمد أسليم، جريدة الأحداث المغربية، 19 يونيو 1998.

13) جوليا كريستيفا: " شعرية محطمة"، تر: وائل بركات، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، ع152.

14) حاتم الصكر: " السيرة الذاتية النسوية بين البوح و الترميز القهري"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، ربيع الأول 2004.

15) حبيب شهادة: " حول التذكير و التأنيث في اللغة"، مجلة الحوار المتمدن ع4442، 2014.

16) حسن بحراوي: " الكاتب الذي فاته أن يكون ملاكا"، مجلة الآداب، ع1 كانون الثاني1998.

17) حسين محمد حسين: " صناعة الرجولة و النظريات المتطرفة"، صحيفة الوسيط البحرينية، المنامة، العدد 3281، شوال1432/ سبتمبر2001.

18) خليل موسى: " الإيقاعات المحلية في تشكيل صورة المرأة في الرواية العربية السورية، مجلة المعرفة، ع463، 1أفريل2002.

19) رزان محمود إبراهيم: " النسوية في الأدب و النقد"، المجلة الأردنية في اللغة العربية و آدابها، جامعة مؤتة، الكرك/ الأردن، م4، ع1، ذو الحجة1428/ كانون الثاني 2008.

20) سعاد الطويل: " الرواية النسائية العربية و خطاب الذات"، مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة/ الجزائر، العدد6، 2010.

21) سهيلة سبتي: " أشكال التميز في لغة الخطاب السردي الأنثوي"، ع14 أغسطس 2014.

22) شاهين ذياب: " الشاعر و اللغة بين المحكي و المكتوب"، مجلة الرافد ع71، يوليو 2003.

23) عبدالله بن سلمان العودة: " أنثى ضد نفسها"، مجلة فصول، العدد7 30يونيو2009.

24) العي أليزمي: "بلاغة الإيروسية" ، تر: حسن الكاتب، مجلة علامات، ع94 2005.

25) فرجينيا وولف: مجلة ثقافة العالمية، العدد7، السنة الثانية، 2م2، المجلس الأعلى للفنون و الآداب، الكويت، نوفمبر1982.

26) لمياء باعشن: " الإبداع النسائي و قناع الكتابة"، الجزيرة المحكمة الثقافية جدة، ع382، ذو القعدة.

27) ليلى بلخير: " الحفر في جذور المصطلح: مصطلح النسوية في الفكر الغربي"، مجلة كتابات معاصرة، فنون و علوم الإبداع و العلوم الإنسانية، م18 ع70، تشرين الأول2008.

28) ليندا جين شيفرد: " أنثوية العلم ــ العلم من منظور الفلسفة النسوية ــ"، تر: يمنى طريف الخولي، عالم المعرفة، الكويت، ع306، أغسطس2004.

29) مايكل كوفمان: " باءات العنف السبعة"، تر: ناهد محمد الحسن، صحيفة أجراس، الخرطوم/ السودان.

30) محمد علاء عبد المنعم: " المواجهة الحضارية بين الشرق و الغرب، المجلة العربية، ع470، ربيع الأول، يناير2010.

31) محمد هادي مرادي ومحسن خوش قامت: " دراسة تحليلية لرواية الثلج يأتي من النافذة لحنة مينة"، مجلة إضاءات نقدية، ع8، كانون الأول، 2012.

32) محي الدين صبحي: " المرأة و عوائق الإبداع"، مجلة العربي، وزارة الإعلام دولة الكويت، ع509، أبريل2001.

33) منيرة الفاضل: " المرأة، النص و طقس الكتابة"، مجلة البحرين، ع34 1أبريل2003.

34) مهيب النواتي: " سميرة عزام الكاتبة و الإنسانة المظلومة"، دنيا الوطن 2005، ع24.

35) ن. شمناد: " النقد الأدبي بالتحليل النفسي عند جورج طرابيشي"، مجلة جامعة ابن رشد، هولندا، ع11، 2014.

36) نادر القنة: " إشكالية المصطلح في السرد النسائي"، مجلة البيان، رابطة الأدباء، الكويت، 401، ديسمبر2003.

37) نورة الجرموني: " النقد النسوي العربي و السؤال السوسيو لغوي"، مجلة علامات، ع37.

38) نورة خالد السعد: " الجندر و دوره في قضايا المرأة"، المجلة الكويتية في اللغة العربية، الجزيرة/ الكويت، م3، ع6، جمادى الأولى2006.

39) هيثم مناع: " إلى النساء قبل فوات الأوان"، مجلة نقد الجزائر، ع2 فبراير/ ماي 1992.

40) واسيني الأعرج: " الأدب النسائي ــ ارتباكات المصطلح و أشواق العنف المبطن ــ"، مجلة روافد، منشورات مارينو، الجزائر، ع1، 1999.

41) يمنى طريف الخولي: " النسوية و فلسفة العلم"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، م34، ع2، ديسمبر2005.

42) يوسف حطيني: " صورة المرأة عند سميرة عزام"، مجلة الرافد، ع17 26أكتوبر2009.

رابعا: المؤتمرات و الملتقيات.

1) أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، جويلية2006، قسم اللغة العربية جامعة اليرموك، إربد/ الأردن.

2) أعمال المؤتمر الدولي الخامس للغة العربية، دبي/ الإمارات، 2016.

خامسا: المذكرات.

1) ستي مريم: رواية امرأة عند نقطة الصفرــ مقارنة في ضوء النقد الأدبي النسوي ــ، بحث مقدم للحصول على الدرجة الجامعية الأولى، 2010.

2) مكي سعد الله: الهوية و الاختلاف في الرواية الحضارية العربية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث، 2007/2006.

سادسا: المداخلات.

1) بلال كمال عبد الفتاح: مداخلة بعنوان " تلازم المرأة و البحر في أدب حنا مينة الروائي"، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010.

سابعا: المواقع.

1) www.bengrad.com
2) www.matarmatar.net
3) www.arabicstory.net
4) www.qadita.net
5) www.naaber.org
6) www.goodreads.com
7) www.Nizma.com
8) www.discover-syria.com
9) www.startimes.com
10) www.alrowaee.com
11) www.alhakim.com

فهرس
الموضوعات

ـ شكر و عرفان

ـ الإهداء

ـ مقدمة (أ.....و)

ـ مدخل اصطلاحي

ـ المؤنث/ الأنوثة/ الخطاب المؤنث.....22

ـ الجنوسة/ الجنسانية/ الجندر.....28

ـ ثنائية الكينونة

ـ الهوية/ الغيرية.....36

ـ الجسد/ الجسدانية 45

ـ الفصل الأول: جورج طرابيشي و ثنائية الذكورة و الأنوثة

أولا: المسيرة الفرويدية و التحليل النفسي للرجولة و الأنوثة

1)ـ هوية الذات الأنثوية.....73

2)ـ استلاب الذات و انسحاقها.....101

ثانيا: البناء الفني لجسدي المؤنث و المذكر

1)ـ اللغة و الجنس.....116

2)ـ اللغة الأنثوية في محاورة الخطاب الذكوري.....129

الفصل الثاني: الرجولة مكون إيديولوجي و رؤية فكرية

أولا: عبادة الرجل

1)ـ السيطرة الذكورية.....192

2)ـ من مثال الأنا إلى الأنا المثالي.....233

3)ـ الرجولة بوصفها نبالة.....259

ثانيا: تمظهرات إيديولوجية الرجولة

1)- العقدة الأوديبية.....272
2)- هيمنة الرجولة و تموقع الأنوثة.....281
الفصل الثالث: الأنوثة بين الرمزي و الثقافي
أولا: النزعة الأنثوية بين الرمزي و الثقافي
1)- الأنثى و خطاب الذات.....304
2)- أنثى ضد الأنوثة.....318
ثانيا: خطاب الأنوثة في المخيال الرجولي
1)- المعادل اللغوي للذات و البحث عن الهوية.....341
2)- المتخيل الأنثوي في كتابات الرجل.....350
ثالثا: ثنائية رجولة و أنوثة
1)- الآخر(الرجل) في مرآة الأنا.....364
2)- الرجولة و العنف الرمزي.....373
الخاتمة.....377
قائمة المصادر و المراجع.....398
فهرس الموضوعات.....400