الرواية والمرأة: النشأة والتطوّر

جورج طرابيشي

لم يعرف العرب قبل القرن العشرين الرواية. فقد كان لا بدّ من صدمة اللقاء بالغرب ليعرفوا بوجود هذا النوع الأدبي. ولكن الانتقال من المعرفة إلى الممارسة كان يقتضي، علاوة على عامل التماسّ الخارجي هذا، شرطاً داخليّاً، أو جملة تطوُّرات مباطنة مثّلت بالنسبة إلى المجتمع الغربي شبه ثورة كوبرنيكيّة مازالت مستمرَّة إلى اليوم، وإنْ بإيقاع متسارع أو متباطئ تبعاً للظرف التاريخي، ولاسيَّما السياسي.

ما هذه الثورة الكوبرنيكيّة؟ إنَّها باختصار شديد، وبلغة شبه برقيّة، الانتقال:

أوّلاً ـ من حضارة التمركز على الله إلى حضارة التمركز على الإنسان.

ثانياً ـ من حضارة الجماعة إلى حضارة الفرد.

ثالثاً ـ من حضارة الرجل إلى حضارة الكائن الإنساني بشقّيْه الرجل والمرأة.

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

خامساً ـ من حضارة اللغة المقولبة، العابرة للأفراد، الجاهزة، المسجَّعة، إلى حضارة اللغة المفرَّدة، المذوّتة، المتنوِّعة بتنوُّع الأفراد والمتوتِّرة بنبض الذاتيّة. وبكلمة أخرى، الانتقال من حضارة اللغةِ التي تكتبُ كاتبَها، إلى حضارة اللغةِ التي يكتبها كاتبُها.

سادساً ـ من حضارة اليقين إلى حضارة الشكّ، من حضارة المجتمع الذي يعتقد أنّه يملك الأجوبة كافّةً، إلى حضارة المجتمع الذي يطرح الأسئلة ويعيد النظر في جميع الأجوبة. وبعبارة أخرى، الانتقالُ من حضارة المطلق إلى حضارة النسبي، على اعتبار أنّه لا مطلقَ سوى النسبي.

سابعاً ـ من حضارة ثوابت المكان، الذي لا مبدأ له سوى التكرار، إلى حضارة متغيِّرات الزمان الذي هو كالنهر الذي لا يمرّ فيه أبداً المارُّ نفسه؛ أي في التحليل الأخير الانتقال من التصوُّر الدائري للتاريخ إلى التصوُّر التقدُّمي. وعلى حدِّ تعبير «شبنغلر» الرمزي، الانتقال من حضارة الدائرة إلى حضارة السهم.

وبديهيٌّ أنّه لا يتّسع هنا المجال على الإطلاق للدخول في تفاصيل هذه الثورة الكوبرنيكيّة، وفي الشروط التاريخيّة التي تحكَّمت بمسارها في السياق العربي، وعلى الأخصّ تلك الشروط التي اقتضت أن تبقى هذه الثورة **ثورة ناقصة**، مطروحة باستمرار على جدول أعمال التاريخ العربي، تنوء بحملها لا النخبُ الحاكمةُ وحدها، بل حتّى تلك المنتجةُ للايديولوجيا النهضويّة التي هي الانتلجانسيا العربيّة؛ وقد كانت هذه ولاتزال تدَّعي لنفسها صفة الشموليّة والجذريّة، وإن تكن مواقفُها موسومةً منذ بدأ عصر النهضة وإلى اليوم، بسمة الجزئيّة والوسطيّة والتسوويّة.

ومادمنا بصدد الحديث عن الرواية والمرأة، فمن الواضح أنَّ ما يهمّنا من برنامج تلك الثورة الكوبرنيكيّة هو البندُ الثالث الذي كان يقتضي، لا إعادة اكتشاف حقوق الإنسان في مواجهة حقوق الله، أو إعادة اكتشاف حقوق الفرد في قبالة حقوق الجماعة فحسب، بل كذلك إعادة اكتشاف وجود المرأة وحقوق المرأة في إطار مجتمع لم يكن يقرّ بالوجود وبحقّ الوجود إلاَّ للرجل وحده.

وبالفعل، وفي مجتمع كالمجتمع العربي في القرن التاسع عشر، حكم نصفُه على نصفِه الآخر بالعزلة التامَّة ضمن جدران «الحريم» وألغى وجودَ المرأة من حياته العامَّة إلغاءً تامّاً وقلّص هذا الوجودَ إلى أدنى حدٍّ يُمكن تصوُّرهُ في مضمار الحياة الخاصّة، ما كان للرواية ـ حتّى ولو كفنٍّ مستورد ـ أن ترى النور.

وبمعنى من المعاني فقد كان رائد النسويّة العربيّة قاسم أمين (١٨٦٣ ـ ١٩٠٣) هو من مهَّد الأرض، نظريّاً، لظهور الرواية العربيّة. فكتاباه عن المرأة (**تحرير المرأة**، ١٨٩٩، و**المرأة الجديدة**، ١٩٠٠) اللذان كرَّسا حقَّها في الوجود وطالبا لها بحقِّها في مساواة الرجل، هما اللذان رشّحاها أيضاً لأن تكون «بطلة» بالمعنى الروائي للكلمة.

وليس من قبيل المصادفة، من هذا المنظور، أن تكون أوّل رواية عربيّة استأهلت هذا الوصف فنيّاً، قد حملت كعنوانٍ لها اسم امرأة ـ نقصد رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل (١٩١٢).

وغيابُ المرأة عن الحياة العامّة للمجتمع العربي هو وحده الذي يمكن أن يفسِّر ذلك الرواجَ الذي عرفته رواياتُ المنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) التي ما هي في حقيقتها إلاَّ ترجمةٌ ـ فاسدة أصلاً ـ لروايات فرنسيّة ذات طابع عاطفي مسرف (**الفضيلة**، **بول وفرجيني**

لبرناردان دي سان بيير، **وماجدولين = تحت ظلال الزيزفون** لألفونس كار). فقصص الحبِّ المنفلوطيّة التي أسالت ـ ولاتزال تسيل ـ دموعَ عشرات الألوف من المراهقين العرب ما كان لها أن تتحدَّثَ عن علاقةِ الحبِّ إلّا بالاستعارة من حضارة مُخارجة.

وذلك كان الشأن أيضاً مع أوّلِ روائيٍّ عربيٍّ مكرَّسٍ بهذه الصفة: ابراهيم عبد القادر المازني مؤلِّف رواية **ابراهيم الكاتب** (١٩٢٥ ـ ١٩٣١). وقصّة تأليف هذه الرواية لا تخلو من طرافة ومن دلالة من وجهة النظر التي تعنينا هنا. فقد زعم المازني، كما جاء في مقدّمة الرواية، أنّه أراد أن يكتب روايةً «مصريّة»، أي روايةً تختلف مضموناً وأسلوباً عن الرواية الغربيّة: ذلك أنَّ «الظنَّ بأنَّ الرواية ينبغي أن تكون على نسق الرواية الغربية خطأ، فإنَّ لكلِّ أمَّة خصائصَ حياتها»؛ والمحور الأساسي الذي تدور عليه الرواية الغربيّة هو عاطفة الحبّ، والحال أنَّ الحبَّ لا يستغرق، في رأي المازني، الحياة الإنسانيّة كلّها، لأنَّ معين هذه الأخيرة أخصبُ وأكثر تنوُّعاً من أن يمكن حصره بالعلاقة بين الرجل والمرأة وحدها. يقول: «من الذي زعم أنَّ كلَّ روايةٍ يجب أن تدور على هذه العاطفة وحدها، وأن يكون الحبُّ قوامَها وقطبَ الرحى فيها؟ أليس للناس في هذه الدنيا من عملٍ غير الحبّ أو مسعى غير فوز المرأة برجلٍ أو رجل بامرأة؟ إنَّ هذا القصد هستيريا لا أكثر ولا أقلّ».

والجدير بالذكر أنَّ المازني كان، في رأيه هذا، يردّ على رئيس حزب الأحرار الدستوريّين الذي لم يكن أحداً آخر سوى مؤلِّف رواية **زينب**، أي محمد حسين هيكل الذي كان نشر في حينه (١٩٣٠) ـ بالاشتراك مع محمد عبد الله عنّات ـ سلسلة مقالاتٍ أرجَعَ فيها ضعفَ فنّ الرواية في الأدب العربي إلى غياب المرأة، وبالتالي الحبّ، عن الحياة العربيّة.

والمفارقة أنَّ **المازني، الذي أراد أن يكتب رواية «مصريّة»**، أي على حدِّ تعريفه بالذات رواية **لا يدور موضوعها حول الحبّ** ولا حول العلاقة بين الرجل والمرأة، **لم يكتب في نهاية المطاف سوى رواية لا موضوعَ لها تدور عليه سوى الحبّ**، ولا شيء آخر سوى الحبّ باعتباره الرابط الذي لا رابط غيره يجمع بين الرجل والمرأة. بل إنَّ المفارقة التي اقتاد المازني نفسه إليها تتخطّى هذا الحدّ: فالحبُّ الذي يدور عليه موضوع رواية **ابراهيم الكاتب** حبٌّ غريبٌ من نوعه، ليس «غربياً» ولا «مصرياً»، بل هو أقربُ إلى الحالة السيكوباتيّة؛ إذ إنَّ السؤال الذي يطرحه بطلُ الرواية على نفسه وعلينا ويحاول أن يجيب عنه بالممارسة الشخصيّة هو: هل يمكن للرجل أن يحبَّ ثلاثَ نساءٍ في وقتٍ واحد؟ فابراهيم الكاتب ينتقل، كالفراشة، وبسرعة زمنيّة قياسيّة لا تتعدّى الأسابيعَ، من حبِّ الممرِّضة «ماري» إلى حبِّ ابنة خالته الدلُّوعة «شوشو» إلى حبِّ المرأة اللعوب «ليلى»، لينتهي به المطاف إلى الزواج من رابعة هي أقرب النساء صورةً إلى أمِّه.

ولكن من أين جاء المازني بكلِّ هؤلاء النساء؟ إنّ الإجابة قد تكون سهلة بالنسبة إلى ابنة الخالة الدلُّوعة «شوشو»: فهي، علاوة على أنّها قريبةٌ مباشرةٌ له، وذاتُ انتماءٍ ارستقراطي، تتقنُ الفرنسيّة وتطالع بها مؤلَّفاتِ موباسان وألفونس دوديه وتولستوي وجورج برنارد شو وحتّى سيغموند فرويد. كما قد تكون الإجابة سهلة بالنسبة إلى الممرِّضة «ماري» نظراً إلى أنَّ انتماءها الديني إلى الأقليّة المسيحيّة في مصر كان يتيح لها فُرَصاً للارتقاء الاجتماعي وللسبق إلى اختراق ميادين العمل. ولكن الإجابة تبدو أصعب من ذلك بكثير بالنسبة إلى ثالثةِ معشوقاتِ ابراهيم الكاتب، الغانية اللعوب «ليلى» التي كانت نصيرةً للحبِّ الحرّ ولا تتردَّد في ممارسته على ظهر زورق في عرض النيل أو في أحضان الطبيعة على مرأى قريب من نزلاء أحد الفنادق الفخمة في الأقصر. فمن أين جاء المازني ببطلته هذه في زمن كان فيه المجتمع المصري على انغلاقه الاجتماعي الذي نعرف وعلى مقاطعته للاختلاط بين الجنسين وعلى شجبه لمبدئه بالذات في العشرينات من هذا القرن؟

إنَّ ما فعله المازني، بكلِّ بساطة، هو أنّه سرق هذه الشخصيّة الأدبيّة سرقةً. سرقها من رواية الكاتب الروسي ارتز يباشيف: **سانين أو ابن الطبيعة**، وهي رواية أصابت في حينه (١٩٠٧) شهرةً وكان لها وقعُ الفضيحة حين تُرجمت إلى الألمانيّة والانكليزيّة بالنظر إلى دفاعها الحارّ و«التطبيقي» عن مبدأ الحبِّ الحرّ. والجدير بالذكر أنَّ الفصل الذي ترجمه المازني ترجمةً حرفيّةً من رواية **سانين** وضمَّمه إلى فصول رواية **ابراهيم الكاتب** كما لو أنّه من تأليفه، هو على وجه التحديد ذلك الفصل الذي يصف مشهدَ العلاقة الغراميّة اللاهبة بين ابراهيم الكاتب وليلى في عرض النيل كما لو أنّهما في عرض الفولغا أو النيغا(*).

لقد تواقتت مع **ابراهيم الكاتب**، في الصدور، **عودة الروح** (١٩٣٣) لتوفيق الحكيم. وهذه الرواية الأخيرة أهمّ من سابقتها بما لا يقاس، مبنىً ومعنىً. وهي، بحقّ المعنى، رواية تأسيسيّة. فمن قبلها لم يكن ثمَّة وجودٌ لرواية عربيّة، ومن بعدها لم يعد في مستطاع أيِّ كاتب عربي أن يتصدَّى لكتابة رواية بدون أن يأخذ في اعتباره ما تمثّله من إنجاز. ومن وجهة النظر التي تعنينا هنا نراها تقدِّم عن المرأة وجهين ستكون لهما استمراريَّتُهما الدائمة في الرواية العربيّة اللاحقة. **فالمرأة في عودة الروح واحدةٌ من اثنتين: إمَّا أمٌّ وإمَّا شبحٌ**

(*) قد يكون من المفيد أن نذكر أنَّ المازني هو الذي ترجم في خاتمة المطاف إلى العربيّة رواية سانين كاملة ـ نقلاً عن الانكليزيّة ـ ونشرها بعنوان **ابن الطبيعة**.

امرأة. والصورة التي يرسمها لأمّهِ بطلُ الرواية محسن ـ وهو ناطق شبه رسمي بلسان توفيق الحكيم بالنظر إلى أنَّ **عودة الروح** هي، نموذجيّاً، روايةُ سيرةٍ ذاتيّة ـ هي صورةٌ بالغة الدّمامة. فنحن أمام نموذج مكتمل لما تسمِّيه أدبيّات التحليل النفسي بالأمِّ الفالوسيّة. ومن خلال هجاء المرأة هذا حتّى في صورتها كأمٍّ أرسى توفيق الحكيم مداميك ثابتةً للنزعة المعادية للمرأة في الرواية العربيّة. وقد كان توفيق الحكيم يعرِّف نفسه بأنَّه عدوُّ المرأة. والكثرة الكثيرة من مسرحيّاته ورواياته وقصصه لا موضوعَ لها سوى المرأة باعتبارها وجهاً بشعاً. وهذا الوصف لا ينطبق على البطلة النسويّة الثانية في **عودة الروح**، وهي سنيّة ـ أو سوسو ـ التي يعشقها الفتى محسن من وراء غلالة أوهامه وأحلامه. ولكنّنا هنا لسنا أمام امرأة، بل أمام شبحِ امرأة. وصفتها الشَّبَحيّة هذه هي التي جعلتها بمنجى من تلك الكراهية والعدائيّة التي درج «الحكيم» على معاملة المرأة بها من حيث هي موجودٌ حيّ. أفليس الحكيم هو القائل في كتابة **تحت شمس الفكر**:

> إنَّ عداوتي لهذا المخلوق لن تنقطع مادمت أخشى منه... إنَّ عداوتي ليست إلاَّ دفاعاً عن نفسي. فلو أنَّ المرأة تمثالٌ من الفضّة فوق مكتبي، أو باقة من الزهر في حجرتي، أو أسطوانة موسيقيّة أُنطقها وأُسكتها بإرادتي، لما كان لها عندي غير تقديس وإكبار لا يحدّهما حدّ. ولكنها للأسف شيءٌ يتكلّم ويتحرّك.

والواقع أنّنا إذا أخذنا بعين الاعتبار درجةَ التطوُّر التي كان عليها المجتمعُ المصري في الثلاثينات من هذا القرن فلن ندهش إلى هذا الحدّ للكينونة الشبحيّة للمرأة في **عودة الروح** وفي أعمالٍ أدبيّةٍ عربيّةٍ كثيرةٍ لاحقة. فكيف كان للمرأة الغائبة عن المجتمع أن تحضر في الرواية؟ وهكذا، وكما اضطرّ المازني إلى استيراد بطلته ليلى عن طريق السرقة الأدبيّة المباشرة، فإنّه لم يكن أمام الحكيم مناصٌ من أن يجعل انتماء بطلته سنيّة إلى الطبقة الأرستقراطيّة المصريّة التي كانت يومئذ هي الطبقة الاجتماعيّة الوحيدة التي تسمح بالاختلاط بين الجنسين. ولكن سنيّة، مثلها مثل الطبقة التي تنتمي إليها، كانت مغرَّبة عن مجتمعها وعن ثقافتها بحكم تنشئتها الغربيّة: فقد كانت تعزف على البيانو وتتكلّم الفرنسية بطلاقة ولا تحلف إلاَّ بأسماء لامارتين أو موپاسان. وبكلمة واحدة، فقد كانت نموذجاً متجسِّداً للتفرنج في رواية أرادت نفسها وطنيّةً في المقام الأوّل.

وفي رواية تالية، يمكن أن تعدّ تأسيسيّة هي الأخرى لأنّها قدّمت نموذجاً مبكِّراً لما يمكن أن نسمِّيه رواية الأنتروبولوجيا الحضاريّة ـ أي الرواية التي يدور موضوعها حول علاقات الشرق بالغرب ـ يطارد بطل توفيق الحكيم ـ وهو دوماً الفتى محسن ـ شبحَ المرأة إلى عاصمة النور والمرأة: باريس. ففي **عصفور من الشرق** (١٩٣٨) يتولّه الفتى الشرقي بحبِّ سوزي ديبون.

إنَّ الفرع الروائي الذي دشّنه توفيق الحكيم في **عصفور من الشرق** أعطى في وقت لاحق ثماراً كثيرة ربّما كانت هي أشهى ما أعطته شجرةُ الرواية العربيّة. وما من أحد لا يعرف اليوم رواية الطيِّب صالح **موسم الهجرة إلى الشمال**. ولكن ما من روائي عربي إلاَّ وأدلى بدلوه، في الواقع، في بئر الأنتروبولوجيا الحضاريّة. وحسبنا هنا أن نذكر، على سبيل التمثيل لا الحصر، رواية **الساخن والبارد** لفتحي غانم، **وقصة حبّ مجوسيّة** لعبد الرحمن منيف، **والحيّ اللاتيني** لسهيل إدريس، **والربيع والخريف** لحنّا مينه. وفي جميع هذه الروايات، التي تطرح من زوايا مختلفة مسألة علاقات الشرق بالغرب، تنزع الإشكاليّةُ الحضاريّة إلى أن تتلبَّس طابعاً جنسيّاً صريحاً. فالبطل الروائي العربي، الذي افتقد المرأةَ في مجتمعه ولم يعانق منها ـ عندما كان يعانقها ـ سوى شبحِها، لم يرَ أملاً في الغرب سوى المرأة الغربيّة. ولمّا كان سليلَ مجتمعٍ يُعاني من صدمةٍ حضاريّةٍ، أو ممّا يمكن أن نسمِّيه جرحاً نرجسيّاً أنتروبولوجيّاً هو جرحُ المجتمع الشرقي الذي اكتشف نفسه متأخِّراً في مرآة الغرب المتقدِّم، فقد طاب له أن يغطس حتّى أذنيه في لعبة تجنيس العلاقات الحضاريّة. فالبطل الروائي الشرقي، المكتوي بنار عقدة الخصاء الحضاري، كان يسيراً عليه أن يوهم نفسه بأنّه لو «ركب» المرأة الغربيّة فقد ركب الغرب بأسره. وعلى هذا النحو، وتماماً كما فعل مصطفى سعيد بطل **موسم الهجرة إلى الشمال**، فقد حوَّل فراشه إلى ساحة حرب حضاريّة. وعلى هذا النحو أيضاً تحوَّلت «الرجولة»، منسوبةً إلى الشرق، إلى سلاح، وتحوَّلت «الأُنوثة»، منسوبةً إلى الغرب، إلى جرح، وتحوّل فعل الحبِّ إلى فعل انتقام. وبدلاً من أن يكون «الليبيدو» طاقةً للحبِّ كما عند فرويد، أو طاقة للحياة كما عند يونغ، تكشَّف عن أنَّه طاقةٌ للكره والموت والتدمير: فهو مبعوث ثاناتوس (Thanatos) وليس رسول إيروس (Eros).

ولا ريبَ أنَّ «العُمْلة النادرة» التي كانت المرأة ـ ولاتزال ـ تمثِّلها في تداول المجتمع العربي هي التي ساعدت على رفعها إلى مصاف الرمز ـ وبالضربة نفسها على تشييئها. وهنا أيضاً يعود فضل التأسيس إلى توفيق الحكيم. فثمَّة أسطورة ـ ساعد هو على رواجها ـ مُفادها أنَّ «سنيّة»، أو «سوسو» بالرطانة المتفرنجة، هي رمزٌ لمصر. ولكن إذا كانت بطلة **عودة الروح** هذه ترفل في عالمٍ من الحرير الصناعي الذي يحمل فيه كلُّ شيء دمغةَ الاستيراد الأجنبي، فإنَّ نجيب محفوظ بالمقابل قد أحسن تطوير هذا الرمز عندما استعاض في الكناية عن مصر في روايته **ميرامار** (١٩٦٧) عن «سنيّة» بـ «زهرة»: أي «ببنت بلد» أو فلّاحة أُمِّيَّة طردها شقاءُ الريف إلى المدينة حيث «الحبّ والتعلُّم والنظافة والأمل». بيد أنَّ المغالاة في التوظيف

الرمزي للمرأة كانت تنطوي منذ البداية، كما هي الحال في كلّ عملية ترميز، على خطر التشييء. والتشييء هو العيب الرئيسي في واحدة من كبرى الروايات العربيّة التي تتخذ من المرأة رمزاً للوطن: عنينا رواية **زينب والعرش** (١٩٧٣) لفتحي غانم.

والتشييء هو أيضاً العيب الأساسي في النتاج الروائي لتلك المدرسة الواسعة الانتشار في الأدب العربي الحديث، أي المدرسة الواقعيّة بمختلف تلاوينها وفروعها. وغالباً ما تتبدّى المرأة في نتاج هذه المدرسة ضحيّةً للظلم الاجتماعي وللاستغلال الجنسي. **والوجه المركزي للمرأة في الروايات ذات النزوع الواقعي هو وجه البغيّ والضحيّة الجنسيّة، وأوّل من أرسى بعمق هذا الاتجاهَ هو نجيب محفوظ في روايته «بداية ونهاية»** (١٩٤٩). بيْدَ أنّ الحتميّة التي قاد بها كبير الروائيّين العرب بطلته إلى مصيرها المأساوي أقربُ إلى النزعة الطبيعيّة الزولاويّة منها إلى الواقعيّة النقديّة. والحال أنّ هذا الاتجاه الواقعي النقدي هو ما سيطوّره كتّاب من أمثال يوسف ادريس (ولاسيّما في **قاع المدينة** وفي **الحرام**) وحنّا مينه (ولاسيّما في **الشمس في يوم غائم**) وصولاً به إلى تخوم الواقعيّة الجديدة أو الرومانسيّة الثوريّة.

وهذا الروائي الأخير يستأهل منّا وقفةً خاصّةً، لا لأنّه أغزرُ الروائيّين العرب إنتاجاً بعد نجيب محفوظ فحسب، بل كذلك بحكم ازدواجيّة انتمائه إلى مدرسة الواقعيّة النقديّة وإلى ما يمكن أن نسمّيه بمدرسة الرجولة في آنٍ معاً. ومن هنا أيضاً ازدواجيّةُ الوجه الذي تطالعنا به المرأةُ في رواياته باعتبارها عاملَ تخثُّرٍ ولزوجةٍ وذلّةٍ واقعيّةٍ ـ من جهة أولى ـ وباعتبارها ـ من الجهة الثانية ـ عاملَ تغييرٍ، بل تثوير (كامرأة القبو في **الشمس في يوم غائم**، ١٩٧٣، والراعية شكيبة في **الياطر**، ١٩٧٥). وانتماء حنّا مينه إلى مدرسة الرجولة لاشعوريّاً إن جاز القول، وتحت ستار الايديولوجيا الماركسيّة المعلنة، هو ما يعلّل ذلك الوجهَ الثالث الذي تبرز به المرأة في جميع رواياته تقريباً باعتبارها بركاناً جنسيّاً متفجّراً (انظر شخصيّة أمّ حسن في **الشراع والعاصفة**، ١٩٥٨، وكاترين الحلوة في **حكاية بحّار**، ١٩٨١). فكما تقضي تقاليدُ مدرسة الرجولة، فإنّ الرجال العمالقة لا بدّ لهم في قبالتهم من نساء عملاقات، إذ إنّ «أخت الرجال» هي وحدها التي تستطيع أن تقدّم للرجل معيارَ رجولته.

هذه المزاوجة بين الاتجاه الواقعي النقدي وبين الايديولوجيا الرجوليّة تطالعنا أيضاً، وإنْ بنبرة مختلفة، في روايات عبد الرحمن منيف، ولاسيّما في **شرق المتوسّط** (١٩٧٥) حيث يزودج أيضاً دورُ المرأة باعتبارها تلك التي تشدّ من أزر الرجل وتلك التي تفتّ في عضدِه في آن واحد.

ومن سوء الحظّ أنّنا لا نستطيع أن نتحدّث عن مدرسةٍ للأنوثة في مواجهة مدرسة الرجولة هذه. وقد كان خيّل إلينا أنّ رواية مجيد طوبيا **غرفة المصادفة الأرضيّة** تؤسّس لمدرسة من هذا القبيل. فمهجة، بطلة هذه الرواية، تكاد تختصر بشخصها وفلسفتها في الحياة برنامجاً بكامله لتحرير المرأة ولتحرير التاريخ من التصوُّر الرجولي والجنسوي(*). لكنّنا اكتشفنا في وقت لاحق مع الأسف أنّ فكرة هذه الرواية مقتبسة عن لويس بونويل في فيلمه **موضوع اللذّة الغامض هذا**.

ولقد كان متوقّعاً أن تكون المقاعد الأولى في مدرسة الأنوثة هذه مشغولة، بطبيعة الحال، من قبل الروائيّات العربيّات. ولكن أبرز روائيّتيْن عربيّتيْن، ونعني غادة السمّان ونوال السعداوي، تأبيان الانضواء تحت لواء مدرسة من هذا القبيل. فغادة السمّان تتجاهل المسألة النسويّة بما هي كذلك، وإن تكن رواياتها **كوابيس بيروت** (١٩٧٦) تتضمّن نقداً مريراً للعنف «الرجالي» كما أفصح عن نفسه في الحرب اللبنانيّة الأهليّة. وأمّا نوال السعداوي فعلى الرغم من انتصارها النظري لقضيّة المرأة فإنّ بطلة روايتها **امرأتان في امرأة** (١٩٧٥)، بهيّة شاهين، تختار أن تحارب، في سبيل إثبات وجودها وتوكيد هويّتها، على جبهة نزعة نخبويّة معادية لبنات جنسها إلى حدٍّ شبه فاشي.

* * *

إنّ هذه الورقة لا تدّعي أيَّ حصْرٍ ولا أيّ استقصاءٍ للإشكاليّة التي تطرحها، إشكاليّة علاقةِ «التلازم والتعاند»(**) بين المرأة والرواية حضوراً وغياباً. ففي النشأة كما في التطوُّر يبدو الفنّ الروائي منجدل الكيان على المرأة، مرتهناً بمُعامل كثافتها من الوجود: غائباً بغيابها، حاضراً بحضورها، متطوّراً بتطوُّر موجوديّتها. وقد تكون قرائنُ شتّى في مساق النشأة وأسماء كثيرة في معرض التطوُّر قد غابت عن هذه الورقة ـ وهذه ضريبة كلّ عجالة تحاول بناء رؤية كلّيّة ـ ولكن حسبنا شاهداً ختامياً أن نستذكر أنّ فنّ القصّ يدين بواحدة من أزهى روائعه في تراثنا ومن أخلدها في التراث العالمي للسان امرأة، وأنّ جناحاً بكامله من العالم العربي مازال محروماً من الفن الشهرزادي لأنّه مازال يحجر على المرأة ويحكم بالإعدام على حقّها في الوجود في المجتمع المدني ناهيك عن المجتمع السياسي.

(*) أنظر مقالنا «هجاء التصوُّر الجنسوي للتاريخ: قراءة في رواية غرفة المصادفة الأرضيّة لمجيد طوبيا»، في **رمزيّة المرأة في الرواية العربيّة**، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١.

(**) حسب مفردات الغزالي في **القسطاس المستقيم**.