المسار الابداعي
للمرأة اللبنانيّة

د. عفيف فرّاج

سيرة تاريخيَّة موجزة

يلاحظ دارس أدب النهضة التي هبَّت نشطة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر بين لبنان ومصر أنَّ الأديبات اللبنانيَّات كنَّ أبكر حضوراً من شقيقاتهنَّ العربيَّات إلى حقول الإبداع الأدبيّ والصحافة وأنَّهنَّ صاحبات الإرهاصات الروائيَّة والقصصيَّة والمسرحيَّة والشعريَّة الصحافيَّة الأولى منذ مستهلّ العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

ففي باب الفنّ القصصي أصدرت أليس بطرس البستاني[1] الرواية الاجتماعيَّة النسائيَّة الأولى عام ١٨٩١ بعنوان **صائبة** التي تتمحور حبكتها حول حقّ المرأة في اختيار الزوج خارج إطار العرف. وفي العام ١٨٩٩ أصدرت زينب فوّاز (١٨٤٦ ـ ١٩١٤) رواية **حسن العواقب** أو **غادة الزهراء** أتبعتها عام ١٩٠٥ برواية غراميَّة تاريخيَّة بعنوان **الملك قورش أو ملك الفرس**[2]. وكانت زينب فوّاز صاحبة أوَّل محاولة مسرحيَّة صدرت عام ١٨٩٣ بعنوان **الهوى والوفاء** التي تدور حول جهاد المحبِّين من أجل الزواج رغم العقبات؛ فقد كانت مشكلة الزواج أهمّ شواغل الإرهاصات القصصيَّة الأولى. وفي مسرحيَّة فوّاز كما في قصصها يتقاطع الشعر والنثر، السرد والوعظ، الأحداث والمغامرات البطوليَّة والتعليقات الخطابيَّة بشكل يظهر «تأثُّر الكاتبة بأدب القصّ الشعبي كما عهدناه في قصص «الظاهر بيبرس»[1].

وكانت اللبنانيَّة لبيبة هاشم شريكة زينب فوّاز في هدف النهوض بالمرأة الشرقيَّة بأداة القصَّة والمقالة الصحفيَّة والرواية. وقد صدرت روايتها الأولى عام ١٩٠٤ بعنوان **قلب الرجل** تبعها رواية **شيرين أو فتاة الشرق**، عام ١٩٠٧، ومجموعة من القصص الطويلة والأقاصيص «لم تحظَ باهتمام مؤرّخي الأدب»[2]. وفي العام ١٩٠٩ كتبت لبيبة صدقة رواية **حسناء سالونيك**، وكتبت فريدة عطيَّة روايتها التاريخيَّة **بين عرشين**. وبين الحربين كان اسم مي زيادة (١٨٦٦ ـ ١٩٤١) اللبنانيَّة المقيمة في مصر هو الأكثر ألَقاً خصوصاً بعد اشتهار صالونها الأدبيّ الذي ضمَّ أعلاماً نهضويّين كباراً أمثال العقّاد والرافعي ويعقوب صرّوف وشبلي شميِّل وأنطون الجميل واسماعيل صبري ومصطفى عبد الرازق. وقد تركت مي زيادة ثلاث روايات وخمسة مؤلّفات في الأدب وثلاثين رسالة مخطوطة وشعراً بالفرنسيَّة.

---

(١) أليس بطرس البستاني كما يسمِّيها د. محمَّد يوسف نجم أو «أديل بطرس البستاني» كما يسمِّيها أنيس المقدسي هي ابنة المعلّم بطرس وشقيقة سليم البستاني الذي أسَّس للرواية الاجتماعيَّة عام ١٨٧٠ بروايته **الهيام في بلاد الشام**. وتحكي رواية أليس قصَّة امرأة يطاردها ابن عمّها الشرير بعد أن رفضت الزواج منه وتزوَّجت من رجل أحبَّته. وتنتهي الرواية بمصرعها على يد ابن عمِّها وبتفجّع زوجها.

(٢) تحكي الرواية عن زوال مملكتي نينوى وبابل على يد الفرس «وكلّ ذلك بتأثير الغرام وفتك تلك الأجفان السقام بقلوب الملوك العظام». وتقدّم رواية فوّاز وغيرها من الروايات التاريخيَّة ـ الغراميَّة النسائيَّة الصور الأولى التي سيظهرها جرجي زيدان في رواياته عن التاريخ الإسلامي. وقد صوَّرت الرواية فيها مساوئ العبادة المجوسيَّة ومحاسن التوحيد.

(١) د. عبد المحسن بدر، **تطوّر الرواية العربيَّة الحديثة** (١٨٧٠ ـ ١٩٣٨) دار المعارف بمصر، ط ١، ١٩٦٣، الصفحات ١٤٧ ـ ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٢) يلحظ د. محمَّد يوسف نجم أنَّ الكاتبة أرادت من انتقالها بأبطالها بين لبنان ومصر «أن تجمع هاتين البيئتين في قصَّة واحدة». ويمتدح جماليّتها الأسلوبيّة «لتخلّصها من الوعظ والاستطراد» واهتمامها بتحليل العواطف والصراع الداخلي والحياة الباطنيّة للشخصيَّات. وفي حين يكتفي بوضع الرواية في إطارها الزمني، وهو «فتنة ١٨٦٠» ويحصر الهدف منها بـ «إظهار شهامة المرأة وتقلّب الرجل وخداعه»، فإنَّ إيمان القاضي تضيف في كتابها **الرواية النسويّة في بلاد الشام** هدفاً آخر تفترضه في الرواية، هو «إثارة تعاطف المسيحيّين ضدّ الدروز إثر فتنة ١٨٦٠»، وتورد نصّاً استهلاليّاً للحدث الروائي يؤكّد افتراضها. راجع د. محمَّد يوسف نجم، **القصَّة في الأدب العربي الحديث** (١٨٧٠ ـ ١٩١٤)، دار الثقافة ـ بيروت، ط ١، ١٩٦٦، الصفحات ١٣١ ـ ١٣٢؛ وإيمان القاضي **الرواية النسويَّة في بلاد الشام: السمات النفسيَّة والفنيَّة، ١٩٥٠ ـ ١٩٨٥**، دار الأهالي، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢٣ ـ ٢٤.

هذه الإرهاصات الروائيَّة والمسرحيَّة والقصصيَّة المبكِّرة التي ذكرنا لا تصلح شهوداً على ولادة الإبداعيَّة النسويَّة بمقياسٍ فنيٍّ بقدر ما هي شواهد على مواكبةٍ نسويَّةٍ لبنانيَّةٍ إبداعيَّةٍ رياديَّةٍ نشطةٍ للمسار الثقافي النهضويِّ ابتداءً بالتسعينات من القرن التاسع عشر. وقد أوجدت النساء اللبنانيَّات أمكنة لهنّ إلى جانب أشقَّائهنّ اللبنانيِّين الذين توسّلوا الرواية أداةَ تنويرٍ أو إعلام، أمثال جرجي زيدان (١٨٦١ ـ ١٩١٤) وفرح أنطون (١٨٧٤ ـ ١٩٢٢) ونقولا حدَّاد (١٨٧٢ ـ ١٩٥٤) ويعقوب صرُّوف (١٨٥٢ ـ ١٩٢٧)[١].

وقد انطبع أدب اللبنانيِّين واللبنانيَّات بطابع الرسوليَّةِ الاجتماعيَّة التي تلجُّ في نقل قيمٍ غربيَّةٍ كان الأديب النهضويُّ يريد فرضها على واقعٍ اعتبره مادةً لتشكيله. وهذا ما جعل أدب النهضة يفتقر إلى الحوار والتوليد من الداخل في ظلّ سيادة أسلوب الإملاء والفرض من الخارج.

المرأة اللبنانيَّة تنشئ صحفاً نهضويّة

كانت الصحافة هي المجال الأوّل والأبرز الذي أكَّدت فيه المرأة اللبنانيَّة حضورها المميَّز، واستنهضت عبره النساء إلى دورٍ ثقافيٍّ يتعدّى حدود البيت الزوجيّ والبعد البيولوجي. إنّنا نسمع في عام ١٨٧٤ صوت امرأة يرتفع محرِّضاً النساء على طلب المعرفة[٢]، وقد سبقت اللبنانيَّة الكسندرة أفرينو إلى تأسيس مجلَّة **أنيس الجليس** عام ١٨٨٩، وهي المجلَّة «التي بلغت أقصى أبعاد العالَمَيْنِ العربي والإسلامي، ونالت من الشهرة ما لم تنله مجلَّة نسائيَّة سواها»[١]. وبعدها أسَّست هند نوفل مجلَّة **الفتاة** عام ١٨٩٢ في الاسكندريَّة وكان هدفها كما تذكر صاحبتها هو «الدفاع عن الحقّ (النسوي) المسلوب والاستلفات إلى الواجب المطلوب»، وكانت زينب فوَّاز بين الذين أسهموا في تحريرها. وقد أصدرت روز أنطون مجلَّة **السيِّدات والبنات** عام ١٩٠٣.

أمَّا لبيبة هاشم فقد أصدرت مجلَّة **فتاة الشرق** عام ١٩٠٦. لكن إسهاماتها الصحفيَّة الأولى كانت عام ١٨٩٦ بمقالة تُعدِّدُ فيها فوائد العلوم للنساء[٢]. وقد حدَّدت الهاشم أهداف مجلَّتها في أربعة مبادئ[٣] هي ترقية المرأة أدبيّاً وعلميّاً واجتماعيّاً، ومساعدتها كربَّة منزل وأسرة، وتأهيلها لأن تصبح عضواً نافعاً في المجتمع تتولَّى منصبها الطبيعي فيه، والمطالبة بزيادة عدد المدارس للبنات.

وقد أصدرت نجلاء أبو اللّمع مجلَّة **الفجر** عام ١٩١٩، والمربيَّة عفيفة صعب مجلَّة **الخدر** عام ١٩١٩ أيضاً، وجوليا طعمة دمشقيَّة مجلَّة **المرأة الجديدة** عام ١٩٢١، وحبّوبة حدَّاد مجلَّة **الحياة الجديدة** عام ١٩٢٢.

كما أصدرت لبنانيَّات بلغن المهجريْن الأميركي الشمالي والجنوبي مجلَّاتٍ في نيويورك وسان باولو. فأصدرت عفيفة كرم مجلَّة **العالم الجديد** في نيويورك عام ١٩١٢، وعلت صرخة سلمى صايغ (١٨٨٩ ـ ١٩٥٣) في البرازيل مخاطبةً السادة الرجال بقولها: «ستظلّون تبنون على الرمال ما لم تتعهّدوا المرأة ـ الأساس وتعيدوا إلى نصف الأمَّة حقَّها الشرعي الصريح السليب»[٤].

وعلى صفحات هذه المجلَّات التي صدر معظمها في مصر تمَّ استكتابُ عشرات الأقلام النسائيَّة واستنهاض القطاع القارئ من الرأي العام النسوي للدفاع عن حقوق المرأة في ما يربو على أربعين مجلَّة صدرت بين نهايات القرن التاسع عشر وأربعينات القرن العشرين. وكان حقّ المرأة في العلم والمعرفة هو المبدأ الأوّل الذي

---

(١) أهمّ محاولات فرح أنطون الروائيَّة هي **الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث** (١٩٠٣)، و**الوحش الوحش الوحش** (١٩٠٣). وأمَّا نقولا حدَّاد (صهر فرح أنطون) فقد كتب **قصّة العين بالعين** (١٩٠٤) و**أسيرة الحبّ** (١٩٠٧) وقبلهما كلّه **نصيب** (١٩٠٣). وأمَّا الدكتور صرّوف صاحب **المقتطف** المشهور بداعية المعلّم فقد دخل باب القصّ الاجتماعي بروايتين **فتاة مصر** (١٩٠٥) و**فتاة الفيّوم** (١٩٠٨). لمزيد من التفاصيل راجع د. محمَّد يوسف نجم، **القصَّة في الأدب العربي الحديث**، مرجع مذكور، الصفحات من ٨٧ حتى ١٢٩.

(٢) من مقالة نشرتها مدام منصور شكّور في مجلَّة **الجنان** وذكرها أنيس مقدسي في كتابه **الاتجاهات الأدبيَّة في العالم العربي الحديث** الطبعة السادسة، دار العلم للملايين ـ بيروت، ص ٢٧٠. وقد جاء في المقالة «أنَّ ارتفاع درجة الأفراد والأمم إنَّما يكون بالمعارف. والبرهان القاطع هو الفرق بين جهالة أوروبا في زمان ظلماتها في القرون الوسطى وهذا الزمن. ولمَّا كانت المرأة ذات قابليّة لجمع ما يجمعه الرجال، ولإدراك ما يدركونه(...) فقد كان لا بدّ من أن تكون الواسطة الرافعة لشأنها والمثقّفة لعقلها نفس وسائط تقدّم الرجال».

(١) أنور الجندي، **أدب المرأة العربيَّة ـ القصَّة العربيَّة المعاصرة ـ تطوّر الترجمة** مطبعة الرسالة ـ مصر، ط ١، ص ٣٧.

(٢) أنور الجندي، المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٣) أسماء صدور المجلَّات وتواريخها وصاحباتها أثبتها أنيس المقدسي في كتابه **الاتجاهات الأدبيَّة**، مرجع مذكور، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

(٤) كتبت سلمى صايغ عن حقّ المرأة في المعرفة والحريَّة في مجلَّة **العصبة**، وكانت عضواً في العصبة الأندلسيَّة خلال الأربعينات، ولها كتاب بعنوان **النسمات** (١٩٢٣) وقصَّة بعنوان «فتاة الفرس» نشرتها في مجلَّة **المرأة الجديدة**. وقد أصدرت ابنتها اميلي فارس ابراهيم كتاباً عنها صدر في بيروت عام ١٩٥٤.

أكّدته وردّدته الأدبياتُ اللبنانيّاتُ ثمّ المصريّات فالسوريّات، وذلك قبل صدور كتاب **تحرير المرأة** لقاسم أمين عام ١٨٩٩.

فقد ذكرنا أنّ المقالة النسائيّة الأولى المطالبة بحقّ المرأة في العلم قد صدرت عام ١٨٧٤، وأنّ لبيبة الهاشم كتبت في «فوائد العلوم للنساء» عام ١٨٩٦. ونضيف هَهنا اسمَ زينب فوّاز التي تقول مي زيادة إنّ قاسم أمين كان متأخّراً عنها. فهي، [أي فوّاز] كانت تنشر رسائلها الزينبيّة في موضوعات المرأة قبل سنة ١٨٩٢ بينما لم ينشر قاسم أمين كتاب **تحرير المرأة** إلاّ سنة ١٨٩٨[١].

كما يلحظ مؤرّخون للحركة الأدبيّة في عصر النهضة أسبقيّة الأدبيات اللبنانيّات «وجرأتهنّ النادرة في إصدار المجلّات النسويّة، وفي الدعوة إلى تحرير المرأة منذ العام ١٨٩٢ وذلك قبل أن يصدر قاسم أمين كتاب **تحرير المرأة** عام ١٨٩٩»[٢].

والملاحَظ أنّ معظم القدرات النسائيّة اللبنانيّة قد وجدت في مصر أرضَ تحقّقها حيث استظلّت المناخَ الليبرالي الذي أفسح آنذاك لأجنحة أعياها الجثوم داخل دوائر عدم الإمكان العثماني المليّ والاستبداد الحميدي. والملاحَظ كذلك أنّ معظم المجلّات التي ذكرنا (وهي ليست جامعة مانعة قطعاً) قد صدرت في القاهرة والاسكندريّة. وهكذا شكّلت هجرة الكاتبات اللبنانيّات إضافةً إلى ظاهرة الهجرة والغربة التي وسمت الثقافة النهضويّة اللبنانيّة بشكل عام. وإذا كنّا قد أدرجنا الروائيّات في سياق واحد مع أشقائهنّ فإنّه بإمكاننا إدراج المؤسّسات أمثال هند نوفل واسكندرة أفرينو ولبيبة الهاشم وغيرهنّ في تيّار المؤسّسين لكبريات الصحف المصريّة في الحقبة ذاتها، أمثال سليم وبشارة تقلا ـ مؤسّسي **الأهرام** عام ١٨٧٥ ـ وفارس نمر مؤسّس **المقطّم** (١٨٨٩) وجرجي زيدان مؤسّس **الهلال** عام ١٨٩٢، ويعقوب صرُّوف مؤسّس **المقتطف**. وكانت المجلّات والصحف تتبارى في نشر القصص المؤلّفة والمترجمة استجابة لرغبة القرّاء. و«هكذا ساعدت الصحافة على نشر القصّة بين جمهور قرّاء العربيّة»[٣]. لكن الملاحظ أنّ معظم هذه الصحف النسائيّة قد اندثرت، وما بقي منها لا يتجاوز «الثلاث أو الأربع في حديثات العهد»[١]. ذلك أنّ طاقات المرأة قد تحوّلت على ما يبدو إلى ميادين أخرى لعلّ الأدب القصصي أن يكون أهمّها.

وفي مجال الدراسات والبحوث كتبت زينب فوّاز عن أهليّة المرأة وحقّها في المشاركة بكلّ شأن، بما في ذلك الشأن السياسي، في كتابها **الدرّ المنثور في طبقات ربّات الخدور**؛ وهو واحد من أشهر كتب حقبتها، والأوّل في بابه لجهة احتوائه على ٤٥٦ ترجمة «من تراجم شهيرات الشرق والغرب من كلّ أديبة فاضلة وملكة عاقلة وخطيبة وناثرة»[٢].

وقد استندت فوّاز في كتابها إلى ٤٤ مرجعاً داعماً لمادّة إعلاميّة استغرقت ٥٥٢ صفحة. ويعتبر الكتاب معلَماً من معالم النهوض الفكري للمرأة العربيّة في سياق مبادرتها لإثبات أهليّتها وأخذ قضيّتها بيدها وإيصال صوتها إلى المحافل الثقافيّة النسائيّة في الغرب والحوار الحضاري مع الرموز الغربيّة النسويّة المتقدّمة. ولعلّ مشاركة فوّاز في المعرض الكولومبي عام ١٨٩٣ بكتاب **الدرّ المنثور** هو الأوّل على هاجسها النهضوي الحضاري الشمولي. وتأسف فوّاز في رسالتها لرئيسة القسم النسائي في المعرض لأنّ الحجاب يحول دون حضورها المعرض الأميركي شخصيّاً[٣].

وإذا كان لا بدّ من الاكتفاء باختيار أهم المباحث النسائيّة فلا بدّ لنا من التوقّف عند مؤلّفَي اللبنانيّة نظيرة زين الدين **السفور والحجاب** و**الفتاة والشيوخ** (١٩٢٨) ومرماهما كما تحدّدهما الباحثة هما «تحرير المرأة والتجدُّد الاجتماعي في العالم الإسلامي»[٤]. وقد أكّدت الكاتبة حقَّ الكائن البشري في الاختيار الإرادي الحرّ في كلّ شأنٍ يتّصل بحياته العقديّة أو السلوكيّة، مسقطةً الحجاب بوصفه «أحد القشور والظواهر» داعية إلى «الاعتناء باللباب والسرائر» ومؤكّدة أنّ اللباب قتلها «تجميدُ الشرع بسدّ باب الاجتهاد»[٥]. وقد أثار كتاب نظيرة زين الدين الأوّل **السفور والحجاب** في حينه من الردود

(١) راجع مقدّمة فوزيّة فوّاز لأعمال زينب فوّاز رواية **حسن العواقب** ومسرحية **الهوى والوفاء**، إصدار «المجلس الثقافي للبنان الجنوبي»، سلسلة «من التراث العاملي»، بيروت، ط ١، ١٩٨٤، ص ٢١.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) محمّد يوسف نجم، **القصّة في الأدب العربي الحديث**، مرجع مذكور ص، ٢١.

(١) أنيس المقدسي، **الاتجاهات الأدبيّة**، مرجع مذكور، ص ٢٧٣.

(٢) النصّ هو لزينب فوّاز، وقد جاء في رسالة بعثت بها إلى رئيسة القسم النسائي في معرض شيكاغو «برتا هونوري بالمر» ونشرتها فوزيّة فوّاز في مقدّمتها لأعمال زينب فوّاز، مرجع مذكور، ص ٢١.

(٣) تقول فوّاز في رسالتها إلى برتا بالمر «لو كانت عوائدنا، نحن النساء المسلمات، تسمح لنا بالحضور في مثل هذه الاجتماعات لكنت سعيدة بتقديمه بنفسي»، المرجع السابق.

(٤) نظيرة زين الدين، **السفور والحجاب**، مطابع قوزما، بيروت، ط ١، ١٩٢٨، المقدّمة.

(٥) المصدر السابق، ص ٦ و٤٩.

ما جعل العالم العربي ـ الإسلامي يبدو وكأنّه قد انقسم إلى حزبين اثنين: حزب الحجابيّين ـ الذين رموا زين الدين بالكفر والتبعيّة للإرساليّات والمبشّرين الأجانب ـ وحزب السفوريّين، وكان في مقدّمتهم شعراء كبار أمثال الرصافي[1] والزهاوي اللذيْن كتبا لحزب السفوريّين أناشيد تردّدت أصداؤها بين المشرق والمغرب. كما انحاز بعض الشيوخ الشعراء أمثال أحمد تقيّ الدين إلى السفوريّين بقصيدة كان مطلعها:

يا فتاة الخدر سيري للسفورِ
لا تكوني ظلمةً في عصر نورِ

وختمها بالقول:

لا يضير النورُ وجهاً سافراً
في ضياء العقل والحقِّ، الطهور

وفي حقل الشعر: كان للبنان الرائدات أمثال وردة اليازجي (١٨٣٨ ـ ١٩٢٤) وجميلة العلايلي الشاعرة الناثرة التي جاءت متأخّرة نسبيّاً. وفيما نظمت الرائدتان الأبكر حضوراً إلى عالم الشعر بأسلوب تقليدي قلّدتا فيه اليازجيَّيْن ناصيف وابراهيم، ظهر تيّارُ التجديد في الشعر النسوي على يد جميلة العلايلي التي تأثّرت بأدباء الرابطة القلميّة ولاسيّما جبران وإيليّا أبو ماضي. وهي في نظر النقّاد «أوّل شاعرة حاولت أن تصوّر عاطفتها تصويراً صريحاً»[2] في وسطٍ اجتماعيٍّ محافظٍ فرض عليها النشر بتوقيعاتٍ رمزيّة.

كانت مي زيادة هي الأكثر حضوراً في مرحلة ما بين الحربين، وإن كان لا يفوتنا ذكر أخريات مثل وداد سكاكيني الصيداويّة التي أقامت في دمشق وتنقّلت بين بيروت ودمشق والقاهرة[3].

وقد عكست مي زيادة هي الأخرى مؤثّرات جبران والمدرسة المهجريّة في أدبها. ثمّ دخل الإبداع النسوي في لبنان مرحلة شبه غيبوبة استمرّت حتّى العام ١٩٥٨ حين أرسلت ليلى بعلبكي عبر روايتها **أنا أحيا** ما يشبه الدقّات القويّة الثلاث التي تسبق إزاحة الستار عن المشهد. والمشهد كان روائيّاً، واستمراريّاً لم ينقطع دفقه بعد، بحيث يمكن القول إنّ الفنّ القصصي هو فضاء الإبداع السنوي المعاصر، كما كانت المؤسّسات والمقالات الصحفيّة هي أبرز مجالات حضور الرائدات الأوّل.

الروائيّات اللبنانيّات المعاصرات ١٩٥٨ ـ ١٩٨٦

يمكن اعتبار رواية **أنا أحيا** (١٩٥٨) رائدة المعنيين الفنّي والفكري، وذلك لاستكمالها عناصرَ الفنّ القصصي لجهة الشكل، ولأنّها تؤسّس للرواية الوجوديّة بالمعنى الفلسفي، أو تنقل بعض ملامح الفكر الوجودي إلى الرواية من جهة ثانية. «لينا» بطلة الرواية، تتحدّر من الطبقة الوسطى التجاريّة التي توسّعت وازدهرت خلال عقد الخمسينات. لكن بطلة بعلبكي ترفض طبقتها وتحتقر ثروتها الماليّة وتبعيّتها السياسيّة للأجنبي، وتصرّ على استقلالها وصناعة ذاتها بأداة العمل. والصبيّة الوجوديّة المتخفّفة من أثقال الأسرة والتقليد تخطو واثقة وبرشاقة آسرة. وفي اندفاعها إلى الحريّة والأكل من شجرة المعرفة عنادُ صبيّةٍ بريئةِ الشقاوة، لكن الصبيّة شقيّة أيضاً بفعل توتّرٍ تعيشه بين قطبين ثقافيّين حضاريّين: أحدهما شرقٌ يتمسّك بكتابه الديني والتقليد، والآخر غربٌ يمارس القرصنة السياسيّة والعسكريّة (كما استدلّت من العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦) إضافة إلى التحديث والتغريب السطحي الذي يبتدّى في لغة وهندام ومسالك شريحة بشريّة تتردّد بين الجامعة الأميركيّة والشوارع والمقاهي المحيطة.

لكن ولاء الصبيّة الوجوديّة هو لذاتها لا لأيّ ضميرٍ جماعيٍّ عام. وذاتها في توهّمها «قصر فخم منيف مكثّف». وإذ تعجز بطلة بعلبكي عن الامتداد بذاتها إلى قضيّة وجماعة فإنّها تعود عودة الصقر الجانح نحو الشمس إلى قنّ الدجاج، وتغلّب مبدأ الاستمراريّة البيولوجيّة على مبدأ الثورة الثقافيّة وتتقبّل موضوعةَ أمّها: «أنت مثلي خُلِقت لمضاجعة الرجل وهدهدة سرير الطفل».

وهذا يعيدنا إلى نظريّة حوّاء الأبديّة أو المرأة الخالدة. إنّ مصادرة بعلبكي لبعدَي الحريّة العقلي والإنتاجي ولّد شخصيّةً نسائيّةً ممسوخةً في روايتها الثانية **الآلهة الممسوخة** (١٩٦٠) حيث يطالع المرء صورة امرأة عاقر تداعب دمية بديلة تجسّد رغبتها في الإخصاب ولو من زوج سجّان يجلد كرامتها.

وقد تميّز عقد الستّينات الذي توقّف نتاج ليلى بعلبكي في مفتتحه بظهور أقلامٍ نسائيّةٍ لبنانيّةٍ لم يتوقّف نتاجها بعد أمثال غادة السمّان

---

(١) يقول الرصافي مدافعاً عن نظيرة زين الدين وكتابها ومخاطباً أعداءها:

هدمتْ نظيرة ما بنت عاداتكم ... من كلّ سجنٍ للنساء مهين
أفَتمكثون على العناد وقد بدا ... من بعد ليل الشكّ صبح يقين
نحن السفوريّين أعلم بالذي ... شرع النبي محمّد من دين
أيكون ما شرع النبيّ محمّد ... شيئاً يخالف شرعة التمدين

(٢) أنور الجندي، مرجع مذكور، ص ٢١.

(٣) مؤلّفات سكاكيني هي **الخطرات، مرايا الناس، أمّهات المؤمنين، بين النيل والنخيل، الحبّ المحرّم، إنصاف المرأة، الستار المرفوع، العاشقة المتصوّفة، شهيرات من الشرق والغرب، سواد في بياض، قاسم أمين، الكاتبة مي.**

الدمشقيَّة الولادة والمنشأ، اللبنانيَّة الجنسيَّة، وإميلي نصر الله وليلى عسيران، كما ظهرت كاتبتان واعدتان هما منى جبُّور وبلقيس حوماني.

في رواية **فتاة تافهة** (١٩٦٢) قدّمت جبُّور النموذج الأوَّل لأنثى ترفض الأُنوثة وتسحب هويتها الجنسيَّة من مجال التعارف والتواصل[1]. وأمَّا رواية بلقيس حوماني الأهمّ فكانت **حيّ اللجى** (١٩٦٧) التي تعاملت بأسلوبٍ واقعيٍّ يختلف عن الغنائيَّة الرومنتيكيَّة التي طبعت قصصَ معاصراتها اللبنانيَّات وروايتهنَّ مع قضيَّة الجنوبيِّين النازحين إلى قاع بيروت الاجتماعي حيث تركَّدوا في أزقَّةٍ وأحياء تذكّر بالتي وصفها «ديكنز» أو «غوركي». وغنيٌّ عن القول إنَّ فلاَّحينا الجنوبيِّين لم يشكِّلوا جيشَ البروليتاريا الصناعيّة المنتجة. فقد ظهروا في الرواية كما كانوا في الواقع قطاعاً طفيليّاً هامشيّاً من البروليتاريا الرثَّة التي تقهر الأبنةَ ويتعارك رجُلُها مع الزوجة بوصفها عبدةَ العبد. ومن هجرة القرويِّين والفلاَّحين الجنوبيِّين إلى العاصمة القريبة أو المدن الغربيَّة البعيدة استلَّت إميلي نصر الله خيوطاً نسجت منها حبكاتها الروائيَّة ابتداءً من باكورتها **طيور أيلول** (١٩٦٢) وانتهاءً بروايتها الأخيرة **الإقلاع عكس الزمن** (١٩٨٦). كما أنَّ موضوع الهجرة من الريف الجنوبي إلى العاصمة اللبنانيَّة بقي محور عددٍ من الأعمال الروائيَّة والقصصيَّة لعلَّ أبرزها كان رواية رجاء نعمة **طرف الخيط** (١٩٧٣) ورواية نهى سمارة في **مدينة المستنقع** (١٩٧٣). وقوام الروايتين الأخيرتين هو شخصيَّة البورجوازي الصغير المتقلقلة الباحثة عن دور ومرتبة في سلَّمٍ اجتماعيٍّ كان باديَ الحركة.

والشخصيَّة الجنوبيَّة المهاجرة و/أو المهجَّرة الحاملة لنار الحرب والمنصهرة في أتونها هي قوام رواية حنان الشيخ الهامَّة **حكاية زهرة**.

إميلي نصر الله: النشيد الصوفي يتواصل

النشيد الصوفي الحلولي الذي استهلَّه الريحاني وجبران ونعيمة يتواصل دون انقطاع في أدب إميلي نصر الله القصصي. إنَّ إميلي نصر الله تكتب القريةَ اللبنانيَّة الجنوبيَّة في زمن التحوّلات التي استحدثتها فيها الطبقةُ الوسطى المتنامية منذ الخمسينات، وهي تحوّلات مزَّقت نسيجَ العلاقات الاجتماعيّة القرويَّة التضامنيَّة وقيمها الروحيَّة ودفعت بالقرويِّين إلى فضاء الفردانيَّة المدينيَّة النافية لضمير الجمع. وكافَّة روايات نصر الله تتلفَّت إلى الماضي في حزنٍ على أرضٍ جنوبيَّةٍ ينزح أبناؤها عنها في هجرات متعدِّدة الحلقات والدوافع، سياسيَّة كانت (الفرار من جور العثمانيِّين إلى آفاق حرَّة) أو اقتصاديَّة (يحرِّكها شحّ الأرض ووعود الثراء في المهجر)، أو أمْنِيَّةً ماثلة في اعتداءات اسرائيل على القرى الجنوبيَّة وانكفاء ظلّ الدولة الأمني عن سماء الجنوب وأرضه.

والعنصر الدرامي في أدب نصر الله يتأتَّى من حنين الجذر القروي إلى ترابه الذي اقتُلِعَ منه ولم يعلق بتراب آخر قريب أو بعيد، لأنَّ كلّ ما عدا أرض الجنوب هو أرض الشتات. ولا شكّ أنَّ نزوع إميلي نصر الله إلى وحدة الوجود التي تجمع المكان والإنسان كان يأخذها في حالة انخطاف تُخرج قلمها عن السياق ليدخل في تسبيحات حلوليَّة رومانتيكيَّة لا وظيفة بنيويَّة لها، وهذا ما أضعف العنصر الدرامي في عملها الروائي. والحقّ أنَّ نجاحات الكاتبة وإخفاقاتها كانت تعتمد على مدى قدرتها على إخضاع الروح الصوفي القويّ فيها لضرورات البناء الفني العضوي من جهة، ومقاربة العالم الواقعي ـ وإن جافى مثلها الكونيَّة التوحيديَّة ـ من جهة أخرى. وقد نجحت نصر الله، في تقديري، في إقامة جدل متوازن بين الواقعي والمثالي في روايات ثلاث: **طيور أيلول** وهي باكورة أعمالها (١٩٦٢) و**الرهينة** (١٩٧٤) وروايتها الأخيرة **الإقلاع عكس الزمن** (١٩٨٦)، في حين تخلخل الجدلُ مع الواقع في روايتيها **شجرة الدفلى** (١٩٦٨) و**تلك الذكريات** (١٩٨٠) واستغرقهما الجنوح المثالي الرومانتيكي.

إنَّ بطلات إميلي نصر الله هنَّ ضحايا مرحلة الانتقال بين طبقتين وزمنين. ذلك أنَّ البورجوازيّة اللبنانيَّة نقلت المرأة إلى مدن وجامعات ووظائف بسرعة لم تتواقع زمنيّاً مع حركة الوعي والفكر. أي أن تمزُّعَ النسيج الاجتماعي القرويّ التقليدي لم يتساوق مع تحوّل نوعي موازٍ في نظرة المرأة إلى المجتمع، كما أنَّه لم يملّك المرأة نظرة جديدة إلى نفسها. وهكذا نجد بطلة رواية **الرهينة** تتحرَّك بحريَّة في بيروت، وتستقي المعرفة في أهمّ جامعاتها لكنَّها تبقى سلبيَّة الوعي، مشلولة الإرادة، محكومة من الخارج والداخل بمفاهيم بطركيَّة تستبقي الرجل قَدَرَاً لها وتجعل من ماضيه مستقبَلَها. وتعطي الكاتبة هذا الرجل المجرّد اسمَ الإلّه الأسطوريّ الجبّار «نمرود».

(١) «كلاَّ لن أصبح امرأة، صرختْ، لن أصبح امرأة». هذا ما تعلنه بطلة منى جبُّور مضيفةً: «مستحيل أن تتّخذ منِّي لذَّة، فأنا لست امرأة، أنا كيان». وهكذا يتأقطب الجنسان بدل أن يتكاملا، وتسود جدليَّة التنافي الجنسي التي تتوسَّع وتتنوَّع في أدب نوال السعداوي القصصي. وقد أصدرت جبُّور رواية ثانية عام ١٩٦٦ بعنوان **الغربان والمسوح السوداء**.

وهكذا حملت بطلاتُ نصر الله شحوب «زهراتٍ تفتّحت قسراً في غير موسمها» على حدّ تعبير الكاتبة فاكتست بصفرة الاكتئاب. إنّ الانكسار الغنائي الشجي، والحزن على الذات الأنثويّة المتكسِّرة الأجنحة هما من سمات لا تقتصر على أدب نصر الله القصصي وإنّما تنطبق على معظم نتاج المرأة القصصي من أليس بطرس البستاني إلى مي زيادة وغيرهما.

إنَّ الحرب اللبنانيَّة، وهي الأكثر حضوراً في أدبنا النسائي اللبناني والفلسطيني المعاصر، كانت قاسية على رهافة الكاتبة البنفسجيَّة إميلي نصر الله، إذ واجهت روحها الصوفي الكوني المسيحي الهاتفة «نجِّنا من التجارب» بمشكلة الشرّ الخلقي والعنف التدميري العبثي والتناحر الطائفي الوثني والهزائم الوطنيَّة والقوميَّة. إنَّ نفور الكاتبة من الشرّ الخلقي كان يدفعها إلى استنكافٍ فنيٍّ عن الخوض في تفاصيله فتؤشِّر إليه من بعيد وعلى استحياء. لكن «الفنّ لا يُقرأ إلاَّ على ضوء فانوس الوثنيَّة» كما كان يقول مارون عبّود، وما هو غيرُ مرغوبٍ أخلاقيّاً هو غالباً ما يكون المرغوبَ عندنا. لهذا كانت الصورة التي تقدِّمها عن الواقع تطلّ من وراء جفون مغمَّضة تأبى أن تنفتح على ولائم الحواس واحتفالات آلهة الخصب الوثنيَّة، وهي ما يستوقف كاتبةً مثل غادة السمّان التي تُمتعها صُحبة الدكتور فاوست والذين يقامرون بروحهم الأبديَّة في رهانٍ يائسٍ على اللحظة الدنيويَّة. لكن غادة السمّان وإميلي نصر الله تحتفيان معاً في زمن الحرب بدور المرأة وهي تعيد إحياء النوع البشري الذي يميته رجال مسلّحون وجوهُهُم أقنعةٌ كشعاراتهم. والكاتبتان تحتفيان بالمرأة لحظةَ قيامها بدور النحّات الأبديِّ الذي يصوغ مثال النوع، على نحو ما تذكر السمّان في لفتةٍ تُخفِّف من وطأة **كوابيس بيروت**. وأمّا إميلي نصر الله فتحتفي في رواية **تلك الذكريات** بالمرأة لحظة أن يدركها الفرس فتصبح امتداداً شاسعاً لأرض بلا حدود.

وفي رواية نصر الله **الإقلاع عكس الزمن** تحيي المؤلِّفة مجدَّداً نموذجَها القروي في أقصى درجات نضجه واكتماله، لتميته على دين الوطنيَّة اللبنانيَّة الجامعة لكلِّ ما فرَّقته حروب الطوائف المدبَّرة. صحيحٌ أن نموذج الكمال القروي يذهبُ ضحيَّةَ الحقد والحرب، لكن موته لم يكن بارداً وموحشاً كموت صديقة «المختار» في المهجر الأميركي، وإنَّما جاء موته كما تمنَّى: عرساً صاخباً أنشدت فيه الطوائفُ والأحزابُ نشيداً توحيديّاً وأطلقت فيه الجموعُ اللبنانيَّةُ التي تقاطرت من أربع زوايا الوطن حداءً أبكى عيون المساء!

مرافئُ غادة السمّان ترحل والازدواجيَّةُ ريحُ أشرعتِها [1]

وعلى النقيض من إميلي نصر الله التي تتعامل مع الماضي بكثير من الحنين، تتلفّت غادة السمّان إلى الوراء بغضب. إنَّ غادة السمّان، الدمشقيَّة التي أفلتت من شباك التقليد الديني واستجابت لنداء حوريَّات بيروت أرضِ طموحاتها البعيدة، قد أحيت في مجموعاتها القصصيّة الأولى (**عيناك قدري، لا بحر في بيروت، ليل الغرباء**) نموذجَ الوجوديَّة الذاهبة في مغامرة السندباد، الخائضة غمار التجارب حتّى النهايات الصعبة. وقصص غادة السمّان تحكي مكابدةَ الغريبة المتفرِّدة التي تتحمَّل كافَّة النتائج المترتِّبة على خيار المغامرة النسائيَّة خارج حدود المظلَّات العائليَّة والاجتماعيَّة الواقية.

لكن حريق الخامس من حزيران ١٩٦٧ داهمَ وعيَ الوجوديَّةِ المتمرِّدةِ على الأسرة الأرستقراطيَّة وتقاليدها والعرف، وأخرجها من حالة الرفض الفردي السلبي (التي انتهت ببطلة رواية **أنا أحيا لليلى** بعلبكي إلى القبول السلبي بدور الأنثى التقليدي) إلى الإيجاب الثوري، أي إلى البحث عن حليف اجتماعي تتكامل معه في جهد يرمي إلى تخليق البدائل التي تردّ الهزائم وتنفي مكوِّناتها. وقد شكَّلت مجموعتها القصصيَّة **رحيل المرافئ القديمة** (١٩٧٤) معلماً أوَّل على هذا الانعطاف.

وإذا كانت بطلات غادة السمّان في رحيلٍ دائمٍ لايستقرّ في ميناءٍ شرقيٍّ أو غربيّ، فذلك يعود إلى ازدواجيّة وعيهنّ الذي تتصارع فيه رياحٌ ثقافيَّةٌ شرقيَّةٌ وغربيَّةٌ. ففي المدينة العربيّة الشرقيّة يُكابدنَ ضغطَ الكتلة الاجتماعيّة المتجانسة على حريَّتهم الفرديّة، فيذهبن إلى مدينة الغرب ليتلاقين فيها مع ذواتهنَّ التي كوَّنتها روافدُ الغرب الثقافيّة. لكنهنَّ، مثل كافّة بطلات المرحلة الانتقاليّة، يكابد وجدانهنَّ الشرقيُّ الذي استدفأ العلاقة الاجتماعيّة الحارَّة في الشرق، صقيعَ الفرديّة ووحشة الغربة، فيثور فيهنَّ الشوقُ إلى شمس الصحراء. وبطلة السمّان المسمَّرة على صليب الازدواجيّة تعيش زمنيْن في المكان الواحد وتلبس حول معصمها ساعتين يضمّهما إطار واحد: إحدى الساعتين تعمل بتوقيت جنيف بينما تعمل الثانية بتوقيت اليمن (الجنوبي الماركسي آنذاك). لكن الرجل يبقى في مجموعة **رحيل المرافئ القديمة** هو المدخل الوحيد الذي تتوسَّلُه المغتربةُ في جنيف إلى الوطن، وتبقى العلاقة الجنسيّة الخاصَّة بطاقةَ مرورِ المرأةِ إلى قضيّةِ الثورة الاجتماعيّة العامَّة المرغوبة. واكتشاف بطلة السمّان لازدواجيّة

(١) راجع دراستنا المفصَّلة عن غادة السمّان المنشورة في كتاب **الحرِّيّة في أدب المرأة**، ط ٣، مؤسَّسة الأبحاث العربيّة ـ بيروت.

القائد اليميني الماركسي يدفعها إلى الموت جسداً بعد الموت يأساً. وهكذا تقضي الغريبة التي كابدت صقيع جنيف محترقةً بشمسِ الصحراء اليمنيَّة.

إنّ ثنائيّة شرق ـ غرب الحضاريّة لم تجد في أدب المرأة اللبنانيّة حلاً لها في ثالوث يؤلِّف بين قطبيها. فموسم الهجرة إلى الشمال مستمرٌّ، وأسبابه اللبنانيّة قائمة في الحاضر كما في الماضي.

لكن غادة السمّان، في مقابل انسداد أفق التسوية الحضاريّة، تفتح آفاقاً واعدة أمام الجدليّة الطبقيّة الاجتماعيّة، والأمل بثورة اجتماعيّة انقدحت شراراته الأولى في آخر مجموعات غادة القصصيّة ثمَّ توهَّج في أولى رواياتها **بيروت ٧٥** (١٩٧٥) التي كتبت فيها معاناةَ شخصيَّاتها على خلفيَّةٍ اشتراكيَّةٍ علمانيَّةٍ قوميَّةٍ ـ حديثة بدت معها بيروت مدينةً منذورةً لعاصفة الثورة الطبقيّة التي تعيدها للكادحين وأصحاب الهويّة الوطنيّة والعروبيّة الصريحة. وقد فاجأ الطوفان الطائفي أحلامَ الكاتبة في الثورة الاجتماعيّة فكتبت في **كوابيس بيروت** (١٩٧٧) العنف الصاعد من سراديب الغرائز، وهو عنفٌ راح يفجِّر أحلامها ويرسلها شظايا معدنيّة حارقة تطول وجدانها فيعيد الوجدانُ صياغةَ أحلامِ الأمس المشظَّاة على شكل كوابيس تتناسل في صورٍ يتداخل في تركيبها الخرافي الرمزي عالَما البشر والحيوان. وقد نشرت الكاتبة مئات كوابيسها أو أحلامها المقلوبة على شكل مروحة دائريَّةٍ وفيرةِ الأضلاع، وأدخلتْ في صياغة الكوابيس عناصرَ أُسطوريّة يونانيّة ودينيّة، واستعانت بمؤثّرات التراجيديا الشكسبيريّة الخوارقيّة. ويلاحَظُ عمقُ الأثر التكويني الفنيِّ للأدب الانكليزي على فنِّ غادة السمّان الروائي.

وقد نجحت غادة السمّان في رواية **كوابيس بيروت** في إحياء جدلٍ متوتِّرٍ بين عقلانيّة مثلها الثقافيّة الوافدة من جهة ولامعقوليّة العنف الطوائفي الهمجي والموت الجسدي والمعنوي البشع المتأتّي منه والذي لا قيامة بعده، من جهة ثانية.

وبقيت الكاتبة ـ البطلة، رغم اهتزاز قناعتها بقدرة «الجنرال جوع» على قيادة التاريخ في هذا الجزء من المشرق، قادرةً على الإمساك بالمسدَّس والدفاع عن مكتبتها الثوريّة التي يتهدَّدها لصوصُ الحرب، وهي (المكتبة) المعادل الموضوعي المجسَّم لوعيها الذاتي. لكنّ حريق الحرب يطولُ المكتبَة، فتكشف البطلةُ هشاشةَ الحبر والورق وثقافةِ المثقَّف المفارقة للواقع اللبناني في لحظةِ اندلاع الحريق في الكتب والوجدان معاً.

لكن هذا الجدل الحيّ الذي أقامته السمّان في **كوابيس بيروت** بين الموضوع والذات، المكان والوجدان، انقطع أو كاد في محاولتها الروائيّة الأخيرة **ليلة المليار** (١٩٨٦) التي تعاملت فيها الكاتبة مع أسباب وتجلِّيات الانهيار اللبناني والعربي الذي أبرزه الاحتلال الاسرائيلي للعاصمة اللبنانيّة صيف ١٩٨٢.

فهذه المرّة كانت الذات الكاتبة بعيدةً عن المشهد المكتوب. فبيروت الموطوءة بالمجنزرات الاسرائيليّة تُطلّ من ذاكرةٍ غائمةٍ لشخصيّةٍ مقيمةٍ على بحيرة ليمان السويسريّة. وغياب المشهد في كثافته الحسِّيّة غيَّب الشرطَ الأول للتخييل والتخليق الذي يعيد إنتاج الوقائع بوسائط فنِّيّة تحويليّة. وغياب المشهد الحسيِّ استحضر الفكر السياسي في كامل عُريه ليلقي على المسامع (بدل أن يعرض للأبصار) خطابَ الكاتبةِ السياسي ضدّ كلّ من وما له علاقة بالقمع السياسي العربي أو الهدر المالي لطاقات العرب الواقفين بملايينهم خلف حاجز اسرائيلي يقطع الماء والغذاء عن بيروت.

وإذا كانت السمّان قد نجحت في رواية **كوابيس بيروت** في معادلة اللامعقول السياسي اللبناني (الواقعي) في معادلات اللامعقول الفنيِّ المطابق للواقع في جوهره، فإنّها قدَّمت في محاولتها الروائيّة الأخيرة **ليلة المليار** الواقعيَ والمعقولَ في خطابٍ سياسيٍّ تقريريٍّ لا يجد معادلاته الفنيّة الموضوعيّة، الأمر الذي أفقد المعقول مصداقيته ومعقوليّته.

فهل نخاطر ونقول إنّ غادة السمّان بلغت مرحلة الخريف وأنّ ثمرتها الروائيّة الأخيرة قد أدركها المطر؟

ليلى عسيران تبحث عن المعنى

لقد شكَّلت ليلى عسيران مع إميلي نصر الله وغادة السمّان ثالوثَ الاستمراريّة القصصيّة منذ بداية السِّتينات. وغالبيّة الشخصيَّات النسائيّة المركزيّة في أدب عسيران القصصي زوجاتٌ محبطات يَتُقْنَ في عالم البورجوازية المترف إلى حبّ كبيرٍ وعاطفةٍ عظيمةٍ وقضيةٍ وطنية أو قومية عامةٍ تدفعهنَّ إلى الفعل السياسيِّ المباشر الذي يسبغ اللون والنكهة على أيّامٍ رتيبةٍ تتركّد في بحر الزمن الميِّت.

وروايات عسيران تستحضر الهمَّ الوطني اللبناني الفلسطيني ليشكِّل أهمّ محاور رواياتها الأكثر نضجاً، من **عصافير الفجر** (١٩٦٨) التي جمَّلت فيها الثورةَ الفلسطينيَّةَ، إلى **خطّ الأفعى** (١٩٧٢) التي كتبتها على خلفيّة «أيلول الأسود» **وقلعة الأسطى** (١٩٧٩) **وجسر الحجر** (١٩٨٢) اللتين تعاطت فيهما مع الحرب اللبنانيّة ـ وهي الحرب التي نالت من صورة عنترة الفلسطيني التي كتبت عسيران أوهامها عنه في **عصافير الفجر**.

والحقّ أنّ التداخل بين العنصرين الوطني اللبناني والعربي الفلسطيني في الحرب ـ التي توصف باللبنانيّة من قبيل التبسيط ـ جعل هذه الحرب تحتلّ المساحات الأوسع، لا من الرواية النسائيّة اللبنانيّة وحسب وإنّما من الروايات التي صدرت في سورية ولبنان وفلسطين كذلك بعد اشتعال هذه الحرب. وهذه الملاحظة تتأكّد صحّتها لبنانيّاً في روايتي غادة السمّان **بيروت ٧٥** و**كوابيس بيروت** وفي روايتي ليلى عسيران **قلعة الأسطى** و**جسر الحجر**، وفي روايتي إميلي نصر الله **تلك الذكريات** و**الإقلاع عكس الزمن**، ومحاولات روائيّة عدّة لنازك سابا يارد منها **الصدى المخنوق** (١٩٨٦) و**كان الأمس غداً** (١٩٨٨)، وأخيراً وليس آخراً رواية حنان الشيخ **حكاية زهرة**، وبدرجة أقلّ في روايتها الأخيرة **مسك الغزال** حيث تبقى الحرب اللبنانيّة واحدةً من الأبعاد الدافعة للحدث ولكن من موقع خلفي.

الجنوب اللبناني امرأة اسمها زهرة

وفي **حكاية زهرة** (١٩٨٠) ينجدل القهر الجنسي والاجتماعي والوطني في معاناة مركّبة تُقرأ على أكثر من مستوى وتستحيل فيها الأنثى (وهي زهرة جنوبيّة) إلى أرض مغتصبة تتعطّش قبل الحرب التي بدأت عام ١٩٧٥ إلى العاطفة الجنسيّة والوطنيّة الحقيقيّة[١]. وفي زمن الحرب تغازل قنّاصاً تتوهّم فيه القدرةَ على الخلاص من كبتها الجنسي ـ الاجتماعي ـ الوطني وتحمل منه، إلّا أنّ قنّاصَ الحرب اللبنانيّة يرديها برصاصة تؤكّد خطيئة مغازلة «الزهرة الجنوبيّة» للميليشيات وزيف الحمل من القنّاص المليشياوي و«خطيئة الرهان عليه مخرجاً من الإحباط والانسحاق والحرمان بأنواعه».[٢]

الضياع الحضاري في مدينة الصحراء

وفي روايتها الأخيرة **مسك الغزال** (١٩٨٨) تكتب حنان الشيخ الرواية النسويّة الأولى عن مدينة الصحراء التي كان عبد الرحمن منيف قد كتب خماسيّتها: **مدن الملح**. ومدينة الصحراء كما تكتبها حنان الشيخ تتكشّف من زوايا أربع نساء يختلفن هويّةً وتكوُّناً ثقافيّاً: فهنّ لبنانيّة وأمريكيّة وخليجيّتيْن.

عين اللبنانيّة التي تدفعها الحرب في بلادها إلى الذهاب مع زوجها المهندس إلى مدينة الصحراء لا ترى في مدينة «السائل الأسود» إلّا أرض خراب، كلُّ ما فيها غير طبيعي، حتّى الطبيعة التي لا تعرف إلّا نظام الفصلين بدل الأربعة. وفوق هذه الأرض يقيم إنسانُ البعد الغرائزي الواحد الذي يهذي برغبة المكبوت الجنسي. ومجتمع المدينة الصحراويّة ينشطر على حدٍّ جنسيٍّ إلى مجتمعين أو جنسين منفصلين، والانفصال بين الجنسين يؤدّي إلى علاقات جنسيّة غير طبيعيّة بين أبناء الجنس الواحد.

والزمن الصحراوي يتراصف ولا ينبني، يتركّد ولا يصعد، والنساء عباءات وبراقع سود يبدون فيها كتلاً ماديّةً بلا اسم أو ملمح أو كيان. والنساء يتحركنّ فوق رمالٍ حارّةٍ، و«تدقّ بجسمها ليل نهار دقّات خنافس سوداء تعلن عن حاجتها للجِمَاع».

وإذا كان ضياع اللبنانيّة الحضاري بين الشرق والغرب هو الشاغل الذي انفرض على وعي الكثير من الكاتبات من ليلى بعلبكي عام ١٩٥٨ إلى غادة السمّان، فإنّ حنان الشيخ تطرح معضلة اغتراب اللبنانيّة العربيّة الحضاري في مدينة الصحراء العربيّة التي يفترض أن يربطها بها رابطٌ قوميٌّ حضاريٌّ مشترك. ومكابدة الاغتراب في المدينة العربيّة الصحراويّة موضوع أدخلته الحرب اللبنانيّة إلى أدب المرأة اللبنانيّة وتطالعه في بعض قصص المجموعة الأخيرة لنهى سمارة **الطاولات عاشت أكثر من أمين**. ويمكن القول إن حنان الشيخ قد قطعت بين روايتيها الأولين **انتحار رجل ميّت** (١٩٧٠) و**فرس الشيطان** (١٩٧١) وروايتيها الأخيرتين **حكاية زهرة** و**مسك الغزال** المسافةَ الفاصلة بين الهواجس الجنسيّة الذاتيّة والعموميّة الاجتماعيّة والوطنيّة. والشيء نفسه يصدق بالنسبة لغادة السمّان وليلى عسيران وإميلي نصر الله التي تتكشّف في روايتها الأخيرة **الإقلاع عكس الزمن** أبعاد حضاريّة ووطنيّة لم تكن ملحوظة قبلاً.

إنّ الخطّ البياني لمسار الوعي عند الكاتبتيْن غادة السمّان وحنان الشيخ يميل نحو خفض ـ ولا نقول إسكات ـ صوتِ الأنثى المعبِّرة بضمير المتكلّم عن هاجسٍ جنسيٍّ ذاتيٍّ ضامرٍ كالذي نجده متضخّماً في روايتي ليلى بعلبكي **أنا أحيا** و**الآلهة الممسوخة**، إضافة إلى مجموعتها القصصيّة **سفينة حنان إلى القمر** (١٩٦٣). والهاجسُ الأنثويُّ الجنسيُّ ذاته يتضخّم في رواية أميّة حمدان الأولى **وانتظر**. كما يتضخّم غرور الأنا النسويّة النخبويّة المثقّفة في رواية نور سلمان **وضحكت**.

أمّا في روايات إميلي نصر الله وبلقيس حوماني وليلى عسيران فإنّ الهاجس الأنثوي الجنسي لم يفرض نفسه على الكاتبات منذ البدايات.

---

(١) راجع دراستنا المفصّلة عن رواية حنان الشيخ في كتاب **الحريّة في أدب المرأة**، مرجع مذكور.

(٢) إيمان القاضي، **الرواية النسويّة في بلاد الشام**، دار الأهالي، ط ١، ١٩٩٢.

واللافت أنّ الأعمال الروائيّة الأخيرة لكلٍّ من غادة السمّان وليلى عسيران، وتحديداً رواية **ليلة المليار** للأولى و**قلعة الأسطى** للثانية، إضافة إلى مجموعة نهى سمارة القصصيّة **الطاولات عاشت أكثر من أمين** تؤشّر إلى تعاطفٍ كبيرٍ مع اللبنانيّين وطناً، وعاصمةً، وشعباً، وقضيّةً... يقابله نقدٌ صارمٌ للدور الفلسطيني والأدوار العربيّة في الحرب اللبنانيّة.

إنّ غادة السمّان التي كانت تأخذ على بيروت التباس الهويّة القوميّة تنقد ـ ودون أن تكلّف نفسها مشقّة الاستخفاء الفنّي ـ ما تُسمّيه «حرب العرب في لبنان»، وتحتضن بيروت التي كانت «وحدها» في هذه السنوات مفتوحة الآذنين والعينين والجرح في حين تغطّ معظم المدن العربيّة في «شخيرٍ تاريخيٍّ» (**ليلة المليار** ص ١٧٣). وبطلها الإيجابي يفكّر بصوتٍ عالٍ مخاطباً الحكّام العرب: «لقد ساهمتم في تدمير بيروت لخلق نموذج تخوّفون به شعوبكم وتصرخون: انظروا عقاب الذين ركبوا رؤوسهم وتدخّلوا في أمور السياسة. انظروا جزاء الأولاد الملاعين المشاكسين» (ص ١٢٢). وفراق بيروت ـ المكان حتّى في زمن الحرب يعلن نهاية الزمان. فالساعة في يد الشخصيّة المحوريّة في **ليلة المليار** تتوقّف وترنّ لحظة إقلاع الطائرة من مطار بيروت. لكن الخطاب السياسي كان صارخاً، لا هامساً، والشخصيّة الأكثر محوريّة في رواية حنان الشيخ المتعدّدة الحبكات **مسك الغزال** تعلن أنّ الحياة تحت الرصاص في بيروت أسهل وأجمل من حياة الأمن الجسدي في مدينة الصحراء النفطيّة.

وبطلات مجموعة نهى سمارة الأخيرة **الطاولات عاشت أكثر من أمين** يشعرن في المدن الصحراويّة العربيّة مثل عمّان كما في عواصم الغرب الكبرى أنهنّ مراكب تائهة فوق بحر ميّت، وأنّ بيروت هي المرفأ الوحيد المؤهّل لاستقبالهنّ وإنهاء مأساة شتاتهنّ. وإلى مرفأ بيروت توجّه كافة المراكب نداءات استغاثة كي يفتح المرفأ أبواباً له أوصدتها الحرب علّ الركّاب يستعيدون الدفء المفتقد. ذلك أنّ بيروت هي الصحّة التي يفتقدها المرضى.