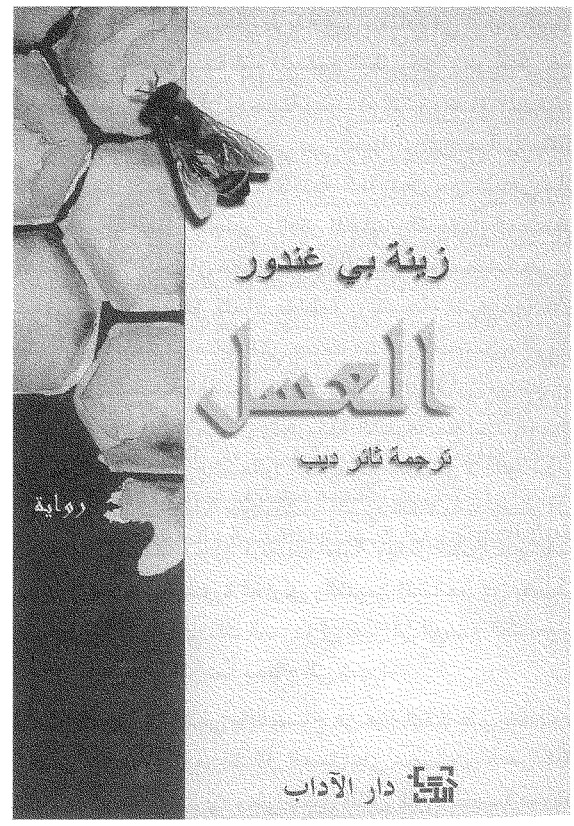
ثائر ديب*

في الاستخدام النسويّ للسرد: «العسل» لزينة غندور نموذجاً**

يشكّل استكشافُ ما ينطوي عليه السرد من طاقات متعدِّدة واحدةً من الإستراتيجيات النسوية المهمّة في نقد المجتمع البطريركيّ وإعادة كتابة تواريخ النساء. فكما يُمْكن سردًا أن يعزِّز من حضور الصور النمطية السلبية للمرأة، فإنّ بإمكان سرد آخر أن يقدّم شخصيات تَنْقض هذه الصورَ. وكما يُمْكن سردًا أن يَدْفع باتّجاه الإذعان للقيم البطريركية وإعادةِ إنتاجها، فإنّ بمقدور سواه أن يؤثِّر باتّجاه رفض هذه القيم وإنتاج قيم بديلة.

تَنْدرج روايةُ **العسل** لزينة غندور، اللبنانية المقيمة في لندن وتَكْتب بالإنجليزية، في هذا النوع من الاستكشاف. فعلى الرُّغم من أنّ هذه الرواية، التي صَدرتْ بالإنجليزية في العام ١٩٩٩ وتُرجمتْ إلى عدد من اللغات قبل أن تَصْدر ترجمتي العربية لها، هي باكورةُ أعمال الكاتبة بكلّ ما يُمْكن للبكورة أن تبديَه من هنات، فإنّها تنمّ



عن الجرأة البالغة البعيدة عن المجانية والمستندة إلى وعيٍ عميقٍ لا بالقضايا المطروحة وحسب وإنّما بالعدّة الأدبية التي تَحْمل هذه القضايا أيضًا.

تبدأ أحداثُ الرواية، بحسب ترتيبها المنطقيّ لا كما وردتْ في صياغتها الروائية، بمضيّ «يحيي،» الشابّ الفلسطينيّ الإسلاميّ، إلى تنفيذ عملية انتحارية داخل الخطّ الأخضر حُدِّد موعدُها أولَ بزوغ الشمس. وفي الفجر، قبل التفجير، تقوم روحية، ابنةُ المؤذِّن رضوان التي ارتبطتْ بيحيى في الطفولة بعلاقة حبّ، برفع الأذان في جامع قريةٍ من قرى الضفّة الغربية تدعى «الأحمر،» منتهكةً بذلك تقليدًا راسخًا يَحُول بين النساء ورفع الأذان. وإذ يَسْمع يحيى، بما يُشْبه المعجزةَ، صوتَ روحية العذب القويّ، فإنّه يقرِّر التخلّي عن مهمّته والبقاءَ على قيد الحياة، بخلاف زميله «عيد.» وعند الظهيرة تنطلق صحفيةٌ أجنبيةٌ تدعى «مايا» إلى قرية الأحمر لتغطّي هذيْن الحدثيْن، مُشْتبهةً بوجود صلة بين العملية الانتحارية المجهَضة والظاهرةِ الاستثنائية المتمثِّلة برفْع امرأة للأذان. أما في العصر، فتَعْمد فتاةٌ صغيرةٌ تُدعى «أسرار» إلى قيادة القارئ عبر ظلال الأحمر وأسرارها، مشيرةً إلى أنّ روحية هي أختُ يحيى من والده فرحان الذي كان قد اغتصب أمَّها «حرّة،» لنكون في الغروب مع فرحان العسّال الذي تذكَّر ـ بتأثير من آذان روحية ـ اغتصابَه لحرّة وما أدى إليه ذلك من انتحارها. ويأتي هذا التذكّر بمثابة عودة إلى الحياة، بعد أن كان فرحان أشبهَ بالميت ينوء بثقلِ «كآبةٍ لا مثيل لها على وجه الأرض.»

بيد أنّ انزلاقنا السريع هذا على الخطوط العريضة للرواية لا يُنْصف ما ينطوي عليه هذا العملُ من ذكاء وموهبة وسَعةِ خيال، ومن أسلوب ولغة متألقيْن، ومن تعقيد وتعدُّد في الطبقات. فنحن إزاء عمل يَضفر واقعَ الفلسطينيين تحت الاحتلال، وفي ظلّ اتفاقيات أوسلو، مع ضَرْبٍ من الواقعية السحرية والإشارات الدينية والصوفية وسواها. ونحن إزاء عمل يعلن في صفحته الافتتاحية أنّه يريد أن يتكلّم بصوتٍ بعيدٍ عن الشعر، لكنّه لا يلبث أن يتفجّر شعرًا أسرًا يكاد ينزّ من كلّ كلمة فيه. ونحن إزاء سرد تتناوبه خمسُ شخصيات، تشكّل كلُّ واحدة منها قطعةً من أحجية معقّدة مبنية حول موضوعَي الاغتصاب والتحرُّر، وتشير أسماؤها إلى مصائر سردية معيّنة وتُشْحَن بدلالات تُسْهم في بناء العمل في ذهن القارئ ـ شأنها في ذلك شأن تقطيع العمل بحسب الصلوات الخمس اليومية في الإسلام، وشأن عناوين الفصول التي تَلعب دورًا دلاليًا بالغَ الأهمية.

---

* ـ ناقد أدبيّ ومترجم سوريّ.

** ـ زينة غندور، **العسل**، ترجمة ثائر ديب (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٢).

وعلاوةً على هذا، فإنّنا إزاء فاتحة روائية هي بمثابة الخاتمة من حيث الترتيب الحدثيّ المنطقيّ، وأمام فصل أول تُطْلِقُ فيه روحية أذانَ الفجر مع أنّ رحلة يحيى، موضوعَ الفصل الثاني، تبدأ قبل ذلك، في العشاء الفائت. وكأنّ غندور تريد للأذان أن يكون بمثابة البداية الجديدة التي تُرسِلُ عبر الفصول التالية ترجيعَها الخلاصيَّ الشافي. وإنّه لترجيعٌ يقف على النقيض من ترجيعات اغتصاب الاحتلال للأرض وكمِّه أفواهَ أهلها، وعلى النقيض من اغتصاب الرجال للنساء وإسكاتهنّ. وهذا ما يضعنا أمام ضربيْن من الموازاة مختلفيْن تمامًا: **أوّلُهما** هو الموازاة التناقضية بين ما يترجّع عن إعلاءِ المرأة صوتَها وإعلانِها حضورَها الفاعلَ من تأثيرات شافية، وبين تأثيرات الاحتلال التي تَبْذر الموت وتستثيره وتقف كالسمّ إزاء عسل الأذان النسويّ. و**ثانيهما** هو الموازاة البعيدة عن التناقض بين انتهاك الأرض وانتهاك المرأة: فكما أنّ الأرض منتهَكَةٌ ومتنازَعٌ عليها، كذلك هي «حرّة» التي يغتصبها فرحان ويَسْكت زوجُها رضوان عن ذلك. بَيْد أنّه ما لم يكن ثمّة موت داخليّ لا يَنْفع فيه شيء (كما تقول أسرار) فإنّ العسل حاضرٌ كلَّ الحضور، يسري في الأرض مثلَ دمها، وينسكب من السماء مع أذان روحية على طول أسوار القدس القديمة، مقدِّمًا فرصةَ الشفاء والترميم، بخلافِ ما يُمْكن أن يفعله في حالة الموت الداخليّ حيث يتحوّل إلى سمّ، شأنه بين يديْ فرحان وهو يقدِّمه إلى حرّة يومَ عرسها مضمِرًا لها أسوأَ النوايا.

والحال أنّ مثل هذه الضروب من التوازي والتناقض هي الإستراتيجية الأساسية التي تَدْفعها زينة غندور لأن تَنتظم اشتغالَ تقنياتها وأدواتها الفنية على النحو الذي يبني رؤى الكاتبة. فهي تعوّل أساسًا على التعدُّد والتضارب بين (وداخل) المنظورات والوقائع والأشخاص. فكما أنّ ثمة عسلاً سَمًا وعسلاً ترياقًا، فإنّ ثمة انتهاكًا ذكوريًا مدمِّرًا للأرض والأم وانتهاكًا أنثويًا بلسمًا لتقليد ذكوريّ يُقصي المرأةَ عن أن تَحْتفي باللّه وتمجِّده بأعلى صوتها وعلى الملإ. وإذا كان أذانُ روحية «سكّرًا مصفًى» في رأي نساء القرية، وتدنيسًا قد يكون قائمًا على تواطؤ مع العدوّ في رأي رجال القرية، فإنّه في نظر العجوز التي تقابلها الصحفيةُ ما يَدْفعها إلى أن تقول لها: «لماذا لا تسألينا عن ١٩٤٨؟... تلك وردة تَنْبت من التراب، ولكي تعرفي قيمتها عليك أن تتذوقي الطين الذي تَطْلع من جوفه... نحن جميعًا ثمرةُ هتكٍ واستباحةٍ. وروحية؟ أكثرَ من أيّ أحد آخر.» وإذا كان أذانُ روحية في رأي الرجال مسألةَ شرف يجب الانتفاضُ لها والتطهُّرُ منها، فإنّ ضياعَ الأرض وإهانةَ الكرامة مسألةُ شرف أيضًا تستحقّ الانتفاضَ لها والتطهُّرَ منها. وإذا كان أذانُ روحية انتهاكًا يُفضي إلى خلاص يحيى ودَفْعِ والدها إلى فَتح راحتيْه للشمس والمطر، فإنّ الاحتلال انتهاكٌ مميتٌ ومدمِّر يُحدث جرحًا خامجًا مُمْرِضًا يَدْفع يحيى إلى الموت. هكذا يُبْرز الأذانُ، بوصفه مقابلاً وضدًا، دلالاتِه الغنيةَ وهو يَكْسر الحاجزَ بين مجاليْن: عامّ لا يَعْلو فيه سوى صوت الرجال؛ وخاصّ تنتمي إليه أصواتُ النساء المنزلية الداجنة، مستدعيًا في الإسلام جانبَه الصوفيَّ وهو يفرّ فرارًا من فم روحية.

يقوم التصادم والتعدُّد في الرواية بين فلسطين والاحتلال، وبين الرجل والمرأة، وبين القيم النسوية وقيمِ المجتمع البطريركيّ، وبين نسوية ونسوية، وبين التراث والحاضر، وبين اليهودية والمسيحية والإسلام، وبين الموت والحياة. كما يَظهر أيضًا في تقطيع الرواية على النحو الذي يَقْرن السارداتِ النساءَ وسردَهنّ بالشفاء والجهرِ والكشفِ والضوءِ ـ حيث تُقْرن روحية بالفجر والأذان، ومايا بالظُّهْر واكتشافِ الحقيقة، وأسرار بالعصر وإماطة اللثام ـ في حين يُقْرَن الرجال الساردون بما هو عكسُ ذلك من العتمة والحجب والخفاء. وهذا ما يَجعل الروايةَ عبارةً عن سلسلة من المواجهات السياسية والفكرية والرمزية التي يَكْمن في تنازع أطرافها عمقُ الرواية؛ كما يَكْمن فيه ذلك الأساسُ الذي تركن إليه غندور في استخدامها للسرد وما يترتّب عليه من آثار ومفاعيل تَنْدرج في إطارِ ما تَعْمل التقاليدُ النسويةُ الطليعيةُ الحديثةُ على إبرازه.

مفاعيل السرد النسوي

يتمثّل أولُ هذه المفاعيل في جلاء قدرة السرد على **تفعيلِ نقدٍ ثقافيّ** ينطلق من منظورٍ نسويّ ليَطُولَ لا المنظوراتِ البطريركية السائدةَ حيال النساء وحسب، وإنّما المنظوراتِ السائدةَ حيال القضايا العامة أيضًا ـ بما فيها القضايا الكبرى كقضية فلسطين والتراث. فهذا النقد الثقافي يُفعَّل حين تتصادم المنظوراتُ الآنفةُ إلى أذان روحية، الذي يُمثِّل طريقةً غيرَ معتادة في تأكيد النساء لحضورهنّ في مواجهة قيم المجتمع البطريركيّ. وهو يُفعَّل حين تُظْهِر المقارنةُ بين أذانِ روحية وغناءِ أم كلثوم نفاقَ المجتمع البطريركيّ، الذي يتقبّل المرأةَ في دور المغنية أو الراقصة ولا يتقبّل اقترابَها من الأدوار الدينية التقليدية. كما يُفعَّل حين تتباهى مايا بأنّها رسولةُ العقل الأجنبيّ والفكر المحايد والتحقيق الصحفيّ الأخلاقيّ، فلا تَلْبث أن تتفكّك رؤيتُها للقضية الفلسطينية على يد عجوز فلسطينية تُطْلق كلمات «قاطعة وواضحة» تضع حدًا «لأيّ مكر أو دهاء» وتَدْفع مايا التي جاءت «بدافع الفضول» إلى أن تَكْتشف القضيةَ الفلسطينيةَ في داخلها إذ تقارن بين تجربة الفلسطينيين تحت الاحتلال وتجربتها الشنيعة مع أحد العملاء فتَشْعر بالعار وتَصْرخ: «تعالوا إلينا بدافع الحبّ أو لا تأتوا أبدًا.» ويُفعَّل هذا النقدُ أيضًا حين يَكْشف السردُ اتفاقيات أوسلو على حقيقتها بوصفها مجرّد ترتيبات أمنية. ويفعَّل أخيرًا حين يقدِّم يحيى و«عيد» في صورة الفارس والقديس المستعدّ لأن يضحّي بحياته ثم لا يلبث (أي ذلك السرد) أن يبيِّن أنّ الوضع الفلسطينيّ يحتاج إلى أحياء أكثرَ ممّا يحتاج إلى شهداء.

بيد أنّ الرواية لا تكتفي بالإفصاح عن هذا النقد على مستوى الحكاية وحدها، بل من خلال العمل على مستوى النصّ ككلّ وآليّات تأثيره في القارئ. وعلى سبيل المثال، فإنّ شخصية «حرّة،»

شأن شخصية «روحية» ابنتِها، تمثّل نقدًا بالغَ الحدّة إلى القيم البطريركية السائدة: فهذه المسيحية التي أَسلمتْ أمام كنيسة المهد لتتزوّج من الرجل الذي أحبّت ـ والتي تضاهي زوجَها كبرياء وإيمانًا، وتَرْغب في أن تُنْجب بنتًا لا صبيًا بخلاف السائد ـ تَدْفع بالقارئ إلى التماهي معها وإلى أن يقف إلى جانب الآخر الذي تَرْفضه ثقافتُه السائدة. وغير خفيّ أنّ مثل هذا التماهي ضدّ التيار يُبْعد القارئ عن معاييره الخاصة ويساعد على تغيير المواقف الاجتماعية بفعّالية أكبر من فعالية الإقناع العقلانيّ وحده.

كما تنطوي شخصيتا حرّة وروحية على نقدٍ لما قدّمته السرديات وتقدّمه من صور نمطية سلبية للمرأة نجدها لا في نصوص الذكور وحسب بل في نصوص كثير من النساء أيضًا. والسرد النسويّ، إذ يقدّم بديلاً لهذه الصور السلبية، إنّما يَكْشف عن التحيّز الجنسيّ الذي ينطوي عليه السردُ البطوليُّ التقليديُّ وعن ضرورة التمثيلات السلبية للنساء لاشتغال الثقافة البطريركية اشتغالاً ناجعًا. وهو إذ يعيد من خلال الشخصيات الإيجابية الفاعلة تقويمَ مفهوم البطلة والبطولة إنّما يَنْتقد التركيزَ البطريركيَّ الطاغي على الأبطال الذكور الذين تُحكى حكاياتُهم كما لو أنّها تمثيل للتجربة الإنسانية الكونية.

ومن الواضح أنّ مثل هذه الآليات في تفعيل النقد متّصلةٌ بما يَقْدر عليه السردُ من المساهمة في **خلق هويات جديدة للنساء** تَخْتلف عن هويتهنّ السلبية السائدة. ففي حضور روحية الفاعل، وفي صوتها الذي يَنْطق «بلا تخوم أو حدود... يتصاعد ويتلوّى وينتشر وهي تدعو النيامَ وتَسْتحضر الأرواحَ أسيرةَ القبور،» وكذلك في خيار حرّة ونشاطِ مايا، ثمّة تعبير عن هوية جديدة تُنْتجها الفاعليةُ، فتَنْهض بمثابة مشروع مستقبليّ يُنْجَز إنجازًا لا بمثابة شيء يحتّمه الماضي والتراثُ أو حتى الحاضرُ مرّةً وإلى الأبد. ولأنّ هوية النساء الجديدة هذه مشروعٌ مقبلٌ فإنّها تكون منفتحةً على إمكانيات متعدِّدة، كأنْ تكون هوية بيْنية أو هجينةً شأنَ دين حرّة الجديد الذي يكاد أن يكون مزيجًا من المسيحية والإسلام والخرافة، وأن تكون منشقّةً ومتجاذَبةً شأنَ نسوية مايا التي تكاد تَقتصر على العداء للذكور، بخلاف نسوية الرواية التي لا تَقْتصر على الجنس وحده بل تتحابك مع العمر والتاريخ الشخصيّ والإطار الاجتماعيّ والقضية الوطنية.

أما ثالثُ المفاعيل ورابعُها ممّا يترتّب على الاستخدام النسويّ للسرد فيتمثّلان في **تقديم معارف بديلة، وإعادة ابتكار سياقات وتواريخ النساء الماضية والحاضرة**. فالسرد يَقْوى على إنتاج معارف بديلة من خلال اتّباعه نموذجًا في المعرفة يقوم على «معرفة البشر الآخرين،» بخلاف نماذج أخرى تقوم على «معرفة الأشياء.» وهذا يَعْني أنّ المعرفة التي يقدّمها السردُ تقوم على التفاعل المتبادل بين الهويات، والافتراض المسبَّق لوجود الآخر، واحترام هذا الوجود والتوجُّهِ إليه وتلقّي تأثيراته. أما إعادةُ ابتكار السياقات والتواريخ فتَنْبع من قدرة السرد على إزاحة المواقع وزوايا الرؤية، حتى لكأنّنا حيال إعادة كتابة للتاريخ الماضي والحاضر عبر عمليات ناشطة من التفكيك والتركيب والتخيّل تُعرَّض لها الصورُ والمقولاتُ والتراثُ والرؤى السائدة.

بين الأنثوية والنسوية

والحال أنّ هذه المفاعيل والمقاصد الاستراتيجية تُسْهم أشدَّ الإسهام في الارتقاء بكتابة المرأة من كونها كتابةً «أنثويةً» تركّز على التجارب النمطية الخاصة بالمرأة، إلى كونها كتابةً «نسويةً» تتّخذ موقفًا واضحًا ضدّ البطريركية والتمييز الجنسيّ وكلّ ما يعزّزهما لا على مستوى المضامين فقط بل على مستوى الإتقان والتجديد في الأشكال والاستراتيجيات الفنية أيضًا. ومثل هذا التمييز بين الكتابتيْن ضروريّ تمامًا لأنّ التجربة المشتركة لا تقتضي بالضرورة قيامَ تصوّر نظريّ وإبداعيّ مشترك، أيْ أنّ كون الكاتب أنثى لا يَضْمن بالضرورة أن يكون نسويًا بحسب التعريف الآنف للنسوية؛ فالهوية النسوية لا تتأتّى من الموضوع بل من وجهة النظر الفكرية والإبداعية، والسياسية في التحليل الأخير. ولا شكّ أنّ ثمّة فارقًا كبيرًا بين جرأةِ كاتبة تُبْرز تجربةً أنثويةً كتجربة الطمث مثلاً، فتبقى ضمن حدود هذه التجربة: وبين كاتبة مثل زينة غندور تَفْتح هذه التجربةَ على اتّساع شاسع شساعة الصحراء وهي تصوِّر «أسرار» لحظةَ فاجأها الطَّمثُ أولَ مرّة: «شعرتُ فجأة أنّ بطني ممتلئ ومؤلم. شعرتُ بشيء لزج وكثيف يسيل على باطن فخذي، ونظرتُ إلى الأسفل لأجد قطراتٍ من الدم الأحمر القاني. لمستُها، تذوّقتُها. كانت الصحيفة محقّة، فالصحراء كبيرة.» ولا بدّ أنّ ثمة فارقًا كبيرًا أيضًا بين كتابة نسائية تَحْبس نفسَها في حدود إبراز تجارب النساء (على الرُّغم من أهمية ذلك)، وكتابةٍ نسويةٍ ككتابة زينة غندور لا تكاد تَعْرف فيها إنْ كانت تدور حول الأنثى والأنوثة وتحرُّر المرأة أمْ أنّ ذلك كلّه ليس سوى ذريعة للدخول في القضايا السياسية والاجتماعية: كما لا تكاد تَعْرف فيها الحدَّ بين الفن والسياسة، إذ تجد نفسَك إزاء سياساتٍ فنيةٍ ليس فيها لأحد هذيْن الطرفيْن أن يَنْفصل عن الآخر.

اللاذقية