دراسة أدبية

# نوال السعداوي في سيرتها*: جدلية القيد والجناح

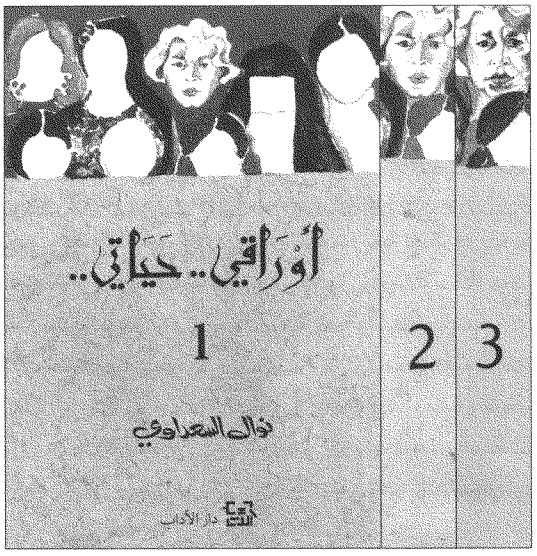
جان طنّوس**

لا نغالي إذا قلنا إنّ المجتمع المتخلّف يشوّه القيم: فيحوّل الحريةَ عبوديةً داخليةً، والأُسرةَ جهازًا للقمع، والحبَّ مسخًا عجيبًا، والعالمَ الخارجيَّ مصيدةً مخيفةً. ولذلك تسعى الشخصياتُ النبيلةُ إلى أن تَخْلق نفسَها بنفسها بمعزل عن العادات والتقاليد، فتفشل حينًا وتَنْجح حينًا آخر. هنا يغدو للتمرّد وجهان متناقضان: الأول سلبي حين يستوطن المجتمعُ الشخصيةَ فيُحيل النضالَ عبثًا؛ والثاني إيجابي، وذلك عندما يتمّ تنظيفُ العقل الباطني من قيودٍ غيرِ منظورة تكبّل الحياةَ وتحيلها شبهَ آلةٍ مبرمجة.

من هذا المنظار، كيف تبدو نوال السعداوي في سيرتها: **أوراقي.. حياتي**؟ وهل نجحتْ في تخليص شخصيّتها من الرواسب الأُسرية والاجتماعية؟ سنحاول في هذه الصفحات دراسةَ العالم الداخلي للمؤلّفة، وما يتّصل به من صور الأسرة والحب والجنس ومحاولات التخطي.

## I ـ أولاً: العالم الأسري

يميل الطفل في سنواته الأولى إلى تأليه الأبوَيْن؛ فهما مصدر الحياة المادية والمعنوية. وإذا كان الطفل يمرّ بمرحلة طويلة من




الاتكالية والسلبية والعجز، فإنّ رواسب الطفولة بما تنطوي عليه من تأليه ونكوص تظلّ ماثلةً في الأعماق ما لم يتحرَّر المرءُ منها بفعل نضال شاقّ وصدمات عنيفة.

**أ ـ صورة الأب.** في سيرة نوال السعداوي نَكْتشف أنّ للأب دورًا فريدًا هيمن على حياة المؤلّفة إلى حدّ أنّها تَذْكره في شتّى المناسبات. فلا معنى، إذًا، لدراسة هذه السيرة ما لم نحلّل صورةَ الأب، وهي صورةٌ تختلط فيها الملامحُ السوداءُ والمشرقةُ. على أنّ ثمة ملامحَ كريهةً لا تمازجها ألوانٌ زاهية. من ذلك أنّ الرجل يتراءى فظًّا لأنّه وراء إخراج الأم من المدرسة وهيَ لم تتجاوز الخامسة عشرة، في حين أنّه يَكْبرها بأعوام كثيرة. وهو يمتطي زوجته عامًا بعد عام لتلدَ الأطفال، فيغدو الزواج ـ في تصوّر المؤلفة ـ اغتصابًا لا لذّة. كما أنّ الأب لا يُظْهر حنانَه ومودّتَه، ولذلك تَحْلم الطفلة نوال بأنّها تعانقه ولكنّ ذراعيْه لا تمتدّان نحوها. بل الواقع أنّه لم يقبّل ابنته مرةً واحدةً في حياته، وكثيرًا ما كان يفضّل أخاها عليها. وفي مشهد على شاطئ البحر يتراءى لها عملاقًا يَحْجب الحياةَ والحريةَ والانخراطَ الفعّال في العالم.

من المؤكّد أنّ الأب يمثّل، في جميع هذه الحالات وغيرها، صورةَ الرجل الكريه الذي طالما حاربته المؤلّفة في كتاباتها النظرية والإبداعية. وأيًا كانت صفاتُه الإيجابية، فإنّ له صورةً أسطوريةً. فلقد كانت للسيّد معاركُهُ الكثيرة: مع صاحب العمارة، ومع ناظر المدرسة، ومع الإنكليز والملك والألمان... والمؤلّفة تصدّق كلَّ ما يقول، وتَفْتخر به أيّما افتخار؛ فهي ابنةُ الرجل القوي الذي انتصر في معاركه كلِّها. لقد سيطر الأبُ على حياتها النفسية والفكرية إلى حدّ أنّ الكثير من الوجوه تذكّرها به: فالزوج الأول للمؤلّفة، أحمد حلمي، كان فدائيًا يحارب الإنكليزَ في قناة السويس، أيْ أنّه يستدعي وجه الأب المناضل؛ والزوج الثالث شريف حتاتة حركتُه هادئةٌ تُشْبه حركةَ والدها؛ حتى عبد الناصر نفسُه قامتُه منحنيةٌ انحناءةً خفيفةً كالوالد تمامًا.

غير أنّ **عملاقية** الأب تشير عكسًا إلى **سلبية** أديبتنا وعجزها عن تحقيق الذات. وآيةُ ذلك أنّها تُطلّ على العالم من نافذة هذا الرجل وكأنّه يَخْتصر الوجودَ بأسره؛ وهو عينُ ما يفعله الطفلُ أو الشخصُ الذي لا يزال حبيسَ الماضي الطفولي. تقول: «عالمُ أبي سيصبح هو الأرضَ والوطنَ، الدينَ، اللغةَ، الأخلاقَ، التاريخَ، المستقبلَ، عالمٌ من الأجسام الذكورية أعيش فيه بجسم

---

* ـ نوال السعداوي، **أوراقي حياتي**، ج ١ و ٢ و٣ (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٠، ٢٠٠١).

** ـ كاتب من لبنان.

أنثى.» لقد تضخّمتْ شخصيةُ الأب حتى غطّت أفقَ الحياة، وهيمنتْ على شؤون الحب والزواج. يتّضح هذا الأمر عندما تقول: «كان وجودُ أبي في حياتي كاللوح الزجاجي السميك الشفّاف أرى من خلاله الحياة؛ وإنْ مددتُ يدي نحوها يعترضني حاجزٌ لا أراه.» لقد بات الأب، إذًا، كالحاجز يَسْجنها في ما يُشْبه البيتَ الاصطناعيَّ: سميك لا تستطيع النجاةَ منه، وشفّافٌ ترى من خلاله العالمَ الخارجيَّ فتشارك فيه من بعيد، لكنّها تَعْجز عن التحرُّر لأنّها مقيّدة بقيودٍ غير منظورة حدّدتها التربيةُ الأُسرية.

بل إنّ صفات الأب الإيجابية نفسها (تسامحه الديني، عدم شجاره مع زوجته أو ضربه لأطفاله...) تخفي هي أيضًا باطنًا قامعًا. فالتربية آنذاك ـ ولا تزال ـ مبنية على ترسيخ عقدة الذنب، ومن ثم على خنق الحرية. ولعلّ ذروة المشاعر المكبوتة عند الفتاة تنفجر عندما يموت الوالد؛ فكأنّ الأبَ الذي يقتل أبناءه وبناته يَقْتله هؤلاء بردّ فعلٍ مضاد، فلا يحزنون عند الموت، وقد يبتهجون، وكثيرًا ما تتجاذبهم مشاعرُ متضاربةٌ. ها هي السعداوي أمام جثّة الأب تقف في مهبّ الحياة كشجرة وحيدة سقطتْ من حولها الأشجارُ، عاريةً بلا أوراق في الشتاء. لقد فَقدتْ مصدرَ الحماية، كما فَقدت المطلقَ الذي تستمدّ منه القوة؛ ومع ذلك نراها في صباح اليوم الثاني، وقبل إجراء عملية الدفن، توقظ أخواتها الصغيرات، وتبتسم في وجوههنّ، وتأخذهنّ إلى جنينة الحيوانات. وبدهي أنّ التفسير الذي تقدّمه غيرُ مقْنع، كقولها إنّ الموت جزء من الحياة، وإنّ الحيّ أبقى من الميت؛ فهذه كلّها ذرائعُ تسوّغ فَرَحها، أو على الأقل خلاصَها، بموت المطْلق الأبوي الذي استبدّ كيانَها. لكأنّها تقتل أباها الذي اختصر العالمَ الفسيحَ في شخصه. وثمة عبارة شديدة الإيحاء تشير إلى ارتباط الوفاة بالتحرر من القمع؛ تقول: «مات أبي دون أن أبكي. في أعماقي لم أَشعرْ بالحزن. إنّه الفرح الغامض كالسجين يتلقّى نبأ الإفراج!»

**ب ـ صورة الأم.** توحي صورةُ الأمومة بالعار الأنثوي وبالنكوص الطفلي في الوقت ذاته. ففي السيرة ملامحُ ذليلةٌ لزينب (الأم) التي تنتمي إلى جنس النساء، أي الجنس الدوني. وقد بيّنا آنفًا كيف أُخرجتْ من المدرسة وزُوّجتْ برجلٍ يَكْبرها بستة عشر عامًا، وكان يمتطيها من غير أن تَشْعر باللذة. وتعتقد المؤلّفة أنّ اسم «زينب» نفسه ذهب معها إلى عالم العدم؛ فهي لم تَمْلك أطفالَها التسعة إذ كانوا من أملاك زوجها بحسب القانون والشرع. ولعلّ دنيا النساء الكئيبة هي التي جعلت المؤلّفةَ تتّجه أحيانًا إلى عالم الأب، في حين كانت الأم تَسْجن نفسَها في المطبخ ـ ذلك المكان المكروه كراهيةً عظيمة. وفي شاهدٍ آخر تؤكّد أنّ عالم «السيِّد» هو الشرفة البحرية، أما عالم الأم فهو عالم ضيّق رتيبٌ كرهتْه أديبتُنا ورأت فيه العبودية مجسّمةً.

اللافت أنّ حادثة الختان التي تعرّضتْ لها نوال قد شَوّهتْ وجهَ الأم، وعزّزت الاتجاهَ إلى الأب. فلقد تصوّرت الطفلة أنّ والدتها سوف تتضامن معها؛ وإذا بها تفاجأ بأنّها تتضامن مع أبيها، ومع العالم الخارجي. كانت في السادسة من عمرها عندما تلقّت الصدمةَ الأولى الكبرى. تقول: «رأيتُها واثقةً تبتسم والأيادي الغليظة تنتزعني من الفراش، تَرْبط ذراعيَّ وساقيَّ، وتستأصل بالموسى عضوًا من جسدي.» وخُيِّل إليها أنّ الأب يَحْنو عليها أكثر، لكنّها استنتجتْ أنّ هذا الحب خديعةٌ تسرَّبتْ إلى عقلها من غير أن تدري. ومع ذلك، فالمؤلّفة ظلّت متضامنةً مع جنس النساء ضدّ السيطرة الذكورية. لذلك تَستنكر أن تذهب والدتُها الميتة إلى الجنّة، وتقفَ في طابور طويل ضمن اثنتين وسبعين عشيقةً لرجل واحد، تنتظر دورَها ليفضّ الرجلُ بكارتَها، وهي تبكي من الألم، وما إنْ يتمزّق غشاؤها حتى يخلق اللهُ لها غشاءً جديدًا، لا يَلْبث أن يتمزّق من الألم ليعود سليمًا من جديد. ونَفْهم من هذا السياق أمريْن مهمّيْن: أولاً، أنّ السعداوي، على الرغم من صدمة الختان، مازالت بشكلٍ عامّ تنحاز إلى أمّها وإلى جنس النساء. وثانيًا، أنّها لا تتصوّر الزواجَ ـ والعمليةَ الجنسيةَ ـ إلاّ مقترنيْن بعذابٍ شبيهٍ بعذاب أهل النار. وهنا مكمنُ الغرابة، وسرٌّ من أسرار هذه الشخصية المسحوقة من طرف التقاليد، والمبنية على رُهاب الجنس وعلى التبعية الأسرية.

وآيةُ ذلك أنّ صورة الأم تغلغلتْ عميقًا في تلافيف اللاشعور. فليس عجيبًا أن تذكّرَها النساءُ المحبوباتُ بوجه أمها. لنأخذْ مثلاً مِسْ إيڤون، المدرّسة الإنكليزية التي عشقتها نوال وهي صغيرة؛ فهذه المدرّسة لها أسنانٌ تُشْبه أسنانَ أمها. والدادة أمّ إبراهيم، مساعدتُها في العيادة، تحلّ مكانَ الأم في كلّ صغيرة وكبيرة، وتعوّضها عن الحنان المفقود. ليس هذا وحسب، بل إنّ ابنة الكاتبة، منى حلمي، رائحتُها كرائحة الأم الغائبة، وعيناها عسليتان بلون عينيها، وهي تَرْمقها بنظرةٍ تذكّرها بنظرة الأم الميتة، حتى ليختلط على السعداوي الأمرُ وتظنّ نفسَها عادت طفلة. وثمة شواهد كثيرة في السيرة تؤكّد هذا الهاجسَ؛ من ذلك أنّ عملية الولادة، كما تصوّرها السعداوي، شديدةُ الإيحاء بالتبعية والاتحاد برحم الأم بعيدًا عن العالم الخارجي. فالجنين، أي المؤلّفة، رَفَضَ الخروجَ إلى الدنيا مؤْثِرًا البقاءَ في أحشاء الأم؛ غير أنّه اضطرّ إلى الخروج حين انقبضتْ من حوله عضلاتُ الرحم. وسواء أكان هذا المشهد خياليًا أَمْ واقعيًا، فلا شكّ في أنّه يَرْمز إلى حياة المؤلّفة التي تودّ التلاشي في الرحم الأمومية. واللافت أنّ حنين الذوبان في الأم استمرّ بتقدم الزمن؛ فها هي تشير إلى هذا الذوبان عندما كانت طفلة: «أمي كالشاطئ. الشاطئ الوحيد في هذا البحر الواسع... هي وأنا قلبٌ واحدٌ داخل الجسم.» وقد يظنّ بعضهم أنّ هذا الذوبان مسألةٌ مجازيةٌ لا أكثر. لكنّ مَنْ يقرأ أوراقَ السيرة يَشْعر أنّ المجاز حقيقةٌ مطلقة: إنّه يُعْرب عن نكوصٍ ماضويّ، وعن رفض عنيف للحب وللرجال؛ ومن ثم فهو تنازلٌ عن الحرية، وتلاشٍ للفردية في حضن الأم طلبًا للأمان وهربًا من الواقع القاسي وما يتطلّبه من مسؤوليات جسام.

ويتجلّى النكوص الماضوي مرةً ثانيةً عندما توفيت الوالدة، فعانت المؤلّفة أكبر حزن في حياتها. ولسنا نشكّ في حدة العاطفة وزخمها، غير أنّ ذلك يعود في رأينا إلى الرغبة الذّوبانية في الأم حيث السعادةُ الفردوسية، وحيث المُطْلَقُ الكبير الذي تستمدّ منه القوةَ والمنعة. ولذلك لا يخفّ الحزن، كما هو مألوف، بل يزداد مع الأيام بازدياد الحاجة إلى الذوبان في البحر الأموي وتلاشي النفس الفردية. لقد مات الإلهُ الذي يُضْفي على الكون الجمالَ والإشراقَ، فأصبح هذا الكون ميتًا. لكنَّ النكوص يكاد لا يَعْترف بالموت؛ فها هي السعداوي تَرْقد مع أمّها ليتوحَّد المنفصلان: «جسد أمي داخل الكفن، معه جسدي. كلانا جسدٌ واحدٌ، لا ينفصلان. تحوطني ذراعاها تحت الكفن، ثم تتركني لتموت وحدها، ثم تعود وتمسكني وتحوطني. جسمها يصبح جسمي ثم ينفصل عني... نلعب معًا تحت الكفن هذه اللعبة اللانهائية: الاتصال ثم الانفصال، ثم الاتصال والانفصال من جديد. كنّا نلعبها في بحر الإسكندرية وأنا في الخامسة من العمر.»

هذه العلاقة الذوبانية وقفتْ حائلاً دون بلوغ الاستقلالية النفسية. غير أنّ الملاحظ أنّ وفاة الأم مَنَحَت السعداوي شيئًا من التحرّر الداخلي. فهي تقول: «تلاشى جسدُها المريض داخل جسدي. نهضتُ واقفةً أفرد قامتي حتى آخرها. أفرد ذراعيَّ وأملأ صدري بالهواء.» حقًا إنّ الأم أَعْطت ابنتَها السعادةَ، لكنّها مَزَجت الرحيقَ بسمِّ التبعية. ولعلّ لحظات الاحتضار شديدةُ الدلالة على التجاذب النفسي عند المؤلّفة. وإذا كانت زينب قد «قتلت» الحريةَ، فها هي الفتاة «تقتل» أمَّها على نحوٍ ما. وهذا الأمر تجلّى عندما أصيبت الوالدةُ بالسرطان، وعانت من العذاب ألوانًا، ففكّرت الكاتبةُ بالموت الرحيم من خلال زيادة جرعة المورفين. هنا نَكْتشف في السيرة تناقضًا على صعيد الوقائع يسوِّغه التناقضُ النفسي. فتارةً نَفهم أنّها أنهتْ حياة أمّها، وتارةً نفاجأ بأنّها تركتْها تعيش مع الألم حتى ماتت. هذا التناقض يعود في رأينا إلى تجاذب نفسي محورُهُ الميل إلى القتل مقنَّعًا بذرائع صحية، ثم التردُّد في تنفيذ «الجريمة» لأسبابٍ خلقية وبنوية.

**ج ـ شخصيات أخرى.** ولا يَكْتمل عالمُ الأسرة من غير أن نَذْكر شخصيات أثَّرتْ عميقًا في المؤلِّفة، كالجدة، والخالة المطلَّقة، والعمة العانس. لكنّنا لن نستفيض في التحليل، ويكفينا الإلماع إلى أنّ هذه الشخصيات ـ على تفاوتها ـ قَدَّمتْ أسوأَ صورة عن الحب والجنس والزواج، علاوةً على صدمة الختان. والسعداوي تشرَّبتْ في لاوعيها هذه الصورَ الكالحةَ، وهو ما ضاعف من سوادوية العالم الأسري الذي يجوز القول إنّه كبّل المؤلّفة بقيود ثقيلة حاولتْ طيلة عمرها التحرُّر منها.

## II ـ ثانيًا: عالم الحب والزواج

**أ ـ الجنس.** إذا كانت نوال السعداوي قد دعت إلى تحرير المرأة في كتاباتها النظرية، فإنّها في السيرة تُفْصح عن فتاة مكبوتة تتملّكها عقدةُ الذَّنْب، وتَفْصل فصلاً حادًا بين الحب والجنس، وبين الروح والجسد. ولسنا نَسُوق هذا الرأي من باب الذمّ لأنّ عملية التحرّر عسيرةٌ جدًا، لاسيّما عندما تترسّخ المفاهيمُ الخاطئة في العقل الباطن فتصبح جزءًا من الذات. بدايةً، تُطالعنا الصفحات الأولى في السيرة بهذا التمييز المأساوي بين الذكر والأنثى، أو بين القضيب المبجَّل والفرج التعِس الملعون منذ حواء. إنّ المؤلِّفة تخجل من أعضائها الجنسية، التي خُلقتْ للمتعة، فإذا بها تتحوّل بأثرٍ من العقد النفسية إلى مصدر عارٍ واضطراب. لذلك تُعلن أنّها في مرحلة الطفولة لم تجرؤ على النظر بين ساقيها، لأنّها لا تقوى على النظر «إلى تلك المنطقة المحرَّمة المَحُوطة بالخزي والخوف والخشية من قدرة اللَّه.» ثم إنّها تتماهى بالذَّكَر خلاصًا من هذا العار، كأن تَصْحو في الصباح لتجد الشقَّ بين فخذيْها مسدودًا، وقد نَبَتَ مكانَه العضوُ الذي عند أخيها.

والحال أنّ «عقدة الأنثى» طبعتْ شخصيةَ السعداوي بطابعها الخاص، ورافقتْها إلى سنوات البلوغ والشباب. ففي التاسعة من عمرها جاءها المحيضُ فتوهّمتْ أنّ عفريتًا من الجنِّ، أو شيطانًا من الشياطين، دَخَلَ من تحت عقب الباب، ومزّق غشاءَ العفة. ثمّ تتساءل: «هل أراد اللّهُ أن يعاقبني؟! أصابني بمرض البلهارسيا. سوف أَنزف الدمَ حتى أموت.» بدهيّ، إذن، أن تتصوَّر الدمَ النجسَ يلوِّث الحرمَ المقدَّسَ وهي تصلي؛ ولذلك أصابها ما يُشْبه الوسواس، فهي لا تكفّ عن غسل يديها بالماء والصابون طوال النهار، الأمر الذي يدلّ على فكرة هاجسية، وعلى إثمية طاغية. وعندما بلغت السعداوي سنَّ الشباب سنة ١٩٤٨ لم تكفّ عن تطهير نفسها، حتى إنّها تكاد تنقع جسدَها في الماء المغلي والصودا الكاوية. وقد لازمتْها عقدةُ العار طويلاً؛ فها هي في الجزء الثالث من السيرة، وقد بلغتْ سنَّ الشيخوخة، تعلن أنّها منذ طفولتها يُفْزعها الدمُ الأحمرُ ـ سواء أكان دمَ العذرية أمْ دمَ الحيض أم الختان. والغريب أنّ السعداوي تصرِّح أنّها لم تفقدْ عذريتَها (بالمعنى المجازي) حتى اليوم، مع أنّها تجاوزت الستين. ثم نراها تضيف قائلةً: «حملتُ وولدتُ وأصبحتُ أمًا حقيقية غير عذراء وغير طاهرة. كان هناك شيء غير طاهر يحدث لي في الليل. شيء لا يَبْعث على اللذة بل الألم والإثم.» أفلا يعني هذا أنّ فقدان البكارة دَنَسٌ وخطيئةٌ، وأنّ العذرية المطلقة فضيلةُ الفضائل؟ ألا يعود ذلك إلى الإحساس بالذنب الناجم عن تربية دينية خاطئة، خصوصًا عندما ترتعد السعداوي في طفولتها حين تسمع كلمة «اللّه» فتحاول أن تنذر العفةَ المطلقة؟ لقد تسلّلت التقاليدُ إلى باطن الشخصية فأصبحتْ كالطابور الخامس يَزْرع الرعبَ والشقاء لمن تحاول التمردَ عبثًا على وطأة قيمٍ استعباديةٍ بامتياز.

**ب ـ حبّ الإناث.** تكمن مشكلة السعداوي في المأزق المزدوج الذي زُجَّتْ فيه: فهي من جهة تكره حياةَ النساء المليئةَ بالألم والكآبة؛ وهي من جهة لا تتخيّل نفسَها إلا مثلَ أبيها، ذكرًا، لكنَّها تَكْره جنسَ الرجال لأسباب عديدة: «لم يكن من حولي رجل واحد يَخْفق له قلبي. كان يكفي أن أمشي في الشارع لأكره كلّ الرجال وكل الصبيان! والواضح أنّ حبّ الإناث يستعيد عندها صورة الأم. وقد تجسّدتْ هذه الأخيرة في مسّ إيڤون (المدرّسة) حين كانت السعداوي صغيرةً؛ فقد كانت لها أسنان بيضاء كبيرة كأسنان أمّها. كما تجسّدتْ في مسّ سنيّة، حين كانت السعداوي في السابعة عشرة؛ فعيناها عسليتان توحيان بعينيْ والدة السعداوي. غير أنّ حبّ الإناث هنا ليس تعويضًا عن حب الأم الغائبة فحسب، بل هو أيضًا تعبير عن النكوص الماضوي، وتعويض عن فشل الحب الأول حين عشقتْ شابًا رسامًا. ونحن نؤكّد، في هذا السياق، أنّ حب الإناث مرحلةٌ طبيعية وشائعة في سن الطفولة، وأحيانًا في بعض السنوات الأولى للمراهقة (وذلك على شكل نزوة متسامية). ولكنْ أنْ يمتدّ إلى سنّ الشباب، فهذا يعني أنّ العلاقة الذوبانية بالأم لم تنتهِ. كما يعني أنّ طاقة الكبت كانت مخيفة وهائلة بفعل القهر الأسري والاجتماعي. فلا غرابة أن تقع ثلاثُ أو أربعُ بنات في حبّ مدرّسة واحدة كما تقول. أما صدمةُ هذا الحب اللاجنسي وعودةُ الأديبة إلى عالم الواقع فتتمثّلان عندما رأت في المدرسة الداخلية ثديَ مسّ سنية فأصابها الغثيانُ، إذ كانت تظنّ المدرّسةَ من فصيلة الأرواح لا ثدي لها ولا رحم، فاكتشفتْ أنّها أنثى. وقد ولّد هذا الأمر نفورًا جعلها تتّجه إلى جنس الرجال اتجاهًا لا يَخْلو من تجاذب وتعقيد.

**ج ـ حب الرجل المثالي.** إذا كانت كلمة «الحب» حرامٌ حرّمها اللّهُ، فمن الطبيعي أن تنقاد السعداوي إلى الحب الهلامي، أيْ تصوّر الرّجل روحًا بلا جسم، هربًا من عقدة الذّنْب. ففي سنة ١٩٤١، أحبّت المؤلّفة «فتحي» مدرّسَ الفنون الجميلة، وكان لها من العمر عشرُ سنين. لكنّها جَرّدتْ هذا الرجلَ من رجولته، فتوهّمتْ قميصَه الأبيض الواسع يمتلئ بالهواء فيشابه الروحَ المحلّقةَ فوق الزرع بلا جسد أو بطن أو فخذين، وبلا عضو يَنْدفع منه البولُ، أو بلا فتحة الشرج التي تَخْرج منها فضلاتُ الطعام والغازات.

إنّ فصل الحبّ عن الجسد عمل مشؤوم في تاريخ الحضارة، كما تؤكّد السعداوي في كتاباتها النظرية. لكنّ ما يسوّغ هذا الفصل أنّها كانت طفلةً خاضعةً للتأثيرات الأُسرية والاجتماعية التي تتغلغل في العقل الباطن، وتَعْمل على استعباد الذات. على أنّ الكبت امتدّ إلى سنوات الشباب والشيخوخة. فلقد تزوّجت الكاتبة أحمد حلمي، الفدائيَّ الذي تهوى، ومع ذلك لم يهتزّ جسدُها في الفراش كما كان يهتزّ في المصافحة العذرية البريئة. تقول موضحةً ظاهرةَ الانفصال: «أهو الخيال الجامح في الحب يضاعف المشاعر، أم أنّ الجنس مخيِّبٌ للآمال مثل العمل الفدائي؟» ولذلك تبدو صورةُ الحبيب المثالي عجيبةً غريبةً: فهو رجل لا لحية له ولا شوارب، ليس ذكرًا ولا أنثى، كما تعترف في الجزء الثاني من السيرة وقد بلغتْ سنّ الشباب. وباختصار، لم تستطع أديبتُنا أن تتحرّر من المحرّمات القمعية؛ فهي ربيبةُ مجتمع زَرَعَ الرعبَ في نفوس أبنائه وبناته باسم الحرص على الفضيلة. وليست الفضيلة هنا إلاّ عبودية جديدة وارهابًا قَتَلَ نطفةَ الحياة وجرثومة الحرية والسعادة.

ومن المعلوم أنّ بين الكبت والمازوشية خطوةً وحيدةً: فالمازوشية وليدة الكبت المتطرّف، هذا الإله المزيّف الذي يحوّل الشخصية قزمًا في يد وحش جبّار يدعى منظومةَ القيم والفضائل. فمن البدهي، أن تستعذب السعداوي كلمةَ «الحرمان،» وتَشْعر بلذة الحرمان من الأكل والجنس في قمّة لحظات الحب «كالشمعة تحترق ويذوب شمعُها فوق جسدها من شدّة العذوبة والرقة إلى حدّ الفناء من أجل الآخرين». وإنّ إنكارَ الجسد ومتعةَ العذاب جعلاها تُشْغف بمصدور كان يعالَج في المستشفى، فإذا بها تَشْعر أنّ الفرح والحزن يذوبان في إحساس واحد يتجاوز قواعد المنطق. ذلك أنّ الفرح ناجم عن اللقاء بالآخر، والحزن ناشئ عن عقدة الذنب، ويتجاور الاثنان بل يتمازجان تمازجًا مازوشيًا بامتياز.

ولعلّ هذا الأمر يفسّر لماذا أحبّت الرجلَ الفدائيَّ الذي يقاتل الإنكليزَ في قناة السويس: فالفدائي يضحّي، أيْ «يتعذّب،» في سبيل قضية، كما يتعذّب المصدورُ في صراعه مع المرض. وبكلمة، فإنّ حبّ الموت والعذاب هو الذي يزيّن للمؤلّفة صورةَ الرجل المثالي خصوصًا أنّه يذكّر بالأب الذي تحدّى الحكومةَ والإنكليز. لذلك تَشْعر بخفقة إعجاب تجاه أحمد المنيسي الذي استُشْهد في السويس، وكان على نمط الكاتبة: خجولاً، في غاية العذرية، أي الكبت. أما زوجها الأول أحمد حلمي فقد أحبّته لأنّه فدائي سيقضي نحبَه قريبًا؛ ثم إنّه يوحي بصورة الأب: فيدُه كبيرة مثل يد والدها. ونعتقد أنّ هذا الحب مازوشي سادي في جوهره لأنّه حبُّ الموت لا حبّ الحياة؛ والدليل أنّ السعداوي كانت تُغْمض عينيها، وتتصوّر الرجلَ يضرب الإنكليزَ ويحرّر الوطنَ، لكنّه يموت، فتنطلق النساءُ بالزغاريد، في حين يَحْمله الرجال على الأعناق وشريطُ الدم يَلْمع فوق الأسفلت. إنّها، إذًا، لا تتصوّر حبيبَها حيًا كما تتطلّب غريزةُ البقاء، بل تسرّ بموته وتَسْعد بمأتمه؛ وبذلك تحقّق متعتَها بالعذاب، كما تحقّق متعتَها بتعذيب الحبيب. واللافت أنّ أحمد حلمي عاد من القتال محبَطًا مطارَدًا من الشرطة الملكية، فظلّ يَحْقن جسمَه بمادة مخدِّرة سامّة؛ أيْ أنّه عمل على تدمير نفسه مازوشيًا من غير أن يَرْتبط بقضية سامية ارتباطًا ينمّ عن التسامي. فكان أن تمّ الطلاقُ بين الزوجيْن، وهَوَتْ صورةُ البطل الفدائي إلى الحضيض.

أما زوجها الثاني فكان رجلَ قانون، على نقيض الشهيد المنشود. ومع أنّ المؤلّفة كانت تَكْره رجالَ القانون فإنّها شعرتْ

بقوة «غامضة كالوهم، كضغط الهواء الجوي، قوة إلهية أو شيطانية، تَدْفعني إليه رغم أنفي، وأنا في كامل الوعي.» وجليٌّ هنا أنّ السعداوي تناقض نفسَها بنفسها، وتعي جيدًا هذا التناقضَ النابعَ من قوةٍ لاشعوريةٍ تشبِّهها بقوة إلهية وشيطانية.

ولعلّ السعداوي أرادت في لاوعيها أن تَخْتبر المتناقضات كلَّها، وهو ميل يكاد يكون طبيعيًا في الإنسان. أضف إلى أنّ التقاليد التي تتحكّم لاشعوريًا في شخصيّتها زيّنتْ لها الزواجَ برجل القانون، فكأنّ شخصيّتها منقسمةٌ قسمين كما ورد في الشاهد السابق: قوة المثالية المازوشية حيث يحتلّ البطلُ فيها صورةَ الإنسان المتألّه بموته، ثم قوة الواقعية والتقاليد حيث يَبْرز المنطقُ والمصلحةُ ومراعاةُ الذوق العامّ. ليس عجيبًا أن تعلن الأديبة الثائرة: «سوف أقول لزوجي الثاني إنّني أحبّه مع أنّي لا أحبُّه. قوى غيبية تَدْفعني إلى الكذب تختفي وراء سحابة في السماء، أو ربما هو عام ١٩٦٠ عام الهزيمة الصغرى...» فما تظنّه السعداوي قوى غيبية هو عند التحقيق صادرٌ عن عمق الشخصية المكبوتة والمزدوجة بازدواج المجتمع البطريركي ونفاقه. وكان من الطبيعي أن يَفْشل الزواجُ، فقد شعرتْ عندما أصابها الحملُ بما يُثْبه فقدانَ أو تفككَ الشخصية؛ وتلك ظاهرة ذهانية في حدّها الأدنى. تقول: «ليست هي أنا بالتأكيد. إنْ كانت هي أنا فالأمر شديد الخطورة. كارثة! كيف يَحْدث الحملُ دون حب ودون زواج، دون أن أَفْقد العذرية؟» وعديدة هي الإشاراتُ التي تدلّ على ميل ذهاني، أيْ على فقدان الهوية؛ كقولها إنّها ليست في بيتها، وإنّها زوجةُ رجل لا تحبّه، وهي امرأة تَحْمل في أحشائها جنينًا ليس جنينها. لذلك عمدتْ إلى الإجهاض، ثم أصرّتْ على الطلاق. ولو استحال الانفصال لتردّتْ في هاوية المرض العقلي، المهيَّأ له سابقًا بهذا الانفصام الحادّ بين الروح والجسد، وهذا النكوص الطفولي، ومحاولةِ تأليه الوالدين، بالإضافة إلى ميلٍ خفيٍّ إلى العذاب المتسامي.

وكان لا بدّ من الانعطاف مرةً أخرى، والتشبُّثِ بصورة البطل المثالي وقد تجسّد في الزوج الثالث شريف حتاتة، ذلك المناضل الشيوعي الذي زُجَّ به في السجن لسنوات عديدة. وهذا الزوج يذكّر بملامح الأب وبصورة الزوج الأول، فكأنّ السعداوي تتوق إلى أبيها لاشعوريًا. غير أنّ صورة البطل الفدائي روادتْها مرةً أخرى حين زارت مخيّم الفدائيين الفلسطينيين، وكانت متزوّجة بشريف حتاتة. فلقد أحبّت غسان، وهو فتى فقد أطرافَه، فكأنّه أَمْسى بلا جسم، لكنّه يتحدّث (ويا للعجب!) كفيلسوفٍ أو كعالم نَفْسي. العلاقة أمومية محض ومتبادلة بين الاثنين. غير أنّ غسان ينتبه إلى أنّ الأمومة والأنوثة لا تجتمعان في امرأة واحدة. كيف لا، والدكتورة نوال ـ كما يقول ـ كشفتْ زيفَ الذكورة والأنوثة؟ لكنّه يريد منها طفلاً يرث ذكاءها قبل أن يغيب. أما ردة فعلها فتتمثّل في أنّها لم تَفْزع من جسده المشوَّه، فراحت تحوطه بذراعيْها كطفلها الحبيب، بل إنّها حلمتْ به في مكان وزمان لا تدري عنهما شيئًا، ثم تركتْه يموت بين ذراعيْها، وحققتْ له رغبتَه الأخيرة في الإنجاب(؟). وبذلك تتكامل دورةُ الحب والموت والأمومة والجسد شبه الروحاني. وبكلمة، تَهْرب السعداوي من عالم الرجال كما تَهْرب من صورة الجسد، وتودّ عبادة رجل يُضحّي ويموت محتفظًا هو أيضًا بملامح أمومية. وبذلك تحقّق النشوةَ الفريدةَ المبنيةَ على إثمية خفية.

### III ـ ثالثًا: محاولات التمرُّد وإثبات الذات

تَكْمن عظمةُ الإنسان في محاولته التمرُّدَ على القضاء والقدر الاجتماعييْن. فالثابت أنّ المجتمع يبدو بمنزلة الإله الخالق والمميت: فهو، فيما يَمْنحنا الحياةَ، يَقْتل فينا البذورَ الخصبةَ؛ الأمرُ الذي يؤدّي إلى التشويش النفسي وارتدادِ العدوانية على الذات. ولا مراء في أنّ السعداوي حاولتْ منذ الطفولة أن تتمرّد على الثالوث المحرَّم (الأسرة والدين والظلم السياسي) تمرُّدًا يعيد للحياة مذاقَها الأصلي: الحرية والحب والعدالة. وهكذا كانت تلجأ إلى أنشطة تُعدّ حكرًا على الصبيان، كالجري السريع وركوب الدرّاجة؛ كما كانت تَكْره أن تَلْعب بالعرائس كالبنات، وتحبّ أن تلعب بالمسدَّسات. وإذا أدركنا أنّ الأسرة بكاملها تفضّل الصبيَّ على البنت، عرفنا مدى الحاجة إلى التحرر وإثبات الذات خلاصًا من عقدة الدونية. ها هي تَحْلم، وهي صغيرة، حلمًا واحدًا: أن تطير بجناحيْن وتَهْرب من البيت في الكون الواسع. بل تتمنّى أن تَنْسى اسمَها واسمَ أبيها وأمها ومسقط رأسها؛ ولذلك تتملّكها رغبةٌ عنيفةٌ، فتودّ الإقدام على جريمة قتل ـ والمقصود هنا قتلُ النظام القمعي ومَنْ يمثّله. وفي موضع آخر من السيرة تصرخ قائلة: «لن أكون مثلَ كلّ البنات. لن أكون مثل أمي، أو جدتي، أو خالاتي، أو عمّاتي، أو غيرهنّ. لن أكون مثلَ جدي، أو أبي، أو أخي، أو أخوالي، أو أعمامي، أو غيرهم من الرجال.» وجليٌّ أنّها تَطْمح إلى عالم بديل، وتتوق إلى ولادة جديدة للشخصية ولو عبر الاستيهام. لذلك تَرْفض الأرضَ والسماءَ، وتَحْلم بلحظة تَنْكسر فيها القشرةُ الخارجيةُ والقوقعة الصلبة. ولا غرو أن نراها تُشْغف براقصة السيرك ـ أملِ التحرر الوحيد بالنسبة إلى طفلة صغيرة ـ وتودّ لو تَقفز إليها، وتَحُوطها بذراعيْها؛ لكنّها تجد نفسَها جالسةً بين أبيها وأخيها كالمصلوبة، أو المحكومة عليها بالموت. وكم هي بليغةٌ كلمةُ «المصلوبة،» لأنّ الإنسان في نظام استبدادي هو كالمصلوب على صليب المتناقضات: ثمة قوةٌ تعوّق نموّه، وقوةٌ أخرى تسمّيها السعداوي «العملاق» تحاول الانقضاضَ والثورة.

ولا ريب أنّ الفرد في هذا النظام محكوم عليه بالإعدام سلفًا؛ وليس أمامه إلاّ حريةُ التمرُّد وما يصاحبها من قلق وألم، أو خنوعُ الاستسلام وما يرافقه من بؤس وانحطاط. لقد عاشت

السعداوي بين نقيضين لا يتصالحان: المطبخ وما يَرْمز إليه من مذلّة، ثم الحلم بالبيانو وهو رمزٌ إلى الحرية والفن والنشاط الروحي الخصب. حتى العطل المدرسية كرهتْها لأنّها تَحْبسها داخل الجدران الأربعة، ومع بابور الجاز، العلامةِ على بؤس الانثى؛ لذلك اشترت ـ عندما نالت أجرَها الأول ـ البوتاجاز، وهو المَخْرج من الأنشطة المهينة. أما في أحلامها فكانت ترى نفسَها أديبةً لا طبيبة ـ إشارةً إلى روح الفن والتمرّد، وإلى الرغبة في هندسة العالم من جديد على مستوى الصَّبوات العميقة. وليس غريبًا أن تفتعل العراقيلَ ليهرب العريسُ المفروض فرضًا كالقدر. كما أنّها بَذَلَتْ مجهودًا بطوليًا لخلع زوجها الثاني، وهدَّدتْه بالقتل إنْ رفض الطلاق، مستلهمةً صورةَ الأب المثالي التي تحضّ على الحرية. وقد بات معلومًا لماذا تثور ثورةً شعواء ضدّ كلمات ترنّ في أذنها كالكلمة النابية، مثل كلمات «طاعة» و«إنفاق» و«طلاق» عندما يكون هذا الأخير بيد الرجل.

وكما ثارت أديبتُنا على الأُسرة والزواج، فإنّها تثور على الدين الممارَس خطأً في نظام اجتماعي قمعي. فقد اقترنتْ عندها فكرةُ اللّه بالمصائب والزواج العبودي، بالإضافة إلى فكرة الدنس والعار، وفكرة التمييز الذكوري. ولا ننسى أنّ الألوهة مرتبطة عندها بفكرة الرعب والعقاب؛ فهي تصرّح، مثلاً، أنّ عيون اللّه تراها وهي جالسةٌ في الشرفة. وفي موضع آخر تعلن أنّ الخوف من عقاب اللّه مدفون في أعماقها، وأنّها منذ الطفولة تَخْشى هذا العقاب. وفي ما يشبه ردةَ الفعل على الجبروت الإلهي الساحق تنحاز الكاتبة إلى إبليس؛ فهو القوة الوحيدة التي تحدّت اللّه ـ وكأنّما إبليس أمْسى، هنا، عاملَ تحرُّر من الخوف الطفولي القديم. من هنا تُفْتن السعداوي بالآلهة الوثنية المؤنّثة التي تُعَدّ نقيضًا للاستبداد الذكوري. فلقد أدّت دورَ إيزيس على خشبة المسرح عندما كانت طفلة، وظلّ هذا الدور يراود خيالَها طيلة حياتها. وفيما بعد فُتنتْ بحوّاء التي تمرّدتْ على المحرَّمات فعرفتْ ما لا يُعرف، ونراها تستنكر كيف تحوّلتْ حواء إلى مريم العذراء. ومن هنا أيضًا شغفُها بالزهرة، وهي النجمة الوحيدة بين النجوم الذكور؛ فلقد ولدتْ معها وستموت معها ـ وهو أمر يحيل على التمسك بفكرة إلهةٍ أمّ حاميةٍ بدلاً من إلهٍ ذكوري. بل هي تَرْفض «الآلهة» جميعًا: الرب والأب والزوج.

ولعلّ النضال الاجتماعي هو الذي دفع السعداوي إلى التمرُّد على الثالوث المحرّم: الدين والجنس والصراع الطبقي. لقد كانت تجتذبها كلماتٌ مُقدَّسة مثل التضحية والوطن والفداء والموت، كما كانت تَحْلم بارتداء زيّ البطولة مزهوّةً بنفسها. وفي النوم ترى نفسَها على حصان أبيض مثل جاندارك، محرِّرةِ فرنسا، وعيناها تَكْشفان الحجبَ كزرقاء اليمامة، وتردّد أبياتَ الشعر كالخنساء. أمّا نضالاتها السياسية ودخولُها السجنَ وتهديدُها بالقتل فمسألةٌ يطول شرحُها، وهي تدلّ على محاولة التحرّر على الرغم من ارتباطها بخيالات الطفولة وصورة الأب الكليّ القدرة.

وأخيرًا، ثمة مَخْرج من العبوديات الداخلية والخارجية يتمثّل في الكتابة، أو عملية التسامي الفنية. فهذه الأخيرة عودة إلى حضن الأم حيث الحنان؛ وهي أيضًا عمليةُ قتل تستعيد فيها ذكرى الطفولة عندما كانت تَفْتح بطنَ الدمية الذكرى: فالكتابة خصيٌّ للرجل، وتجريدٌ له من سطوته، وهربٌ من التقاليد. والحقيقة أنّ العقل الصحيح هو القدرة على فقدانه، كما تقول المؤلّفة، بمعنى أنّ هذا الفقدان يتيح إطلاقَ المكبوت فتتحرّر الشخصية، ويزداد العقلُ منعةً. والكتابة نوع من إطلاق الشحنات المضغوطة لأنّ السعداوي تريد أن ترسم للعالم من حولها صورتَه الحقيقية، تلك التي طُمستْ بفعل القمع الاجتماعي؛ ولذلك ترغب في أن تنطق الطفلة الصافية في أعماقها.

إنّ هذا التحرُّر، سواء أتمثّل في الكتابة أمْ في الثورة على منظومة القيم، هو ما يعطي للإنسان قيمتَه الحقيقية، قيمةَ الرفض لا الخضوع، والثورةِ لا الاستكانة. ولعلَّ خيرَ ما يتوِّج جهادَ الكاتبة، على الرغم من الدونية الخفية، هو هذه الكلمات الجميلة التي وردتْ في خاتمة الجزء الأول: «لم أكن مثلَ أخواتي البنات أستسلم للقضاء والقدر. كنتُ أَسْعى إلى تحقيق شيء آخر عن طريق الخيال...» هذا الشيء الآخر هو قوة السعداوي، وقوة كل إنسان؛ ومن دونه يغدو الكونُ رمادًا، والمجتمعُ مقصلةً حمراء.

## خاتمة

الرحلة مع **أوراقي.. حياتي** رحلة مشوِّقة لأسباب عديدة تعود إلى استبطان المؤلّفة عالَمَها الداخلي، كما تعود إلى تلك العلاقة غير المنفصلة بين الذات والآخر ـ فكأنّ السعداوي تؤرِّخ سيرةَ حياتها وسيرةَ جيل أو مجتمع لا تزال صورتُه فاعلةً حتى الآن. أضفْ إلى ذلك أسلوبَها الساحر، وهو أسلوبٌ سهل ممتنع بكيفية جديدة يشفّ عن عفوية غريبة، وعن براءة عذبة، وعن ميل شرس إلى التحرُّر، الأمرُ الذي انعكس على رشاقة العبارة وعلى الصور المجازية الآسرة. ولعلّي لا أبالغ إذا قلت إنّ **أوراقي.. حياتي** هو من أهم ما كُتب في أدب السيرة، وقد يكون أهمَّها إطلاقًا. ومَنْ يدري: فقد يصبح مرجعًا نفسيًا واجتماعيًا لا غنى عنه للدراسات الجادة. وقد أثبتت المؤلّفة قدرةً فائقةً على السرد، وعلى التلاعب بالزمن، علاوةً على تحليل نفسي اجتماعي فذّ ونادر. والحقيقة أنّ دراسة هذه السيرة تحتاج إلى كتاب خاص، لكنّنا حاولنا إبراز بعض النقاط الحساسة، مع علمنا التامّ برحابة الموضوع. ويكفينا القولُ إنّ السعداوي قَدّمتْ لنا أمثولة بليغة مفادُها أنّ الفرد في المجتمع العربي يُولَدُ مستَلَبًا، مُتَّهمًا سلفًا؛ ولا معدى له من أن يحاول التحرر رجاءَ أن يَبْتكر قيمَه الخاصة، ويصبحَ سيّدَ نفسه، بدلاً من أن يكون ألعوبةَ مجتمعٍ مستعبَدٍ ومستعبِد. ذلك هو قدرُ الشخصيات العظيمة، وتلك هي الطريق المخضّبة بالدم والدموع.

**بيروت**