

تَمْظُهُرات الأُنْثى بوصفها "آخر" في سرديّة زكريا تامر

عماد خلف⁽¹⁾

"المرأة لا تولد امرأة وإنما تصبح امرأة"

سيمون دوبوفوار

على سبيل التقديم

لقد دلت الأدب في تاريخه برمته على أن لا مندوحة للساد، نثرًا كان أم شعريًا، عن الاستحمام بعبق الجسد الأنثوي المشتبه ما بقي القلم يجري في فيافي الصفحة البيضاء محوّلًا إياها آبارًا دلالية تفيض عن رغبة مضطربة في التماهي مع هذا الكائن المالك والمتقن معًا لغة جمال إغوائية لا تفتأ تأسر لغة السارد الذي يلوي عنق كتابته صوبها، فتختلط لغة السارد ولغة "المسرودة"؛ كل يعبث بالآخر، بيد أنه "عبث" يطل علينا، نحن معشر القراء، بفن دافئ دفع حضور الأنثى واقعًا ومخيالًا.

فمن هي الأنثى هنا؟ وكيف تجلو أو، بعبارة أدق، كيف يجلوها الذكر "آخر"؟ إننا في الصفحات التاليات أمام مرآة تمرئي المرأة مغيبة مكانتها المنشودة، حاملّة على كواهلها صورة نمطية سلبية لا تفارقها أو لا تكاد، أنى ظهرت ومتى ما أطلت؛ فالرجل يسلط عليها عينًا تتملاها قضا وقضيضًا، عينًا عاكسة تراكمات منغرسّة في تراب بور لا يورق فكرًا حرًا، حقيقة لا خلبًا، فكرًا لا يقصر الفكر على جنس من دون جنس؛ فإذا جنس الأنثى، هنا، "آخر" لما يزل مشكوكًا في استطاعته على الانعتاق من أصفاد وظائف وأعمال لا يمتاز الإنسان بأدائها، فهل بعد هذا الشك من رؤية دونية أسوأ لهذا الآخر – الأنثى؟ فهي في إمكانها القيام بوظائف فيزيولوجية أيا كانت، أما أن يوسوس لها شيطانها بولوج فضاءات تعقلن فيها هاتيك الوظائف فدونها ودونه محاذير لا تتغلب عليها إلا ما شذ عن الأصل،

(1) أكاديمي سوري، ومترجم عن اللغة الفارسية، حائز شهادة الدكتوراه في الأدب العربي المقارن.

والشاذ صنو المفتقد لا يعول عليه. إذًا، لا حيادية في هذه الرؤية إلى الأنثى، بل هي متحيزة كل التحيز ضدها؛ أي لا ينظر إلى المرأة كما ينبغي أن ينظر، وما إن تحضر حتى تحضر معها أحكام قيمة تطلق عليها جزافًا لا تنصفها؛ وما يسوغ هذا الإطلاق ويرغب آخرها - الرجل في المزيد منه تيقنه من عجزها عن الانبواء له داحضةً عن نفسها ما يكال لها من تهم ركيزتها الأساس البطلان. لنقل إنها معركة غير متكافئة؛ فالرجل مدجج بالتحرك في ساحة لا يتسنى فيها للأنثى أن تحرك ساكنًا ويدها خاليتان من أي سلاح مشحوذ بالقدرة على تثليم الإطار الموضوعية فيه كحد أدنى. وهكذا، ليس للأنثى من حظ في الثورة على "ثباتها" الذي صيرت إليه، وستبقى بعيدةً عن التفاعل الحق وعن "التحول" إلى أن يحين حين يخرج فيه الرجل من عنجهيته زاعمًا تسنمه مقاليد الأمور رافضًا التشارك فيها مع أنثى أين هي، من وجهة نظره، من القيادة والريادة والسيادة!

والأنثى تعشش في السرد القصصي لدى زكريا تامر وتسير فيه الهوينى طولًا وعرضًا؛ على أنها ترسم ويفكر فيها بأصابع الذكر⁽²⁾ القادم من ديار الذكورة البطريركية / الأبوية بما تحمله بين ظهرانها من ثقافة شرهة تفتك بها ازدواجية ممجوجة، ثقافة تنادي بالروح جهراً وتعاقر الجسد سرًا، بله أن التناقض يستبد بكينونة شخصية هذه الثقافة، فتخرج عرجاء لا يستقيم لها ما تنشده ولا تحظى بتحقيقه. ومرد إخفاقها وخسرانها تشابك كثير من الإيديولوجيات الدينية والسياسية والاجتماعية، فتأتلّف قاطبةً في غابة مضببة يتوه فيها من يقصد فضاءً صحواً خلواً من المفارقات. فيأتي زكريا تامر مصورًا، وإن من طرف خفي تهكمي ساخر، هذه الغابة الأنثوية بعين ذكر هائم على وجه تباين فكري يقلبه ذات اليمين وذات الشمال على موازين ثولاء، فيبقى متأرجحًا بل متدليًا بين سماء الروح الطاهر وأرض الجسد الدنس؛ فلا هو مستطيع ارتقاء السلالم السماوية ولا هو مرتكز على أرض صلدة تقيه الشرور الدنيوية وموبقاتها التي لا تألو الأنثى جهدًا، نابعًا من طبيعتها وفق الرؤية الذكورية، إلا وتنثرها على صفحة الوجود.

وفي قراءتنا الثقافية العجلى هاته سنعكف على تجلية تمظهرات "الأنثى" بوصفها ظاهرةً ألبستها السردية التامرية لبوس "آخر" يقبع في حيز جسدي هامشي لا دور روحيًا مركزيًا له إلا نادرًا، والنادر كالمعدوم كما هو معلوم.

(2) (ما شأن أفكاري؟/ دعمها جانبًا ... /إني أفكر عادةً بأصابعي)، نزار قباني.

سرد الأنثى جسداً

انطلاقاً من أن زكريا تامر سليل ثقافة تنسيد فيها قولة "المرأة شر كلها" المشهد الثقافي، نراه يخلق نصاً بوصفه سرداً موطناً نسقاً أبويًا يهيمن فيه الذكر على الأنثى الثاوية في منزلة أدنى من منزلة الرجل الأعلى والأسى بعقله ولغته؛ فإذا الأنثى لا لغة لها سوى لغة مفاتها وتقاطيع جسدها الجغرافية المغوية؛ بها وبجمال جسدها التضريسي اللغوي الفتان تذود عن نفسها تغنجاً وتدللاً وإغراءً، "إن الجسد الأنثوي جغرافيا لا تختلف كثيراً عن الجغرافيا الطبيعية. وهو ما يبرر التحسس والتلمس والقدرة على معاينة الخراب [الشر]. وربما يعد هذا فاصلاً بين "حيادية" الجسد الذكوري، و"بؤر" الرغبة والمتعة في الجسد الأنثوي"⁽³⁾. وقد جاء على لسان السارد العليم بكل شيء: "كان وجهها رائعاً، فثمة حمرة خفيفة تسري في الوجنتين، وعيناها تحملان في أعماقهما نجمتين ترتجفان، وشفتاها زنبقتان أرجوانيتان"⁽⁴⁾. ولا تخطئ العين في أن التركيز ههنا على جغرافيا الوجه، ما يحيل على أن الوجه "يشكل عنصراً مركزياً في الدلالة الجسدية. إنه مجاز الجسد وصورته المركزية. بل هو بدل الفرد بكامله"⁽⁵⁾. لكأني بـ الوجه "موطن الهوية للمرأة"⁽⁶⁾. وفي استطاعتنا أن نخلص إلى القول إن لا صوت للأنثى ولا لسان يسرد كينونتها الأنثوية البشرية سوى لسان مفاتها أمام رجاحة العقل الذكوري القادم من إيديولوجيا الذكورة جملةً وتفصيلاً؛ إن هي إلا مادة مشتهاة يسردها الرجل سرداً كما يهوى هو لا كما تهوى هي. أما هي فيعجزها الكلام الأدمي المعهود: "أنا لا أعرف كيف أعبر عما أريد"⁽⁷⁾. فهي، إذًا، تعيش "حالة الصمت الثقافي التي يفرضها النظام الأبوي على تجربة المرأة وذاكرتها وصوتها"⁽⁸⁾. إن "حالة الصمت الثقافي" هذه هي التي غيبت صوت المرأة وهمشته ليكون الرجل هو

(3) سعيد بنكراد، "أنا" الغرام و"حالات التشهي": قراءة في رواية "اسمه الغرام" لعلوية صبح، مجلة علامات، المغرب، العدد 34،

2010، ص 10

(4) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1978)، الرجل الزنجي، ص 20

(5) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1999)، ص 103

(6) السابق نفسه، ص 74

(7) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، الرجل الزنجي، ص 20

(8) محمد بوعزة، «تمثلات الهوية النسوية في رواية «دنيا» لعلوية صبح»، مجلة تبين، الدوحة، العدد 20، المجلد 5، ربيع 2017، ص 38

السادس بدلاً عنها؛ ففي قصة "الرجل الزنجي" لا تكاد تنبس المرأة ببنت شفة تاركَةً العنان لرجلها يتحدث عنها. وإذا ما أبدت محاولةً للتعبير عن نفسها باللغة أسقط في يدها، فانقادت لسيدها من دون كلام، ظناً منها أنها بذلك إنما تكون امرأة كاملة. وكذا الأمر في قصة "قرنفلة للإسفلت المتعب": فالسكوت مستول على المرأة، وإذا ما حدث وفكرت في الكلام فلا ضير من أن تتخيل ذلك: "وخيل إليها أنها تسمع صوتها الحاد يردد كعادته: الرجال كلهم يعبدون المرأة بذل عندما يشمون رائحتها ولكنهم يبتعدون عنها بقرف لحظة تنطفئ شهوتهم"⁽⁹⁾. فهي، فضلاً عن غياب صوتها في الواقع، ترضى لنفسها بهذا الدور الجسدي المناط بها، لا لشيء إلا لأنها امرأة مبرمجة بطريقة معينة، فهي امرأة "لما تتعاف من الذكورية". "والمرأة الذكورية امرأة قد تشربت قيم الذكورية ومبادئها. والتي يمكن تعريفها باختصار كأبي ثقافة تميز الرجال بتشجيعها لأدوار الجنس التقليدية"⁽¹⁰⁾.

ومن حيث إن المرأة لا تعدو أن تكون سوى وعاء يفرغ فيه الرجل الذكوري نزواته الجنسية، فقد أجاز لنفسه أن يبيعها ويشترها تحت مسمى المهر والصدّاق، فهي سلعة يساوم عليها:

- أريد أن أزوج ولدي صلاح من بنتك هيفاء ... ما رأيك؟

- ... أنا بالطبع موافق.

- كم تريد ثمنها؟

- ابنتي جميلة، متعلمة، وسأقبل أن أبيعها إكراماً لك بخمسة وثلاثين ليرة لكل كيلو.⁽¹¹⁾

- هذا ثمن باهظ.

- لو لم نكن جيران لطلبت أكثر.

(9) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، قرنفلة للإسفلت المتعب، ص 105

(10) لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة: الدليل الميسر للقارئ، أنس عبد الرزاق مكتبي (مترجمًا)، (الرياض: جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، 2014)، ص 87

(11) والصواب: بخمس وثلاثين ليرة.

- وأنا أيضًا سأطلب منك أن تخفض الثمن لأننا جيران.

- أقسم بالله بأنني لم أطلب أي زيادة فابنتي جميلة وتجيد القراءة والكتابة والطهي.

...

- نحن فقراء ويجب أن تراعي ظروفنا.

...

- حسنًا سأخذ ثلاثين ليرة ثمنًا لكل كيلو.

فرحب والد صلاح بالسعر الجديد. وأرسلت هيفاء على عجل إلى السوق. وهناك وضعت على ميزان كبير، فبلغ وزنها خمسين كيلو⁽¹²⁾.

واضح للعيان نقد زكريا تامر اللاذع للأعراف السائدة في تشييء المرأة وسلمها كل أسباب الإنسانية ومشاعرها، فهي بضاعة لا تنتقل، أول ما تنتقل، من بيت أبيها إلى بيت زوجها وحسب، بل إذا ما أخذ الزوج منها وطهره ونال منها مبتغاه كان في الإمكان أن تصير أنثاه / بضاعته إلى آخر يمارس علمها ذكوريته التي لا تشبع من هذا الجسد المسلع المنذور لإرضاء الرجل وإمتاعه ما أكرهت على ذلك سبيلًا؛ وهذه هي الفكرة التي افتتح بها زكريا تامر تاريخه السردي الطويل، فجاء في القصة الأولى من مجموعته الأولى: "سأقول لزوجها بصرامة: العدالة فوق الأشخاص. أنت تمتعت بمباهج تلك المرأة طوال سنين. والآن جاء دوري أنا المعذب لكي أعرف طعم اللذة والسعادة"⁽¹³⁾. وإذا كان شيء من العرف والشهامة ما يزال يسري في دم هذا الرجل الذكوري الذي يطالب الزوج بتطليق زوجته ليتلذذ هو بها من بعده، فإننا سنصدم حين نواجه ما جاوز كل حد من حدود الإنسانية حين يتزوج الفتى فتاة ثرية تبحث عن من يكون لها سندًا في الحياة فتثق فيه وتزوجه نفسها، فإذا هو يستغلها شر استغلال، فيجيز لنفسه تحويلها إلى عاهرة يعتاش على جسدها البض، فيبيحه لأصدقائه الضمّانيين إلى مجاسدة امرأة تطفئ لهيب رجولتهم المقيتة: "وعندما كانا يتناولان طعام الإفطار، لم تتوقف سامية عن التكلم بمرح

(12) زكريا تامر، الرعد، (دمشق، مكتبة النوري، 1978)، العرس الشرقي، ص 77-78

(13) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، الأغنية الزرقاء الخشنة، ص 12

بينما كان طارق يأكل ساكتًا يستعرض أسماء أصدقائه في حارته، وينتقي الصالح لأن يدعى إلى لحم امرأة جميلة بعد دفع أجر ليس بالباهظ⁽¹⁴⁾.

وهذا البيع للجسد الأنثوي لا يقتصر على الرجل الذكوري وفعاله الشائنة وتجارته بالأنثى وحسب، بل يسري على المرأة الذكورية كذلك، "فالمرأة الشابة الذكورية هي كامنة جنسيًا حتى يوقظها الرجل الذي يعلن أحقيته بها"⁽¹⁵⁾. وهذا ما فعلته المرأة المتعلمة أيضًا التي يفترض بها أنها تنتمي إلى النخبة المناهضة للأبوية، فلم تجد من مناص سوى معاشرة عدد هائل من الرجال كيما تشق طريقها إلى العمل معلمة للأطفال: "استطاعت سلمي التوظيف معلمة في إحدى المدارس إثر نوالها شهادة تثبت أنها ضاجعت 927 رجلًا في سنة واحدة"⁽¹⁶⁾. وهذا الرقم الكبير ضارب بأطنابه في جذور الفضاء الأدبي الذكوري؛ فهو يتناص ويتنادى مع أول حكاية من حكايا ألف ليلة وليلة، وفيها تخرج "صببية غراء بهية" من علبة موضوعة في صندوق زجاجي بأقفال عدة يحمله جني على ظهره. وحين تلمح تلك الفتاة شهريار وأخاه شاه زمان المختفين بين أوراق الشجرة فوقها تجبرهما على النزول وعلى مجامعتها. ثم تخبرهما أن 570 رجلًا جامعوها على غفلة من الجني. فالمرأة منذ غابر الأزمان تغافل الرجل الذي برمجهما على التجاسد. ولعل هذا ما حدا بعبد الفتاح كيليطو إلى تسمية فتاة الصندوق تلك بـ "شهرزاد الأولى"⁽¹⁷⁾، بالطبع إذا ما استثمرنا فعل شهرزاد، سيدة الحكايات، بالنجاة من بين مغالب شهريار الضارية من خلال سرد حكايات تترى حكايةً تلو حكايةً ينسجها خيال شهرزاد المجنح الدفاق. وهذا الخيال المجنح هو الذي دفع بإحدى إناث زكريا تامر إلى مخاطلة أبويها ومراوغة جميع الرجال الذين تجاسدهم وإلى الكذب عليهم أجمعين، فيتلقى الجميع كذبها بارتياح؛ فمع أنها لا تذهب إلى الجامعة كما تزعم نرى أباهما يختم القصة قائلًا لأمها وقد انطلى عليه إفك ابنته: "الحمد لله الذي رزقنا بنتًا مجتهدة تحب الدراسة"⁽¹⁸⁾. وهذا التجاسد عينه هو الذي مكن سلمي من تدريس

(14) زكريا تامر، الحصرم، ط3، (بيروت: رياض الريس، 2000)، رجل لامرأة واحدة، ص 67

(15) لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، ص 91

(16) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ط3، (بيروت: رياض الريس، 1994)، موت الياسمين، ص 61

(17) عبد الفتاح كيليطو، من نبحت عنه بعيدًا، يقطن قربنا، إسماعيل أزيات (مترجمًا)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2019)، ص9.

(18) زكريا تامر، الحصرم، الساعة الثامنة، ص 111

الأطفال: "وقد عهد إليها بالتدريس في الصف الأول، وكان عدد تلاميذه ثلاثين طفلاً، لا يتجاوز عمر كل منهم سبع سنوات"⁽¹⁹⁾. غير أن المفاجأة كانت حين صار هؤلاء الأطفال أيضاً يراودونها عن نفسها ويشتمونها، فهي لهم دفء أنثوي جسدي قبل أن تكون معلمتهم، فهي هو أحدهم يطلب منها صراحةً أن "نامي معي"⁽²⁰⁾، وآخر يسألها: "هل تتعشين معي الليلة؟"⁽²¹⁾، وشيئاً فشيئاً "أخذوا يلتصقون بسلي، ويلمسون جسدها بأيديهم، ويقرصون لحمها الطري بأصابع نهمة"⁽²²⁾، "وبعثت طراوة اللحم في الأصابع روحاً شريرة، حولت الأصابع حيوانات صغيرة متوحشة"⁽²³⁾، "وأحست [سلي] بالبلاط بارداً تحت ظهرها العاري بينما كان الأطفال كحيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتدب فوق لحمها وتعتصره بشراهة"⁽²⁴⁾. وهكذا فبموت المعلمة المغوية المكتنزة النهدين العامرتيها وبانسحاقها تحت الصغار لا تموت هي وحسب بل لها الدور الأكبر في "موت الياسمين"، وهو عنوان القصة الدال؛ فالياسمين هنا يرمز إلى الصغار الذين تقتلهم الأنثى بجمالها الأثم، بل بإثمها مع جنس الرجال على الإطلاق. فكأن الياسمين نفسه هو الذي ينسحق. وهذه الوحشية التي يبديها الصغار نحو الأنثى تكبر معهم حين يمسون رجلاً؛ ففي قصة "الطفل نائم" نقراً: "تعالى صراخهم وحشياً حين لمحو المرأة الجميلة، واندفعوا نحوها ... وأيديهم تتخاطف لحمها"⁽²⁵⁾. أجل، ف "تخاطف اللحم" لا يكون إلا من خصال "الوحش" وقد جاء عنواناً لإحدى قصص زكريا تامر؛ الوحش الذي "لا يحلل ولا يحرم، وكلما رأى أنثى سال لعابه حتى لو كانت ذبابة"⁽²⁶⁾. إن رؤية الجسد الأنثوي على هذا النحو الشبقي والنظر إليه بوصفه علامةً على ضعف المرأة العقلي والاجتماعي والثقافي رؤية راديكالية ولا ريب، ونظر أصولي

(19) زكريا تامر، دمشق الحرائق، موت الياسمين، ص 61

(20) السابق نفسه، ص 64

(21) نفسه، ص 64

(22) زكريا تامر، دمشق الحرائق، موت الياسمين، مرجع مذكور، ص 64

(23) السابق نفسه، ص 64

(24) السابق نفسه، ص 65

(25) السابق نفسه، ص 75

(26) زكريا تامر، الحصرم، الوحش، ص 142

غارق في التخلف حتى شحمة أذنيه. فالمرأة، طبقاً لهذه الرؤية، "هي الشكل الأمثل لـ "الشيء"، إنها إبدال لكل الأشياء الأخرى. وهي، نتيجةً لذلك، عرضة لكل السمات الخاصة بالشيء السلبي: منفعل، ساكن، لا ذات، وإلى حد ما لا كائن"⁽²⁷⁾.

فالأُنثى، إذًا، نص ثقافي يقاربه زكريا تامر مقارنةً متأصلة الجذور راسختها في البيئة الدمشقية العربية التي ينحدر منها وعاشها وعایشها بحذافيرها. وهو يسم هذا النص بميسم لا يتضاد مع السائد عمومًا إلا بإغراقه في رسم خرائطي للأُنثى الغائبة عن الذكر العربي إلا بوساطة تسطيحها في ما يتخيله آناء الليل وأطراف النهار، ذلك أن "البطل الروائي الشرقي ... افتقد المرأة في مجتمعه ولم يعانق منها - عندما كان يعانقها - سوى شبحها"⁽²⁸⁾ بعبارة جورج طرايبشي. وإذا جاز لنا أن نقبس فكرة نيتشه القائلة "إن الإعلام دعارة في العقل"، قلنا إن الحديث عن جسد الأُنثى والإفاضة في وصفه والاندغام فيه وتمنيه إلى هذه الدرجة الإيروسية إن هو إلا "دعارة تخيلية" يقتات عليها مفتقدو الجسد في الواقع؛ إنهم يضاجعون مجازه، واهمين أنفسهم بحب خلي خاو، ف"الوهم مكون أساس من مكونات الحب، بل إن جزءًا كبيرًا من "شهوته" مستمد من الاستيهادات لا من تحققه في الواقع"⁽²⁹⁾. وللتدليل على ذلك يكتب زكريا تامر: "والتصق بوسادته متلمظًا، وتخيل أنها الممثلة شارون ستون تموء"⁽³⁰⁾. ويكتب في موضع آخر:

وكان يعذبني بقسوة اشتهائي المجنون لجسدها الذي لم أتمكن من نواله على الرغم من أنني حلمت دومًا بإسقاطه في حريق شبيقي، فتخيلت باستمرار سميحة مغمضة العينين نصف إغماضة، تلهث مفتوحة الفم وتتأوه بحرارة بينما يتلوى جسدها العاري الناضج تحت ثقل جسدي المنتصر المغتبط بولادة أفراده المتوحشة.⁽³¹⁾

(27) بيير غيرو، سمبولوجيا الأنوثة، محمد الرضواني (مترجمًا)، مجلة علامات، المغرب، العدد 20، 2004، ص 124

(28) جورج طرايبشي، صورة «الأخرى» في الرواية العربية: من نقد الآخر إلى نقد الذات في «أصوات» سليمان فياض، في: الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، (محررًا)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1999)، ص 798

(29) سعيد بنكراد، "أنا" الغرام و"حالات التشهي": قراءة في رواية "اسمه الغرام" لعلوية صبح، ص 8

(30) زكريا تامر، تكسير ركب، ص 92

(31) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، القبو، ص 28

فالأمر كله واقعة خيال المرأة وصورتها ليس إلا. إنها واقعة تقع في اللغة وحسب، و"الجسد بمجرد ما تمتلكه اللغة والصورة يكف عن أن يكون جسداً واقعياً ليغدو جسداً ثقافياً بالدرجة الأولى. ومتى ما مس الوصف الجسد فإنه يتعامل معه انطلاقاً من مخزونه الفكري وذاكرة اللغة وقيمتها وأخلاقها"⁽³²⁾.

ومهما حاولت الأنثى أن تجاري الرجل في خطابه السلطوي الخاص به، وتكون له ندماً يشاركه عرينه السلطاني وجدت نفسها وقد ألقى بها، فجاءةً، من شاهق جبل بنته الأبوية بسواعد من سطوة لا تستكين لحذلقات الأنثى وسلطنة لسانها العابرة المؤقتة؛ فالرجل يترصدها، ويعدد عليها أنفاسها، ويعد لها العدة إن هي جاوزت الحدود المرسومة لها شفاهاً. فلتستسلم الأنثى ولترض بما أتيح لها بل بما أتاحه هو لها، فلا طاقة لها على الإفلات من أحابيل نصيبها على طريقها الرجال في اتحادهم، فهي واقعة فيها وإن بعد حين لن يطول. وسيرمى بها ثانيةً إلى "الهامشية" التي لا ينبغي لها أن تطاول "مركزاً" لن تطاله. وخير مثال على ذلك قصة "المهارشة": ف"أم علي التي لو كانت رجلاً لما خرجت يوماً من السجن"⁽³³⁾ تقع فريسةً لمكيدة ينسج خيوطها أقوى رجال حارة قويق وأغناهم، نجيب بك البقار، مع أكثرهم إثارة للمشكلات، خضر علون. فقد قتلا لها أعز إنسان على قلبها، وهو ابن أخيها سليمان، من دون أن يتركها أدنى أثر على جريمتها. وهكذا بعد أن "كانت أم علي تمشي في سوق حارة قويق عابسة الوجه، مرفوعة الرأس، وخطاها واسعة سريعة لا تتناسب مع عمرها"⁽³⁴⁾، صارت بعد هذه الطعنة النجلاء "تمشي في حارة قويق زائغة النظرات، مترنحة، ظهرها محني، ورأسها يتأرجح بين كتفها غير مبال بالأعين الشامتة، تزور كل يوم المقبرة"⁽³⁵⁾. ف"السوق" / المركز لرجال الحارة، و"المقبرة" / الهامش لأم علي؛ أم علي التي روضها الآخر الرجل؛ فترويض الأنثى خطاب يرتكز عليه الذكر في أكوانه، ولذلك يشبهها بالفرس؛ والفرس للركوب، ولا بد لها من مروض وإلا انقلبت حروناً شموساً وشبت عن طوقه: "ووصفوها بأنها مهر يحتاج إلى مروض"⁽³⁶⁾، و"فرساً تصهل بصوت خفي

(32) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 87

(33) زكريا تامر، الحصرم، المهارشة، ص 14

(34) السابق نفسه، ص 14

(35) السابق نفسه، ص 18

(36) زكريا تامر، الحصرم، الساعة الثامنة، ص 107

محرضة على أن تروض⁽³⁷⁾. والمقبوسان، كما أحيى إليهما في الهامش، من مجموعة الحصرم التي نشرت سنة 2000. وكان قد ورد في قصة "صهيل الجواد الأبيض" قبل ذلك بأربعين سنة، أي سنة 1960: "وربما رقصت مع فتاة عيناها كبيرتان تصهل في أغوارهما شهوة مجنونة"⁽³⁸⁾. ما نرومه ونتغياه هاهنا هو أن هذا الفاصل الزمني الكبير لم يغير من رؤية نصوص زكريا تامر الكونية إلى الأنثى بوصفها فرسًا لا ينبغي إرخاء لجامها، بل لا بد للعصا من أن يهش بها على رأسها دومًا لتعيدها إلى حظيرة يحرسها ويقوم عليها سائس لا تأخذه سنة ولا نوم. فالمرأة، إذًا، تحيا في الهامشية لا تقوى على أن تريم عنها قيد أنملة، وفي أحسن الأحوال تكون يدًا للرجل في أهواله والرزايا التي تلم به، إذ "في النظام الأبوي - الذكوري يتخذ الرجل دور المركز - الذات، والمرأة الدور الثانوي - الآخر المساعد"⁽³⁹⁾؛ تساعده لينتشي. وإذا ما بدر منها ما يفقده انتشاءه بلحظته الطقوسية المقدسة تلك فلا محل لها من الإعراب الوجودي في قاموس الرجل النحوي البطيريركي الالتدادي، ومصيرها القذف إلى مثواها الهامشي وإلى الطلاق: "ولم يستطع الزوج العيش معها، فقد كان يريد امرأة تتأوه ويرتعد لحمها"⁽⁴⁰⁾، ف"عادت سميحة إلى بيت أهلها لتعيش مخدولةً، تساعد أمها في أعمال البيت"⁽⁴¹⁾. ههنا يتبين دور "التنميط الجنساني" في تحويل المرأة إلى "آخر"، "مختلف"، و"غريب" و"ناقص"، لا يصلح إلا للأعمال الرتيبة ذات المهارات الفكرية المتدنية"⁽⁴²⁾.

إن هذه النظرة الدونية للمرأة هي التي مركزتها في الهامش، فأضحت خانعة، بل جعلت تستعذب الإذعان والامتثال للرجل، إن "دور سندريلا الذي تفرضه الذكورية على خيال الفتيات الصغيرات

(37) زكريا تامر، الحصرم، يا خسارًا!، ص 57

(38) زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، صهيل الجواد الأبيض، ص 35

(39) عبد المجيد زراقات، «النسوية الأدبية: رؤية نقدية للمعطي والمنهج»، مجلة الاستغراب، بيروت، العدد 16، صيف 2019، ص 137

(40) زكريا تامر، دمشق الحرائق، وجه القمر، ص 98

(41) السابق نفسه، ص 98

(42) حلمي خضر ساري، المرأة كـ"آخر": دراسة في هيمنة التنميط الجنساني على مكانة المرأة في المجتمع الأردني، في: الطاهر لبيب، صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، (محررًا). ص 767

هو دور مدمر لأنه يساوي الأنوثة مع الخضوع، ويشجع النساء على تحمل سوء المعاملة في الأسرة، وأن ينتظرن الإنقاذ على يد رجل، وأن ينظرن إلى الزواج على أنه الجزء الوحيد المرغوب للسلوك "السوي"⁽⁴³⁾. تأسيساً على ذلك، نرى المرأة تسعى بل تحب أن تذهب مع قاتلها كما تزعم) إلى بيته مرة ثانية، متذرةً باستفهام إنكاري أولاً ثم مؤكدةً الخطاب الذكوري ثانياً: "ماذا أفعل؟ أنا امرأة"⁽⁴⁴⁾. وهي، بوصفها في موقع الضعيف، لا تنفك تتوسل بالمهيمن عليها. وهذا يذكرنا بنظرية إدوارد سعيد الذاهبة إلى أن المهيمن عليه يبقى يتوسل بلغة المهيمن طلباً للخلاص مما هو فيه من ضنك دوني. فمما هي المرأة تتشبث بأهداب قفطان الوصف اللغوي الذي ثبته الرجل تثبيتها لا يتزعزع في موسوعتها ومنظومتها الفكرية: "أنت امرأة"؛ عبارة تختزل كثيراً من المفهومات والدلالات، من جملتها الدلالة الجسدية، و"هذا الاختزال للجسد في مظهره الفيزيقي ... يجعل منه جسداً من أجل الآخر، أي موجهاً للمتعة الخطابية والحسية"⁽⁴⁵⁾. وكانت سيمون دو بوفوار، المناهضة الشرسة للبطيركية، قد أطلت بكلام يلخص هذه الفكرة تلخيصاً مكثفاً فقالت: "نجد اللغة موسومة بميسم الرجال الذين تواضعوا عليها. إنها تعكس قيمهم ومزاعمهم وأحكامهم المسبقة"⁽⁴⁶⁾.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ما أعدنا إلى الأذهان في هذا الصدد ظاهرة القوة الذكورية المركزية المسماة "تحديقة الذكر"؛ "فالرجل ينظر والمرأة ينظر إليها. ومن ينظر يتحكم بالسيطرة، ويمتلك قوة تسمية الأشياء وتفسير العالم وقيادته. ومن ينظر إليه - المرأة - هو محض شيء يرى. وهكذا تكون النساء في الذكورية محض رموز وعلامات وسلع في اقتصاد ذكري"⁽⁴⁷⁾. والناظر من المركز، من عل، غير الناظر من القابع في قعر الهامش وحضيضه؛ فالأخير يرهقه النظر إلى أعلى، وسرعان ما ينكس رأسه أمام جبروت من يسلط عليه سيف عين السلطة والمعرفة البتار، فينتكص انتكاصاً إلى حين مرجأ غير مسمى؛ حين يؤمل أن تزال فيه هاته المركزية الجائرة المتمثلة، على سبيل المثال لا الحصر، في:

(43) لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، ص 90

(44) زكريا تامر، دمشق الحرائق، الحفرة، ص 155

(45) فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 87

(46) مارينا ياغيلو، «الأنوثة والبحث عن هوية ثقافية»، أحمد الفوجي (مترجمًا)، علامات، العدد 24، 2005، ص 120

(47) لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، ص 104

أ. "أنا رجل وأنت امرأة، والمرأة يجب أن تطيع الرجل. المرأة خلقت لتكون خادمة للرجل"⁽⁴⁸⁾.

ب. "كانت ليلى المجهولة الكنية امرأة جميلة مطلقة اغتصبها مدير الشركة التي تعمل فيها، واغتصبها سائق سيارة الأجرة الذي أوصلها إلى مخفر الشرطة، واغتصبها الشرطي الذي استمع لأقوالها، واغتصبها الطبيب الذي فحصها بغية التأكد من أن الاغتصاب ليس مزاعم كاذبة، واغتصبها القاضي الذي روت له بالتفصيل كيف اغتصبت ثلاث مرات⁽⁴⁹⁾... واغتصبها الصحافي بعد أن دون على الورق كل ما تفوهت به، فأحست ليلى أنها أهينت إهانة ينبغي لها أن تواجه بالثأر، وأنبات الموت بما جرى لها، فلم يغتصبها، واكتفى بأن غمر لحمها بثلج جمد الدماء في عروقها"⁽⁵⁰⁾.

سرد الأنثى روحًا

إذا ما قورن حضور الأنثى بوصفها "روحًا" بحضورها "جسدًا" في سردية زكريا تامر كان مثله مثل ظل باهت في حضرة شمس نشرت شعاعها على الرحاب كلها؛ فأينما يمت وجهك في حنايا مجاميعه القصصية وثناياها فثمة وجه أنثى تلهو بجسدها وتلمي به الآخرين فتعيث فسادًا معزواً في الأصل إلى حاضنة أبوية كما أسلفنا الحديث. وإن، فأياً يكن اندغام المرء في الماديات والتهافت عليها والعب من دنائها يلح بصيص من "روح" يكابد إغفاله على يد من انعجنوا بالواقع الحسي الملموس، فيعض على النواجذ، ويصبر ويتصابر، فيومض من نأي ملوحًا بيد هادية علمها تصادف عينًا لا تسعى إلى نكران طهرانية هي من جبلة البشري مهما سقط في مهاوي الرذيلة بالمفهوم الأخلاقي الشرقي على وجه الخصوص.

إذًا، إنه حضور للروح هزيل ذو حجم صغير صغر "رندا": "فيتجلى بريئاً براءتها الطفولية المنسجمة مع جميع ما حولها، فهي في وئام مع الطبيعة بشجرها ونهرها وبحرها وحيواناتها وطيورها وليل زمانها،

(48) زكريا تامر، دمشق الحرائق، موت الشعر الأسود، ص 138

(49) والصواب: أربع مرات.

(50) زكريا تامر، الحصرم، امرأة جميلة، ص 115

تحادثهم جميعًا، فكأنها شخصيات خيرة في طبيعتها لو تعامل معها الإنسان، المتمثل هنا في رندا، تعاملًا خيرًا خاليًا من كل كدر وقدر. ويتبدى تعاملها هذا في أن الريح أضحت أول تلميذة لرندا: "وتعلمت الريح كيف تكتب اسمها، ولكنها نسيت فيما بعد معلمتها، أما رندا فلم تنس تلميذتها الأولى"⁽⁵¹⁾. ورندا تحنو على عصفور باك يستنجد بأمه من قط. وحين تعرف رندا ذلك تقسم أنها ستكره القطط، لكنها تنسى قسمها لما تلتقي بقط جائع. والغيوم تستجيب لندائها بالتوقف عن المطر، فيجيب الشتاء راحلاً تاركًا إياها تنتظر الصيف ليمسح دموعها بشمس الحارة. والقمر لا يغيب كرمي لها. وفي السنوات التالية تحب البحر. وبينها وبين الشمس أسرار. ولا تحب للخروف أن يكبر فينحر في دكان الجزار. وقد تزعل من الجياد لكنها لا تفقد حبها لهم. وتحادث البنفسج. وتضحك ضحكة مفعمة بالحب لكل ما حولها. وتتحدث مع الأرناب والغربان والفراشات⁽⁵²⁾. ويلبي الربيع طلبها فيوقع على دفترها⁽⁵³⁾. والأهم من هذا كله أنها تعلنه سلوكًا ستنتهجه أن تمشي بها السنون: "حين أكبر سأظل بنتًا صغيرة اسمها رندا"⁽⁵⁴⁾، أي ستبقى محافظةً على مسلكها في معاقرة الكل معاقرةً روحية، فتدفع بروح طاهر لا تأذن للزمان أن يلوثه بأدرانها الراشحة من كل حدب وصوب. لكن هل يصمد هذا الروح العذب في نزاله الدؤوب مع الجسد في حلبة مصارعة يتقن الجسد فيها فنون القتال أكثر من الروح؟ في حقيقة الأمر، يأتي الجسد بالضربة القاضية على رأس الروح فيلقى حتفه وينصرع كأن لم يكن يومًا:

لم تستطع رندا الواقفة في شارع إغماض عينها أو الصراخ أو الانتحاب ... واستمرت تحديق إلى الرجل الذي انقض على امرأة جميلة تولول، وربما أرضًا، وشهر سكينًا، وأهوى بها على عنق المرأة ... وقال للناس بفخر: "هذه أختي، وأنا الذي ذبحها وغسل عاره".

عندئذ اختفت رندا.⁽⁵⁵⁾

(51) زكريا تامر، النمرور في اليوم العاشر، رندا، ص 88

(52) زكريا تامر، النمرور في اليوم العاشر، رندا، ص 88-95

(53) نفسه، ص 104

(54) نفسه، ص 104

(55) نفسه، ص 116

فاختفى الروح باختفائها. فهل هو اختفاء مؤقت؟ أجل، هو كذلك. ففي النزال يوم لك ويوم عليك. ولا ينقضي زمن حتى يشرب فيه الروح ثانيةً وثالثةً ورابعةً منازلًا الجسد بلا ملل أو كلل. فلنتابع القراءة ...

ومن تمظهرات الأنثى - الروح دخولها في حوار مع الرجل حوار الند للند؛ فالحوار مع النظرير يخلق حالة من احترام الروح للروح يسمع فيها صوت المتحاورين في بوليفونية باختينية تجسد إعلاء شخصية المتكلم الذي يجد فسحةً يعبر من خلالها عن نفسه. وهذا ما يحدث في قصة "ربيع في الرماد"، إذ يدخل الرجل والمرأة - وإن كانت مشتراةً، فاسمها شهرزاد؛ وشهرزاد ألف ليلة وليلة شريت بمعنى من المعاني فاشترت بحواراتها اللاتنتهي أرواح جميع النساء من بعدها وحررتهن من بطش خناجر شهريار الفتاكة القاتلة - في حوار ينتهي إلى احتضان الأنثى بلهفة⁽⁵⁶⁾ قبل أن تأتي النيران على المدينة فتحرقها عن آخرها. ثم بعد أن تتحول المدينة إلى "رماد" ولا يبقى سوى هذا الرجل نفسه وفتاة أخرى غير الأولى يلتقي بها على أسوار المدينة المحروقة فيتحاوران حوارًا مقتضبًا لكنه هادئ مرفق بـ "وشاهد الرجل وردة حمراء، فاقتطفها وقدمها بارتباك إلى الفتاة التي تقبلتها ببسمة خجول، أيقظت الفرح وجعلته يردد في سرايين الرجل أجمل أغانيه ... وتابع الرجل والفتاة مسيرهما وقد تعانقت يداهما بود وألفة"⁽⁵⁷⁾؛ فالود والألفة هنا هما سيدا الموقف لا الوحشية أو الانقضاض أو ما شاكرهما. أضف إلى ذلك أن النص يسكت عن الحوار المرفق عادةً مع تعانق الأيدي. والأجمل أن القصة تغلق أبوابها على أمل واعد بارق بروق ضوء الشمس: "وأمامهما كانت الشمس فتية وضياء"⁽⁵⁸⁾؛ فـ "الربيع" / الروح آت لا محالة، وسيهزم يومًا ما "الرماد" / الجسد وينفث في أوداجه حياةً كلها حياة.

(56) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ربيع في الرماد، ص 84-85

(57) السابق نفسه، ص 87

(58) السابق نفسه، ص 87

على سبيل الختام

تأسيسًا على ما جاء في الصفحات الماضية يتبدى لنا أن نصوص زكريا تامر تعزز الإيديولوجيا الذكورية وتقوضها في الآن ذاته؛ فهي لا تني تصور الأنثى - الجسد وهي تتعابث وتتخابث ومفهومات أخلاقية يستسيغها وينكرها الرجل والمرأة الذكور بصوت واحد؛ فهما ما يزالان يعيشان صراعًا إيديولوجيًا جوائيًا لما يقفا له على مخرج منج. وهذه النصوص تعترك، كذلك، مع السائد وتمسكه من تلايبه هازة إياه قائلةً له: "الخلاعة ليست في الجسد بل في العين الناظرة"⁽⁵⁹⁾. بعبارة أخرى لعلها تكون أبين: تكييف المرأة تكييمًا بعينه لتغدو على ما هي عليه من خلال الثقافة المجتمعية والتشكيل الاجتماعي المحيط بها. بيد أن هاتيك النصوص لا تغفل عن أن تومئ، ولو على استحياء، إلى الأنثى - الروح التي ترنو إليها الأبصار رجوةً في إطلالها في مستقبل يحمل بين أضلعه تصورات روحانية لا تنفي الجسد لكنها لا تمركزه ولا تسيده.

(59) سعيد بنكراد، "أنا" الغرام و"حالات التشهي": قراءة في رواية "اسمه الغرام" لعلوية صبح، ص 14

المصادر والمراجع

1. زكريا تامر، تكسير ركب، ط1، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2002).
2. —، الحصرم، ط1، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2000).
3. —، دمشق الحرائق، ط3، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 1994).
4. —، ربيع في الرماد، ط3، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 1994).
5. —، الرعد، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1978).
6. —، صهيل الجواد الأبيض، ط2، (دمشق: منشورات مكتبة النوري، 1978).
7. —، النمر في اليوم العاشر، ط2، (بيروت: دار الآداب، 1981).
8. الطاهر لبیب، صورة الآخر العربي ناظرًا ومنظورًا إليه، (محررًا)، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1999).
9. عبد الفتاح كيليطو، من نبحت عنه بعيدًا، يقطن قربنا، إسماعيل أزيات (مترجمًا)، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2019).
10. فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 1999).
11. لويس تايسون، النظريات النقدية المعاصرة، الدليل الميسر للقارئ، أنس عبد الرزاق مكتبي (مترجمًا)، الرياض: جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، 2014).