خطاب المتن والهامش

دراسة ثقافية في القصة النسوية الإسرائيلية

د. ناهد صلاح راحيل(*)

تقديم

تنطلق الدراسة –كما اتضح من عنوانها– مما يعرف باسم دراسات الهامش، وتبحث في نظرية الهيمنة التي حددت معايير المركز بوصفه متنا ومرجعا للأدوار الاجتماعية؛ فأصبح كل ما يقع خارج المركز يقف على حافة الهامش أو حافة الثقافة.

وتتحدد ثنائية المتن والهامش في الخطاب الأدبي عموما وفق النسق الثقافي ومحدداته الاجتماعية الثابتة، ومرتكزاته التي يصيغها في صورة أعراف وقوانين؛ بحيث يكون المتن هو ذلك الخطاب الرسمي للأغلبية والسائد مجتمعيا، ويكون الهامش هو خطاب الأقلية المجابه له والمنحرف عنه.

ومن هذا المنطلق تطالعنا مقولة سيمون دي بوفوار– المفكرة الفرنسية والناشطة النسوية– التي ترى أن "الأنثى إلى حد أكبر من الرجل هي ضحية النوع"، يؤخرها المجتمع إلى مرتبة ثانية؛ إذ لا تمتلك مقومات الرجل الذي له امتيازات الأولوية.

تهتم الدراسة الحالية باستقراء المنجز النسوي القصصي الإسرائيلي الذي يسعى إلى تقويض فكرة المتن ومحاولة الصعود من الهامش، من خلال عدد من النماذج القصصية المختارة المتقاطعة مع الخطاب النسوي العام؛ انطلاقا من المعطيات التي تجعل من الأنثى

---

* – مدرس الأدب الحديث والمقارن بقسم اللغات السامية –كلية الألسن – جامعة عين شمس.

الأقلية التي تتبنى خطابا –داخل نصي– مغايرا للخطاب– خارج نصي– المنحاز لمحددات ثقافية ثابتة.

وتهتم الدراسة بالنتاج القصصي لعدد من الأديبات في إطار المرحلة الإسرائيلية من الأدب العبري، أي تناول تلك النصوص التي تمت كتابتها بعد عام ١٩٤٨، وتزايدت مع سبعينيات القرن العشرين متأثرة بالموجة الثانية من الحركة النسوية.

إلا أننا لا نستطيع تجاهل النتاج القصصي لكل من "ديبورا بارون– **דבורה בארון**" (1887- 1957) و"عماليا كهنا كرمون– **עמליה כהנא-כרמון**" (1926)؛ حيث تعد الأديبتان من أوائل الأديبات اللاتي انتهجن منظورا نسويا للتعبير عن عدد من قضايا المرأة في المجتمع الجديد في فترة الهجرات، والسنوات الأولى من إقامة الدولة، وهي الفترة التي عاصرت الموجة الأولى من الحركة النسوية ودعوتها الواضحة إلى المساواة بين المرأة والرجل.

منهج الدراسة وأقسامها:

اعتمدت الدراسة على المقاربة النسوية للنصوص التي تستدعي الجمع بين النظرية الأدبية التي تمنحها أدوات تحليل النص من منطلق عناصره الفنية والأدبية وسياقاته التاريخية والاجتماعية، والنظرية النسوية التي توجهنا إلى موقع المرأة في منظومة علاقات القوى بين الجنسين.

من هنا كانت مقولات الدرس النقدي النسوي هي المنهج الذي اعتمدته الدراسة؛ حيث محاولة إعادة صياغة المعارف الثابتة وتشكيل وعي جديد بالأنثى يختلف عما هو مطروح عنها من قبل المتن الثقافي المهيمن، بجانب الإفادة من إجراءات ما بعد البنيوية وأدواتها الخاصة التي تهدف إلى التحليل الفني للنص الأدبي.

ولتحقيق المرجو من الدراسة تم تقسيمها إلى:

- **تقديم:** وهو مهاد لأقسام الدراسة وإجراءاتها وللمنهج المستخدم لتحقيق أهدافها.

- **قسم أول** بعنوان "**النسوية، المفهوم والنظرية**"، وهو خاص بالمقاربة التعريفية التي تهدف إلى تحديد مفهوم الكتابة النسوية والمصطلحات التي اعتمدتها المقولات المختلفة للدرس النسوي في إجراءاته النقدية، بالإضافة إلى عرض إرهاصات النسوية في المجتمع الإسرائيلي وفي القصة العبرية في فترة الهجرات وبداية إقامة الدولة.
- **قسم ثان** بعنوان "**محددات المتن وانزياحات الهامش**" يتناول خصوصية المحكي النسوي وموضوعات الكتابة التي حددها المتن الثقافي وأطرتها السلطة المجتمعية –وفي بعض الأحيان السلطة السياسية– وانزياحات المحكي النسوي عن ذلك المتن: ومنها الكتابة الإيروتيكية، والهوية الجنسية، وأزمة الأمومة.

وبيان يمكن تسميته بالتقليد الأدبي النسائي والذي يعنى ببيان مبدأ الحوارية، وبالطبيعية المزدوجة للخطاب، الذي يسمح بمعرفة تقاليد "الآخرية" المهمشة في الكتابة.

- **خاتمة** وتشمل النتائج التى تصلت إليها الدراسة.

القسم الأول- النسوية؛ المفهوم والنظرية:

تسعى الدراسة في قسمها الأول إلى التعريف بالنسوية، معتمدة على عدد من الدراسات التي تنتهي في مجملها إلى أن النص النسوي هو ذلك النص الذي يعبر عن التجربة التي تعكس واقع حياة المرأة بعيدا عن أشكال التمثيل النمطية في الخطاب الأبوي السائد، كما تهتم بالوقوف على المفاهيم التي تعتمد عليها النظرية النسوية في تحليلها للنص الأدبي النسوي، والإجراءات التي تتخذها للكشف عن خصائص الكتابة النسائية وموقع النساء في منظومة العلاقات القوى الجندرية.

بداية، يمكن القول بأنه عادة ما ينظر إلى أدب المرأة عبر ثلاثة مداخل هي: الأدب الذي تكتبه المرأة، الأدب الذي يكتب عن المرأة، الأدب الذي تتلاقاه المرأة.

وهنا يجب الحديث عن الكتابة النسائية Women's writing التي تعنى الأدب الذي تكتبة المرأة أيا كان الموضوع الذي تتناوله في كتابتها، والكتابة النسوية feminist writing

التي تعنى الكتابة من منظور نسوي سواء كانت هذه الكتابة من إبداع المرأة، وهي الغالبة، أو من إبداع الرجل وهي النادرة[١].

كما تقترح ماجي همّ مفهوم النقد النسائي gynocriticism الذي يعني "اهتمام الناقدة بالمرأة الكاتبة، حيث نجد ناقدات الخصائص النسوية لجأن إلى بيان التجربة الخاصة للمرأة لاستطاعتهن الحديث عن حياة المرأة بشكل أفضل"[٢]، وربما يكون السبب في ذلك شعورهن بتطابق تجاربهن مع ما تقدمه كاتبة العمل في نصها، مما يولد لديهن ردود فعل مشتركة تجاه النص الذي يتلقينه.

فالمقصود بالكتابة النسائية كل الكتابات التي تتم بأقلام النساء بصرف النظر عن نوعها الأدبي وشكلها ومحتواها، في حين يعتمد تعريف الحركة "النسائية" في الأساس على جنس القائمات بالحركة وارتباط المصطلح بحركة تحرر النساء؛ فحين ننطلق من مضمون الحركة والنص، والذي يعبر عن صوت وفعل يتعلق بقضايا النساء مرتكزا إلى منطق حقوقي أساسه العدالة والمساواة بين الجنسين، فإننا هنا نتحدث عن نص "نسوي" وحركة "نسوية" [٣].

فالكتابة النسائية ليست مرادفا للكتابة النسوية التي تنتج نصا يتبنى منظورا نسويا يعبر عن وعي نسوي، ذلك الوعي النسوي هو ما يهم الدراسة النصية الحالية –التي لجأت إلى تحليل نصوص نسوية مكتوبة بأقلام نسائية–، وهو الدرس الذي تنطلق منه للوقوف على خصائص النص النسوي ومحدداته وإجراءاته من ناحية، وتتبع التقليد النسائي في الكتابة من المنظور النسوي من ناحية أخرى.

أولا- النص النسوي والوعي بنسوية النص:

تؤكد ماري إيجلتون في كتابها النظرية الأدبية النسوية أن النص النسوي هو ذلك النص غير المقيد بالمفاهيم التقليدية، والذي لا يلق بالا لمعايير الرجل، والذي يعكس واقع حياة المرأة بشكل صادق بقصد زيادة وعي المرأة[٤].

كما يجب أن تحمل النصوص بالضرورة ولاء لحركة تحرير المرأة؛ بحيث يشكل الصراع أو الصدام مع الوسط المحيط عنصرا أساسيا في الإبداع النسوي، فالنص النسوي –حسب

إيجلتون– يفخر بتلك الرواية التي تعكس تجربة اضطهاد المرأة، والتي تعمل على تقويض مركزية الرجل ويبشر بنظام اجتماعي جديد لتحقيق المرأة ذاتها غير معتمدة على الرجل[٥].

وأبرز ملامح النص النسوي وفق إيجلتون[٦]:

- الاعتقاد بالموثوقية والأصالة
- ضرورة الكشف عن هوية أنثوية حقيقية
- أن يحوي تجربة مرجعية واقعية

ومن تلك الملامح يتضح ضرورة تعبير النص عن تجربة خاصة تعكس واقع حياة المرأة بشكل صادق، ذلك لأن المرأة تم تمثيلها لفترات طويلة في أنماط بعيدة عن الحقيقة بواسطة نماذج أدبية مضللة إلى حد بعيد–وفق الطرح النسوي–.

وتعرف المؤرخة النسوية جيردا ليرنر الوعي النسوي بأنه "وعي النساء بإنتمائهن إلى فئة هامشية، وتعرضن للظلم باعتبارهن نساء، وأن ذلك الوضع ليس وضعا طبيعيا إنما مفروض اجتماعيا، وأنه يجب عليهن التحالف للتخلص من أشكال الظلم الواقع عليهن، وأن يقدمن رؤية بديلة للنظام الاجتماعي بحيث تتمتع فيه النساء بالاستقلالية وحق تقرير المصير"[٧].

فالوعي النسوي لا يكتفي بإدراك النساء لوضعهن الثانوي في المجتمع باعتباره وضعا ظالما مفروضا عليهن في السياق الأبوي السائد، إنما يتجاوز ذلك إلى مرحلة الفعل الإيجابي المتمثل في السعي لتغيير تلك المكانة الهامشية بطرح رؤية بديلة تدحض رؤية المتن السائدة عن النساء.

وحين نتحدث عن كتابة الرجل وكتابة المرأة؛ فإننا ندخل في نقاشات تدور في أغلبها حول البعد البيولوجي والبعد الاجتماعي، علما بأن التركيز على الجوانب البيولوجية باعتبارها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة أمر يستخدمه الرجل لإبقاء المرأة في مكانتها، وتستخدمه المرأة– بعض ممثلات الحركة النسائية– للإعلاء من شأن صفاتها البيولوجية بوصفها مصادر للتفوق وليس الدونية[٨].

وما بين البعدين البيولوجي والاجتماعي، تستعير كيت ميلليت من العلوم الاجتماعية التمييز بين الجنس sex والهوية الجنسية Gender، فالجنس يتحدد بيولوجيا أما الهوية الجنسية فمفهوم ثقافي مكتسب[٩].

ومن هنا نشأت دراسات الجندر "Gender studies" التي تنطلق من دراسة الأدوار الاجتماعية واختلافاتها تبع اختلاف الجنس؛ فمفهوم الجنس يختلف عن الجنوسة؛ فالجنس هو النوع البيولوجي، أما الجنوسة فهو النوع الاجتماعي، أي الأدوار التي تحددت ثقافيا في إطار المجتمعات وما تفرضه من أدوار على كل فرد تبعا لجنسه.

وفي الوقت الذي تهتم به دراسات الجندر بعلاقات القوى بين الجنسين ومظاهرها وانعكاساتها انطلاقا من مفاهيم الأنوثة والذكورة، تنطلق النسوية من قناعاتها بوجود خلل في ميزان القوى الجندري؛ فتركز على أوضاع النساء في تلك المنظومة التي تفتقد إلى العدالة[١٠].

وهو ما تعبر عنه ماجي همّ في تعريفها للنسوية باعتبارها "مفهوما يتضمن قاعدة المساواة في الحقوق، كما يتضمن توجها فكريا يسعى لتحقيق تحول اجتماعي يهدف إلى خلق عالم يسع النساء دون الاكتفاء بمجرد المساواة"[١١].

وهنا يتضح هدف الموجة النسوية الثانية التي بدأت تعيد قراءة المنظومة الثقافية القائمة لتبين مدى انحياز تلك المنظومة إلى الذكر وتبحث الكيفية التي يمكن من خلالها أن يظهر وعي المرأة بذاتها بوصفها جزءا أصيلا من تلك المنظومة الثقافية.

ورغم ارتباط الدرس النسوي بمفهوم الجنوسة، أي الفصل الواضح بين البيولوجي والاجتماعي، الذي يرى أن مفهومي الذكورة والأنوثة لا يتحددان مسبقا من خلال الجسد، بل إنهما يتكونان من داخل الثقافة التي ينتميان إليها، وعلى ذلك فإن الأنثى مسألة جنس بينما الأنوثة مسألة ثقافة.

فإن هناك بعض الأصوات النسوية تقاوم هذا التعارض المزدوج لمسألتي جنس وجنوسة، وترى أن الاختلافات الثقافية تظل مغروسة في المعطيات البيولوجية. وحديثا فإن بعض

النسويين –مثل تيريزا دي لوريتس– يرون أن مسألة الجنس نفسها قد تكّونت تاريخيا، وأن تمييز الذكر/الأنثى اعتمد على افتراضات ثقافية كالتي اعتمد عليها تقسيم الذكورة/الأنوثة[١٢].

لذلك نجد أن الموضوعات التي تتعامل مع طبيعة التجربة الأنثوية تعد معلما أساسيا من معالم النص النسوي، كتجربة الزواج والجنس والأمومة، وما ذلك من موضوعات ذات صلة كبيرة بالمرأة يتحكم فيها النوع البيولوجي وما ترتب عليه من أدوار اجتماعية وثقافية محددة.

ثانيا- النقد النسوي والتحليل الجندري:

من المتفق عليه أن الحركة النسوية مرت بثلاث موجات متتابعة ومتداخلة، جاءت أولها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وتركزت حول قضية حق النساء في المشاركة السياسية والتمثيل النيابي بالمشاركة والانتخاب. أما الموجة الثانية فقد تبلورت ملامحها في سبعينات القرن العشرين وخرجت من إطار مطالب النساء لتتقاطع قضايا العدالة الجندرية مع النضال ضد الطبقية والعنصرية، بينما امتدت مطالب الموجة الثالثة لتركز على مزيد من الاصلاحات تمس حقوق النساء الاجتماعية والصحية والإنجابية والجنسية[١٣].

إلا أن نشأة النقد الأدبي النسوي ارتبطت في الأساس بالموجة الثانية من الحركة النسوية التي انتقلت من مرحلة المطالبة بالحقوق السياسية إلى مساحة التضامن النسوي والعمل المنظم لتأكيد العدل والمساواة بين الجنسين في إطار الاتفاقات الدولية من سبعينات القرن العشرين[١٤].

واصل النقد النسوي تطوره ليتماشى مع تطور الحركة النسوية التي أخذت في توسيع نطاق أهميتها لتتلاقى مع المناهج النقدية المتنوعة كالبنيوية والتفكيكية وغيرها من المناهج التي يتقاطع فيها النقد الأدبي مع قضايا الانتماء الطبقي والعرقي والثقافي؛ فلم يقتصر اهتمام النقد النسوي بصورة المرأة في الأدب، بل سعى إلى التنقيب عن الكاتبات وطرح مفهوم النقد النسائي بمعنى اهتمام الناقدة بالمرأة الكاتبة.

أما الثمانينات فشهدت مزيدا من الاهتمام بكتابة النساء وتحليل لغة الكتابة فيما عرف بالكتابة الأنثوية خاصة في أوساط النسويات الفرنسيات، في الوقت نفسه الذي شهدت فيه

الولايات المتحدة نشأة النسوية السوداء والنسوية المثلية، واتسمت التسعينيات بتقاطع النقد الأدبي النسوي مع مدرسة ما بعد الكولونيالية فظهرت النظرية الأدبية النسوية ما بعد الكولونيالية[١٥].

فقد اتجه النقد النسوي لاستخدام أدوات التفكيكية والتحليل النفسي في تطوير النقد النسوي وطرح مفاهيم مثل الكتابة الأنثوية وفن الكتابة النسوية. وقد شهدت الثمانينيات اهتمام النسويات، وخاصة مدرسة النقد النسوي الفرنسية في التركيز على الجوانب اللغوية ووضع الذات المتكلمة في النص، فتبلور البحث في مساحات الصمت والصوت والمسكوت عنه[١٦].

من هنا اتسم النقد الأدبي النسوي في مرحلته الأولى بالتركيز على صورة النساء في الأدب، ثم ركز بعد ذلك على التأصيل للكتابة النسائية مع الاتجاه إلى تمثيل النساء عامة على اختلاف خلفياتهن الطبقية والعرقية وميولهن الجنسية، مستندا إلى مفاهيم مثل "السرديات العليا" لتفكيك الهيمنة الأبوية في تاريخ الأدب والنقد، ومعتمدا على نظريات ما بعد الحداثة التي دعمت قيم الاختلاف والتعددية والتنوع، باعتبارها قيما أصيلة في التحليل النسوي.

وتتمثل أهمية النظرية الأدبية بالنسبة للفكر النسوي في إلتفاتها إلى قضايا مثل التمثيل والمنظور والصوت، من حيث الوقوف أمام سلطة التمثيل ودورها في ترسيخ التنميط وتشكيل الهويات، والمنظور المهيمن في النص بما يحمله من جوانب تعكس علاقات القوى في صياغة الحدث وتوجيه المتلقي لتبني موقف منه، والصوت هو الجانب الجوهري من النظرية النسوية التي تسعى إلى إعلاء الصوت النسوي بالكشف عن مواقع القهر والتمييز وتبني موقف داعم للنساء وللمساواة[١٧].

فتناول النص الأدبي من منظور نسوي يستدعي التركيز على وضع المرأة في النص كذات وموضوع، وضرورة البحث عن الصوت السائد والكشف عن الأصوات الخفية، وتأمل سمات

الهوية ومدى تمتع المرأة بسلطة السرد وتمثيل الذات؛ أى قدرة الكاتبة على التعبير عن حياة النساء والموقف الايديولوجي –السائد والمطروح–.

ويسلط النقد النسوي الضوء على تجارب النساء الخاصة، والسمات المشتركة التي توحد الصوت النسوي في مواجهة التهميش والتشويه، والتي تجعل من تلك التجارب المشتركة ثقافة هامشية أو فرعية في إطار الثقافة السائدة في المجتمع.

كما يتطرق النقد النسوي إلى طبيعة علاقات القوى الجندرية وسياقاتها الثقافية والتاريخية، وتقاطعاتها مع علاقات القوى القائمة على أسس عنصرية أو طبقية أو سلطوية بأي شكل من الأشكال، لذلك يتجاوز التحليل النسوي النص ويتأمله في إطار سياق النظام الأبوي والنظام السياسي الذي يظهر في مختلف البنى التراتبية السلطوية[١٨].

ومن هنا يمكن القول بأن القراءة النسوية للنص الأدبي تتجلى في طرحها عددا من الأسئلة، وهي الأسئلة التي ستحاول الدراسة الإجابة عليها خلال مناقشة المفاهيم التي تقوم عليها النظرية النسوية –سابقة الذكر– كما وردت في السرود القصصية للأديبات محل الدراسة، ومنها:

- ما هو دور الشخصيات النسائية في النص؟ وهل هي أدوار فاعلة أم ثانوية مساعدة؟
- كيف يتم تصوير الشخصيات النسائية؟ هل يتم تصوير الجنسين في أدوار نمطية؟
- من صاحب الصوت المهيمن على النص؟ ومن يقوم براوية النص؟
- من يتحكم في وجهة النظر السائدة في النص وفي السرد؟ هل تقوم الشخصيات النسائية بالتعبير عن تجاربها من منظور نسائي؟
- هل توجد ملامح تتسم بها لغة الشخصيات النسائية في النص؟ وما هي أهم السمات الأسلوبية المستخدمة في النص مثل مساحات الصوت والصمت والمكسوت عنه؟

ثالثا- ملامح النسوية الإسرائيلية:

لا يمكن فهم السياق التاريخي والثقافي للحركة النسوية في المجتمع الإسرائيلي بمعزل عن السياق الاستعماري للكيان الصهيوني وسلطته الحاكمة، وبلورته لفكرة اليهودي الجديد، الذي من شأنه أن يبني المجتمع الجديد.

ويبدو أن المهاجرات من البلاد الأوروبية جئن المجتمع الجديد متأثرات بالموجة النسوية الأولى وبأفكارها التحررية، حاملات أنساق المجتمعات الأوروبية بوصفها من الروافد الثقافية المهمة لخلفيتهن المعرفية والاجتماعية.

ومن هنا ارتبطت الأفكار الأولى للنسوية في محاولة المهاجرات الأوائل تحقيق مبدأ المساواة مع المهاجرين من الرجال، وتكونت أول مجموعة نسائية منظمة بالاستيطان الصهيوني تدافع عن حقوق النساء اليهوديات في مشاركتها في المؤسسات التعليمية والمهنية التي كانت مخصصة للرجال فقط[١٩].

وبعد إقامة الدولة وفي سبعينيات القرن العشرين تطورت مبادئ الحركة النسوية متأثرة بتجربة الحركة النسوية الأمريكية –في إطار التبادل الثقافي بين الجامعات الإسرائيلية والأمريكية– وتمثلت مطالبهن على تحسين وضع المرأة في الديانة اليهودية وإعطائها فرص مساوية للرجل في الواجبات الدينية[٢٠].

ويمكن القول أن النسوية تم وسمها في البداية بأنها اشكنازية، إلى أن انضمت النسوية الشرقية والفلسطينية إليها مطالبة بتحقيق العدالة المزدوجة– عرقيا واجتماعيا–؛ فقد تم النظر إليهن النظرة الاستعلائية ذاتها التي توجهت بها الصهيونية إلى يهود البلاد العربية والإسلامية.

وبدأت الحركة النسوية الشرقية في بداية التسعينيات من القرن العشرين في المطالبة بحقوق التمثيل العادل سياسيا واجتماعيا وأدبيا وليس التمثيل الرمزي، وعدم النظر إلى النساء اليهوديات الشرقيات بوصفهم فئة فرعية منعزلة عن السياق العام[٢١].

صاحب ذلك تطورات على مستوى النقد والتمثيل الأدبي، فقد كان الرجل هو منتج الثقافة الأول ومستهلكها، بينما كانت المرأة على هامش الثقافة، وفي معظم فترات الأدب

العبري قبل إقامة الدول كان الرجل المسيطر على الإبداع الأدبي –والقصصي هنا بحكم عينة الدراسة– إلى أن بدأ الإنتاج النسائي مع ديبورا بارون.

إلا أن ديبورا –رغم دعوتها للمساواة بين الرجل والمرأة– كانت أكثر تأثرا في أعمالها المتأخرة بالخطاب الذكوري السائد وملتزمة بصورة الأسرة وأهميتها في بناء المجتمع الجديد، ربما يرجع ذلك إلى انتمائها للمرحلة التي تطلب فيها الأدب الميل نحو رؤية إلتزامية تدعو إلى بناء مجتمع يهودي جديد على أرض جديدة. ولم يتحطم ذلك النهج إلا على يد عماليا كهنا كرمون التي مثلت المرأة بأنماط مغايرة للأنماط المعتادة في الخطاب الذكوري، وحطمت صورة الأسرة وتمردت عليها[٢٢].

وهنا يمكن القول بأن عماليا كهنا كرمون من أوائل الأديبات اللاتي عرفن أنفسهن بأنها "أديبة نسوية"؛ فلم تنكر كهنا نسويتها بل عملت على تأكيدها سواء في أعمالها القصصية أو في مقالاتها النقدية؛ فدائما كانت ترى أن المشاكل التي يتعرض لها النساء تختلف عن تلك التي يتعرض لها الرجل، لذلك يجب على الكاتبات أن تعرض تجربتهن من منظورهن الخاص، وأن يخلصن لها بعدم محاكاتهن للنموذج الذكوري[٢٣].

كما استفادت كهنا من الإنتاجات الإبداعية العالمية لأديبات عرفن باتجاهاتهن النسوية مثل فرجينيا وولف، كما تأثرت بالنغمة النسائية الذاتية التي ميزت ليئة جولدبرج[٢٤].

فخلافا لبارون لم تحصر كهنا نفسها داخل إطار الفرد بمعزل عن الواقع في المجتمع الإسرائيلي، بل ركزت على أثر المحددات الاجتماعية الجامدة على الفرد وبالتالي على صياغة الواقع نفسه، وذلك من منظور نسوي بعيدا عن الصياغات الثقافية الأبوية.

القسم الثاني- محددات المتن وانزياحات الهامش:

تسعى الدراسة في قسمها الثاني إلى الوقوف على تلك الموضوعات التي حددها المتن الثقافي في المجتمع الإسرائيلي بوصفها خطابا رسميا، والموضوعات البديلة التي تطرحها الكتابة النسوية بوصفها خطابا هامشيا تجاوز حدود الأدب السائد وتحرر من قيوده شكلا ومضمونا.

وحسب النظرية النسوية نجد أن هناك سعيا واضحا تجاه كتابة تساعد على فهم التجربة الأنثوية، الأمر الذي يفرض حديثا عن الجسد الأنثوي باعتباره مصدرا هاما للكتابة الأنثوية؛ فوعي الجسد يعني بالضرورة وعيا بالذات الأنثوية، لذلك "كان الجسد الأنثوي– ككيان مادي– حاضرا بقوة في النص النسوي؛ فالوعي النسوي بالحقائق البيولوجية عن جسد المرأة دفعها أن تكتب عنه، وأن تكتشفه وتعبر عنه بنفسها بعيدا عن الخطاب الذكوري الذي أساء عرضها"[٢٥].

فالنصوص التي اعتادت على تمثيل المرأة –سواء كانت أدبية أو نقدية– يتم التعامل معها وفق المنظور النسوي بوصفها منظومات وليست نصوصا، حيث تم تمثيل المرأة في إطار منظومة الكتابة الذكورية مرة، وفي إطار منظومة الخطاب الاجتماعي مرة أخرى، ولا يمكننا إغفال المنظومة الدينية وأسسها الملزمة كذلك.

لذلك يناقش القسم طرق تمثيل المرأة خارج النص –بأنماطها المختلفة– في إطار تلك المنظومات باعتبارها المتن الثقافي، وانزياح الخطاب القصصي النسوي لعدد من الأديبات الإسرائيليات عن ذلك التمثيل عبر خصوصية في اختيار المحكي ساعدت في الكشف عن خطاب هامشي تم اقصاءه من المشهد الثقافي والاجتماعي لفئة تعاني من الاستضعاف، مستخدمة نمط كتابة الجسد وتحولاته كأداة فاعلة؛ لبحث وضعية المرأة وإنتاج ثقافة جديدة تعطي لها المكانة التي تستحقها–وفق الخطاب النسوي–.

كما يحاول القسم الإجابة على أسئلة التقليد النسائي في الكتابة النسوية الإسرائيلية، لعرض السمات التي يتميز بها النص النسوي المكتوب بقلم نسائي، وبيان تقاطع تلك الخطابات من حيث الشكل والمضمون رغم اختلاف المرجعيات الاجتماعية والخلفيات الثقافية للكاتبات محل الدراسة.

فالمجتمع الإسرائيلي –كما هو معروف– مجتمع متابين لا تميزه سمة الهوية الموحدة، فبجانب المرأة اليهودية ذات الأصول الغربية نجد اليهودية من أصول عربية، وبجوار الخطاب العلماني المنفتح نجد الخطاب الديني المتشدد، إلى جانب فلسطينيات الداخل اللاتي

يتبنين ثقافة المجتمع الإسرائيلي ولغته، إلى جانب هوية المكان المحتل وتراثه وخلفياته المعرفية.

أولا- الكتابة الإيروتيكية وتحرير الجسد الأنثوي:

تعرف الكتابة الإيروتيكية بأنها "كتابة جسد"، وذلك لأن الحركات النسوية استخدمت الجسد بوصفه سلاحا لمحاربة كل أنواع السلطة أو التسلط الذي مورس ضدها، متأثرة بمقولات ميشيل فوكو عن أن "الجسد هو أول موضوع تمارس عليه السلطة فعلها، والحقيقة إن السلطة تخلق الفرد ابتداء من جسده[٢٦]"، ومن هذا المنطلق علت أصوات نسوية تنادي بضرورة كتابة المرأة لجسدها الذي هو ملكيتها الخاصة، وأن تصف ما تم سرقته منها من قبل المنظومة الذكورية.

وهنا يجب التفرقة بين الكتابة الإيروتيكية والبورنوجراف الذي وفق تعريفه هو "النص المحفز الذي يهدف إلى إثارة الغريزة الجنسية لدى المتلقي، دون اهتمام بجمالية النص"[٢٧]؛ خلافا للكتابة الإيروتيكية التي لا تكتفي بوصف الرغبة الجنسية فقط، بل تهتم كذلك باللغة التعبيرية والتشبيهات الجمالية والصورة الفنية التي تنقلها أثناء الوصف داخل النص.

وارتبطت "كتابة الجسد" بالنسوية الفرنسية في الأساس حيث تناولت مفهوم الكتابة الأنثوية والتي يشار إليها بمسمى "كتابة الجسد الأنثوي"؛ فنجد كل من جوليا كريستيفا وهيلين سيسكو في الأساس يطالبنا بتمثيل المرأة لجسدها بعيدا عما تم تسميته بـ "مركزية الفحولة"؛ حيث يقوم الرجل عبرها بتحويل العالم إلى موضوع واختزاله بما يتوافق مع شروطه الخاصة بما في ذلك النساء[٢٨].

ترى كريستيفا أنه "في التجارب الاجتماعية والجنسية والرمزية، أدى كيان المرأة دوما إلى توفير وسيلة لتحقيق هدف آخر والتحول إلى شيء مغاير: أي ذاتا قيد الصياغة، ذاتا تحت الاختبار، وبدلا من تشكيل خطاب جديد، يجب على النساء الإصرار والإلحاح في تحدي الخطابات القائمة عبر موقعهن الهامشي الذي يوفر لهن الابتعاد عن خطاب السلطة ويضعهن على الجانب الخاص مع الحركات الثورية"[٢٩].

وتؤكد إيلين سيكسو التأكيد على أن النساء قد تم تحديد كيانهن تبعا لحدود كونهن موضوعات جنسية للرجل (عذراوات أو عاهرات أو زوجات أو أمهات)، كما تعرضن للمنع من التعبير عن ميولهن الجنسية، فإذا تمكنت النساء من التعبير عن حياتها الجنسية، وإذا تمكنت من الحديث عنها؛ فسوف تؤسس وجهة نظر –تقوم على مبدأ الاختلاف التي تنادي بها النظرية النسوية– يمكن من خلالها تقويض مركزية ذكورة الكلمة وتجزئتها[٣٠].

تواصل لوسي إيريجاراي التأكيد على فكرتها –التي تستق مع أفكار سيكسو– بأن" النساء لم تتوفر لهن طريقة لمعرفة أنفسهن أو تمثيل أنفسهن، وذلك بسبب وقوعهن في إطار عالم شكلته الأفكار المتحورة حول الرجل. ولكنها تقدم في دراساتها، كنقطة بداية ينطلق منها الوعي بالذات لدى الأنثى، حقائق عن أجساد النساء وعن اللذة الجنسية عند النساء، وذلك تحديدا لما تعرضن له من تغييب أو سوء تمثيل في خطاب الرجل"[٣١].

وهكذا تتفق تلك الأصوات النسوية على أن علاقة الرجل بالجنس تختلف عن علاقة المرأة به؛ وخطابه يشوه صور تميثلها وتفرغها من علاماته ويعرضها في نسق يظهر الجسد الأنثوي كوجود سالب.

ومن ثم كانت الحاجة إلى لغة بديلة، تعلي من شأن الصفات البيولوجية النسائية بوصفها مصادر للتفوق وليست إشارة للدونية أو وسيلة قمع؛ فإذا كان على النساء اكتشاف هوياتهن والتعبير عنها، وأن يظهرن الجوانب التي قام التاريخ الذكوري بقمعها داخلهن، فيجب عليهن أن يبدأن بحياتهن الجنسية، وحياتهن الجنسية تبدأ بأجسادهن، وبالاختلاف مع الرجال في الأعضاء والرغبة الجنسية وطريقة وصفها.

ومن هنا كانت التجربة الجنسية ووصفها من الموضوعات التي حددها المتن الثقافي بوصفها كتابة ذكورية في الأساس –بداية من رمزية "القلم/القضيب" نفسه كوسيلة الكتابة–، فأصبحت تلك الكتابة هي النمط أو النموذج الذي يعزز الهيمنة الذكورية وشيئية الأنثى.

وقد اتضح ذلك في عدد من النماذج القصصية التي لجأت إلى الكتابة الإيروتيكية ووصف التجربة الجنسية الخاصة من منظور نسوي، مثل قصة "מסאז'– مساج"[٣٢] لعايدة

نصر الله، وبجانب الوصف الايروتيكي الحاضر بوضوح في السرد القصصي، تطالعنا قضية الجندر بوصفها هوية اجتماعية وثقافية في الأساس؛ حيث تلمح القاصة إلى الرجل بوصفه "آخر"، وعلى الرغم من تصريحها بأن "لونها غير لونه، ولغتها غير لغته" في إشارة واضحة لأزمة الهوية داخل المجتمع الإسرائيلي، فإن الاختلاف النوعي والثقافي هو المقصود من ذلك التصريح.

تتناول القصة قضية الحب المرفوض موضوعا لها، فتحكي الساردة بضمير المتكلم عن حبها لرجل واقع في حب امرأة أخرى، متخذة تقنية حلم اليقظة أداة تعبيرية لتحقيق ما يرفضه الواقع، عن طريق الهروب إلى الخيال، الذي هو هروب عن الحقيقة ومن الاعتبارات المجتمعية، ليكون الجسد هو الملاذ الوحيد:

ואז, פעם אחת, אחרי כל-כך הרבה זמן של המתנה ועקשנות, האיש עמד מולי.

"את נראית לי מתוחה מאוד. אעשה לך מסאז'. אני מבטיח", אמר.

מסאז'?

הלכתי הביתה. מסאז' מסוג אחר לגמרי חדר לראש שלי. לא אותו מסאז' שאליו הוא התכוון. אולי זאת היתה סתם פליטת פה? ואולי לא. (עמ' 183)

حينها، على غفلة، بعد وقت طويل من الانتظار والمثابرة، وقف أمامي.

تحدث قائلا "يبدو عليك التوتر للغاية، أتدرين بعض المساج. أعدك ستكونين بخير"

مساج؟

ذهبت إلى البيت. جال برأسي نوع أخر من المساج الذي يقصده. ربما كانت ذلة لسان؟ وربما لم تكن كذلك.

جاء وصف الجسد من منظور نسوي واضح، عبر صوت نسائي على وعي كامل بلغة جسده ومفرداته وأماكن تحقيق متعته، فجاء وصف التجربة الإيروتيكية ليكشف المساحة المحدودة التي منتحتها الثقافة الذكورية للتجربة الجنسية النسوية من خلال صوت نسائي وسرد بوحي داخلي:

מיד הרגשתי את אצבעותיו נוגעות ברפרוף בגבי, נגיעותיו חודרות לרוחי, החום של הגוף שלו חודר עמוק אל כל תאי גופי שהופכים לפיות פעורים. המתחים שהיה אמור להרפות אותם פנו להם למקום אחר. אנחות עלו מהפה הפעור שלי, כנראה גילה את הנקודה. הוא ירד לו בנשיקות קטנות, בעדינות ובהתמדה לכל אורך גופי עד כפות רגלי, ובשפותיו עטף את המותן שלי. (עמ' 183)

على الفور شعرت بأصابعه تلمس ظهري برقة، ولمساتها تخترق روحي، دفء جسده يتسرب عميقا داخل خلايا جسدي التي تحولت لأفواه مفتوحة أمامه. التوترات التي كان من المفترض أن تجعلها تتراجع وجدت لنفسها مكانا آخر. علت التنهيدات من فمي المفتوح، ويبدو أنه اكتشف الأمر. فأغرق كامل جسدي بقبلات رقيقة ومتواصلة حتى باطن قدميّ، وغلف خصري بشفتيه.

ومن الممكن القول بأن المتعة الجنسية في النص ليست جسدية في الأساس بل هي متعة روحية تحكم بها حلم اليقظة، فالاضطراب النفسي الذي يحيط بالشخصية يضطرها إلى الهروب إلى الجسد، إلى الإثارة الجنسية، التي من خلالها تجد الوسيلة لإطلاق سراحها، ف "الشبقية" هنا ليست توظيفا للمعنى الحرفي المباشر، بل هي لغة جسد من شأنها أن تحرر لغة الواقع المضطرب:

כלום לא נשאר לי בראש כשהגוף מתחיל את המנגינה שלו. רטיטות קלות רוקדות בין האצבעות שלי, ואז אני יודעת שאפשר לנשוך נשיכות קלות וחדות בחזה שלו. אני מפנה אליו את גופי, ובקצות אצבעותי ממששת את שערות החזה האפורות שלו, אותו חזה שחלמתי עליו בלילות במשך שנים. אני מכרבלת את פני במשטח הרחב, לוקחת את ידו החמה, ובתנועה אטית שמה אותה על פעמות הענבים שלי. פיו הפעור מטביע אותן ברוק של דבש. אש מתחילה ללחך אותי, עד ששנינו נוהים וטובעים בים, ואני מתעוררת מקול הנהמה שלי. (עמ' 184)

عندما بدأ جسدي في لحنه الخاص تطايرت الأفكار من رأسي. ارتعاشات بسيطة مرت فوق أصابعي، وعرفت أنه يمكنني الآن أن ألدغ صدره بلدغات بسيطة وحادة. أحول جسدي إليه، وبأطراف أصابعي ألمس شعيرات صدره الرمادية، الذي طالما حلمت به ليلا لسنوات طوال. أخفي وجهي في صدره الواسع، ألتقط يداه الدافئة وببطء أريحها فوق حلماتي. فمه المفتوح يغرق في تدفق العسل. تبدأ النار تشعلني، حتى نعرق سويا في ماءنا، وانتبه لصوت تأوهي.

بالنسبة للرجل تكون الكتابة الإيروتيكية تعبيرا عن المتعة التي يتطلع إليها، وبالرغم من أن هناك كاتبات نساء لجأن للكتابة الإيروتيكية تعبيرا عن المتعة الجنسية كذلك؛ فإن الهدف الأساسي كان إعادة صياغة مفهوم الإيروتيكا وتعريفه من وجهة نظر نسائية، واستخدامه للتعبير عن الألم أو الجرح أو الصدمة؛ فقد مكّن هذا النمط الكتابي النساء من تمثيل مشاعرهن وتجاربهن بعيدا عن نمطية ثقافة المتن التي لم تعطي لهن شرعية الوجود أو التمثيل الحقيقي[٣٣].

ففي قصة "**הכוס שלי נשכן ובשוודיה יש גברים אחרים**– مهبلي مسعور وفي السويد رجال آخرين"[٣٤] تثور شيز على الطريقة التي يتم بها قمع النساء بسبب رغبتهم

الجنسية، وعبر رمزية واضحة تشير إلى الطريقة التي يتم من خلالها ترويض الشهوة الجنسية للمرأة والتحكم في قوتها، اتضح ذلك من الجهاز العنواني للقصة الذي يحيل إلى نظرية فرويد عن "المهبل المسنن" التي تعبر عن الشهوة الجنسية للمرأة، ومن ثم تخيف الرجل بسبب قوتها.

يدور المحكي القصصي حول شخصيتين رئيستين: الشخصية النسائية وشخصية البروفسور، وعمدت الكاتبة بتغييب أسماء الشخصيات لرغبتها في تنميطها، حيث أرادت الكاتبة تمثيل الصوت الذكوري عبر البروفسور في دلالة واضحة لسلطة المؤسسة الأكاديمية في وضع النظريات الملزمة، وتمثيل الصوت النسائي المهمش والمقموع في صور نمطية واقعية، وبدأت السرد القصصي بجملة صادمة صيغت على لسان الصوت الذكوري، وتنسحب على الجهاز العنواني للقصة:

"**הכוס שלך נשכן**", **הוא אמר את זה בקול**

"**הכוס שלך נשכן**", **הוא שב ואמר**, "**ובכוס נשכן עלינו לטפל כמו בכלב נשכן**". (**עמ' 163**)

"**مهبلك مسعور**" **قال ذلك علانية**

"**مهبلك مسعور**"، **ردد قائلا**، "**وعلينا أن نتعامل معه كما نتعامل مع أي كلب مسعور**"

وعلى الرغم من أن النقد النسوي يهتم بالشخصيات وببنائها وبالحديث عنهم كما لو كانت إلى حد كبير تمثل أفرادا أكثر من اهتمامها من أي جانب آخر من جوانب السرد[٣٥]، فإن شيز تلجأ إلى الفانتازيا لبناء المحكي السردي في قصتها –مثلما لجأت نصر الله لتقنية حلم اليقظة في محكيها السردي–؛ حيث مواجهة الواقع الطبيعي بحدث غير طبيعي، يتحدد في معاقبة الشخصية النسائية قانونيا وفرض الحجز المشروط على "مهبلها" حتى لا تقيم علاقة جنسية إلا بأمر من القضاء.

جاءت القصة في صورة حوار طويل متبادل بين الطرفين، قام بتعزيز تقنية تعدد الأصوات وعرض وجهة نظر كلا من الصوتين؛ وبالرغم من أن الحوار يوضح ضعف الصوت النسائي؛ فإننا نلمح تلك "الحيلة التي اعتمدت عليها الكاتبة في جعل الصوت النسائي هو الصوت المستضعف، وهي حيلة الإفقار المأساوي للذات –بتعبير لانسر– الذي يسمح للصوت الأضغف نقض الصوت الذكوري الأقوي وتقويضه"[٣٦]، ومن ثم إعادة التفكير في أسس المتن الثقافي المهيمن من جديد وإنتاج الهامش لخطاب موازي بديل:

"למה אתה קורא לו הוא? אני נובחת כליו, "זה הכוס שלי, זה היא."

"היא, הוא, ממש לא משנה לי" הוא אומר ולוגם מהיין, "בעצם כשבאים לחשוב על זה כמובן שאת צודקת, אנחנו הגברים ניכסנו לנו את האיברים שלכן, את צודקת, כשבאים לחשוב על זה אנחנו מתייחסים לכוס כאילו היה זכר, וגם לשדיים, אומרים שדיים יפים ולא שדיים יפות, אבל באמת יקירתי, די, די לבכות, בואי שתי בכל זאת כוס יין" (עמ'165)

"لماذا تدعيه هو" صرخت عليه "إنها تخصني، إنها هي"

"هي .. هو .. حقا لا يفرق معي كثيرا"، يقول ويرشف النبيذ، "حقا عندما نفكر في الأمر يتضح إنكِ على حق، نحن الرجال امتلكنا أعضاءكن، أنتِ على حق، عندما نفكر في ذلك نتعامل مع المهبل كأنه مذكر، وكذلك الثديين، نقول ثديين جميلين وليست جملتين، لكن صدقا عزيزي، كفى، كفي عن البكاء، وتعالي لتحتسي كأسا من النبيذ".

فنجد الشخصية النسائية تقوم بطرح قضية رئيسة من القضايا التي تشغل الحركة النسوية، والتي ترى أن "التفرقة النوعية ليست بيولوجية طبيعية إنما كامنة في اللغة نفسها، فاللغة هي التي تقوم بعملية التأنيث والتذكير لكل شيء بما في ذلك الصفات والمجردات والجمادات،

وهذه القسمة اللغوية الثقافية هي نسق قهري في الأساس"[٣٧]، مهدت للانقسام بين النوعين الذي اعتمدت عليه سياسيات القوى الجندرية في تحديد أدوار النوعين اجتماعيا وثقافيا:

"נו אז בבקשה, בבקשה", אני מתחננת, נושאת מעלה את עיני התכלת שלי המוצפות דמעות, חושבת איך כל האיברים הזוגיים בגופי נקביים חוץ מהשדיים שלי, חושבת איך יד היא נקבה איך רגל היא נקבה אבל הכוס שלי זכר, אני אומרת לו "פרופסור, אנא עוזר לי לשחרר את הכוס שלי מההסגר, עוזר לי", הוא אמר "אולי תוכיחי לי שכוס שלך חזר בתשובה והוא לא נשכן יותר", "ואם אוכיח לך?" אני שואלת, ידי על מפתח מכנסיו, "אם תוכיחי לי", הוא אמר, "אז אני מבטיח להפעיל את מלוא כושר השכנוע שלי מחר ואת כל הקשרים שלי כדי לשחרר את הכוס שלך, בהן צדקי" (עמ' 166)

"أرجوك، أرجوك" متوسلة أرفع عيني الزرقاء المنذرة بالدموع، وأفكر كيف أن اعضاء جسدي المزدوجة مؤنثة باستثناء ثدييايَ، كيف أن يد مؤنثة وقدم مؤنثة وفرجي مذكر، وأقول له "بروفسور، فلتساعدني لتحرير مهبلي من الحبس، فلتساعدني"، قال "ربما إذا أثبتي أنه لم يعد يعض بعد الآن"، "وإذا أثبتُ لك؟" يدي تعالج سحّاب بنطاله، "حينها، أوعدك أن أمارس كامل ملكتي الإقناعية غدا وأن أستخدم كل اتصالتي حتى أحرر مهبلك، صدقيني".

وجاء الوصف الايروتيكي في المحكي القصصي –مثل أي عنصر سردي آخر– ليخدم مقصدية الكاتبة التي تهدف إلى بيان نسق سياسي واجتماعي وثقافي محدد، فالكتابة الإيروتيكية جاءت بوصفها مجابهة مع المحظورات التي حددها المتن الثقافي، ووسيلة لاقتحام الصوت النسوي الخطاب الذكوري وإعادة تمثيل الدوافع والرغبات الجنسية كوسيلة قمع المرأة:

"אני פותחת את כפתור מכנסיו, אני מטפסת על השולחן, אני מטפסת עליו, אני מוכיחה לו שהכוס שלי בכלל לא נשכן, והוא ממלמל לי מלים של אהבה. והוא מבטיח לי שמחר הוא יעשה בשבילי הכל ושהכוס שלי הוא הכוס הכי טוב בעולם, והוא מוציא את הזין שלו ממני והוא יורד לי והוא מבטיח לי שהכוס שלי הכי טעים והכי ריחני בעולם, והוא מבטיח לי שעכשיו הוא כבר חייב להילחם על הכוס שלי כי הוא לא מוכן לוותר עליו, ואנחנו מתנשקים נשיקות צרפתיות שחותמות את הברית בינינו, ואני אומרת לו 'אתה אהוב שלי נכון?' אתה אהוב שלי ואתה תשמור על הכוס שלי, ואתה רואה כמה הכוס שלי חמוד וצייתן ונענה ומזמין, נכון?. והוא אומר 'כן כן', כמהופנט הוא מדבר, 'הכוס שלך הכי טוב בעולם"' (עמ' 166)

أفتح أزرار بنطاله، متسلقة الطاولة، ثم جسده، لأثبت له أن مهبلي لا يعض، وهو يتفوه بكلمات الحب. ويوعدني بأنه سيفعل كل شيء من أجلي لأن مهبلي هو الأجمل في العالم، أخرج قضيبه من داخلي ونزل من فوقي مؤكدا أن مهبلي الأفضل والأطيب رائحة في العالم، وأنه ملزم الآن لأن يحارب من أجله وأنه لن يتنازل عنه، نتبادل قبلات فرنسية توقعيا للاتفاق بيننا، قائلة له "أنت حبيبي، أليس كذلك؟ أنت حبيبي وستحافظ على مهبلي، ورأيت الآن كم هو لطيف ومطيع ومتجاوب، أليس كذلك؟ يرد قائلا "نعم.. نعم" كالمنوم مغناطيسيا يتحدث، "مهبلك هو الأفضل في العالم".

ثانيا-الهوية الجنسية والمثلية النسوية:

إن العلاقات الجنسية البشرية هي علاقات اجتماعية وتتشكل من خلال السياق الاجتماعي المحيط بها، لذلك تكون الهوية الجنسية المسموح بها هي "الغيرية الجنسية" المتعارف عليها في سياق سلطة المجتمع وخطاب الجنس –الديني–المهيمن.

ومن منطلق الجنس الذي يولد به المرء، والتجارب التي تحدد ميوله الجنسية، والهوية التي تتبناها الذات الفردية، وأخيرا أدوات التعبير عن تلك الذات في الصورة التي تتبناها وأشكال السلوك التي تمارسها، فإن الفرد يحمل جوانب أربعة[٣٨]:

- **الجانب البيولوجي**
- **الميل الجنسي**
- **الهوية الجندرية**
- **التعبير الجندري عن تلك الهوية**

فمن حيث الجانب البيولوجي يولد الفرد حاملا أعضاء جنسية إما مذكرة أو مؤنثة أو مخنثة، وتتنوع ميوله الجنسية ما بين غيري الجنس ومثلي الجنس وثنائي الجنس، أما من حيث الهوية الجندرية فأكثرها انتشارا هي هوية المرأة وهوية الرجل، مع وجود هويات أخرى غير نمطية، كهوية الكوير أو المتحولين جنسيا، وأخيرا فإن هذا المزيج الذي يجمع بين البيولوجي والميل الجنسي والهوية الجندرية يعبر عن نفسه من خلال معايير الأنوثة أو الذكورة أو ما بينهما، وهي الجوانب التي تنبع من الجسد وتتشكل اجتماعيا وتتجلى في الممارسات اليومية[٣٩].

من هذا المنطلق تمثل الميول الجنسية تفاعلا بين العقل والجسد، وتتشكل نتيجة تفاعلا بين العوامل البيولوجية والتأثيرات النفسية والقيم الدينية، بجانب المعتقدات الثقافية ومحددات الوسط الاجتماعي المحيط.

وهنا يركز المنظور النسوي على "وضع النساء في هذه المنظومة، كما يضفي بعدا سياسيا عن طريق الاشتباك مع المؤسسات الاجتماعية والسياسية وتدخلات السلطة في حياة النساء وأجسداهن؛ فقد كانت قضية الجسد دائما مطروحة –بشكل أو بأخر– في نقاش النسويات حول الجندر والميول الجنسية، بل وأصبح الجسد هو الساحة التي يدور حولها هذا الجدل"[٤٠].

فقد اتسعت مجالات الكتابة النسوية لتتناول موضوع الهوية الجنسية وميولها المختلفة، بما في ذلك المعالجة الصريحة للعلاقة "المثلية" بوصفها تمثلا واضحة لهوية الكوير؛ فقد تقاطعت الحركة النسوية، في كثير من الأحيان مع الحركة المثلية، خصوصًا في محاولتهما لتقويض مركز مشترك متمثل في: سلطة النظام الأبوي.

ولعل من المفيد الإشارة هنا إلى الموجة الثالثة من النسوية التي راجت في نهاية الثمانييات وبدايات التسعينيات، والتي هدفت إلى توسيع مفاهيم النوع الاجتماعي والجنسي وهاجمت بشكل مكثف سلطة الأسرة باعتبارها مؤسسة قمع وقهر للمرأة، ونادت بالحرية الجنسية بوصفها شكلا ملائمًا محتملا للخروج عن سيطرة الرجل.

فتطالعنا مقولات كل من سوزان جوبار وساندرا جلبرت عن الهوية مثلية الجنس وما تم تسميته بإعادة اختراع الجندر، فاهتمت النسوية في أغلب موجاتها بالجندر وصبت اهتمامها حول قضايا الهوية الجنسية الغيرية، وأصبح هناك عنصرية نسوية واضحة تجاه المثليات – السود–اللاتي لم يتم التعبير عنهن في إطار الدرس النسوي نفسه[٤١].

ومن هنا وجهت ناقدات مثليات جهود نقدية نسوية مهمة لانتقاد النزعة الجنسية الغيرية في النقد الأدبي، واستعادة الكتابة المثلية المفقودة، والبحث عن جمالية مثلية نسائية، وبناء نظرية الكوير اللانمطية[٤٢]، الذي يعني "كل ضد لما هو اعتيادي وشرعي ومسيطر" [٤٣].

فالنقد النسوي المثلي يتحدى المفاهيم المحددة تبعا للرجل بشأن الأنوثة، كما يتناول الصور والاستراتيجيات المثلية في لحظاتها التاريخية والثقافية، كما أن النظرية اللانمطية هي خطاب يعمل على تمثيل الفئات المهمشة من أصحاب الميول الجنسية المثلية أو المتحولة في سبيل الربط بين العنصر والممارسة الجنسية والفعل.

وعند محاولة تعريف الأدب المثلي يطالعنا طرح بيرثا هاريس عن "المثليات والأدب"؛ حيث تدور فكرتها حول "إذا كان إذا حدث في أحد أعمال الكاتبات أن شخصية نسائية رفضت القيام بما يفترض منها القيام به "كامرأة"، وإذا كانت في العمل صور قوية للنساء، وإذا حدث رفض للالتزام بكونها تابعا، فإن المحصلة لذلك تكون هي الأدب المثلي"[٤٤].

وإذا حاولنا تطبيق تلك الأفكار على عدد من السرود القصصية العبرية لعدد من الأدبيات، نجد أن تلك السرود هي كتابات مثلية بالمعنى التي طرحته بيرثا هاريس، ليس لأن الشخصيات النسائية تم تمثيلها بوصفهن عاشقات، بل بوصفهن شخصيات رئيسة، وتم عرضهن بصورة إيجابية، ويتمتعن بعلاقات محورية فيما بينهن، كما أن شكل هذه الكتابات ولغتها لا تمت بصلة إلى متطلبات الثقافة الأبوية وتوقعاتها.

فنجد سارة بلاو تعبر عن تلك الميول الجنسية المثلية للشخصية الرئيسة في قصتها "**מירוניבה**– ميرونيفا"[٤٥]، والتي يدور المحكي النسوي فيها حول شخصية "شفرا" وصديقتها "نيفا" التي جمعتهما صداقة طفولية، بينما كانت بدايات النزعة الجنسية تملأ خيالهن، واعتادتا مشاركة مشاعرهن إلى أن تزوجت نيفا من صديقها "ميرون"، لتظل شفرا وحيدة تفكر في تلك العلاقة الجنسية التي قد تجمع صديقتها بزوجها وتتملكها مشاعر الغيرة عليها:

"**החשכה מביאה לי תמונות לתוך הראש: ניבה ומירון מירון וניבה מירוניבה. מירוניבה. הוא מעילה. היא מתחתיו. אצבעות בהירות מתחפרות בתוך עוד בהיר. הפנים שלו. הפנים שלה. הפנים של אדמות ממאמץ. היא נראית כמו סרטן גדול שעלה מן הים והתפוצץ על החוף. אני לא יכולה לסבול את זה יותר. אני מתפוצצת במיטה.**"(**עמ' 174**)

"**جعلها الظلام تتخيل صورتهما معا: نيفا وميرون، ميرون ونيفا، ميرونّيفا. هو من فوقها، وهي من أسفله، أصابع سلسلة تنبش جلد وضّاء. وجهه، ووجهها. وقد اكتسى وجه نيفا بالحمرة من شدة المجهود، وبدت كالسلطعون الكبير الذي خرج لتوه من البحر وانفجر على الشاطيء. لم أعد احتمل المزيد، انفجر غيظا في فراشي**".

وعلى الرغم من أن الكاتبة لم تصرح بوجود علاقة جنسية مثلية بين الصديقتين، إلا أنها لم تنفي احتمالية وجودها خارج الإطار الأول للمحكي القصصي، فشفرا هي نمط الفتاة التي تخلت عن الوجود الذكوري في حياتها مستمتعة فقط بعلاقتها مع صديقتها، التي لا تتحمل فكرة تقاربها الجنسي مع زوجها:

"אני מדמיינת אותה מעבירה סבון ורוד על הגוף הוורוד שלה. מדמיינת אותה מאדים פתאום. מדמיינת אותה מרוכזת. מנקה את עצמה. מוצאת משמעות בכל מגע של הסבון בעור. מירון ייגע שם אחר כך. יעביר אצבעות חומדות על –

אני בועלת את הרוק. הרחיצות שלי מהירות. סיבונים מהירים. יד ימין. יד שמאל. רגל ימין רגל שמאל ואת כל האמצע. הסבון הוא המאהב היחיד שלי ואין אחר. הוא היחיד שמלטף את העור הפגום שלי." (**עמ' 176**)

"أتخيلها وهي تمرر سائل الاستحمام على جسدها المورد، فأتصوره يحمّر فجأة. أتخيل جسدها متماسكا، تنظفه بعناية من يدرك أهمية كل لمسة من السائل على الجلد، فـ"ميرون" سيلمسه بعد ذلك، وسيمرر أصابعه اللطيفة على ـ

كظمت غيظي ولم أكمل. فحمامي عادة ما يكون سريعا، أنظف بالصابون يدي اليمني ثم اليسرى، وبعدها قدمي اليمنى ثم اليسري، وهكذا ينتهي الأمر تماما، فالصابون هو حبيبي الوحيد، ولا غيره يداعب جلدي المعيوب".

وعلى الرغم من النزعة الجنسية الغيرية ظاهرة لدى الشخصيات النسائية مثل نيفا، إلا أنه عند قراءة القصة يتضح أنها تمثل محكيا مثليا، لا بسبب الصداقة الحميمة بين الشخصيتين، بل بسبب موقف بلاو النقدي تجاه المؤسسات الجنسية الغيرية الخاصة بالعلاقات بين

الرجال والنساء وبمنظومة الزواج والأسرة، بجانب طرحها –الواعي أو غير الواعي– أسئلة مثلية ونسوية حول استقلالية النساء.

يتضح ذلك في ذلك المشهد الحواري الذي دار بين شفرا ووالدة نيفا التي جاءت بوصفها ممثلة للنظام الأموي/ الأمومي الذي استقى الخطاب الذكوري منه –في أغلب الأحيان قوته–، الذي يعادل النظام الأبوي في خطابة المهيمن:

"**תזכרי מה שאמרתי לך שפרה, את בררנית ואת תשארי בסוף לבד והנה, ניבה מתחתנת ומסתדרת בחיים ואת מה? רוצה לישון במיטת נוער כל החיים? רוצה להתקמט ולהתמוול ולנבול? בשביל מה הגוף הנחמד הזה שלך אם לא בשביל להביא ילדים? אם לא בשביל שהוא יהיה שייך למישהו שילטף אותו כל לילה? כל הלילה? מה, רק לניבה מגיע?**". (**עמ' 173**)

"فلتتذكري ما قلته لك يا شفرا، أنت صعبة الإرضاء، ستظلين في النهاية وحيدة، فها هي نيفا تتزوج وتستعد لحياتها الجديدة، وماذا عنك؟ أتريدين العيش دائما في دور الفتاة المراهقة طوال حياتك؟ أتريدين أن تشيخي وتذبلي وتصيري دميمة؟ فلماذا خلق هذا الجسد الجميل إن لم يكن لإنجاب الأطفال؟ ألم يخلق هذا الجسد ليكون ملكا لشخص ما يداعبه كل ليلة؟ طوال الليل؟ ماذا، هل نيفا فقط هي ما تستحق ذلك؟".

إن العواطف التي تم التعبير عنها وتعريف الشخصية الأنثوية، والطريقة التي يتم بها تصوير سياسات العلاقات الجنسية الغيرية في المحكي القصصي بين نيفا وميرون، بجوار مشاعر الارتباك الواضحة التي تظهر في خيالات السادرة –وتترك أثرها على المتلقي– عززت من مثلية النص ومثلية الشخصية الرئيسة، التي انطبق عليها تعريف المرأة المثلية التي "هي غضبة كل النساء التي تم الضغط عليها إلى درجة الانفجار، إنها المرأة التي تبدأ منذ سن صغيرة جدا في التصرف تبعا لدافعها الداخلي كي تصبح إنسانة أكثر اكتمالا وحرية مما يحرص

مجتمعها على السماح لها به"[٤٦]، وهو ما يتضح في رغبة شفرا بأن تعيد لنيفا عذريتها واكتمالها:

"התנועות שלה עדינות ואטיות כל כך, ופתאום כל מה שאני רוצה זה לתפוס אותה, לתלוש לה את הכוס מהיר, לקחת אותה מהדירה עם הריח המוזר, לחפוף לה את הראש, לתפור לה את קרום הבתולים מחדש ולהחזיר אותה לניבה של פעם. לניבה שלי. אבל אז נשמעים צעדים במדרגות. מירון חוזר." (עמ' 179)

"كانت حركاتها رقيقة وبطيئة للغاية، فانتابتني بغتة رغبة في إمساكها ونزع الكوب من يدها، وأخذها بعيدا عن شقتها برائحتها الغريبة، وأقوم بتمشيط شعرها وأعيد إليها عذريتها من جديد لتصبح نيفا التي عرفتها من قبل، نيفا حبيبتي، ولكن حينها وصلت إلى مسامعي خطوات على الدرج، ميرون يعود".

يأتي المشهد الختامي في محكي بلاو ليؤكد على أن علاقتة الصديقتين منذ بدايتها تفيض برومانسية خاصة وبنزعة جنسية مثلية، إلا أن إحدى الشخصيتين انصاعت للنظام الأبوي والأخرى تنصلت منه لرغبتها في التحرر:

"אין תגובה. אני מנסה את הידית, והדלת נפתחת. ניבה ישובה במטבח, נועצת מביטם במאוורר, היא לא מסתכלת אלי, אני מגיעה אליה מאחור ומחבקת אותה בעדינות. היא לא זזה, אני רוצה להגיד משהו, אבל המשהו נתקע לי בגרון, אני מניחה את הראש שלי על הכתף שלה ואז מכה בי הריח. ריח אחר. לא הריח של ניבה, משהו אחר, זכרי יותר, תוקפני. " (עמ' 179)

"لم تُجب. فأدرت مقبض الباب، فانفتح. كانت نيفا تجلس في المطبخ، تحدق في المروحة ولا تنظر تجاهي. احتضنتها برقة من الخلف، فلم تتحرك. أردت أن أقول لها أي شيء، ولكن الكلمات وقفت كالشوكة في

حلقي، أرحت رأسي على كتفها فشممت رائحة غريبة، لم تكن رائحة نيفا، ولكنها رائحة شخص آخر، رائحة ذكورية نفاذة".

ترى الناقدة "أدريان ريتش" أن الجنسانية الغيرية ليست فطرة طبيعية في كل الأحوال، ولم يتم ممارستها وفق اختيار حر؛ فالغيرية هي الإطار الذي من شأنه أن يشرع العلاقة بين المرأة والرجل داخل مؤسسة اجتماعية متعارف عليها تتمحور في الزواج وبناء أسرة، ليكون الهدف الأساسي من الجنس هو الإنجاب وفق هذا التشريع[٤٧].

ومن هذا المنطلق تكون المرأة المثلية هي تلك المرأة التي رفضت ذلك الإطار الذي يحدد الغيرية بوصفها الجنسانية الطبيعية والفطرية، وعاشت خارج المؤسسة الاجتماعية الرسمية، ووفق هذا الطرح يعد وجود هذا النمط تحديا ليس فقط للطبيعة البشرية، ولكن كذلك لقوانين الأبوية.

وفي المحكي القصصي للأديبة يهوديت قتسير "למאטיס יש את השמש בבטן"[٤٨] تعرض الأدبية عبر حوار بين الشخصيتين الرئيستين ريفي ويجئال، اعتراف ريفي بميلها الجنسي للنساء وبأن شريكها الأول في ممارسة الجنس كانت صديقتها "نوعا" التي اختارت طواعية ممارسة الجنس معها:

> **"יגאל בחן אותה בחיוך ואמר, "את יודעת שאת מסתכלת הרבה בנשים", והיא אמרה לעצמה, כן, אהי אספר לו, למרות שהבטחתי שלא אספר לאיש, רק לו אספר, רק פעם אחת, והיא הניחה סנטרה בכפה והביטה בעיניו, ואמרה, "אני אהבתי אישה פעם, הסקס הראשון שלי היה עם אישה".**
>
> **הוא נרדם קצת, היא יכלה לראות את זה בפניו, הוא, ששום דבר אנושי לא זר לו. "אתה רוצה לשמוע?" "אם את רוצה לספר". והיא סיפרה, כי לא יכלה לספר ולא יכלה לא לספר על הקיץ ההוא עם נועה, כשהיו בנות חמש-עשרה.** (עמ' 47)

"تفحصها يجئال بابتسامة وقال: "أتعرفين أنك تتطلعين كثيرا إلى النساء" قالت محدثة نفسها، حسنا، سأحكي له، رغم أنني أقسمت ألا أحكي لأحد، لكن سأحكي له فقط، مرة واحدة فقط. أراحت ذقنها على كفها ونظرت إلى عينيه وقالت: أحبب امرأة ذات مرة، بل أن تجربتي الجنسية الأولى كانت مع امرأة".

بهت قليلا، استطاعت أن ترى ذلك على وجهه، هو الذي لم يكن يستغرب أي أمر إنساني من قبل. "هل تريد أن تسمعي؟" "نعم، إذا رغبتي في الحكي". وحكت، فلم تستطيع أن تحكي وكذلك لم تستطع ألا تحكي عن ذلك الصيف مع نوعا، عندما كانوا في الخامسة عشر من عمرهما.

تطالعنا تلك العلاقة كذلك في قصة شولاميت هأرفين "**בדידות**– عزلة"[٤٩] والتي تسرد حكاية "دولي يعقوبس" امرأة تعاني من الوحدة بعد سفر زوجها، ومرورها بتجارب إجهاض متكررة زادت من وحدتها، ليبدأ المحكي القصصي بتلك الصورة التي تكشف من الشعور بالوحدة، وتسرد الكاتبة ذلك المحكي بصوت الراوية العليمة مستخدمة ضمير الغائب الذي يمكنها من معرفة كافة التفاصيل عن الشخصية الرئيسة:

"גרפולוג אחד אמר לה פעם שהיא מציירת בחתימתה עובר ברחם, ונחרדה מאוד. ארבע הפלות רצופות שסיבתן מעולם לא נתבררה הותירו אותה בלי ילדים, וברוגזה מתמדת של אדם קצר–רוח, המבקש שלמות ואינו מבין מדוע איננה, הלא מזמן היתה צריכה להיות פה. רוגזה זו החלה לפוג רק בשנים האחרונות. כעת טיפלה בביתה ובבעלה, ובעציצים הרבים, במידה של אופטימיות. הביטה בעצמה בראי בשביעות– רצון ובביקורת קלה". (עמ' 212)

"قال لها خبير الخطوط ذات مرة أنها ترسم بتوقيعها جنينا يسكن الرحم، فهلعت ذعرا. فقد مرت بأربعة إجهاضات متتالية غير معلومة السبب تركتها بلا أبناء، وفي حالة مستمرة من الغضب ونفاد الصبر، حيث تنشد السلام ولا تدرك سبب غيابه الدائم عنها. وقد بدأ هذا الغضب في التلاشي فقط بالسنوات الأخيرة، بعد أن انشغلت- بنزع من التفاؤل- برعاية بيتها وزوجها وزهورها الكثيرة. كانت تنظر لنفسها في المرآة برضى وبانتقاد بسيط".

تلك الوحدة والشعور بالاغتراب جعل السيدة "دولي" تنجرف جنسيا بمشاهرها تجاه فتاة أقل منها اجتماعيا، رغبة منها في إحياء مشاعرها ك "أنثى" من جديد، وذلك بعد مشهد التلامس الجسدي الذي وقع في طابور مكتب البريد، تصف الساردة ذلك المشهد الذي يؤكد على مقولات الطرح النسوي التي تؤكد على وجود حياة جنسية مكبوتة –بتعبير إريجاري–تجد طرقا للتحقق ولكنها تبقى صامتة في النظام الأبوي:

"אלא שברגע של תדהמה תפסה פתאום שהנערה הכהה, המדולדלת, לא זו בלבד שאינה זזה, אלא שהיא אף נדחקת אליה, דוחקת פיה הכהה בבירור אל שדה הימני של גברת דולי יעקבוס, הנתון בתוך שמלת-משי רכה, כמו גור-חתולים מגשש. להבה של אש בלתי-מצויה עברה בגופה של גברת יעקבוס, ועמה פחד עמום. ביקשה שוב להרחיק, ענין קשה בלחץ העומדים ונעים כמו גל וכבר אינם שומרים אפילו על מראה-עיניים של תור – אלא שכאן לא היה עוד מקום לספק: הנערה אכן נדחקה אל שיפולי בטנה של דולי יעקבוס, בהזמנה גלויה ומפורשת. הבחינה שחום גופה של הנערה לוהט, קופיפי, כבקדחת מתמדת. הנערה הרימה פניה לפתע והביטה בגברת דולי יעקבוס בחוצפה חדה של ידענית.". (218)

"لكنها أدركت مندهشة أن الفتاة الباهتة الهزيلة لم تبادر بالحركة وإنما التصقت بها ولمست، عمدا، بفمها الباهت الثدي الأيمن للسيدة دولي يعقبوس، البارز من فستانها الحريري الخفيف، كالجرو الذي يتحسس صاحبه، فانتاب جسد السيدة يعقبوس قشعريرة مباغتة، وأجفلت بخوف غامض. حاولت الابتعاد مرة أخرى رغم صعوبة الأمر في ظل ضغط الواقفين في الصفوف، والتي تسببت حركتهم- التي تشبه حركة الأمواج- في عدم انضباط شكل الطابور، فاتضح، بما لا يدع مجالا للشك، أن الفتاة تلتصق بأسفل بطن دولي يعقبوس، بدعوة صريحة وواضحة. وقد لاحظت أن حرارة جسد الفتاة تزداد سخونة، كرجل قبيح محموم. رفعت الفتاة وجهها فجأة ونظرت إلى السيدة دولي يعقبوس بوقاحة سافرة كمن يعلم كيف تسير الأمور".

وعلى الرغم من أن الشخصية النسائية في النص تجمعها علاقة جنسية غيرية–سوية بمحددات المجتمع–، وأن الميل المثلي هنا يخص تلك الفتاة البسيطة، فإن المثلية هنا ظهرت في شكل المشاعر "المكبوتة" التي كبلها خطاب الجنس السلطوي الذي منح للغيرية الجنسية الهيمنة الجبرية على النساء، والتي لولاها ما أخفى مثلي الجنس ميولهم الجنسية، وهو ما نجده واضحا في ذلك المشهد الايروتيكي المتخيل والذي يصور التقارب الجسدي بين السيدة دولي يعقوبس والفتاة:

"בגל עצום של חמלה סדיסטית חזרה ועלתה בתוכה הנערה מבית הדואר, אולי אותו רגש עצמו שעל פיו ילדה משחקת בבובה באהבה גדולה, ורגע אחרי זה היא מענישה אותה ותולשת שערה. איזו חרפה, חשבה דולי בפה חרב, איזו חרפה נפלאה, הלא אני כמעט זקוקה לה. וכבר היא מתכננת איך יושבות שתיהן כאן, ליד השולחן הזה, לומדות אנגלית, דולי מלמדת בסבלנות

ולפעמים גם בלא סבלנות, בקוצר- רוח שהופך להיות כעס ארוטי; וכיוון שהיום חם והמיזוג אינו פועל, הן מורידות את החולצות. מקלחות זו את זו. צעד אחד – והנערה בידה, ציפור גגות ומרזבים, דלה ובקיאה". (עמ' 223)

"وبمشاعر متداخلة من الشفقة السادية عادت وتذكرت فتاة مكتب البريد، ربما بالشعور ذاته الذي ينتاب طفلة صغيرة تلعب بدميتها بحب كبير ثم تقرر فجأة أن تعاقبها وتنزع شعرها. ياللعار، شعرت دولي بخطورة الموقف، يا له من عار رائع، فأا تقريبا أحتاج إليها. وبدأت تخطط كيف يجلسان سويا هنا بجوار هذه الطاولة، يدرسان الإنجليزية، فتعلمها دولي أحيانا بصبر وأحيانا أخرى بفروغ صبر، يتحول إلى غضب جنسي؛ ولأن الجو حار ومكيف الهواء لا يعمل، سيخلعان قمصانهما ويتحممان سويا، وبخطوة واحدة ستصبح الفتاة بيديها كعصفورة شاردة، ضعيفة ومتمرسة".

ويطالعنا الخطاب الأموي مرة أخرى عبر مشهد حواري يجمع بين السيدة دولي يعقوبس وجدة زوجها الغائب، تلك الحوارية هي مجابهة للخطابين السائدين في المجتمع في الأساس، خطاب المتن الذي تتباه الجدة بنقلها لمفاهيم المجتمع الأموي/الأبوي، وخطاب الهامش الذي تتبناه دولي والتي تطرح عبره فكرتها عن تحكم الرجال في المرأة كشريك مقموع في الممارسة الجنسية، وأن المرأة من شأنها أن تفهم شريكتها بشكل أفضل، وأن تدرك احتياجاتها الجنسية وكيفية إرضائها:

"«נתתי לו רשות, סבתא חיה», חייכה דולי, ובלבה אפלולית נושנה, מורגלת. – «ואת יודעת שהוא היה נוסע גם בלי רשות. ככה הם הגברים». – פתאום העזה ואמרה: "אולי היה יותר טוב לולא היינו מתחתנות עם גברים? אולי אשה צריכה בעצם אשה?»

אבל סבתא חיה נאטמה לגמרי, נופפה ידיה כמבוהלת :

«איזה מין שטויות אלה, באמת, מה שאתם מדברים. אשה צריכה אשה, נו באמת, פוי. מה זה, תל– אביב?»

דולי הניעה כפותיה בתנועה ארוכה, כאוספת אל חזה את הראש המקורזל ממשרד הדואר, ברוך עצום, כמי שאסף פרח. קמה ממקומה:

«סבתא חיה, אמזוג לך את התה, רק שאני כבר מוכרחה ללכת. אל תקומי»". (עמ' 222)

"«لقد أذنت له، جدتي حيّا»، ابتسمت دولي وفي قلبها مرارة قديمة ومعتادة، قائلة: «وأظن أنك تعلمين جيدا أنه كان سيسافر حتى دون إذني، هكذا هم الرجال دائما؟»– ثم تجرأت وقالت:«ربما كان من الأفضل ألا نتزوج رجالا؟ فربما تحتاج المرأة حقا إلى امرأة؟»

ولكن الجدة حيا شعرت باستياء شديد، ولوحت بيديها مذعورة، وقالت:

«ما هذا الهراء، حقا، ماذا ترددون، امرأة تحتاج إلى امرأة، كفي عن هذا الحديث، كم هو مثير للاشمئزاز!، ماذا تخبأين لنا يا تل– أبيب؟»

مدت دولي راحتيها بعيدا، وكأنها تضم إلى حضنها، بحنان شديد، الرأس ذا الشعر المجعد الذي رأته في مكتب البريد، كالذي يلتقط زهرة، ثم قامت من مكانها قائلة:

«سأسكب لك الشاي جدتي حيا، ولكني مضطرة الآن للذهاب، لا تبرحي مكانك»".

ثالثا- أزمة الأمومة ومعاناة التناقض:

كان موضوع الأمومة وتبعاتها، بوصفه من الحقائق البيولوجية في التأنيث، أحد مآزق النسوية التي ترى أن مطلبها الأساسي هو المساواة بين الرجل والمرأة، وتشجع المرأة على

تقبل الاختلاف عن معيار الذكورة بدلا من التقليل من شأنه أو تشويهه، وتنظر إلى الأمر بوصفه لا يتعدى الخبرة الفردية لمجموعة من النساء.

إلا أن "باترشيا سباكس" تؤكد في كتاباتها على أن النقد النسوي يتعامل باهتمام مع طبيعة التجربة الأنثوية داخل النص؛ فنكون أمام نص همه التطرق إلى موضوعات مثل الزواج والاستقرار، ومعاملة الأرامل، وأزمة الأمومة وما إلى ذلك من موضوعات ذات صلة كبيرة بالمرأة، كما تطالعنا جوليا كريستيفا بمقولاتها عن "التأثيرات الجسدية للنساء الأمهات" بوصفها موضوعا للكتابة النسوية لا ينفصل عن كتابة الجسد.

وتحدثنا أدريان ريتش عما أسمته بالتناقض الأمومي، الذي معناه معاناة التناقض، والاختلاف القاتل بين الإستياء المرير، وبين دوامة التوتر التي لا تنتهي، وحتمية هذا الحب المبطَّن بالمعاناة [٥٠].

تعتبر "ريتش" هذا التقلُّب بين مشاعر الألم والمتعة والإحباطات والإنجاز والوفاء، نتيجة للسلطة الأبوية، التي اعتادت تقسيم النساء إلى صالحة وغير صالحة، خيرة وشريرة، ولود وعقيم، وما إلى ذلك من ثنائيات تخلق توقعات عن مثالية الأمهات؛ بعيدا عن مشاعرها الخاصة المتناقضة التي عبرت عنها من قبل.

عن تلك الثنائيات تطالعنا كذلك مقولات الناشطة النسوية الإسرائيلية نويا ريملت "**נויה רימלט**" التي تدافع عن حقوق الأمهات وتطالب بالمساواة بينهم في حالة التمثيل القضائي الذي يفرق بين الأحكام المفروضة على الأمهات وعلى الآباء بسبب علاقات القوى التي قامت بتوزيع الأدوار بين الجنسين بصورة غير عادلة[٥١].

وكانت تلك المعارضات الأبوية الثنائية بشأن الأمومة من وجهة النظر النسوية؛ هي الوسيلة التي بواسطتها يستمر قمع المرأة بشكل عام والأم بشكل خاص داخل النسق الاجتماعي، وهي الأساس الذي وفق له يُسمح بتمثيل الأم في صورة سلبية في النص الأدبي[٥٢].

وهنا يطالعنا المتن الثقافي ومحدداته الاجتماعية المتحكمة في مفهوم الأمومة، والذي يدور حول خطاب أخلاقي لا يشكك في مثالية الأمومة، ولا يفترض وجود صراعات وتوترات

في تلك العلاقة، مقابل الواقع وما يفرضه من تناقضات لنجد أنفسنا أمام نوعين من الأمومة: أمومة متن وأمومة هامش.

يدور المحكي النسوي في قصة "**ידיעת היבשת**– معرفة معالم اليابسة" لأفرات ميشوري حول امرأة تعاني من إهمال زوجها، الأمر الذي يضطرها إلى التفكير في الطلاق ثم الهروب، طارحة عددا من الأسئلة توضح صراعاتها الداخلية ورغبتها في تحرير جسدها الذي تتضرر من تجربة الحمل والولادة، وتدمير حياتها القديمة وبداية حياة جديدة بعيدا عن تلك المعاناة:

איפה האמת? נדמה לה שהיא קיימת עמוק–עמוק בתוך גופה הנאבק לשמור על חזותו. בתוך גופה הכנוע, הבלתי מתמרד. איפה האמת? היא תמיד נמצאת בקול פנימי וחזק שבוקע מתוכה, שקורא לה להרוס הכל עד היסוד. היא תגלה את עצמה רק אם תתגרש. היא תתחיל בחיים חדשים רק אם תחריב את הישנים. איפה האמת? הלחש הולך ומתגבר בתוכה, הופך מפיתוי כבוש לצעקה, מתחלף בגערה ולבסוף מופיע כפקודה: לך! לך מארצך וממולדתך...".

"أين الحقيقة؟ يبدو لها أنها توجد في أعماق جسدها، المستكين غير المتمرد، الذي يكافح كي يحافظ على مظهره. أين الحقيقة؟ إنها توجد في صوت داخلي قوي ينبع من داخلها ويدعوها أن تهدم كل شيء من الأساس. ستدرك ذاتها فقط إذا حصلت على الطلاق، وستبدأ حياة جديدة فقط عندما تدمر القديمة. أين الحقيقة؟ إن الضعف آخذ في الازدياد داخلها، يتحول من إغواء مكبوت إلى صيحة عالية، ثم يتبدل إلى زجرة توبيخ يتلوها أمر حاسم: فلتهربي! فلتهربي من أرضك ومن وطنك...".

تنقل الكاتبة –عبر المراوحة بين ضميري الغياب والمتكلم– مشاعر اليأس والإحباط وما يمكن تسميته بخطاب التناقض الأمومي التي طرحته "أدريان ريتش"، بجانب خطاب العنف الذي يعنى بوصف التغييرات الجسدية التي تطرأ على جسد الأم أثناء الحمل وبعد الولادة، في مشهد رؤيوي تحدث فيها الشخصية الرئيسة نفسها في مونولوج بوحي طويل محمل بتلك الأفكار التي صاغتها في شكل أسئلة:

"ייתכן שאף פעם לא חציתי את הקו הסמוי בין מה שרציתי להיות לבין מה שהנני. מי הם האנשים שעליהם חלמתי? תמיד רצתה להיות נורמלית, להיקלט בתמונה המטופשת של המשפחה הקולנית הזאת, ההיא. המשפחה המסבה אל השולחן בערב עם הילדים שגדלו והביאו את חברייהם לסעודת יום שישי. המשפחה שבה תמיד האם, פעם יפה ועכשיו לא, מכינה את הארוחות, משלימה בענווה עם גורלה ועם מה שעוללו הלידות הקשות לגופה הצעיר פעם אחר פעם. האם אינני יודעת לסבול? האם סבלי הוא חריג? אחד ויחיד?".

"ربما لم أتجاوز أبدا الخط غير المرئي بين ما أرغب في أن أكونه وما أنا عليه بالفعل. فمن هم الأشخاص الذين حلمتُ بهم؟ دائما ما كانت تريد أن تكون إنسانة طبيعية، حتي تتمكن من أن تصبح جزءا من الصورة الخرقاء لهذه العائلة الصاخبة، تلك العائلة التي تجتمع على طاولة العشاء مع أبنائها الذين نضجوا وأحضروا معهم أصدقائهم لعشاء يوم الجمعة. تلك العائلة التي تكون فيها الأم، التي كانت جميلة يوما ما ولكنها لم تعد كذلك، مسئولة عن إعداد تلك الوجبات، وهي تذعن بكل تواضع لمصيرها ولما فعلته الولادة المتعسرة بجسدها، مرة تلو الأخرى.

هل لا أعرف كيف أعاني؟ هل معاناتي شاذة عن المألوف؟ فريدة من نوعها؟".

على مدار التاريخ الأدبي والاجتماعي لم تدن المنظومة الثقافية نمط الأب الهارب، ولم تعرضه بصورة وحشية أو تجعله يعاني إحساس الشعور بالذنب في التمثلات الأدبية، خلافا لنمط الأم التي أصبح الشعور بالذنب هو الشعور الأكثر ملازمة لها طوال تجربتها الخاصة وممارستها لفعل الأمومة:

"איך פסענו כאן בשבילים, נדבי, אתה עם גרבי הספורט הארוכים, שהגיעו לך כמעט עד סוף הירכיים, קטנצ'יק עם חיתול לבן, תפוח, מוצץ קשור בשרשרת ואמא טרופה, עייפה, שאהבה אותך עד מוות ופחדה מצל אימהותה. זה עולה בתוכה כמו כיב כוסס, כמו כיס מפריש בכי. האם היא מתגעגעת? לנדבי? לאז? לבדידות האיומה? לפסיעה הנמרצת בין שבילי הקיבוץ מוקדם בבוקר? רק אני ואתה? לרפת, עם האצבע המתוקה והקטנה שלך, רק אני ואתה? כמהה כל כך לאם, למבט, לסביבה, היא עמדה שם מול הפרות, רק היא והקטן שלה בעולם הומה".

"كم خطونا سويا على تلك السبل، يا صغيري، وأنت ترتدي الجوارب الرياضية الطويلة التي تصل تقريبا حتى نهاية فخذيك، طفل صغير بحفاضة بيضاء منفوخة، تتدلى من رقبته البزازة، مع أم مشتتة ومتعبة، أحبتك حتى الموت ولكنها خشيت من ظل أمومتها. يعتصرها هذا الشعور كالقرحة المتقيحة وكالغشاء الذي يفرز صديدا، هل تشتاق إليه؟ إلى صغيري؟ إلى ذلك الحين؟ إلى الوحدة المريعة؟ إلى السير حثيثا بين دروب الكيبوتس في الصباح الباكر؟ أنا وأنت فقط؟ تجاه الحظيرة، كما تشير بإصبعك الصغير والحلو، أنا وأنت فقط؟ كم تشتاق

إلى أمومتها، إلى نظرته، إلى المكان حيث كانت تقف هي وصغيرها فقط أمام البقر، في عالم صاخب".

فظل الشعور بالذنب ملازما للبطلة بسبب هجرها لابنها، وظلت تعاني بين رغبتها في التحرر عبر البحث عن بداية جديدة في مكان آخر، وبين اشتياقها إلى ابنها التي تركته في سبيل تحقيق حريتها، واشتياقها لتجربة الأمومة نفسها التي ترغب في خوضها مرة أخرى لكن دون تلك الإحباطات والآلام والمشاعر السلبية التي ارتبطت بها:

"הסייח הקטן שראתה היום נעמד ליד אמו באחו המושקה והיא מצאה את עצמה מפיקה קולות משונים, שנמלטו מתוך גרונה. נדבי שלה, עם הסוס שקנו לו, נמצא הרחק. כשתביא עוד ילד היא תהיה הרבה יותר חכמה, הרבה פחות פגיעה. כשתביא עוד ילד היא תרצה לגור כאן, לראות מסביבה אנשים. בכי חנק את גרונה. היא לא ידעה אם מבדידות או מגעגוע. כמה לבד היתה אז, ואיזו מצוקה! מצוקה שאי אפשר להסגיר אותה. מצוקה שלא מבקשת דבר. מצוקה שנחבטת בקירות הגוף שוב ושוב ושוב. היא רוצה עוד ילד. היא לא רוצה להרגיש כמו שהרגישה אז".

"عندما رأت اليوم المهر الصغير بجوار أمه في المرعى النضر، فلتت منها تنهدات متلهفة؛ فصغيرها الحبيب وفرسه الذي منحوه إياه، بعيد عنها. عندما تلد طفلا آخر ستكون أكثر حكمة، وأقل تضررا. عندما تلد طفلا آخر، ستعيش هنا وسط من تحب، وهنا شعرت بغصة في حلقها، لم تعرف سببها، أمن شدة الوحدة أم من شدة الاشتياق!. كم كانت وحيدة حينها، تعيش محنة! محنة لا يمكن إنهائها أو التعايش معها، محنة تتملك أركان الجسد مرة تلو الأخرى. إنها ترغب في طفل آخر، لكنها لا ترغب في الشعور بما شعرت به آنذاك".

ويرتبط الشعور بالذنب في الأساس بالمحددات التي وضعها النسق الثقافي في خطابه الخاص بمثالية الأمومة ومقوماتها وكيفية ممارستها، كما يرتبط كذلك بالفجوة الواضحة بين الحلم والواقع، بين ما ترغب الأم في تحقيقه وما يفرضه الواقع من معوقات تحول دون ذلك.

ففي قصة "חסד–إحسان"٥٣ لسفيون لفرخت يطالعنا خطاب العنف؛ حيث تسرد الكاتبة قصة فتاة يهودية "كلاريسا" تعنتق المسيحية ثم الإسلام وتتزوج من رجل عربي، يتحكم فيها بصورة مطلقة، وعلى الرغم من أن القصة تعرض المجتمع العربي إلا أنه من الممكن اعتبارها صورة للسلطة الأبوية بشكل عام.

نجد الكاتبة تعرض نمطا مغايرا من صورة الأم التي تقتل حفيدتها –متخلية عن أمومتها بالمفهوم المجتمعي ومتمسكة بما تفرضه من واجبات الحماية– فبقتل حفيدتها تحميها من المصير نفسه، بعد أن حبسها زوجها لرفضها زواجه من أخلاى تصغرها، وبعد أن ذبح ابنتها التي تمردت عليه ورفضت أن تتزوج من رجل مسن، تردد كلاريسا لنفسها أنها بذلك "تحسن إليها"، متخيلة ما قد ينظرها في المستقبل من مصير مشابه:

"כלא־הבית ,האין־אונים ,אביה אחיה ודודיה ,בעלה ואחי־בעלה ובעלי־אחיותיה אשר יסגרו עליה סביב־סביב ,מלאכות־הבית מלילה עד לילה ,הבדידות ,והלב המפרפר בסגר הגוף ,והאיש שבמיטתה ,מהפך בה כרצונו ,בא לתוכה כלתוך פצע ,והחרדה לבנותיה ולדמן הנשפך"

"حبيسة البيت، قليلة الحيلة، أبوها وأخوها وعمها، زوجها وحموها وأزواج أخواتها سيسجنوها، ستنتظره أعمال البيت كل ليلة، والوحدة، القلب المفطور في سجن الجسد، والرجل في سريرها، يأيتها ويضاجعها، والقلق على بناتها وعلى دمائهن المسفوكة".

وفي قصة "**מקופלת**– منحنية"٥٤ تحطم أورلي كاستل بلوم تنميط مفهوم الأمومة وتزعزع البديهات الخاصة بطرق تمثله الأدبي لتقدم صيغة بديلة عن نمط الأم، فتسرد قصة امرأة حامل مدمنة يجبرها صديقها على ممارسة الجنس مع صاحب شاحنة نظير استخدام تلك الشاحنة في نقل محتويات منزله، وتنقل مشاعر الاشمئزاز التي اكتنفتها أثناء ذلك الفعل:

"הוא העמיס את כל הרהיטים שלנו ונסע. כל אחר–הצהריים לא חזר. בארבע הופיע חולה העששת ואמר לי להתפשט, שזה היה הדיל שלו עם אורי, שאני אתן לו והוא ילווה לאורי את המשאית ויקנה ממנו את הרהיטים באיזה מחיר. זה נורא לשכב עם חולה עששת במיוחד שאת בהריון ועוד בחודש הרביעי ואת רוצה להחזיק אותו בפנים. אני לא רוצה לתאר, רק אגיד שבאמצע עצרתי אותו למה לא יכולתי יותר וביקשתי שיתן לי אוויר, והוא גומר לי את הבטן." (**עמ' 79– 80**)

"حمّل الشاحنة بكل ما نمتلك من أثاث ثم رحل، ولم يعد حتى عصر اليوم. وفي الرابعة جاء صاحب الأسنان المسوّسة وأمرني بخلع ملابسي، فقد كان اتفاقه مع أوري هو أن أكون له مقابل أن يعير أوري الشاحنة ويبتاع منه الأثاث بالسعر الذي يحدده. كم هو مريع أن تضاجعي شخصا مسوس الأسنان وخاصة أنكِ في الشهر الرابع من حملكِ الذي تريد الحفاظ عليه. لا أرغب في وصف ما حدث، يكفي أن أحكي أنني أوقفته عندما لم أعد أحتمل المزيد وطلبت منه أن يمنحني المجال كي أتنفس، فهو يثقل على بطني".

تدمج بلوم في قصتها –بجوار تمثيل مغاير لنمط الأم– فكرة قمع المرأة على يد المنظومة الذكورية، التي تمثلت في صديقها التي تعامل معها بوصفها سلعة، وصاحب الشاحنة الذي

مارس معها الجنس رغم علمه بأنها في شهرها الرابع، وكذلك البقال الذي تعامل معها وفق نظرته لها كامرأة مدمنة لا تستحق الرحمة[٥٥]:

"יצא לי שם של נרקומנית בשכונה, שם שהוא אולי נכון אבל לא נותן לבעל המכולת זכות להתעלם ממני כשאני מבקשת ממנו לצלצל להזמין מונית...

«תשמע, פסטרמה», ככה אנחנו קוראים לו, «תשמע אותי כבר. אני אומרת לך שאני בהריון. בחודש הרביעי. יש לי כאבים. אני פוחדת שאני הולכת להפיל».

«את בהריון את?» אמר בגועל כאילו חיברתי דברים שאין קשר ביניהם, «לך ישלחו תינוק? שלך יצא תינוק משם? מה יש לך שם חוץ מזפזיף? את בהריון כמו שאני בהריון». (עמ' 80)

"كان معروفا عني في الحي أنني مدمنة مخدرات، قد يكون هذا حقيقي ولكن لا يمنح الحق للبقال في تجاهل رغبتي في أن يطلب لي سيارة أجرة ...

«اسمعني، يا بسطرمة»، كما كنا نسميّه، «اسمعني جيدا، أنا حامل، في شهري الرابع، وأشعر بآلام تجعلني أخشى أن أفقد الجنين».

«أنت حامل؟»، قالها باشمئزاز كأنني أخطأت التعبير، «أنت يمنحك الله طفلا؟ أنت تلدين رضيعا من ذلك الفرج؟ فأنت لا تحملين في عانتك سوى الشعر الخشن؟ أنت حامل وأنا أيضا حامل».

يطالعنا من جديد مفهوم التناقض الأمومي في المحكي النسوي لأورلي كاستل بلوم، حيث التفاوت بين الشعورين، شعور مثالي أخلاقي يحرك الأم ويدفعها إلى الاحتفاظ بجنينها والدفاع عن حياته، وشعور الرغبة في الهروب من الألم عبر استخدام المخدر لتُغيب واقعها القاسي من ناحية ولتعاقب نفسها من ناحية أخرى:

"הכנסתי לווריד עם דמעות. חולה העששת הסתובב בדירה הריקה. הטריפ היה שווה כל רגע, אבל אחר-כך באה הנפילה. הכאבים שהיו לי בבטן היו משהו מטורף לגמרי. זחלתי לרחוב. ברחוב ביקשתי מבעל המכולת שיצלצל להזמין לי מונית". (עמ' 80)

"حقنت وريدي بالمخدر باكية، بينما كان صاحب الأسنان المسوسة يتجول بالشقة الفارغة، كان تأثير المخدر هو ما أحتاجه في تلك اللحظة، ولكن أعقبه السقوط. كانت الآلام التي أصابت بطني مبرحة للغاية، سرت متثاقلة تجاه الشارع، وطلبت من البقال أن يطلب لي سيارة أجرة".

تتواصل بلوم في المحكي القصصي مع قيم الكتابة النسوية في مفهومها العام التي تميل إلى استخدام القيم المؤنثة التي من شأنها أن تضعف المنظومة الذكورية التي تحتويها من ناحية، وتنشأ رابطة من التضامن والتعاطف بسبب ألم التجربة المشتركة من ناحية أخرى.

فنجدها تلمح إلى شخصية نسائية تراثية عرفت بمعاناتها وهي مريم العذراء، وذلك عبر توظيفها لحادثة احتمائها بالشجرة أثناء هروبها من الرومان اللذين أرادو قتل جنينها، في إشارة إلى قدسية المرأة/الأمومة التي يريد المجتمع سلبها منها رغم ذلك، بالإضافة إلى استدعاءها لأمها في محاولة لتنقية صورتها أمامها بأنها "لم أكن تحت تاثير المخدرات إطلاقا يا أمي" في إشارة واضحة لمعاناتها وشعورها بالألم – آلام سقطها وآلام قمع إنسانيتها-:

"«אני בהריון, אתה לא מאמין לי, פסטרמה? אני בהריון». איך שכאבה לי הבטן, חשבתי שאת הנשמה אני הולכת להוציא. שחור ראיתי בעיניים.

פסטרמה גירש אותי מהחנות. התקפלתי בחוץ, במרכז המסחרי. החזקתי את הגבעול של העץ. צרחתי מרוב כאבים, אנשים עברו

לידי ולא נעצרו כי חשבו שיש לי טריפ בזבל. אבל אני לא הייתי בטריפ, אמא, בכלל לא הייתי בטרפ. אני מקווה שכל הלבן הגיע לו לראש ושהוא לא הרגיש כלום. כי אם הוא הרגיש את מה שאני הרגשתי, איך אוכל עוד אי-פעם לצחוק". (**עמ' 80**)

"«أنا حامل، لماذا لا تصدقني يا بسطرمة؟». عندما آلامتني بطني ظننت أني ألفظ أنفاسي الأخيرة، وأظلمت الدنيا أمامي. طردني بسطرمة من الدكان، فانثنيت على نفسي في السوق ومسكت بجذع الشجرة صارخة من شدة الألم، بينما يمر الناس بجواري دون أن يتوقفوا ظانين أنني في حالة هلوسة من تأثير المخدرات. ولكنني لم أكن تحت تاثير المخدرات إطلاقا يا أمي. الآن، أتمنى أن يصل تأثير الهيروين إلى رأسه كي لا يشعر بشيء، لأنه لو شعر بما شعرت به لن أتمكن من الضحك مرة أخرى".

في الختام:

تستند النظرية النسوية إلى عدة مفاهيم –كما سبق الذكر– منها مفهوم الاختلاف في الفكر النسوي؛ إذ تسعى مدرسة النقد النسوي إلى التأريخ للكاتبات من ناحية، وتأسيس مدرسة للكتابة النسائية تركز على السمات المميزة والمختلفة عما هو سائد من حيث الخصائص الأسلوبية واللغوية والتصويرية، وهو ما يعرف بالتقليد الأدبي النسائي –الذي يمثل تقاطعات واضحة في الخطاب النسوي سواء على مستوى الحبكات أو على مستوى الآليات الفنية– في مقابل التقليد الأدبي الذكوري.

وعند محاولة الإجابة على الأسئلة التي طرحتها الدراسة والمتماشية مع قيم النسوية ومبادئها، نجد أن المحكي القصصي النسوي الذي تم اختياره بوصفه أساسا تطبيقيا لتلك المفاهيم يتمتلك تقاربا في تقاليد الكتابية لعدد من الأيبات يندرجن من خلفيات معرفية مختلفة، ويغطين فترات زمنية قد تكون متباينة، ومن هذه التقاليد:

- جاءت الشخصيات النسائية في النصوص بوصفها أدوارا فاعلة، ما بين ثابتة ومتطورة، معبرة عن تجربتها الخاصة وفق منظور نسوي واضح.
- هيمن الصوت النسوي على النص، فتم سرد القصص جميعها عبر راوية، هي الكاتبة نفسها أو الشخصية النسائية الرئيسة بالنص، ومن هنا تراوح استخدام الضمير السردي ما بين ضمير الغائب وضمير المتكلم.
- رغم هيمنة المنظور النسوي في السرد، إلا أن المنظور الذكوري كانت له الهيمنة في عدد من القصص، ظهر ذلك في المقاطع الحوارية في القص التي قامت على تقنية الحوار بين صوتين، وجاء ذلك بهدف دخض مبادئ الخطاب الذكوري.
- جاء الصراع في المحكي القصص داخليا، وتم التعبير عنه عبر توظيف المشاهد الحلمية التي سيطرت على أغلب القصص، أو عبر مونولوجات بوحية طويلة تحكم فيها "الكتابة من الداخل" التي تميز كتابة المرأة عموما.
- قام المحكي النسوي في معظم تلك السرود بقلب الأدوار وتحطيم المعارضات الأبوية الثنائية التي حددت أدوار كل من الذكر والأنثى، وكسرت نظام الجنس بالكشف عن ميول جنسية مثلية في إطار التخلي عن سلطة الجنس الذكورية القمعية.
- حطم المحكي النسوي النموذج الرومانسي المتمثل في غياب النهايات السعيدة والخلاص على يد الرجل، لتحمل الأنثى نهاياتها وتضعها بنفسها متحدية بذلك الصياغات الثقافية الأبوية التي تحكمت في سرد التجارب المختلفة.

هوامش الدراسة:

١ رضا الظاهر: غرفة فرجينيا وولف، دراسة في كتابة النساء، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١، ص ١٠

2 Maggie Humm: Feminist Literary Theory, Contemporary Feminist Theories, Stevi Jackson, Jackie Jones (editors), Edinburgh University Press, 1998, p. 194

٣ هالة كمال (تحرير وترجمة): النقد الأدبي النسوي، سلسلة ترجمات نسوية، العدد ٥، مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠١٥، ص ١٠

4 Mary Eaglton: feminist literary theory, Wiley-Blackwell press, Second Edition, 1996, p. 164

5 Ibid, p. 167

6 Ibid, ibid

7 Gerda Lerner, The Creation of Feminist Consciousness, from the middle ages to eighteen-seventy, oxford university press, 1993, p.14

٨ محمد صادق إسماعيل: آليات تعاطي الأدب النسائي مع قضايا المجتمعات العربية، دائرة الثقافة، الشارقة، ٢٠١٤، ص ٩

٩ السابق، ص ٩

١٠ النقد الأدبي النسوي، ص ١٣

11 Maggie Humm: Feminist Literary Theory, p. 74

12 Teresa de lauretis: upping the anti (sic) in feminist theory, in: femininsms, an anthology of literary theory and criticism, Robyn R. Warhol and Diana price herndl (editors), Rutgers, the state university, 1997, p. 326

١٣ ר' דפנה ברק-ארז: **פרשנות פמיניסטית, המשפט, כתב עט, כרך 15 (2–1), 2011, עמ' 37– 43**

١٤ النقد الأدبي النسوي، ص ٩

15 Maggie Humm:Feminist Literary Theory,ibid, p. 194-212

16 Shari Benstock, Suzanne Ferris and Susanne Woods: feminist Literary Criticism and Theory, A Handbook of Literary Feminisms, Oxford University Press, 2002, p. 153-178.

١٧ النقد الأدبي النسوي، ص ١٤

١٨ السابق، ص ١٦

١٩ עוז אלמוג: **ממצ'ואיזם לפמיניזם, אנשים ישראל – המדריך לחברה הישראלית**

٢٠ نجلاء أبو شلبك: الحركة النسوية الإسرائيلية الشرقية، تطورها وعلاقتها بالحركة النسوية الاشكنازية والفلسطينية، مركز رؤية للتنمية السياسية، ٢٠١٧، ص ٥

٢١ السابق، ص ١٠– ١٥

٢٢ לילי רתוק (עורכת): כל אישה מכירה את זה, תוך:הקול האחר, סיפורת נשים עברית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הדפסה 12, 2008, עמ' ٢٩٩– ٣٠٠

٢٣ לילי רתוק: הסוד ההופך חלש לגיבור, העצמה נשית ביצירתה של עמליה כהנא–כרמון, מתוך: מגדר בישראל, מחקרים חדשים על מגדר ביישוב ובמדינה, מרגליה שילה וגדעון כ''ץ (עורכים), מכון בן–גוריון, 2014, עמ' 816

٢٤ כל אישה מכירה את זה, עמ' ٢٩٠

٢٥ הגר ינאי (עורכת): שם יש שושנים, סופרות ישראליות כותבות ארוטיקה, כנרת, זמורה–ביתן, דביר מוצאים לאור, 2003, עמ' ٢٦١

٢٦ راجع: ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ولادة السجن، ت: علي مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص ٢٠٤

٢٧ רם רבלין, מרדכי קרמניצר: פורנוגרפיה, מוסר, חירות, שוויון, המוכן הישראלי לדמוקרטיה, 2003, עמ' 8

٢٨ النقد الأدبي النسوي، ص ٢١٩

٢٩ السابق، ص ٢٢٠

30 Ann Rosalind Jones: Writing the Body, Toward an Understanding of l'Écriture feminine, http://webs.wofford.edu/hitchmoughsa/Writing.html

31 ibid

٣٢ הגר ינאי (עורכת): שם יש שושנים, סופרות ישראליות כותבות ארוטיקה, כנרת, זמורה–ביתן, דביר מוצאים לאור, 2003, עמ' ١٨١– ١٨٤

٣٣ רוני הלפרן: סקס אחר, המבט הפמינסטי, שם יש שושנים, סופרות ישראליות כותבות ארוטיקה, הגר ינאי (עורכת), כנרת, זמורה–ביתן, דביר מוצאים לאור, 2003, עמ' 259

٣٤ שם יש שושנים, עמ' 163– 170

35 Susan S. Lanser: Toward a Feminist Narratology, Vol. 20, No. 3, Narrative Poetics, Fall 1986, p. 346

36 Ibid, p. 452

٣٧ بام موريس: الأدب والنسوية، ت: سهام عبد السلام، المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٢، ص ١١

٣٨ النسوية والجنسانية، ص ١٠

٣٩ السابق، ص ١١

40 Stive Jackson: Theorising gender and sexuality, in: contemporary feminist theories, ibid, p. 109

٤١ النقد الأدبي النسوي، ص ١٨٠

٤٢ السابق، ص ١٨٤

43 David M. Halperin, Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography, Oxford University Press, 1995, p 6.

44 Barbara Smith: Toward a Black Feminist Criticism, https://webs.wofford.edu/hitchmoughsa/ Toward.html

٤٥ שם יש שושנים, עמ' 171– 179

46 Radicalesbians: the woman indentified woman, lesbians speak out, Okland, Calif, women's press collective, 1974, p.87

47 Adrienne Rich: Compulsory heterosexuality and lesbian existence, journal of women's history, volume 15, number 3, autumn 2003, p. 5-7

٤٨ שם יש שושנים, עמ' 47– ٥١

٤٩ לילי רתוק (עורכת): הקול האחר, סיפורת נשים עברית, הוצאת הקיבוץ המאוחד, הדפסה 12, 2008, עמ' ٢١١– ٢٢٦

50 See: Adrienne Rich: Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution, W. W. Norton Company, new York, 1995, p. 11-19

٥١ נויה רימלט: אמא טובה, אמא רעה, אמא לא רלוונטית, הורות במשפט בין אידאל השוויון למציאות האימהית, משפטים כתב–עת, גליון 39, 2010

٥٢ סמדר שיפמן: שפוטה ונשפטת, דמות האם בסיפורת העברית במפנה האלף, הוצאת הקבוץ המאוחד, 2017, עמ' 11

٥٣ סביון ליברכט: סינית אני מדברת אליך, כתר, ירושלים, 1992, עמ' 96– 99

٥٤ הקול האחר, עמ' 79– 80

٥٥ לילי שמיר: בין אמהות לחפצון, עיון בספרות נשים, דפים 42, 2002, עמ' 102