محتويات العدد

كلمة التحرير/ التحديث والحداثة الناقصة — د. أمينة رشيد

مراجعات في علم الاجتماع

إعادة تشكيل المرأة/ د. ليلى أبو لغد — د. نيكولاس هوبكينز

زمن النساء والذاكرة البديلة/ د. هدى الصدة — د. عماد بدر الدين أبو غازي

تجار القاهرة في العصر العثماني/ د. نللي حنّا — د. سيد البحراوي

الحملة الفرنسية، تنوير أم تزوير؟/ د. ليلى عنان — د. سمية رمضان

ميزيريا/ عائشة الشنة — نولة درويش

مراجعات في الأدب والنقد

ترانزيت/ ليلى الشربيني — نضال حمارنة

شتاء مهجور/ رينيه الحايك — أحمد غريب

دنيازاد/ ميّ التلمساني — اعتدال عثمان

يا سلام/ نجوى بركات — يوسف رخا

حدود حرية التعبير/ مارينا ستاغ — محمد بدوي

ملف العدد

الروائيات العربيات/ جوزيف زيدان — د. فريال جبوري غزول

التفاعل الثقافي وتقنيات الكتابة — د. رضوى عاشور

ملخصات في علم الاجتماع

ملخصات في الأدب والنقد

صورة مخرجة/ نبيهه لطفي

كلمة التحرير

التحديث والحداثة الناقصة

تتسم مجموعة القراءات والمقالات في هذا العدد بالتفاوت العظيم بين الخبرات والكتابات، في الزمان والمكان. من «الأميرة سالمة» حتي ميّ التلمساني، من محاولات النهضة المتكررة منذ القرن السادس عشر حتى «ميزيريا» – أو فقر – القرن العشرين، من الكتابة الواقعية حتى الكتابة «الحداثية»، تجري الأقلام والرؤى على مسرح أحداث يشوبها العنف ويشكلها الإحباط.

يطرح العدد مجموعة من الأسئلة المهمة: متى بدأت النهضة العربية؟ ولماذا توقفت بين ازدهار طبقة التجار في العصر العثماني وادعاء نقل الحضارة الذي أعلنه قادة حملة نابليون الاستعمارية؟ كيف تستطيع إعادة الذاكرة النسائية أن تفيد كتابة أخرى أكثر صدقا لتاريخ أقطارنا العربية؟ هل اهتمت جهود نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وهي تطرح «إعادة تشكيل المرأة»، بأن تحقق المساواة بين المرأة والرجل، أم لم تقُم إلا بإعادة تشكيل الأسرة في عصر التحول إلى الأسرة المعاصرة النووية، كي يتحقق حكم أفضل على المرأة، مع تحويلها إلى «الزوجة المعاصرة» و«الأم المعاصرة»؟ كيف يتم تفاعلنا الثقافي مع الآخر، بين تهديد الهوية، مع فرض الهيمنة، وضرورة التبادل الحيّ مع الشعوب وثقافاتها المختلفة؟ ما معنى «كتابة الحداثة» في الإنتاج الأدبي المعاصر للمرأة العربية؟ وإذا تم استكمال حداثتنا، لماذا يتجاور في عالمنا فقر البعض الذي تذكره شهادات «ميزيريا» والغنى الفاحش للبعض الآخر، قهر المرأة ومحاولات الطليعة لإحياء الذاكرة النسائية، استنارة «التنويريين» وتعصب المتعصبين، استبدال البطل الضد المجرم والانتهازي بالبطل الذي يحقق الوعي الاجتماعي؟!

كلها قضايا مهمة، بل أساسية، وتؤكد مرة أخرى أن المرأة العربية: الكاتبة والباحثة والمفكرة تجيد طرح الأسئلة المصيرية – وليس فقط تلك التي تخصّ وجودها النسائي في عالم ذكوري – وإنْ بدت الحلول مضطربة أو غير واضحة، مؤدية، أحيانا، إلى عكس الغرض المنشود: فتجعلنا بعض الأبحاث نتساءل عمّا إذا كانت محاولات فكرية تستهدف تحرير المرأة أو أطروحات مغلوطة تؤدي إلى إعادة إنتاج سجنها؟

وهنا أتوقف عند إعادة كتابة التاريخ من وجهة نظر المرأة المنسية من التاريخ الرسمي، أصلا أو قصدا.

والأطروحة، بلا شك، مغرية وواعدة بفتح أفق جديد لاكتشاف المسكوت عنه من التاريخ. وتواكب الفرضية الكثير من الأبحاث حول «الصامت/ الصامتة يتحدث أو تتحدث»، التاريخ الشفهي لمن لا تاريخ لهم، إعطاء الكلمة لمن سلبت منه... إلخ. وقد يطرح السؤال بخصوص جميع مسلوبي اللغة: فئات الفلاحين والفقراء، ويعاد اكتشاف دورهم من خلال التاريخ المحجوب لانتفاضاتهم، أو تزييف وعي العديد من الشباب المعاصر، عبر وسائل الإعلام الحديثة التي تبث الوهم وتشوه حقائق عالمنا المعاصر. وهذا المجال من الأبحاث الحديثة، بالطبع، مهم، ويحمل إمكان إحياء المناطق المدفونة... لكن هل ينفي الطرح النظري للسؤال أن المرأة كانت بالفعل مضطهدة في العصور المذكورة، محرومة من الكلمة، ومن ثم من صنع التاريخ؟

أما عن سؤال النهضة، فقد غاب عن الأطروحات والدراسات تشكيل فرضية الثقافة ودورها. وليس هنا مجال الدخول في موضوع أولوية الاقتصادي أو الثقافي في إحداث التطور. فالنظرية علمتنا أن للبعد الثقافي استقلالا نسبيا، وأن شروط النهضة لا تكمن في الاقتصاد المزدهر فحسب، ولكن، أيضا، وخصوصا، في الشرط الثقافي الذي يفتح الطريق لطرح إمكان المعرفة والتقدم والتحرر. وربما غاب عن مجتمعاتنا التكوين السليم للشرط، حيث اختلط الثقافي بالأيديولوجي وخضعت الأيديولوجيا لشروط الغرب المهيمن أو الماضي المتحجر، أو للاثنين معا.

من الواضح أن القوات المهيمنة لم تسمح في الماضي، كما لا تقبل في حاضر العولمة، بأن يحدث تقدم في بلاد ومناطق المحيط.

فكما تدخلت الدولة العثمانية لقمع مواطن سيطرتها، ونهب ثرواتها، واغتيال الثقافة العربية للعصور الوسطى، كان تدخّل الغرب الأوروبي، ثم التاريخ الطويل للاستعمار وما بعده، لاستلاب مراحل النهضة، فكان الشرط الثقافي دائما يستهدف تجديد الهيمنة أي ألا يحدث إلا تقدم محدود للبلاد المسيطر عليها، بما يسمح للتابع بأن يبتغي استمرار وجود السيد، أو للمتحرر بأن يملي عليه شروط تحرره ونوعية هذا التحرر. وتحاصر هذه الحدود قضية «النسوية والتحديث في الشرق الأوسط» كما يبيّن تحليل ليلى أبو لغد.

قد يختلف الأمر في ما يخص الكتابة المسماة بـ«الحداثية». فمن سمات الأدب والفن إمكاناتها الإبداعية والتنبؤية، وقدرة اختراق الأيديولوجي. استطاعت لطيفة الزيات أن تحول الواقعية، كما قرأتها في النصوص الغربية، إلى خبرة تنتمي إلى الوجدان القومي لفترة التحرر الوطني، كما ابتكرت هدى بركات الأسلوب الذي مكّنها من التعبير عن «اللحظات الحديّة» وغياب الحدود بين العقل والجنون، في كابوس حرب لبنان الأهلية. أرى مع ذلك أن ما يفارق بين تجربتهن وتجربة الأميرة سالمة أو أهداف سويف، ليس اختلافا في الأسلوب وكفى، ولكن، أيضا، وأساسا، الموقع/ المكان الذي تتحدث كل كاتبة انطلاقا منه. من أين تنبع الكلمة؟ وإلى من تتجه؟ إن قارئ لطيفة وهدى قارئ عربيّ، يشاركهن التجربة واللغة، بينما قارئ سالمة ألماني وقارئ أهداف إنجليزي أو متحدث بالإنجليزية. ومن ناحية أخرى، إذا جمع بين كتابة ميّ التلمساني وكتابة نجوى بركات أو هدى بركات أسلوب «التشظي»، وما يحمله من «حداثية»، وخبرة العنف في الدائرة الخاصة أو العامة، فرّق بين هذه التجارب الجماليات الخاصة لكل كاتبة في تصويرها لعالم فاقد للمنطق المعتاد، وبلاغة تمكنت من إبداع الأسلوب الذي يعبر عن الحضور/ الغياب أو الجنون/ العقل، الاستلاب أو سرقة المستقبل. وبين القديم والجديد تذكّرنا ليلى الشربيني التي انتزعها الموت قبل أن ترى هذا العدد الذي كانت تنتظره، بالـ«ترانزيت» الصعب الذي عرفه جيلنا: وداعا يا ليلى! سوف تبقى ذاكرتك وأملك في مرآة المستقبل حية بيننا!

ويتواصل القديم مع الجديد في إعادة إنتاج قلق وجود تَشَبّث بأمل ورآه ينحدر، آمن ببناء وحضر شرخه. ويبقى حيّا ومتجددا، في ساحتنا الثقافية، طرح الأسئلة، برغم غياب الحلول، وربما يكون وضع السؤال الصحيح بداية الطريق إلى مستقبل أكثر تفاؤلا.

أمينة رشيد

مراجعات في علم الاجتماع

إعادة تشكيل المرأة

النسوية والتحديث في الشرق الأوسط

تحرير/ ليلى أبو لغد

الناشر/ مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة/ القاهرة/ ١٩٩٨/ ٣٠٠ صفحة

مراجعة/ نيكولاس س. هوبكينز، أستاذ الأنثروبولوجي في الجامعة الأمريكية في القاهرة

هذه المجموعة التي نشرتها، في الأصل، مطبعة جامعة برينستون، في سنة ١٩٩٨، وأعادت نشرها مطبعة الجامعة الأمريكية في القاهرة، في السنة نفسها، تشتمل على خمس مقالات تدور أساسا حول مصر، ومقالتين عن إيران، وواحدة عن تركيا، بالإضافة إلى المقدمة العامة التي كتبتها المحررة (١). ولا تظهر أنحاء أخرى من الشرق الأوسط ﷺ في مختارات المجموعة رضي الله عنها. وتضم مجموعة المؤلفين علماء في الأنثروبولوجي ومؤرخين وعلماء سياسة ونقاد أدب.

عنوان الكتاب دقيق، لأنه يحمل إحدى النقاط الرئيسية في الكتاب: أن المرأة «أعيد تشكيلها»، لتكون جزءا من عملية تحديث أكثر اتساعا. ولكن إلى أي مدًى تعني «إعادة التشكيل» هذه المساواةَ بين الرجل والمرأة في جميع الحقوق، أو تؤدي إلى النسوية؟ هل كانت «إعادة تشكيل» سببها فعل المرأة، أم أنها فرضت عليها؟

والمقالات مرتبة ترتيبا زمنيا، وتغطي قرنا ونصف القرن من الزمن، من ثلاثينات القرن التاسع عشر حتى تسعينات القرن العشرين(٢). وكل مقالة جرى البحث فيها بعناية وكتبت ببراعة. وهي أبحاث قوية، سوف تكون مفيدة، بل ضرورية، للباحثين المعاصرين والباحثين في المستقبل، في هذه المنطقة. ويشدّد الأسلوب المتبع في هذه الأبحاث، بصفة إجمالية، على بيان الأمور المشتركة بين هذه البلدان الثلاثة، لا على الأمور التي تفرق بينها. وتوجد مراجع مشتركة عديدة بين هذه الأبحاث، تظهر أن المقالات لم تجمع فحسب، ولكنها تعكس تعاونا وثيقا. فهذا كتاب اشترك المؤلفون في تأليفه، بحق، وليس مجرد مجموعة من المقالات. وتستند هذه الدراسات، بدقة، إلى مؤلفات صدرت في وقت مبكر عن المرأة في الشرق الأوسط. والكثير منها يعتمد على المساهمة الفكرية لعلماء جنوب آسيا، مثل بارثا شاترجي، وهومي بابا، وديبيش شاكرابارتي، وجاياتري شاكرافورتي سبيڤاك، وغيرهن.

يفتتح الكتاب بتحليل أجراه خالد فهمي(٣) عن القابلات اللائي تلقين تدريبا عصريا في مصر، في عهد محمد علي، ودورهن في المجتمع المصري في القرن التاسع عشر. وهو يستخلص أن هذه التجربة ذات صلة ضئيلة بمساواة الرجل والمرأة في جميع الحقوق (النسوية)، وذات صلة أكبر بالجهود التي كانت تبذل لتوسيع تحكُّم الحكومة في المرأة المصرية، وفي المجتمع المصري، بصفة عامة، في الحقيقة. والبحث البالغ الدقة الذي أجراه يلقي ضوءًا قويا على هذه الفترة من فترات التاريخ المصري.

وتقدم مرڤت حاتم(٤) سيرة اجتماعية رائعة للشاعرة المصرية المنحدرة من أصل تركي التي عاشت في أواخر القرن التاسع عشر، عائشة التيمورية، تأكيدا لوحدانية موقفها وازدواجية معناه، وما يبينه لنا من حيرة امرأة من صفوة تلك الفترة. ودموع عائشة لها صلة بوفاة ابنتها في سن الثامنة عشرة. وقد تقبلت عائشة ما وجه إليها من لوم لموت ابنتها، لأنها كانت مشغولة عن عائلتها بالبلاط الملكي. ويعرض أفسانه نجم أبادي(٥)، من إيران، وأمنية شاكري(٦)، من مصر، المناقشات التي دارت حوالي سنة ١٩٠٠ عن دور المرأة وسلوكها الملائم، وقد أعادا النظر في القضية الخاصة بما إذا كان التقدم الذي حدث يمكن أن يسمى النسوية أو المساواة بين الرجل والمرأة في جميع الحقوق، أو أنه لم يكن غير وسيلة أخرى يشكل بها الرجل المرأة ويتحكم فيها. وهما يركزان جهدهما على الكتابات المتعلقة بالدور الملائم المتغير للمرأة في المجتمع، باعتبارها أمًا وزوجة. وهاتان المقالتان يجب قراءتهما متوازيتين، ليتبين منهما أوجه الشبه بين البلدين. وتقدم مارلين بوث(٧) رواية جذابة لاهتمام المجلات النسائية المصرية (في أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل القرن العشرين) بقصة جان دارك – الشخصية السياسية التي اجتذبت المحررين (وربما القرّاء)، لأنها نجحت في أن تقرن الإيمان بالله بالإيمان بالوطن والأسرة، وكانت، بالإضافة إلى هذا، تعارض السيطرة «البريطانية» على بلدها. وترى بوث أن صورة جان دارك هذه كان من الممكن أن تكون نموذجا لما يمكن أن يؤديه القرّاء المصريون.

والأبحاث الثلاثة المتبقية تقدم نظرات نافذة في الفترة المعاصرة. وتعرض زُهْرَة سوليڤان(٨) سيرا ذاتية ترويها نساء إيرانيات، تتضمن تجربتهن في السنوات الأخيرة من فترة حكم الشاه، والسنوات الأولى للثورة الإسلامية، وتبين أن هذه القصص تشتمل على وضع المرأة في إيران، بكل ما فيه من جوانب ازدواج الطبقة والدين. وتقارن ليلى أبو لغد(٩) بين الآراء «التقدمية» بشأن قضايا النوع (جندر) لبعض من يكتبون للتلفزيون المصري، والآراء «الإسلامية» التي توجد في أماكن أخرى في المجتمع المصري، وتستخلص أن ما يفرق بينهما أقل مما تراه العين، لأن هذين النوعين من الآراء يمكن أن يوصفا بأنهما آراء حديثة، بمعنى أنها تحبذ قيام زواج العشرة الذي يستند إلى علاقة جنسية طبيعية بين الرجل والمرأة. وأخيرا، تستخدم دينيز كانديوتي(١٠) مجموعة من المصادر، تشمل الأدب، لطرح أسئلة تتعلق بوضع المرأة، وتطور العلاقات بين النوعين: الذكر والأنثى، والحياة العائلية، والعائلة في تركيا المعاصرة.

ويمكن القول، بشكل إجمالي، إن هذه المجموعة من المقالات هي عن إعادة تشكيل المرأة، نعم، ولكنها، أيضا، عن إعادة تشكيل الأسرة، خاصة الانتقال إلى الأسرة النووية القائمة على علاقة جنسية طبيعية بين رجل وامرأة، على أساس زوجين يربطهما زواج عشرة. وبذلك تكون إعادة تشكيل المرأة متجهة إلى إيجاد امرأة عصرية، أي زوجة وأمًّا عصرية. وإعادة التشكيل تتعلق بدرجة أقل بالمرأة الحديثة، بمعنى المرأة المشتركة اشتراكا كاملا في العمل والشؤون العامة. والحقيقة أن تمدن المرأة ينطوي على أمور تقتضي (بالنسبة إلى نساء الصفوة، على الأقل) الانسحاب من المجالات النسائية السابقة، مثل هذا النوع أو ذاك من الأنشطة والعلاقات الاجتماعية المقصورة على النساء، بسبب تفرغ المرأة لزوجها وأولادها. وأوضح مصادر لهذا هُم الكتّاب الذكور، مثل الكاتب المصري قاسم أمين، ونظراؤه في إيران، منذ نحو مئة عام، برغم وجود بعض اللمحات في كتابات عائشة التيمورية، على سبيل المثال. وبذلك يبدو، من وجهة النظر هذه، واستنادا إلى النصوص، أنه إذا كان هناك مَنْ «يعيد تشكيل المرأة»، فَهُم الرجال. وهذا هو، بغير شك، موضع السخرية.

والأسلوب الرئيسي الذي استخدمه هؤلاء المؤلفون هو القراءة الدقيقة النقدية للمصادر الأدبية من مختلف الأنواع، ومنها المراجع التي تعالج إدارة البيوت وتربية الأطفال، وما شابه ذلك، وبالمثل، الأبحاث التي تتضمن برامجَ. والاستراتيجية التحليلية الرئيسية هي تركيز الاهتمام على «الأعمال التي لا رابط بينها» أو «الاستراتيجيات التي لا رابط بينها». وهذه الأعمال التي لا رابط بينها يعتقد أنها لا تتضمن ما يقول الناس فحسب، وإنما، أيضا، ما يفعلون: إبداعاتهم الاجتماعية الشفوية وغير الشفوية. وهذه الأقوال تشكل المجتمع، من وجهة نظر خاصة، برغم أن هذا يعتبر أمرا مسلما به وليس أمرا غير مؤكد.

والكثير من هذه النصوص عن الشرق الأوسط يأتي إلى حد ما، مباشرة، من الفرنسيين، بحيث إنه مادام التمدن أوروبيا، فهو فرنسي، بصفة خاصة. ولكن لم توجد مصادر فرنسية لكل هذا. وبدلا من ذلك، يتركز الاهتمام على ما يكتب باللغة الإنجليزية. وهذا يبدو، بصفة خاصة، مشكلة في مقالة بوث عن جان دارك التي قد يتصل فيها بهذا الموضوع ما أظهرته من بعض الروابط بين المصادر الفرنسية والتفسير المصري. ولا مجال، أيضا، للحديث عن مقدار الاهتمام الذي وجهه أي شخص لكل هذا. ومَنْ كانوا يمثلون «دائرة القرّاء» أو المتلقين؟

وتستشهد أبو لغد في المقدمة التي كتبتها (ص ٧) برأي توافق عليه لبول رابيناو، عن أن التحديث كلمة لا يمكن تعريفها، برغم كثرة الذين يتوقون إلى ما يعرّفونه بأنه تحديثي. ولكن إذا لم يكن ممكنا تعريف التحديث، وإذا لم يوجد عندئذ تحديث «موروث» (ربما بمعنى التبرير الذي ذكره ڤيبر)، عندئذ يزداد الميل إلى اعتبار التحديث غربيا. وصلة هؤلاء المؤلفين بهذه الفكرة صلة مبهمة. فمن ناحية، لا ينكر هؤلاء المؤلفون، بل يؤكدون في كثير من الأحيان، أن الآراء والمعاني الخاصة عن «التمدن» التي يهتمون بها، لها في الحقيقة أصل غربي. وهم يريدون، أيضا، من الناحية الأخرى، أن يزعموا وجود تمدن بديل «شرق أوسطي» يشتمل على قدر كبير من الحساسية الدينية والعادات الأخرى المستمدة، بصفة خاصة، من الشرق الأوسط (ومن هنا تأتي الإشارة إلى عصر ما بعد الكولونيالية).

والكثير من الأدلة الواردة في هذه المجموعة من المقالات يبين أن التحديث كان يعني، بالتحديد، عند المشاركين في إيجاد هذا العالم منذ مئة عام، تبريرا يقصد به إيجاد نظام درس بعناية وأقيم البرهان عليه. ويسري على هذا الآراء النافذة المأخوذة من فوكو: أي إيجاد هيكل للنظام والانضباط، وللتحكم، خاصة في مظاهر الأنوثة أو الرجولة والخلافات بين الذكر والأنثى، بهدف إيجاد مواطن يكون أحد مكونات الدولة. كل هذا يوجد مجموعة من المعاني التي يحتمل أن توجه العمل في المستقبل.

وكثيرا ما يقال إن ما هو تحديثي بالنسبة إلى نساء الشرق الأوسط ليس خروجهن للعمل خارج بيوتهن، ولكن أنهن أصبحن أمهات وزوجات متمدنات، يربين أطفالهن بطريقة عصرية. وقد شجعهن في هذا بعض الرجال في البلدان الثلاثة، جميعا، التي شملتها الدراسة.

وتثير كانديوتي السؤال المتعلق بما جرى أو يجري، بالفعل، في المجتمع. وهي تدرس، على سبيل المثال، الشكاوى من زواج

الأطفال في تركيا، في أوائل القرن العشرين، وهو لم يكن شديد الشيوع، وتفسر ما كتب بالأهداف الاجتماعية الأكثر اتساعا. وهو ليس نتيجة المعرفة الدقيقة بالظروف الاجتماعية المعاصرة. وتوجد في مصر قضية معاصرة شبيهة بذلك، هي الولولة في الصحافة بشأن قضية الزواج «العرفي» الذي لا يعلم أحد مدى انتشاره الفعلي. وتستشهد الصحافة بوقائع، ولكنها لا تنشر أرقاما. والتحليل الذي قدمته كانديوتي يحذرنا من أن نستخلص من الأقوال الواردة في هذه النصوص وجود ممارسة اجتماعية بهذا الشأن.

وتوجد حاجة إلى أسلوب آخر وحقائق مختلفة لبيان التغيرات الاجتماعية الحقيقية، سواء في دور الأسرة ودور النوع (جندر)، أو في الأنماط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الأكثر اتساعا. وقضية الطبقة (بالمعنى الحضاري) كثيرا ما تثار، ولكنها لا تحلل تحليلا منهجيا. هل المرأة اليوم في مصر أو إيران أو تركيا ليست إلا انعكاسا لصورتها في هذا الأدب أو برامج التلفزيون، أم أن لها فعلا منفصلا عن هذا؟ وما صلة هذا القول بفهم المرأة العاملة المنتمية إلى الطبقة الوسطى، أو الأمهات في الأحياء الفقيرة ذات البيوت المتداعية اللاتي يدبرن أمورهن في مواجهة الفقر والأحوال الاجتماعية التي يرثى لها، أو المرأة المثقفة؟

لاتزال صورة ربة البيت العصرية في مطبخها الذي يلمع والمُرَتَّب هي الصورة السائدة. وحقيقة هذه الصورة أمر آخر. هل التغيرات في القول لا ترتبط إلا بتغيرات أخرى في القول، ربما تأتي من الخارج؟ أم أنها جهود تبذل للصراع مع واقع متغير في هذه البلدان الثلاثة؟ وبعبارة أخرى، ماذا تكون نتيجة فحص هذه التغيرات من وجهة نظر الاقتصاد السياسي؟

إن توسيع النقاش في هذا الاتجاه أمر جوهري، ويجعله العمل الذي أداه المؤلفون في هذه المجموعة من المقالات أكثر سهولة. والمقالات مقنعة كل على حدة، والمجموعة كلها مترابطة ترابطا قويا. والمؤلفون والمحررة يستحقون التقدير للعمل الرائع الذي أدّوه وأنتج كتابا مرموقا لا ينمحي من الذاكرة، كتابا سوف يكون مرجعا للجميع في السنوات المقبلة.

زمن النساء والذاكرة البديلة

تحرير/ هدى الصدة، سمية رمضان، أميمة أبو بكر

الناشر/ ملتقى المرأة والذاكرة/ القاهرة/ ١٩٩٨/ ٣٩٠ صفحة

مراجعة/ عماد بدر الدين أبو غازي

«زمن النساء والذاكرة البديلة» من بواكير إصدارات «ملتقى المرأة والذاكرة». وقد جاء في مجلد يجمع الأبحاث التي قدمت في لقاء عقد خريف ١٩٩٦ في القاهرة – تحت العنوان نفسه الذي يحمله الكتاب – وشارك فيه عدد من الباحثات والباحثين من تخصصات مختلفة، اجتمعوا حول نظرة جديدة للتاريخ تضع في اعتبارها منظور الجنس GENDER، كمدخل للقراءة البديلة للماضي.

يضم «ملتقى المرأة والذاكرة» مجموعة من الباحثات المهتمات بقراءة التاريخ العربي، من منظور يأخذ في الاعتبار التشكل الثقافي والاجتماعي للجنس. وبرغم أن معظم عضوات الملتقى من المشتغلات بالدراسات الأدبية – خاصة الأدب الإنجليزي – فإن اهتمامهن الأساسي منصبّ على التاريخ بمعناه الواسع، فالمشروع الأساسي للملتقى هو قراءة التاريخ العربي من وجهة نظر المرأة. وفي هذا السياق، بدأ الملتقى مشروعا طامحا لإعادة كتابة الحكاية الشعبية، كما نظم ندوة في خريف ١٩٩٨ حول باحثة البادية، ملك حفني ناصف، وأعاد إصدار كتابها «نسائيات»، وكان، وقت كتابة هذه السطور، بصدد تنظيم ندوة عن نبوية موسى.

«زمن النساء والذاكرة البديلة» يضم سبعة عشر بحثا في موضوعات متنوعة، بالإضافة إلى التقديم الذي كتبته هدى الصدة، واستعرضت فيه، بإيجاز، الأبحاث التي يضمها، وقدمت تعريفا بالملتقى وبالفكرة التي قام عليها، وعرضت – بشكل محدد – دوافع مجموعة الملتقى إلى الاهتمام بالبعد التاريخي الذي تعتبره المجموعة ذا أهمية خاصة في تكوين الذاكرة الجماعية التي تساهم، بقدر كبير، في تشكيل الهوية وتحديد عناصر الانتماء والترابط بين أفراد المجتمع الواحد.

ولهذا، تنطلق أنشطة الملتقى وجهوده والكثير من الأبحاث التي يضمها الكتاب من فرضية تقول: إن هناك تهميشا متعمدا لدور المرأة في التاريخ، يتجلى في تشويه هذا الدور، أو تحجيمه، أو قراءته قراءة مبتسرة، أو حتى تجاهله تماما، ذلك إن التاريخ تمت كتابته، غالبا، من وجهة نظر ذكورية.

وتطرح هدى الصدة في تقديمها للأبحاث قضية على درجة كبيرة من الأهمية، من الناحية المنهجية، من خلال تساؤل أساسي، وهو هل نحن أمام تاريخ النساء أم وجهة نظر النساء في كتابة التاريخ؟ لتجيب، بشكل محدد، «أن قراءتنا للتاريخ هي بمثابة استجابة لمقولات شائعة، تقلل من شأن النساء، ومن شأن مساهمتهن في الحياة العامة. هي محاولة لدحض الادعاءات التي تستخدم التاريخ ذريعة لتكريس نمط تقليدي لدور المرأة في المجتمع». وتأتي جهود ملتقى المرأة والذاكرة، في المقابل، لوضع أسس «محاولة لتوظيف التراث في صالح النساء... محاولة للخروج من أسر القراءة الواحدة للتراث». وبإيجاز، وقدر من التعميم، يشمل هذا التتبع التاريخي لمشاركة المرأة في التاريخ العربي شقين رئيسيين تحددهما هدى الصدة على النحو التالي: الأول، يبحث عن المرأة باعتبارها ذاتا فعالة، لها دور إيجابي في الحياة، فنعيد تقييم الدور الذي لعبته نخبة من النساء، تذكرهن كتب التاريخ باقتضاب، ولا تعطيهن حقهن، وأخريات من النساء اللاتي تجاهلهن التاريخ والمؤرخون، فسقطن – تماما – من الذاكرة القومية. والثاني، يتناول بالتحليل المواقف من المرأة عبر العصور المختلفة، لا بهدف تكريس واستمرارية قيم أو قضايا بعينها، ولكن بهدف إعادة فهمها وتقييمها وتحليلها، في ضوء السياق الاجتماعي والثقافي والسياسي، لهذه الفترة التاريخية. وبهذا، تعاد قراءة وكتابة موقف الحضارة العربية، من خلال منظور نقدي، يأخذ في الاعتبار التحيز المجتمعي والحضاري ضد المرأة الذي تفشى في عصور مختلفة، وأفرز أنماطا من القيم والأفكار التي تحقر المرأة، كما يأخذ في الاعتبار الاتجاهات الفكرية والأيديولوجية السائدة التي تفرز مواقف وتفسيرات مغلوطة أو غير مبررة.

واستنادا إلى هذين المحورين، تجيء محاولة الملتقى، ومحاولات الباحثين الذين شاركوا بأبحاثهم في لقائه الأول حول زمن النساء والذاكرة البديلة.

وتتراوح موضوعات الأبحاث بين طرح المفاهيم الأساسية للتساؤل، ومحاولات قراءة التاريخ من باب الأنثروبولوجيا، أو إعادة قراءة المصادر التاريخية الأصلية قراءة تحليلية، والدراسات المقارنة للقراءات المختلفة لسِيَر بعض النساء العربيات، والدراسات التي تعتمد المداخل السسيولوجية أو الأنثروبولوجية أو السياسية، بمنهج نقدي في التعامل مع بعض ملامح واقع النساء العربيات اليوم. وتذهب بعض الدراسات إلى مناقشة مقولات أضحت تعامل كمُسَلّمات في حياتنا الفكرية والسياسية، في ما يتعلق بوضع المرأة العربية في علاقته بالشريعة، من ناحية، وبمفاهيم الحداثة، من ناحية أخرى.

يطرح توفيق بشروش، أستاذ التعليم العالي في مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية في تونس، في بحثه المعنون «الذاكرة النسائية البديلة»، تساؤلات منهجية أساسية حول المفهوم المحوري الذي دارت حوله جهود ملتقى المرأة والذاكرة، وهو مفهوم الذاكرة النسائية البديلة، وإعادة قراءة التاريخ ثم كتابته من وجهة نظر المرأة، ويحاول أن يناقش تلك المفاهيم في ضوء التجربة التونسية. وتركز نهى بيومي، أستاذة الأدب الفرنسي في كلية الآداب في الجامعة اللبنانية، في بحثها المعنون «المكبوت في الزمن المكتوب»، على نقد وتحليل المفاهيم الأساسية المرتبطة بالتوجه نحو خلق ذاكرة بديلة، من خلال التعامل مع ذاكرتها هي، لتصل إلى أن التحدي الذي تواجهه النساء هو: إقامة علاقة جديدة بذواتهن وبالآخرين، من خلال ما يجمعهن بالذات وبالآخر في الحياة اليومية، في علاقة نقدية تحمل تغيير الممارسات اليومية الاجتماعية والثقافية والسياسية.

وتتعدد الدراسات التي تتعامل مع واقع المرأة المعاش الآن وفي الماضي القريب، في عدد من الأقطار العربية، من خلال مناهج ومداخل متنوعة.

فتحاول أنيسة الأمين – مرعي، المحاضرة في قسم علم النفس في الجامعة اللبنانية، توثيق معالم شخصية المرأة اللبنانية، في فترة ما بعد الحرب الأهلية، عبر تحليل لنوعية المادة التلفزيونية التي تشاهدها النساء، وأثرها عليهن، من خلال مناهج التحليل النفسي، وتسعى إلى ربط نتائج تحليلها النفسي بالواقع اللبناني الاجتماعي والسياسي. وتحمل الدراسة عنوان «امرأة ما بعد الحرب».

أما إيمان بيبرس، مديرة البرامج في منظمة اليونسيف، فتقدم في بحثها المعنون «علاقتي بأم نادر وشادية: العلاقات المتشابكة بين الباحثة والمبحوثة»، صورة حيّة لقطاع من النساء المصريات، من خلال تجربتها الذاتية في العمل الاجتماعي، كباحثة سسيولوجية قامت بإجراء عديد من الأبحاث الميدانية، وقد اختارت حالتين عايشتهما في أبحاثها، لتختبر من خلالهما بعض المفاهيم والإشكاليات المنهجية المطروحة على ساحة البحث السسيولوجي، ولتقدم، في الوقت نفسه، نماذج من نساء الطبقات الشعبية في مصر.

وفي البحث المعنون «النسوية: صوت مسموع في النقاش الديني» لفريدة بناني، الأستاذة الباحثة في كلية الحقوق في جامعة القاضي عياض في مراكش، تؤكد الباحثة ضرورة مشاركة النساء في تأويل النصوص الدينية، وتمزج في بحثها بين التجربة المعاشة في المغرب اليوم وفي الماضي، وتفنّد، في هذا السياق، الآراء الفقهية المنحازة ضد المرأة التي تقف الخلفية الاجتماعية والسياسية للفقهاء وراءها، وتحاول أن تبحث في القيم الإسلامية الأولية عن جوانب إيجابية، في ما يتعلق بأوضاع المرأة.

ويحتل الاشتباك مع التاريخ ووقائعه القريبة والبعيدة القسم الأكبر من الدراسات التي يجمعها كتاب «زمن النساء والذاكرة البديلة»، وإنْ كان الاقتراب من التاريخ قد اتخذ عدة مناحٍ اختلفت في منطلقاتها المنهجية، وفي زاوية التناول في كل منها.

فقد استخدمت مريم أبو زيد، الباحثة في المركز الوطني لبحوث ما قبل التاريخ والأنثروبولوجيا في الجزائر، مدخلا أنثروبولوجيا في قراءة التاريخ، في دراسة عن التارفيات (من قبائل البربر)، وعن الشاعرات الأندلسيات، وهي تحاول أن تؤكد، من خلال الوقائع، تباين وضع النساء عبر العصور، وتسعى إلى فهم أسباب الإقصاء الذي يعانين منه، وتهدف، إجمالا، إلى كسر فكرة النموذج الواحد للمرأة عبر الزمان والمكان.

وتقدم هدى لطفي، الأستاذة المساعدة في قسم الدراسات التاريخية في الجامعة الأمريكية في القاهرة، في بحث بعنوان «قراءة في كتاب السخاوي: النساء»، قراءة تحليلية للكتاب، تستخلص منها معلومات أو إشارات عن حياة النساء الاجتماعية في أواخر عصر المماليك، لتؤكد أن حدود تحرك المرأة المسلمة في المجتمع قد تغيرت من عصر إلى عصر، ومن مكان إلى مكان، وترى أنه من المهم أن نستنطق المصادر غير التقليدية للتاريخ، وألا نعتمد اعتمادا كاملا على الوثائق الرسمية التي تؤرخ عادة للمواقف الرسمية أو الآراء الأيديولوجية.

وفي المقابل، يقدم عماد أبو غازي، المدرس في شعبة الوثائق في كلية الآداب في جامعة القاهرة، كاتب هذه المراجعة، قراءة في مجموعة من عقود الزواج المحررة لدى القضاة والموثقين الرسميين في مصر، في ما بين القرنين التاسع والتاسع عشر الميلاديين، في بحث بعنوان: «قراءة جديدة في وثائق قديمة: هوامش على بعض الوثائق العربية في مصر»، وهي محاولة لتقديم قراءة انتقائية في بعض المصادر الرسمية، لتكشف عن صورة أخرى لما كانت تتمتع به المرأة من حقوق في مصر، في الحقبة المسماة بالعصر الإسلامي.

أما نادية الشيخ، الأستاذة المساعدة في قسم التاريخ في الجامعة الأمريكية في بيروت، فتقوم بتحليل خطاب بعض الكتّاب المسلمين عن المرأة البيزنطية، في محاولة لاكتشاف اتجاهات المجتمع الأيديولوجية عن صورة المرأة، ووضعها في فترات تاريخية محددة، كما تسعى إلى تحليل العلاقة بين الذات والآخر من المنظور العربي، في بحثها الذي عنونته: «الصلة بين الآخر والذات:

المرأة البيزنطية في المصادر الإسلامية».

وتنقب أميمة أبو بكر، الأستاذة المساعدة في قسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب جامعة القاهرة، عن الرائدات الأُولَيَات من النساء العابدات والزاهدات، في القرون الإسلامية الأولى، في محاولة لتدارس الحياة الدينية وتاريخ الأديان، من وجهة نظر المرأة. وتحاول الباحثة تفسير وفهم أسباب تجاهل المؤرخين لحياة العابدات، في ضوء الخلفية الاجتماعية والثقافية في تلك العصور. وقد اختارت لبحثها عنوان: «قراءة في تاريخ عابدات الإسلام».

وتهتم سمية رمضان، الأستاذة المساعدة في أكاديمية الفنون في القاهرة، بدراسة فترة الحملة الفرنسية على مصر، باعتبارها مرحلة مهمة في التوثيق لبدايات خطابات الثنائيات التي اختزلت الصراع في قضية الأصالة والمعاصرة، وتطرح تساؤلات مشروعة حول ما إذا كان الاحتكاك بالفرنسيين قد أدى إلى فتح مساحات أكبر للحرية أم أن مساحات أكثر رحابة للتعبير والاختلاف كانت موجودة قبل الحملة؟ ثم هل كان للحملة تأثير على وضع المرأة المصرية أم لا؟ وهل كان هذا التأثير – إنْ وجد – سلبيا أم إيجابيا؟ ويحمل بحث سمية رمضان عنوان «الحملة الفرنسية على مصر – قراءة من منظور نسوي».

وفي الدراسة التي تحمل عنوان: «سير النساء والهوية الثقافية: نموذج عائشة» تتناول هدى الصدة، الأستاذة المساعدة في قسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب في جامعة القاهرة، أربع سِيَر من القرن العشرين عن عائشة بنت أبي بكر، لاستكشاف كيفية توظيف هذه السير في فرض اتجاهات أيديولوجية معينة عن ماهية الهوية الثقافية العربية، وعن وضع النساء في ظل هذه الأيديولوجيات. وهدفها من البحث في هذا الموضوع هو التماس سبل مشاركة الباحثات المهتمات بقضايا المرأة في التدخل العلمي الإيجابي في عملية إنتاج تصورات متنوعة، أو بديلة من السائد والمسيطر.

وترجع نهوند القادري عيسى، الأستاذة في كلية الإعلام في الجامعة اللبنانية، في بحثها المعنون: «إشكالية عصر النهضة في الصحافة النسائية اللبنانية»، إلى الصحافة المصرية واللبنانية في أوائل القرن العشرين، لتستشف اهتمامات وهموم النساء في تلك الفترة، من خلال الموضوعات والمقالات الصحفية، لتجد أن أبرز الهموم التي طغت على نساء تلك الفترة المنتميات إلى الطبقة المتوسطة، كانت مشكلة الخصوصية الوطنية وعلاقتها بتحرر المرأة.

وتناقش كل من ريما حمامي وإصلاح جاد أوضاع المرأة الفلسطينية قبل ١٩٤٨، والصورة التي قدمت عنها في مختلف الدراسات. ففي بحثها المعنون «التشكيل الثقافي للجنس، العمل والثقافة: تذكّر تجارب العمل لدى الفلسطينيات الريفيات قبل نكبة ١٩٤٨»، تعيد ريما حمامي، المحاضرة في قسم الاجتماع في جامعة بيرزيت، تقييم المقولات الشائعة عن القدر الذي شاركت به النساء الفلسطينيات في تكوين الدخل القومي الفلسطيني، وتحاول أن تدحض الأفكار السائدة في هذا المجال، سواء في الخطاب الأصولي أو الخطاب التنموي، استنادا إلى أن كلا من الخطابين يركز على نساء الطبقة المتوسطة، ويتجاهل التنوع الملموس في أحوال النساء، من مختلف الطبقات.

أما إصلاح جاد، المحاضرة الجامعية في جامعة بيرزيت، فقدمت بحثا بعنوان «التاريخ المنسي: مَنْ يتذكر أدوار النساء في السياسة»، أثارت فيه القضية التي أثارتها ريما حمامي، لكنْ على مستوى آخر، هو مستوى النضال الوطني الفلسطيني، وانتقدت تجاهل المؤرخين والمعنيين بتوثيق تاريخ الصراع الوطني الفلسطيني لدور النشيطات من نساء الريف اللاتي شاركن في الثورات ضد الاحتلال، وفي النضال الوطني الفلسطيني، منذ بدايته حتى الآن، وقدمن شهيدات لم يسجل التاريخ بطولاتهن أو تضحياتهن.

وتبقى دراستان لميرفت حاتم، الأستاذة المساعدة في قسم العلوم السياسية في جامعة هوارد في واشنطن، ونجلاء حمادة، الأستاذة في قسم الدراسات الحضارية في الجامعة الأمريكية في بيروت، وكلتاهما تدور حول نقد خطابات الحداثة وأطروحاتها حول قضايا المرأة. ويحمل البحث الأول عنوان: «دموع عائشة التيمورية: نقد خطابي الحداثة والنسوي عن مصر في القرن التاسع عشر»، والبحث الثاني عنوان: «انعكاس صورة المرأة بين الحياة – الأدب والأصولية والتغريب».

هناك ملاحظة أخيرة على أبحاث الكتاب وعلى أنشطة الملتقى، بشكل عام، وهي الحصار الذي تفرضه على نفسها في إطار

الحقبة العربية الإسلامية في تاريخ المنطقة – برغم نفي هدى الصدة، في مقدمتها، لقصدية هذا التوجه – فهذا الحصار يؤدي إلى محاولات متعسفة للبحث عن جوانب إيجابية، في وضع المرأة، في حقبة سمتها الأساسية هي الانتقاص من حقوق المرأة قياسا بما كانت عليه الحال في فترات سابقة، في كثير من بلدان المنطقة. وفي تقديري، أن الغوص في ماضٍ أبعد تاريخيا يمكن أن يكشف عن تنوع ثقافي وحضاري أكثر إيجابية، وأن يعطي ثراء لجهود التنقيب في الذاكرة.

تجار القاهرة في العصر العثماني

سيرة أبو طاقية شاهبندر التجار

نللي حنّا

الناشر/ الدار المصرية اللبنانية/ القاهرة/ ١٩٩٧/ ٢٧١ صفحة

مراجعة/ سيد البحراوي

كتاب الدكتورة نللي حنّا «تجار القاهرة في العصر العثماني: سيرة أبو طاقية شاهبندر التجار» كتاب جديد ومهم وممتع. جديد في منهجه، ومهم في فرضيته العلمية، وبالنتائج التي يتوصل إليها، وممتع في كيفية كتابته وقراءته. وهنا لابد من الإشارة إلى دور لغة المترجم الدكتور رءوف عباس. ينطلق الكتاب من جمع المعلومات عن حياة شخصية مهمة من تجار القاهرة في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر، عبر وثائق المحاكم بصفة أساسية، ليكوِّن منها سيرة حياة هذه الشخصية وعائلتها الممتدة خلال أكثر من قرن من الزمان، وليكشف من خلال السيرة، وضع التجارة في مصر في تلك الفترة، وهو الوضع الذي يختلف – حسب النتائج التي توصلت إليها الدراسة – عن الوضع الذي رسمته الدراسات التاريخية التقليدية ذات الطابع الاستشراقي التي حكمت على هذه الفترة (فترة الحكم العثماني التي بدأت ١٥١٦) بأنها فترة ركود وظلام، في حين أن الدراسة تصل إلى أنها أي الفترة – لم تكن كذلك، بل كانت فترة نشاط وازدهار تجاريين، انعكس على مختلف مستويات الحياة الاجتماعية (والسياسية إلى حد ما) والعمرانية والقيمية، أي في ما يتعلق بالعلاقات بين السلطة والناس، وبين الناس وبعضهم البعض، وخاصة بين الفرد والجماعة.

وعلى هذا النحو، فإن الدكتورة نللي حنّا تواصل الفرضية التي بدأها بيتر جران في كتابه «الأصول الإسلامية للرأسمالية»، ولكن بالإيغال في فترة أقدم قرنين من الزمان من تلك التي انطلق منها بيتر جران، وقد كانت هذه مغامرة علمية كبيرة في مواجهة ما يشبه الإجماع لدى المؤرخين بشأن الحكم على تلك الفترة، لكنها مغامرة مغرية وتستحق المجهود الذي بذل فيها، سواء في التأليف أو الترجمة، من أجل تصحيح نظرتنا إلى تاريخنا، وتخليصه من الأفكار (هل أقول الاستعمارية؟) التي تجعل من الحملة الفرنسية ومن دولة محمد علي بداية العصر الحديث في مصر والعالم العربي.

لدحض هذه الفكرة تتابع المؤلفة، من خلال نثار المعلومات المتوافرة، مظاهر الحيوية والنشاط في التجارة المصرية عبر القائمين بها (خاصة أسرة أبو طاقية)، والهياكل التجارية والتحول في أنماط التجارة، لتصل منها إلى أثر ذلك على التركيب الاجتماعي للقاهرة ومعالمها الحضارية، وأنساق قيمها (كما تبدت في العلاقات العائلية).

وفي فصول الدراسة الثمانية، بعد المقدمة، تقدم المؤلفة بالفعل الكثير من الوقائع المهمة التي تدعم فرضيتها، عبر تحليل بسيط ومتسلسل وممتع يقود القارئ إلى الاقتناع بوجهة نظرها، في كثير من الأحيان. ولكن نقص المعلومات أو عدم الإيغال في التحليل، في أحيان أخرى، يؤديان إلى نتيجة مضادة أي عدم الاقتناع، بل إن هناك إحساسا يتوارد لدى القارئ، في بعض المواقع، بأن المؤلفة تناقض نفسها، أو بأنها تفرض وجهة نظرها المسبقة على بعض الوقائع، ومن محصلة الاختلافات يمكن لقارئ مثلي مهتم بالفرضية أن يختلف مع النتائج العامة التي تصل إليها الدراسة، ومدى تطابقها مع الفرضية التي انطلقت منها.

النتيجة الأساسية التي يصل إليها الكتاب أن نمط حياة أبو طاقية وحجم ثروته واتساع (إمبراطوريته) التجارية داخل البلاد وخارجها، وتعدد أنماط التجارة، كل هذا يشير إلى أن العصر شهد حيوية ونشاطا اقتصاديا، وأن ذلك راجع إلى الحرية النسبية التي تمتع بها التجار في ظل ضعف السلطة المركزية النسبي، وعدم تسلط العسكريين على السلطة. وقد نوافق على هذه النتيجة العامة لكنها – في ذاتها – لا تؤدي إلى تأكيد الفرضية التي أعلنها المترجم بوضوح في مقدمته، حين قال عن الدراسة إنها تؤكد «أن الثقافة الوطنية العربية الإسلامية توفرت لديها في هذا العصر مقومات التطور». والمقصود هنا – حسب بيتر جران – التطور الرأسمالي، بالطبع.

في تقديري، أن هذا النشاط التجاري لا يعدو أن يكون نشاطا طبيعيا لا يدل على شيء، فلن يخلو مجتمع، مهما كانت حالة ركوده، من بيع وشراء. المهم ما يمكن أن يؤدي إلى التطور، وهو نوعية النشاط وعلاقته بالأنشطة الأخرى، خاصة الأنشطة الصناعية، مادمنا نتحدث عن تطور رأسمالي. في هذا السياق، تكشف الدراسة عن أن النشاط التجاري الواسع كان يهدف أساسا إلى الربح، سواء كان النشاط في الداخل أو الخارج، وأن هذا الربح (التراكم) ذهب أدراج الرياح لا في ما يخص أسرة أبو طاقية وحدها، وإنما كل الأسر التجارية في ذلك العصر، ولم يبقَ منها سوى أسماء على بعض الشوارع أو الآثار المعمارية (الرويعي والذهبي وأبو طاقية)، لأن هذا التراكم قد استثمر بشكل أساسي في الملكية العقارية، لا في تدعيم الزراعة الرأسمالية ولا في الصناعة. ومثل هذا الاستثمار لا يمكن أن ينتج علاقات إنتاج رأسمالية.

غير إن هناك استثناء وحيدا من هذه القاعدة في استثمار أبو طاقية لتراكماته، ولكن قبل مناقشته لابد من الإشارة إلى أن هيمنة الخلافة العثمانية على ولاياتها، خاصة في القرنين السادس عشر والسابع عشر، أي قبل أن تضعف، كان من المستحيل أن تسمح بتطور رأسمالي في الولايات التابعة لها، لسببين: الأول أن التراكم الحقيقي الكبير كان مستحيلا في ظل النهب المستمر للأموال المصرية لصالح إستانبول، وأنه حتى لو كان هذا التراكم ممكنا، فما كان ممكنا أن يتم استثماره في الصناعة أو في الزراعة الرأسمالية، لأنه من المعروف أن السلطة التركية قد قضت على معظم الحرفيين مع دخولها البلاد، وأن نظام الالتزام وتقسيم الأراضي لم يكن يسمح بتطوير الزراعة لتكون زراعة رأسمالية.

وهنا أعود إلى الاستثناء الذي قدمته الدكتورة نللي على أنه مهم بشأن نمط استثمار أبو طاقية لتراكماته، وهو اتجاهه إلى دعم زراعة قصب السكر وإنشاء معمل لتكريره (أي صناعته) وليس الإتجار فيه فحسب. وهو بالفعل اتجاه مهم، حاولت أن تدعمه باتجاه آخر خاص بالبُن، لكنها لم تجد ما يدعمها من أدلة، كما أن المعلومات التي ذكرتها لدعم فكرة وجود المحاصيل النقدية في تلك الفترة، تؤكد – على الضد – أن الاستنزاف التركي كان على قدم وساق، وأنه هو الذي قضى على هذه المحاصيل، بما فيها صناعة السكر في القرون التالية، كما تشير هي نفسها.

يشير الكتاب، في أحد فصوله، إلى أن زراعة قصب السكر وصناعته قد وجدتا في مصر، في العصر المملوكي، ولكن أصابهما بعض الكساد في القرن الخامس عشر، وعاد النشاط مع حلول القرن السابع عشر، بسبب تزايد الطلب عليه، سواء في داخل الدولة العثمانية أو في أسواق أوروبا. من هنا اتجه أبو طاقية إلى ضمان الحصول على المحصول الذي يدر عليه ربحا (تجاريا) كبيرا، فبدأ بتقديم القروض إلى المزارعين، أو شراء المحصول مقدما وتقديم معدات التكرير إلى مناطق زراعة القصب بالدلتا، قبل أن يتم تكريره النهائي في مصانع القاهرة، ومنها (مطبخ القواص) الذي كان ملكا لأبو طاقية.

وتبرهن الدراسة، بنجاح زراعة قصب السكر بمساحات كبيرة، على خطأ النظرة التقليدية التي ربطت بين تتجير الزراعة واتّساع الحيازة الزراعية في القرن التاسع عشر، وترى أن نظام الحياة في تلك الفترة لم يقُم عائقا لانتشار المحاصيل النقدية، حيث «تشير المصادر التي استخدمناها. . . إلى أن التجار كثيرا ما تعاملوا مع مزارعين كانت حيازتهم الزراعية كبيرة نسبيا، بما يتجاوز ما يحتاجون إليه لسد حاجات عائلاتهم» (ص ١٥٠). وفي هذا السياق، تتجاهل الدراسة ما ورد في الصفحة التالية مباشرة من أن هؤلاء المزارعين كانوا في الأغلب الأعم غير مزارعين، بل كانوا ملتزمين يجبرون المزارعين على زراعة ما يرغبون فيه، سعيا إلى الحصول على أموال التجار. وهؤلاء الملتزمون لم يكونوا حائزين أو ملاكا، بحيث لم يكن مضمونا – أبدا – استمرارهم في الالتزام بهذه الزراعة.

غير إن الأهم من هذا هو أن الدافع إلى صناعة السكر وتتجير زراعته (هو والأرز والمنسوجات) التي ربما كانت موجودة قبل الحكم التركي، قد ارتبطت مع هذا الحكم باحتياجات إستانبول، والدراسة نفسها تؤكد ذلك حين تذكر (في الصفحة نفسها) الأعداد الهائلة من السفن التي كانت تحمل الأرز والمنسوجات والسكر إلى إستانبول دون غيرها. ولم تتوقف الدراسة عند سؤال: هل كانت هذه السفن تعود بأرباح إلى مصر، أم كانت استنزافا واضحا للثروات المصرية ونهبا لم يكن ممكنا أن يستمر، لأنه لم يقابله رعاية واهتمام من الدولة العثمانية بالزراعة المصرية وبالصناعات التي كانت قائمة، مما أدى إلى تدهورها وانهيارها بعد ذلك.

بهذا المعنى، يمكن القول إن أبو طاقية قد جاء في آخر زمن كان واردا فيه إمكانية محدودة للنشاط التجاري والصناعي (بقوة الدفع التي كانت لهما من قبل الغزو التركي)، وإن هذه الفترة قد انتهت مع إحكام الدولة العثمانية قبضتها على البلاد، وقضائها على بقايا الثروات التي كانت موجودة، لتدخل البلاد بعد ذلك في حالة ركود تام، لم ينقذها منه سوى ضعف الدولة المركزية، والثورات المتعددة التي شهدتها مصر، لتبدأ حالة من اليقظة الجديدة في القرن الثامن عشر، وهي الفترة التي درسها جيّدا بيتر جران، وأثبت، بدقة، إمكانيات التطور الرأسمالي فيها، لا بسبب الدولة العثمانية، ولكن بسبب ضعفها وزيادة قوى التمرد داخل مصر ضدها.

وهنا نصل إلى الموقف المضطرب للمؤلفة الذي يتبناه المترجم، بشأن العلاقة بين إمكانيات التطور في هذه الفترة والتطور الذي أحدثه محمد علي. ففي الوقت الذي ترى فيه المؤلفة أن مشروع محمد علي يختلف عن ما حدث في عهد أبو طاقية، من حيث إن إنتاج عصر أبو طاقية لم يكن مرتبطا بالسوق العالمية (بغض النظر عن اعتبار السوق العثمانية سوقا محلية!!)، في حين ارتبط مشروع محمد علي بها، تعود لتقول في ختام دراستها: «يمكننا القول إن ما حدث في مصر كان تطورا وليس انقلابا. . . (و) إن عملية التحديث التي وقعت قبل عام ١٨٠٠ اختلفت عن تلك التي حدثت بعد ذلك التاريخ، وإن ما حدث من انقطاع نراه يتمثل في قيام الدولة الوطنية على النحو الذي كانت عليه في القرن التاسع عشر، والتطور التكنولوجي وأثره على المجتمع، وإن ذلك الانقطاع حدّد ملامح اتجاهات تجربة التحديث. ويمكننا دراسة ذلك الانقطاع، في حد ذاته، وليس باعتباره بداية لا أساس لها في الماضي(!!). ومن هذا المنطلق يمكن النظر إلى التطورات التي حدثت في عهد محمد علي باشا من زاوية مختلفة، فالصناعات التي قامت في عهده لم تنشأ من فراغ، بل اعتمدت على خبرة الحرفيين الذين تمرسوا طويلا في العمل في الإنتاج التجاري (!) الواسع. . . وإلى جانب ذلك، لم يخترع محمد علي باشا تتجير الزراعة، بل زاد من نطاقها، وأحكم سيطرة الدولة عليها. ولم يكن أول من ربط الصادرات بالزراعة، وإنما أدت سياسته إلى توسيع نطاق ربط الزراعة بالصناعة والتجارة، ووضعها تحت إشراف الدولة بهدف دمج مصر في الاقتصاد العالمي» (ص ٢٦١).

في هذا النص، يفقد الكتاب صفاءه اللغوي والدلالي الذي تميزت به أغلبية فصوله. هنا اضطراب واضح في إدراك العلاقة بين العصرين، ويزداد الاضطراب، إذا عدنا إلى تقديم المترجم وتقييمه لعصر محمد علي، وكيف أنه «اعتمد على الأساس الراسخ للتجربة التاريخية المصرية» (ص ١٧). في حين أنه يقول، في صفحة سابقة على هذا النص، «إن الثقافة الوطنية العربية الإسلامية توفرت لديها في هذا العصر (عصر أبو طاقية) مقومات التطور، وإن قدوم الغرب لم يكن بعثا للحياة في مجتمعاتها، وإنما من

معوقات تطورها» (ص ١٥).

هل مشروع محمد علي تطور أم إنقلاب؟ هل هو بداية أم امتداد؟ غير مفهوم! ومع ذلك، نستطيع أن نتخيل الفكرة المراوغة التي تكمن وراء النصوص، فنقول إن مشروع محمد علي هو امتداد وانقطاع في الوقت نفسه، امتداد في أشياء وانقطاع في أشياء، ولكن إذا كان الامتداد فيه أقوى، كما هو واضح في مقدمة المترجم، فمعنى ذلك أن مشروع محمد علي كان شيئا وطنيا عظيما، فلماذا، إذن، نعتبر قدوم الغرب نوعا من تعويق التطور؟ هنا نصل إلى أن مشروع محمد علي لم يكن له علاقة بالغرب. فيمَ، إذن، يتمثل مجيء الغرب؟ في الحملة الفرنسية التي لم تدُم سوى ثلاث سنوات، أو في التدخلات الاقتصادية في عصر الدولة العلوية، بعد محمد علي، أو في الاحتلال الإنجليزي؟

إذا صحّ فهمنا هذا، تكون الدراسة قد وصلت إلى نتيجة ضد فرضيتها المهمة التي تعود بعض تناقضاتها إلى بيتر جران. فمادام محمد علي أحدث تطورا رأسماليا من الداخل ومعتمدا على التجربة التاريخية المصرية، فليس هناك مشكلة لا في التطور ولا في التحديث، وهذا حكم أعتقد أنه يهدر الحقائق الموضوعية التي نلمسها بكل جوارحنا، قبل عقولنا، التي تقول إن دولة محمد علي هي التجسيد العملي لنموذج التحديث الأوروبي الذي جاء من أعلى، ومثّل تطورا مفروضا من الخارج، بعد القضاء على إمكانيات التحديث الداخلية، أي على القوى الاجتماعية التي كانت مؤهلة لقيادة المجتمع، والاعتماد على الأوروبيين في صياغة المشروع وإدارته وتنفيذه، وتحويل المصريين إلى مجرد خدم وتابعين ذهنيا (وأقصد هنا المتعلمين في المدارس الحديثة وفي أوروبا) للنموذج الحضاري الأوروبي.

مثل هذا الفهم وحده هو الكفيل بتفسير انهيار إمبراطورية محمد علي، ليس المادية فحسب، وإنما مشروعه التحديثي ذاته، لأنه مشروع فرض من أعلى ولم يكن مشروع مجتمع. ومن ثم لم يتبنَه المجتمع ولم يدافع عنه حين سقط، وإن استمر ما أرساه من أسس التبعية التي مازالت تحكمنا حتى الآن.

وأخيرا، فبرغم اختلافي الحاد مع نتائج «تجار القاهرة في العصر العثماني» دفاعا عن فرضيته المهمة (التي تحتاج إلى تدقيق وتعميق)، أعتقد أن الكتاب نموذج مهم، يجب على الباحثين أن يحتذوا أثره، سواء في اختيار مادة الدراسة، أو توسيع منهج البحث، ليكون شموليا، وأن يواصلوا تعقب هذه الفرضية بالبحث الدائب، وأن يكونوا أمناء معها ومع مادة البحث، ليصلوا، ربما! إلى نتائج أدق، تحقق الهدفين العلمي والوطني اللذين كانا وراء إنجاز هذه الدراسة وترجمتها.

الحملة الفرنسية، تنوير أم تزوير؟

ليلى عنان

الناشر/ دار الهلال/ القاهرة/ ١٩٩٨/ ٣٦٤ صفحة

مراجعة/ سمية رمضان

دفاعا عن قيثارتي

عندما انتهيت من قراءة كتاب الدكتورة ليلى عنان عن حملة نابليون على مصر، كدت أتَّصل بدار نور للاعتذار عن عدم الالتزام بعرضه لمجلتها. فعلى الرغم من تناول الكتاب لموضوع يدور حوله الكثير من الجدل، في الوقت الحاضر، وعلى الرغم من

اهتمامي الخاص بحملة نابليون، من منظور تجلياتها في خطاب الحداثة والتحديث في مصر، إلا إنني بعد قراءة كتاب الدكتورة ليلى، وجدتني أمام كمّ من المعلومات يصعب عرضه، لأنها معلومات منتقاة على نحو لا يتطور مع الصفحات إلى كشف أبعد من تبديد الهالة الرومانسية التي كانت يوما تحيط بشخصية نابليون وحملته، حتى جاء الكتاب كأنه حملة مضادة بفارق في التوقيت مئتي عام.

أمّا ما شجعني، في النهاية، على الكتابة، فكان هو ذاته ما كاد يعرضني عنها، في البداية، ألا وهو إصرار الكاتبة على تأكيد خسة نيّات نابليون، وجهل من أرخوا له من الفرنسيين بظروف مصر، وهذا ما أمضت ما يزيد على الثلاثمئة صفحة في استعراضه، وفقا للمنهج نفسه الذي تسبب لها في كل هذا الغضب، بداية، المنهج الذي يؤكد الثنائية الضدية: نحن/ هم. إنه منهج لا يرجى من ورائه سوى تحنيط المواجهة، وتأجيل إنجازنا المعرفي الحقيقي، في سبيل الهجوم العنيف على آراء الآخرين فينا. وأرجو ألا يفهم من كلامي أنني لا أجد فائدة في تبيان وإظهار تلك الآراء والتعليق عليها، عندما توجد حتى في التاريخ، أو ربما، بالذات، في التاريخ، ولكني أتساءل عن الإنجاز الذي من الممكن أن يتم لو أن هذا التبيان عُرِض على صورة «قائمة» لا تنتهي، ودون أن تدرج مواد تلك القائمة في أطروحة تفيد التعامل مع الواقع الحالي، الآني، المعاش، حتى لو كان بحثي تاريخيا محضا، وهو ليس كذلك في حالة كتاب الدكتورة ليلى الذي يعدنا بما لا يفيه: تحليل للخطاب الثقافي الفرنسي لحملة نابليون. ولنا جميعا أسوة في ما أنجزه إدوارد سعيد في هذا المضمار، وإن كان علينا دائما تذكّر أن سعيد يكتب بالإنجليزية في أمريكا، ومن ثم فإن جمهور قرائه الأول هو، في الواقع، أولئك الآخرون أنفسهم الذين نريد دحض آراءهم فينا، وعلى نحو مباشر.

أنا، بالطبع، لا أنكر على الكاتبة غضبها، ولا أتخيل أن غضبها موجه إلى نابليون، أو حتى شاتوبريان، أو حتى ديكوت الذي كتب، كما تقول الدكتورة ليلى، في عام ١٩٦٧، مؤكدا كلام شاتوبريان القائل: «إن مرور نابليون على مصر كان أول شعاع نور اخترق ظلمات الإسلام والبربرية» (تنوير أم تزوير، ص ١٧٣). في تصوري أن غضبة الكاتبة لها سبب آخر، ربما أطّلعنا على بعضه، لو طرحنا على أنفسنا السؤال التالي: ما السر الكامن في هذا الحدث التاريخي (حملة نابليون على مصر) الذي يجعله، وبعد مرور كل هذا الوقت، لايزال يستدعي سكب كل هذا الحبر الحار من كل هذه الأقلام التي تتناوله، من منطلق الثنائية الحادة: مع/ ضد. مع أو ضد مقولة أن التنوير جاء على أيدي الفرنسيين وعن طريق الحملة، مع أو ضد بدء التاريخ لمصر الحديثة من ١٧٩٨، مع أو ضد الفضل العظيم لشامبليون على حضارة مصر القديمة.

عندما استعرضت بعض الإجابات التي تراءت لي لهذا التساؤل كان، بالطبع، من ضمنها الاحتفال المصري الأحمق بمرور مئتي عام على بدء «العلاقات المصرية الفرنسية». لكني لم أتوقف، بالذات، عند هذا الاحتفال، فهو مجرد عَرَض لأشياء أكثر أهمية. إن ربط الكتابات الحالية عن الحملة باستمرار ذلك الاحتفال، وكفى، على قدر جاذبيته، ينأى بنا عن ما هو أهم، وأعني إدراكنا لتأثير الاستعمار، سواء كان فرنسيا أو بريطانيا أو غيره، من وجهة نظر تورطنا نحن في خدمة أهدافه، كما يبعدنا عن إعادة فحص المناهج التي أدرجنا بها تلك التجارب في منظومتنا الثقافية. ومما يؤكد ضرورة إعادة الفحص هذه أن حملة نابليون، وبعد مرور كل هذا الوقت، تبدو كأنها لم تُهضم في نسيج الثقافة العامّ، ولم تأخذ مكانا ثابتا لها ينفي ضرورة إعادة تقييمها كل مرة من جديد، بحيث نستطيع تناولها دون أن يؤدي ذلك إلى فرقة أيديولوجية، حتى لو استمر اختلاف الآراء حول التفاصيل، فلا نجد فريقا يرى أنها كان لها أياد بيضاء على تقدم مصر ونهضتها، كما في مثال الدكتور يونان لبيب رزق الذي يقول إنها كانت بمثابة «صدمة الخروج من الكهف»، في مقابل فريق لا يرى من مساوئها سوى حوافر الخيل وهي تدك صحن الأزهر. وبذلك، يتحول التساؤل عن معنى الحملة في سياق التاريخ المصري إلى سؤال عن أي من هذين الفريقين على صواب؟ وإن كان كلاهما على خطأ، فهل يعني ذلك، بالضرورة، أن الحقيقة تكمن في مكان بين الموقفين؟ وهل هذه أسئلة جادة بالفعل؟ أم إن السؤال الأكثر جدية هو، في واقع الأمر: كيف، وبفعل أية جهود، ووفقا لأية سياسات حدث هذا الصدع الرهيب في وجدان الأمة، حتى إن مثقفيها يتعاملون مع أحداث التاريخ من منطلق التحزب، كأنها وقائع ساقتها إليهم أخبار الصباح؟ فيكون لزاما عليهم اتخاذ موقف واضح منها، وفقا لموقف الفريق الذي ينتمي إليه المثقف سياسيا: فلو كان ناصريا قوميا كان موقفه أنها حملة استعمارية

متغطرسة غاشمة، ولو كان يساريا كان موقفه أنها جزء من حركة التاريخ، ولو كان إسلاميا أصبح أثر الحملة (المفترض) في نظره جزءا من المؤامرة الصليبية ضد الإسلام، ولو كان تنويريا لجعل ذلك منها نقطة بداية العلاقات المصرية الفرنسية الطيبة العميقة!

إذن، ردود الأفعال لحملة نابليون لا علاقة لها بتاريخ مصر في نهاية القرن الثامن عشر. هذا صحيح، ولسببين: ١ – لأن تاريخ مصر كتب بأثر رجعي، بعد أن كان الصدع قد حدث بالفعل، ٢ – ولأن، حتى هذه الكتابة، تعاني عدم ثبات وجهة النظر القومية التي يقدمها درس التاريخ في المدارس.

النقطة الثانية شرحها يطول، ثم إنها ليست موضوعنا هنا، وإنما الموضوع هو الصدع أو «القطيعة» التي تمثلت في انطواء النظرة الدينية إلى العالم، وإحلال المنهج الإنساني في أمور العلم والتعلم التي مازال موقفنا العام (كما يتبدى من الكتب المدرسية) ملتبسا إزاءها. ولنأخذ مثالا صغيرا من سياق حملة نابليون. لقد كان شاهد عيان الحملة وشيخ مؤرخيها عبد الرحمن الجبرتي نتاج نمط التعليم السائد في مصر آنذاك أي التعليم الأزهري، وكان من رواد صالون الوفائية الثقافي الذي كان له أكبر تأثير في تكوين المثقفين الشبان، في نهاية القرن الثامن عشر، في مصر. ومن يقرأ الجبرتي اليوم (بعد ما فعلت المركزية الأوروبية فعلها في تقييم الثقافات) لا يفوته حسّ القناعة والاعتزاز وانعدام الهواجس «بصورة» الذات لدى الآخر في كتاباته. إن الانطباع الذي تتركه قراءة الجبرتي اليوم هو أنه يستقي ثقته بتقييم الأمور من تراث غير مشكك في اكتماله. كما يدهشنا، على خلاف المتعارف عليه، عدم انبهاره، عموما، ورصانة ردود أفعاله أمام ما أسماه «ألاعيب» علماء الحملة، وكان يقصد تجاربهم العلمية، ولم يكن ذلك لقلة خيال متأصل فيه، أو عدم شغف بالمعرفة، وإنما، ببساطة، لأنه أدرك أن تلك التجارب كان القصد منها إبهاره وليس أي غرض عملي، ولذلك، لم ينبهر! ولا يبدو أبدا أن الجبرتي كان ينظر إلى الفرنسيين على أساس تفوقهم في مقابل تخلف قومه وحضارته، لكنه كان يدرك الاختلاف ببساطة ومباشرة، ربما حسده عليها من جاء بعده من المؤرخين. وكان هؤلاء نتاج نوع مختلف من التعليم استوردته الدولة بداية من عصر محمد علي، تحت شعار «اللحاق بالركب الحضاري الأوروبي»، وما زالت روح هذا الشعار سائده إلى يومنا هذا. وبدأت الهوة التي تفصل «الشرق» عن «الغرب» تتسع في أذهان المثقفين المصريين، منذ بداية ما سمي «عصر النهضة المصرية»، قياسا على النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر. واتسمت تلك النهضة بصفتين متناقضتين: ١ – مناهضة الاستعمار، ٢ – والانجذاب نحو، والدوران في، دائرة المقارنات المعقودة لصالح «إنجازاته» في مقابل «تخلفنا»، من منطلق الحدب على «صورة» الوطن والحلم بتفوقه ورقيِّه. ولكن ظلت دائما لندن أو باريس أو كلتاهما كعبة المثقف المصري وموطن حنينه، وفي الوقت نفسه، بؤرة الداء المستعصي المتمثل في سياسات تلك العواصم الكولونيالية. ولو أمضى هؤلاء بعض الوقت في قراءة تاريخ أوطانهم، من خلال وثائقه المحلية، وهي مصادره الأولى، بدلا من الاعتماد على الجهود الأجنبية، لاختلفت الصورة كثيرا، بما في ذلك كتاب الدكتورة ليلى عنان.

ولا يعني أيّ مما سبق الدعوة إلى نبذ المعارف الأجنبية، أو إعفاء أنفسنا من القراءة الموسعة في كل المجالات وبشتى اللغات، وإنما يعني ضرورة الأخذ بزمام المبادرة في ما يخصّنا من خطاب، لئلا نتسم بصفة المتكئ دوما على غيره، لا يبادر إلا مبادرة رد الفعل، فلا نعتمد في قراءة النص المحلي على الآخر الأجنبي دون تمحيص وتدقيق، حتى نتجنب خطر تكريس وضع المواجهة غير القابلة للحل التي كثيرا ما أعادت إنتاج الثنائية العقيمة: إما التسليم بوجهة النظر الغربية، وإما الدفاع المستميت ضدها. فلا يعقل أن تعاملنا مع مادتنا التاريخية والثقافية لابد من أن يمر أولا على الناقد والباحث الأجنبي، لإسباغ المصداقية عليها، فنبدأ نحن في التعامل معها، سواء بتكريس وجهة النظر التي يطرحها البحث الأجنبي، دون وعي تام بالأرضية التي ينطلق منها (وهي الفجوة التي حاولت ملأها الدكتورة ليلى في كتابها)، أو بدحض تلك الأبحاث ومهاجمتها، دون تقديم البديل النِّديّ لها، وهو الخطأ الذي وقعت فيه الدكتورة ليلى في المحاولة نفسها.

تقديري أن غضبة الدكتورة ليلى التي تسببت في عدم قدرتها على التعامل مع كمّ المعلومات الهائل وعدد النصوص الضخم التي استندت إليها في كتابها، بشكل يدرج تلك المعلومات في سياق نظري أشمل، نابعة من علاقة الحب/ الكراهية التي مازالت تتحكم في الكثير من جدلنا حول قضايا الاستعمار والتبعية الثقافية. وظني أن غضبها نابع، أيضا، من كمّ الاستسهال وعدم

التمحيص الذي ساد الكثير من تقييمنا لإنجاز الغرب تحت شعار «التنوير». ولكن إذا أردنا لإنجازنا الثقافي أن يثرى ويغذى، فعلينا أن ننأى به عن منطقة المشاعر المؤججة والديماجوجية السياسية، وأن نوجهه إلى خدمة تأكيد الذات، درءا لتاريخ طويل تسبب في الانتقاص من ثقتها بقدراتها على الرقي والتجاوز، ولكن دون اللجوء إلى الداء نفسه. عذر الدكتورة ليلى، على كلّ مقبول، وربما عبّر عنه عبد الرحمن الخميسي أفضل مني، عندما كان يبرر نفاد صبره بقوله: «أمضيت عمري أدافع عن قيثارتي حتى لم يعد لي وقت أغني فيه على أنغامها».

ميزيريا

عائشة الشنة

الناشر/ نشر الفنك/ الدار البيضاء/ ١٩٩٧/ ١٩٠ صفحة

مراجعة/ نولة درويش

«ميزيريا» كلمة من أصل لاتيني تشير إلى البؤس والشقاء والتعاسة، وهي المعاني التي تصفها سلسلة الشهادات الموجودة في الكتاب الذي بين أيدينا. وبرغم صغر حجم الكتاب، فقد حمل كمّا هائلا من الهموم، وكشف عن الوجه القبيح لاستغلال واضطهاد الضعفاء، وعلى وجه الخصوص، النساء والأطفال.

يحمل الغلاف الخارجي وجها أنثويّا ملطخا بشيء غير واضح، قد يكون سحابة من الدخان، ولكنه قد يكون، أيضا، آثار تشويه أو عاهة ما. إنه، أيضا، وجه يختفي تحت ستار من الكتمان والتكتم لكل ما تحويه المأساة/ المآسي من أبعاد.

ويبيّن الغلاف الداخلي أن الكتاب صدر أصلا باللغة الفرنسية، ثم تمت ترجمته إلى اللغة العربية بمزيج من الفصحى والعامية المغربية. وهنا نتساءل كيف كان النص الأصلي، وهل استطاع أن يحمل قوة العامية ورسالتها، ولماذا اختار المترجم العامية في الحوارات والفصحى للسرد، وعلى أي نص استند في ذلك، هل إلى تفريغ أشرطة تسجيل أم إلى ماذا؟ عموما، كتابة الحوارات باللغة العامية جعل قراءة النص وفهمه صعبا، خاصة لمن ليست لديه دراية بمصطلحات ولهجات شمال إفريقية، بصفة عامة، والمغرب، بصفة خاصة. وبرغم هذه الصعوبة في القراءة، فإن استعمال اللغة الدارجة قد أضفى بعدا أعمق وأكثر حميمية على الحكايات التي نقرؤها.

يتصدر الكتاب تقديم بعنوان «من يخاف عائشة الشنة» (؟!)، بقلم فاطمة المرنيسي، في إشارة صريحة إلى عظمة الدور الذي أدته هذه المرأة – في صمت وتواضع، ونكران للذات، وعدم استعداد للمساومة في أداء الرسالة، والصدق إلى أبعد الحدود – للتخفيف من آلام الضعفاء، من خلال عملية إعادة اكتشاف هويتهم، وحثهم على قبول هذه الهوية، وحث ذويهم على قبولهم، ودفع المجتمع إلى مساعدتهم واستيعابهم كأعضاء كاملي الأهلية. تقول فاطمة المرنيسي في مقدمتها «عائشة الشنة تزعج، تقلق، وتعكر صفونا، تدمر «مغربنا الجميل» المليء بالتضامن و«حب الجيران» الذي نتغنى به في وصفات وزارة السياحة». كما تثني المرنيسي على الجهد الذي قامت به دار الفنك للنشر، سواء في هذا الكتاب أو في إصداراتها عموما.

يلي المقدمة توطئة مختصرة بقلم شعيب حليفي الذي يتناول الكتاب بمنهج تحليلي ينتهي إلى استنتاج أن هناك أكثر من حقيقة، وأكثر من مغرب واحد.

ثم نقرأ سيرة ذاتية مختصرة للباحثة تقول إنها ولدت في بداية الأربعينات، وعاشت حياة من التطوع والكفاح، من أجل تحسين حياة البؤساء.

من الواضح أن عائشة الشنة هي إحدى رائدات العمل الأهلي في المغرب، كما أنها رئيسة جمعية التضامن النسائي التي أسستها عام ١٩٨٥، ونفهم أنها إلى جانب ذلك إخصائية اجتماعية، كما أنها قامت ببعض الدراسات في مجال الطب. ويتضح من قراءة الحالات، أن عائشة الشنة عملت كثيرا من خلال مراكز الإيواء، وتعاونت مع منظمة «أرض الإنسان»، وهي منظمة عالمية تهتم بشؤون الطفولة المعذبة.

يضم الكتاب أربعا وعشرين حالة/ شهادة، تحتل فيها حكايات النساء والأطفال الإناث ما يزيد على الثلثين. وتتراوح هذه الحكايات بين تخلي الأهل عن الأطفال، بسبب الظروف الاقتصادية/ الاجتماعية، والتشرد وهروب الأطفال من ظروف معيشية قاسية، كالعمل عند الآخرين، وما يترتب عليه من استغلال ومعاملة غير آدمية، تصل إلى حد الضرب والتعذيب الجسدي والنفسي، كما تصل، أحيانا، إلى الاغتصاب وحمل السفاح، وما تولده كل هذه الانتهاكات من كراهية وإحساس بعدم الأمان وحقد، ورفض المجتمع لهم وتهميشهم، بل رفض وجودهم أصلا. إن الأغلبية العظمى من الحالات التي تقدمها الباحثة تنتمي إلى الفئات الفقيرة والمهمشة. حالة واحدة تنتمي إلى فئة «المثقفين»، قدمت تحت اسم «المجهولة»، وهذه الحالة تندرج تحت ما يسمى باغتصاب المحارم. إن تقديم هذه الحالة ضمن كتاب «ميزيريا» مؤشر على وجود أشكال من العنف – خاصة ضد النساء – في كل طبقات المجتمع وعلى امتداده. الفرق الوحيد هو أن تزاوج العنف مع الفقر والمرض والأمية يجعل الضحية أقل وعيا بالعنف الواقع عليها، وربما أكثر عرضة إلى التدهور.

تبدأ الشهادات بتقديم الحالة، يليها وصف الخطوات والإجراءات التي تقوم بها الباحثة، من أجل إيجاد حل يرضي مختلف الأطراف المتشابكة والمتنافرة، ثم نصل إلى النقطة الحاسمة، سواء كانت عبارة عن لقاء بين الأطراف المفقودة، أو مواجهة، أو اتخاذ قرار حاسم، . . . إلخ. وتنتهي الشهادات بالوضع الحالي للحالة، أي ما آلت إليه وقت وضع الكتاب. في بعض الأحيان تكون النتيجة سعيدة، ولكنها في أحيان أخرى كثيرة تكون استمرارا للبؤس السابق، أو تدهورا في الوضع، مثل الانغماس في الدعارة وتعاطي المخدرات وما إلى ذلك.

في إطار البحث عن الحلول نخرج بعدد من الدروس المهمة. أولها، أن الإيمان العميق بقضية يؤدي إلى الجَلَد والصبر والتفاني والإبداع في إيجاد الحلول، ومحاولة خلق البدائل، والقدرة على إقناع الآخرين بأهمية الموضوع. ثانيهما، يكمن في أهمية الارتكاز إلى التضامن والتعاطف الاجتماعي والإنساني في حل هذا النوع من المشاكل المأساوية. ثالث هذه الدروس يرتبط بأهمية الاتسام بسعة الصدر وبُعْد الأفق في تناول الأوضاع التي تؤدي إلى ممارسة الدعارة، أو إلى الولادات غير الشرعية، والتعامل مع هذه الظواهر على أساس فهم الظروف التي تؤدي إليها، وعدم إدانة هؤلاء النساء، والنظر إليهن باعتبارهن ضحايا ولسن منحلات أخلاقيا بالولادة أو السليقة.

إن القصص التي يحكيها لنا الكتاب متفاوتة في قوتها وبشاعتها، وربما كان يجب إغفال بعضها الذي لا يتناسب تماما مع الجوّ العامّ الذي أغرقتنا فيه عائشة الشنة. فهناك، على سبيل المثال، حالة القروي التائه الذي تقبض عليه الشرطة بتهمة التسول، برغم أن أمله الوحيد في الحياة هو العودة إلى بلدته الصغيرة، والامتناع عن معاودة زيارة المدينة مرة أخرى إلى نهاية حياته. ربما كان الغرض من سرد هذه الحالة ضمن الحالات الأخرى هو إدانة النظرة الضيقة للشرطة. كذلك الحال بالنسبة إلى قصة الطاهرة التي تصبح امرأة غنية، بعد أن تتبنى طفلة ولدت من أبوين غير متزوجين. إن الاستنتاج الذي تذهب إليه الباحثة فيه شيء من التبسيط لا نجده مع بقية الحالات، فهي تختتم الحالة بالكلمات الآتية: «الطفلة الصغيرة «جاءت بحظها عليهم». والزوج صار يحبها. ثم كبرت الطفلة، وباتت تساعد والدها بالتبني في تسيير أعماله، وتزوجت بمستخدم متمرن عند والدها، هم الآن على رأس ثروة، والطاهرة تركب سيارة بسائق. والله وحده يعرف كيف يأتي الثراء!».

هناك، أيضا، قصة الطفل محمد الذي تاه من أهله، وكذلك الطفل المالي إبراهيم – روبير. تأخذ الباحثة على عاتقها مهمة العثور على الأهل، وإرجاع الطفل الضال إليهم، وإدخال الفرحة إلى قلوبهم، وإعادة الطمأنينة إلى الطفل. وتنتهي إلى استنتاج

أنه يجب توعية المسئولين بأهمية بذل كل الجهود لإيجاد أسر الأطفال التائهين، وإنْ كانت هذه الأسر فقيرة جدّا، فهي ترى أن وجود الطفل وسط أسرته يعني وجوده في مكانه الطبيعي.

قصة وردة هي – ويالسخرية! – قصة فتاة في السادسة عشرة، مبتورة الساق، التقت بها الباحثة في أحد مراكز الإيواء بالدار البيضاء. الطفلة ترفض إبداء معلومات عن نفسها، لأنها خائفة، ولكنها تحتاج إلى عملية جراحية تستحيل دون تدوين اسمها في سجلات المستشفى. وتبدأ رحلة البحث الدائب عن تاريخ وردة، فيتضح أن والد الفتاة قد أرسلها للخدمة في المدينة، خاصة أن والدة البنت قد توفيت وتزوج الرجل امرأة أخرى. بعد العثور على الأب ترفض وردة لقاءه، وتتولى منظمة «أرض الإنسان» العناية بها وتعليمها مهنة صناعة الأحذية من أجل المعوقين. تلك هي الحالة التي تفتح بها عائشة الشنة ملفات العذاب.

أما مونيا، فهي طفلة دون السبع سنوات، مشوهة الوجه، على جسدها آثار التعذيب. ثم نكتشف، من خلال الحكاية، أن الطفلة ابنة لخادمة قامت مخدومتها بتبنيها، ثم مارست عليها كل هذا العنف. الطفلة ترفض العودة إلى هذه المرأة. ولا تعلم الباحثة مصير مونيا التي انتهت الصلة بها مع هروبها. تتساءل الشنة: ما السبب وراء كل هذه الكراهية التي تجعل إنسانة تمارس أبشع أصناف التعذيب مع طفلة صغيرة وضعيفة؟ وهي توحي إلينا في نهاية سرد الحالة بأنه ربما كانت هناك علاقة آثمة بين زوج هذه المرأة والخادمة أدت إلى ولادة مونيا. ولكن هل يمكن أن يكون هناك أي مبرر في الدنيا لتعذيب الأطفال؟

هناك قصص كثيرة مؤلمة لأمهات حبلن في سن الطفولة، وعلاقتهن بالأطفال التي هي مزيج من الحب وعدم المسئولية والرغبة في الاحتفاظ بالطفل، مع الشعور بالعبء الذي يؤدي إلى الهجر في بعض الأحيان. هن أنفسهن أطفال محتاجون إلى الرعاية وإلى الحُضْن الذي يضمهن. هذه القصص تضع أمامنا إشكالية العلاقة بين الأم الطفلة والطفل الذي تلده، كما تضع أمامنا إشكالية الأمهات غير المتزوجات ونظرة المجتمع التي تقسو عليهن وتعتبرهن عاهرات، بل تدفعهن دفعا إلى ممارسة البغاء. وليس أدل من كلمات زهرة الشابة التي ولدت طفلا غير شرعي، حينما تقول: «أنا وحيدة ما عندي حد، عائلتي ما بغاتنيش وأنا كذلك ما بغايتهمش».

هناك، أيضا، قصص مؤثرة لأمثلة من الأمومة، كقصة فاطنة الريفية التي قتلت زوجها لسوء معاملته لها، والتي تخرج من السجن لتسترد أطفالها عازمة على أن لا تتركهم أبدا يعيشون في ملجأ، وقصة مريم التي أنجبت زينب خارج إطار الزواج وتحتفظ بها وتحافظ عليها، برغم المرض وطرد الأهل لها والفقر المدقع الذي تعيشه والإهانات التي يوجهها الجيران، وبرغم كل قسوة الحياة.

إن أهمية الكتاب تعود إلى أنه يجعل كل أشكال التعاسة هذه مرئية، بدون تذويق، أو اختلاق للمبررات والأعذار، أو تبييض لوجه المجتمع. إنه يضع الحقيقة عارية بين أيدينا، وعلينا أن نتخذ موقفا تجاهها: إما أن نقبل بالأمر الواقع، ونتهاون مع ضمائرنا ونسكتها، ونجد المخارج التي تعيننا على الاستمرار في الحياة بدون أرق، وإما أن نتبنى هذه القضايا التي يطرحها، أو على الأقل جزءا منها، ونقوم بدور إيجابي في مناهضة أشكال الاضطهاد والاستغلال والتعذيب التي تمارس، في مجتمعات تتسم بالنظرة الذكورية التراتبية، حيث المباح هو الضعيف.

مراجعات في الأدب والنقد الأدبي

ترانزيت

ليلى الشربيني

الناشر/ مركز الحضارة العربية/ القاهرة/ ١٩٩٧

مراجعة/ نضال حمارنة

«ترانزيت» رواية من جزأين، تطل على مصر في فترة زمنية تواترت فيها المتغيرات العميقة، على المستويين السياسي والاجتماعي. أجادت ليلى الشربيني في توصيل خطوطها – وهي الخبيرة في الرياضيات – لترسم لنا دوائر مكتملة، متصلة بعضها ببعض بإتقان، من خلال أسرة دويب أفندي القاطنة في شارع بليلي في حيّ الدقي. إنها يوميات من حياة أسرة مصرية، انعكست في مرآتها صورة ما يجري في البلد، أسرة مشاركة مع الآخرين، تؤثر وتتأثر، لها مفاهيمها، أسلوبها، أحلامها، وتساؤلاتها البسيطة، والموجعة، أحيانا.

المكان في الرواية، لم يأتِ ذكره اعتباطا، أو إشارة إلى حدث عابر: «الدقي، حي جديد به بعض المساكن وأراضٍ لم تبنَ بعد. وهو في الواقع، أكثر من حي. . . فيه حي الباشوات، وحي البكوات، وحي الأفندية، وفيه – أيضا – الجامعة، ووزارة الزراعة، والمتحف، وحديقة الأورمان. وبين وزارة الزراعة والسوق عزَب. . . بها ما يسمى بالعشش». هذا الحي يجمع كل ما في مصر، قديمها وحديثها، تاريخها وحاضرها، مؤسساتها، حكومية كانت أو ثقافية، وناسها من مصريين تباينت منابتهم الطبقية، وغير مصريين بمختلف طوائفهم أو انتماءاتهم القومية. إنه حي جديد في تلك المرحلة التاريخية: نهاية الأربعينات، وبداية الخمسينات، يحمل دلالة للجديد الذي حدث في مصر – المتغيرات المتسارعة منذ حرب فلسطين ١٩٤٨ (النكبة)، وتأثيرها القويّ الملحوظ على الوضع السياسي، من أزمة الحكم، إلى حريق القاهرة، إلى ثورة يوليو.

استطاعت ليلى الشربيني لملمة كل تلك الخيوط بمغزل أنيق، حوى ألوانا متناغمة متدرجة في صفائها، ظهر جليا في تطور الشخصيات، وكان متوافقا مع الأحداث المتتالية التي أحدثت رجّة شديدة في المجتمع: تضاؤل دور الأجانب المقيمين في مصر، رحيل الكثير من اليهود المصريين إلى فلسطين، حدوث التصاهر بين ابنة الزمالك وابن بولاق التاجر في وكالة البلح، وإلى جانب ذلك كله، ظهور مجموعة التكنوقراط الفتيّة من أبناء الطبقة الوسطى التي ستساهم، بشكل فعال، في عملية التعليم المجاني، وفي المشاريع الاقتصادية الجديدة، وسيكون بإمكانها، أيضا، تقديم الخبرات إلى دول النفط.

شخصيات الرواية الأساسية دويب أفندي وعصمت دويب، وهما العصب الحسي الحركي لجسم الرواية المليء بالحيوية والعفوية. دويب أفندي المرتبط بحيّه وأسرته، المساهم مُذ كان طالبا في الحركة السياسية في وطنه، برغم عدم تمكنه من إتمام دراسته، لم يفقد الأمل في التغيير، محاولا فهم الجديد، والانفتاح على إنجازات العلم الحديث واستيعابه، وتهيئة ذلك لأولاده في المستقبل، ولم يحتمل قلبه، بعد حريق القاهرة، لهيبا يأكل مدينته الحبيبة، فانزوى في بيته، في الدقي، في مكانه الطبيعي، وفارقت روحه الحياة كلها، لكنه لم يذهب كغيره ترانزيت، فهو صاحب الشارع الحقيقي، عاش فيه، وشيِّع منه، ذكراه ماثلة في جنباته، واسمه نقش على جدرانه. عصمت دويب المرأة، الأم ذات الأصول الريفية، الطيبة غير المستكينة، المبهورة بزوجها، الراعية له، المتفهمة بصمت كل أحواله، المهتمة دائما، في حلقها غصّة من سوء تصرف أهلها بأموالهم، فهي لم تذهب إلى مدرسة الراهبات، وأمها ماتت – ببساطة – لأنها آثرت الاحتفاظ بالماس بدل شراء علاجها من الخارج. عصمت ذات القلب اللدن في صدرها حنان الدنيا على أولادها، تهبّ لمن يحتاجها قريبا كان أو بعيدا، تحاول تقديم ما تستطيع إلى الفلسطينيين القادمين، تتفاعل مع الجديد في محيطها، تكره الرتابة والجمود، وتمتلك روح الابتكار، لذلك، هي دائمة التساؤل: «لم تفهم الست عصمت لماذا بدأت في هذا اليوم، يوم علمت بالكتاب الذي يؤلفه د. بلال، تشعر أن زوجها ليست له الهالة التي وضعتها عليه،

بدأت تفكر في مؤلفي الكتب وما إذا كان زوجها يمكنه القيام بذلك». امرأة أحبت بيتها، مكانها، وحيّها، استطاعت التواؤم مع المتغيرات على قدر خبراتها وإمكانياتها، رعت أولادها بعد غياب الأب، ساعدتها الظروف الاجتماعية على جمع كل التراكمات والتجارب المتواضعة، ودفعتها إلى التخلي عن صمتها وتحفظها لتدخل دائرة وعي الفعل، العمل من أجل استمرار الحياة، من أجل من تحب. . . الأولاد: «. . . أسئلة كثيرة. . . ردت في اقتضاب وحسم، سأكمل مشوار زوجي إنه لم يُمت بعد، حسّه في الدنيا. أما الابنة فستكمل تعليمها مثل الأولاد حتى لا تحتاج لأحد. تذمر العديد من الرجال، حتى إن أحدهم عقّب في سخرية: أما نشوف».

إصرارها وتحدّيها صنع منها امرأة أخرى، امرأة تحاول إبعاد قهر جديد عليها، ومنعه عن ابنتها، برغم ضياع حلمها في بناء العمارة، وتخليها مجبرة وأسرتها عن المكان الذي عشقت، وانتقالها إلى مكان جديد غريب، ربطته الكاتبة بذكاء بحرب ١٩٥٦، كأن انتقال الأسرة يشابه انتقال رجال الثورة من موقف المترقب المنتظر إلى موقف المتحدي. تساؤل الكاتبة هنا «هل انتصرنا!» تساؤل موجَّه، بالدرجة الأولى، إلى الطبقة الوسطى ككل في هذا الوطن، بمعنى: هل تحققت أحلامنا في التغيير والتحديث؟! هل حكم أنفسنا بأنفسنا يعني استقلالنا التام؟! وبتحديد أكثر، هل الطبقة الوسطى مؤهلة أو قادرة على إنجاز مهام مرحلة التحرر الوطني؟!

ببراعة، ولباقة، وضعت ليلى الشربيني حروفها على وجعنا، بأسلوب مسترسل جذاب، يحمل البساطة الصرف، فتواصلنا معها بعمق.

شتاء مهجور

رينيه الحايك

الناشر/ المركز الثقافي العربي/ بيروت/ ١٩٩٦/ ١٢٨ صفحة

مراجعة/ أحمد غريب

الزمن هو مادة هذه الرواية، لذلك، ينشط تيار الشعور للبطلة «منى» عبر معظم الصفحات مستعرضا مركبات الانفصال التي مرت في حياتها: انفصال الزوج عنها، ثم ابنتها التي نضجت وتستقل بالزواج، انفصالها هي عن بيت والديها في بداية زواجها، بل انسحابها إلى الداخل منذ طفولتها، نتيجة عدم تواصل الوالدين، انفصالها عن أحاديث الأصدقاء واهتماماتهم، عن البلدة الصغيرة التي نشأت فيها، وعن ذكريات المكان، عن المدينة التي انتقلت إليها (بيروت) وتتمنى مغادرتها إلى ضاحية منعزلة، إحساس الغربة أمام جسدها الذي فَقَد ملامحه المعتادة والحميمة بحلول سن اليأس مكانه، حتى صديقتها المقربة تغيرت بفعل الزمن، ونتيجة آلية الحياة التي تبرمج الشخصية وتفقدها نكهتها. ومع محاولة الدخول في علاقة مع رجل يقتحم حياتها المفرغة منتحلا صفات المنقذ، دون أن يحقق شيئا معها، يتغير مفهومها عن اليأس منفصلا عن المفهوم الشائع، لتصل مركبات الانفصال بتيار الشعور إلى مستويين من الحركة والزمن (داخلي وخارجي) يغاير كل منهما الآخر تماما، ويسعى كل منهما إلى نفي الآخر.

تبدأ الرواية بما أعقب زواج الابنة (سمر) من فراغ وتفريغ لعالم بطلتنا (منى): «على الطاولة أمامي أربع كئوس، إحداها ملطخة بأحمر الشفاه. وعند طرف الطاولة آلة تصوير، لابد أن أحدا ما قد نسيها. حين وقع نظري على طاولة السفرة، وعلى فوضى الصحون والقناني فوقها، أشحت بعيني بعيدا عنها. كنت أعتقد أنني، كعادتي، حين أعود إلى البيت، سأعيد الأشياء إلى أمكنتها». لكن الأشياء تجمد على حالها في مناخ شتوي بارد، وببحث الراوية عن الدفء تحت بطانية السرير، ينشط تيار الشعور، ليصل بنا، في النهاية الدائرية للرواية، إلى المشهد نفسه، حيث تكتشف أن آلة التصوير تخصّ أختها التي اشترتها خصيصا لزواج

الابنة، وحيث الرياح الشتوية في الخارج ترفع أكياس النايلون التي تتطاير عاليا كالبالونات.

هذه الدائرية تكاد تكون أسلوبا راسخا في الرواية العربية منذ الستينات، ولا سيما تلك الصيغة المتأثرة برواية «صحراء التتار» لدينو بوتزاتي، إذ تسمح عملية تأمل الذات في مرآة دائرية بمراجعة العلاقة بين المفاهيم والقيم الداخلية والعالم الخارجي، وتسمح، أيضا، بأن تكون لحظة اكتمال الدائرة هي اللحظة الحاسمة لاتخاذ موقف، لو لم يأتِ على لسان الكاتب أو الكاتبة لطالب به القارئ، وفقا لمدى جودة النص. لكن الدائرية في رواية «شتاء مهجور» تتوسل، أيضا، بالتيمة الرومانسية الشهيرة التي يجسدها مناخ الفصول. وإذا كان الأداء الرومانسي من شأنه أن يسقط الداخلي والخاصّ على الخارجي والعامّ، فإن مركبات الانفصال والعزلة التي يستبطنها تيار الشعور تضع هذا الإسقاط محل التساؤل، من خلال مشهد رئيسي يمثل ذروة الحبكة، ويرد في قراءة البطلة ليومياتها المؤرخة بدون تحديد السنة، وفيها يحدث خلط للأزمنة، يجعل اليوميات امتدادا وثائقيا لتيار الشعور. وهذا يضاعف قيمة المشهد – من وجهة نظري.

تدخل منى دارا للسينما لا تعرفها ولا تعرف أي فيلم ستشاهد، إنها تهرب من مدينة انتقلت إليها، لتهرب من مكان وذكريات طلاقها، لكنها لا تتفاعل، أيضا، مع هذه المدينة. وبرغم خلو القاعة تقريبا، يجلس بجوارها شخص يحاول أن يقترب منها (من أجل الأمان وقدر من التواصل ليس إلا). مع بداية الفيلم الذي هو تجاري يبالغ في العاطفة بين البطل والبطلة، ويبالغ في العنف والانتقام – تبكي منى، فيخبرها الجار بأنه مجرد تمثيل، لكنها تبكي بكاءها الداخلي. وبرغم النهاية السعيدة للفيلم، يبكي الجار في نهايته، وتود البطلة أن ترد إليه التعليق نفسه وتؤكد له تشابه حالتيهما. هذا الموقف الذي يتوج الانفصال بين الداخل والخارج يطرح ثنائية (التناقض والانسجام) على المستويين الموضوعي والشكلي للرواية. وهكذا، بالرغم من مبالغات الفيلم التي تهدف إلى استدرار الدموع، ووعيهما بذلك، وكونهما هاربين من شوارع بيروت إلى قاعة سينما غير مطروقة – بكى كل منهما! فهل نجح العالم الخارجي في الاستمرار في حركته ورفع قوة حضوره، إلى درجة السيطرة الطبيعية لفصول السنة المناخية؟ هل نجح في التوافق مع الداخل، وهضمه برغم انفصال الأخير عنه؟ هذا الانسحاب أو التقلص إلى الداخل يدفع تيار الشعور إلى مراجعة مفهوم اليأس، لتصل الراوية إلى مفهوم مناقض للشائع عنه: اليأس هو الشعور العميق بالطمأنينة، أما الأمل فهو التعاسة «لأنه يحول العيش إلى لحظات متصلة من القلق والتوتر والانتظار».

بوصول الراوية إلى نقطة التماسّ مع الأمل، تكتمل الدائرية، ويخرج تيار الشعور من يومياته الموثقة إلى إدراك العالم الخارجي على أنه امتداد رومانسي للداخل، أو الانتظار والتوتر، حتى يصبح كذلك وفقا لمفهوم الأمل. هذه المواجهة المتسلحة بالرومانسية لا تتم على طريقة النهايات السعيدة، ولا على طريقة الخلاص والتطهر، لكنها تتم تحت وطأة الألم والشعور بأنه لا جدوى منها، أو على الأقل، ضعف السلاح، وتكريس العزلة، أو ذلك الوصف القاسي الذي يرد في العنوان «مهجور».

دنيازاد

ميّ التلمساني

الناشر/ دار شرقيات للنشر والتوزيع/ القاهرة/ ١٩٩٧/ ٦٥ صفحة

مراجعة/ اعتدال عثمان

الكتابة بالصور

يتكون نص «دنيازاد» للكاتبة مي التلمساني من وحدات منفصلة ومتصلة، محورها تجربة أليمة مرت بالكاتبة، هي موت الجنين في الرحم، نتيجة انفصام تامّ في المشيمة. هذه التجربة تصبح مادة سردية تجسد لحظة الوعي المكثف بالموت، من خلال حالات متباينة للجسد والنفس والذاكرة، تتواشج عبر وحدات السرد، وتدخل في سياقات مختلفة، في ما تستكشف الكاتبة بواسطتها إمكانيات كتابة مغايرة، تتحقق في النص.

تنبني وحدات السرد على تراكم الصور المستمدة من الذاكرة البصرية الممتزجة بذاكرة الحواس الأخرى، فنجد أن العناية بالتفاصيل المرئية – المرصودة بدقة سينمائية – تعادل ما تلتقطه بقية الحواس، على حين نجد عبارات دالّة على هذا المنحى في الكتابة. نقرأ مثلا: «تعود الصور الواحدة تلو الأخرى وتحتل مساحات متباينة من رأسي» (ص ١٨)، و«هكذا تتراكم الصور في مؤخرة رأسي» (ص ٤٥)، و«أختزن في رأسي صورا للمكان والناس» (ص ٢٩). وهكذا، تتواتر على امتداد النص صور الألم الجسدي والمعنوي، وصور «الموت القريب والموت الممكن والموت المحدق» (ص ١٩)، وصور الواقع الخارجي والواقع المتخيل والحلم، وصور مستلهمة من أفلام رعاة البقر والكتب المصورة وأفلام الرعب. يعتمد السرد، في هذا الجانب، تقنيات المزج بين الصور أو وضع صورة فوق صورة، إلى جانب اللقطة الثابتة والتقطيع أو المونتاج واللقطات الواسعة العريضة والتقريب بـ «الزوم» والتلاشي التدريجي... إلخ.

أما ذاكرة الحواس فتتجلّى في عبارات مثل: «وأكتشف أني نسيت طعم وشكل ورائحة الألم» (ص ١٩)، أو تستدعي صورة صديق، تطالع الراوية في صفحة الوفيات: «رائحة عطر تفوح من مسامّ وجهه القطنية الملمس» (ص ٢٢)، أو يتجسد في الحلم صوت وقع أقدام، فيصبح «صوتا يحتويني» (ص ٢٤)، أو تقرأ «يتثاءب الكون فتخرج من فمه أزمنة ووجوه وبعض روائح وصور منسية» (ص ٦٣).

نستطيع أن نقسم وحدات السرد المنفصلة المتصلة إلى قسمين، يرتبطان بواسطة العودة المتكررة إلى الحدث الرئيسي، اقترابا وابتعادا عن بؤرته الزمنية، المحددة في النص بالخامس عشر من مايو ١٩٩٥. تمثل الوحدات الخمس الأولى ما يمكن أن نطلق عليه ذاكرة الرحم/ القبر، أو الرحم/ الموت، في ما يظهر التحول التدريجي صوب الرحم/ الحياة، بدءًا من الوحدة السادسة التي تحمل عنوان «سؤال يلح آخر الليل هكذا»، وانتهاء بالوحدة الحادية عشرة الأخيرة.

تشغل الوحدة السردية الأولى «سلة ورد» المساحة الأكبر من فضاء النص، ويتوزع السرد فيها بين صوت الراوية الأساسية/ الكاتبة وصوت الزوج الذي يتخذ في النص شكلا طباعيا مختلفا. يقدم المشهد الافتتاحي الحدث الرئيسي عن طريق تفاصيل مرئية دقيقة تنطبع في الذاكرة، في حين تستعيد الراوية لحظة الوعي المكثف بالموت، لتصبح محورا لتراكم الصور في الوحدات التالية.

«جاءت «دنيازاد» إلى الغرفة ٤٠١ للمرة الأولى والأخيرة، تودعني، في أكفانها البيضاء الصغيرة عدة لفّات من الشاش النظيف وثلاثة أربطة، عند الرأس والقدمين وعند الخصر. ومُلاءة كبيرة تضاعف من حجم الجسد النحيل. نظرت إلى الوجه المستدير المائل للزرقة. العينان مسدلتان والأنف صغير والفم يشبه الهرم، شديد الزرقة» (ص٧).

عناصر هذا المشهد وما يبتعثه من حالات الألم الحسي والمعنوي تستعاد على امتداد النص، في ما تقدم في هذه الوحدات السردية، من خلال مواقع زمنية متباينة، سابقة ولاحقة للحدث، نتلقاها من خلال منظورين متكافئين للراوية والزوج في آن.

وإذا كان المشهد الافتتاحي يعد مفتاحا لدخول عالم النص الذي تتداعى فيه الصور وتمتزج وتسلط عليها درجات متفاوتة من الضوء الساطع والعتمة والظلال، فإن تعرّف ارتباط هذا المشهد بمكونات الوحدات السردية الأخرى يضيء هذا المنحى في الكتابة.

في الوحدة الثانية «جريدة الصباح»، تستدعي صورة باسمة لصديق في صفحة الوفيات وجه دنيازاد «تحت أحرف الاسم الثلاثي، بين سطور النعي الطويل، طالعني وجهها مختلطا بدماء المخاض وزرقة الموت» (ص ٢٢). وعن طريق القطع والوصل

تتوالى المشاهد، لتقدم وصفا لملامح صاحب الصورة الباسمة، في ما يشبه لقطة «الزوم» المكبرة والكاشفة، في الوقت نفسه، عن درجة الضوء المنعكس على الوَجْنة اليسرى، من خلال زجاج نظارة الرجل. هذه اللقطة «لا تتحرك لكنها كرسوم الفراعين. تتأهب للحركة وتثبت في الذاكرة» (ص ٢٢). تتوالى اللقطات، فتقدم لقاء بالصديق قبل موته، وقصة مجسدة في تفاصيل مرئية يرويها عن زوجه، ومشهدا متخيلا للمرأة الباكية نفسها وهي تطالع الجريدة. تتداعَى هذه اللقطات إلى صور الحلم لتتماهَى «دنيا زاد» مع الراوية في طفولتها. لكن سرْعان ما تعود الصورة الباسمة لتنمحي، أيضا، من ذاكرة العين، وتحل محلها صور حلم آخر عن «دنيازاد» في قبرها المغلق، تتراكم فوقها صور مستعادة ومتخيلة لمكان جديد يصلح قبرا لصاحب الصورة، وما يمكن أن تراه وتشعر به زوجه.

تكتسب هذه المشاهد آنيّة الحضور البصري المباشر عن طريق استخدام الفعل المضارع بضمير المتكلم مثل: أعرف، أسمع، أغمض، أمحو، أبكي... إلخ، بالإضافة إلى الجمل الاسمية، فلا يصبح القصّ مجرد حكي في الماضي أو استعادة للحدث من الذاكرة، ولكن يصبح الحدث نفسه حاضرا، يعاش مرات ويكتسب كثافة حسية وشعورية واضحة.

أما في وحدة «ثوب جديد للمناسبة»، فيمثل قرار الاستقالة رفضا لقيود المؤسسة والزيف في الواقع وحالة الانسحاب والوحدة، كما يستدعي صورة الغرفة ٤٠١، «وشهور عجاف تتلو هذا الفعل الأول منذ موت دنيازاد» (ص ٣٠). وبيع البيت في الوحدة التالية يشير إلى موت الماضي ودخول نسق حياة شريحة من شرائح الطبقة الوسطى، إلى غياب أخير، بسبب تحولات الواقع. لكن صورة بيت العائلة القديم تستعيد صورة الجنين التي ارتسمت في ذهن الزوج، لأنه البيت الذي كان يمكن أن تحبو فيه «دنيازاد» أو كانت ستصرخ فزعا. وهذه الصورة «تتلاشى في الذاكرة، كما تتلاشى صورتها في قبر محكم» (ص ٣٣).

وإذا كانت الوحدات السردية السابقة ترتبط بصورة واضحة بالحدث الرئيسي، اقترابا وابتعادا عن بؤرته الزمنية، وابتعاثا، في الوقت نفسه، لحالات مشابهة في سياقات الواقع اليومي المعاش والمتخيل والممكن والحلم، فإن توالي الصور المستمدة من مشاهد فلمية، يؤدي وظيفة إضافية في السرد.

يتمثل استلهام شرائط الصور المتحركة في وحدتي «لعبة الموت» و«نقطة تحول»، فتقع الوحدة الأولى في نهاية القسم المكرس لتثبيت ذكرى الموت في الوحدات الخمس الأولى، على حين تقع الوحدة الثانية في نهاية النص، بعد المرور بوحدات «نافذة على الانتظار» و«شهاب الدين يحب سلمَى» و«اختبارات الحمل» و«لو كانت بنتا»، وكلها تحيل إلى حالات ومراحل الخروج من الرحم/ القبر إلى الرحم/ الحياة، بغير أن ينقطع الخيط الواصل بين الوحدات السردية على امتداد النص، على حين تخفت الشحنة الانفعالية الأولى، وتمتزج بصور الحياة اليومية وحالات السأم والرعب والانتظار للمولود القادم.

إن اللقطات المتتابعة في «لعبة الموت» تصور مشاهد مركبة من أفلام مغامرات «الكاوبوي» وقصص «لاكي لوك» المصورة، فضلا عن إحالة مضمرة إلى دون كيخوته. يتسم تقديم هذه المشاهد بتحول ضمير السرد من الأنا الراوية إلى مخاطب مفترض، هو نفسه الشخصية السينمائية التي تدور حولها لعبة الموت، وهو نفسه الشخصية القادمة من صفحات الكتب المصورة والمتماهية مع دون كيخوته، على نحو ما يظهر في «أنت الآن لاكي لوك نفسه، لا ينقصك سوى حصان هزيل وطيب يشاركك الصمت والتأمل والمغامرة والوحدة» (ص ٣٧). هذه المشاهد تحفل بالتهكم والمفارقة الساخرة بين مظهر البطل المحظوظ وحقيقته البائسة، إذْ يتقاذفه فتيان «الكاوبوي» ويلتقطونه على مُلاءة بيضاء خلال لعبة الموت، في حين يدفعونه إلى كومة ريش دجاج، فيصير مثل ديك موفور الريش وبائس، يعاني الغثيان والدهشة والخوف. غير إن «لعبة الموت» المتجسدة من خلال أفلام المغامرة والحركة والوسائط الفنية الأخرى تتداخل مع مشاهد من حياة الراوية، فتتراوح صيغة المخاطب بين الشخصية السينمائية ووصف حالات الجسد الظاهرة من اصفرار وشحوب وغيرها، بالإضافة إلى خلجات النفس والكوابيس والأرق. ويأتي تداخل المشاهد بعد عبارة دالّة، إذ تقول الراوية، «ربما أكون قد خضت حقا لعبة موت مشابهة وطقوس اختبارات أخرى تقتل الخوف والدهشة الفزعة» (ص ٣٨). هكذا، تتواشج المشاهد وتشكّل نسيجا واحدا يتكون من عناصر متباينة، وتتواشج، في الوقت نفسه، مشاهد حسية للراوية وزوجها،

مصورة برهافة عالية، تؤشر، في هذا الموضع من النص، للانتقال إلى حالات الانتظار المتوجس لما يأتي.

أما في «نقطة تحول»، فترد اللقطات متتابعة عن طريق عبارات مثل: «صور من فيلم» و«صور أخرى ممكنة» و«صور من فيلم آخر»، وتستمد كلها من أفلام الرعب ومصاصي الدماء والأشباح في سياقها المعروف والمتخيل في آن.

يمكنني أن أقول إن المشاهد الفيلمية تعكس حالة الخوف والفزع الداخلي إلى الخارج، وتجسد هواجس النفس وتسقطها على تفاصيل مرئية. كما أن اللواذ بتفاصيل هذه المشاهد يحقق تراكما للصور المستمدة من سياق مغاير للسياق الأدبي، في الوقت الذي يدفع فيه باللحظة الجوهرية في العمل من حال إلى حال، فتصبح لعبة الموت بداية للعبة الحياة، أو صنع الحياة، بمعنى انتظار الوليد الجديد. أما الأسلوب التهكمي الساخر الموظف في تصوير هذه المشاهد، فيفضي إلى تخفيف حدة التوتر الداخلي والقدرة على مواجهة الخوف. وإذا كانت وحدة السرد «نقطة تحول» تأتي في نهاية النص، فإنها تشير إلى دلالات متعددة، فالصور المستمدة من أفلام الرعب تحيل إلى استمرار حالة الفزع من أن تكون لعنة ما قد حاقت بالجسد، فيصبح عاجزا عن منح الحياة لمولود جديد، وتحيل، في الوقت نفسه، إلى عبور الأزمة على المستوى الحسي والنفسي. وترتبط «نقطة تحول»، أيضا، بالبعد الوجودي والفلسفي لمعنى الحياة والموت، وتستعيد الراوية في بداية هذه الوحدة مكونات الوحدات السردية السابقة في صور مختزلة، من بينها عبارة تقول «كنت قد كتبت كتابا جديدا» (ص ٦١)، مما يعيدنا من جديد إلى سؤال الكتابة.

يتجلَّى سؤال الكاتبة في الوحدة السردية السادسة «سؤال يلح آخر الليل هكذا»، وهي الوحدة الفاصلة بين صورة الرحم/ الموت في الوحدات الخمس الأولى وصورة الرحم/ الحياة في الوحدات الخمس الأخيرة. سؤال الكاتبة يعني في هذا الموضع من النص: كيف تتحول تجربة الموت والفقد والألم الخاص إلى تجربة كتابة، تقترن فيها مغامرة الخلق بالمعنى الفيزيقي – أي صنع طفل جديد – بمغامرة الإبداع الأدبي؟ الكتابة هنا تواجه الموت بالكتابة عنه «ها أنا أكتب يموت» (ص ٤٣)، على حين تصل بين الواقع الخارجي الذي تتراكم صوره والواقع الحسي والنفسي الذي يتمثل في صورة الألم الممتد من الحلق إلى الرحم، يحفر طريقا سرّيًا في الجسد، ويخترق عقباته، ويمد خيوطا بين الإحساس بالموت وإمكان مجاوزته بإرادة الحياة وإرادة الكتابة. يتجلَّى، أيضا، سؤال الكتابة من خلال طرح مداخل ومضامين واختيارات محتملة، تظهر في قول الراوية/ الكاتبة: «أكتب عن الانتظار، عن رهبة وجود كائن آخر ينمو هناك... أو أكتب عن ذاكرة خائبة... أو أكتب عن قهر الخوف بخوف آخر... أو أكتب عن حلول بديلة» (ص ٤٣). هذه الاحتمالات المطروحة للكتابة تجاور اختيارات أخرى تتحقق في النص، على نحو ما ذكرت من قبل. من بين الإشارات الدالّة، في هذا الصدد، نجد مثلا: «يجب أن تعيش قصة موت وتكتبها في رغبة خالصة لاستبقاء الذكرى» (ص ٥٣)، أو: «لم يبقَ لديّ سوى تلك الرغبة في إعادة تشكيل العالم، وفقا لقانون الغياب» (ص ١٩).

تحيلنا هذه الإشارة الأخيرة إلى عنوان العمل الذي يقيم علاقة تناصّ مع «ألف ليلة وليلة»، تنبني على استبدال الغياب بالحضور. فاسم «دنيازاد» يرد في النص الشعبي بوصفها الصوت المساعد الذي يحدّث شهرزاد، كي تبدأ الحكاية في الليلة الأولى وتستأنفها في بدايات الليالي التسع التالية، ثم تختفي دنيازاد لتتوالَى الحكايات، وليصبح الحكي معادلا للحياة، وتوقف الحكي مستدعيا للموت الماثل. يحيل نص مي التلمساني إلى الحكاية الشعبية حين كان الجنين مايزال في رحم الأم، لا تظهر إلا صورته على شاشة السونار: «قلت أسميها «زاد» ثم قلنا أنا وزوجي «دنيازاد» مثل ألف ليلة وليلة» (ص ١١). وإذا كانت دنيازاد الليالي تختفي بعد قيامها بدور تمهيدي لانطلاق الحكاية وتواصلها، فتمثل بذلك الغياب في النص الشفاهي والحضور المفترض خارجه – فإن دنيازاد الأخرى تمثل قلبا للعلاقة السابقة، فيصبح الغياب في الحياة حضورا في النص المكتوب، على حين تقترن بداية السرد بنهاية حياة الوليدة. هكذا، يصبح زمن الكتابة الذي تحرص الكاتبة على إثباته في نهاية النص – وهو (١٨ مايو إلى ١٥ أكتوبر ١٩٩٥) – هو الخط الزمني المرتبط بحياة دنيازاد في الذاكرة، والمتصل بتاريخ مولدها وموتها في اليوم التالي. ذلك الرحيل الأول يلحقه رحيل ثانٍ قرب نهاية النص، بمعنى دخولها مرة ثانية رحم الذاكرة، لكنها هذه المرة ذاكرة الغياب.

هناك، بالطبع، حضور مضمر لشهرزاد أخرى يتمثل في صوت الراوية الأساسية التي هي، أيضا، الشخصية المحورية في

العمل والكاتبة الفعلية، وترد إشارة إلى عملها الأول «نحت متكرر» (ص ٤٢)، وهي الكاتبة الضمنية التي تدير السرد في هذا النص، عن طريق تراكم صور غير متجانسة، تلتقط المؤتلف من بين المختلف، لتجسد حالة الوعي المكثف بالموت والخروج منها والارتداد إليها مرات على امتداد السرد. هذه الكاتبة الضمنية تبتعث من اللاوعي حالات مشابهة، مستوحاة من سياقات متباينة، يعيد القارئ اكتشافها من خلال احتمالات التأويل، في ما يفضي هذا المنحَى في الكتابة إلى كسر السردية الخطية واستبدال شكل آخر يقوم على التجاور والتراكم للمرئي والملموس والمحسوس بالشكل الروائي المعروف.

وإذا كان نص «دنيازاد» يقيم تناصّا مع التراث الشعبي عن طريق المفارقة بين دلالة الحضور والغياب، فإنه يستلهم، أيضا، التراث المقدس من خلال تعبيرات قرآنية مثل قول الراوية: «أحمله نطفة ثم علقة» (ص ٥٤). ويتكرر التعبير نفسه في صفحة (٥٥)، أو نقرأ: «تبدأ في الدوران في فلك معلوم» (ص ٦٥)، أو نجد نسجا على الصيغة القرآنية في عبارة مثل: «ولد ولم يولد ولم يكن له مثيلا أحد» (ص ٥٥)، أو نجد إحالة إلى صورة يهوذا، تقترن بصورة وجه الصديقة، من ناحية، وتقترن، من ناحية أخرى، بعملية إحلال الصور بعضها مكان البعض، أو وضعها فوق بعضها البعض تقول «أهشه (وجه الصديقة) بحركة خفيفة من رأسي وأضع بدلا منه صورة يهوذا. هكذا أستطيع تأمل الصورة وفلسفة التاريخ» (ص ٦٥).

تشير العبارة السابقة إشارة خفيّة مجددة إلى منحَى الكتابة الذي يعتمد تركيبا ذهنيا وحسيّا للصور، في ما تلمّح إلى رؤية لها بعدها الفلسفي والوجودي، لا تقتصر على التاريخ الشخصي والسيرة الذاتية، وهو ما يبدو على المستوى الأول للنص الذي يكشف، في الوقت نفسه، عن النظر إلى العالم من موقع جيل عاش توابع الهزائم ومحنة التاريخ القريب، بدون أن يشارك في صنعها، ذلك الجيل الذي تعبّر الراوية/ الكاتبة عن صوته في قولها «قادرة على التمرد واللامبالاة والاختيار والاشتراك في القرارات المصيرية دون أن تدمع لي عين أو يهتز لي جفن» (ص ٦٢). إن تلك النظرة إلى الذات وإلى الواقع تكشف عن المغايرة والاختلاف في إطار الوحدة والتنوع في الواقع المعاش والأدبي في آن، بعكس ما يتردد، أحيانا، عن قطيعة معرفية متوهمة، يحدثها الاحتفاء باليومي والعابر والهامشي أو أشكال الكتابة الجديدة بصورة عامة، كأنها تتم بمعزل عن السياق الأدبي والاجتماعي، إذ إن الكتابة – أيّا كانت أشكالها – تعد موقفا من الحياة والواقع، أو هي – بعبارة أخرى – تطور الوحدة الأكثر خفاء – ربما، لكنها الأكثر تحديا – بين الفعل السياسي والاجتماعي، من ناحية، والفعل الثقافي والأدبي، من ناحية ثانية. واتخاذ نظرة جديدة للكتابة أو إحلال نظرة بأخرى لا يعني إلغاء التفاعل الذي يحدث طوال الوقت بين تاريخ الكتابة وحاضرها، متضمنا جديدها.

يرتبط البعد الفلسفي والوجودي في نص «دنيازاد» بمعنى الموت والحياة وعمل الذاكرة المحكومة بقانون الزمن، فضلا عن رؤية للوجود تقوم على المفارقة بين العمَى والبصيرة. تقول الراوية في الوحدة السردية الأخيرة: «نقطة تحول عند حافة الموت، تفقد بعدها قدرتك على الاهتداء إلى الطريق بمجرد النظر. فتغمض عينيك وتبسط ذراعيك. فإن اهتديت قيل نقطة تحول» (ص ٦٣). هذا المعنى يتكرر في الصفحة نفسها بصياغة مختلفة «تصاريف حياة غريبة لا يهتدي فيها سوى فاقد البصر».

المفارقة هنا مفادها أن الإنسان عموما – والكاتب/ الكاتبة ضمنا – لا يصل إلى البصيرة، بمعنى الاهتداء إلى الطريق الصحيحة في الحياة، من جانب، أو بصيرة تتعلق بسؤال الكتابة، من جانب ثان – إلا من خلال نوع من العمَى. فدروب الحياة التي يسير فيها المرء ما تلبث أن تفضي بها تصاريف الحياة إلى سبل أخرى لا يهتديً فيها سوى فاقد البصر. أما سؤال الكتابة، أو تبني نظرية جمالية تتعلق بها، فيتضارب على نحو مماثل مع الاستبصارات التي تؤدي إليها الكتابة نفسها. لذلك، يكشف السرد عن موقف يختلف عن ما قصدت الراوية/ الكاتبة إلى قوله في البداية. فالعمل الأدبي الذي يدور حول تجربة الموت والكتابة عنها، بهدف استبقاء الذكرى، يفضي إلى خفوت الذكرى وتلاشيها، بالابتعاد عن بؤرة الزمن المرتبط بحدث موت الوليدة، برغم استعادة هذه البؤرة بصورة متكررة على امتداد النص. والكتابة التي ترمي إلى «إعادة تشكيل العالم وفقا لقانون الغياب» (ص ١٩)، أو تشكيل النص الأدبي وفقا لقانون تفكيك عناصر الواقع، وإعادة تركيبها في صور متجاورة ومتراكمة – لا يمكن أن تفهم في الحالتين إلا من خلال تلك العناصر المجتمعة في النص، أي من خلال الكلّ. والكلّ يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر المشتملة

على التراث والتاريخ السياسي والاجتماعي والأدبي.

في هذه الحالة يؤدي العمَى – وفقا لمنطق النص ذاته – إلى استبصار المعنَى الملتبس والمتعدد، في الوقت نفسه، بالنسبة إلى الوجود الإنساني، بصورة عامة، ولوجود الفرد في واقع بعينه وفي ظرف تاريخي، محدد، فضلا عن تجاربه الخاصة. وبناء على ذلك، يكشف نص مي التلمساني عن موقف سياسي واجتماعي، يتجلَّى في فعل أدبي، يرتبط – وفقا لمنطقه الخاص – بالتراث وتاريخ الكتابة وحاضرها، كما يرتبط بتجربة جيل من الشباب، تمثل أعمال أكثرهم موهبةً وجدية منحًى في كتابة جديدة، لا تنفصل عن قضايا واقعنا وهمومه وأزماته الراهنة، برغم أنه قد يحلو لبعضهم، أحيانا، الحديث عن قطيعة معرفية، يحدثها النص الجديد. والحقيقة أن التفاعل لا يكفّ في سياق الكتابة بين السابق واللاحق بغير انتهاء.

إن نص «دنيازاد» ينتج المعنى، بالإضافة إلى ذلك، من خلال محركات جسدية ونفسية، ترتبط بجسد الأم، في ما يصبح صوت الجسد مفجرا لمنابع اللاشعور عن طريق التدفق الحرّ للصور التي تنتظم وفق علاقات المشابهة والاختلاف، من حيث حالة الوعي المكثف بالموت والخروج منها، من ناحية، وتباين السياقات التي تستمد منها الصور، من ناحية أخرى. هذا الانتظام الذي يتحقق في شكل أدبي له قانونه الخاص، إنما يتحقق، أيضا، نتيجة عملية اختيار وحذف وتركيب واستعادة وتكثيف ومزج لصور، تجعل المعنى ملتبسا ومتعددا، في الوقت نفسه.

وإذا كانت «دنيازاد» قد توارت في عتمات الذاكرة وعتمات الكتابة، فإنها تظل تخايلنا في النص برؤًى ومعانٍ مراوغة خلّابة.

يا سلام

نجوى بركات

الناشر/ دار الآداب/ بيروت/ ١٩٩٩/ ١٩٠ صفحة

مراجعة/ يوسف رخا

مدينة تنتظر المطر

شخوص نجوى بركات تتحرك في دوائر مغلقة. عالم ما بعد الحرب – فضاء ما بعد الكارثة – يكاد يكون العامل المشترك الوحيد في ما بينها. لكن الكاتبة في روايتها الأخيرة – على الضد من ليلى عسيران التي اعتمدت مجاز الغيبوبة في وصف أثر الحرب على حيز الوجود – اقتحمت عالم اليقظة، بكل ما يحتويه من متناقضات سافرة وألم صاخب. الناس هنا لا تتذكر، ولا تملك مشاعر سامية تهددها لاإنسانية الحرب. إنهم – تقريبا بلا استثناء – على شفا المنحدر الذي تنمحي بعده الحاجة إلى التفاعل، فالشخص القائم في رواية «يا سلام»: «مستوحش يكره البشر ولا يحب الاختلاط. ذئب لا يأمن إلا لذَاته وإخوته من الذئاب. اختصاصي. محترف». قد يكون على سبيل المثال «قناصا مبدعا» أو «فنانا بارعا في أساليب التعذيب» أو في «صنع الألغام». المهم أنها «نوعيات نادرة أصبحت اليوم في طريقها إلى الانقراض. آلهة، أو أنبياء، يقررون المصائر، مؤمنون بدعوتهم، ويعملون منفردين مرتفعين عن مصافّ الحثالة من البشر والعامة من الرعاع. . .».

فكما كتب الكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو في مقدمة روايته الأولى «الطريق إلى عشّ العناكب» التي تحكي عن المقاومة الشعبية للفاشي في الساحل الليجوري، قرب نهاية الحرب العالمية الثانية – «وكان إحساسي حينذاك يتلخص في الآتي: إنكم تريدون

(البطل الاشتراكي)، أليس كذلك؟ تريدون (الرومانتيكية الثورية)؟ حسن، ولكنني سأمنحكم حدوتة مقاومة ليس فيها أبطال ولا أحد من ذوي الوعي الطبقي. سأمنحكم عالم المجرمين والحقراء والمنبوذين. . . ومع ذلك سيكون هذا أكثر الأعمال ثورية وإيجابية. . . » – تقف نجوى بركات، بدورها، من الحرب والخراب الذي أحدثته موقفا استثنائيا، فهي لم تختَر أبطالا ممن حاربوا لصالح فكرة أو عقيدة، ولا أناسا مسالمين قاوموا الدمار، إنما اختارت أبشع النماذج المستفيدة من الحرب، تلك التي لا تؤمن بفكرة أو عقيدة، لكي تصف التسعينات في بيروت، من وجهة نظرهم، بعد أن مضى – كما يقول لقمان، صانع الألغام السابق وبطل الرواية – «زمن كانت تهتز فيه الأرض وترتجف لخطاهم. . . ».

تبدأ أحداث الرواية باستيقاظ لقمان وذهابه إلى «المهرجان»، حيث يتم إعدام مجرمين في العلن، وتتخذ مسارا كافكاويا أكثر إذ يقيم لقمان علاقة جنسية عابرة بالمذيعة التي تصف الإعدام للمستمعين على الهواء، ولا تتردد في أن تلفظه من سيارتها فور حصولها على لذتها: «انسَ ما رأيته مني اليوم. الأفضل لكَ أن تنسى، وإلا بعثت وراءك من ينسيك اسمك، فَهِمْت!». فيضع يده في جيبه، ويمتثل للأمر الواقع، دون أن يكون «الزميل» (الذي لا يكفّ لقمان عن مخاطبته طوال الرواية) قد استراح: «هكذا هي الحياة يا زميل، يوم لك ويوم عليك!». وإذ يعود أدراجه نحو شقة فقيرة انقطعت عنها المياه والكهرباء وامتلأت أركانها بالقمامة، تتضح بالتدريج قوائم العالم المخيف الذي أبدعته الكاتبة، ويبدأ الحدث الرئيسي الذي يدعم حركة الكتابة للأمام، ويثقلها.

اختيار نجوى بركات للعنوان موفق، فعبارة «يا سلام» لا تشير فحسب إلى الحياة في السلام – على خلاف الحياة في الحرب – التي يجتهد الشخوص لخوض معاركهم معها، وإنما، أيضا، إلى الشخصية الرئيسية الثانية، العانس سلام، خطيبة إلياس أو الأبرص خبير التعذيب الذي قتل في أثناء الحرب، في ظروف غامضة. لسلام أخ لم يحتمل صدمة موت أبويه وفقد عقله، ولها لوريس أمّ الأبرص، العجوز التي ترعاها، وكما يتضح تغيُّر سلام بانتظام على مدخراتها من الدولارات! ثمة علاقة بين لقمان وسلام، جوهرها أن سلام تريد الزواج منه، وهو يستغلها في الحصول على الدولارات، للاستمتاع بالغانية الروسية مارينا أو شيوعيا، كما يسميها (تنتهي هي الأخرى بأن تقبض في قضية تجارة مخدرات، بعد أن تصاحب تاجرا يستغل سذاجتها)، وقد أقنع سلام بضرورة وضع أخيها في المصح العقلي المجاني، ليتخلص من تكاليفه. وفي أثناء إحدى الزيارات، يلتقي لقمان صدفةً نجيب، القناص الذي دخل المصح العقلي، ليتجنب السجن، بعد أن ضبطته السلطات يتاجر بالمخدرات، والتقى هناك بعجوز يبحث باهتمام مبالغ في مسألة الجرذان التي انتشرت في المدينة وكيفية القضاء عليها: «نوعان من الكائنات الحية فقط يصنعان حروبا ضد جنسهما: الجرذ والإنسان. والاثنان لا ينفعان أيّا من الكائنات الحية الأخرى ويدمران كل أشكال الحياة. . . ». يخرج نجيب من المصح ومعه دفاتر العجوز، ويتفق مع لقمان وسلام على إقامة شركة لإبادة الجرذان، برأس مال من لوريس: «لا أعرف كيف أشرح لك يا لقمان. ظل يردد أن الجرذان هي التي صنعت الخرب حتى أقنعني. . . ». الجرذ الذي شواه لقمان في فرن مطبخ سلام لن يكون الأخير إذن، وستدر الشركة ربحا، سواء بالعمل أو النصب، وتعود أيام زمان.

لكن شيئا من ذلك لا يحدث طبعا، فذلك التعاون الثلاثي لا يؤدي إلى أكثر من علاقة سادو – ماسوشية بين نجيب وسلام، يفرغ بعدها لقمان لاستغلال أموال الشركة في إقامة علاقة أخرى مع الميس شيرين، فرنسية لها أب لبناني جاءت لتنقب الآثار، مقنعا إياها بأنه بطل حقيقي أتت الحرب على قوته، عازما على التوبة والسفر معها إلى باريس. عندما تتساءل شيرين، بعد أن تيأس من التعاون مع السلطات في عمل التنقيب الذي جاءت من أجله: «قل لي، ما الذي جعل والدي يوما هنا، وماذا جئت أفعل أنا في هذي البلاد؟!»، يكون نجيب قد أصابه الخبل الذي أصاب عجوز المصح، فلم يعد في حياته أكثر من التجارب الكيميائية التي يمارسها في «المختبر» الذي أقامه في حجرة في بيت سلام، وآثار الضرب والحرق التي يتركها على جسدها في حمى نشواته، وتتباهى هي بها أمام لقمان. عندما تضطر سلام إلى إخراج أخيها من المصح، تقتله بالمورفين في محاولة تغييبه عن الوعي، حتى تتمكن من إخفائه في القبو السري، لكيلا يتردد نجيب في الزواج منها، وتجن. وتكون التجارب الكيميائية هي الأخرى قد قتلت نجيب، بينما لقمان يستعد للحاق بشيرين في باريس. . . يذهب لقمان لزيارة أخيرة، ليجد نفسه محاصرا في ركن من أركان شقة

لوريس، ويتضح فجأة أن لوريس هي التي قتلت الأبرص بالغاز، على أثر صدمتها، بعد أن أدركت طبيعة عمل صغيرها إلياس. المخبولة تعترف بارتكاب جريمتها، وتختلط عليها الأمور، فتعتبر لقمان ابنها، وتطلق الغاز في الشقة، بعد أن تكون قد أغلقت الأبواب بالمفاتيح. حلم التوبة والحياة الأخرى في باريس لن يتحقق أبدا.

أحداث الرواية لا تتبع منطقا واقعيا. وليس ثمة صوت مخلص يعتمد عليه القارئ في التأويل، لكنها هواجس شيطانية، في مجملها، لعالم خلا من كل احتمالات الغفران. نجوى بركات أبعد ما تكون عن تقديم رؤية «موضوعية» لحالة تاريخية أو سياسية أو اجتماعية ما، وهي لا تقع أبدا في فخ الإدانة المباشرة للحرب وعواقبها الوخيمة، إنما تعمل من الداخل، تبحث في قلب العطب عن البذور الفاسدة، وتقدمها كما هي، في سياق مبالغ يظهر بشاعتها وإمكانيتها – قدرة الإنسان العادي، المسالم، على أن يتحول بين يوم وليلة إلى واحد من هؤلاء «الآلهة» – ويذكّر القارئ بما سماه إيتالو كالفينو «التعبيرية الجديدة» في وصف أدب المقاومة الإيطالي، بعد الحرب العالمية الثانية: «ماذا يهمنا في أناس بطوليين بالفعل، أناس حققوا الوعي الاجتماعي؟ إن ما يجب وصفه هو العملية التي تؤدي إلى هذه الأشياء. ما دام هناك فرد واحد لم يحقق هذا الوعي، فواجبنا أن نهتم به، وبه وحده...». إنجاز نجوى بركات الأكبر يكمن في قدرتها على خلق علاقة حميمة بين القارئ وتلك الرموز المخيفة التي أقامتها، الأفراد الذين لم يحققوا الوعي الاجتماعي. فلقمان ونجيب وسلام – وقبلهم الأبرص – هم، أيضا، ضحايا، وحوش وضحايا، نتاج مباشر لأشياء لم يكن لديهم أبدا الوقت ليدركوها. والأحداث المقدمة في سياق نصف كوميدي سيكون لها أثر أكبر من محاولة إلغاء إنسانية هؤلاء الوحوش: إنها تواجهنا بالكارثة، تقول لنا هذا هو عالمكم، وهؤلاء – تقريبا – أنتم أنفسكم، وهذه مدينتكم، والمجاز الفاعل الأساسي – على نقيض غيبوبة عسيران – هو مجاز الدمع والمطر.

السحب هي التي تبكي. السحب تقوم بوظيفة القارئ. ففي سماء بيروت، سحابة تخاطب زميلتها: «أوليست هي المدينة التي فقد أهلها عادة البكاء؟». لا يوجد هناك سوى سحابتين أو ثلاث. لكن الغيوم إذ تسمع حديثهما الغريب، تهتم بأمر المدينة «التي ما عادت تشبه نفسها بل لا تشبه مدنا سواها»، فتجتمع وتتكاثف، من فورها، فوق بيروت، و«تنظر مدهوشة إلى أسفل». وبعد أن تمر الأحداث (لا أحد يبكي في رواية نجوى بركات، وطوال الوقت تنبئنا الشخوص بأن السماء ملبدة، بالرغم من حرارة الجو المستمرة)، بعد أن تتطلع السحب على المدينة وأهلها، ويتيقن القارئ من أن توبة لقمان لا جدوى من ورائها، وأن احتمال الخلاص منعدم، تعود السحب مرة أخرى وتخاطب بعضها بعضا: «أليست الأرض تتحرك من تحتنا وتميد، تهتز قويا وتنبئ بزلزال عظيم؟ إذن، نمضي، يكفينا ما رأيناه حتى الآن... فتجمعت السحب مسرعة تستعد للرحيل. نظرت إلى الأسفل مودعة، ثم انفجرت بالبكاء...».

حدود حرية التعبير

تجربة كتّاب القصة والرواية في مصر في عهدي عبد الناصر والسادات

مارينا ستاغ

ترجمة/ طلعت الشايب

الناشر/ دار شرقيات/ القاهرة/ ١٩٩٥ / ٣٢٥ صفحة

مراجعة/ محمد بدوي

تاريخ العلاقة الصراعية بين الكاتب والسلطة في مصر والشرق العربي، تاريخ طويل. الكاتب يجهد لقول كلمته التي يرى أنها سلطة مضادة، والسلطة تحاول احتيازه لصالحها، ووضعه في جهازها الأيديولوجي. وفي تاريخ مصر الحديث، منذ محمد علي، صفحات طويلة تؤرخ لعلاقة الارتياب التي سرعان ما تصبح علاقة صراع، بين صاحب القلم وصاحب السلطة، منذ نفي رفاعة الطهطاوي إلى السودان، حتى نفي نصر أبو زيد إلى أوروبا، مرورا بتجريد علي عبد الرازق من شارات الفقيه العالم، ومحاكمة طه حسين، وطرد محمد خلف الله من الجامعة، وقتل عبد القادر عودة وسيد قطب، وسجن لويس عوض ومحمود أمين العالم، حتى مصرع فرج فودة، والاعتداء على نجيب محفوظ. تاريخ طويل من الإيذاء البدني والنفسي لرجال لا يملكون سوى أقلامهم وألسنتهم. إن خفت قبضة السلطة السياسية، توحشت قبضة المجتمع.

لكن هذه العلاقة بلغت أوج توترها مع مجيء سلطة يوليو التي أدركت مبكرا أهمية دور المثقف الكاتب في نشر الأيديولوجيا، وتزيينها، والعمل على تخللها جسم المجتمع. ومن هنا تجيء أهمية دراسة مارينا ستاغ التي تتناول تجربة كتّاب القصة والرواية في عهدي عبد الناصر والسادات، من منظور علم الاجتماع الأدبي. إنها، بالأحرى، تتناول أثر المجتمع على منتجي الأدب، ودور الرقابة في سلطة سياسية ذات طبيعة خاصة، متبعة مسارات عدة من الوصف والملاحظة والتقصي التاريخي، متحركة بين المسح الشامل، واستخلاص الأفكار من النصوص، والاستعانة باللقاء الشخصي. ومن المؤكد أن هذا الإجراء النقدي كان ضروريا لباحثة أجنبية، بسبب وجود صعوبات كثيرة أهمها نقص المصادر، وعدم وجود إحصائيات دقيقة عن وقائع السجن أو الاعتقال، وغموض العلاقات السياسية، خصوصا ما يتصل منها بالتنظيمات السياسية السرية. وبرغم ما يمكن أن يوجه من انتقادات إلى معرفتها بوقائع معينة، إلا إن ذلك يمكن فهمه، بسبب تشابك الأمور وتعقدها، وطبيعة العمل السري في تلك الفترة.

أول ما يتبادر إلى الذهن اقتصار البحث على كتّاب القصة والرواية. والباحثة لا تقدم مبرراتها في هذا الصدد. إن حرية التعبير قضية تهمّ المبدع، سواء كان شاعرا أو قاصّا، ناقدا أو روائيا، كما أن الجنس الأدبي لا يمثل إشكالا في هذا السياق. بل إن الدراسة بهذا التحديد غير المقنع، حرمت نفسها من تقصي العلاقة الصراعية المهمة في مجال المسرح الذي طمح كتّابه في الستينات إلى تحويله إلى مؤسسة نقدية، وكان لاصطدام بعض كتابه مع الرقابة دويّ يفوق دويّ اصطدام مبدعي الأجناس الأخرى مع السلطة.

بعد أن تحدد الدراسة مجال عملها وطبيعته، وطرائق دراستها، تتناول الحكم العسكري في علاقته بحرية الكلمة في مصر يوليو، وفي هذا الإطار، ترصد مجموعة من الوقائع تتصل بحل الأحزاب وإلغاء الصحف التي تعبّر عنها، ثم تتتبع خطوات الدولة الناصرية في مجال الثقافة، مثل تأميم الصحافة وخلق مؤسسة الرقابة. وبرغم اتّكاء الدراسة على كثير من الوقائع، إلا إن التحليل يبدو شاحبا، فالكاتبة لم تحدد طبيعة السلطة، واكتفت بوصف الحكم بأنه عسكري وشمولي، وهما صفتان غير كافيتين لتحديد طبيعة سلطة يوليو، وما اعتورها من تغيرات، لانتهاج السلطة ما سمي حين ذاك بتجربة الصواب والخطأ، ذلك إن الضباط الآتين من الفئات البينية والوسطى لم يستطيعوا يوما إنجاز أيديولوجيا واضحة المعالم، وكان على المثقف المصري أن يكتشف بنفسه النغمة الصحيحة المطلوب عزفها.

تضم الدراسة فصلا بالغ الأهمية عن الأدب المنشور في مصر من ١٩٥٢ حتى ١٩٨٠، ونصيب مصر من صناعة الكتاب، ودور السلطة في عملية النشر والترجمة، يتبعه فصل عن موضوع السجن، في تقصٍ تاريخي يبدأ من الفترة السابقة على ١٩٥٢ حتى بداية الثمانينات، بيد إن هذا الفصل لا يبرز المشهد المصري في كليته، وبعمق كافٍ، ولا يضع يده على العلاقات المعقدة بين الكتّاب والنظام، واختلاف الوضع من موقف إلى آخر. ثم ترصد المؤلفة حالات الفرار من القاهرة إلى خارجها، ودور بيروت اللافت في نشر الأدب المصري، في تلك الفترة، بعد انهيار مؤسسات النشر المصرية، أو تأميمها، أو وضع العقبات أمام طبع الكتاب وتوزيعه، وتصديره إلى الخارج.

إن الرقابة التي تمثل جهازا أيديولوجيا خشنا لا تمنع التعبير فحسب، لكنها تطلب من الكتّاب، ضمنا، مغادرة مواقع الناقدين

والمعارضين، والاندراج في علاقات المؤسسة، والاختراط في جهاز صياغة الرأي العام. وتكون الرقابة، أحيانا، مظهر عنف المجتمع برمته، وهو مجتمع برغم توغله في الحداثة، مازال يرى لنفسه الحق في الرقابة على أفراده الذين يقدمون على خرق محرماته، أو وضع رؤيته للعالم موضع المساءلة والنقد.

وتدرس مارينا ستاغ الرقابة الرسمية، وما يرافقها من كوابح أخرى غير منظورة، متوقفة أمام المحرمات الإسلامية الثلاثة، وهي الدين والجنس والسياسة. ثم تخصّ كتابي (الله والإنسان) لمصطفى محمود، و(أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ، بدراسة تستعرض فيها القضايا والإشكاليات التي جعلت العملين هدفا للمصادرة والمنع.

بعد ذلك تقوم بدراسة حالة على قدر من التفصيل لبعض النصوص الأدبية التي تعرضت إلى الحذف، مثل (تلك الرائحة) لصنع الله إبراهيم و(المخاض) لعادل حجازي و(البيضاء) ليوسف إدريس و(العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح) للويس عوض. وهكذا، تركز الكاتبة على ما هو عيني وجلي وشهير، دون أن تقدم تحليلا نقديا لافتا لآليات الترميز المراوغة، وهذا ما جعلها لا تتنبّه لبعض النصوص المهمة مثل (بنك القلق) لتوفيق الحكيم، أو قصص إدريس: (الشيخ شيحة) و(العملية الكبرى)، مثلا.

إن الكاتبة تقدم جهدا لافتا في الرصد والإحصاء، لا يوازيه جهد نقدي في قراءة النصوص، ولهذا، تنهي دراستها بملحقين مفيدين، أولهما ببليوجرافية بأسماء الكتّاب الذين تعرضوا إلى الاعتقال أو السجن في فترتي سلطة يوليو، وثانيهما عن الكتّاب الذين حصلواعلى جوائز الدولة في الأدب!

وفي تقديري، أن الدراسة تفتقر إلى رصد بعض العناصر المهمة في صراع الكتّاب ضد سلطة الحكم الشمولي، وفي مقدمتها، محاولات هؤلاء الكتّاب الانفلات من قبضة المؤسسة وإغرائها، بالبحث عن آليات جديدة لتوسيع مساحة الحرية، مثل المجلات غير الدورية التي بدأت في أعقاب هزيمة ١٩٦٧، بمجلة جاليري ٦٨، ثم ظاهرة الماستر في السبعينات وبداية الثمانينات.

بيد إن النقص الأساسي يكمن في الافتقار إلى التحليل السياسي الدقيق الذي يحدد طبيعة السلطة وآلياتها، وطرائقها في إدارة الصراع، وتباين هذه الطرائق من سلطة عبد الناصر إلى سلطة مايو ١٩٧١.

إن دراسة مارينا ستاغ عمل أكاديمي مهم يعالج قضية بالغة الأهمية في تطور المجتمع المصري الحديث، وبرغم بعض جوانب النقص فيها، فإن الباحث المنصف لا يمكنه إلا أن يقدر لصاحبتها الجهد العلمي الكبير والملاحظات الذكية التي جعلتها تسد نقصا ملحوظا في الوعي بحركة الثقافة المصرية المعاصرة. وتبقى تحية واجبة لطلعت الشايب، المترجم القدير، فقد كنت أشعر بأن ما أقرؤه كتب أصلا بالعربية... أمانة في الترجمة، ودقة في اللغة، وسلاسة لا يمتلكها إلا كاتب حقيقي مبدع.

ملف العدد

الروائيات العربيات

مرحلة التكوين وما بعدها

جوزيف زيدان

الناشر/ ألباني/ جامعة ولاية نيويورك/ ١٩٩٥/ ٣٦٣ صفحة

مراجعة/ فريال جبوري غزول

بدءاً يمكن توصيف كتاب «الروائيات العربيات» المنشور بالإنجليزية، لأستاذ الأدب العربي في جامعة ولاية أوهايو، جوزيف زيدان، بأنه مفيد أكثر مما هو مثير، فهو يبتعد عن الخطابية والسجالية، ويتعامل مع روايات بعضها ضعيف أدبيا، لكنه كتاب قيّم لابدّ لكل من يتابع كتابات المرأة العربية من أن يقتنيه، ويا حبذا لو ترجم إلى العربية. وتنبع قيمة هذا الكتاب، أولا، من دراسته المتأنية لنشوء الرواية العربية النسائية منذ أواخر القرن التاسع عشر وتطورها حتى مطلع التسعينات، وثانيا، من تقديمه لنتائج بحثه في لغة سلسة تستفيد من النظرية الأدبية المعاصرة، بدون أن تستعرض مصطلحاتها المستحدثة، وثالثا، من رصده الدقيق لتجليات أطروحته المُقْنِعَة في الكتابة الروائية العربية النسائية، فكل من يتابع هذا الأدب ويتأمل فيه سيجد أن مقولات الباحث صحيحة. وبالإضافة إلى ما سبق، فالكتاب يصلح أن يكون مرجعا، ففيه ستة ملاحق (ص ٢٣٧ – ٢٦٩)، خمسة منها جداول بالدوريات النسائية في (١) مصر، (٢) لبنان، (٣) العراق، (٤) سورية، (٥) في بقية العالم العربي وخارجه. أما الملحق السادس فيحتوي على كل الروايات العربية التي كتبتها امرأة بين ١٨٨٧ و١٩٩٣. أما مراجع الكتاب، فتبلغ نحو خمسمئة، بين كتاب ومقالة، وهوامشه تغطي خمسين صفحة، وهي مهمة وثرية بمعلوماتها الإضافية. ومع أن البصيرة النقدية ليست بكثرة المراجع أو قلتها، إلا إن وضعنا هذا الذي نفتقر فيه إلى أبسط المعلومات المنسقة والمعتمدة عن كتابات المرأة العربية، يجعلنا أحوج ما نكون إلى هذا العمل الرائد. فهو إن لم يكن خريطة مكتملة، فهو على الأقل دليل نقدر أن نبدأ في ضوئه باستكمال المسيرة وتكملة النواقص وتفصيل المختزل. فكل بحث مهما طال وأفاض لابدّ له من أن يقتصر على أوجه دون أخرى، ويركز على أبعاد أكثر من غيرها، لأنه ليس موسوعة بل دراسة. لقد شدّت التجربة المشرقية ذهن المؤلف أكثر من التجربة المغربية أو الخليجية، وركز تحديدا على الرواية المصرية/ السورية/ اللبنانية/ الفلسطينية. وهناك أديبات عربيات أصبحن معروفات بأعمالهن الروائية من أمثال خناثة بنونة (المغرب)، أحلام مستغانمي (الجزائر)، عالية ممدوح (العراق)، فوزية رشيد (البحرين) – على سبيل الذكر لا الحصر – لا يذكرهن المؤلف إلا في الملحق أو الهوامش، مع أن رواياتهن تدخل في صلب أطروحته، كما أنه يسقط من تحليله روائيات متميزات، مثل هدى بركات (لبنان)، وسلوى بكر (مصر)، ورضوى عاشور (مصر)، يصلحن نموذجا متميزا لما يعكف عليه. ولا أرى بأسا في هذا، فمن حق المؤلف أن يختار نماذجه، لأنه لا يمكن أن يتعامل مع كل رواية بالتفصيل، لكنْ كنت أتمنى أن يختار في مرحلة تطور الرواية النسائية أنضجها أدبيا، وأكثرها تنوعا، لدعم أطروحته، عوضا من أن يشرح لنا شرحا مسهبا مجموعة من الروايات لكاتبة واحدة (مثل نوال السعداوى، أو إملي نصر الله، أو ليلى عسيران)، مع علمه بتفاوت القيمة في مجمل إنتاجهن. إنني أدرك ما يرمي إليه الباحث: فهو لا يسعى إلى الانتقال بين القمم الإبداعية في الرواية النسائية، وإنما يرمي إلى أن يسجل تعرجات المسيرة، صعودها وتعثرها، تقدمها وانكفاءها، عند كاتبة ما، لتشكل هذه الخيوط المتشابكة نسيج المسار الروائي عند المرأة العربية. فالمؤلف يهدف إلى تصوير تاريخي وسسيولوجي لموقع المرأة العربية، ومحاولاتها الدائبة في تحقيق نفسها عبر الكتابة، أكثر مما يهدف إلى تتبع محطات الإبداع والطفرات النوعية، ولهذا، يهتم بالأثر التراكمي.

يضع جوزيف زيدان تكوين الرواية العربية النسائية في سياق المجتمع العربي، فيقدم في الفصل الأول من كتابه صورة سريعة عن دور المرأة في تاريخ العرب، ثم ينتقل إلى عصر النهضة، حيث يتوقف طويلا عند رفاعة الطهطاوي، وقاسم أمين، وأحمد لطفي السيد، وملك حفني ناصف (١٨٨٦ – ١٩١٨)، وجميل صدقي الزهاوي، ومعروف الرصافي، وبطرس البستاني، ونظيرة زين الدين (١٩٠٨ – ١٩٧٦)، والطاهر حداد، وهدى شعراوي (١٨٧٩ – ١٩٤٩)، وغيرهم ممنْ دعوا إلى تحرير المرأة. ومما يلاحظه الباحث أن المعركة بكل تداعياتها الدينية قد اقتصرت على الطبقة الأرستقراطية والوسطى في المدن، حيث أصبح الحجاب قضية، بينما نساء الفلاحين في القرى لا يغطين وجوههن وسفورهن لم يثر زوبعة. ويشير زيدان إلى تداعيات قومية في هذه المسألة، حيث اعتبرت بعض الدوائر حجاب المرأة التقليدي رمزا للهوية «ودرعا ضد التغلغل الثقافي الغربي» (ص ٣٨). وفي الفصل الثاني الذي يحمل عنوان «الجيل الرائد»، يتطرق زيدان إلى الأجناس الأدبية التي بدأت تحمل سمات النسوية، خاصة الشعر، بعد أن كان مصطلح الإبداع والتفوق الأدبي مرتبطا بمفهوم «الفحولة»، ومن ثم بالذكورة. ثم يقوم زيدان بتقديم ملامح التجمعات الأدبية التي شكّلت آفاق الكتابة النسائية مثل الصالونات الأدبية والنوادي الثقافية والدوريات النسوية. ويذكر بشيء من التفصيل بعض الرائدات: مي زيادة، وردة اليازجي، جميلة العلايلي، هدى شعراوي، نازلي فاضل، سليمة الملائكة (أم نزار)، عائشة التيمورية، زينب فواز (وهي الاستثناء في قاعدة انطلاق تحرير المرأة من الطبقات العليا)، لبيبة هاشم، عفيفة كرم، وغيرهن. وبعدها ينتقل زيدان إلى ما يسميه بجيل ما بين الحربين العالميتين، فيشير إلى ريادة سهير القلماوي، وبنت الشاطئ، وفاطمة (روز) اليوسف. كما يشير إلى رجال الفكر الذين ساندوا المرأة بكتاباتهم أو مواقفهم، من أمثال عبد القادر المازني، وطه حسين.

تنطلق أطروحة زيدان من أن المرأة تكتب الرواية بحثا عن هويتها التي تراها، أحيانا، هوية شخصية، وأحيانا، هوية قومية. وهذا التأرجح بين الفردي والجماعي يأتي نتيجة ظروف تاريخية، ويشكل جدلا بنّاء، ويتطلب توازنا بين متطلبات المرأة، باعتبارها ذاتا لها حقوقها ومتطلباتها، وباعتبارها فردا في جماعة تعاني من القهر الاستعماري والإمبريالية والاحتلال. ففي الفصل الثالث الذي يحمل عنوان «البحث عن الهوية الشخصية»، يشرّح الباحث الأعمال الروائية لأمينة سعيد، وليلى بعلبكي، وكوليت خوري، وليلى عسيران، وإملي نصر الله، ونوال السعداوي، ويشير في خاتمة هذا الفصل إلى كاتبات أخريات، بدون الدخول في تفاصيل التحليل الأدبي لأعمالهن، مثل رجاء نعمة، ومنى جبور، وهند سلامة. ومن حسن التقدير ودقة الرصد، لا يضع زيدان الروائيات في خانات ثابتة لا يخرجن منها، فهو يحلل كل عمل من أعمالهن على حدة، ليرى البعد الذاتي والبعد الجماعي فيه، ومحاولة بعضهن الجمع بين الاثنين. كما أنه لا يكتفي بتحليل موضوع الرواية وربطه بتطلعات المرأة، وإنما يعلّق على الجوانب الجمالية والأدبية، متحفظا بين حين وآخر على أسلوب أو لغة أو بنْية العمل. وعند متابعة تاريخ الرواية العربية النسائية نجد – على الرغم من العقبات الخارجية والتعثرات الداخلية – خطا ممتدا من الكتابة عن عالم المرأة والثورة، على دونيته ومحدوديته واستشراف تقنيات تفصح عنه.

ينتقل زيدان في الفصل الرابع إلى «البحث عن الهوية القومية»، راصدا إرهاصات هذا البحث، في أعمال سبق أن أدرجها في مجال البحث عن الهوية الشخصية، حيث وردت هذه النزعة الوطنية متضمنة في رواية «أنا أحيا» لليلى بعلبكي، على سبيل المثال. ثم ينطلق زيدان، بعد توثيقه للملامح الجنينية لهذا البحث، إلى تناولها متجلية في أعمال نوال السعداوي، ومحاولتها الربط بين الهوية الشخصية والهوية القومية، في روايتها «امرأتان في امرأة»، وفي روايتها «موت الرجل الوحيد على الأرض». بعد ذلك ينتقل زيدان إلى لطيفة الزيات، فيقدم قراءة لروايتها «الباب المفتوح»، مؤكدا تلاحم الشخصي بالقومي/ الذاتي بالوطني عند بطلتها ليلى. ويستخدم زيدان العديد من مقابلات الزيات وشهاداتها، ليربط بين الروائية وبطلتها، ويمدح استخدام الروائية لمستويات اللغة العربية في القص المعبرة عن ثقافة الشخصيات الروائية، حيث نجد اختلافا بَيِّنا بين لغة الأستاذ الجامعي رمزي ولغة والد البطلة، على صعيد المفردات والتركيب، مع أنهما يتكلمان بالفصحى في الرواية، ويشكل كل منهما نموذجا بطريركيا. والمؤلف ينتبه، أيضا، إلى اختلاف لغة النساء عن لغة الرجال في هذه الرواية، وإسهام هذا الاختلاف في رسم معالم الشخصيات

وتمايزها. ويحلل زيدان تحليلا بارعا الرموز والاستباقات في الرواية، فيربط بين حريق القاهرة الذي حدث في أثناء عرس جميلة مُشَكِّلا غيوما من الدخان، تستبق بدورها فشل الزيجة.

وضمن هذا الفصل، يعالج زيدان القضية الفلسطينية ومحوريتها في أعمال روائية لعدد من الأديبات: هيام الدردنجي، سلوى البنا، امتثال جويدي، ليلى عسيران، . . . إلخ، وتتويجها في كتابات سحر خليفة التي يقوم بتحليلها بشكل مفصل، ليبين كيف انتقلت الروائية من الهمّ النسائي إلى الهموم الوطنية، فبدأت برواية «لم نعد جواري لكم» التي تطغى عليها نبرة إحباط عالية، وإقحام معارف المؤلفة في الأدب والفلسفة والفن الغربي، مما يجعل العمل يكاد يكون عرضا لأفكار مجردة (ص ١٧٨). ثم يرصد الباحث كيف تطورت سحر خليفة في روايتها «الصبّار» النابعة من تجربة الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية الذي عايشته الروائية معايشة يومية، وفّرت لها مادة عينية أنزلت أفكارها المجردة إلى أرض الواقع. فالكاتبة، في هذا العمل، تصور التغيرات التي طرأت على المجتمع الفلسطيني، باتخاذها نموذجا مصغرا له في عائلة الكرمي، والتقلبات التي مرّت بها. ومع أن سحر خليفة تصور المعاناة الفلسطينية في هذه الرواية، إلا إنها – كما يقول زيدان – لا تقدم الإسرائيليين باعتبارهم وحوشا كاسرة فحسب، فهناك مشاهد تصور قمع وتعذيب الإسرائيليين للفلسطينيين، لكن هناك، أيضا، حالات فردية يشعر فيها السجّان بمشاعر الفلسطيني المقهور. كما أن واقعية سحر خليفة – في تقدير المؤلف – تدفعها إلى أن تصوّر الخلافات القائمة بين الفلسطينيين في الضفة: أولئك الذين يعملون عمالا في إسرائيل وأولئك الذين يمتنعون، كما تصور الفروق القائمة بين الرجال والنساء. وفي رواية سحر خليفة التالية «عبّاد الشمس»، تكمل الروائية لوحتها البانورامية للمجتمع الفلسطيني، فبطلتها رفيف الشاعرة والصحفية تؤمن بأن قضية المرأة لا يمكن أن تفصل عن قضية الوطن (ص ١٨٣)، لكن هذا لا يمنع من أن تسقط رفيف في المتناقضات، فهي تريد إسقاط باب المرأة من المجلة، حينا، وأحيانا، تريد توسيع هذا الباب. وتصف سحر خليفة سعدية التي تمثل شخصية المناضلة بأنها أصبحت رجلا، أو شعرت بأنها رجل، وهذا ما يرصده المؤلف في كتابات كثير من الروائيات، مما يجعله يستنتج أن القيم الذكورية قد اخترقت الأديبات أنفسهن، وهي تتجلّى بين حين وآخر، حتى عندما يكون الخطاب نسويا.

وهذه نقطة مهمة لا تقل في أهميتها عن ما يرصده زيدان في كتابات المرأة بحثا عن الهوية الشخصية. فعلى الرغم من مطالبة المرأة في هذه الروايات بالحرية، واعتمادها المفترض على الإرادة الشخصية، يجد الباحث نكوصا إلى مفهوم القدر والقدرية في العديد من الروايات النسائية. وهذا ما يدفعنا إلى القول إن هناك ازدواجية في صوت الأديبات، فهن يطالبن بحقوقهن على صعيد الوعي، ويعززن سلبيتهن على صعيد اللاوعي الذي يطفو على سطح اللغة بين آن وآخر.

ينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الروائية ليانة بدر وتجربتها الحياتية والأدبية في النزوح، وأهمية الذاكرة عندها، باعتبارها «استراتيجية سياسية ووسيلة للقصّ» (ص ١٩١). ثم يعالج أعمال غادة السمان، وأثر الحرب الأهلية في لبنان على كتاباتها، ويركز بشكل خاص على روايتها «كوابيس بيروت» التي يعتبرها، بجانب «الباب المفتوح» للطيفة الزيات، و«حكاية زهرة» لحنان الشيخ، من أحسن الروايات النسائية. وفي معالجته لإبداع حنان الشيخ، يقدم المؤلف الزوايا التي تجاوزت فيها الأديبة غيرها، فعند حنان الشيخ تصل المصارحة إلى حدود الكشف عن الحميمي والمحرمات في العلاقات الإنسانية. وفي نهاية هذا الفصل، يضيف روائيات تناولن الهوية القومية، أيضا، منهن ليلى عسيران، بيد إنه يركز، بصورة خاصة، على رواية إملي نصر الله «الإقلاع عكس الزمن» التي يصنفها على أساس أنها تقاسيم على أساليب تجاوز المحن، فهي لا تدين الذين هاجروا من لبنان خوفا من عنف الحرب الأهلية، إلا إنها تصوّر صدمة الاقتلاع الإنساني من محيط إلى آخر مغاير جذريا، وينوّه زيدان بلغة نصر الله المتدفقة ذات النفس الشعري.

وأخيرا، يؤكد زيدان أن مسيرة المرأة الروائية مرتبطة ارتباطا وثيقا بمسيرة الوطن ومحنه، فمن ضياع فلسطين عام ١٩٤٨ إلى كارثة حرب ١٩٦٧، ومن بَعْدُ الحرب الأهلية في لبنان، لم يكن بوسع الروائية العربية – خلافا لنظيرتها الغربية – تجاهل ما يحدث وآثاره السياسية والاجتماعية، ولهذا، جعلت من هذه الكوارث محورا قدمت فيه رؤيتها وتشابك أشكال القهر في الوطن المغلوب. خطاب المرأة، إذن، نسيج نرى فيه الجانب الوطني والجانب النسوي متقاطعين، أحيانا، ومتوازيين، أحيانا أخرى، قد

يعلو أحدهما ويخفت الآخر، لكنهما متلازمان ومتضافران.

يبقى سؤال مهم: كيف تختلف الروائية العربية عن الروائي العربي؟ يتصدى زيدان لهذا الموضوع بإيجاز، فيرى أن كتابات الروائيين العرب قدّمت المرأة باعتبارها ملاكا مطيعا (غالبا في شخصية الأم) أو عاهرة متحررة من قيود المجتمع، إلا أن الروائيات العربيات قدمن نماذج أخرى ومتعددة للمرأة تخرجها عن ثنائية هذا الاستقطاب. ويبرر زيدان غلبة السيرة الذاتية، وتداخل تجربة المرأة الحياتية في نسيج رواياتها، بوضع المرأة الخاصّ في المجتمع، فهي محصورة في نطاق تجربتها المعاشة التي تكاد تكون مغلقة، فكيف يمكن للمرأة أن تعبّر عن العامّ والسياسي والعسكري، إنْ لم يكن لها دور فيه؟ أما غلبة تقنيات التشظي وتعدد وجهات النظر والازدواجية في تقديم الصراع بين القيم التقليدية والتقدمية، فيرجع – في تقديره – إلى تمكن هذه الآليات الإبداعية من خلق حيز للتعبير في سياق كُتِبَ الصمت فيه على المرأة.

وأود – في النهاية – أن أشير إلى أن الباحث زيدان في تحليله للروايات يقدمها بشكل يسمح للقارئ بالمتابعة، حتى لو لم يكن قد قرأ الرواية، فزيدان يمزج تلخيص الأحداث ورسم الشخصيات، بذكاء، مع وقائع الحقبة التاريخية وتجارب الأديبة الحياتية وتقنيات العمل الفنية. وحسنا فعل بعرض الروايات، فبعضها غير معروف وبعضها الآخر غير متاح لكل القراء، كما أنه يكتب بالإنجليزية لقراء قد لا يجيدون اللغة العربية ولا يتمكنون من قراءة الروايات غير المترجمة. ولابدّ لي من شدّ الانتباه إلى أمرين: فإلى معشر النقاد والناقدات أقول إن باحثا مثل زيدان هضم النظرية النقدية، وعرف كيف يتمثلها ويستفيد منها، بدون أن ينصاع لجموحها أو يقع في قبضة إبهامها، وفي هذا عبرة لمن يعتبر! وإلى الباحثات النسويات أتوجه بالقول إن رجلا مثل زيدان استطاع أن يعكف على دراسة وجه من أوجه قضية المرأة ويعبّر عنه برصانة وتعاطف، بدون الانزلاق في التهويل أو التهوين، وفي هذا، أيضا، عبرة لمن تعتبر!

التفاعل الثقافي وتقنيات الكتابة

نماذج من إبداع المرأة العربية

رضوى عاشور

قبل ست سنوات، عقد قسم اللغة الإنجليزية في جامعة القاهرة مؤتمره الدولي للأدب المقَارن تحت عنوان: «مواجهات ثقافية في اللغة والأدب»، وكان موضوعُ كلمَتي هو التفاعل الثقافي. قلت من بين ما قلت: «إن التفاعل شرط حياة الثقافات ونموها في الزمان، ولكنْ، شَتَّان بين الجسد العفي يأخذ حاجته محكوما بشروطه، والجسد الواهن متشيئا يملَى عليه فيزيد وَهْنًا على وهن، يتداعَى، تنقسم الذات على الذات، والوافد على الموروث، وتجربة الحاضر المعاش على خبرة الماضي المتراكم. يحدق الوجه في المرآة فيرى نفسه غير نفسه، يتعرف عليها ولا يتعرف» («تُرى ما اسم الكروان بالإنجليزية؟» وقائع المؤتمر، جامعة القاهرة، ١٩٩٣).

لن يتاح لي هنا أن أسهب في عرض أفكاري في الموضوع، ولكنني أشير بسرعة إلى مجموعة من القناعات، أعرض بعدها فرضيتي عن التفاعل الثقافي وتقنيات الكتابة في نماذج أربعة من إبداع المرأة العربية.

١ – إن درس الشعوب القديمة في مسألة التفاعل الثقافي درس عميق ووافر، لا في ما قدّمته أو أخَذَته فحسب، ولكن، أيضا،

في الروافد الحضارية المكونة لوجودها، ولتلك الطبقات الثقافية المتراكبة والفاعلة والمتفاعلة فيها على مدى القرون، ٢ – إن الإنجازات البشرية من معارف وتقنيات سرعان ما تصبح حصيلة مشاعا، تدرجها هذه المجموعة البشرية أو تلك في سياقها الخاص، ومع مرور الوقت تتأمم، (بالمعنيين: أي تصبح ملك الأمة، وتصبح مشاعا أمميا)، ٣–إن ثورة الاتصالات في الثلث الأخير من هذا القرن وفّرت للجماعة البشرية إمكانيات غير مسبوقة للتواصل والتفاعل، وشحذ الوعي الإنساني، بالانتماء إلى تلك الكرة الصغيرة السابحة في الفضاء، بيتنا الأرضي المشترك، ٤ – لكن هذه الثورة نفسها نشأت، وما تزال، مرتبطة بالمركز الإمبريالي، ومن هنا، فإن فكرة القرية العالمية أبعد ما تكون عن تجسيد الحلم الإنساني النبيل في وحدة الجماعة الإنسانية، وإنما هي جزء عضوي من إمبريالية ثقافية تواكب وتعزز المشروع الإمبريالي في النهب والهيمنة، ٥ – إن التعثر والانقسام الذي تعيشه مجتمعاتنا العربية يدفع باتجاه خيارين، لا أعتقد أن أيّا منهما يقودنا إلى بر أمان، أقصد خيار الفرنجة وخيار الانغلاق على السلف. الأول يقطع الجذور، فيقطع معها يومه عن أمسه، فيبقى بلا مستقبل. أما الثاني فيسجن نفسه، ليس في رحاب الماضي، ولكن في حيز واحد مقتطع منه. هي قطيعة معرفية في الحالين تتنكر للماضى أو للحاضر، فيتنكر لها المستقبل.

في هذه الورقة أتناول أربعة نصوص لكاتبات عربيات، أعقد مقارنة بين نصين مكتوبين بغير العربية، أرى تقنية الكتابة فيهما، على اختلافهما، نتاجًا لحوار ضمني مع القارئ الأوروبي الذي تتوجه إليه الكاتبة، وللتفاعل الثقافي بين منتجة النص العربية والثقافة الأوروبية التي انزرعت فيها وعاشت في إطارها. ثم أعقد مقارنة أخرى بين نوعين من تقنيات الكتابة في النصين الآخرين، وهما مكتوبان بالعربية، وهي تقنيات مستمدة في الأساس من قوالب أوروبية، وأحاول عبر المقارنة الربط بين اختيار الكاتبة للقالب الذي اختارته وضرورات تعبيرها عن الواقع التاريخي الذي تنتمي إليه.

إن الفرضية التي أطرحها هي أن النقل والإفادة من تقنيات الكتابة (وغيرها من العناصر الثقافية)، في حالة الأصيل من الأعمال، مشروط بالضرورات الذاتية، ومحكوم باحتياجات واقع تاريخي بعينه، وخصوصية تجربة بالذات. ولهذا، تحديدا، يدخل العنصر الوافد في نسيج التجربة ليمتزج بها ويصير منها. وفي المقابل، فإن النقل تقليدا وتشبّها يفرز نصوصا تفشل في استيعاب التقنية، وتفشل، أيضا، في التعبير عن تجربة كاتبها، ولكن هذا الشق الثاني لا يدخل في إطار مناقشاتنا.

أبدأ بالحديث عن أول سيرة ذاتية تكتبها امرأة عربية، وقد نشرت في برلين باللغة الألمانية عام ١٨٨٦، ونقلت عام ١٨٨٨ إلى الإنجليزية، وبعدها بعام إلى الفرنسية. ولم يحظَ النص بترجمة عربية إلا في عام ١٩٧٤، في مقدمتها للكتاب تقول الأميرة سالمة:

«أنهيت منذ تسع سنوات كتابة قصة حياتي هذه، وكنت قررت كتابتها ليقرأها من بعدي أولادي حين يكبرون، فلم يكونوا في ذلك الوقت في سن تسمح لهم بأن يعرفوا شيئا عن ماضي حياتي وأصل منبتي وعن وطني زنجبار وقومي العرب. وكنت في حالة من الوهن والسأم والإرهاق، لم أكن أتصور معها بقائي على قيد الحياة أمدا يكفي لأن أروي لهم بنفسي سيرة حياتي» (مذكرات أميرة عربية، ترجمة عبد المجيد حسيب القبيسي، وزارة التراث القومي والثقافة، عُمان، د. ت. ، ص ٥٣).

وإذ تحكي الأميرة سالمة ابنة السلطان سعيد بن سلطان، حاكم مسقط وزنجبار، قصة حياتها، تختار الشكل الدارج في القرن التاسع عشر لكتب العادات والتقاليد، وتفرد لوصف المكان وأسلوب الحياة اليومية لساكنيه مساحة مساوية لما تفرد لحياتها الخاصة. تكتب عن وضع المرأة في الشرق، عن الخطوبة والزواج في بلاد العرب، عن زيارات النساء ومجالس الرجال، عن الصيام والأعياد في الإسلام، وعن الطب والعلاج والنذور والأرواح، وتعالج كل موضوع في فصل قائم بذاته.

وفي تقديري، أن سؤال الشكل مدخل راجح إلى هذا النص الرائد في كتابة المرأة العربية. إن حنين الأميرة إلى موطنها الأصلي، ورغبتها في نقل تجربتها إلى صغارها لا يفسران القالب الذي اختارته إطارا لتجربتها، وإنما تفسره الحاجة إلى الدفاع عن ذاتها بخطاب يواجه الخطاب الأوروبي المهيمن على الشرق والمرأة الشرقية. تكتب الأميرة سالمة:

«وقبل المُضي في وصف أحداث حياتي، أودّ أن أكتب بعض الفصول في وصف بعض وجوه الحياة الشرقية. ولا أريد من هذا أن أعدد أو أشرح كل عاداتنا أو تقاليدنا، وإنما الذي أهدف إليه هو تمكين القارئ الأوروبي من تكوين صورة صحيحة عن بعض

الأنماط المهمة للحياة في الشرق.

وسأبدأ بأكثر المواضيع دقة وخطرا وهو الكلام عن وضع المرأة في الشرق. وإنني لأحسّ، ولا شك، بخطر الكلام في هذا الموضوع. فإن كوني شرقية الأصل والمولد والنشأة سيعرضني للاتهام بالتحيز إلى بلادي القديمة وبنات جنسي. ولهذا السبب، فما أظنني سأنجح في تصحيح الأفكار الخاطئة عن وضع المرأة الشرقية وعن علاقتها بزوجها، وهي الأفكار الشائعة في أوروبا عامة، وهنا في ألمانيا خاصة» (ص ١٩٣).

وترجع الأميرة سالمة تلك الأفكار الخاطئة إلى «الأخذ بمظاهر الأشياء» والتعميم المتسرع بغير معرفة. تقول:

«مايزال الشرق في نظر الغربيين بلد الغموض والسحر وقصص الخيال والخرافات. وعلى هذا الأساس فهو يستهوي الكثيرين للكتابة عنه، لغرض الربح والشهرة. فإذا حدث أن مرّ سائح ما مرورا عابرا في الشام أو تونس أو القسطنطينية أو القاهرة، فإنه لا يتأخر عن الكتابة عن هذه الأماكن كتابة الخبير العالم بها، وكل مصادر علمه هو خدم الفندق الذي ينزل فيه، أو أصحاب الحمير التي تنقله في تنقلاته، وليته يكتفي بما يسمع ويرى بل إنه ليضفي على كتابه مظهرا من مظاهر الجِدة والأهمية ليضمن له النجاح وسرعة الانتشار. ولا يمرّ وقت طويل حتى يصبح هذا الكتاب مصدرا وحجة تستقَى منه المعلومات وتبنَى عليها الأحكام» (ص ١٩٣ – ١٩٤).

وتمضي الأميرة في إثبات أن «المرأة الشرقية ليست ذلك المخلوق المظلوم المضطهد البائس الذي لا حول له ولا مقام في الحياة، كما يحلو للناس هنا أن يكرروا هذا دوما» (ص٢٠٢). وهي لا تكتفي، تدليلا على ذلك، بما تسوقه من حجج وأمثلة، ولكنها تقدم قصة حياتها نموذجا لامرأة شرقية تملك مقدراتها.

تدافع سالمة عن الشرق كما سيفعل توفيق الحكيم في «عصفور من الشرق»، بعد أكثر من خمسين عاما. ولكن دفاعها، على نقيض الحكيم، لا يسقط في تمجيد الذات وإنما يجتهد في عقد المقارنات لصالح ثقافاتها الأصلية، أحيانا، وفي غير صالحها، في أحيان أخرى.

عاشت الأميرة سالمة حياة حافلة، فهي ابنة سلطان من جارية شركسية، ولدت ونشأت في جزيرة إفريقية، وتركت الجزيرة خلسة لتتزوج من شخص ألماني وتنصَّرت واستقر بها المقام في ألمانيا. قبل مغادرتها الجزيرة، لعبت الأميرة دورا في الصراع على السلطة بين أخويها ماجد وبرغش اللذين توليا الحكم تباعا. وبعد استقرارها في ألمانيا، كان لها اتصالاتها بالأجهزة الحاكمة في كل من ألمانيا وإنجلترا، وهما القوتان المتنازعتان، في ذلك الوقت، من أجل السيطرة على شرق إفريقية. كتبت سالمة عن بعض ملامح هذه التجربة باستفاضة، أحيانا، واقتضاب، في أحيان أخرى. وفي رأيي، أن حاجة الأميرة إلى رواية حكايتها الشخصية لا تنفصل عن حاجتها إلى تقديم صورة الجماعة التي تنتمي إليها، صورة تصحح بها الصورة الكاذبة أو المشوهة. في الكتاب نقد مبكر للاستشراق، كما أن فيه وعيًا رائدا بقضية المرأة، وعيًا بَلْورته الحياة في أوروبا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، والتحرر النسبي للمرأة الأوروبية، والأفكار والكتابات الطليعية المصاحبة لهذا التحرر.

أنتجت الأميرة سالمة ابنة سلطان مسقط وزنجبار سيرة ذاتية لها خصوصيتها الشديدة. ففي النص دفاع عن الشرق والإسلام تقدمه امرأة تنصَّرت واستبدلت باسمها العربي اسم إملي روث، وفيه، أيضا، هجوم على الأطماع البريطانية في الشرق لحساب الألمان الذين تعاونت معهم، كرها في الإدارة الاستعمارية البريطانية التي لم تستجِب لمحاولاتها للتعامل معها. ومن مفارقات الكتاب أنه يقدم نقدا للخطاب الاستعماري عن العرب والمسلمين، ويتبنى، في الوقت ذاته، خطابا عنصريا عن الأفارقة (فالأميرة تنحدر من أسرة بنَتْ ثرواتها على تجارة الرقيق). باختصار، يقع النص في نقطة التقاء تقاطعات عديدة، وهو نص فريد في كتابة المرأة العربية.

سوف أسمح لنفسي بقفزة هائلة اختزل فيها قرنا كاملا من الزمان، فأنتقل مباشرة من مذكرات أميرة (١٨٨٦) إلى نص روائي يعتمد سيرة كاتبته بشكل أساسي – رواية «في عين الشمس» (بلومزبري، لندن، ١٩٩٢) لأهداف سويف. نص مكتوب

بالإنجليزية لكاتبة مصرية تتقن العربية قراءة وكتابة، كما كانت تتقنها الأميرة سالمة. قد تبدو المقارنة بين الأميرة سالمة وأهداف سويف شططا مثيرا للدهشة، حيث لا يجمع، في الظاهر، بين الكاتبتين سوى توزعهما بين ثقافتين، واختيارهما للكتابة باللغة المكتسبة وليس اللغة الأم. ولكن النظرة الفاحصة تدفع باتجاه المقارنة برغم عناصر الاختلاف. إن نصّ سويف كنص الأميرة سالمة، نصّ التفاعل الثقافي بامتياز، نصّ مؤسس على توزع التجربة بين زمانين ومحاولة رتقهما في حكاية واحدة يسري فيها وعي الأنا والآخر.

تحكي رواية «في عين الشمس» عن آسيا العُلَما، فتاة مصرية تخرجت في جامعة القاهرة وتزوجت، ثم سافرت بمفردها إلى إنجلترا لمواصلة تعليمها، وارتبكت حياتها وتعثرت، ثم تمكنت، في النهاية، من استعادة توازنها الداخلي. تكتب أهداف الرحلة المزدوجة من هنا إلى هناك، ثم من هناك إلى هنا، وتشكل بالرحلتين معا رحلة البراءة إلى التجربة.

وكما سبق أن كتبتُ، فإن أهداف سويف «لا تنطلق من مقولة أيديولوجية جاهزة، فلا الشرق روح ولا الغرب مادة، ولا هما في منطق النصّ عالمان متضادان متنافران. ومصر في النص بتشعبها في الزمان والمكان، بتناقضاتها الاجتماعية والثقافية، بألوانها الزاهية، أحيانا، والكابية، في أحيان أخرى، تستعصي على الاختزال في فكرة، وكذلك إنجلترا، بطبيعة الحال. تسقط أهداف سويف الموقف المسبق والمقولة الجاهزة. . . ولا يعني هذا غضّ الطرف عن تاريخ مثقل بالعداوات والجراح يجسده أسد بريطاني حادّ المخالب ينهش، وبلاد عرب مجرحة منهوبة الموارد، فهذه، أيضا، من بين تفاصيل الصورة التي لا تصح بدونها» («في عين الشمس – قراءة أولية»، فصول، مجلة النقد الأدبي، شتاء ١٩٩٣، ص ٢٦٣).

يقيم نص أهداف سويف حوارا مع عناصر الثقافتين، يبدأ بالعنوان: «في عين الشمس»، وهو تعبير شائع في المصرية الدارجة يفيد الفعل أو القول الواضح والمعلن على الملأ، وهو هنا يحيل إلى قصيدة إنجليزية وأغنية عربية: القصيدة للشاعر الإنجليزي كيبلنج، يكتب فيها حنينه لطفولته في الهند، أما الأغنية فغنتها شادية بعد حرب ١٩٦٧، وارتبطت في الوجدان العربي بالجنود العائدين من سيناء: «قولوا لعين الشمس ما تحماشي/ أحسن حبيب القلب راجع ماشي». تغترف أهداف سويف من الثقافتين بجرأة واقتدار، لتكتب عناصر تجربتها الموزعة بين الثقافتين، وتختار شكلا فضفاضا يقوم معماره على وحدات زمنية تسمح بإدراج عناصر التجربة، وهي تؤرخ لحياة البطلة ووقائع التاريخ الوطني.

وتتجسد خصوصية التجربة في ذلك الحوار الدائم الذي يقيمه النص مع جورج إليوت وفلوبير وتولستوى وديكنز، من ناحية، وعناصر من التراث الشعبي المصري والثقافة الإسلامية والفرعونية، من ناحية أخرى. في النص أطياف أنّا كارنينيا ومدام بوڤاري وودوروثيا، وفيه ست الحسن وملكات مصر القديمات.

وربما كانت اللغة التي تستخدمها أهداف سويف أكثر عناصر النص دلالة على ذلك المزيج الثقافي الخاص الفاعل في النص. تكتب أهداف سويف بلغة إنجليزية تعي إنجازات تراثها المكتوب الذي تستفيد منه، وتتواصل معه، وتبني عليه، وفي الوقت نفسه، وتحديدا في المشاهد الحوارية، توسع آفاق اللغة بمفردات وتعبيرات وأساليب مستمدة من اللغة العربية والدارجة المصرية. تطعّم نصها بالأمثلة الشعبية، والآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وتستخدم الترجمة في إدخال تراكيب لغوية مستمدة من العربية. وتستفيد أهداف سويف من إنجاز الكُتّاب الأفارقة الذين كتبوا تجاربهم الروائية باللغة الإنجليزية والفرنسية، فعدّلوا وحوّروا فيها، بما يتيح لهم تطويعها للتعبير عن واقعهم الإفريقي.

وبينما تشير الأميرة سالمة في مقدمة كتابها إلى أنها قررت كتابة سيرتها ليقرأها أولادها حين يكبرون، تهدي أهداف سويف روايتها الأولى إلى ابنها البكر. ومن الدالّ أن النصين على اختلافهما ينتهيان بالعودة إلى الوطن. فالفصل الأخير من مذكرات الأميرة سالمة يدور في زنجبار، حيث تعود الأميرة بعد غيبة تسعة عشر عاما، تكتب:

«وأرى أن خير ما أختتم به هذا الفصل وهذا الكتاب كله هو نشر بعض رسائل وداعهم (تقصد الأهل والأصدقاء) شعرا ونثرا في لغتنا العربية الجميلة، أو في اللغة السواحيلية:

أيُّها النازحون عنّا في سفينتكم عودوا إلينا، فمكانكم مهجة القلب ومقلة العين

لو كنت أعلم قبل البَيْن عزمكم على النوى، لسار فؤادي خلفكم تبعا، وصارت عيوني للحبيب هدية، وصارت روحي له الفداء

أيها الراحلون عنّا قد سلبتم منا الروح ومزقتم الجسد، ولم تبقَ لي إلا الدموع تجري كأمواج البحر

أيها السفين النازح رويدا تمنيت أن أكون طيرا، فأطير حواليك، ولكن كيف يطير الطير وقد هِيْض منه الجناح

إلهي – يارب العالمين – اجْمعنا ثانية قبل المَمَات، أو دعْ أرواحنا تلتقي في جنات سمائك» (ص٣١٧).

والآسر في هذه الرسائل التي تنهي بها الأميرة سالمة سيرتها الذاتية هو أنها تعبر عن المرسل والمرسل إليه في آن واحد، وربما تكون الأميرة صاغت هذه الرسائل فحمّلتها وحمّلت مَنْ كتبها ما تستشعره من الحنين.

أما أهداف سويف، فتنهي روايتها بثلاثة مشاهد، أولها يرتبط بموت الجد وزيارة قبره وطقوس العزاء، مشهد طويل تتداخل فيه اقتباسات من سورة ياسين التي يتلوها القارئ في ليلة العزاء مع تيار شعور آسيا. والمشهد الثاني تحكي فيه آسيا لصغار العائلة حكاية من حكايات ست الحسن. وفي المشهد الثالث، الأخير، تسترجع البطلة زيارة قامت بها إلى بلدة إخميم في صعيد مصر، حيث رأت تمثالا لأميرة فرعونية نصف مغمورة في الرمال. وبهذه المشاهد الثلاثة تجسد الكاتبة عناصر التراث الثقافي المكونة للبطلة: التراث الإسلامي والفرعوني والثقافة الشعبية التي تحملها آسيا معها، كما تحملها أهداف نفسها في رحلة اغترابها.

أردت بالنموذجين اللذين اخترتهما أن أقدم مَلْمحا للتفاعل الثقافي في تجربة امرأتين عاشتا بين ثقافتين، وانتميتا بدرجة أو بأخرى للهُنا والهناك. وأنتقل الآن إلى نموذجين آخرين بالعربية، لكاتبتين لم تعيشا ذلك التوزع، وإنْ اتخذ التفاعل الثقافي شكل توظيف تقنية مستفادة من الآخر في التعبير عن تجربة الأنا. سوف أناقش توظيف لطيفة الزيات لشكل الرواية الواقعية في روايتها «الباب المفتوح» (مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٠)، ثم انتقل إلى تقنية الكتابة في «أهل الهوى» (دار النهار، بيروت، ١٩٩٣) للروائية اللبنانية هدى بركات.

مساء ٢١ فبراير ١٩٤٦، زمن المشهد الأول من روايتها الأولى – كتبت لطيفة الزيات: «كانت دور السينما مضربة وكذلك المحال العامة والأتوبيس والترام. وسيارات البوليس تمر في الشوارع محملة بجنود مسلحين بالبنادق، والمارة قلائل... يتحدثون». تتعدد الأصوات وتعلّق على ما جرى صباحا في وسط المدينة، تعلمُنا بالتفاصيل: مظاهرة ضد الإنجليز من ٤٠٠٠٠ شخص سقط منهم ٢٣ قتيلا و١٢٢ جريحا. وبين هذا المشهد الأول والمشهد الختامي، حيث الجموع تسقط تمثال فرديناند ديليسبس (صاحب مشروع قناة السويس وتجسيد القهر الاستعماري)، تجري أحداث الرواية بمصائر الشخصيات، وفي المركز منها شخصية ليلى – تستخدم لطيفة الزيات تقنيات الرواية الواقعية كما بَلْورها وطوّرها الكتاب الأوروبيون. الباب المفتوح رواية ذات بداية ونهاية وراوٍ قابض على مصائر الشخصيات ومجريات الأحداث التي يبسطها أمام القارئ في تسلسلها الزمني. وتتصدر الأحداث شخصيةٌ مركزية: «بطلة» نتابع نموها من طفلة في الثانية عشرة إلى شابة في الثانية والعشرين. تكتشف ليلى، في رحلتها الممتدة من بداية الكتاب إلى نهايته، أن العدو الذي يتوجب مواجهته عدو مزدوج، عدو يترصد هناك في الخارج متمثلا في الاحتلال الإنجليزي وأعوانه المحليين والأعراف الاجتماعية المكبلة للمرأة، وعدو يكمن في الداخل، هو ضعف الإنسان وخوفه من المواجهة. تنتهي رواية «الباب المفتوح» بنهاية «سعيدة»: يسقط المصريون تمثال ديليسبس ويواجهون بالمقاومة الشعبية العدوان الثلاثي على بورسعيد، وتنجح ليلى في التغلب على نكوصها وهي تشاركهم الفعل المحرِّر.

كانت رواية الباب المفتوح علامة فارقة في كتابة المرأة العربية، لا لتماسك بنائها وحيوية شخصياتها فحسب، ولكن، أيضا، لأن الكاتبة أخرجت المرأة من الهامش الاجتماعي الذي زجت فيه في الحياة والكتابة معا، ودفعت بها وبحكايتها إلى مركز الحدث التاريخي. ولم تكن لطيفة الزيات في روايتها تربط بين تحرر المرأة وتحرر الوطن وكفى، ولكن، أيضا، وهذا هو الأهم، كانت

تقدم نصّا أنتجته امرأة يدخل في مجرَى الرواية برؤية للتحرر الوطني والاجتماعي مركزها امرأة.

نشأت الرواية العربية في رحاب مسعى الجماعة لاستنقاذ إرادتها من وجود استعماري (هو بتعريفه الأولي كسر وإعاقة للنمو الطبيعي لتاريخ الجماعة). ويصعب أن نقرأ النصوص المبكرة كحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، أو عودة الروح لتوفيق الحكيم، أو النصوص التي أعقبت ذلك بعقود كثلاثية نجيب محفوظ، وخماسية عبد الرحمان منيف، ومتشائل إميل حبيبي، على اختلاف أساليب الكتابة – في معزل عن هذا الهمّ التأريخي وأسئلة النهضة المصاحبة له غالبا.

وفي تقديري، أن اختيار لطيفة الزيات للنموذج الواقعي، لكتابة روايتها الأولى كان لصيق الصلة بذلك المشروع التأريخي الذي بدأته الرواية العربية، دون أن تفسح فيه مجالا للمرأة. ولابد من الإشارة هنا إلى أن ذلك المشروع ارتبط ارتباطا عضويا بالكفاح من أجل التحرر والاستقلال. ومن الطبيعي أن تنتهي الرواية المنشورة عام ١٩٦٠ التي تغطي الفترة من عام ١٩٤٦ إلى ١٩٥٦، نهاية «سعيدة»، فهي ترصد الخط الصاعد المنتصر، وتؤرخ له. كانت تقنيات الكتابة الواقعية تمنح الكاتبة الأداة الأنسب لتجسيد التجربة.

تكتب هدى بركات: «لا أكتب مدفوعة بمعرفة أو إيمان، بل إن محاولتي هي أقرب إلى ملاحقة الهواجس، إلى السؤال والاستفهام والتفحص، وإلى مطاردة الشك والالتباس والغوص في مغامرة مجهولة عن الذات والعالم. ولعل هذا أبرز ما تعلمته من بيروت.

كان درس بيروت قاسيا، فقد تلقفتني الحرب وأنا في آخر سنوات الدراسة الجامعية، أي بعد أن أكمل المجتمع تجهيزي بأدوات مواجهة العالم ككائن بالغ، بعد أن أرسَى في وعيي سلم القيم والثوابت الأخلاقية والمعرفية التي سأضعها قيد التجربة والممارسة، وبعد أن سلمني مفاتيح خياراتي الانتمائية التي سأشكل من خلالها هويتي، كفرد وكمواطن وإنسان. . . ولكن استمرار الحرب الأهلية لسنوات عادلت تقريبا سنوات عمري التي سبقتها، وضع كل ما اكتسبته وتعلمته وخبرته في سنوات السلم على محك اختبار عنيف لم تسلم مجمل قناعاتي منه.

ولّما كانت بيروت قبل الحرب مشروعا – على علاته الكثيرة – لأحلام العرب، وقبلة لتجارب الحرية وأشكال التعبير، فهي قد غدت في حربها واحتراقها، ضرورة لتعبير مختلف، أكثر تواضعا وسعيا إلى تشذيب الضجيج الأيديولوجي والوهم، وإلى الكشف عن هشاشة الفصاحة والاسترجال والارتجال والخطابة، ضرورة العبور من مراهقة الحلم الجماعي إلى رشد أحلام الذات الجماعية. . . من غريزة جماعية فذة لا تطيق الاختلاف إلى أفراد يعون مسئولية الجماعة وينتمون إليها دون الالتزام بنصرتها.

درس بيروت في الحياة، كما في الكتابة، كان قسوة الانتماء الصحيح وشروطه المضنية: الحب دون الهوى والتعصب، والكره دون العزل أو الإقصاء أو الإلغاء.

وأحاول ذلك. أحاول ألا أتعصب حتى لجنسي، فأكتب نصوصا وروايات أبطالها رجال، رجال مختلفون في عيش ذكورتهم، ورجال يروون النساء وعلاقتهم بهن في عالم الذكورة والأنوثة الشديد التعقيد والتداخل.

هكذا، أيضا، ابتعدت عن بيروت لأكتب عنها، لكي أزوّد المسافة التي اتخذتها وأنا مازلت داخل بيروت بمسافة أخرى، تجعلني أراها بمزيد من الوضوح. لا أفهم حين يسألني واحد ما عن المنفى، لأنني اعتبر كل كتابة منفى، وعليها أن تكون كذلك. منفى عن المكان ولو كنّا داخله، ومنفى عن القناعات المستتبة وعن عصبية الجماعة أيّا كانت هذه الجماعة.

مرة كتبت أنّا نكتب وحيدين تماما كمن يموت، وأن علينا أن نفعل ذلك، أن نقيم في بلاد الوحشية التي ليس أبعد منها عن القلب وهي بداخله» («الكتابة خارج المكان»، المرأة العربية في مواجهة العصر، نور، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٣١).

في «حجر الضحك» و«أهل الهوى»، تكتب هدى بركات حكايتها عن لبنان الحرب، فتطرح أسئلة الوجود الإنساني والتاريخ، ليست مجرد أسئلة في السياسة ومجرياتها اليومية بل أسئلة عن اللحظات الحدّية، حيث البشر يتحركون بين العقل

والجنون، السكون والصخب، الأحداث المزلزلة والفعل اليومي البسيط. كأن تغسل ملابسك الداخلية وتطهو لنفسك وجبة عشاء. تكتب بركات الحكاية الكبيرة بلا صخب عبر تفاصيل صغيرة، وتعطي الحكي لشخصيات ذكورية خالقة فاصلا ومسافة تتيح لها إمكانية تشكيل المادة الحارقة، بدون صراخ أو عواء إنشائي. وتعمل قدرتها الإبداعية في تقييد الصخب للتعبير عن الصخب، مستفيدة بحكمة هيمنجواي الذهبية عن كتابة تشبه جبل الثلج، لا يظهر منه سوى النزر اليسير، وإن كان محمولا على مجمله المغمور تحت الماء. كتابة تكثف وتقطر، وتحكي بصوت خافت شيئا من الحكاية المزلزلة الكبيرة. حكاية الحرب والمذبحة والمشاعر الملتبسة والجنون.

إن تقنية الكتابة التي تستخدمها هدى بركات في «أهل الهوى» تنتمي لِمَا اصطلح على تسميته بتراث الحداثة، ذلك التراث الذي أسهم في تشكيله أقلام أوروبية عديدة من أمثال جويس وإليوت وبروست وكافكا وكامو وآخرين. لا يقين هنا، بل سؤال ومقاربة. هنا لا كاتب عارف بعناصر عالمه وقابض على مقدراته، لا تماسك ولا منطق يسمح بتسلسل زمني واضح، ولا شخصيات تنمو وتتم رحلتها من البراءة إلى التجربة، لتفوز في نهاية المطاف بالمعرفة والنضج، إنه عالم الفرد الذي يعيش وحشته متشظيا في واقع من الشظايا. لا بطل هنا، ولا نهاية سعيدة، بل لا نهاية أصلا.

تبدأ رواية «أهل الهوى»: «بعد أن قتلتها جلست على صخرة عالية». ثم «الآن... استعدت غلافي الحافظ متينا كاملا خاليا من أي تشقق أو ثقوب، جديدا» (ص٧). ثم «عرفت حين قتلتها، أني شربت روحها. أني شربت ملاكها فصار في» (ص٨).

«بطل» الرواية لا بطل ولا اسم له كشخصيات كافكا، يحكي حكايته، فيستدعي، برغم نسياناته الكثيرة، ما حدث من موقعه في مستشفى للأمراض العصبية والعقلية. وللحرب في حكايته حضور مزدوج، هي هناك في الخلفية، وهي، أيضا، مركز الحدث، إذ لا يفسر العنف الداخلي والفزع والتشظي والرغبة المعذبة في الالتصاق والامتلاك إلا هذه الحرب. جابر في المستشفى يجد غلاف رصاصة من نحاس «آبَى أن يتخلَّى عنه. تجمّع عليه المرضون. لا باللين ولا بالقسوة. ضنّ به كنور عينيه. واستمات وهو يجمع كامل جسمه حوله ليحميه. أبدا، كان يزعق، إنه لي. ونحن حوله كنّا نصرخ مشجعين انتبه يا جابر، لا تعطيهم الرصاصة إنها لك...» (ص١١٥). والراوي يحتفظ بغلاف لامع للوح من الشيكولاته، «يستفيق في الليل جزعا بحثا عن الورقة اللامعة الخضراء، حيث بقرة بُنيّة تبتسم في حقل من حبات البندق» (ص١١٥-١١٦). يبحث عن أي شيء، وإن كان بلا قيمة، شيء يمتلكه، تلح عليه الحاجة إلى أمان الامتلاك. هذه الحاجة التي تدفعه، في نهاية المطاف، إلى قتل المرأة التي يحبها. يقتلها فيمتلكها تماما. تصبح داخله، فينتفي تهديد ذهابها.

وعلى نقيض الرواية الواقعية ذات البداية والختام والحدث المتطور بينهما، تبدأ رواية «أهل الهوى» وتنتهي في النقطة نفسها: نقطة القتل، فيتخذ مسار النصّ شكلا دائريّا، وإن كانت النهاية تضيف علامات استفهام إلى عملية القتل نفسها:

«أعرف أنه مضى وقت طويل وأنا هنا. أعرف أني تعبان ومريض في عقلي. لذا، حين أعود أحيانا من نسياناتي الكثيرة، أفكر بأني لم أقتلها. بأني لم أقتل أحدا، بأن عقلي المريض كان مفككا يتقافز في رأسي، فالتًا على الهواء.

ربما لم توجد أبدا تلك المرأة التي كنت أراها في دائرة من الشمس، قاعدة بلا حراك في الحديقة تحت نافذتي، وربما جمّعتها من نساء عديدات عرفتهن لأملأ فراغ جسمي من الرغبة. فالطبيب يلمّح لي دائما بأن عندي شكوكا كثيرة لا مبرر لها» (ص١٨٧).

قتلها أو لم يقتلها ليس ذلك موضوع الرواية، ولكن موضوعها هو مقاربة تلك الغربة الهائلة والاضطراب والعنف والتشظي الإنساني. تنقل هدى بركات التجربة وتطرح التساؤلات، ولا تدعي لحكايتها ختاما. ولذلك، اختارت التقنيات التي وفرها لها ما اصطلح على تسميته بأدب الحداثة: الحكي بصيغة الأنا، فمن يملك إزاء كل تلك التساؤلات أن يقدم راويا عارفا بكل شيء، وصدَّرَت تيار الشعور، واكتفت بشخصيات محدودة نراها جميعا من منظور وجدان واحد، وابتعدت عن فكرة الشخصية المتجانسة التي تنمو تدريجيا عبر المواقف الدرامية، ومن ثم، انصرفت عن المعمار الواقعي الذي يتتبع الحدث في تسلسله الزمني وصولا إلى نهايته.

وفي تقديري، أن المسافة بين «الباب المفتوح» للطيفة الزيات و«أهل الهوى» لهدى بركات ليست مجرد مسافة يحكمها تطور كتابة المرأة العربية، أو الاختلاف في أسلوب الكتابة، ولكنها مسافة ذات دلالة تاريخية. تنتمي لطيفة الزيات إلى جيل معركة التحرر الوطني واليقين والمعارك الواضحة ضد الأعداء الواضحين، والتجربة الأساسية في حياة لطيفة الشابة هي الحركة الوطنية في الأربعينات: المتظاهرون في جانب ورصاص الشرطة والإنجليز والقصر وأعوانه في جانب. أما هدى بركات فابنة درس بيروت والقتل على الهوية ومراجعة كل يقين. وجاء اختيار كل منهما لتقنيات الكتابة الصالحة لنقل تجربتها.

ملخصات في علم الاجتماع

أيام الديمقراطية

النساء المصريات وهموم الوطن

عطيات الأبنودي

الناشر/ قاسم برس/ القاهرة/ ١٩٩٧/ ٢٥٠ صفحة

تذكر المؤلفة في مقدمة كتابها إنها اكتشفت «مع فيلم «أيام الديمقراطية»... أن الوثيقة المرئية وحدها لا تكفي، وربما تكون قاصرة في بعض الأحيان، وربما لها قواعدها الفنية التي لا تسمح بعرض كل ما تلتقطه الكاميرا. ومن هنا جاء التفكير في توثيق تجربة النساء المصريات والمشاركة السياسية في انتخابات مجلس الشعب ١٩٩٥، في كتاب يحمل اسم الفيلم نفسه». والفيلم الذي تشير إليه المؤلفة، هو فيلم تسجيلي رائد في تدوين تاريخ الفعل النسائي، كما الكتاب، قدمته المخرجة/ المؤلفة عام ١٩٩٦، فخرجت به من نطاق الأحوال الشخصية للمرأة الذي حاصر أفلامها السابقة عن المرأة، إلى محيط هموم الوطن. الفيلم والكتاب كل منهما وثيقة، لكن وثيقة الكتاب التي تعتمد على أقوال النساء المرشحات في تلك الانتخابات، أكثر اكتمالا، من حيث عدد الشخصيات وتفاصيل الأشياء والإفصاح عن المكنون. الكتاب، إذن، يصور واقع المرأة المصرية وقدراتها الفعلية على خوض انتخابات نيابية عامة، ويقدم الدليل على أن مسألة التمثيل النيابي للمرأة المصرية هي مسألة تطور اجتماعي شامل، يغيّر النظرة الأساسية في عقلية الرجال والنساء عن دور كل منهما في حياة الآخر، وفي حياة المجتمع.

لا تراجع

قصة كفاح قرية مصرية للقضاء على ختان الإناث

آمال عبد الهادي

الناشر/ مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان/ القاهرة/ ١٩٩٨/ ٩٥ صفحة

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان هو هيئة علمية وبحثية وفكرية، تستهدف تعزيز حقوق الإنسان في العالم العربي. وهو يتبنى، لهذا الغرض، برامج علمية وتعليمية، منها القيام بالبحوث النظرية والتطبيقية. والكتيب المعنون «لا تراجع» هو الثاني في سلسلة «مبادرات نسائية»، وهي أحد إصدارات المركز التي يصل عددها إلى حد الآن، أحد عشر إصدارا، من بينها ثلاث إصدارات مشتركة. يعرض الكتيب تفاصيل البحث التطبيقي الذي قام به المركز في قرية «دير البرشا»، بدعم من هيئة التنمية والمعونة الكندية (سيدا)، لدراسة العوامل التي أدت إلى تغير سلوك هذه القرية بكاملها، تجاه عادة ختان الإناث المتأصلة والمنتشرة، بشكل واسع، في مصر. ويذكر موجز الدراسة أن تجربة القرية تكتسب أهمية كبيرة، بالنظر إلى الطريقة التي اتبعتها في التصدي لختان الإناث (توقيع وثيقة أهلية ضد ختان الإناث)، باعتبارها تجربة رائدة، وتطرح نموذجا جديدا مغايرا للجهود التقليدية المناهضة لهذه العادة. في ثمانية فصول يقدم الكتيب معلومات تفصيلية عن البحث، الأول منها يقدم لموضوع ختان الإناث، والأخير يتضمن استنتاجات البحث وتوصياته. من أبرز نتائج البحث أن النسبة الغالبة من المبحوثين يرون أن مناهضة عادة ختان الإناث سوف تستمر في المستقبل، وأن تلك العادة ليست من الدين، وأن هذه المواقف تبدو وثيقة الصلة بنمط العمل التنموي الموجود في القرية، وبدور القيادات المجتمعية فيها، خاصة الدينية، وبهجرة الرجال للعمل في الخارج، وإنْ تباين التأثير النسبي لهذه العوامل على عمق التغيير في المواقف.

روحي امرأة

الأنثوية في الإسلام

آن ماري سكيمل

ترجمة/ سوزان هـ. راي

الناشر/ الجامعة الأمريكية/ القاهرة/ ١٩٩٨/ ١٩٢ صفحة

يطرح هذا الكتاب رؤية فلسفية تصوفية للمرأة المسلمة، تستلهم مكانتها المرتبطة بهذا الجانب من كاتبين لهما ثقلهما في التاريخ التصوفي، هما: ابن عربي الأندلسي، وجلال الدين الرومي التركي/ الفارسي. هذه الرؤية تواجه بها الكاتبة التي أمضت ما يزيد على خمسين سنة في فهم العالم الإسلامي، المعالجات المتصادمة لإشكالية المرأة والإسلام التي تستند كل منها إلى رؤيتها الخاصة، عن وضعية ودور المرأة المسلمة. فالكاتبة ترى أن المساواة بين الرجل والمرأة في الحقل التصوفي أو الروحي قائمة، بصفة مطلقة، حيث لا وجود لأفضلية للرجل على المرأة، في ما يخصّ العلاقة بالذات الكاملة، أي الذات الإلهية. ومن ثم تحاول، عبر فصول الكتاب، الوصول إلى علاقة عضوية وتكاملية بين الاثنين، يحكمها منظور فلسفي يصور علاقة المرأة بالرجل – أو الجزء بالكل – اللذين يندمجان ليحققا هدف الكينونة. الكتاب، إذن، ترحال في ما وراء الظاهر، وتنقيب تحت السطح، وصولا إلى سر الاختلاف بين الجنسين الذي لا يقوم على عجز أو نقص، وإنما على توافق وتكامل يساهم في صياغة العالم واستمرارية الحياة. في الثنايا، تعرض راي إلى نماذج من النساء المتصوفات، لتبرهن بها على قدرة المرأة على الوصول إلى أعلى مراحل التواصل الروحاني، وعلى أن قوتها النفسية تبلغ قدرا من التأثير يستطيع أن يلين كل ما هو حادّ ويذيب كل ما هو قهري. كما تقدم نماذج أخرى من النساء عرض إليها القرآن، لإثبات أن الإسلام لم يجحف المرأة ولا يدنِّ من شأنها في علاقتها بالرجل.

فصول عن المرأة

هادي العلوي

الناشر/ دار الكنوز الأدبية/ بيروت/ ١٩٩٦/ ١٨٢ صفحة

الكتاب دراسة لحياة المرأة العربية في الجاهلية ثم في الإسلام، تقارن بين وضع المرأة في ما بين الجاهلية والإسلام، وعلى امتداد العصر الإسلامي، وما طرأ عليه من تطورات، تتعلق بالحريات والحقوق وتفاوتها. ولاستكمال المقارنة، أضيف إلى الكتاب فصل عن المرأة في الصين، لتقديم غرار لتحرر المرأة، تحقق على يد الشيوعيين الصينيين. يستعرض الكتاب، أيضا، مواقف الفقهاء والمفكرين من قضايا المرأة، وتطور الأحكام المتعلقة بها في الشرع، بين صدر الإسلام المحكوم بالتأثير الجاهلي المباشر، والعصر العباسي الذي اكتمل في ثناياه المجتمع الإسلامي، في نظامه الأبوي الذكوري المعقد. ألحق بالكتاب قاموس للمرأة والعائلة مأخوذ من مخطوطات «المعجم العربي المعاصر» الذي يعده المؤلف، بغرض تطوير المعجمية العربية، للإسهام في حل مشكلات التعبير اللغوي القائمة الآن.

السجن مجتمع بريّ

منى فيّاض

الناشر/ النهار للنشر/ بيروت/ ١٩٩٩/ ٢٩٠ صفحة

«السجن مجتمع بري» عنوان أدبي لدراسة علمية للمؤلفة، وهي أستاذة في علم النفس في الجامعة اللبنانية، أنجزتها بالتعاون مع مؤسسة «فورد فونديشن». تتتبع الدراسة الظروف المباشرة وغير المباشرة التي تدفع المرء إلى كسر المعايير، ومن ثم تقوده إلى السجن، عن طريق رصد خصائص السجين المرتبطة بهويته ووضعه الأسري والثقافي والمهني والاجتماعي. وقد اعتمدت المؤلفة في إنجاز الدراسة منهجية متعددة، شملت تطبيق استمارة مقننة على مئتين وواحد وخمسين سجينا، وإجراء مقابلات مطولة مع خمسة عشر آخرين، في السجون اللبنانية.

الكتاب يتكون من قسمين، ثانيهما يعرض النتائج المستخلصة من بيانات الاستمارة المقننة. من أنفع ما يقدمه الكتاب طرح مفيد متناثر عن التأثيرات المتبادلة بين الممارسات اللغوية والاجتماعية، وآخر يتعلق بأثر الجندر على العنف والجُناح، مع الأخذ في الاعتبار خصوصية الحالة اللبنانية. والمؤلفة تقدم في هذا الصدد ما تسميه بدايات أجوبة، أو مجرد ملاحظات. الجدير بالذكر أن المدى الزمني لإجراء الدراسة سمح بتحليل العلاقة بين العنف والانحراف الإجرامي ووضعية الحرب الأهلية والتهجير في لبنان.

ملخصات في الأدب والنقد

الحلم والهزيمة في روايات عبد الرحمان منيف

نجوى الريّاحي القسنطيني

الناشر/ كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية/ تونس/ ١٩٩٥/ ٤٨٨ صفحة

الكتاب تنقيح لدراسة علمية للمؤلفة تدرس فيها أعمال عبد الرحمان منيف الثلاثة: «الأشجار واغتيال مرزوق»، «شرق المتوسط»، «حين تركنا الجسر»، وتحللها نصيّا. الدراسة تجري على خطين متداخلين، هما مادة الروايات الثلاث، ورؤية منيف الخاصة لجيله وأوضاع عصره. وتخلص منها المؤلفة/ الباحثة إلى أن اهتمام منيف بالسياسة واشتغاله بها هو ما قاده في تجاربه الروائية إلى أن يكون ملتزما بقضايا الإنسان العربي، وإلى أن تكون رواياته فاضحة لأشكال قهره واضطهاده، وحاثّة على السؤال والرفض والاحتجاج – بتعبير المؤلفة. من الناحية الفنية، ترى نجوى الريّاحي أن الروايات الثلاث تزاوِج بين المتعارض، وتؤلف بين المختلف المتضارب، وتجمع بين التوجه الذاتي والموضوعي، متراوحة بين سبر أغوار الشخصية، وتصوير تجاربها الفردية الخاصة، وعرض قضايا وأوضاع المجتمع. تشير المؤلفة، أيضا، إلى أن هذا الإنسان ذاته لم يفلت من نقد منيف، وإن كان ضحية للسُّلَط القاهرة المستبدة، وتنتهي إلى أن كتابة منيف تمثل قوة سياسية توازي الفعل وتعوضه، لأنها تصدر عن المجتمع وتعكسه، ثم ترتد إليه، لتفعل فيه وتؤثر.

أشياء صغيرة وأليفة

صفاء عبد المنعم زايد

الناشر/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ القاهرة/ ١٩٩٦

تنقسم هذه المجموعة القصصية، وهي الثالثة للكاتبة، إلى جزأين: الأول عنوانه «إن عظامك لن تفنى»، والثاني «الفراغ». والمجموعة تتسم بجرأة على النوع الأدبي الذي تندرج تحته أي القصة، في بنائها التقليدي، أو في شكلها المستحدث الذي أسماه إدوار الخراط «القصة القصيدة»، ثم إنها لا تستعير أساليب وتقنيات الشعر أو السينما أو غيرهما، مثلما يفعل القصاصون المحدَثُون في مصر. تكتب صفاء عبد المنعم بتلقائية من يريد أن يطرح ذاته بمحنها، وسط مجتمع لا يسمح للأنثى بالتحقق والتصرف بحرية وبساطة، حتى في أدق تفاصيل حياتها. القصص، في غالبيتها، مكتوبة بضمير المخاطب، كأنها رسائل إلى منْ يشاركون أبطالها الوحدة والغربة في المجتمع الأكبر (الوطن) والأصغر (الأسرة). لكن الكاتبة تضفي على قصصها قدرا من الحيوية بحوارات عاميّة بسيطة، تشغل بها فراغ العالم من الحميمية والدفء.

صبّار جدتي

قصص لكاتبات مصريات

إعداد وترجمة/ مارلين بوث

الناشر/ كوارتيت بوكس/ لندن/ ١٩٩١/ ١٦٥ صفحة

تمتاز هذه المجموعة من القصص القصيرة المترجمة إلى الإنجليزية لكاتبات مصريات، بحسن الاختيار وجودة الترجمة.

فالمترجمة الدكتورة مارلين بوث سبق أن فازت بجائزة جامعة أركانساس لترجمة الأدب العربي عام ١٩٩٦ ، عن ترجمة لمجموعة قصص قصيرة للكاتبة سحر توفيق . تهتم مارلين بوث في مجموعة «صبّار جدتي» اهتماما شديدا باختيار قصص تمثل أصوات المرأة ، في مجال الأدب المصري المعاصر ، لسلوى بكر وسهام بيومي ومنى رجب واعتدال عثمان وابتهال سالم ونعمات البحيري ورضوى عاشور وسحر توفيق . حاولت المترجمة أن تنقل في ترجماتها للقصص المختارة خصائص أساليب الكاتبات المتباينة . وفي مقدمتها النقدية للكتاب ، تتناول بوث كتابة المرأة المصرية من نواحٍ عديدة ، تفيد قارئ الإنجليزية في التعرّف إلى بعض العناصر التاريخية والثقافية الممزوجة في القصص .

امرأة و رجل

فوزية رشيد

الناشر/ دار المدى للثقافة والنشر/ دمشق/ بدون تاريخ/ ٩٠ صفحة

«امرأة ورجل» مجموعة قصصية لفوزية رشيد ، تتناول فيها تجارب المرأة الشديدة الخصوصية . ونستطيع أن نعتبر مجموعتها دعوة إلى الانعتاق من أسر العادي والرتيب ، فالبطلة في «ذلك الألق» ترفض من لا يراها وهي في سن اليأس كما هي ، بل كما الصورة التي في داخله عنها ، وتختار من يحتويها فيرى فيها ما لم يرَ الآخر . وتتكرر الدعوة ذاتها ، وبأشكال متعددة ، في قصص مثل «نشوة» و«انطفاء» و«مسافة» و«حب» . أو قل إنها ثورة على مَنْ يعتبرها جسدا بلا رأس/ عقل في «رسم بياني» ، وعلى قمع الأسرة وموروثات المجتمع في «القمر» و«مساءلة» . أما على مستوى الشكل ، فقد كانت اللغة شعرية قائمة على الإيحاء ومعتمدة ، بشكل أساسي ، على تيار الوعي .

صورة مخرجة

نبيهه لطفى

بورتريه . . . أول مرة!

بقلم/ خيرية البِشْلاي

في حفل السينما التسجيلية العربية قليلات من المخرجات المتميزات! منهن واحدة أو أكثر يحظين بالاهتمام في حين تبقى الأخريات في الظل ليس بسبب رداءة الأفلام التي يصنعنها إنما بسبب مشكلات ذات طبيعة خاصة في التعاطي مع الموسسات والأفراد القادرين على توصيلها إلى الجمهور تضاوله اهتمام وسائل الاتصال الجماهيري برغم تعدد قنواتها المرئية بالفيلم التسجيلي خاصة المحلية .

من هولاء نبيهة لطفي التي تقدم أفلاما مشحنة بالمضامين الروي الإنسانية الطيبة والتي يميز أسلوبها «اللاأسلوب» – إذْ صحّ التعبير – فجميع أفلامها تبدو كأنها رحلة عفية بعيون حساسة تسجل ما تراه كأنها لا تختاره! تشرح نبيهة «غالبا أبدأ بفكرة واضحة وخطط عامة فمن المستحيل السيطرة على التفاصيل بالكامل . . . السيناريو في الفيلم التسجيلي يتم تغييره على الدوام في أثناء الإخراج . . . الفيلم يصنع من معطيات اللحظة وأحيانا يفرض علينا التغيير فرضا» .

هل كان حلم حياتك حقا ه العمل في المجال التسجيلي؟ ترد مباشرة : «لن أغشك! بالنسبة إليّ السينما منذ طفولتي هي سحر الحدته والأبطال الذين يلعبن الأدوار الرئيسية فيها . لقد أغرمت بدراسة الشعر والأدب وأنا مهمتة جدّا بتأثير الشعر في حياة الناس . . . كل هذا مجاله الفيلم الروائي . بعد أن تخرجت في كلية الآداب عملت مساعدة مخرج في الفترة من ٦٥ حتى ٦٨ مع مخرجين روائيين مثل سعد عرفة وخليل شوقي في معظم أعماله مع فطين عبد الوهاب لفترة قصيرة جدّا . . . ودخلت المجال التسجيلي في فورة الحماس لهذا الوسيط في الستينات وبالذات بعد حرب ٦٧ ومع تأسيس المركز التجريبي برياسة شادي عبد السلام . . . كان فنانا مثقفا آمنت بقدرته رغبته في اضافة شيء إلى هذا المجال» .

بدأ مشار نبيهة لطفي مع السينما التسجيلية بمشروع جاد (لم يكتمل) كانت أعدته بمناسبة الاحتفال بألفية القاهرة عام ٦٩ من إنتاج المركز التجريبي . وفي العام التالي مباشرة قدمت أول عمل مكتمل لها وهو فيلم «صلاة من وحي مصر القديمة» (١٠ ق) الذي يعد واحدا من أجمل أعمالها . وفيه نلمح سمة رئيسية تلازم إبداعها وهي إعلاء شأن القيمة الروحية للجمال وتظيف حركة الكاميرا التي تبدو شديدة الحنان في تلمّسها – أفقيا رأسيا – لمظاهرة . وبعد عقد كامل قدمت نبيهة لطفي «سانت كاترين» الذي كرّس رويتها لأمكنة العبادة كمرادف يجسد الجمال والصفاء الداخلي «لم يخطر ببالي أبدا عمل فيلم عن دير أو مكان للعبادة وإنما عن مكان يشع قدرا من الشفافية والصفاء النفسي والروحي في معناه الأسمى . . . ففي داخلي رغبة مستمرة في التكفير عن عجزنا عن رءية الجمال الذي يحيط بنا» .

في ٧٧ أخرجت نبيهة لطفي التي عرفت في محيط جيلها مثقفة مشغولة بهموم الوطن والإنسان العربي فيلما عن مخيم تل الزعتر بعنوان «قصة ما حدث في تل الزعتر – شهادات النساء والأطفال» (٥٥ ق) يعد نمذجا للوثيقة المصورة التي تقل إنها «توارت داخل دولاب الفلسطينيين» . في مثل هذه النوعية من الأفلام هل يشغل المخرجة فكرة تسجيل الحقيقة أم اسلب استحضارها؟ تضيف نبيهة : لقد أخرجت تل الزعتر بدون أجر بقناعة ورضاء كاملين إنه نوع من الضريبة التي يدفعها الفنان العربي بارتياح . . . فما لم تظهر الحقيقة داخل سياق مقنع وصادق لن تصل إلى أحد . . . ما فعلته في تل الزعتر يمثل من جانبي الحرص الكامل على تقديم شهادة حيّة من خلال نظرة كلية للقضية الفلسطينية .

ولتل الزعتر قيمة اضافية بالنسبة إلى مسيرة المخرجة الإبداعية إذْ يكشف عن انفعالها المبكر الذي سيكثف لاحقا بقضايا المرأة والطفل .

ففي فترة الثمانينات فاجأت نبيهة لطفي متابعيها بثلاثة أعمال مرة واحدة عن الطفل المصري في ماقع متباينة جغرافيا بيئيا اقتصاديا واجتماعيا . أهمها من جهة نظري «لعب عيال» (٢٠ ق) الذي يعرض إلى ألعاب الأطفال في إحدى قرى محافظة المنوفية ليصر قدرتهم على الابتكار وصناعة ألعابهم باستخدام المعطيات المتاحة في بيئتهم أو ليصور «معركة» رائعة حقا لقهر الفقر وتحقيق المتعة والترفيه الطفولي برغم أنف الظرف!

سوال ملح : هل عدد الأفلام التي أخرجتيها من الستينات إلى الثمانينات يتناسب مع عمر تجربتك الفنية؟! «أبدا!! لا يتناسب بالمرة! لعدم التناسب هذا أسباب تعود إلى تكويني وإلى مناخ الإنتاج إلى جانب قصور التمويل . . . اعتبريها فترة كسل أو دلع!» .

وبالفعل فحتى نهاية الثمانينات لم يكن إنتاج نبيهة لطفي المكتمل غزيرا أو سعيدا بمعنى أنه لم يحظَ بالتركيز الإعلامي أو النقدي الذي يستحقه ولم يحصل على جوائز! لكنها منذ بداية التسعينات بدأت تنشط بقوة متغلبة على المعوقات السابقة وواضعة قضايا المرأة في بورة اهتمامها الفني .

اتجهت نبيهة لطفي في مطلع التسعينات إلى مجال الڤيديو تعاونت مع جهات عديدة غير حكومية ودولية لإنتاج أفلامها وبرغم ذلك كان أهم وأقوى أعمالها في عقد التسعينات فيلم تسجيلي عن حرب ٦٧ موّلته القوات المسلحة المصرية ولم يعرض بعد. وقد تخلل هذا العمل إنتاجها المكثف عن المرأة الذي دشّنه «إلى أين؟» عن ظاهرة تسرب الإناث من التعليم الأوّلي في القرى والأقاليم وانتجته منظمة الينسيف. ثم توالت الأعمال: «رسالة إلى حجازة» (٣٠ ق) لحساب هيئة إنقاذ الطفولة الذي يلقي الضوء على النماذج الإيجابية لنساء صعيد مصر «نساء في مفترق الطرق» (١ ق) من إنتاج جامعة هوبكينز في اللايات المتحدة بالاشتراك مع مركز المرأة العربية في تونس الذي يحكي عن نساء يقمن بأعمال تطعية هدفها الارتقاء بوضعية المرأة تأكيد قدرتها على الجمع بين دورها كأم كربة بيت وكقة منتجة في مجتمعها «المرأة العربية تتكلم» (٢٠ ق) في جزئين يقدم نمذجين لامرأتين من الصعيد والعاصمة تكرس كل منها قيمة كفاح المرأة من أجل تطوير حياتها وحياة أسرها «سلسلة نساء» (٧ حلقات) لحساب التلفزيون المصري وهي تعني بعرض نماذج لنساء مصريات حققن إنجازات ملمءسة ورائدة في مجالات ظلت مقصورة في الضمير الجمعي على الرجال مثل هندسة المناجم والطيران وإدارة الموسسات الكبيرة غيرها.

في كل أعمالها عن المرأة تبتعد نبيهة لطفي بوعي عن تقديم صورة المرأة المسكينة المغلوبة على أمرها ليس انطلاقا من نزعة نسءية تضفي على المرأة بطلة مصطنعة ولكن بكلماتها «لأن من يعمل في المجال التسجيلي يغتني بمعرفة اقعية يمتلك القدرة على الكلام عن واقع فعلي فيصعب خداعه أو اقناعه بما لم يختبره ويعايشه».

تجربة نبيهة لطفي تفيد بوجود نوعين من الأفلام التسجيلية «نع تجري وراءه بشق حماس كبيرين لتنجزه وتشقى لإنجازه وقد لا يأتي بالصورة التي أحلم بها. والآخر يجري وراءك وهو النوع الذي تتحمس لإنجازه هيئات وموسسات تسعى إلى التعريف بمنجزاتها».

وإذا كان انتظار الأفلام شرطا للدفاع عن قضايا المرأة وكشف همومها فلا بأس من أن تتوقف المخرجة المبدعة نبيهة لطفي عن الجري وراء شقائها ولو إلى حين وأن تكتفي بالعدو وراء الحقيقة في أفلامها المتدفقة عن المرأة!

نبيهة لطفي

- مواليد ١٩٣٧
- ليسانس الآداب قسم اللغة العربية ١٩٥٧
- ماجستير عن أدب نجيب محفظ
- المعهد العالي للسينما قسم الإخراج ١٩٦٤
- عضو جمعية السينمائيات واتحادي النقاد والتسجيليين
- تتلمذت على أيدى الدكتورة سهير القلماوي الدكتر محمد مندور وصادقت الشاعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي
- عملت مع عدد من المخرجين الروائيين والتسجيليين منهم سعد عرفة خليل شوقي شادي عبد السلام.

- تزوجت الدكتور علي مختار أوائل الستينات.

قائمة أعمال نبيهة لطفي

١٩٦٦ مساعد مخرج مع سعد عرفة (إجازة صيف)

١٩٦٨ مساعد مخرج مع خليل شوقى في ثلاثة أفلام تلفزيونية وفيلم(لعبة كل يوم)

مساعد مخرج مع ممدوح شكري (الوادي الأصفر)

مساعد مخرج مع فطين عبد الوهاب (فيلم تلفزيوني)

١٩٦٩ عملت مخرجة في المركز التجريبي مع شادي عبد السلام

١٩٧٠ صلاة من وحي مصر القديمة (تسجيلي)

الإخوة الأعداء (سيناريو مع رفيق الصبان ومحمود دياب)

١٩٧٧ قصة ما حدث في تل الزعتر- شهادات النساء والأطفال

١٩٨٠ سانت كاترين

١٩٨٢ عشش الترجمان (تصوير)

الكونسرفتوار (لم يكتمل)

١٩٨٣ عروستي

١٩٨٨ حسن والعصفور

١٩٨٩ لعب عيال

١٩٩٠ إلى أين ؟ (ڤيديو)

١٩٩٣ رسالة إلى حجازة (ڤيديو)

١٩٩٦ نساء في مفترق الطرق

١٩٩٧ المرأة العربية تتكلم (ڤيديو) جزءان

فيلم عن حرب ١٩٦٧ (ڤيديو)

صور من الشباب للشباب

١٩٩٨ سلسلة نساء (٧ حلقات)

المرأة في الرِّي عن نشاطات المرأة في مجال الري والزراعة

١٩٩٩ عروسة وحصان

تقوم حاليا بتحضير فيلم عن شارع محمد علي