محتويات العدد

كلمة التحرير/ المرأة و الهوية — د. أمينة رشيد

صورة كاتبة/ هدى بركات — سيزا قاسم

مراجعات في الأدب

لماذا كل هذه العتمة؟/ دومينيك إدّه — د. أمينة رشيد

الظهر العاري/ هنرييت عبّودي — د. سيد البحراوي

قميص وردي فارغ/ نورا أمين — منتصر القفاش

الحركة المسرحية في لبنان/ خالدة سعيد — د. سامي سليمان

مراجعات في علم الاجتماع

صوت مصر/ فرجينيا دانيلسون — د. عاصم الدسوقي

المواطنة: رؤى نسوية/ روث ليستر — د. لمياء بلبل

البحث عن نسوية إسلامية/ إليزابيث فيرنيا — د. سامية خلوصي

تجنيس المواطنة في مصر/ سيلما بوتمان — د. إيمان بيبرس

ملخصات في الأدب والنقد

ملخصات في علم الاجتماع

مجلات المرأة العربية

قضية للمناقشة/ لأن أحسن السبل هو أصعبها — د. يمنى العيد

أسماء وعناوين دور النشر

كلمة التحرير

المرأة والهوية

يتميز هذا العدد من «نور» بطرح قضية الهوية على مستويات مختلفة من اللغة ومن الوعي. تطرح النصوص الأدبية، بالعربية وبلغات أخرى (الفرنسية والإنجليزية)، السياق المركب والمؤلم لمشهد العالم المعاصر، من حرب لبنان الأهلية، إلى غربة المدن المستلبة والعلاقة المرتبكة مع الآخر، في حين يثير عدد من الدراسات الاجتماعية قضية معرفة الآخر، بين الاختيارات الأيديولوجية والبحث العلمي: هل يستطيع الآخر أن يرى، بموضوعية، النمو الصعب المشوب بالعوائق والمصالح المتعارضة، لمجتمعاتنا التي مازالت تعاني الفقر، وغياب الديمقراطية، والحداثة الناقصة التي تؤثر في جميع العلاقات، في ما بين البشر، وبين الإنسان والسلطة، وبين الإنسان وذاته؟

من باريس، ترى هدى بركات المأزق التاريخي للبنان، فلا حدود تفصلها أو تعزلها. من خلال شخصياتها ووصفها للمدن والطبيعة ولغتها المميزة، تطرح الأسئلة التي تؤرقنا. في أسلوب شاعري يقوم على مزج المجاز والواقع، ومنطق يستبدل الأدوار بين العقل والجنون، في عالم يسوده العبث، دون أن يتركه الحلم – تستطيع الكاتبة أن تعطي صيغة وشكلا لهواجسنا وسؤال هويتنا، بين أطياف الماضي وانكسار المستقبل وربكة الحاضر.

من باريس ، أيضا، تكتب دومينيك إدّه حرب لبنان، لكن بالفرنسية. وتستطيع أن تقنعنا بإمكان ذلك والرد على سؤالها المؤرق: كيف يمكن كتابة العربية بالفرنسية؟ تعوض غياب اللغة المشتركة مع قومها الأصلي بالحب والانتماء والوعي العميق بمشاكله، ومعاناة حياته اليومية. تطرح سؤال هوية الأدب وعلاقته بالكلام الشفهي، فتبدع لغة تجعل من الحوار الحي متن النص وقلبه النابض.

وفي باريس، أيضا، تقع أحداث الظهر العاري لهنرييت عبودي. لكن الآخر هنا هو آخر في علاقة الحب، علاقة المرأة والرجل، والعلاقة بالآخر الأجنبي ، أيضا، علاقة الرجل العربي بالمرأة الفرنسية القوية، المتحررة، ذات الرداء الذي يعري الظهر. وفي ارتباك العلاقة واللغز الذي يسودها (من هي؟)، تستبدل الأدوار، تظهر هي أسلحتها، ويفقد هو قناعاته: فمن هو، إذن، ذو الظهر العاري؟

مع نورا أمين، نعود إلى مصر في نص يمزج بين السيرة الذاتية والرواية. في أسلوب متأثر بمارجريت دوراس (وتهدي لها الروائية نصها)، تتضافر قضايا الحب المستحيل والكتابة المستعصية والهوية المهددة في مدينة تابعة، تقع تحت مؤثرات مختلفة، وفقدت أصالتها. فبين الرجل المخنث والمرأة الضائعة، كيف يمكن أن تقوم علاقة سوية؟ بأسلوبها المتشظي، تعبر الكاتبة الشابة عن ضياع جيلها في زمن إحباط الأحلام الكبرى.

وعبر قراءات النصوص الاجتماعية، يتجلّى الهمّ التاريخي.

حياة أم كلثوم هي، أيضا، جزء من تاريخ مصر، من عصر حافل بالتغيرات الاجتماعية. تعتمد الدراسة على الكثير من الحوارات الحية مع الناس، وتبرز ما يجب التعمق فيه، أي تكوين المجتمع المدني في ظل الهيمنة الطبقية التي حددت المسار بين الموسيقى الشعبية القائمة على الإنشاد الديني، والتي كانت تُلقى في الأحياء الشعبية، والانجذاب إلى مناخ الطبقات السائدة التي حكمت مصر من العصر الملكي حتى الجمهوريات الحديثة.

دراسات أخرى في هذا العدد تتناول موضوع المرأة: هويتها ودورها في ظل التحول الاجتماعي، من ناحية، والمنظور الأيديولوجي، من ناحية أخرى. في كتاب «البحث عن نسوية إسلامية» ، تتساءل الباحثة عن إمكانية الجمع بين تيارين: النزعة النسوية (الغربية) والتيار الإسلامي (الأصولي). وبرغم التنوع الذي تستخلصه الباحثة من الاختلاف بين المجتمعات الإسلامية المتعددة، مستخدمة المنهج الاستقرائي القائم على اللقاء والحوار، وبرغم تضامنها مع ما تسميه «التيار الإسلامي» الذي يتعارض مع التوجهات الغربية، بشكل عام، فإنها لم تأخذ في الاعتبار، بشكل كافٍ، الجذور العميقة للإسلام كتراث ثقافي للشعوب،

والتفاعل الذي حدث والذي يتعدّى الحدود بين التيارات الفكرية، مما جعلها تتبنى الحسم الصارم بين الغرب والأصولية الذي يمكن تطويعه للمصالح والأيديولوجيات السائدة، لاستمرار إخضاع الشعوب، ومنع ازدهار الحداثة المحلية التي نستهدفها.

بعكس هذه الدراسة، يقوم كتاب «تجنيس المواطنة في مصر» على مفهوم غربي للديمقراطية، يرى في غيابها السبب الأساسي لما تسميه الكاتبة «المواطنة المنقوصة»، وهو مفهوم موفق في وصفه لعلاقتنا بالمواطنة. لكن هنا، أيضا، ينقص الدراسة العمق في التحليل الاجتماعي، وفي البعد النظري لتطور المجتمعات النامية. وفي دراسة أخرى عن المواطنة هي «المواطنة: رؤى نسوية»، تحاول الباحثة أن تطرح موضوع المواطنة من وجهة نظر نسوية، حيث إن المفهوم يكون دائما مطروحا من منظور ذكوري. وبرغم جهد الباحثة وأهمية دراستها، تظهر لمياء بلبل العيب المنهجي الأساسي للدراسة، وهو أنها تقوم على المفهوم المطلق للمرأة الذي يفرق بين جوهر ماهية النساء والرجال، فتسلم بالتفرقة بين أدوار العام والخاص، بالإضافة إلى أن الرؤية، بتعريفها المجرد للمرأة، تخدم مصالح الشرائح العليا للنساء في المجتمع.

أما كتاب «النهضة النسائية في مصر»، فيضيف بعدا أساسيا لمعرفتنا بتاريخنا الثقافي، يخص بدء الاهتمام بقضايا المرأة، قبل قاسم أمين، في الصحافة النسائية، مما يحطم الكثير من المسلمات حول «البدايات» والتأريخ المنقوص لها.

فالقراءات المتعمقة لدراسات هذا العدد توضح نقطة خلافية في مناخنا البحثي والعلمي: كيف نقرأ رؤية الآخر لمجتمعاتنا بإيجابياتها وبسلبياتها. ومن هنا تأتي أهمية كتاب ليلى أحمد «المرأة والجنوسة في الإسلام»، إذ تظهر الباحثة، خطورة ما تسميه «التواطؤ» في الاستجابة لخطاب الاستعمار وإعادة كتابة الهيمنة الغربية.

يبقى لتقييم هذا العدد أن نحيي كتاب خالدة سعيد عن الحركة المسرحية في لبنان الذي يضيء صفحة أساسية من التاريخ الثقافي/ الاجتماعي العربي، عبر الجهد العلمي والتذوق الفني، ومذكرة يمنى العيد، الواعية الجريئة، في رفضها لقرار حذف مادة التربية الجنسية – من مقررات التربية والتعليم، بهدف المعرفة الأفضل للنوع (وليس للجنس – وهو مصطلح يخلط بين العلاقات الجنسية وهوية النوع) التي تقيم علاقة الذات بنفسها وبالآخر، على أساس المشترك للإنسان والمختلف للنوع، بغرض التبادل الواعي والأكثر سعادة في ما بين البشر.

د. أمينة رشيد

صـــورة كاتبة

هدى بركات

هدى بركات (١٩٥٢ –)

روائية وقاصّة لبنانية. ولدت في بِشرِّي. حصلت على ليسانس اللغة العربية وآدابها، وعملت في التعليم والصحافة والترجمة والإذاعة. وتعمل في الصحافة في باريس. وهي روائية محاضرة ضيفة على عدد من الجامعات، منها: السوربون، وباريس، ومعهد المعلمين العالي في باريس. تُرجمت رواياتها إلى الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية والهولندية والنرويجية. حصلت على جائزة «الناقد» للرواية عام ١٩٩٠، عن روايتها حجر الضحك.

الأعمال الإبداعية:

زائرات (قصص)، دار المطبوعات الشرقية، بيروت، ١٩٨٥ .

حجر الضحك (رواية)، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠ .

أهل الهوى (رواية)، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٩٣ .

حارث المياه (رواية)، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٩٨ .

شجون جُعَل الصحراء

سيزا قاسم

لم أقابل في قراءاتي في الآونة الأخيرة محاورا مثل كتب هدى بركات . ما إن أنهيت قراءة روايتها الأخيرة حارث المياه، حتى شعرت برغبة التعرف على عالمها بأسره واستكشاف جوانبه، ومتاهاته . أحضرت كتبها الأخرى وانغمست فيها . وأقف اليوم حائرة أمام هذه الروايات التي تطرح مجموعة من الأسئلة والاستفسارات، والقضايا و«الهواجس»، وتثير في النفس ألوانا شتى من التوتر المضني والمتعة الفنية في آن . ليس من السهل التعامل مع هذا النوع من النصوص . فكلما حاولت أن تمسك بطرفها أفلتت من قبضتك، وكلما حدقت فيها، وتخيلت كشف المستتر وراء ظاهرها، تجدك أمام مستتر آخر . وهذا شأن التجربة الفنية الحقة .

نشرت هدى بركات أربعة كتب في الأعوام الخمسة عشر الماضية : مجموعة قصصية بعنوان زائرات (١٩٨٥، لم أقرأها)، رواية حجر الضحك (١٩٩٠) (اعتمدت الطبعة الثانية في هذه المراجعة)، رواية أهل الهوى (١٩٩٣) رواية حارث المياه (١٩٩٨)، أي ثلاث روايات خلال عقد واحد، طورت فيها أدواتها . وقد اكتملت تقنياتها في روايتها الأخيرة، وبلغت فيها شأوا بعيدا من الأصالة والعمق . ومن اللافت للنظر الاختلاف الكبير بين هذه الروايات الثلاث . فلكل مذاق خاص وتقنية في الإنشاء تميزها عن غيرها، وبرغم هذا التباين فثمة خيوط متشابهة في سَدَى نسيجها .

نصوص هدى بركات ذات مستويات متعددة ومتشابكة، تضفي على النص قدرا كبيرا من الإلغاز والالتباس والغموض الذي يتخلل جميع مستوياته، وهي تهتم بالمستوى اللغوي اهتماما غير مألوف في الرواية العربية . والفارق الأساسي بين الرواية والشعر هو أن لغة الرواية شفافة، لا تقف حائلا بين الواقع وتمثيله . فإذا قارنّا اللغة الروائية بزجاج النافذة : لا نراه ولكن نرى ما وراءه، فإن لغة الشعر مثل المنشور الزجاجي الذي نرى ألوان الطيف من خلاله : نتصارع معها ليتكشف لنا ما وراءها . وقد لا نتوصل إلى هذه الرؤية ونظل في مرحلة التصارع والحيرة . وتقترب نصوص هدى بركات من لغة الشعر بكثافتها واعتمادها على المجاز والاستعارة، ولكنها تختلف بجمعها بين البعدين المجازي والحكائي . وتستخدم الاستعارة كآلية تولّد دلالات متشعبة، تتفجر وتتجادل وتستدعي غيرها من القصص والحكايات والأفلام . وتزخر رواياتها الثلاث بهذا اللون من اللغة المجازية . ففي حجر الضحك، مثلا، عندما تتكشف لخليل خيانة صديقه ناجي :

«خليل لا يملك جثة ناجي وهو كذلك، بعد مجيء نايف، لم يعد يملك ما قبل الجثة . . . عود كبير حرك دَسْت ذاكرته الدافئ فأحاله إلى مزيج من مواد هجينة، بفقاقيع تشبه التي تعلو طبخات الساحرات . . . » ص ٦٨ .

تحولت الوجبة المنتظرة في الدست إلى طبخة جهنمية استدعت ساحرات شكسبير في مسرحية ماكبث الذي خان مليكه دنكن ! ولم تقف الاستعارة في هذا المجاز المغزول عند المستعار والمستعار منه، بل غزلت منها الكاتبة خيوطا جديدة استخدمتها في توليد نص حكائي ويشير إلى حكاية أخرى في الوقت نفسه .

وقد عمّقت هدى بركات هذا البعد المجازي في كتاباتها من روايتها الأولى إلى الثالثة، وخدم هذا التطور إنتاجها الفني، إذ استطاعت بحذق فائق في روايتها الثالثة حارث المياه أن تبني الرواية كلها على استعارة واحدة هي استعارة بائع القماش .

تدقق هدى بركات تدقيقا منمقا في اختيار المفردات، فقاموسها مترامي الأطراف، متنوع، لا تكتفي فيه بالمفردات الشائعة في القاموس الروائي. ومن المظاهر التي يتجلى فيها هذا الاتساع، وصف الطبيعة بكل تجلياتها. وللطبيعة وجود مهم في هذه الروايات، لأنها تناقض الحضارة، أو اللاحضارة! فإن الوحشية والهمجية التي تسود مجتمعا يخوض حربا أهلية، تناقض الطبيعة التي تتميز في هذه الروايات بجمال فائق، ومن هنا أتى اهتمامها بالنباتات حتى التي تنمو في شقوق المنازل المتهدمة، وآتت «شمسة»، الفتاة الكردية، في رواية حارث المياه، علما بأسرار التداوي بالأعشاب، فحفلت روايتها بمفردات علم النبات، بكل مصطلحاته، وأسماء الزهور والأعشاب، مع خصائصها والأمراض التي تداويها. ومن الواضح أنها تعمقت في دراسة تقنيات صناعة النسيج وآلياته، فجاء وصفها لها غاية في الدقة والتفصيل. ويبدو لي أن هذا الاهتمام بالمفردات ودقة التسمية لا يأتي من باب الرغبة في تأكيد البعد الموضوعي للأشياء، بقدر ما يأتي من أهمية المستوى المعرفي للنصوص. فقضية المعرفة قضية جوهرية في رواياتها، وتتخلل جميع مستويات النصوص الثلاثة.

وبالإضافة إلى الثراء اللغوي في روايات بركات، جاء حسها بالإيقاع مرهفا، فقاربت نصوصها لغة الشعر، فالجمل تقصر أو تطول، تلهث أو تبطئ حسب الحدث ودلالته. وكثيرا ما تلجأ الكاتبة إلى التوازي وتكرار الصيغ مثل الشعر، وهي نجحت في إضفاء بعد موسيقي على نصوصها.

إذا ما انتقلنا إلى المستوى السردي لهذه الروايات، تصدمنا النواة العميقة التي يتشكل حولها كل من النصوص الثلاثة. فرواياتها تدور حول حرب لبنان الأهلية، أو فلأقل إن الحرب هي سداة هذه الروايات. ولا نخبر الحرب إلا من خلال رد فعلها على الناس. وتتشكل نصوص الروايات الثلاث حول: الحرب والموت والحب. لقد ولّدت النظرة إلى الحروب في الآداب العالمية نماذج تكاد تكون نمطية من البطولات، فالبطل التقليدي هو المحارب المغوار المنتصر الذي يلتف الشعب حوله، والذي تكتسب القومية أصالتها وهويتها من خلاله. ويتبدل هذا المنظور عندما تختلط القيم وتتحطم أواصر الانتماءات. حتى أعلام الوطنية تتمزق وتبلى عندما تنقلب معايير الخصومة والعداء، فعندما يصبح أخي هو عدوي تتقوض مبررات النزال، وتتشوش أسباب العراك، وينهار بنيان الجماعة، ويصبح كل فرد مجتث الجذور.

إن روايات بركات تشع قسوة وعنفا وأسى، غير إن هذا العنف لا يأتي من وصف المعارك الضارية التي كانت تدور على أرض لبنان، ولكن من التشويه الذي أصاب الناس وطحنهم. كثيرا ما تحدثنا عن البطل المغترب في الأدب الحديث في صراعه مع المجتمع الذي لا يستطيع أن يتواءم معه. بيد إن هذا البطل المغترب الذي ابتدعه كامو بعد الحرب العالمية الثانية، يبدو مرفها بالمقارنة بأبطال بركات. فالشخصيات في روايات بركات أناس عاديون لا حول ولا قوة لهم، وجدوا أنفسهم وقد هرستهم آلة الحرب الجهنمية، دون أن يفهموا ماذا يحدث لهم أو لماذا. وهذا هو السؤال التراجيدي الذي يقطر من دم الجرحى والقتلى، هو اللازمة التي نعيشها في أيامنا الملعونة هذه التي تجتاح فيها الحروب مشارق الأرض ومغاربها، والمفارقة المضحكة المبكية أن الذين يدفعون الثمن بأموالهم وأراضيهم وحيواتهم هم هؤلاء المدنيون البسطاء لا الجنود، فالجنود لا يقاتلون، لأنهم يجب ألا يقتلوا!

ومن هذا المنطلق اختارت بركات أبطالها من بين أناس عاديين يتميزون بقدر من الوداعة والمسالمة. فبطل حجر الضحك شاب خجول مثقف حساس يعيش بمفرده في غرفة في الطابق السفلي من بناية في بيروت الغربية، وتدور الرواية حول حياته اليومية التي لا تجاوز الحركة من غرفته هذه إلى بعض الأماكن القريبة في بيروت. يعيش خليل حياته على الهامش، منغلقا على ذاته لا يتواءم مع الآخرين، ولكنها حياة تنطوي على كثير من الأسرار، منها حبه لناجي ثم ليوسف الذي لم يعلنه لهما، ويقتل الاثنان في خضم المعارك. ويظل هو يعيش منفصما عن الناس، دون مرارة أو كراهية:

«هذا لا يعني أن خليل كف عن الناس تماما. . . كان يفسح لهم هامشا كمدخل البيوت، يراهم ويكلمهم ويحبهم منه، لكنه لا يدخلهم إلى دار الحكي والضحك والحزن، لا يجلسهم ولا يدعوهم للأكل ولا ينيمهم قرب فراشه ولا يسليهم بذكرياته ولا يفرح ولا يحزن منهم، ولا يصرف مجهودا في أن يقول لهم عنه أو عن أي شيء. . . يراهم قليلا في مدخل عينيه ثم يغلق الباب ويعود. . .» ص ٧٧.

ومع استمرار الحرب وأهوالها – التي لا نخبرها إلا من خلال ما يصل إلى خليل في مرفئه/ غرفته – تأخذ حياة خليل في

التقوّض شيئا فشيئا، فيهمل العناية بغرفته بعد أن كان يحرص عليها، يفقد القدرة على القراءة أو الاستماع إلى الراديو أو الخروج من غرفته، حتى إنه لا يفتح الباب لمن يطرقه. هذا التهدم التدريجي للبطل هو المرآة التي تعكس لنا ما يحدث في الخارج. غير إن هذا التدهور الذي صاحب تهدم المجتمع من حوله يغير اتجاهه بعد أن يشرف على الموت، إثر إفاقته من غيبوبة أصابته بعد عملية جراحية أجريت له، فيعود إلى الحياة ويكتشف معناها: معنى حب الجسد... «وأنت لن تعرف إلا إذا مِت، والذي يموت لا يعرف». وبدّل هذا الاكتشاف حياة خليل وانقلب حاله رأسا على عقب، فقد عَرُض منكباه، وأطلق شارِبه، وانتضى نظارة شمسية، وغلظت مشاعره وأصبحت «الكراهية أمه». تنتهي الرواية وقد فقد خليل رقته وأصبح ذكرا مغتصبا تلاشت أنوثته وأصبح من الضاحكين.

تضيّق هدى بركات الخناق على القارئ في روايتها التالية أهل الهوى، وتنقله من حجرة خليل إلى حدود أضيق وأكثر كابوسية، في مستشفى الأمراض العقلية والعصبية: دير الصليب. فهذه الرواية الثانية عبارة عن مونولوج داخلي لأحد نزلاء هذه المستشفى. يمثل الجنون في الأعمال الفنية نوعا من التصدع والانفصام بين عالمين: عالم العقل وعالم الوهم. فقد ينتقل البطل من عالم إلى عالم بفعل بعض المتغيرات التي تحدث في مسار النص، وكثيرا ما تكون هذه نقطة الختام التي يصل إليها البطل في نهاية رحلة حياته المأساوية، مثل الملك لير الذي تختتم قصته بذهاب عقله، نتيجة الجحود والعذاب الذي عرضته المسرحية. وقد يكون الجنون هو الحد الفاصل بين عالم البطل الداخلي والعالم الخارجي الذي يعيش فيه أمثال الأمير موشكين في رواية دوستويفسكي الأبله. لكن أهم دلالات الجنون في الأعمال الفنية هي إضفاء الالتباس على الفارق بين العقل والجنون، بين النظام والفوضى، فالمجنون أو الأبله يكون أكثر عقلانية من العقلاء، وأكثر وعيا ومعرفة وفهما لبواطن الأمور منهم. وقد كانت التقنيات المستخدمة لتمثيل الجنون واضحة في الأعمال الكلاسيكية، حيث كان الكاتب يقدم هذه الشخصيات من الخارج، حتى كسر إدجار ألان بو هذه القاعدة، عندما ألّف قصته «القلب الذي يفشي سره»:

."The tell-tale heart" مقدما إياها من داخل وعي الشخصية التي اقترفت الجريمة. وينخدع القارئ ويتبعه على مَرّ الحكاية. أين نضع بطل هدى بركات في روايتها أهل الهوى؟ يتميز نص هذه الرواية ببنية صارمة التماسك، فالبطل، برغم وجوده في هذه المستشفى وعلمه بأنه مريض العقل، يتحلّى بقدر عالٍ من التماسك المنطقي، ويقدم قصة حياته بدقة سردية لا يشوبها أي تشويش. فهل هو حقا مجنون؟ نعلم من بعض الإشارات أن البطل اختطف وعذب ثم أعيد إلى أهله، ولكن عندما اعترضه المسلحون رأوا آثار دماء على قميصه، ما مصدر هذه الآثار؟ وتظل هذه الآثار لغزا بالنسبة إلى القارئ لا يعرف مصدرها. ولكن، في الوقت نفسه، هل نصدق هذه القصة؟ هل نشك فيها؟ إن البطل يعترف في السطور الأولى من الرواية بأنه قتلها... من هي؟ ولكنه، في الصفحات الأخيرة، يشك في أنه فعل ذلك... ويتولد من هذا التناقض بين الالتباس النابع من شكوك البطل وهواجسه والبنية السردية المصقولة نوع من الغرابة المقلقة L'inquie'tante E'trangete ، تضع هذه الرواية في نطاق روايات الفانتازيا. ويتولد هذا الجو الغرائبي من الانفصام بين عالمين يفصل بينهما زجاج النافذة التي تلعب دورا مهمّا في هذه الرواية. فالبطل يقف وراء النافذة ويطل من خلال الزجاج على العالم الخارجي. ولكن ما هو هذا العالم؟ المجتمع؟ عندما كان البطل يسمع هذه الكلمة، كانت تنتابه نوبات من الضحك لا يستطيع الكف عنها، وعندما سأله الطبيب بِمَ يحب أن يستبدل بكلمة المجتمع واقترح كلمة أمة أو قوم أو شعب، لم يسترِح إلى هذه الكلمات، واستقروا على لفظ محايد هو: الناس في الخارج.

إذن، انقسم عالم الرواية إلى حيزين تشغلهما جماعتان: الناس في الخارج والناس في الداخل- فما هو الفارق بينهما؟ الذين يقطنون الخارج هم «العقلاء»، والذين يعيشون في الداخل هم «المجانين»، غير إن تسمية هذا الداخل باسم «دير الصليب» يوحي بأنه العالم الذي يأوي المصلوبين، القديسين، الأنبياء: الذين يدفعون الثمن، الذين يضحى بهم في سبيل الآخرين. ابتدعت بركات استعارة كاشفة للتعبير عن هذه الدلالة وهو جُعَل الصحراء، وهذه الاستعارة التي تمتد على مدى ثلاث صفحات (أهل الهوى ٧٩-٨١) يصعب تلخيصها لما تشمله من تفاصيل دقيقة. هذه الحشرة التي تعيش في الصحاري الحارقة تنتظر الضباب الذي يترك نداه على جسمها لترتوي. ما هي حكمة الرب في منح الصحراء جُعَلها؟ لماذا لم يكن في الغاب يرتع بين إخوانه جُعلان

الغاب؟ «حكمة الرب لا تحب جعل الصحراء. تحبه عبرة لمن اعتبر على مقدرتها العظيمة. . . وفي استنباط الحياة من قلب الموت». من هم جُعلان الصحاري؟ من بين هؤلاء شعوب الحروب الأهلية، والنبي أيوب، أيضا. ينقسم عالم الرواية إلى فضائين متناقضين: «هم» (ضمير الغائب) ناس الخارج، «ونحن» (ضمير المتكلم) ناس الداخل. «نحن الإصبع التي تشير إلى جرائمهم وقسوتهم. . . نحن الذين فقدنا وعينا يستعيضون بفقداننا عن وعيهم. . .» ص ١٥٢.

هل فقد البطل حقا وعيه؟ هذه هي نظرة العقلاء. بيد إن هذا البطل يغوص في بواطن الأمور ويرى ما لا يرونه: يرى النسغ يطلع بطيئا من الأرض في شعيرات الأخشاب، يرى عضو الراهبة وورقة رحمها الوردية وبويضتها الصغيرة تنسلخ وتقع كبندقة، تتدحرج في أنبوب صغير، يرى عظامه، يرى فيها الكلسيوم والفسفور. . . فرؤيته تشبه شعاع الليزر في اختراقه للأشياء. ومثلما تخترق هذه النظرة الثاقبة المادة تخترق أثير النفوس وأضغاثها. ونحتت بركات مصطلحا جديدا مبتكرا ذا دلالة متشعبة: «النسيانات»، فالذاكرة ليست مليئة بالذكريات وحدها ولكنها مشحونة، أيضا، بالأشياء التي نسيناها. والقدرات التي أهملنا ممارستها فنسينا كيفية استخدامها، وقد دفنت بعيدا في أعماقنا، لا ندرك وجودها أو نعيه، ولكنها هناك في القاع الهلامي، في الأغوار، في بئر النسيان، تحركنا وتوجه تصرفاتنا ومشاعرنا، تؤرقنا، تعذبنا. نتهرب من الذنوب التي اقترفناها بطيها في الطبقات السفلية في تعريجات الذاكرة، نهرب من عذاب الخيبات والجروح. وتعاود البطل نسياناته الكثيرة. غير إنه لا يعيش نسياناته هو فقط بل يتعذب من نسيانات الآخرين. فهو «يصير في الشاحنة التي تمر بسرعة في الحرائق، ويروح يصرخ أن يردوا إليه الصغير الذي سقط عند صعوده وبقي هناك». إلا إن هذه التجربة القاسية ليست له بل لامرأة هربت وسقط وراءها وليدها، وترك في خضم أهوال القصف. أليس هو المسيح يحمل على كاهله آثار كل البشر وآلامهم؟

ما هي النسيانات التي تؤرق البطل وتمزقه؟ أهي هذه الجريمة الغامضة؟ أحقا قتل المرأة التي أحبها وعاشرها؟ لقد أحب البطل امرأة انتزعتها الحرب من زوجها وأهلها، فضمها إليه. قصة حب عنيفة مثل عنف الحرب، تعصف بالأجساد وتلهب الغرائز. إن الجنس في هذه الرواية بالغ الأهمية. هل الحب توءم الحرب؟ قوة محطمة هادمة، تتسلح بالقسوة والدمار والاغتصاب؟ أم الحب يغني عن الحرب «حبْ لا تحارب» Make love not war؟ اختارت هذه الرواية البديل الأول. فالرغبة الجنسية تؤدي إلى الموت، قوة كاسحة عاصفة تواكب الحرب وتؤازرها. «الصراع بين الأنوثة والذكورة. . . استحالة الالتحام. . . الحسد من الحيوان والنبات الذي يتوالد من نفسه. . . فيه عضوا التأنيث والتذكير. . . يخلص من عذاب الجنس. . .» ص ٨٨، وهنا تتكشف لنا دلالة عنوان الرواية، فأم كلثوم تجمع بين الذكورة والأنوثة، صوتها يطلع حتى قبة الرحم ويهبط حتى بئر الخصيتين.

وإذا كنت في السطور السابقة قد خططت المسارات الرئيسية للنص، فإن له دروبا فرعية كثيرة تأخذنا خارج هذه المسارات في شكل استطرادات، تثري النص وتعزز مصداقيته. عندما يشعر البطل فجأة بأنه يبحث عن شيء. . . أي شيء. . . شيء ناقص. . . ليس لأحد، ولا يريد أحد أن يمتلكه: ولاعة بدون حجر، مزقة من جريدة. . . كرة مثقوبة دون هواء. . . وتتتالي الأشياء مثل أغاني الأطفال التي يتسلون بها في ألعابهم. إن هذه الاستطرادات التي توقف السرد، إلى حد ما، تعمق طبيعة هذا العالم المغاير الذي توجد فيه الأشياء المكتملة، فالبطل وهؤلاء المعذبون في الأرض لا يمتلكون شيئا، وهم أنفسهم أناس ناقصون، ناقصون عقلا، ناقصون فائدة، ناقصون أهلا وعملا ومكانا، وهكذا، نرى أن كل ما في الرواية عبارة عن خيوط دقيقة غير مرئية تساهم في إحكام نسيج النص.

وينقلني ذكر النسيج إلى الرواية الثالثة حارث المياه التي تحكي قصة بائع قماش. وهذه الرواية تختلف بنيتها القصصية عن الأخريين اختلافا كبيرا يعلن خصوبة إبداعية ملفتة. فلم تبقَ الكاتبة أسيرة تقنية واحدة وإنما عمقت لغتها الفنية في اتجاهات شتى. ففي هذه الرواية، أحكمت هدى بركات البعد الحكائي في نصها وتمكنت من تحويل المجاز إلى أليجوري. فبائع القماش، في هذه الرواية، هو أكثر من مجرد بائع قماش: إنه يملك المعرفة، المعرفة الكلية، المطلقة وهو ينقلها إلى ابنه. ولكن المعرفة مغامرة قد تؤدي إلى الهلاك والموت، فلابد من التدرج في اكتسابها، لابد من المرور بمقامات مثل مقامات المتصوفة، فلا يصل إلى الكشف سوى المريد الذي يصعد سلم المعرفة درجة درجة وإلا احترق وتحول إلى رماد.

هذه رواية متعددة المستويات نسجتها الكاتبة بمهارة. مستواها الأول الحرب الأهلية في بيروت، حيث يجد نقولا جرجس متري

الذي ورث دكان القماش عن أبيه نفسه وسط معارك تخرب الدكان، ويفقد شقته التي سلبت منه، فيعود إلى الدكان ويحتمي فيه. هذا هو حاضر القصة المباشر.

المستوى الثاني هو عودة إلى ماضي الأسرة من تجار القماش الذين هاجروا من بيروت إلى مصر، واستوطنوها، إذ إن جد البطل الذي يحمل اسمه كان عليما بتاريخ بيروت، ويعرف أن الدمار والخراب آتٍ لا محالة. لكن الحاج جرجس – أبا نقولا الحفيد – الذي تزوج مصرية يعود إلى بيروت بوازع من زوجته. وهنا نجد الدورة الأولى من دورات التاريخ، وهو تاريخ بيروت (ص ٣٣)، تاريخا يمتزج فيه الواقعي بالأسطوري، إذ يقول الجد إنها مدينة بناها زحل – كما قال الأقدمون – فلا تلبث على ازدهار.

غير إن التاريخ والأساطير والمتخيل يسري في كل ما في الوجود، فلا تخلو ظاهرة واحدة من هذه العناصر. ومن هنا يأتي المستوى الثالث للرواية. فالقماش له بعد سحري وحياة خاصة به تجعله قادرا على حكي تاريخ البشرية بأكملها، بل تاريخ الطبيعة. فالقماش يحكي لنا تطور الحياة، ويخبئ في نسيج خيوطه أسرار الشعوب والملوك والأباطرة. ويحكي لنا القطن، والكتان، والمخمل، والحرير قصة البشرية منذ ظهورها إلى عصرنا هذا. وبرغم ذلك، فإن عصرنا ترك كل هذه الأقمشة النفيسة وأنتج الديولين هذا الهجين المصطنع الذي لا تمتد جذوره إلى ماضٍ، لا تاريخ له ولا أصول أسطورية تغذي المتخيل الروحي، بل مجرد مادة مفرغة، عصر الديولين هو عصر الانحطاط والابتذال.

للغزل والنسيج تراث تخييلي مترامي الأطراف في جميع الثقافات القديمة، وقد وظفت بركات هذا التراث أحسن توظيف في روايتها هذه، فأمكنها أن تعبر القارات والعصور من خلال رحلة القماش في المكان والزمان. وهي واعية بذلك تماما:

«اعلموا أن العالم كله ليس سوى مرآة لي. وأن في كل ذرة تشتعل آلاف الشموس.. إن خرقتم قلب نقطة ماء واحدة هدر منها مئة محيط، تفحصوا كل حبة رمل ستجدون فيها مئات البشر الآدميين. الحشرة الصغيرة تملك من القوائم ما يملك الفيل العظيم، ولكل قطرة ماء صفات نهر النيل الهادر. قلب حبة القمح يماثل غلة مئة حصيد وفي حبة ذرة واحدة مخبوء عالم كامل. كل شيء وأمر هو في نقطة الحاضر الدائرة. ومن كل نقطة في هذه الدائرة تخرج آلاف الأشكال. كل نقطة في دورانها الدائري هي مرة دائرة ومرة كرة تدور. العالم للعالم مرآة...» ص ٨٤.

إن مهمة الكتابة أن ترينا آلاف الشموس في الذرة، وأن تخرم قلب نقطة الماء، لكي يهدر منها مئة محيط وتغمرنا! ولكل من الأقمشة دلالات ورموز تتشعب، وتترامى وتضيء في اتجاهات مختلفة. فالقطن قماش الطفولة والبراءة، والكتان قماش اليفاعة، والمخمل قماش البلوغ، والحرير قماش الغواية وقد يؤدي إلى الجنون. ونرى في هذا التطور دورة الحضارات كما وصفها ابن خلدون في المقدمة، فقد نقول إن القطن هو قماش البداوة، والحرير هو قماش الحضارة، وتدور عجلة الحضارة، من البداوة إلى الازدهار إلى الاضمحلال في عصر الديولين! نجحت بركات في معالجتها هذه التي تتميز بالعمق والأصالة والطرافة. فالحكي التقليدي لابد من أن يجمع بين أن يبهر ويعلّم ويسلي ويشوق، وقد اكتملت هذه الأبعاد في هذه الحكاية.

والعلاقة بين الكتابة والنسيج متوطدة راسخة، فالنص

Texte مشتق من Texere في اللاتينية وهو الجدل أو النسج، وأخذت منها الإنجليزية والفرنسية Text/Textile، وفي اللسان: نسج الشاعر الشعر أي نظمه. والتشابه بين الحكاية والحياكة ملفت. ويرد إلى الذهن ما يتردد في ألف ليلة وليلة «حكايتك حكاية عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر». هذه العبارة في الحقيقة مدعاة للتأمل، حيث إن الحكاية إذا كانت من الأهمية بمكان فلابد من الاحتفاظ بها وصونها من النسيان، بوضعها في مكان آمن. لماذا العين؟ هل لأن وضعها في العين يغيّر الطريقة التي سنرى بها العالم بعد ذلك؟ ولكن لماذا هذا العذاب؟ أن نكتبها بالإبر؟ ويظل هذا لغزا غامضا، إلا إذا كان الاعتبار لا يتحقق بغير العذاب. وقد مرّ بطل حارث المياه وكذلك حبيبته بعذاب الاعتبار، ولكنهما لم يعتبرا!

أما المستوى الرابع من الرواية، فإنني أرى أنه يدخل في البعد الفانتازي، حيث أصبحت بيروت مدينة مهجورة لا يقطنها سوى الراوي وشرذمة من الكلاب الضالة التي تذأبت، ويعيش البطل في هذه المدينة المهجورة مثل روبنسون كروزو، يؤقلم نفسه

بالبحث عن مُؤَن الحياة من الأنقاض والأطلال التي خلفتها الحرب. لا يقابل آدميين إلا في لحظة خاطفة يسمع أصواتا تتلفظ بكلمات غير مفهومة يبدو أنها عبرية. ومن الغريب أنه يعيش حياة سعيدة هانئة. يتمتع بجمال الطبيعة، بدفء الشمس، بالتجول في أحياء بيروت. إن القارئ ينتابه شعور غامض بأن ثمة شيئا غريبا، غير مفهوم، هذه الغرابة المقلقة التي عرفناها في أهل الهوى.

يتذبذب النص بين ذكريات الراوي عن علاقته الغرامية بالخادمة الكردية التي كانت تخدمه وترعى أمه العجوز، وتجواله في بيروت – مدينة الأشباح. ونظل على هذه الحيرة حتى نهاية الرواية، عندما يفصح الراوي عن أنه قُتِل، ولكن هل يستطيع الميت أن يحكي، أن يقصّ علينا موته، أن يكون غير متأكد كيف مات، ولكنه مات؟ هل هذه النهاية التي تضفي الشك على كل ما سبق تجعلنا لا نصدق الحكايات التي سمعناها؟

عمَ نبحث عندما نقرأ؟ أن نوسع آفاقنا، أن نشارك الآخرين خبراتهم، أن نعيش في عالم مختلف عن – أو مخالف لعالمنا، أن نفهم أشياء لم نكن فهمناها، أن ننشط عقولنا، أن نهرب من واقعنا، أن نضيع الوقت؟ تتبعت بركات في رحلتها من خلال كلماتها، ولا شك في أنها اكتوت في تجربة الحرب اللبنانية، وأنضجتها هذه النار. وكتاباتها تنضخ بهذا النضج، والعنف والقوة، ولكنها أفلتت – في كتاباتها – من المرارة والأسى المفرط، يبدو أن قوتها وموهبتها كانتا لها درعا واقية.

وأنا لا أنظر إلى هدى بركات بوصفها «كاتبة»، امرأة، ولكنني أنظر إليها من خلال مجهر الفن الذي لا يعرف جنسا ولا لونا ولا وطنا ولا ملة ولا دينا. فالفن فضاء ندخله وقد خلعنا هويتنا الضيقة المتقزمة بالأفكار المسبقة والأيديولوجيات الجاهزة. وأنا أتفق معها تماما عندما تلفظ السؤال عن سبب اختيارها أبطالها رجالا، فهو سؤال لا معنى له في ما نحن بصدد الحديث عنه. غير إنه اختيار ذكي، إذا كان بطلها مهمشا. فأن لا تحارب المرأة أو الطفل أو الشيخ فهو أمر مفهوم ومغتفر، ،لا يؤاخذ أي منهم عليه، أما أن يتقاعس رجل شاب فإنه يلفظ في محيطه، وإذا لم يعتزل المجتمع نبذ ووصم بالخيانة، إن لم يدَن ويعاقب. هو المهمَّش بامتياز!

شكرا، هدى بركات، على هذا اللقاء.

١ – ثبت مرجعي شامل (بيبليوغرافيا) للكتابة الإبداعية من شعر وقصة ورواية ومسرحية وسيرة ذاتية.

٢ – مختارات ونماذج من أعمال الرائدات العربيات مع تقديم لموقعهن وأثرهن في المسيرة الإبداعية للمرأة العربية.

٣ – عرض وتقديم ودراسة لأدب المرأة العربية، مع مختارات ونماذج لأعمال متميزة (كتبت بعد الحرب العالمية الثانية).

مراجعات في الأدب
لماذا كل هذه العتمة؟

دومينيك إدّه
الناشر/ سوى/ باريس/ ١٩٩٩/ ١٨٩ صفحة
مراجعة/ د. أمينة رشيد

هذه رواية نادرة وجميلة، كتبتها امرأة وحيدة – «لم أستطِع أبدا أن أعيش بدونك، أن أعيش بدونه، لم أعِش أبدا مع أحد، عشت دائما وحيدة» – لبنانية تعيش في باريس وتكتب بالفرنسية. تعزلها اللغة، وتجمعها الروح والذكريات بقوم تحبه، بعيد/ قريب، في تاريخه الممزق وحميمية ناسه. في كتابة حديثة – ولا أقول حداثية – تقوم الرواية – أم هي سيرة ذاتية مثلما يوحي استخدام ضمير المتكلم؟ – على تداعي الذكريات وتسلسل الكلمات. في تعدد مذهل يقوم الخطاب المتماثل مع الشفهية، على كلمات مختلفة تقولها شخصيات متنوعة، كما يتوجه هذا الخطاب إلى مرو إليه متعدد، فتحدّث الراوية القارئ، بلد الذاكرة الحية، نفسها، رجلا تحبه، صديقة، ويقفز القارئ في قلب الرواية، كأن هذه الكلمات التي تولّد كلمات هي كلماته أيضا. وتصل إليه، موجعة، الحيرة التي يحملها العنوان: لماذا كل هذه العتمة؟

تسرد الرواية زمن حرب وزمن انفصال. بين بلدين ولغتين، بين الحاضر والماضي تعيش الراوية منقسمة. تكتب لبنان بالفرنسية، وتسألها إحدى الشخصيات: «ألم تكفي من حشر منخارك في أمورنا؟ وما معنى كتابة العربية بالفرنسية؟»، وتقول لنفسها «ليتني كنت أكتب الفرنسية على نحو غريب»، أو، وهي تروي حدوتة لا معنى لها إلا بالعربية، تستسلم لاستحالة ترجمتها: «لا أستطيع (سرد الحدوتة) لأنهم يتكلمون بالعربية وهذا لا يمكن ترجمته». ولكن هذه، أيضا، لعبة، حيلة من الحيل الأسلوبية للرواية، لأن الراوية تنجح، وأي نجاح، في أن تنقل لنا نكهة ومشاعر مواطنيها العرب في لبنان، عبر المكان المدمر والزمن المتشظي وحياة الناس بأساطيرها الهزلية/ العميقة المضحكة/ المأساوية، نتعاطف مع قوم لا حول ولا قوة له في ما يصيبه، لكن لا نقع أبدا في ميلودراما مبتذلة.

تنتقل مشاهد المكان بين لبنان وباريس، أو بمعنى أصح، تحتل لبنان الساحة الأساسية في النص. تقع الحياة في لبنان/ الماضي، في حين تبدو باريس/ الحاضر كاللامكان، مكان الوحدة والغربة (مكان العتمة؟)، مكان الآخر الذي يسأل بأدب: «قد استقر الوضع في بلدك الآن. أليس كذلك؟»، مكان العلاقات المبتورة والحب الذي لا يكتمل. أما فضاء لبنان فيشغي بالناس وبالحكايات. لكلٍّ مأساته الخاصة وأسطورته. بحر لبنان يغزو فضاء باريس: «كم أحب رائحة طفولتي، زرقة عيون أمي، ركام الغابة، بيروت في الأسفل والبحر وراءها، لا أعرف إلى أين أذهب، الآن ليل في باريس». وفي فقرة أخرى، نتأمل زرقة البحر والأفق حيث تلتقي بزرقة السماء. البحر الذي أصبح لا بحر – لماذا في تونس يكون البحر حقيقيا وهنا لا – الروشة، قرية بشارة، ميدان فرن الشباك الذي اسمه بالفرنسية ميدان المدافع، حيث فقد رشيد ساقه في انفجار. المخبأ حيث يلتقي الناس وزوج من

المحبين، ملتصقين، بين الرغبة والرعب. نرى ساحات مرت بها القذائف وجدرانا مثقوبة ودمار مبانٍ. نرى، أيضا، حدائق الطفولة المزهرة وبيتا ورديا كاللعبة على شاطئ البحر. ندخل مقاهي وديارا، يملؤها الحديث العبثي أو الحزين، نستمع إلى صرخات الجيران ونشم رائحة النفايات.

يتشظى الزمن في أزمنة مختلفة، متداخلة. وتقيم الرواية جدلا عميقا بين الحاضر والماضي، بين اللحظة والحياة كلها، يختلط الزمن بسيرة ذاتية مضطربة: «أربعون، واحد وأربعون، اثنان وأربعون، ثلاث وأربعون، يتقدم عمري مثل ساعة حائط معطلة». تكون وحيدة في شقتها الباريسية، تصنع شايا أو تدخن سيجارة، تكتب جملة لا تتشكل (وفي الرواية قصة كتابة الرواية). يغزوها الماضي الذي تستعصي كتابته. مقهى في لبنان ولقاء حبيب الماضي الفلسطيني، زمن نضال «كم كانت جميلة فلسطين هذه». ويتشكل الزمن التاريخي في نسيج قصة حب، فلسطين هذا الزمن، حيث «لم يكن المستقبل قد خان بعد»، سنوات مضت: ١٩٧٣ – ١٩٩٧ «هذا لا يهم القارئ، لكن بالنسبة لنا كل سنة تحسب»، زمن المنفى حيث لا يسمح بخطوة منحرفة للذاكرة. «لا يبقى شيء يقال ومع ذلك نتكلم. . . نبحث عن مكان تلتقي فيه حياتانا، تقول لي ابْقَيْ هنا بلدك، تعرف جوابي، ومع ذلك تنتظره، البحر حولنا غارق في الضوء، يمر عشرون عاما ونحن ننظر إليه». تستحيل العودة إلى البلد المحبوب، إلى الحب القديم: «سقط نظرك من أعلى ذاكرتي. خسارة. كنت أريد أن أقول لك إنني أحبك. هل لدينا الوقت؟».

الكلام يولّد الكلام، والحكايات تستطرد في حكايات. في دوار من الشفهية تمر شخصيات مختلفة، لكل منها حكايتها، وجعها، الأسطورة التي بنتها للتماسك في زمن مهانة الإنسان وفقدان أية قيمة له («يوجد دائما شخص موجود لينادي باسمه طفلا يموت، يسمع هذا، دقيقة لجريمة، دقيقتان للإعلان، بالضبط وقت قلي بيضة قبل أن يمضي وقت فيلم السهرة»). تتكلم الراوية، والناس تحكي، وتتكون شخصيات روائية، ملحّة في حضورها، حية في حركتها، ويجعلها الحديث الشفهي الذي يملأ الرواية قطعا من الواقع. رشيد («هذا المعتوه الذي يشغل وحده نصف الرواية»، يقول أبو علي معاتبا)، رشيد الذي فقَدَ ساقه في ميدان فرن الشباك، وتركته زوجته لتجري وراء رجل إلى إفريقية، فلا يعترف بذلك، ويقول إنها ماتت، وإنه يضع زهورا يوميا على قبرها، أبو رورو، مصرّ على ارتياد بذلته البيضاء، برغم حرارة الجو وسقوط القذائف على ميادين بيروت، مصرّ على تكرار حكاية أمه البلجيكية التي فرت من أبيه ومن قذارة الشوارع، وهو في التاسعة من عمره، ولا يبقى له منها إلا صورة لامرأة أنيقة وخطابات حب، (مما يثير غضب رشيد، بائع الكوكاكولا بثلاجته المتنقلة: «أنا أمي الغلبانة هل تظن أنها كانت تمضي وقتها في أن يلتقط لها صور وتكتب خطابات! بأطفالها الاثنى عشر، في نهاية حياتها لم تعد تعرف من ابنها ومن ابنتها!»). وتدخل الحرب فجأة في الرواية: «أعرف حدوتة أخرى، حيث لم يعودوا يتحدثون بعد، يصنعون الحب في الملجأ، تحت القنابل». ثم حدوتة أنطوان التعيس والمضحك الذي عاش أربعين سنة بين زوجة وعشيقة، دون التمكن من الاختيار، ونور هذه الشابة، جارة الطفولة التي أرادت الراوية أن تكتب كتابا عنها، نور التي شوّه وجهها حادث أليم، واستمرت في الحياة نصف حية نصف ميتة، وتتماثل مع نور في حياتها المنقسمة.

ويبقى سؤال ملحّ مثل الأسئلة التي تطرحها الرواية، لماذا تكتب دومينيك إدّه؟ تقول الراوية: «إن حكاية رجل صغير ومهان وحكاية حرب كبيرة، نفس الحكاية» (هل تأثرت بكتابة إلياس خوري؟). وحكاية الرجل الصغير والمهان، منطقه في الحياة وأسلوبه، يصنعان متن الكتاب. . . «أما بالنسبة لكتابي، فالناس تدخل وتذهب دون سبب للذهاب ولا سبب للبقاء، أجدهم مثلما تركتهم، على حافة رصيف في بلد أو في آخر، بالكاد وقت سيجارة، يسألني أحد ماذا يتكلم كتابك عنه؟ وأنا أقول لنفسي ماذا تتكلم حياته عنه؟ «عتاب من صديقة: سوف تفقدين قارئك. لماذا تكتبين كتابا هكذا مفككا؟ هل من المنطق أن يتغير الإطار والبلد كل صفحتين؟» وتغضب شخصياتها مما تكتبه عنها ابنة الأغنياء هذه». في تقنية خاصة يتحول الراوي هنا إلى مروٍ إليه. «من أين أتت بكل هذه الحكايات؟ وقصة أمي هذه هل حكيتها هكذا؟ «هكذا يفعل اللبنانيون حينما يتركون البلد! يحكونَ حياتنا كما يشاءون، كما يحلو لهم». . . «وهل تظن أن هناك تيسا فرنسيا يشك في ما تقوله؟».

هكذا أرادت أن يكون كتابها. تعلن أنها تكره الأدب وأنها تريد أن يكون كتابها حديثا طويلا. لكن حكايات الناس هي، أيضا، حكايتها، فالبيت الوردي كاللعبة على شاطئ البحر متماثل معها في وحدته، في هشاشته، وتفكك الجمل، وحدة كل

جملة، تقول وحدتها: «ولماذا تكون الجملة أقل وحدة مني؟». حكايات الماضي هي التي تبقى حينما يتهرب المستقبل، وذاكرة لبنان، تصون الهوية، إن لم تمحُ الانقسام. فالانقسام ليس ازدواجية اللغة والمكان والزمن، وكفى، التي تكتبها الروائية بمهارة وحساسية، لكنه، أيضا، في اختلاف الزمن، حيث لم يعد ممكنا أن يقول نصف العالم للنصف الآخر «أدينك». أصبح العالم منقسما بين من يفكر في مستقبل أوروبا والحق في حقوق الإنسان وعالم آخر يسوده قانون الغابة.

هذه الأشياء تقولها دومينيك إدّه في كتابها الجميل، وأخرى كثيرة تجعل عالمنا أقل عتمة، برغم إلحاح سؤالها، يصوغه العنوان وتؤكده آخر جملة في الكتاب: لماذا كل هذه العتمة؟

الظهر العاري

هنرييت عبودي

الناشر/ دار الآداب/ بيروت/ ١٩٩٨/ ٢١٥ صفحة

مراجعة/ سيد البحراوي

«الظهر العاري» للرجل

«رحت أبحث ليلتها، في الشوارع الضيقة المتفرعة عن بولفار سان – جرمان، عن حانة أو مطعم ترتاح له مخيلتي. . . كنت أمنّي نفسي بلقاء مميز مع المدينة، لقاء يلبي، وإن في حدود متواضعة، لهفي المتناهي إليها».

هكذا تبدأ رواية «الظهر العاري» لهنرييت عبّودي، وهي بداية كفلت لها أن لا يتركها القارئ حتى ينتهي منها. فبكلمات بسيطة ولكن مصوبة بإحكام، تتملك القارئ الرغبة في معرفة هذا السر الغامض الذي يسعى إليه البطل العربي في مدينة كباريس. وتستمر الرواية طولها على هذا النحو من اللغة البسيطة محكمة التصويب تقود من شوق إلى شوق حتى تنتهي، لنكتشف أننا إزاء قصة حب أو عشق نمطية ومعروفة أو مطروقة، لكن بعد أن نكون قد استمتعنا استمتاعا عاليا.

الحدث في الرواية مألوف، والوصف الذي يقدم له لايخرجه

عن هذه الصفة، غير إن الكيفية التشويقية التي كتبت بها

الرواية، والبعد الأسطوري العميق الذي بطّنها منذ البداية، هو ما يميزها، ويخرجها عن أن تكون رواية مألوفة أو مطروقة، أي يجعلها رواية جميلة وجديدة وتستحق الإشادة والمديح.

يتحقق اللقاء المميز بين المحامي العربي الذي يزور باريس لبضعة أيام، وباريس، في الفصل الأول من الرواية، حين يحقق أمنيته في العثور على مكان خاص يرى فيه ظهرا عاريا لامرأة تبدو جميلة، تختفي دون أن يتعرف عليها أو يحادثها، ودون أن يدري أنه على موعد قدري معها – وفي منزلها – في اليوم التالي. ذلك إنه ينشغل عن تأمل الظهر العاري المبهر بحديث مع شخص اقتحم تأملاته، حين جلس بجواره وشاركه جلسته، واكتشف أن اسمه يلتقي مع اسم البطل/ الراوي في الحروف الأولى، أهداه ولاعة منقوش عليها الحروف الأولى من اسمه: ألكسي مافروس – واسم الراوي أدهم مالك. وقبل أن يغادر الحانة دعا مالك الذي كان لابد أن يسافر في الصباح لزيارته، في بيته، في الحادية عشرة صباحا.

ولأن عمال المطار قد أضربوا، فقد وجد مالك نفسه أمام باب بيت ألكسي قبل الحادية عشرة. وفي الحادية عشرة شق الباب عن امرأة جميلة نكتشف أنها صاحبة الظهر العاري، وأنها زوجة ألكسي الذي رحل أمس تاركا لها رسالة أنه لم يعد يستطيع الاستمرار. وبقدر من العناد لفهم ما حدث، ولماذا دعاه ألكسي للقاء لن يكون موجودا فيه، يبقى مالك في البيت، لتبدأ علاقة عشق حارة تدوم عدة شهور. عشق ممتع لذيذ لكنه – منذ البداية– منذور للمأساة. مأساة مالك الذي سلم كل أسلحته لـ «كلير»

واحتفظت هي – منذ البداية – بكل أسلحتها، حتى إذا انتهت رغبتها فيه، بدأت تتخذ من المسالك ما يؤدي إلى رحيله، مثلما رحل ألكسي وغيره من قبله. وهنا يمكننا أن نفهم معنى آخر لعنوان الرواية، وهو أن الظهر العاري هو – في الحقيقة – ظهر مالك الفاقد لكل أسلحته في المقاومة.

تبدو كلير في الرواية نموذجا نمطيا على مستويين: المستوى الأول هو المرأة الباريسية الفاتنة الجمال المتحررة إلى أقصى حدود التحرر في علاقتها بالرجل، برغم أنها تعيش في طاحونة العمل والحياة القاسية لأهل باريس من العاملين، ومن ثم فهي هنا رمز للحضارة الغربية الفاتنة لشعوب الجنوب، والمستوى الثاني هو الغانية المقدسة التي لا تقبل أن تمتلك من قبل رجل أيّا كان، وفي المقابل تعطي بلا حدود لمن تحب أو تقبل، خاصة من الغرباء الذين يزورون المدينة ولا يقيمون فيها، فهي لا تعاشر إلا أهل الجنوب، كما أنها لا تديم علاقة إلى الأبد، وإنما تنتقل من رجل إلى آخر بسهولة وحرية، ولكن بمنطق المستقل الحازم الواعي بما يريد.

في المقابل، فإن مالك من البداية مفتون بأسطورة كلير، ومنقاد مثل البعوضة إلى النار، وهو يعرف جيدا أنها ستحرقه، بل إنها بالفعل تحرقه في كل لحظة. فحتى وهي بين أحضانه تذوب عشقا وولعا، ليس متيقنا ماذا يعني بالنسبة إليها، ولا ماذا كان ألكسي يعني بالنسبة إليها، ولا لماذا دعاه ألكسي لكي يقيم هذه العلاقة مع زوجته التي تبدو وقد نسيته تماما؟ قرب النهاية، ليس إلا، يفهم مالك أن ألكسي «ما دعاني إلى هذه الدار إلا ليتأكد من حتمية فشلي، على اعتباري «ابن عمه» كما زعم. . . أي «جنوبي» على غراره، كما وصفنا السيد باسكواليني. . . ذلك هو كنه تحدي ألكسي الأخير» ص١٨٣. وهو يكسب في النهاية، حيث ينتهي مالك معترفا «للمرة الأولى منذ استعارتي ثياب ألكسي، بأن صاحبها، في كل الأحوال، أصلب عودا وأطول قامة مني» ص٢١٥.

تنجح الكاتبة بمهارة، عبر لغتها الدقيقة وبصيرتها النافذة، في الغوص إلى أعماق الشخصية الإنسانية، سواء كانت شخصيات رئيسية مثل أدهم وكلير، أو ثانوية مثل ألكسي وباسكواليني وأكرم وجوستان. وهو غوص يجعل هذه الشخصيات بكل حقائقها وتناقضاتها كاملة الوضوح وغير قابلة للإدانة. صحيح أن شخصية كلير هي الأكبر بروزا بحكم أنها البطلة، لكن أدهم، أيضا، حاضر بقوة، وإن لم تظهر تناقضاته التي قادته إلى هذا الموقف المزري بالقدر الكافي، بحيث إن القارئ يمكن أن ينتهي إلى القول إنه برغم أن أدهم يبدو مظلوما في هذه العلاقة، حسب رأي كلير ورأي جوستان، إلا إنه لا يمكن إدانة كلير – إنها تقدم كبطلة حرة مستقلة تمارس حقها الطبيعي في الحياة. وبهذا المعنى يمكن اعتبار الرواية رواية نسوية.

قميص وردي فارغ

نورا أمين

الناشر/ دار شرقيات/ القاهرة/ ١٩٩٧

مراجعة/ منتصر القفاش

تكشف راوية «قميص وردي فارغ» عن مراحل تشكّل وتكوّن روايتها (التي تكتبها)، وتبين لنا مسار كتابتها، منذ أن كانت مجرد قصة قصيرة إلى أن تطورت وتعددت مستوياتها، وانفتحت على أشكال فنية مختلفة.

ليس فعل الكتابة هنا مجرد وسيلة لتحكي بها الراوية تجربة حب عميقة خاضتها، بل هو فعل مشارك في هذه التجربة، ومؤثر فيها، وهي تجربة يعي طرفاها أهمية فعل الكتابة بالنسبة إليهما، ويعتبرانه طرفا ثالثا أساسيا يُسمي مشاعرهما ويحددها،

ويتحاوران حول المكتوب الذي يُكتب في أثناء علاقتهما، ومدى قربه أو بعده مما يعايشانه معا.

الراوية لا تضع تخطيطا مسبقا للرواية التي تكتبها، إنما ترتحل معها، كما ترتحل في علاقتها مع هذا الرجل الذي تخاطبه في الصفحات الأولى: «لأنك تعرفني بالحدس، فأنت تعرف أننا لن نفقد خيالنا ونسقط في تنميط متكرر لمجرد أننا امرأة ورجل دون أن يكون لنا يد في ذلك». لذلك، تخالف الراوية نصيحة مارجريت دوراس (تهدي الكاتبة روايتها إليها): «لا يجب على النساء أن يدعن عشاقهن يقرءون ما يكتبن». فالعاشق هنا يساوي بين حبه للراوية وحبه لكاتبتها، وجهان لعملة واحدة، بل يصل الأمر إلى حد أن الكتابة والوقائع الفعلية للتجربة تداومان على تبادل مواقعهما، فتعاش حروف الكتابة كأنها وقائع حياة، وتصير اللقاءات بينهما كأنها مفردات لغوية يشتركان في صياغتها. ومن ناحية أخرى، تتم مخالفة مارجريت بهيمنة الضمير المخاطب في كتابة تلك الرواية، فالآخر، دائما، حاضر حتى في غيابه، لا تخشى أن تبوح له بكل تراوحات مشاعرها وخيالاتها، وتعلم أنه سيقرأ ما تكتبه جزءا جزءا، دون انتظار أن تكتمل الرواية. فالكتابة في تلك العلاقة لا تحتمي بالخفاء بل هي ثالثهما، ومعهما هي فاعل ومفعول.

«تسعد مجددا ﷺ بعودتها إلى الكتابة رضي الله عنه وتؤكد أنك لم ترِد أبدا أن أتوقف عن الكتابة، فأنت تحب كتابتي مثلما تحبني... ولا تخاف من تدخل الخيال الكتابي لإفساد ما نحياه، ولا تريدني أن أقمع نفسي أو أن أقمعك في خيالي وفي كتابتي... فأقول لك بأنني سأعمل ألا أستثمر تفاصيلك وأقوالك وإيماءاتك حتى لا تختلط الأمور، بينما أضع في بالي ذلك القول جيدا، لأنني سوف أدونه هكذا، أي سوف أحنث به مع سبق الإصرار والترصد».

يتشابك مع دور فعل الكتابة في هذا النص الاستفادة من المصطلحات السينمائية، لتشكيل مشاهد من خلال عين الراوية، تعيد بها تكوين لحظات من الواقع المباشر، ليستحيل إلى واقع سينمائي خاص بها، خاص بعلاقتهما، بعيدا عن نثرية الواقع المحيط بهما. ويصل الواقع السينمائي إلى ذروته في الجزء المعنون بـ «فيلم روائي وردي» الذي يتحقق فيه على مستوى الخيال، وفي أثناء مشاهدة فيلم «جسور مقاطعة ماديسون»، إحدى التفاصيل التي لم تنجز في الجزء الأول من الرواية «كأن نرتدي قميصنا الوردي ونتلقى عليه ظلالا ملونة لشاشة عملاقة تحتوينا فينفذ دفؤها إلى جلدنا». نستطيع أن نصف هذا الجزء بـ «المرايا المتعاكسة»، فالراوية ترى نفسها في ميريل ستريب بطلة الفيلم، وتبصر حياتها الراهنة وتستشرف مستقبلها من خلال المشاهد التي تتتالى أمام عينيها، وتتذكر التشابه بين «عناق يدينا الآن في قاعة السينما وبين موقف بطلي فيلمك الأخير»، وتتساءل «هل أكتب إذن أن القميص الوردي سيصبح سويتر بيج – الذي يخصه – أرتديه أنا وتنقلب الرواية».

إن الشخصيات والأشياء في هذا الجزء تعكس بعضها بعضا، تشكل واقعا خاصا «واقعا سينمائيا» لا فاصل فيه بين الأصل والصورة، فقاعة السينما المظلمة تصل بين عالم الخيال والواقع، وتتيح للراوية والعاشق أن يكونا في لحظة نادرة لا تلبث أن تتبدد أو تصطدم بالضوء الكاشف عند الخروج.

إن القميص الوردي إمكانية مضمرة في هذه العلاقة، إمكانية أن لا تقع الراوية في دائرة التكرار المعتادة، حيث تتكسر العلاقات العاطفية على صخور الواقع الصلبة، إمكانية أن يصير الواقع السينمائي وواقع الرواية متاحين في الواقع اليومي المعتاد، لكن تلك الإمكانية مهددة دوما بالقميص الأسود الذي تكشف عنه الكاتبة في آخر أجزاء الرواية «قميص أسود طويل». وليس ظهور القميص الأسود مفاجئا في الرواية، لأن الراوية، على مدار الأجزاء السابقة، تلمح وتكشف عن حواجز كثيرة، حتى نصل إلى القميص الأسود، ونتعرف من خلاله كيف أن تاريخها الماضي، بما يضمه من إخفاقات في الزواج والحب، أفقدها القدرة على أن تخوض غمار حب جديد، والقدرة على أن تستعيد ذاتها التي كانت قبل كل هذه التكسرات، وفي الوقت نفسه، تسعى الراوية إلى أن تكون مرة أخرى، بفضل هذه العلاقة التي تكتبها، وبفضل الكتابة ذاتها.

في الصفحات الأخيرة من الرواية، تُصاغ أسئلة متتابعة، تسائل بها الراوية الواقع المحيط بها، وتسائل عاشقها، أسئلة كأنها مرآة النص الأخيرة، تنظر فيها إلى وجهها وإلى الآخرين محاولة استكشاف ما سيأتي.

رواية «قميص وردي فارغ» استطاعت النجاة من مزالق عديدة تقع فيها نصوص الكاتبات اللائي ظهرن في السنوات الأخيرة، ومن أهم ما نجت منه: أولا، عدم اختزال – وابتسار – العلاقة مع الرجل، وإظهاره المتسبب الوحيد في كل ما تواجهه وتعانيه من

مشكلات، ثانيا، عدم «قسطرة» تجربة الحب إلى حد الوقوع في براثن الرومانسية المسطحة، ثالثا، عدم العكوف على الجسد بنزواته وشهواته، كأنه محور الوجود أو التجربة الإنسانية، وإغفال بقية مستويات الحياة.

الحركة المسرحية في لبنان
(١٩٦٠ – ١٩٧٥)
تجارب وأبعاد
خالدة سعيد
الناشر/ لجنة المسرح العربي
مهرجانات بعلبك الدولية/ بيروت/ ١٩٩٨
مراجعة/ د. سامي سليمان أحمد

هذا السفر الضخم الذي يقع في ستمئة وست وتسعين صفحة، بالإضافة إلى تسع عشرة صفحة لفهرس الأعلام ومحتويات الكتاب – يقدم نموذجا لنمط من الدرس الذي تحتاج إليه المكتبة العربية، وهو نمط ينضوي في إطار سوسيولوجيا المسرح، حيث يتعرف المتلقي على الكيفية التي نظر فيها مجتمع ما – بطبقاته المختلفة – إلى المسرح، والكيفية التي أنتج بها ذلك المجتمع مسرحه. وبرغم أن المؤلفة لا تصرح بأن دراستها هذه تقع في إطار سوسيولوجيا المسرح، فإن انتماء دراستها إلى ذلك المجال يتضح بدءا من العنوان، وما ترتب عليه من تعامل مع عناصر الظاهرة المسرحية، فمصطلح الحركة المسرحية استخدمته المؤلفة لتشير به إلى مختلف العناصر المسهمة في تشكيل الظاهرة المسرحية: الكتَّاب، الممثلون، المخرجون، ثم النقاد، ولم يغب عنها دور الجمهور، إذ كشفت في مواضع كثيرة عن موقفه من المسرح، ودوره في توجيهه. ولقد تدعّم انتماء هذه الدراسة إلى ذلك المجال بسعي المؤلفة إلى إبراز العلاقات المختلفة بين المسرح – بوصفه مؤسسة اجتماعية – والمؤسسات الاجتماعية المختلفة في الواقع اللبناني (١٩٦٠ – ١٩٧٥)، كالجامعات والأحزاب والطوائف.

وبرغم أن المؤلفة أشارت في توطئتها للكتاب إلى أنه ليس موسوعيا، فإنها أكدت أنه يقدم ﷺإضاءة متماسكة لركائز تلك الحقبة، ويؤسس لمرجع أولي حولهاﷺ ص٩. ولكن هذا لا ينفي أن تلك «الإضاءة المتماسكة»، جاءت موسوعية بالمعنى الإيجابي للموسوعية. وتقوم الأطروحة الأساسية للمؤلفة، في هذا الكتاب، على أن الحركة المسرحية اللبنانية – بدءا من منتصف الستينات – كانت تسهم في رسم ملامح الحداثة وتأصيلها في المجتمع اللبناني (انظر الكتاب، ص ١٦). ولقد تكررت تلك الأطروحة في مواضع مختلفة من الكتاب (ص ١٦٢ و٤٠٩ و ٤٩٣ – ٤٩٤ و٦٩٦، على سبيل المثال)، وتدعمت – في تلك المواضع وغيرها – بما استنتجته المؤلفة من الرباط الوثيق بين سعي المجتمع اللبناني إلى التحديث والتقدم، وتأكيد رواد المسرح اللبناني على المهام الاجتماعية المختلفة للمسرح، مما يكشف عن كون المسرح أداة فعالة في التغيير الاجتماعي.

وانطلاقا من الأطروحة السابقة، قدمت المؤلفة دراستها الموسوعية التي تقع في بابين أو كتابين – بتعبير المؤلفة – يتضمنان سبعة عشر فصلا، ويسبقهما مدخل عن مرحلة ما قبل ١٩٦٠. ولقد تحققت لهذه الدراسة صفة الموسوعية – بجانبها الإيجابي – نتيجة أمرين:

أولهما: تقديم صورة شاملة – إلى حد كبير – للحركة المسرحية بمعناها الشامل.

ثانيهما: العمق في تناول كثير من الموضوعات، حيث لم تكتفِ المؤلفة بالرصد أو الوصف السطحي لما تتناوله. ويتجلى هذا العمق في ظواهر مختلفة أهمها ثلاث:

أ – حرص المؤلفة على دراسة الأصول الغربية – أدبا وتمثيلا ونقدا وإخراجا – التي أفاد منها كثير من فناني المسرح اللبناني.

ويمكن، في هذا الصدد، مراجعة تناولها تصورات إدوارد كريج، وأدولف آپيّا، وستانسلافسكي، وبرشت (ص ٨٣ – ٨٧ و٥٢٠ – ٥٢٣، على سبيل المثال)، بل إنها كانت تستخدم بعض الهوامش لتناول المصادر الأوروبية لفناني المسرح اللبناني (انظر هامش ٣٦، ص ٤٥٠، حيث تتناول بيتر بروك).

ب – التحليل المتأني والعميق الذي قدمته لعدد من النصوص المسرحية التي تناولتها، وكانت تنطلق دائما من محاولة تلمس خصوصية النص الذي تدرسه، ومن هنا كانت تكشف – في تعاملها مع كل نص – عن أدوات مختلفة. ويمكن مراجعة تحليلها لمسرحيات «الفخ» أو «القداس الأسود» (ص٥٠٩ – ٥١٣)، و«لتَمُتْ دسدمونة» (ص ٥٩٨ – ٦٠٣)، أو حديثها عن شعرية كتابة جورج شحادة (ص٤٥٧ – ٤٥٨)، أو تحليلها لتأثيرات التعزية الشيعية في مسرحية «لماذا؟» لعصام محفوظ (ص ٤٨٧ – ٤٨٩).

جـ – الحرص على إبراز خصوصية التجربة المسرحية لدى المسرحيين الذين تناولتهم، بواسطة التأني في الربط بين وقائع حياة هذا المسرحي أو ذاك وتصوراته النظرية حول المسرح، من ناحية، وتجاربه المختلفة، من ناحية ثانية. ونشهد ذلك في ما قدمته المؤلفة حول: انطوان ملتقي، جورج شحادة، عصام محفوظ، روجيه عسّاف، نضال الأشقر، وغيرهم من فناني المسرح اللبناني.

وإذا كانت الدراسة بدأت بمقدمة عن ﷺالمسرح اللبناني: ولادة تحت راية التقدمﷺ ص ٢١–٤٦، فإن الباب/ الكتاب الأول حمل عنوان «التأسيس» متناولا المسرح اللبناني ١٩٦٠– ١٩٦٨/ ١٩٦٩، في اثنى عشر فصلا متتابعا، أخذت فيها المؤلفة تدرس مختلف المؤسسات الفنية التي اهتمت بالمسرح، سواء أكانت فرقا أم مؤسسات تعليمية، وجمعت بين دراسة المسرح العربي والمسرح الأرمني والمسرح باللغة الفرنسية والمسرح باللغة الإنجليزية.

ولمّا كان تقسيم المؤلفة لكتابها يقوم على منظورها النقدي لتطور الحركة المسرحية في لبنان، فقد خصصت الباب الثاني منه لـ «الانطلاق والبحث»، ويضم خمسة فصول. ولعل التقسيم الذي اعتمدته يكون كاشفا عن رؤية نقدية متصلة اتصالا حميما بالحركة المسرحية اللبنانية، فقد خصصت الفصل الأول لدراسة الممثلين وسمّتهم ﷺقاعدة الحركة المسرحيةﷺ، وعللت هذا البدء وتلك التسمية بالتأكيد على أن ﷺالأعداد الكبيرة من الممثلين الذين برزوا في أواخر الستينات، كانوا عماد المسرح ومصدر تجدده واستمراره، والقاعدة الجديدة التي تتفاعل في نطاقها تيارات البحث، وينطلق منها المخرجون الجدد والمؤلفون الجدد، وبعض ما يتصل بالعرض المسرحي من تقنيات وفنونﷺ ص ٤١١. لكنها قصرت الفصل الثاني على دراسة الكتابة المسرحية، فدرست مسرحيات جورج شحادة وعصام محفوظ، من منظور أنها ذات دلالة على تطور الكتابة المسرحية في تلك المرحلة. وبدأت الفصل بتقديم عدد من الملاحظات النقدية حول طبيعة الكتابة المسرحية في تلك الفترة، كاشفة عن تأثير تطور المسرح – من حيث هو عرض – على النصوص المسرحية، فلاحظت أن نهضة المسرح كعروض تزامنت مع تراجع الكتابة للمسرح، وأن النصوص المسرحية التي تكتب لذاتها أو للقراءة قد تراجعت، وأن المخرجين أخذوا يتوجهون نحو النصوص التي تتيح لهم ﷺصياغة لغة مشهدية متطورةﷺ ص ٤٥٧، وأنه ﷺمع الانحياز إلى اللغة المشهدية، كانت الكتابة المسرحية تبتعد عن القصة وتتخلى عن الحبكة والعقدة، دون أن تتخلى عن الجدل الدراميﷺ ص ٤٥٨.

وخصصت المؤلفة الفصل الثالث لدراسة ﷺالمخرجون المؤلفونﷺ. ولمّا كانت ﷺظاهرة المخرج المؤلف من خصائص المسرح اللبناني الحديث في هذه الحقبةﷺ ص ٤٩٣، فقد كان طبيعيا أن يكون هذا الفصل أطول فصول هذا الباب – والكتاب كله – إذْ تناولت المؤلفة فيه ثمانية مخرجين مؤلفين (شكيب خوري، جلال خوري، رضى كبريت، ريمون جبارة، فيليب عقيقي، يعقوب الشدراوي، جيرار آفيديسيان، موريس معلوف)، بالإضافة إلى درسها لفرقة «محترف بيروت»، حيث أبرزت دور «روجيه عسّاف». وأثرت المؤلفة درسها هذا بجمعها بين تقديم صورة لكل مخرج، والتوقف المتأني أمام أعمال هذا المخرج أو ذاك، ولا سيما الدالة منها، وإبراز الجدل بين المخرج المؤلف والمجتمع.

وتوقفت المؤلفة في الفصل الرابع عند المسرحيين الذين بدءوا العمل في هذه الفترة، ولكنهم أصبحوا من أعلام الفترة التالية، وقد أسمتهم «طلائع المستقبل». وفي الفصل الخامس/ الأخير، درست خالدة سعيد «آفاق البحث المسرحي»، ولأنها بدأته بتأكيد تأثر المسرحيين اللبنانيين بالحركات الطليعية في الغرب، فقد أخذت تدرس ظاهرة التجريب في المسرح الغربي محللة أصولها الفلسفية وشارحة لتجلياتها الفنية المختلفة.

إن ثراء هذا الكتاب وعمقه يجعل من الصعوبة بمكان تقديم مراجعة شاملة له في حيز صغير، ولعل التوقف عند بعض الإسهامات التي تقدمها المؤلفة في هذا الكتاب يكون دالاّ على عمق الجهد الذي بذلته، ومن ذلك: تحليل تصورات المسرحيين اللبنانيين حول فن المسرح، والتوثيق الدقيق للحركة المسرحية، استنادا إلى الوثائق المختلفة للجمعيات والفرق المسرحية وشهادات المسرحيين أنفسهم، وتقديم بيانات دقيقة ومؤرخة عن عروض الفرق المسرحية وأعمال الكتّاب الذين تناولتهم الدراسة، وإبراز خصوصية المسارح التي كانت تنتجها الطوائف اللبنانية، مثل المسرح الأرمني الذي كشفت المؤلفة عن دوره في الحفاظ على الهوية المشتركة للأرمن، وتتبع كيفية نمو المسرح باللغة العربية، بعد أن كان المسرح باللغة الفرنسية هو السائد، وإظهار دور الشخصيات النسائية التي أسهمت في حركة المسرح اللبناني، ولا سيما تلك الشخصيات التي جمعت بين التمثيل والإخراج مثل: لطيفة ملتقى ونضال الأشقر (ص ٢٠٩ – ٢٢١ و٤١٩ – ٤٢٦، على التوالي)، والتعامل مع كتابات نقاد المسرح بوصفها جزءا من الحركة المسرحية، بما يؤكد اجتماعية الظاهرة المسرحية، بجعل التلقي جزءا أساسيا فيها، والحرص على الكشف – في سياقات دراستها – عن تطور حركتي الترجمة والتأليف، وأثرهما في النشاط المسرحي.

مراجعات في علم الاجتماع

صوت مصر

أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصري

في القرن العشرين

فرجينيا دانيلسون

الناشر/ مطبعة الجامعة الأمريكية / القاهرة/ ١٩٩٧/ ٢٧٣ صفحة

مراجعة/ د. عاصم الدسوقي

في مطلع الثمانينات اختمرت في ذهن فرجينيا دانيلسون فكرة إعداد كتاب عن الأغنية العربية في مصر، في القرن العشرين، من خلال استعراض حياة أم كلثوم، فكان هذا الكتاب الذي نشرته الجامعة الأمريكية في القاهرة، في ١٩٩٧، بالتعاون مع جامعة شيكاغو يتوزع الكتاب في سبعة فصول، تناولت فيها الكاتبة خصائص الألحان الموسيقية في مصر بدراية ملحوظة، خاصة الموسيقى الشعبية، والإبداع، وطفولة أم كلثوم في ريف مصر، في دنيا الإنشاد الديني، ثم انتقالها إلى القاهرة، وتعلمها الأداء الموسيقي وإتقانها له، وانفرادها بعالم الطرب والغناء، بعد اختفاء منافساتها. وتناولت، أيضا، العصر الذهبي لأم كلثوم في الأربعينات، ودورها في بناء الأغنية المصرية كلمات ولحنا وأداء، ودور الإذاعة والسينما في ذيوع صيتها بين عامة الناس. وطوال خمس سنوات من التجوال في أماكن متعددة، والقراءة عن الموسيقى والموسيقيين في مصر، واللقاءات مع «السمِّيعَة»، في مقاهي

القاهرة والإسكندرية والمنيا التي تقدم أغنيات أم كلثوم- حاولت فرجينيا البحث عن إجابات عن الأسئلة التي شغلتها. ووجدت أن جميع من قابلتهم يجمعون على أن سر عظمة أم كلثوم في الأداء يعود إلى أنها تحفظ القرآن، وتغني «الكلمة الحلوة»، وتفهم الكلمات جيدا قبل أن تغنيها، وكذلك المقام الموسيقى، وأنها أصيلة وظلت تحافظ على أصالتها. لكن فرجينيا لم تقتنع كثيرا بما سمعته من المعجبين، ورأت أنه أقرب إلى أن يكون مظاهر للنجاح أكثر من كونه سببا له، وأنه لابد من أن تكون الأسباب عائدة إلى جملة من الظروف المتشابكة والعوامل المركبة في مجتمع الفن الذي كان قائما، وقت ولوجها عالمه، وإلى ما بين أهل هذا المجتمع من تنافس مستتر وصراعات خفية، من أجل البقاء والسيطرة، شأن عالم النشاط الاقتصادي.

وهكذا راحت الباحثة تفتش في بنية مجتمع الغناء والطرب في مصر منذ العشرينات، لتفسر ظهور نجم وأفول آخر. والسطور التالية محاولة لتقديم قصة صعود أم كلثوم في سماء الأغنية العربية في مصر، وأسرار استمرار تربُّعها على عرش الطرب، من وحي كتاب فرجينيا دانيلسون.

ولدت أم كلثوم في ٤ مايو ١٩٠٤، وهو تاريخ رأته المؤلفة مقبولا، طبقا لسجلات مواليد ناحية طماي الزهايرة بالمنصورة. وهي لم تشأ أن تدخل في الجدل الدائر حول تاريخ ميلادها، لكنها اهتمت بإبراز بساطة أسرة أم كلثوم، وقد كانت صغرى أبنائها، وطفولتها العادية كفتاة ريفية علمتها أمها قيمة الصدق والتواضع والإيمان، ومهارتها في تجويد القرآن الذي ساعدها على الاحتفاظ بالنّفس وكيفية تقطيعه، للمحافظة على معاني الكلمات.

والحال كذلك التقطت أذن أم كلثوم أداء الأغاني الدينية التي كان والدها ينشدها ويلقنها لأخيها خالد، وأخذت تردد ما تسمع بقوة ودراية، فألحقها أبوها معه في الأفراح والموالد. وجاءتها الفرصة حين مرض أخوها خالد، فحلت محله، لتغني في فرح في بيت العمدة، وهي ترتدي زي الولد.

وفي ١٩٢٢، انتقلت أم كلثوم مع أسرتها إلى القاهرة. وآنذاك كانت الطبقة الوسطى، خاصة الشريحة العليا منها، تهتم بحضور حفلات الغناء، وكان هناك أكثر من عشر مجلات متخصصة في عالم الموسيقى والمسرح، دراسة ونقدا واستعراضا وتنويها. وكانت منطقة الأزبكية مركز دنيا المسرح وعالم الفن واللهو والمطاعم والمقاهي والكباريهات، منذ الحملة الفرنسية، وكذلك منطقة روض الفرج، فضلا عن مسارح صغيرة متناثرة في حي الحسين. والعصر، أيضا، كان عصر المسرح الغنائي العربي الممتد من أواخر القرن التاسع عشر، منذ تأسيسه على يد أحمد أبو خليل القباني وسلامة حجازي، عصرا يردد مسرحيات أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومحمود ومحمد تيمور، وعصر الشيوخ الذين استهوتهم الموسيقى وجذبهم الغناء، فولجوا باب الفن من خلال التغني بالقصيدة الدينية، وفي مقدمتهم: الشيخ درويش الحريري، والشيخ علي محمود، وهو عصر الموال، وعصر الموسيقى العسكرية التي كان محمد علي باشا قد أدخلها ضمن وحدات الجيش الجديد.

وآنذاك، كانت هناك مطربات لهن مكانتهن في دنيا الغناء، مثل توحيدة الشامية التي كانت تغني في كباريه ألف ليلة وليلة الذي أنشأه زوجها اليوناني، ومنيرة المهدية التي كانت تغني في كباريه نزهة النفوس، قبل أن تلتحق بفرقة عزيز عيد، ثم سلامة حجازي، وفتحية أحمد التي دخلت دائرة الطرب في ١٩١٠ وهي صغيرة، ومطربات أخريات لم تكن لهن شهرة منيرة وفتحية، فضلا عن ممثلات المسرح: عزيزة أمير، وزينب صدقي، وفاطمة رشدي، وروز اليوسف.

كان هذا هو المناخ الذي وجدته أم كلثوم حين قدمت إلى القاهرة مطلع العشرينات، وكانت قد استمعت إلى بعض أعمال هؤلاء، من خلال الجرامافون، في بيت ابنة العمدة، صديقتها. ومن ثم، بدأت طريق الفن – الغناء مع أسرتها في المسارح الصغيرة الشعبية في حي الحسين التي بدأ فيها، أيضا، محمد عبد الوهاب. وآنذاك، عرفت بالشيخة، والمنشدة الدينية، والبدوية، والفلاحة، بسبب الملابس التي كانت ترتديها. بعدها، انتقلت إلى حي المسرح في الأزبكية، حيث رتّب لها زكريا أحمد وصديق أحمد تقديم أغنيات بين فصول مسرحيات علي الكسار. وسرعان ما تعاقدت معها شركة أسطوانات أوديون في ١٩٢٣، لتسجيل أغانٍ من تأليف أحمد صبري النجريدي، وهو طبيب أسنان من طنطا. وقدمها مدير الشركة ألبرت ليفي إلى محمد القصبجي، وكانً قد لحن أغنية لنعيمة المصرية، إلا إن ليفي أعطاها لأم كلثوم. وخلال المدة من ١٩٢٤ حتى ١٩٢٦ طرحت أوديون ١٤ أسطوانة لأم كلثوم لا يوجد بينها أغنية دينية.

ويعتبر عام ١٩٢٦ عام التحول في حياة أم كلثوم، ففيه ودّعت حياة البداوة الريفية التي كانت تظهر بها، وأكدت أسلوبها الجديد في الأداء، وأخذت تغني من ألحان محمد القصبجي وكلمات أحمد رامي الذي كتب لها خصيصا. وبدأت تقدم موسما غنائيا منفردة بأغانٍ جديدة كل مرة، مع قليل من قصائد الشيخ أبو العلا محمد. واستبدلت التخت الموسيقي بأفراد أسرتها الذين كانوا يصاحبونها الغناء. وتكون التخت من أمهر العازفين وأشهرهم في ذلك الوقت.

وهكذا، وفي موسم ١٩٢٦-١٩٢٧، بحثت أم كلثوم وقد استوى عودها عن مكان في نطاق الأزبكية لتغني فيه، فوقع اختيارها على دار التمثيل العربي، ولم يكن ذلك مجرد مصادفة، لكن القصد كان مزاحمة منيرة المهدية التي كانت تغني هناك. وبدأت الظروف تعمل في صالح أم كلثوم أكثر من غريمتيها منيرة المهدية وفتحية أحمد. أما فتحية أحمد، فكانت قد تزوجت أحد كبار ملاك الأراضي الزراعية، وانشغلت بأسرتها الجديدة، حتى اعتزلت الغناء في ١٩٢٩، ولدى عودتها بعد سنوات طويلة، لم تجد سوى صالة بديعة مصابني للغناء فيها، وسرعان ما دهمها المرض أواخر الأربعينات، حتى تركت المسرح نهائيا. وأما منيرة المهدية، فأخذت تكيد لأم كلثوم وتحاربها في الصحافة، عن طريق عبد المجيد حلمي رئيس تحرير مجلة المسرح الذي أخذ يهاجم أم كلثوم، وحياتها الشخصية، وأسرتها، حتى قرر والدها العودة إلى القرية، وكان قد اشترى عدة أفدنة من الأرض الزراعية تؤمن المستقبل لهم، لولا إقناع الشيخ أمين المهدي له بالبقاء والدخول في حلبة المنافسة.

غير إن الجديد الذي كانت أم كلثوم تقدمه لحنا وأداء، فوّت الفرصة على هجوم منيرة المهدية عليها. وساعدت الظروف أم كلثوم أكثر. ففي يناير ١٩٢٧، قررت منيرة المهدية تقديم مسرحية كليوباترة للشيخ سيد درويش الذي لم يكن قد أكمل ألحانها، وعهدت إلى محمد عبد الوهاب بالتلحين، على أن يقوم بدور أنطونيو أمامها. لكن المسرحية سقطت، لأن محمد عبد الوهاب وضع الألحان على مقاس صوته هو، دون أن يراعي طبقات صوت منيرة المهدية، وكان هذا نهاية لها، ودرسا مبكرا لأم كلثوم التي رفضت أن تغني من ألحان عبد الوهاب حتى عام ١٩٦٤، عندما تعاونت معه تلبية لرغبة جمال عبد الناصر.

وفي مطلع الثلاثينات، كانت السينما الناطقة في مصر قد بدأت في الانتعاش. في البداية، لم تهتم أم كلثوم بها، وبعد قيام محمد عبد الوهاب بتمثيل فيلم الوردة البيضاء ١٩٣٣، بدأت أم كلثوم في ١٩٣٥ تستعد لخوض المجال، للمحافظة على حدود التنافس، بفيلم وداد، وكان موضوع الفيلم مستخلصا من حياة البادية. وعندما أنشئت الإذاعة المصرية في ١٩٣٤، طلب منها مدحت عاصم، وكان مسئولا عن البرامج الموسيقية، الغناء في الإذاعة، لكنها رفضت، لأنها اعتادت أن تغني أمام جمهور. ولما أخبرها مدحت عاصم بأن محمد عبد الوهاب وقّع عقدا للغناء بالإذاعة، وافقت شريطة أن يكون الغناء يوم الخميس.

ومع نهاية الثلاثينات، كانت قد أجادت المونولوج، وأصبح ملكا لها، وعلامة عليها، بفضل أحمد رامي والقصبجي اللذين احتكراها في هذا اللون منذ العشرينات. وكان القصبجي بثقافته الموسيقية الغربية قد حرر المونولوج من الدولاب والليالي. وكان مونولوج «إن كنت اسامح وانسى الأسية» بداية الاتجاه الجديد. ومن ناحية أخرى، كانت حفلات الخميس قد بدأت، وتولت هي بنفسها إدارة شؤون التخت دون وسيط، وتمتعت بشبكة عريضة من العلاقات الاجتماعية مع أصدقاء ومعجبين يقابلونها في صالون منزلها، تحت نظر أبيها وأخيها، فتعرفت إلى موسيقيين وكتّاب وصحافيين وشخصيات عامة، من بينهم طلعت حرب، وأحمد شوقي، وعباس العقاد، ومكرم عبيد، وفتح الله بركات، وحافظ عفيفي، وفكري أباظة، وقد استفادت من تلك الارتباطات، وتعلمت كيف تتكلم بذكاء في أمور السياسة والأدب، وتحاكي سلوك النخبة الاجتماعية في مصر آنذاك.

وفي الأربعينات، شهدت مصر تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية كان لها تأثيرها على طابع الأغنية في مصر، والفن بشكل عام. ففي عام ١٩٣٩، اندلعت الحرب العالمية الثانية، وانفجرت الحركة الوطنية بعد انتهائها، تطالب بإلغاء معاهدة ١٩٣٦، واستعاد المجتمع مناخ ثورة ١٩١٩ ضد الإنجليز. وفي هذه الأجواء، استدعت الجماهير ألحان سيد درويش وكلمات بديع خيري المعادية للاحتلال، وأصبحت كلمات أحمد رامي وألحان القصبجي، في نظر الناس، أغاني عاطفية لا تناسب المقام السياسي.

والحال كذلك بادرت أم كلثوم بالاستجابة للمناخ الجديد، ولم يكن أمامها سوى الاعتماد أكثر على كلمات بيرم التونسي وألحان زكريا أحمد. وانحسرت كلمات أحمد رامي وألحان القصبجي.

والحقيقة أن ألحان الشيخ زكريا أحمد في الأربعينات كانت أقرب إلى ذوق الطبقات الشعبية، وكذلك كلمات بيرم التونسي. وكان زكريا من مدرسة المشيخة التي أظهرت أم كلثوم في العشرينات، وكانت ألحانه من المقامات القريبة إلى الذوق الشعبي في مصر: الراست والبياتي والهزام والصبَّا. ومن هنا كانت ألحان أغاني: الحلم والآهات، وأنا في انتظارك (١٩٤٣)، والأوّلة في الغرام، وأهل الهوى (١٩٤٤)، وغني لي شوية (١٩٤٥)، والأمل (١٩٤٦).

وفي الأربعينات، أيضا، بدأت أم كلثوم تغني القصيدة، من أشعار أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، التي تتمشى مع الروح الدينية التي تطغى على الناس وقت الأزمات، فكانت سَلُوا قلبي وولدَ الهدى ونهج البردة ورباعيات الخيام، وكذلك القصائد التي تتمشى مع الروح الوطنية، فكانت قصيدة السودان والنيل. وقد تولى هذه الألحان رياض السنباطي ذو النزعة الصوفية. كما كانت أفلامها تتناسب مع روح الحارة المصرية: عايدة (١٩٤٢)، وسلامة (١٩٤٥)، وفاطمة (١٩٤٧). وفي الوقت نفسه، كانت عين أم كلثوم تراقب منافسها محمد عبد الوهاب. وكان عبد الوهاب قد اشترى أغنية «سهران لوحدي» من أحمد رامي الذي لم تعد تغني له أم كلثوم كثيرا في الأربعينات، فلما علمت بذلك، مارست تأثيرها على رامي، حتى سحب الأغنية من محمد عبد الوهاب، ودفعت بها إلى السنباطي.

بيد إن تعاونها مع زكريا أحمد توقف عام ١٩٤٧، بسبب اختلافه معها حول تقديره ماديا. وهنا تبدو الشخصية الطاغية لأم كلثوم التي كانت قد اطمأنت تماما إلى أن الجمهور يسمعها، بصرف النظر عن الملحن، حتى لو قالت: ريّان يا فجل. وكان زكريا قد طلب نسبة ٤٪ من مبيعات أسطوانات كايروفون، بدلا من الحصول على ٢٠٠ جنيه عن كل أغنية، وكذلك نسبة من الإذاعة، ورفضت أم كلثوم، فرفع عليها قضية ظلت تنظر أمام القضاء حتى ١٩٥٨. وقالت أم كلثوم في معرض الرد على زكريا إنه لا يفعل شيئا، وإنها هي التي تختار اللحن وتوجه الملحن!! وكانت هذه فرصة السنباطي للانفراد بالنصيب الأكبر من التلحين لأم كلثوم

بدأت الخمسينات باضطراب الموقف السياسي من أثر الأربعينات، ففي أكتوبر ١٩٥١، ألغيت معاهدة ١٩٣٦، واندلع الصراع ضد القوات البريطانية في منطقة قناة السويس، في ما عرف بالعمل الفدائي، وتلاه حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢، ثم قيام الثورة في يوليو التي أيدت حركة التحرر الوطني، ورفعت لواء العروبة. وكان الموسم الغنائي ١٩٥١– ١٩٥٢ من أسوأ المواسم في حياة أم كلثوم.

و عندما قامت الثورة كانت تصطاف في رأس

البر، كعادتها، فعادت إلى القاهرة، وطلبت من رامي والسنباطي أغنية للثورة، فكانت «مصر التي في خاطري وفي دمي». أصبحت الأغنية الوطنية تحتل ٥٠٪ من أغانيها.

وفي أواخر الخمسينات وخلال الستينات، بدأت مرحلة جديدة في فن أم كلثوم، إذ عملت على استيعاب التطورات الجديدة في دنيا التلحين التي كان قوامها ملحنون جدد: محمد الموجي، وكمال الطويل، وبليغ حمدي، وزجّالون وكتّاب أغانٍ محدثون: صلاح جاهين، وعبد الوهاب محمد، وعبد الفتاح مصطفى، وأحمد شفيق كامل، ومرسي جميل عزيز، ومأمون الشناوي. وبرغم أن «تيمات» الأغاني ظلت واحدة، فإن الكلمة والتعبير كانا يختلفان عن مرحلة رامي وبيرم التونسي، وكانت الألحان خفيفة تناسب التيار الواقعي الجديد في مصر، ومتحررة من الأصول القديمة في التلحين. ولم تخرج أم كلثوم عن هذا الاتجاه الجديد إلا في ١٩٦١، بأغنية «هوّه صحيح الهوى غلاب» التي كانت رمزا للمصالحة مع زكريا، ومن كلمات بيرم اللذين ماتا بعد إذاعتها، وفي ١٩٧٢، بأغنية «يا مسهرني» لحن سيد مكاوي التي كانت عودة لروح المشيخة القديمة.

ولم يفُت المؤلفة أن تتناول الجانب الشخصي في حياة أم كلثوم، إذ أشارت إلى رحلتها مع المرض منذ الثلاثينات، وتعرضها إلى بعض الأزمات العائلية والشخصية، وإخفاقها في الزواج عام ١٩٤٦ من شريف صبري خال الملك فاروق، بسبب اعتراض الأسرة المالكة، حتى فكرت في الاعتزال في العام نفسه، خاصة أن أمها كانت قد ماتت، وكذلك أخوها خالد، ثم زواجها لعدة أيام من الملحن محمود شريف، إلى أن تزوجت في ٥٤ من حسن الحفناوي.

كتاب فرجينيا دانيلسون مليء بالقصص والروايات عن مجتمع الأغنية في القرن العشرين. ويبقى لفرجينيا فضل دراسة هذا

المجتمع بغير انعزال عن مجتمع السياسة والاقتصاد الذي كان له تأثيره، بدرجة أو بأخرى، على عالم الفن، وأنها لم تقدم شخصية أم كلثوم في إطار مفهوم البطل – الزعيم الذي لا يخطئ مثلما تفعل الدراما السينمائية، وإنما قدمتها في إطارها الإنساني الذي يشت على جوانب القوة والضعف، ولحظات اليأس والأمل.

المواطنة: رؤى نسوية

روث ليستر

الناشر/ دار نشر ماكميلان/ لندن/ ١٩٩٧/ ٢٨٤ صفحة

مراجعة/ د. لمياء بلبل

عاد، في الآونة الأخيرة، الاهتمام بمفهوم المواطنة. ويرجع ذلك إلى أن التغييرات الحادثة على المستوى العالمي التي كان لها تأثير على مختلف الدول، أدت إلى إحياء مفهوم المواطنة، واحتدام الجدال حول التعريفات والمؤثرات التي تتفاعل لتحديد ماهيتها.

وكتاب «المواطنة: رؤى نسوية» يعتبر محاولة طامحة لاستكشاف قضايا ومفاهيم المواطنة من وجهة نسوية، ويقدم مساهمة قيمة في نقد الكثير من الدراسات الأكاديمية في هذا المجال التي اعتادت تجاهل جانب الجنوسة في تحليلاتها لمسألة المواطنة.

يقع الكتاب في جزأين أساسيين، الأول تقدم الكاتبة من خلاله إطارها النظري النسوي، والثاني يستخدم هذا الإطار النظري لتوضيح الإشكاليات المتعلقة بالسياسات العامة التي تقف في وجه الارتقاء بالمواطنة السياسية والاجتماعية للمرأة. ونقطة البداية عند ليستر هي محاولة إعادة الصياغة والجمع بين تيارين أساسيين، رأت أنهما ارتبطا تاريخيا بمفهوم المواطنة، الأول نابع من أفكار الجمهورية المدنية التي تعتبر المشاركة السياسية أساسا للمواطنة، في حين يقف التيار الليبرالي (التيار الثاني) وراء تعريفها في إطار الحقوق الاجتماعية للأفراد. وتخلص الكاتبة إلى أن التعريفين يكمل أحدهما الآخر ولا يناقضه، فلكي يكون مفهوم المواطنة مكتملا ومثمرا وله القدرة على تعزيز فاعلية المرأة السياسية ومكانتها في المجتمع، لابد له من أن يشتمل على الحقوق الفردية (خاصة الاجتماعية والإنجابية) وأشكال المشاركة السياسية المختلفة.

وتعريف المواطنة عند الكاتبة مبني أساسا على فاعلية الإنسان Agency، فالحقوق الفردية ليست ثابتة لا تتغير، وهي دوما موضوع لصراع سياسي يلعب الأفراد فيه دورا مهما في الدفاع عن تلك الحقوق أو تعديلها أو توسيعها. إن هذا الفهم للمواطنة يتحدى صورة النساء كضحايا، ويراهُنّ أعضاء فاعلين في مجتمعهن، ولكن هذا لا يعني تجاهل التمايز الجنوسي والاضطهاد الذكوري السائد في المؤسسات السياسية والاجتماعية.

وتطرح الكاتبة الإشكاليات الرئيسية التي تواجه محاولة تطوير منظور نسوي للمواطنة. وتكمن الإشكالية الأولى – من وجهة نظرها – في مدى قدرتنا على تخليص مفهوم المواطنة من الصياغة الذكورية التي ارتبطت به تاريخيا والتي بنيت أساسا على استبعاد النساء، وترى الكاتبة أن هذا ممكن بل مجد. فاستبعاد النساء من مفهوم المواطنة لم يكن مصادفة، فقد صيغ مفهوم المواطنة بعبارات ذكورية هي جزء من الإرث الحضاريِ الذي قامت في إطاره الدولة الحديثة، واستبعاد النساء كان له تبريراته دائما التي برغم اختلافها على مر العصور إلا أنها تتشابه في مضمونها، حيث تعتمد على الفهم السائد لجوهر ماهية الرجال والنساء من حيث صفاتهم وقدراتهم، وفي قلب هذا الفهم كان الفصل الدائم بين المجالين العام والخاص، ذلك الفصل الذي ساهم في ربط المجال الخاص (البيت، العائلة) بكل الوظائف والصفات التي لا تتوافق مع ممارسة المواطنة في المجال العام. فالفصل بين البيت والعالم على أساس أن الأول خاص – أنثوي – خاضع والثاني عام – ذكوري – استقلالي، يقوم على تقسيم غير متساوٍ وغير متوازن

للعمل، الأمر الذي يجعل الشروط التي تحكم دخول النساء في تعريف المواطنة مختلفة عن تلك التي تنطبق على الرجال. وتعتقد الكاتبة أن نقطة الانطلاق لمواجهة استبعاد النساء على المستويين النظري والعملي، هي إعادة النظر في تصنيف المجالين العام والخاص، وهذا يعني كسر معناها الجنوسي، ومعرفة أن هذا الفصل بين العام والخاص مصاغ اجتماعيا وسياسيا، ولذلك، فهو ليس ثابتا، كما أن الفوارق بين مكونات العام والخاص تتباين من منطقة إلى أخرى، وتخضع لخصوصية العوامل الاجتماعية والتاريخية.

الإشكالية الثانية تكمن في التعميم الخاطئ في تعريف «المرأة»، فالتعريف المجرد كان دائما يعكس الاحتياجات والطموحات للشريحة السائدة من النساء. والفوارق بين النساء تجعل من المتعذر طرح وجهة نظر نسائية موحدة، ثم إنها تحدد العلاقات الاقتصادية والسياسية في ما بين النساء، وبين النساء والرجال، وبين النساء والدولة، وكذلك علاقتهن بالمواطنة. وترى الكاتبة إمكانية بناء إطار نظري قادر على مراعاة الحاجات والحقوق لفئات خاصة من النساء، وحاجات وحقوق النساء عموما، وأن التركيز على الفروق في ما بين النساء لا يعني عدم وجود مصالح مشتركة بينهن قادرة على إيجاد روح التضامن، فالنساء على اختلافاتهن يتشاركن وضع هامشي في ما يتعلق بمفهوم المواطنة.

وتتطرق الكاتبة، في الجزء الأخير من الكتاب، إلى ما نحتاج إليه على مستوى السياسات العامة. وفي هذا الصدد، تشير إلى أن إطار هذه السياسات يجب أن يبنى على العلاقة بين الخاص والعام، بهدف نقل دينامية التفاعل بينهما من الدائرة المفرغة التي تقلل من أهمية مواطنة المرأة إلى دوائر متعددة أكثر رحابة. وهذا يعني تبني سياسات قادرة على رؤية المعوقات التي تقف في طريق مواطنة المرأة، والتي تنبع من المجال الخاص والعام. ولعل أهم هذه العراقيل على الإطلاق هو – في تقدير الكاتبة – تقسيم العمل على أساس الجنس الذي يعطي الرجال التميز الجمعي على النساء في المجال العام. وتطالب الكاتبة بتقسيم أكثر عدلا للعمل يدعم المساواة ويراعي الاختلاف، في الوقت ذاته، بمعنى أن يساعد النساء على الدخول في المجال العام للمواطنة على أسس مساوية للرجال، وفي الوقت نفسه، يركز على أهمية مسئولية رعاية الأسرة التي تتولاها المرأة، للمواطنة.

أما في المجال العام، فإن المعوقات التي تقف في وجه النساء موجودة بشكل واضح في سوق العمل، وتعبر عن نفسها في التمييز الجنوسي ضد النساء وتباين الأجور وغيرها. وتذكر الكاتبة أن الأساس هنا هو محاربة الفقر بغرض دعم الاستقلال الاقتصادي للنساء، فتقوية وضع النساء في سوق العمل له أهميته في تعزيز الحقوق الاجتماعية للمواطنة، ولن يتحقق هذا دون تسهيل اقتطاع وقت رعاية الأسرة، بغير تأثير سلبي على وضع النساء في العمل، وبتوفير خدمات للرعاية بتكاليف محدودة.

وفي طرحها مسألة المواطنة السياسية للمرأة، تقدم الكاتبة صورة للممارسة السياسية للمرأة، وتشير إلى أن سبب الغياب الظاهري للنساء من الساحة السياسية يرجع، أولا وأخيرا، إلى التعريف السائد لما هو سياسي، وأن ما نحتاج إليه هو إعادة رسم خريطة لما هو سياسي وتوسيع المعنى ليشمل المجالين الرسمي وغير الرسمي، بالإضافة إلى تبني سياسات لزيادة حجم مشاركة المرأة في البنى السياسية الرسمية، مع الاهتمام بمصالح النساء من الأقليات.

والكتاب في مجمله عمل متميز على المستوى العلمي، حيث تتعرض الكاتبة إلى العديد من الرؤى النظرية المختلفة، وفوق ذلك، فإنه يعطي اهتماما وافيا لحيوات النساء على تباينها، ويبرز – في تطرقه للسياسات العملية – قدرة المنظور النسوي على كسر الحدود الجامدة وتجاوزها. وربما يكون المأخذ الأساسي على الكتاب هو أنه تعامل مع دور المرأة في المجال الخاص على أنه أمر مسلم به، فبرغم أن الكاتبة عملت جاهدة على تفكيك كل المفاهيم وإعادة صياغتها، وعلى تأكيد حقيقة تغير المفاهيم والثوابت إلا إن اقتراحاتها العملية جاءت – ولهذا السبب – مكرسة لمسئولية المرأة ودورها في المجال الخاص ورعاية الأسرة.

البحث عن نسوية إسلامية

رحلة امرأة حول العالم
إليزابيث و ارنوك فيرنيا
الناشر/ دار نشر دبلداي/ نيويورك / لندن/ ١٩٩٨ / ٤٣٠ صفحة
مراجعة/ د. سامية خلوصي

أول ما يسترعي الانتباه ويشحذ الذهن والوعي في كتاب فيرنيا هو أطروحتها المتمثلة في العنوان، فبالرغم مما يوحي به، للوهلة الأولى، من خلل ما في بنيته ومنطلقاته، فإنه يعتبر فاتحة حوار ينطوي على تساؤلات وجدل حول إمكانية الجمع بين تيارين جرى العرف على فصلهما، وافتراض التضاد والاختلاف الذي قد يصل إلى حدّ التنافر بينهما، وهما النزعة النسوية وانتماؤها للفكر الغربي، من جهة، والتيار الإسلامي وارتباطه بالشرق والأصولية، من جهة أخرى. وقد اختزل العنوان مساحات من التباين أسفرت عن رد فعل يتأرجح بين عدة انفعالات، يدعو بعضها إلى شيء من الدهشة والارتباك، والبعض الآخر يتسم بالامتعاض والالتباس.

في البحث عن نسوية إسلامية، تتقاطع التصنيفات وتتشابك، وبذلك تقع الدراسة في بؤرة تقاطعات عديدة. ونظرا إلى أن عنوان الكتاب مفتوح على عدة تأويلات، فإن فيرنيا تستهل الدراسة بإرساء أهدافها والإفصاح عن الغايات التي ترمي إليها. والمقدمة بمثابة بوصلة تحدد للقارئ الأمريكي الذي تخصه بالحديث اتجاهات الدراسة وأبعادها التي اشتملت على عدة نقاط، منها تحدي سلطة المقولات المغلوطة عن تخصيص الإسلام دورا متخلفا للمرأة. وتستطرد فيرنيا أطروحتها من خلال مشهد بانورامي مترامي الأطراف، وتتوقف مرارا لاختبار مصداقية المفهوم المركب الذي صاغته، وآليات الرحلة التي دونتها في مجموعة فصول متلاحقة عنونت كل منها باسم القطر الذي تقوم ببحثه.

ويعتبر الكتاب حصاد انطباعات وتجارب عايشتها الكاتبة بنفسها. وقد سلكت فيه منهجا استقرائيا لتحليل الخطاب النسوي الإسلامي، حيث تتبعت الجزئيات التي وفرتها لها المادة المعرفية والبحثية، بهدف الوصول إلى تصور واقعي تعضد به فرضيتها، وتجاوز مدخلها حدود التسجيل والتدوين إلى الكشف عن رؤية شارحة ونظرة تحليلية. وبالرغم من تقاطع القضايا التي تشغل النساء في الأقطار الإسلامية المختارة، فلقد بدا واضحا لفيرنيا خصوصية كل مجتمع من المجتمعات المعنية بالبحث، وتنوع الملامح والقضايا والموروث التاريخي والثقافي الذي يحدد أشكال الوعي النسوي وآفاقه.

استهلت الكاتبة الرحلة بدولة أوزبكستان، حيث لاحظت مشاركة المرأة وفاعليتها في بناء المجتمع، في ظل التغييرات السياسية. واسترعى انتباهها تحرر المرأة في أوزبكستان من الشعور بالقهر أو الانهزامية أو الظلم أو القمع، وتحدد معالم النسوية فيها من خلال وعي النساء بالسلبيات في المجتمع والرغبة في التصدي لثلاث جبهات تعرقل مسيرتهن هي الفقر والجهل وكثرة الأطفال، من جراء فرض السلطات حظرا على وسائل تنظيم الأسرة. وقد تبين لها أن أسوأ ما تتعرض إليه النساء في المجتمع الأوزبكي هو خطر الإجهاض المتكرر على صحة المرأة.

وفي المغرب، حيث تشارك المرأة برأيها في القضايا المطروحة، تتوقف فيرنيا عند مفهوم الجنوسة، مشيرة إلى أن المبدعات المغربيات يؤكدن على المؤثرات الخارجية التي كثيرا ما تتدخل في تشكيل كيان المرأة، والتي تتمثل في سلطان القانون القبائلي وما يشمله من تقاليد وعادات راسخة، والقانون المدني المستمد، في الأساس، من القانون الفرنسي وسلطة الشريعة الإسلامية.

وفي الكويت، استحوذ على اهتمام فيرنيا وضع العمالة الأجنبية من النساء التي تمثل قطاعا مهما وعريضا لا يستهان به، إلى جانب قضايا الطلاق ومطالبة النساء بحقوقهن السياسية. وتوضح فيرنيا اعتقاد النساء في الكويت بأن المشكلة التي تحول دون إطلاق طاقتهن تكمن في التأويلات الخاطئة والممارسات المغلوطة للإسلام. وتذكر أن نساء الطبقات العليا نجحن في اختراق سياج التقاليد، وارتياد مجالات واسعة ومتنوعة من العمل، باعتباره قيمة في حد ذاته وليس مجرد وسيلة لكسب العيش. ومن وقائع حرب الخليج، تتوقف بنا عند إحدى المواقف الدالة، فقد اشتركت لبنى عباس محمد، وهي مخرجة تلفزيون، في الحرب جنبا إلى جنب الجنديات الأمريكيات، ومع ذلك تعمّد الإعلام الأمريكي تغييب وجودها وتجاهل دورها، عندما تعرض إلى توثيق دور

النساء في المعركة. وركزت فيرنيا في الكتابة عن تركيا على الوضع الخلافي الذي يثير الجدل بشأن الإشكالية الخاصة بالأيديولوجيات المتعارضة. فقد انقسمت نساء تركيا على أنفسهن بين علمانيات يعتززن بالتراث العلماني وحركة التحديث التي بدأها أتاتورك، وأخريات يلتزمن بالزي الإسلامي وما يمليه عليهن. وبدت لها العلاقة مركبة ومتشابكة يشوبها التوتر، بالرغم من وعي الفريقين باستغلال السلطة لهذا الانقسام وهذه الفرقة في صفوف النساء، لتحقيق مآرب سياسيةومن أهم ما ذكرت فيرنيا عن نساء العراق، أن نسبة المتعلمات بينهن تصل إلى ٨٨٪ أي أعلى نسبة في الأقطار العربية كلها. ويلفت نظر فيرنيا تدخل أيديولوجيا حزب البعث في تعديل الأحكام المتعلقة بالمرأة في الشريعة الإسلامية، وتأييدها للمرأة ودورها الحيوي، باعتبارها ركنا أساسيا في عملية بناء دولة علمانية مستقلة، واعتبار الاتحاد العام للنساء العراقيات تحسين وضع المرأة جزءا لا يتجزأ من تطوير المجتمع بل والأمة العربية بأكملها.

تفرد فيرنيا للحديث عن مصر مساحة كبيرة. وتبدأ بتوضيح أن اختيارها لمصر يتعلق بوعيها بمكانتها ودورها القيادي الإقليمي، سياسيا وثقافيا ودينيا. وفي خضم الحديث، تتطرق إلى أحد محاور بحثها بالقول إنه بالرغم من شيوع الزي الإسلامي في أوساط النساء المصريات، فإنه لا يشكل عقبة ولا يحد من فاعليتهن في المجتمع. وتلاحظ أن التيار الإسلامي الجديد يمزج بين الصحوة الدينية والحركة النسائية المصرية، ويقر حقوق المرأة المشروعة – مثلما ينص عليها القرآن – ويتيح للمرأة المساهمة في تفسير النصوص الأساسية وأحكام الدين، الأمر الذي كان من قبل مقصورا على الرجال.

ويستوقفها في رحلتها لمصر ولع المرأة بفعل الكتابة كشكل من أشكال التدخل الإيجابي، وأحد سبل مشاركتها في المجتمع وتأثيرها على الواقع. وتعادل إحدى السيدات التي حاورتهن فيرنيا ختان البنات بإقبال الفتيات على التحجب، كوسيلة لمراوغة السلطة والتفاوض مع قيودها لممارسة حقوقها في التعليم والعمل.

ومن الأمور التي أثارت إعجاب فيرنيا، قيام الدولة – في خضم مشروعاتها لاستصلاح الأراضي وتقسيمها وتوزيعها على الشباب – بمنح النساء حق حيازة قطع من الأراضي. وقد استرعى انتباهها ما حققته النساء من نجاح في هذا الصدد.

وفي السعودية، انشغلت فيرنيا بالسؤال الذي ظل يلح عليها وهو: هل يعني عزل المرأة واستبعادها وتغييبها في المجال العام، وفي ظل آليات سيطرة المؤسسات التي تراقب المعنى وتحدد الكلام والفعل، عبر سلطة الخطاب الرسمي للدين والدولة – سلبها النفوذ والتأثير على المجتمع كفرد ذي فاعلية؟

لكنها تشاهد شكلا ما للنسوية الإسلامية في واقع المجتمع السعودي، في تأكيده على شرعية منظور خاص للمرأة وتجربتها، فقد استطاعت المرأة استثمار أموالها والمساهمة في المشروعات الاقتصادية، مستخدمة الحقوق التي منحها لها الإسلام في أن تكون لها ذمة مالية مستقلة، ومطلق الحرية في التصرف في أموالها.

واختتمت فيرنيا جولتها في الدول الإسلامية في الشرق الأوسط برحلة عنونت الفصل الخاص بها: إسرائيل/ فلسطين. وهي تستهل الحديث هنا بالجمع بين الفلسطينيات والإسرائيليات في سلة واحدة، كنساء ذوات هموم مشتركة تفرضها عليهن السلطة الأبوية والدينية. لكنها لم تستطع الاستمرار في هذا الاتجاه طويلا، إذْ وجدت أن لا مناص من التعرض إلى القضية الأساسية في الواقع الفلسطيني التي يتوارى وراءها التفكير في تفرد الحركات النسوية، ولذلك، فقد أولت اهتمامها لوضع الفلسطينيات في ظل الاحتلال والانتفاضة والحكم الذاتي، وما فرضه الواقع المتأزم على المرأة الفلسطينية من مشاركة الرجل وخوض المجال العام، حيث جاء انطلاق النشاط النسوي ضرورة حتمية جماعية لا قرارا فرديا. وتبين لفيرنيا أن أيّا من الحركات النسوية الفلسطينية ليست واعية بحقوقها الذاتية، فهي وليدة النضال الوطني. ونقلت عن إحدى السيدات أن الفلسطينيات يكافحن ضد جبهتين في آن واحد يمثلان السلطة الأبوية، وهما العدو الإسرائيلي المحتل، والسلطة الفلسطينية. وبالرغم من أن فيرنيا أبرزت الدور الذي قامت به المرأة في البنية الوطنية للمجتمع الفلسطيني، وقدرتها على اختراق السلطة، وأفردت مساحة للحديث عن فئة من النساء المهتمات بفن صناعة الثوب الفلسطيني والفنون الأخرى– فإنها أغفلت قطاعا كبيرا من النساء يعانين الشتات.

اختتمت فيرنيا جولتها بالتحاور مع نساء الجاليات الإسلامية في الولايات المتحدة، وفحص وضعهن كحلقة وصل بين نساء الشرق ونساء الغرب. وقد اتضح لها الواقع الإشكالي لهؤلاء، وتأرجحهن بين الميل إلى التأكيد على اختلافهن وتميزهن بانتمائهن

للعقيدة الإسلامية، من جهة، والرغبة في الاختراط في المجتمع الأمريكي والاندماج، سعيا وراء حق المواطنة، وما يكفله من امتيازات وحريات، من جهة أخرى. فهؤلاء يشعرن – حسب قولها – بأنهن أمريكيات، وبالقدر نفسه، مسلمات ولديهن وعي بالحرية التي يكفلها المجتمع الأمريكي، وتمكنهن من الكتابة والنشر وإبداء الرأي بدون رقابة. وتضيف الكاتبة أن الجالية الإسلامية تشكل إحدى الأقليات المتعددة في المجتمع الأمريكي التي تحاول الحفاظ على هويتها، في خضم الإغراءات للانصهار في بوتقة المجتمع الذي يقدم نموذجا باهرا للتطور والتقدم، ولذلك، فهي تتبع أساليب الأقليات في قلقها على خصوصيتها، بتأسيس جمعيات أهلية ودور للعبادة والتطوع لإلقاء المحاضرات، وعقد مؤتمرات لتفنيد الآراء والحجج الخاصة بمصداقية العقيدة، وتوضيح الحقوق السياسية للمرأة في الإسلام، وإضفاء مشروعية على موقفهن وتمسكهن بالمظهر الإسلامي الذي يميزهن. وتحسبا لما يعنيه ذلك من عزلة وإقصاء، اهتمت النساء المسلمات بالتواصل مع الحركة النسائية الأمريكية، وتوطيد العلاقة معها، لتبادل الآراء والتجارب والعمل معا من أجل الصالح العام. وفي مواجهة علمانية الحركة النسوية الأمريكية ورفضها الحاد لتدخل الدين في الحكم، تشير النساء المسلمات إلى ضرورة ربط الدين بالدولة، وتأثير ذلك على القيم والأخلاق، حيث إن المشكلة لا تكمن في الدين، حتى يسعين لبتره وفصله، وإنما تكمن في استغلال الدين لتحقيق مآرب خفية وفرض رأي متسلط.

وفي الخاتمة، تخلص فيرنيا إلى وجود أنساق متعددة من النسوية في الأقطار الإسلامية في الشرق الأوسط، تستطيع أن تصفها بنسوية إسلامية، لما تؤكد عليه في جوهرها من حقوق وحريات للمرأة وردت في النصوص الأساسية للإسلام. فالخطاب النسوي في جوهره يطرح نفسه بين النماذج المبحوثة. وتستشف فيرنيا وعي النساء المسلمات بالمناطق التي يمكن الالتقاء فيها مع الغرب، حيث القضايا المشتركة التي تجمع نساء العالم، ولكن ترفض الكثيرات منهن إضفاء مسميات مستعارة من الواقع الغربي، لأسباب شتى، منها عدم التكافؤ بين المستعمِر والمستعمَر، والسعي إلى الحفاظ على هوية دينية وقومية تتصدى للنموذج الغربي وتتبنى موقفا متميزا غير تابع له، بالإضافة إلى وعي النساء المسلمات بقصور الحركة النسوية الغربية عن استيعاب ظروف المرأة في المناطق الإسلامية.

وتحدد فيرنيا بعدين لأطروحتها: أولهما يتعلق برأي محايد أملته عليها تجربتها بين النساء في الأقطار الإسلامية. فبعد استعراض نشاطات المرأة في الشرق الأوسط وفاعليتها، يتبادر إلى ذهن فيرنيا السؤال الذي لم تجد له إجابة محددة وهو: «لماذا يتجاهل ويغفل تيار النسوية الغربية هذا الجانب الإيجابي الذي يؤكد قوة وتأثير المرأة المسلمة؟».

أما البعد الآخر لفرضية فيرنيا، فيتعلق بنفور كثير من النساء في الشرق الأوسط من وصفهن بالنسويات، واعتبار فرض اللقب عليهن نوعا من التعدّي على خصوصيتهن. لقد زاد فيرنيا البحث عن فرضيتها ارتباكا وشعورا بفوضى وتشوش المصطلح. وهي تتوقف عدة مرات لإعادة تعريف المفهوم، تبعا لما يستجد من أبعاد ومنطلقات تستشفها من واقع وتجارب نساء أخريات. ثم إنها أيقنت أن الشق الأساسي لفرضيتها، وهو النسوية، الذي اعتبرته مسلما به جدلا، يشوبه غموض والتباس، ويتزامل في الأذهان مع كل ما هو سلبي وهادم للمجتمع. ويخرج المصطلح من عباءة الترادف مع الواقع الأمريكي والتطابق مع الترف الاجتماعي، ليكتسب بعدا جديدا، من خلال التجربة العراقية، وتأكيد النساء العراقيات على نسوية أسرية هدفها الموازنة بين انتماءات المرأة للأسرة والمجتمع، والحفاظ على حقوقها الإنسانية.

وفي المغرب، انقسمت النساء بين معارضات ومؤيدات للفظة النسوية. فقد أعربت طالبات الجامعة عن الحاجة الملحة إلى إضفاء مسميات خاصة بواقعهن، وأفصحن عن توجسهن حيال تصنيفهن تبعا للنسوية الغربية، وما تنم عنه من مفاهيم خاصة بالفردية والحريات الجنسية، وهي مفاهيم لا تقرها العادات والتقاليد. ويتقبل البعض الآخر المفهوم المركب من نسوية وإسلامية، لدلالته على عدم التنافر بين التمسك بالعقيدة الدينية والتمسك بحقوق وحريات المرأة. ومع وجود فئات من النساء المسيحيات ذات فاعلية وتأثير في المجتمع المصري، وتباين الفئات التي يتكون منها المجتمع الكويتي، انتبهت فيرنيا إلى وجود ثغرات في فرضيتها عن نسوية إسلامية النزعة، ولذلك، راق لها اقتراح هالة شكر الله من مصر بتكوين حركة نسوية أوسع وأشمل، تستوعب التعددية في الاتجاهات والعقائد الدينية، وتضم العلمانيات والماركسيات، وتشمل القضايا والأطروحات الخاصة بالفقر والجهل ومحو الأمية، وانعدام الوعي، والعنف الأسري وختان الفتيات، والصراع الطبقي، وحق حيازة الكلمة المكتوبة، والمشاركة في الانتخابات

البرلمانية والمساواة في القانون. وتتكئ النزعة النسوية للحركة المقترحة على التراث الشعبي، وتستمد كيانها من التقاليد الخاصة بالمجتمع التي تتعمد النسوية الغربية تجاهلها أو الحطّ من شأنها. أما استجابة نساء الجالية الإسلامية للمصطلح الذي صاغته فيرنيا، فيرجع إلى ما ينم عنه من تعريف بثنائية تجربتهن في الواقع الأمريكي، بالإضافة إلى التأكيد على البعد الديني والروحي للنسوية الذي طالما أسقطته الحركة الغربية من برامجها، وتعمدها فصل الدين عن الممارسة الحياتية والسياسية.

أنهت فيرنيا الدراسة باستنتاجات تبرر تقاطع وجهات النظر في الأقطار الإسلامية، فربطت بين نساء مصر وتركيا والكويت والجاليات الإسلامية في الولايات المتحدة، في عزمهن على مشاركة الرجال في تأويل القرآن – المجال الذي استمر حكرا على الرجال قرونا طويلة، واتفاقهن على أن أي شكل من أشكال إقصاء النساء وليد تصورات مغلوطة، طوعت النصوص الدينية الأساسية لأغراض سياسية، وأن الجنوسة يتم تشكيلها وفقا لرؤى اجتماعية وثقافية تتسلط عليها الأعراف والتقاليد.

وتلاحظ فيرنيا أن الثقافات الإسلامية تختلف في أساليب التعبير عن مفهوم النسوية الخاص بواقعها، وأن أشكال المقاومة وتحدي سلطة المجتمع الذكوري في الأقطار المعنية بالبحث تتباين، بالإضافة إلى لجوء النساء إلى حيل وأساليب لمراوغة سلطة المسلمات المتوارثة، والمشاركة في الفضاء السياسي. وتعترف فيرنيا بأن الاختلاف في الأساليب والحيل التي تلجأ إليها النساء المسلمات، لخوض المجال العام، ولإيجاد حلول لمشكلاتهن، تعد مصدر إلهام للنسويات الغربيات، وأن النساء في الشرق الأوسط – على مختلف معتقداتهن الدينية – يستقين من كل التقاليد الشرقية والأفكار الغربية، لتكوين نسوية خاصة بهن وبواقعهن. وبذلك أصبح البعد الديني محورا أساسيا في الدراسة، لما يمثله من مرجعية معيارية وقانونية، إلى جانب مرجعيته الأخلاقية والروحية. وعند فيرنيا، يتزامل الحجاب مع حكم مسبق من قبل الغرب يختصر كيان المرأة في إطار النموذج الذي وضعه كرومر، محددا معيار تحرير المرأة المسلمة أو تخلفها تبعا لارتداء الحجاب، والإصرار على التمسك بالتقاليد الإسلامية، أو اتباع الأعراف الغربية، وبذلك، فإنها اعتبرت الزي مقياس التغيير والتطور.

ومن خلال مفهوم النسوية الإسلامية، أدرجت فيرنيا الحجاب والإسلام في سياق خطاب سائد تمت صياغته في الغرب، الأمر الذي مكنها من تأطير الواقع الإسلامي واختراق الخصوصية التي شيدها المضادون للغرب، وهكذا، تصح مقولة عالم النفس والناقد الهندي أشيس ناندي بأن الغرب في كل مكان «في الهياكل وفي العقول، كما أن الأفكار السياسية والتكنولوجية والنظم الفكرية الغربية تسيطر على جميع نواحي الحياة في كل المجتمعات».

وعلى صعيد آخر، تقدم دراسة فيرنيا صورة إيجابية للمرأة المسلمة تتسم بالموضوعية، إلى حد كبير، فتنأى عن الانزلاق في هوة تجريح الإسلام والمسلمين. ويتبدى حرص فيرنيا على توضيح النواحي الإيجابية في كشف ما أغفله الإعلام الغربي في تحيزه ضد الإسلام، ودحض المقولات المشوهة، وتقديم تأويل مضاد لخطاب تزييف الوعي في وسائل الإعلام. وفي هذه الدراسة، يظهر دور فيرنيا من خلال موقف المنتمي والمشارك في قضايا المرأة والعالم الإسلامي وليس المتفرج المراقب.

وتقْدم فيرنيا – في مواطن كثيرة من الكتاب – على عقد مقارنات بين مكانة المرأة في السياق الأيديولوجي في الدول الإسلامية، من جهة، ومكانتها في السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي الأمريكي، من جهة أخرى. وتوضح، من خلال المقاربات، تقاطع وجهات النظر ومشكلات النساء في الأقطار الإسلامية والولايات المتحدة، والفوارق بين أطروحات الحركة النسوية في الغرب وما يضاهيها في الأقطار الإسلامية محل البحث.

تجمع فيرنيا بين أسلوب البحث العلمي والاستكشاف، بالإضافة إلى «متعة المغامرة»، مما يضفي حيوية على المنحى التقريري الذي يهدف إلى نقل الحقائق والمعلومات وتوثيق التجارب. وإلى جانب الصياغة اللغوية التي تتسم بالسلاسة وعدم التكلف، تنوع الأسلوب بين سرد نبذات من المأثورات الاجتماعية، وقصّ ما يدور حولها من تفاصيل الحياة اليومية، وإبراز الانفعالات الداخلية للشخصيات، وتضفير المشاهد بالذكريات. وقد لجأت فيرنيا إلى تضمين الحوار الذي ساعد بدوره على إكساب السياق العام للدراسة مصداقية، وساهم في توثيق تجربة المرأة المسلمة من خلال الشفهي كبديل من الوثائق الرسمية. . وعنيت فيرنيا بصفة التمثيلية في اختيارها للفئات المبحوثة والأدوار التي تقوم بها مختلف الشرائح الاجتماعية، بما في ذلك المهمشات والنساء العاديات، ووضعتهن في بؤرة الاهتمام كعناصر فاعلة. وهناك وعي من قبل فيرنيا والنساء اللائي عقدت معهن لقاءات بالأصول

الطبقية التي انحدرت منها الحركة النسوية، وتركيز التيار النسوي على الأدوار القيادية لنساء النخبة من الطبقات العليا اللائي لم يعانين كمعاناة المرأة البسيطة المضطهدة على المستوى الاجتماعي.

وهنا علينا أن نتوقف، لنتأمل وقع دراسة فيرنيا على تيار النسوية عامة، فعندما توجه النسويات الغربيات أنظارهن إلى النساء الأخريات، يتحول الانتباه إلى تجارب وصور مجموعات أخرى من النساء، تنتمي إلى أجناس وشعوب وحضارات مختلفة، مما يفتح الباب لمشاركة ذوات أخرى تتحدث عن نفسها، ويتيح الفرصة لظهور وشيوع خطابات أخرى، وصياغة علاقات جديدة أكثر توازنا. وبتنوع الاتجاهات، وتوازي المسارات، وتباين الصيغ، تتعدد النسوية لتجتاز مرحلة أخرى أستطيع أن أطلق عليها ما بعد النسوية. ولكن بعد دراسة استغرقت عدة سنوات، وسجلت في ما يقرب من أربعمئة صفحة، مازالت الصورة منقوصة ومبتورة، ربما بسبب الأسلوب الانتقائي، أو وقوع فيرنيا الذي لا مفر منه في أطروحات الخطاب النقيض، أو قياس التجارب وتقديمها على أسس خارجة عنها، واستناد الدراسة في أساسها إلى نموذج النسوية الغربية، كمرجعية معيارية تخضع لمقياسها الذوات والصور والتجارب الأخرى. وحتى تكتمل الصورة، لابد من التدخل من جانبنا، والسعي نحو التوازن، وزعزعة المزيد من المسلمات، وبناء أطر مغايرة، بالإضافة إلى سد الثغرات في دراسة فيرنيا التي تعوزها النظرة من داخل التجربة ومن الواقع المعاش.

تجنيس المواطنة في مصر

سيلما بوتمان

مطبعة جامعة كولومبيا/ نيويورك/ ١٩٩٩/ ١٤١ صفحة

مراجعة/ د. إيمان بيبرس

يستعرض هذا الكتاب تجربة المواطنة للنساء المصريات، في ظل الأنظمة السياسية الثلاثة الأخيرة، منذ ثورة ١٩٥٢. وترى مؤلفته أن مواطنة النساء تتأثر بالتراتبية المبنية على أساس النوع التي توجد في محيط الأسرة، والمجتمع، والحياة العامة في مصر.

وبرغم أن بوتمان تدرك أن الأدوار الاجتماعية المبنية على النوع قد تغيرت، خلال العقود الأخيرة، فهي ترى أن هذه التغيرات ليست نتيجة لثورة اجتماعية، وإنما هي نتيجة لتغير الموقف الاقتصادي للأسرة المصرية، وهذه التغيرات أدت إلى الإقرار بوجود علاقة غير متكافئة بين الجنسين، فأنشأت أشكالا مختلفة من الصراع، سواء في المنزل أو الحياة العامة.

ويستخدم الكتاب الأسرة المصرية باعتبارها وحدة تحليل وفهم لأثر العلاقات بين الجنسين، والتفضيلات المبنية على أساس النوع فيها، على الوضع السياسي والاجتماعي لأفرادها، لأن العلاقات بين الجنسين في محيط الأسرة تنعكس في القطاعات الأخرى من المجتمع، وفي الحياة العامة، ومن ثم، فإنها تؤثر على مواطنة النساء.

يلاحظ معرفة الكاتبة المتميزة بالتاريخ السياسي لمصر، وكيف تعاملت الأنظمة السياسية التي تعاقبت عليها منذ ثورة ١٩٥٢، مع قضية المرأة. وقد اعتمدت الكاتبة على ثروة من المصادر الثانوية الشاملة التي ساعدتها على وصف وتحليل البيئة السياسية لمصر، خلال العقود الأربعة الماضية.

يتضمن الكتاب فكرتين رئيسيتين تم تناولهما بوضوح، بالإضافة إلى بعض الأفكار التي تم ذكرها والتعامل معها بسطحية.

الفكرة الأولى هي أن مواطنة النساء في مصر منقوصة، بمعنى أنها ليست مساوية لمواطنة الرجال، بسبب غياب الديمقراطية. ولهذا، فإن الكاتبة ترى أنه لو كانت هناك ديمقراطية وحياة سياسية حرة، لتمتعت النساء بحقوق مواطنة مساوية للرجال. أما الفكرة الثانية، فهي أن مكانة النساء، ومن ثم، مواطنتهن أقل وأدنى من الرجال، لأنهن مازلن محكومات بمبادئ الشريعة، وسيطرة الإسلام على حياتهن الشخصية.

لكي تثبت الكاتبة الفكرة الأولى، قامت باستعراض التاريخ السياسي لمصر منذ ثورة ١٩٥٢، وأظهرت – بأكثر من طريقة – أنه

لا يوجد في مصر ديمقراطية بالمفهوم الغربي. وعلى الرغم من ذلك، فإنها لم توضح كيف أثر ذلك على النساء بطريقة أو بأخرى، فغياب الديمقراطية يؤثر على كل من الرجال والنساء الذين يحرمون من ممارسة حقوقهم السياسية كاملة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن مثل هذه الفكرة تضع الكاتبة بين المفكرات النسويات الليبراليات. والنظريات الليبرالية العامة عن الدولة تفترض أنها أداة محايدة، وأن السياسة هي وضع يستجيب لمطالب المواطنين. ولهذا، يرى الليبراليون أن الدولة محايدة. وبالرغم من أن الفكر النسوي الليبرالي يرى أن الدولة ليست محايدة، وأنها تنحاز إلى الرجال، فإنه يعتقد أن هذا الموقف يمكن أن يتغير، إما من خلال اختراط المزيد من النساء في الحكومات، وإما من خلال الضغوط على الدولة من جانب المنظمات النسائية(١). ومع ذلك، فإن اختراط المزيد من النساء في الحكومات لا يعني أن قضية المرأة ستتمتع بمساندة أكبر – وهو ما ثبت في العديد من الدول. والأهم من ذلك أن وجود نظام ديمقراطي (وفي هذه الحالة نقصد الديمقراطية الغربية) سيكون مجديا لكل من الرجال والنساء على السواء. ولكن غياب الديمقراطية يؤثر على حقوق المواطنة السياسية فحسب، دون الحقوق الاجتماعية والاقتصادية والنفسية. وهذا يقودنا إلى الغموض (الالتباس) الأساسي في هذا العمل (الذي سيتم تناوله لاحقا).

في ما يتعلق بالفكرة الثانية، ترى الكاتبة، باختصار، أن مكانة المرأة في المجتمع المصري تأتي بعد الرجل، وأنه بالرغم من كل الجهود التي بُذلت – في فترات معينة – لتحسين الوضع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للمرأة، فإنها، نتيجة تجاهل تغيير أو تحسين وضعها الشخصي في محيط الأسرة (قانون الأحوال الشخصية)، لم تحصل على المساواة مع الرجل، وليس لها حقوق المواطنة التي له. والواقع أن استخدام الكاتبة للأسرة كأساس للتمييز وعدم المساواة يعد موفقا، وهو يظهر إدراكا لمفهوم أن الأمور الخاصة هي، في الحقيقة، أمور عامة وسياسيةPersonal is Political. وفكرة أن حقوق المواطنة تنبع من الأسرة هي فكرة متفردة وحقيقية إلى مدى بعيد. وترى الكاتبة أنه إذا كانت الأسرة لا تشجع الممارسة الديمقراطية في ما بين الجنسين، فإن الوضع ذاته ينطبق على العلاقات السياسية العامة، ووضع المرأة في المرتبة الثانية في الأسرة سينعكس في المجتمع بصورة أوسع.

وفي عبارة أخرى، فإن هذا الكتاب يقارن بين أوضاع المرأة المصرية في فترات مختلفة من التطور السياسي لمصر، ويطرح تساؤلا حول تعريف المواطنة فيها، بيد إنه ليس مؤكدا أن هذا التساؤل قد تم تناوله بعمق. فالكاتبة تحاول إثبات أن مواطنة المرأة في مصر ليست مساوية لمواطنة الرجل، دون أن تجيب بوضوح عن سؤالين مهمين هما: كيف تعرّف المواطنة؟ وكيف تعرّف مواطنة كل من النساء والرجال في مصر؟ وطبقا لدراسة أخرى(٢) تناولت موضوعات مشابهة، فإن التعريف التقليدي والمعترف به للمواطنة هو:

وفقا لتعريف هابرماس Habermas، فإن المواطنة هي عنصر أساسي في المناقشة السياسية وفي تشكيل الرأي العام. والمواطنة، في نظره، تعتمد على المقدرة على القبول والحديث، والقدرة على مشاركة الآخرين في حوار عام. وليكون الفرد مواطنا كاملا، يجب أن يكون لديه جميع الحقوق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يؤيدها المجتمع. ويجب أن يمتلك، أيضا، السيطرة على جسده، وحقوقه الجنسية، وخصوبته وتكاثره. هذه القدرات ترتبط بالذكورة في الدولة التقليدية التي يسيطر عليها الذكور، وهي قدرات تنكر على النساء، ولهذا، فإنها تقلل من مواطنتهن. والقبول Consent، بصفة خاصة، يصعب تصوره بالنسبة إلى المرأة، حيث إن الكثير من الأنظمة الاجتماعية مثل الزواج تفترض قبول المرأة للاتصال الجنسي. وترى كارول باتمانCarole Patman أن النساء يجدن أن خطابهن في ما يتعلق بمسألة القبول ضعيف بصورة منتظمة ومستمرة. . . وإذا كانت كلمات (آراء) النساء حول القبول تتم ترجمتها وإعادة صياغتها بصفة منتظمة، من قبل المجتمع الذكوري، فكيف يمكن أن يشاركن في الحوار بين المواطنين؟(٣).

ومن أسباب المواطنة المنقوصة للمرأة الجانب العسكري منها، فوفقا لفرازر Fraser، فإن دور المواطن الذكر – الجندي المدافع يربط الإطار العام للدولة مع الأسرة. ويعتمد هذا على فرضية أن الرجل لديه القدرة على حماية المرأة، وأن المرأة تحتاج إلى الحماية (Fraser,1989:126:127).

وترى شارلتون وزملاؤهاCharlton et al أن مفهوم المواطنة، كما ظهر في الغرب في القرن الثاني عشر، قد ارتبط بالأعمال العسكرية والولاء للحاكم. وعدم مشاركة المرأة في العسكرية على مدى التاريخ ساهم في خلق هذا الوضع الثانوي

للنساء، وأخّر حصولهن على حقوق المواطنة الكاملة (Charlton et al,1989:33). وهذا الارتباط التاريخي بين الصلاح (الفضيلة) السياسية والرجولة يعزز الانقسام

بين العام والخاص، ويقلل المطالب الشرعية للمرأة في المحيط العام(٤).

وعلى الرغم من أن الكاتبة لم تعرّف بوضوح ماذا تقصد بالمواطنة، فإن المواطنة، وفقا للاقتباس السابق، هي مفهوم غربي يجب أن يكيف (يعدل) عندما يتم تطبيقه على البلدان غير الغربية. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه لا ينبغي الإشارة، بصورة قاطعة، إلى أن المواطنة منقوصة في مصر وحدها، فطبقا لكارول باتمان، على سبيل المثال، فإن النساء في كل أنحاء العالم يفتقدن الحق في الخطاب الحر، حيث إن موافقتهن وآراءهن تعتبر من المسلمات في العديد من الدول الغربية وغير الغربية، بمعنى أن أصواتهن لا تسمع وإنما يعبر عنهن رجالهن والمجتمعات الذكورية. ثم إن مقومات المواطنة الكاملة، كما ذكرت سابقا، تفتقر إليها النساء في العديد من الدول الغربية وليس النساء المصريات أو المسلمات فحسب. وهذا النقص في تعميم

Contextualizing المرتبة الثانية للمرأة، في ما يتعلق بالمواطنة، يظهر تحيزا ضد المرأة المسلمة لا ينبغي أن يظهر في تحليل موضوعي لوضع المرأة.

إذن، عن أي شيء يدور هذا الكتاب؟ هل هو عن النوع الاجتماعي، المواطنة، وضع المرأة في مصر، التركيب السياسي وتاريخ مصر الحديث، تأثير الإسلام على وضع المرأة؟ الكتاب يدور حول كل ما سبق، ولكنه يدور، أيضا، حول الإسلام وحده. يناقش هذا الكتاب كيف تشكلت التفضيلات المبنية على أساس النوع في مصر، وكيف تم تشريعها أيديولوجيا، والحفاظ عليها اجتماعيا. وأعتقد أن الكاتبة ترى أن أساس التفرقة ضد المرأة في الحياة الخاصة والعامة هو الإسلام. ولكن هذا الكتاب يدور حول إسلام واحد هو إسلامWindow-shopping ، وبعبارة أخرى الصورة الغربية العنصرية Ethnocentric للإسلام.

وهذا ليس «الإسلام الشعبي» لديان سينجرمنDiane Singermen (١٩٨٩) التي درست وعاشت وسط المصريين وحكت قصصهم، في كتاب «طرق المشاركة: الأسرة والسياسة والتشابك في الأحياء الحضرية من القاهرة»، وهو ليس الإسلام الذي تحميه الدولة في مختلف الأنظمة الذي فهمته وحللتهKandiyoti (١٩٩١)، في كتابها «المرأة، والإسلام، والدولة». ففي الحالتين السابقتين، كان هناك دراسة متعمقة لكيفية تأثير النماذج المتعددة للإسلام على الأنشطة اليومية للأسرة المصرية، بصفة عامة، والنساء، بصفة خاصة، واستخدام الدولة الجانب الذي يلائمها من الإسلام في مساندة المرأة أو مهاجمتها، عند الحاجة.

والعديد من التعميمات المطلقة في هذا الكتاب تتضمن بعض الحقيقة. فمواطنة النساء في مصر مقوّضة (منقوصة). والنساء في مصر لسن مواطنات مساويات للرجال. وعلى الرغم من أن بعض ذلك يرجع إلى الإسلام، فإن بعضا منه يرجع إلى المجتمع الأبوي الرجولي الذي يعيش فيه المصريون.

«حياة النساء المسلمات واختياراتهن التي يواجهنها تتأثر بالترتيبات الاجتماعية الأبوية وبالأفكار الدينية، أيضا» (كاميليا الصلح).

وهذا العرض ليس دفاعا عن الإسلام في حد ذاته. ولكن، مثلما كتبت الصلح، فإن النساء المسلمات لديهن اختيارات، وهناك، أيضا، صور متعددة من الإسلام في سياق المجتمع الواحد.

«يتجاهل الرأي العام في الغرب عامة هذا التنوع، ويتأثر بصورة كبيرة بالافتراضات ذات الجذور البعيدة بأن الإسلام دين Monolithic يتحكم في كل مظاهر حياة أتباعه»(كاميليا الصلح).

وما يفتقده هذا الكتاب هو تحليل ثقافي واجتماعي متعمق للمجتمع المصري، والصور المتعددة للإسلام في مصر، والثقافة المصرية. لقد كان هناك العديد من التعميمات المتسرعة التي قد تتضمن بعض عناصر الحقيقة في البداية، لكنها ضعفت حيث لم يتم تدعيمها بالأدلة. وليس هناك تحليل متعمق أو وصف لكيفية تأثير الدين، بصفة عامة، على المرأة في مصر، وفي أماكن أخرى. والدين، باعتباره معتقدا من الممكن أن يساء فهمه واستخدامه للتقليل من شأن المرأة، في كل مكان، ليس هو الخط العام لهذا الكتاب، ولكن الخط العام للكتاب هو الإسلام باعتباره دينا بربريا، على نحو ما يراه الغرب، وباعتباره مصدرا لكل الشرور.

وفي دراسة أخرى(٥) توصلتُ إلى أن مواطنة المرأة في مصر منقوصة بالفعل، وأنه على الرغم من كل الجهود التي تظهر مقاومة النساء، فهن، في الواقع، لا يغيرن النظام الذكوري الأبوي الذي يعشن في كنفه، ولكن يتكيفن مع حياتهن بكل مشاكلها وكل أسباب القهر فيها.

وأرى، أيضا، مثل بوتمان، أن قانون الأحوال الشخصية ليس في صف المرأة. إلا إن دراسة أكثر تعمقا لهذا الموضوع سوف تثبت أن قانون الأحوال الشخصية من صنع الرجل، وأنه ليس مستمدا بصورة كلية من الشريعة، وأن هناك العديد من التفسيرات للشريعة. والدليل الواضح على التفسيرات المتعددة للإسلام، وكيف أن بعضها أكثر حساسية تجاه النوع من البعض الآخر، هو المناقشة التي احتدمت مؤخرا في مجلس الشعب المصري حول قضية الخلع. فوفقا لإحدى الروايات، ذهبت امرأة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، وقالت له إنها لا تعيب على زوجها خلقا ولا دينا، إلا إنها تريد الطلاق، لأنها لا تحبه، فأمر الرسول صلى الله عليه وسلم بأن ترد عليه حديقته (مهرها) وتطلق. وقد حرمت النساء المصريات من هذا الحق لسنوات عديدة، حتى حقق المناصرون لحقوق المرأة هذا التغيير.

لقد احتدمت المناقشات في المجلس وفي مختلف وسائل الإعلام حول ما إذا كان الرسول صلى الله عليه وسلم قد أخذ رأي الرجل، ومن ثم، موافقته على الطلاق. ولم يستطِع الرجال في مصر قبول فكرة التخلي عن حقهم في الطلاق من جانب واحد. ووفقا للتعديل القانوني الذي تم إقراره، فإن أية امرأة مسلمة في مصر لا تريد أن تعيش مع زوجها يمكنها الآن الذهاب إلى القاضي، لترد مهر الزوج، ومن ثم، تتحرر من هذا الزواج. وهو حق منحه الدين للمرأة وأنكره عليها الرجل.

وعند تناول موضوع مثل المواطنة والدين في عالم لاتزال فيه المرأة غير مساوية للرجل، في كل مكان، ومن جوانب متعددة، يجب على المرء أن يكون متأكدا من الحقائق التي يذكرها، وأن يبرهن على أية عبارة قاطعة، وأن يكون محللا، وإلا سنفقد نحن النساء حقنا في التغيير والمطالبة بالمساواة إذا ما أطلقنا الاتهامات العامة على مختلف الأنظمة، والأديان، والثقافات بلا برهان، كما سنفقد مصداقيتنا. وحيث إننا نعيش في مجتمع يسيطر عليه الرجال، فإن هذا قد يستخدم ضدنا في مطالبتنا بالتحرر والمساواة.

الهوامش

1- Ziller,1980,Friedman,1981 Bibars,Iman (1999)

Women in Difficult Circumstances: An Assessment of Social Policy and Welfare Programmes on Female Heads of the Households in Low-income Urban Egypt. Unpublished Phd. Thesis, IDS, University of Sussex UK:28.

2- Bibars, Iman (1999) Unpublished Phd. Thesis, IDS, University of Sussex,UK:37-38.

3- Ibid:37-38.

4- Ibid,:37-38.

5- Ibid.

ملخصات في الأدب والنقد

بالأمس اغتيل الزمن

حياة بالشيخ

الناشر/ دار سحر للنشر / تونس/ ١٩٩٩ / ١٤٠ صفحة

عرض/ عصمت قنديل

تركض بنا الكاتبة بين المدن العربية – لا ندري أيها تسكن! القاهرة، صفاقس، بيروت، القدس – تحمل فوق ظهرها هزائم الوطن وأحزانه الكثيرة، وانتصاراته وأفراحه القليلة. ترفض الاستسلام للواقع، تقاوم في شراسة محاولات الرجل المستميتة لانتهاك حقوقها، جسدها، دورها في الحياة.

عاشقة فاشلة وحيدة «صَدفة مُهَشّمة في قعر بحر سحيق» تبحث عن نصفها الآخر وتحب رجلا ليس لها. فتاة صغيرة بجدائل، تشق شوارع بنزرت وسط مظاهرة شعبية تطالب بالجلاء عنها. امرأة حالمة تجوب شوارع القاهرة، تستنشق عبير الياسمين، تعشق عبد الناصر، النبي المغتال، وصوت عبد الحليم حافظ. شاعرة ثائرة ضد الاضطهاد اليومي للبسطاء، والنساء، ضد الجبن والتآمر والهزيمة، تكره الظلم، ظلم السلطة الأبوية الرجعية، ظلم السلطة العربية الفاسدة، وتكره ضعف أمها وجهلها. فتاة ثرية – فقيرة، سلبها أخوها ميراثها وتركها تتسول العيش بين مكاتب البيروقراطية العفنة بإحدى المصالح الحكومية. بطلة تلك الرواية – امرأة – مطاردة دوما في الشوارع وفوق الأرصفة، مطرودة من البيت والعمل وعش الغرام، تبحث عن وطن، بيت، حبيب. وحيدة، تصارع الزمن وهو يفلت منها كل يوم، «كعروس الأساطير نذرت عمرها لمعبد مجهول».

في مونولوج داخلي متصل، وبوعي شديد تدفعنا الكاتبة إلى دروب متشابكة موغلة في الألم، بلغة شاعرة مشتعلة المشاعر. تلك الرواية – شجرة صبار شائكة – تَخزِك في كل لحظة ولا تتركك تستقر.

بيوت المساء

رينيه الحايك

الناشر/ منشورات الجمل/ كولونيا/ ١٩٩٧/ ١٠٩ صفحات

عرض/ سمية عامر

في المجموعة القصصية «بيوت المساء» للكاتبة اللبنانية رينيه الحايك، تتحرك الشخصيات الرئيسية في فضاء من الوحدة، لتصبح تلك الوحدة هي البطل الرئيسي والعنصر المهيمن على تلك المجموعة، وإن اختلفت تبدياته. في قصتها «كنت أقول ربما»، تمارس البطلة هواية المشي، فتبدو وسط الزحام كأنها تهرول مذعورة، إلا إننا نجد خطواتها تتسع كلما زاد الزحام، لا تذكر الوجوه المتكررة من حولها، ولا تأبه بها، ترغب في وحدة اختيارية معتادة تعزلها حتى عن أسرتها: «كنت أقول إنه ربما استطعت أن أمشي لوقت أطول في شوارع أخرى دون أن ينتبه أحد». وفي قصة «الصفحة البيضاء»، حيث البطلة فتاة صغيرة تتلقى تعليمها في مدرسة داخلية، نشعر ببرودة المكان، بالصرامة والمشاعر المكبوتة، لتصبح الكتابة بديل الوحدة: «ما هو هذا الشعور؟ كنت أخفيه

كالمرض، أحاذر أن يكتشفه من حولي، أكتب أعراضه على دفتري، وحين تمتلئ الصفحات كلها بالحبر الأسود، أمزقه بعناية نتفا صغيرة أشعل النار فيها، ثم أباشر دفترا آخر». هكذا تصبح الكتابة أقصى درجات العزلة، وهكذا، أيضا، امتدت الصفحة البيضاء أمام عيني البطلة لتملأ الفضاء من حولها. قد يتغير بديل الوحدة ليصبح الخمر في قصة «أطياف»، أو غير ذلك، في قصص أخرى، إلا إن الوحدة تظل الهاجس الأساسي لعالم تلك المجموعة.

دعوة إلى عشاء سري

جمانة سلوم حداد

الناشر/ دار النهار للنشر/ مؤسسة ناديا تويني/ بيروت/ ١٩٩٨/ ٨٢ صفحة

عرض/ سمية عامر

في هذه القصائد حس أنثوي متأجج بالغ الوضوح، لا في تمحور القصائد حول الذات، وهذيانها العاطفي والجسدي، ولا في التوق إلى الحب والتحقق، بل في اللغة الأنثوية المثقلة بالغُلْمَة التي ترفع الرغبة إلى مستوى الشعر. إنها كتابة لا تصف العالم، ولا تتأمل الذات في علاقتها بما حولها، وإنما تجعل هذه الذات محورا للعالم كله. لكن هذا لا يعني أننا إزاء قصائد إيروتيكية خالصة، تزين التحقق الجسدي مجردا، وإنما تشرط هذا التحقق بالحب الذي يبدو أنه الخلاص، والمعبر إلى جعل الجنس قرين المعرفة، والإدراك الشعري للوجود. أما الأنثى بطلة القصائد، فتأخذ صورة تتجاوز الواقع والتاريخ لتصبح أسطورة، لها ذاكرة مغرقة في القدم، تعود إلى ما قبل الولادة، حيث كانت أجسادا جمة، كثيرة، عاشت طويلا، ونامت دهورا، ثم صحت لتصبح ثمرة، منذورة للعشق، ومنح العالم خلاصه.

عن مدن و نساء

رسائل إلى فواز

إيتل عدنان ترجمة/ دانيال صالح

الناشر/ دار النهار للنشر/ بيروت/ ١٩٩٨ / ٩٤ صفحة

عرض/ سمية عامر

مجموعة من الرسائل كتبتها إيتل عدنان إلى فواز، لتكون مقالات حول الحركة النسائية. تتجول الكاتبة بين بيروت وبرشلونة وبرلين وأمستردام وغيرها، لتصور لنا فضاء عذبا، مبطنا بالشعر والتأمل العميق في المدن والفنون والأنوثة والذكورة، واللحظة الراهنة التي يعيشها الرجال والنساء، بكل ما فيها من آراء وأفكار وممارسات.

مدن إيتل عدنان تقتضي الوصف والتجوال والتأمل في تفاصيلها اليومية الدقيقة، حيث تنسج الكتابة علاقات من الدهشة، والتأويل، تدفع بالقارئ إلى فضاء من الهشاشة، والحنين، فيكتشف سعة العالم، وتعقيده، وقدرته على المفاجأة والإدهاش. إلى ذلك، ثمة التعاطف والغبطة التي تحوط ملاحظات الكاتبة عن المرأة، والجسد، والحب، والألوان، والأعمال الفنية التي توضع في سياقات تأويلية، تربط مفرداتها وتفاصيلها بكل ما يعيشه الإنسان المعاصر، الباحث عن إلهام، بمنح حياته معنى.

سيدة الخريف

جميلة عمايرة

الناشر/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ١٩٩٩/ ٩٦ صفحة.

عرض/ سمية عامر

في مجموعتها الثانية يبدو اهتمام جميلة عمايرة بالتفاصيل جليّا، في كل قصصها، بالرغم من قلة شغفها بالتجمل اللغوي. ففي قصتها المتميزة «حامي بارد»، تسرد بعيني المرأة والطفلة المحبة لشقيقها معا، لترصد ملامح العنف وسبل تغلغله في المجتمع، عنف يبدأ قطيعة بين الأخ وأخيه حتى ينتهي دما. وتتتبع عمايرة ملامح ذلك العنف في قصتها «الرهينة»، حيث يتأرجح بين سطوة الأسرة وتدخلها في تفاصيل حياة البطلة والمجرم غير المحترف الذي يشرع مديته في وجهها، فتكاد تتحول بدورها إلى قاتلة، بعد أن تقتنص منه مديته، إلا إنها تفيق على فخ تبدل المواقع بينهما، وتتركه لسبيله مزهوة بإطلاق سراحها. وفي قصة «آدم»، يبدو واضحا رصدها لتفاصيل عالمها القصصي، فهي قصة امرأة تهفو للقاء رجل مجهول ترقبه عن بعد ويدهشها تفرده ووقفته الغريبة، لتنسج الخيالات حوله، حتى يبدو في تفرده وعزوفه عن الطبيعة من حوله كآدم، إلا إنها تكتشف أن رجلها ما هو إلا خيال مآتة. من هنا يتجلى أسلوب الكاتبة الذي يعمد إلى البساطة بداية، وينتهي نهايات غرائبية.

دَمي يزهر في راحتك

سلَوى الرفاعي

الناشر/ نشر خاص/ دمشق/ ١٩٩٨/ ١٤٤ صفحة

عرض/ عصمت قنديل

أربع عشرة حكاية وقصة قصيرة، في عالم النساء، لوحات ترسمها الكاتبة، ببراعة ونعومة، تغمس ريشتها في واقع المرأة الشديد الكثافة، تلونه بالحلم والأساطير، ينسكب عليها ضوء شفيف، فتضيء.

تكشف لنا أعماقها وأحاسيسها المرهفة، معاناتها من عدم الفهم وجمود التقاليد، محاولاتها الدائبة للتواصل وكسر أطواق العزلة: نساء عاشقات، يبذلن أرواحهن وأجسادهن لقاء لحظة دفء حقيقي، فتيات حالمات، يتقن الحب ويتعذبن بالهجر والنسيان، أمهات كادحات يقطرن حنانا، وجدّات متلفعات بالأساطير.

من أغرب قصص المجموعة «الصباح لم يستيقظ بعد». تنفلت الفتاة من واقع قاسٍ لا يراها فيه أحد، محكوم بقبضة الرجل، أب متناء وأخ متغطرس. تدور الأم في فلكهما، تستمع إلى لغوهما وتعتني بشؤونهما. تتحمل جفاف زوجها وشخيره، في دعة. لا يمكنها أن تتصور وجود حياة أخرى، «فهكذا كلهم الرجال». تذهب إلى مدينة حبيبها البعيدة تاركة كل هذا خلفها، حيث تتصرف بحرية، تتنفس رائحة الحبيب، تمارس الحب: «الحب يوجا لأنه أيضا يغيّب الألم»، تضع رأسها على كتف رجلها وتنام.

تلك أرواح هائمة، حرة، تفلت من قسوة الواقع إلى فضاءات الحلم، تسبح في عالم الخيال والأساطير، تكمش النجوم وتستحم بضوء القمر، تعبر عنها الكاتبة ببراعة ويسر، في لغة شعرية رقيقة تصل للقلب.

ملخصات في علم الاجتماع

النهضة النسائية في مصر: الثقافة والمجتمع والصحافة

بث بارون ترجمة/ لميس النقاش

الناشر/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة/ ١٩٩٩/ ٢٤٣ صفحة

عرض/ عبد المجيد إبراهيم

يبحث الكتاب في العلاقة بين الثقافة الأدبية والتغير الاجتماعي، فيحاول الكشف عن الروابط بين إنتاج مجموعة من الكاتبات ، كن طليعة مثقفات النخبة في مصر قبل ثورة ١٩١٩ ، والتغير في حياة النساء عامة، ويسعى إلى التعرف على التغيرات المهمة التي طرأت على حياة هذه النخبة التي كانت منتمية إلى الطبقات الوسطى والعليا، باعتبار أن ما حدث في هذه الثورة التي اعتاد المؤرخون البدء عندها لرواية تاريخ الحركة النسائية في مصر – كان استمرارا لعمل امتد على مدى العقود السابقة، وكانت الصحافة النسائية في القلب منه. الدينامية التي تستكشفها المؤلفة عبر الكتاب تتلخص في أن نشأة الصحافة النسائية في مصر التي واكبت ظهور المطابع الخاصة تقريبا، أدت إلى ظهور ثقافة أدبية نسائية جديدة، تحت شعار لخّص الشعور بالتقدم والإمكانيات المتاحة هو «النهضة النسائية»، تجاوز بسرعة دلالة الحركة الأدبية التي قادتها النساء إلى معنى ثقافي واجتماعي أوسع. وترى بارون أن «النساء اللائي ناضلن في سبيل قضية تقدم المرأة تم التعتيم عليهن أو تجاهل وجودهن بالمرة. . . والحقيقة هي أن المعركة من أجل حقوق

المرأة كانت قد بدأت في الصحافة النسائية وغيرها عندما ظهر قاسم أمين . . . وقد فات كثيرا من الدارسين التركيبة الثقافية الأوسع لقضية دور المرأة في المجتمع المصري . . . بسبب تركيزهم على قاسم أمين . . . » . لكل ما تقدم ، وضعت المؤلفة كتابها في جزأين . الأول منهما يركز على الكاتبات من رائدات الصحافة النسائية العربية وحياتهن وإنتاجهن الأدبي ، ويرصد عملية خلق نصوص أدبية بالعربية ، وهي المجلات في هذه الحالة ، على أساس أن الفهم الحقيقي للمعنى والأثر التاريخي للنص ، يستوجب دراسة عملية إبداعه ونشره . أما الجزء الثاني ، فيضع النصوص في سياقها الاجتماعي ، حيث يعيد طرح عدد من القضايا الخلافية داخل الصحافة النسائية ، في سياق التغيرات التي حدثت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . كتاب بارون يفتح آفاقا جديدة للبحث في تاريخ النهضة النسائية في مصر ، ويحطم الكثير من المسَلمَات التي ارتبطت به . ومن خلاله ، تصل إلى استنتاجات عديدة مهمة ، منها أن السياسة شكلت الخلفية والمعيار للصحافة النسائية ، وساهمت في تشكيل رؤية كتابها ، وأن التعليم كان اهتماما أساسيا لها ، وأحد أسباب صدورها ، حيث كان الشعور العام هو أن جهل المرأة مشكلتها الرئيسية ، وقاد الجدل في هذه القضية إلى مناقشة عمل المرأة ، وأخيرا ، فإن الدعوة التي تبنتها النهضة النسائية لم تكن دعوة لتبني الأدوار الاجتماعية والثقافية للجنسين ، طبقا للموروث الثقافي ، ولم تكن ، أيضا ، تبنّيا مطلقا للنموذج الغربي . وبوجه عام ، فإن استنتاجات المؤلفة التي تتلاحق عبر متن الكتاب ، وتتركز وتتبلور في خاتمته ، استنتاجات جديدة ، وأحيانا مثيرة ، إلى الحد الذي يقتضي ، بالفعل ، إذا هي تأكدت ، إعادة تسجيل تاريخ الحركة النسائية المصرية في مراحلها الأولى .

النساء في العالم النامي

حسنة بيجوم ترجمة/ منى قطّان

الناشر/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة/ ١٩٩٩/ ١٠٣ صفحات

عرض/ عبد المجيد إبراهيم

يقع الكتاب في ثمانية فصول ، تصف الكاتبة في الأربعة الأولى منها وضع النساء في بنجلادش الذي «سيكون مماثلا في بلاد أخرى أقل تطورا» ، على نحو ما تذكر في التمهيد . في الفصل الثاني ، تقدم تحليلا يدعو إلى التأمل لفكرة المساواة ، حسب ما وردت في القرآن والحديث . ويفهم من تحليلاتها التالية لوضع المرأة البنجلادشية الزوجة في الأساطير الشعبية (البوذية) ، وعلاقة المرأة بالرجل في الأدب البنجلادشي المعاصر ، أن الدين والأسطورة والأيديولوجية المعاصرة ، قد تعاونت – في تقديرها – على إنتاج وإعادة إنتاج رؤى ومواقف مجحفة بحق المرأة . في الفصلين التاليين تقدم المؤلفة إطلالات على آراء ومواقف كل من بيجوم رقية سخوات (١٨٨٠ – ١٩٣٢) كمصلحة اجتماعية ورائدة في نهضة البنغال ، ومدافعة ليبرالية عن حقوق المرأة في مجتمعها ، وفرجينيا وولف (١٨٨٢ – ١٩٤١) التي كانت ناشطة في مجال تحرير المرأة ، في إنجلترا ، عبر إنتاجها الأدبي والفكري ، ومساهمة في الحياة الثقافية في بلدها ، كواحدة من مؤسسات جماعة بلومزبري . بعدها ، تخصص فصلا لنقد الآراء الواردة في الكتاب الأخضر للرئيس الليبي معمر القذافي ، لتوطيد تحرير المرأة ، وتتوقف طويلا أمام مبدأ «حرية الاختيار» ، مثلما يطرحه القذافي . الفصل الثامن المعنون «نظام الحصة النسبية عند التعيين في بنجلادش : المبرر الأخلاقي» – هو الأهم في كتاب بيجوم ، وفيه تسعى إلى إيجاد تبرير لسياسة «التعويض عن التمييز» التي طبقها هذا النظام ، بحجز نسبة ١٠ بالمئة (زادت إلى ١٥ بالمئة في ما بعد) من الوظائف للنساء في كل المجالات ، بدءا من العام ١٩٨٦ ، مع ضمان أحقيتهن في التقدم إلى الوظائف المتبقية . إن بيجوم تطالب بامتيازات للمرأة ، تعويضا من حقوقها المفقودة في الماضي ، باعتبار أن التمييز التاريخي ضد المرأة قد أضر بها ، وأن إعطاءها امتيازات أكثر اليوم هو السبيل لإصلاح هذا الضرر . والفكرة ، بالطبع ، لافتة للنظر ، وجربت ، ويمكن بحثها والدعوة إلى تطبيقها في مجتمعات أخرى .

الاحتجاج الهادئ: المرأة العاملة والتحجب الجديد والتغير في القاهرة

أرلين علوي ماكليود ترجمة/ إكرام يوسف

الناشر/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة/ ١٩٩٩ / ٢١٧ صفحة

عرض/ عبد المجيد إبراهيم

طبقا لمؤلفته، يدرس هذا الكتاب النساء في سياق التغير في القاهرة، بوضع معارك المرأة في إطار التفاعل بين النوع والطبقة واللاتكافؤ العالمي، ويبحث تصرف المرأة الرمزي من خلال الحجاب «الذي تبين أنه ليس رد فعل وإنما جزء من معارك سياسية مبهمة أسميها «الاحتجاج الهادئ» . . . ﷺوهو ما يفسرﷺ النموذج الملتبس الذي يتبدّى عندما ينظر المرء إلى موقف النساء فيجده، من جهة، نضالا واعيا ونشطا في وجه التحيز ضدهن، بينما يبدو أيضا تقبلا بل تأييدا لوضعهن التابع». وطبقا لمترجمته، «يرصد الكتاب ما اكتنف خروج (نساء الطبقة الدنيا في القاهرة اللائي ﷺينتمين إلى أسرﷺ فقيرة، أغلب أفرادها أميون، وكنّ أول من عرف التعليم بين نساء أسرهن، وأول من خرجن إلى العمل) للتعليم والعمل – من ضغوط وقيود، ومحاولاتهن للتحايل (عليها)، احتجاجا وتكيفا، ورأت ﷺمؤلفتهﷺ أن تحجّبهن يدخل في إطار هذه المحاولات». يعود تاريخ إجراء دراسة الحالة التي انبنت عليها مادة الكتاب إلى الفترة ١٩٨٣ حتى ١٩٨٨، وهي فترة شاع قبلها وبعدها معظم التفسيرات التي أوردتها الباحثة لانتشار الحجاب في أوساط هذه الطبقة وغيرها، وإن كان التفسير الأكثر شيوعا هو الوضع الاقتصادي لهؤلاء النسوة. ومنذ ذلك التاريخ، وقعت تغيرات عديدة ترتبط بالظاهرة المدروسة (إن كانت هناك ظاهرة في الأساس)، وهي تغيرات تعترف بها المترجمة، لكنها لا ترى فيها تأثيرا على جوهر فكرة البحث! وإن كان هذا لا يبرر تبني الناشر المصري ترجمة هذا الكتاب، بعد مرور كل هذه السنوات. أسلوب الكاتبة مركّب للغاية، وأفكارها ليست محددة، وهو ما يعكس الجهد الواضح الذي بذلته المترجمة في نقله إلى العربية. ونقطة انطلاق دراستها خلافية، ويشوبها نوع من عدم الوضوح الأيديولوجي، وتشكلها أحكام مسبقة وخلفيات مفاهيمية متباينة، وهذا ما تعبر عنه بوضوح بالغ عباراتها الواردة في المقدمة: «يبدو وضع (هؤلاء النسوة) اللائي تركن البيت إلى العمل، بينما يدافعن في الوقت نفسه عن الحجاب ويتبنينه، وضعا محيرا. فهل يؤيد هؤلاء النسوة العودة إلى الأنماط التقليدية للتفرقة ضد المرأة، بإحياء هذا الرمز القوي لوضع المرأة التابع؟ . . . ﷺولعل هذا التناقضﷺ هو جزء من القصة المحيرة حول مشاركة المرأة في التفاعل بين التقليدية والمعاصرة وما يتعلق بها من إعادة التفاوض على النفوذ».

المرأة والجنوسة في الإسلام: الجذور التاريخية لقضية جدلية حديثة

ليلى أحمد ترجمة/ منى إبراهيم و هالة كمال

الناشر/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة/ ١٩٩٩ / ٣٠١ صفحة

عرض/ عبد المجيد إبراهيم

الكتاب مهم بالفعل، حسب ما تقول المترجمتان، ولكن ليس لكونه «مكتوبا بقلم امرأة مصرية معاصرة مقيمة منذ سنوات في الولايات المتحدة الأمريكية»، وإنما لكونه يقدم رؤية جديدة مثيرة للجدل بحق. وبالإضافة إلى الجدل توجد إشكاليات، وهذه تتعلق أساسا بمجال البحث الذي تحدده المؤلفة هكذا: «منطقة الشرق الأوسط العربية الإسلامية»، واعتمادها في دراستها، غالبا، على مصادر أجنبية، تنبني عليها المقولات التأسيسية لنقاشاتها، وتعبير «الخطابات» المحوري في البحث الذي يظل ملتبسا لدى القارئ على امتداد فصول الكتاب الأحد عشر وخاتمته. وعموما، فإن المقصود بها – في الغالب – منظومات ومقولات فكرية، تروجها تباعا القوى المتحكمة في مجتمعات هذه المنطقة على مدار التاريخ، يتحدد في إطارها موقع المرأة فيها. وبناء على ما

تقدم، فالكتاب، بتعبير مؤلفته، «محاولة أولى لاكتساب منظور عن الخطابات حول المرأة والجنوسة، في لحظات حاسمة وفاصلة في تاريخ الشرق الأوسط الإسلامي». والفكرة الأساسية التي تذهب إليها المؤلفة هي أن «جماعات عرقية ودينية من غير المسلمين كانت تنتمي إلى الشرق الأوسط وثقافته، هي التي ساهمت في تشكيل هذه المنطقة وثقافتها بنفس القدر الذي ساهم به المسلمون... وأن التصورات والفرضيات والعادات الاجتماعية والمؤسسات المتعلقة بالمرأة وبالمفهوم الاجتماعي للجنوسة، قد تغلغلت وساهمت في تشكيل الأسس التي قام عليها الفكر الإسلامي والممارسات الاجتماعية في تطورها عبر القرون الأولى منذ ظهور الإسلام... لكن نسخة الإسلام الرسمي لرسالة الإسلام هي التي بقيت كتأويل شرعي وحيد، ليس لأنها هي التأويل الوحيد الممكن، ولكن لأنها قدمت تأويل المهيمنين سياسيا... وهي التي لاتزال مسيطرة سياسيا حتى اليوم... وتتجاهل كثيرا من العناصر الأخلاقية لرسالة الإسلام... والثقافات الإسلامية والعربية تقبل التغيير وإعادة التفسير بدرجة لا تقل عن أديان وثقافات الغرب... وبصفة عامة، فإن معظم دول الشرق الأوسط قد تحركت أو مازالت تتحرك نحو تبني لغة سياسية غربية للحقوق الإنسانية والسياسية، ونحو إعطاء هذه الحقوق للمرأة مثل الرجل». في تقديمها للكتاب، تشير المؤلفة إلى أن العمل الذي تقدمه «يسد نقصا في الجهود البحثية التي تسعى إلى تقديم تصور لتاريخ المرأة وقضايا الجنوسة في المجتمعات الإسلامية كافة في الفترة السابقة على القرن التاسع عشر». وفي الفصول الأخيرة من الكتاب، تعرض إلى الخلفية الاجتماعية لمسألة «عودة الحجاب»، وترى فيها دليلا، بسبب قوتها كرمز للمقاومة، على انتشار خطابات الغرب في عصرنا، «وهكذا، فإن فكرة العودة إلى الإسلام «الأصلي» وإلى ثقافة محلية «أصلية» والتمسك بها هي نفسها استجابة لخطاب الاستعمار». وفي الخاتمة، تضع الكاتبة ملاحظات مهمة أمام النسويات في المجتمعات محل البحث، من أجل تجنب ما تسميه «التواطؤ في إعادة كتابة خطاب الهيمنة الغربي... إذا كنا نريد منع الأفكار النسوية من أن تعمل مرة أخرى كأداة تخدم الأغراض السياسية للهيمنة الغربية».

أيام لم تكن معه

عطيات الأبنودي

الناشر/ الفرسان/ القاهرة/ ١٩٩٩/ ٢٦٥ صفحة

عرض/ سمية عامر

في كتابة سردية رشيقة، تقدم مخرجة الأفلام التسجيلية المعروفة عطيات الأبنودي ذكرياتها عن فترة اعتقال زوجها السابق، الشاعر الكبير عبد الرحمن الأبنودي، لأسباب سياسية، بين أكتوبر ١٩٦٥ ومارس ١٩٦٧، أي قبل شهور من هزيمة يونيو. تقول الكاتبة إن العودة إلى مذكراتها عن تلك الفترة تعني خوض تجربة نفسية، لم تكن قادرة على خوضها إلا لأنها وصلت إلى «مواسم الغفران»، وهي مواسم «يصلها الإنسان مع نفسه بعد أن يشرف على سنواته الستين». ويلاحظ قارئ الكتاب أنه يدخل مع الكاتبة إلى فضاء ينأى بعيدا، حيث الستينات والتجربة الناصرية، والعلاقة المعقدة بالمثقف، والخوف من عنف المؤسسة الأمنية، والذعر الذي يُرى ويحس فى كل شيء. وبرغم هذا كله، فإن الكاتبة بطلة المذكرات تأخذ صورة المرأة المثقفة القوية التي تتحدى الخوف وتسلط الأجهزة، وصمت المثقفين، في ما يظل الأبنودي، بعيدا خلف الأسوار، برغم حضوره الذي ينبث ما بين السطور.

لكن الكتاب، برغم تركيزه على فترة اعتقال الأبنودي وزملائه، يعود بقارئه إلى فترة لقاء الأبنودي وزوجته، ويرسم صورة دقيقة لحياة المثقف اليساري، وشواغله، وعلاقته بسلطة الدولة، وأصوله الاجتماعية، وثقافته. وبرغم إن الكتاب يكشف عن تصدع التجربة الناصرية، فإنه، مع ذلك، يفجر في قارئه الحنين إلى تلك الفترة.

مجلات المرأة العربية
أبواب
العددان ٢٢ و٢٣ خريف ٩٩/ شتاء ٢٠٠٠
الناشر/ دار الساقي/ بيروت - لندن

بينما يتضمن العدد ٢٢ من مجلة «أبواب» ملفا لإسهامات كل من إيلس ڤان ديربلاس وميّ غصوب وصبيحة الخمير، في ندوة دولية عقدت في لندن حول معرض حوارات للحاضر الجوّال، يقدم العدد ٢٣ من المجلة إسهامات كل من تينا شيرويل وسلوى مقدادي نشاشيبي، في الندوة نفسها. تناقش إيلس ڤان ديربلاس المفاهيم السائدة في إطار العالمية والفن، مثل الأنا والآخر، العولمة والفن، الفن في مجتمع متعدد الثقافات، حيث ترى أهمية الانفتاح على الثقافات الأخرى، باعتبار أن التشبث الجامد بالجذور مع استبعاد كل ما هو مغاير لن يمهد الطريق للحوار أو الاتصال، وترى، أيضا، أن فهم المرء لثقافته يتيح فهم ثقافة الآخر على نحو أفضل. وتحلل مي غصوب لوحة «شابات يزرن معرضا»، للفنان اللبناني عمر أنسي، في إطار بحثها حول موضوع أجساد النساء في الفن، وعدة لوحات أخرى، منها «البدوية» لماري حداد –١٩٤٠. ترى مي غصوب أن اللوحة الأولى تشير إلى الغرب والشرق بإشكالية أعقد من إشكالية تعارضهما، وأننا نحتاج إلى الآخر بقدر حاجتنا إلى اختراع الآخر، من أجل التوفيق بين تخيلاتنا وبيئتنا الاجتماعية. وتمضي في تحليلها الشيق لبعض الملصقات الإعلانية وأغلفة الكتب التي يتصدرها جسد المرأة كموضوع، مثل كتب نزار قباني ونجيب محفوظ.

أما تينا شيرويل، فقد اختارت أن تناقش «تمثيل المرأة في الفن الفلسطيني بالارتباط مع تصوير الوطن»، من خلال أعمال فنانين في الأرض المحتلة، وهي تذهب إلى أن الوطن لم يعد يصور على أنه موقع الاتحاد جسديا من جديد مع الأم، وإنما أخذ التعبير الفني يكتسب بعدا حسيا، على نحو ما يظهر في أحد الأعمال الأخيرة للفنان خليل رباح بعنوان «الرحم». وأما سلوى مقدادي نشاشيبي، فترى أننا، من خلال التربية الفنية وحدها، وعلى كل المستويات، نستطيع أن نوجد مقاربة تعددية، حقا، للفنون، تلك التربية التي تتوجه إلى مشتركاتنا لا اختلافاتنا، وتشدد، في الوقت نفسه، على الإنسانية في الفن داخل الثقافات كلها.

قضية للمناقشة

لأن أحسن السبل هو أصعبها

حـذفـت مـادة التـربيـة الجنســـية!

د. يمنى العيد

لمّا كنتُ قد أمضيت أكثر من ثلاثة عقود من عمري أعمل في قطاع التربية والتعليم، وكنت قد تجرأت خلالها من موقع شعوري بمسئوليتي التربوية، على السماح بتدريس الفتيات ما تسمونه مادة التربية الجنسية، وما أسميه التربية النوعية للجسد، فإني أخوّل لنفسي التوجه إلى كل من يهمه أمر تربية الناشئة على أسس معرفية تكفل صحة البنية الذاتية، وسلامة السلوكات المجتمعية، بالتوضيحات التالية:

$ إن كلمة جنس تعني، أساسا، النوع. وهي مصطلح مستعمل في أكثر من سياق (نقول مثلا: الجنس الأدبي). وهي، في سياق استعمالها للإنسان، تعني خصائص بنيته الجسدية بما يجعله في شكله، أو هيئته، وربما في منازعه وسلوكاته مختلفا... أو لنقل إن الجنس يعني النوع الأنثوي والنوع الذكوري، باعتبار ما يخصص ويميّز بنية كل منهما العضوية. وعليه، فإن التربية النوعية للجسد تعني دراسة معرفية للفروقات الفسيولوجية للجسد الأنثوي، وللجسد الذكوري.

ونحن حين نقول دراسة معرفية إنما نشير إلى، ونؤكد، ضرورة عدم ربط هذه الفروقات بمعيار قيمة، فلا يكون الاختلاف النوعي علّة، أو ذريعة، لوضع هذا في مقام أفضل من ذاك، كأن نقول إن الذكر أرفع مقاما من الأنثى لمجرد كونه ذكرا، أو نعطي أجرا للذكر أعلى من الذي نعطيه للأنثى التي تقوم بالعمل نفسه، لمجرد أنه ذكر. وهذا ما يعني أننا نعطي مزايا قيميّة (معنوية ومادية) على أساس الفروقات النوعية... أو أننا نحدد معايير القيمة بالنسبة إلى هذه الفروقات وليس بالنسبة إلى كفايات ذاتية.

وهذا الذي نقوله عن الفروقات النوعية، أو الجنسية، بين الذكورة والأنوثة وربطها بمعيار قيمة، ينسحب على فروقات العرف، واللغة، والعقيدة. ويمكن لمعيار القيمة أن يشمل المشاعر والذوق الجمالي، كأن نحب الذكر أكثر من الأنثى لمجرد كونه ذكرا، أو أن نرى الإنسان الأبيض أجمل من الإنسان الأسود لمجرد لونه.

من هذا المنطلق، تبدو التربية النوعية، أو الجنسية، مدعوّة لأن تتأسس على مفهوم الاختلاف باتجاه فكّه عن معيار القيمة، وإدراج ذلك في مناهج التعليم – وليس في برامجها فحسب– في كل مراحله، وباتجاه وعي يدرك أن تلك الفروقات الفسيولوجية بين الذكورة والأنوثة هي فروقات لا تتركز وظيفتها، أو تجد معناها، وكفى، في العلاقة بين الجنسين (أو في علاقة جنسية) على نحو ما هو سائد، ولكن، أيضا، وربما قبل كل شيء، في علاقة الأنا بجسده على قاعدة المعرفة بالاختلاف وأهميته، والقدرة، من منطلق هذا الاختلاف، على الاختيار لعلاقات أخرى (كالزمالة، والصداقة)، وبينها العلاقة الجنسية.

$ إن الخصائص النوعية التي تميز الأنثى كأنثى، والذكر كذكر، من حيث هي خصائص فسيولوجية – لا قيمية – لها متغيراتها الملازمة لنمو الجسد، ولها مقتضياتها الراعية لسلامة نموها، ولها تجلياتها المشروطة بالمعرفة.

إن دينامية الجنس وطاقته موضوعة، منذ الصغر، أمام مروحة واسعة من الاحتمالات، وأمام إمكانية متعددة من العلاقات قادرة على إثراء طاقة الفرد بأكثر من معنى من معاني الحياة، وعلى إحالة هذه الطاقة على أكثر من دلالة من دلالات الخصب، والولادة، والوجود... فلا تبقى في حدود الغريزة أو أسيرة معناها الوحيد المادي، أو الحيواني البحت.

$ إن دور التربية المدرسية – وفي كل مراحلها – هو رعاية هذه الطاقة كطاقة بشرية – إنسانية، رعايتها في نموها وتفتحها الذي يفاجئ الأطفال دون أن يعوه فيستقر في لاوعيهم، والذي يطرح على المراهقين أسئلة يقصرون، أو يضيعون، في البحث عن أجوبة لها، ويجدون أنفسهم أمام رغبات لا يفقهون دوافعها ومغازيها.

ورعاية هذه الطاقة تربويا، إضافةً إلى المعرفة الميسرة، يكون بإيجاد أحسن السبل لتصريفها وبلورة تجلياتها. وأحسن السبل هو أصعبها، لأن الأسهل هو ما تدفع إليه الغريزة غير المهذبة التي قد تفضي، مع الوقت، إلى العنف.

أتساءل إنْ كان حذف مادة التربية الجنسية، أي النوعية، من برامج التعليم في مراحله الأولى، جاء بسبب ترك الأصعب إلى الأسهل.

والأصعب ليس هو تحاشي الكلام، في المدرسة، عن «العلاقة الجنسية» الذي بسببه حذفت هذه المادة، لأن الكلام عن هذه العلاقة وفي حدود معناها المضمر (المضاجعة)، لم يعد سرا، بسبب المرئي والمكتوب، والشفهي الجاري على أكثر من لسان... الأصعب هو صياغة معرفة تلائم قدرات الناشئة على الاستيعاب والتمثل، هو إيجاد سبل تمكن هذه الناشئة من المساهمة في تكوين وعيها، وبناء ذواتها، أي من المشاركة فعليا في تصريف طاقتها النامية، وبلورة تجلياتها النوعية. وهذا يقتضي تأهيل المعلم (ثقافيا ومنهجيا)، وتجهيز الأبنية (ملاعب، وقاعات، لمختلف الأنشطة). وهذا طبعا مكلف.

$ يصل بنا ما سبق إلى ضرورة التمييز بين ما يحيل عليه مصطلح الجنس في «الثقافة» السائدة، وما يحيل عليه في لغته الجديدة التي نلمح إليها.

في «الثقافة» السائدة يغلب معنى العلاقة الجسدية – الغريزية بين الذكر والأنثى.

وفي لغته الجديدة، الجنس هو النوع في علاقته، أولا، بذاته التي عليها تنبني علاقته بالآخر، باعتبار أبعادها الإنسانية. الجنس هو أنا الأنثى، وهو أنا الذكر. والآخر هو الذكر (في حال أنا الأنثى) وهو الأنثى (في حال أنا الذكر).

في هذه اللغة توضع العلاقة بين الجنسين على قاعدة الاختلاف النوعي لا القيمي، وهو اختلاف مرصود للاحترام والحب والإثراء، لا للدونية، أو العنف، أو التفوق، أو الظلم... أما الفعل الجنسي فهو، وارتكازا إلى المعرفة بالنوع، فعل مضمر في هذه المعرفة، ومتروك لوقته، ولشروطه التي تصونه وتحفظ له جماليته الإنسانية.

في غياب هذه اللغة الجديدة المبنية على علاقة النوع المعرفية بذاته التي هي لغة لا تقتصر على موضوع الذكورة والأنوثة، قد لا نستغرب جنوح وعينا الاجتماعي والثقافي إلى المحاكاة، محاكاة النوع المقموع للنوع القامع، بدل الاعتزاز بالخصائص النوعية المتعلقة بالجنس والنوع وحده وبالهوية والتاريخ والثقافة أيضا.

إن خلق لغة جديدة معناه إقامة علاقات جديدة في ما بين مكونات عالمنا، تستشرف قيما إنسانية تحل العدالة بدل الظلم، والإنصاف بدل الغبن، والمحبة بدل الكره، والحرية بدل القمع، والكرامة بدل الذل... لا بين الأنوثة كنوع والذكورة كنوع آخر، بل بين الإنسان والإنسان.

أعتقد أن إدراج مادة التربية «الجنسية» (والأفضل أن نقول النوعية) في برامجنا التعليمية، يجب أن يتركز على خلق لغة جديدة، تنقل مفهوم الجنس من معناه المقتصر على مجرد العلاقة الغريزية بين الذكر والأنثى، إلى معناه المفتوح على علاقة النوع بذاته ووعيه بخصائصه، والقائم على مستويات دلالية تثري العلاقة بين الذكر والأنثى، وترتقي بها إلى ما هو حياتي إنساني عام.

وخلق هذه اللغة الجديدة لا يمكنه إلا أن يكون مبنيا على المعرفة بالطبيعة النوعية وقدراتها وإمكانياتها، وإلا لا يبقى

أمام الناشئة سوى معاناة الصراع بين حاجة الجسد والأخلاق القامعة، أو بين الثورة الجاهلة وما تؤدي إليه من تشويه لقيم الذات والانطواء داخل قواقع الحرمان والكبت المنطوي على أكثر من تشويه لمعاني الحياة وطاقات الجسد.

إنها مجرد دعوة أملتها عليّ تجربتي ونتائجها الإيجابية، دعوة لإعادة النظر في ما نفهمه بالتربية «الجنسية»، وفي ما نرمي إليه من تدريسها، على قاعدة النظر في شروط هذا التدريس ومنهجيته ولغته.