محتويات العدد

كلمة التحرير / الجديد والقديم تجديد للكتابة — د. أمينة رشيد

صورة كاتبة / يمني العيد

كتابات – مشروع يمني العيد — حسين حموده

مراجعات فى علم الإجتماع

أوراق جميل مردم بك / سلمي مردم بك — عماد بدر الدين

العنف الأسرى / د. ليلي عبد الوهاب — د. عبد الباسط عبد المعطى

حق تصرف الزوجة فى مالها / فريدة بنانى — خليل عبد الكريم

صورة العرب والإسلام / مارلين نصر — د. أمينة رشيد

مراجعات فى الأدب

فى أروقة الذاكرة / هيفاء زنكنة — د. محمد برّادة

نحت متكرر / مى التلمسانى — إدوار الخرّاط

قاموس المسرح / د. فاطمة موسي — حازم شحاته

صمت قطنة مبتلة / فاطمة قنديل — أسامة الدناصورى

ملخصات فى علم الاجتماع

ملخصات فى الأدب والنقد

مجلات المرأة العربية

ندوة

أدب لطيفة الزيات يعيد طرح سؤال الأدب والوطن — د. سيد البحراوى

الشاهد – الشهيد / تحية إلي لطيفة الزيات — إلياس خورى

كلمة التحرير

الجديد والقديم
تجديد للكتابة

مازلنا فى التقاء طرق يبدو ثابتا ومتكررا. مازالت كتاباتنا تتحدث عن الأزمة والعنف، وترصد مظاهر التراجع فى قضية المرأة، وصعوبة الربط والتجاوز بين الأدوار المختلفة التى تقع علي المرأة، عاملة كانت أو مبدعة. مازال الطريق يبدو خانقا، بلا أفق، غير قابل للاتساع.

ومع ذلك تمتعنا الكتابات المتجددة التى تصل إلي «نور»، مع كل عدد نصدره. كأن المرأة مازالت تستمتع بهذه الصفة التقليدية المرصودة لها، حتي من أكثر الأصوات رجعية واحتقارا لها: المقاومة، مقاومة الظروف الصعبة والقابلة لتجديد الحياة المتغيرة وصنع الأفق. هناك تجدد فى الأبحاث، حيث تضاف إلي الدراسات والشهادات التقليدية عن الدور المزدوج للمرأة، والأزمة التى يزداد تهديدها علي عمل المرأة وتعليمها وصحتها فى البلدان العربية، أبحاث جديدة تتطرق إلي المواضيع الصعبة حول وضع المرأة فى الثقافة التقليدية، بين النصوص الأصلية للإسلام وتفسيرات الفقه التى أضرت بالمرأة، حسب رأى فريدة بنانى المغربية، عبر شروحها الساطعة بين دقة القراءة وبهاء الأمل فى العودة إلي كلمات الأصل التى تصنع المستقبل. وهناك تجديد أيضا فى الكتابة التاريخية، حيث يجتمع التوثيق الصارم بالسيرة الذاتية وتستكمل معرفة العام بخصوصية الرؤية الفردية، كما فى رواية استقلال سورية عبر «أوراق جميل مردم بك» التى تقدمها ابنته سلمي مردم بك، لإنتاج كتاب ممتع ومحيى لصفات مضيئة من تاريخنا الحديث.

أما عن الكتابة الأدبية فيبدو عبر كتابات الجيل الوسيط وجيل «الشابات» أنه من غير الممكن الرجوع إلي الكتابة الواقعية التقليدية التى سادت الساحة العربية، منذ بداية الحداثة الأولي للقص مع «فجر القصة المصرية»، مصرية و/ أو عربية، عبر الأجيال المختلفة. وربما نحب هنا أن نعترض علي تسمية «الجيل»، هناك همّ فنى جديد عند الشابات مثلما عند الشبان، عند الكاتبات الأكبر سنا علي نحو ما عند الكتاب، رغبة فى إقامة علاقة جديدة بالواقع عبر رؤية متغيرة له ورصد آخر لمفرداته وعلاقاته. فبرغم «الفانتازيا» و «الشبقية»، وبرغم الانقطاع فى التسلسل الزمنى وفى وضوح المكان الجغرافى/ الاجتماعى، نجد عند هيفاء زنكنة كما نجد عند مى التلمسانى أو سمية رمضان، رؤية أخري للواقع ولاقطيعة معه، رؤية تجمع بين الحلم والحياة اليومية، ضرورة التعايش الآنى مع معاناة الذاكرة المتسلطة، وصف الأشياء المجاورة لنا مع الأحاسيس الغامضة التى تجعل من الكتابة الحديثة كتابة أرق وقلق، كتابة حزن مضمر وخوف من توهيمات لا ندرك تماما مدي سطوتها علي حياتنا. تتعامل هيفاء زنكنة مع ذاكرة السجن والرفاق المهزومين والنساء المسجونات وصعوبة المنفي والمعيشة فى مكان الآخرين، وتسرد مى التلمسانى عن العلاقة المرهفة بين أم وطفل، أو عن وجوه نساء يتعاملن مع الواقع الاجتماعى فى الشارع أو فى المكتب، أو عن لحظة قلق قبل الفجر. ولوحظ هنا وهناك أهمية الرؤية السينمائية، بانورامية أو مركزة علي نقطة ثابتة عبر نافذة أو من واقع ركن مقلق من الحياة. تحكى هيفاء عن تاريخ

قريب/ بعيد، وتبدو مى متجنبة التاريخ الذى يصنع ويتفكك أمامنا.

لكن، أليس هناك قلق الإنسان العربى ذاته الذى لم يجد بعد طرقا مقنعة لصنع حداثته بعد أن فقد استقرار أزمنة مضت، حداثة بين الاستمرارية والقطيعة مع تراث، هذا الماضى المتجدد الذى مازلنا لم نَره بعد؟

أمينة رشيد

صورة كاتبة

يمني العيد

أستاذة النقد الأدبى فى كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجامعة اللبنانية.

مؤلفاتها:

قاسم أمين: تحرير قوامة المرأة، بيت الحكمة/ بيروت/ ١٩٧٠.

أمين الريحانى رحّالة العرب، بيت الحكمة/ بيروت/ ١٩٧٠.

الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فى لبنان (بين الحربين العالميتين)،

دار الفارابى/ بيروت/ ١٩٧٩ .

فى معرفة النص، دراسات نقدية، دار الآفاق الجديدة/ بيروت/ ١٩٨٣ الطبعة الثانية ١٩٨٥ ، الطبعة الثالثة ١٩٨٥ .

الراوى: الموقع والشكل (بحث فى السرد الروائى)، مؤسسة الأبحاث العربية/ بيروت/ ١٩٨٦ .

ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة مشتركة مع محمد البكرى،

دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء/ ١٩٨٦ .

فى القول الشعرى، دار توبقال/ الدار البيضاء/ ١٩٨٧ .

تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى/ بيروت/ ١٩٩٠ .

الكتابة: تحوّل فى التحوّل، مقارنة للكتابة فى زمن الحرب اللبنانية، دار الآداب/ بيروت/ ١٩٩٣ .

«كتابات – مشروع» يمني العيد

موقع للممارسة

مراجعة / حسين حموده

فى كتاباتها التى أنجزتها عبر ما يقرب من ربع القرن، والتى باتت تشكل ركنا لافتا فى المكتبة النقدية العربية، تؤسس وتنمى يمني العيد لنفسها، ولنا، مشروعا ثقافيا جماليا خاصا. يري هذا المشروع النقد، وقبل ذلك الإبداع، ظاهرة متفاعلة الأطراف، لا ينفصل فيها العمل الأدبى عن الناقد/ القارئ، ولا يتعالي علي مرجعيته الاجتماعية والتاريخية. وينظر هذا المشروع إلي الظاهرة الأدبية، والنقدية، علي أنها تجربة ثرية، تتصل بموروثها المحلى الخاص، فى الوقت نفسه الذى تنفتح فيه علي النظرية الأدبية الغربية المعاصرة، بوصفها منجزا إنسانيا، فتفيد منها علي مستوي أدواتها الإجرائية التى يمكن استخدامها بعد اختبارها فى واقعنا المتعيّن.

هكذا، انطلاقا من القناعة بهذا التفاعل وهذا الاتصال، بتعدّد أطرافهما وتنوع مصادرهما، بدأت يمني العيد إنجاز دراساتها التى تجسدت فى كتبها الأولي: «قاسم أمين: إصلاح قوامه المرأة» – ١٩٧٠ ، «أمين الريحانى: رحالة العرب» – ١٩٧٠ ، «ممارسات فى النقد الأدبى» – ١٩٧٤ ، «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فى لبنان» – ١٩٧٩ . وهكذا، انتهاء إلي هذه القناعة، أيضا، وصلت إلي بعض كتبها المتأخرة: «تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى» – ١٩٩٠ ، «الكتابة: تحول فى التحول» – ١٩٩٣ ، مرورا بكتبها: «فى معرفة النص» – ١٩٨٤ ، «الراوى: الموقع والشكل» – ١٩٨٦ ، «فى القول الشعرى» – ١٩٨٧ .

مقدمات هذه الكتب، بحد ذاتها، تفصح بوضوح عن أبعاد هذا المشروع الذى انشغلت به يمني العيد، وعملت علي تنميته من دراسة لأخري، إذ تتضمن هذه المقدمات ما يشبه المعالم أو القسمات لمنهجية محددة، تنظر –دائما– إلي الظاهرة الواحدة فى سياقاتها الأعم، وتسعي –دائما– إلي أن تري فى الكتابة فعلا لا يكتمل إلا بتلقيه وتأويله من منظور أو موقع بعينه، وتبحث –دائما– عن حضور «الاجتماعى» فى «الجمالى»، وتؤكد –تأكيدات متنوعة– الجدل المتصل بين تحولات الكتابة وتحولات الواقع، والأواصر بين «الفنى» و «الأيديولوجى»، وتحتفى –أولا وأخيرا– بـ «الممارسة» بوصفها المجال الوحيد لاختبار الأفكار، بما يعكس –فى النهاية– تعيُّن وتفاعل أطراف الظاهرة الإبداعية كلها، فضلا عن تفاعل هذه الظاهرة مع غيرها من الظواهر المحيطة، المؤثرة

فيها والمتأثرة بها.

فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابها «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فى لبنان» – ١٩٨٨، تشير يمني العيد إلي أنها، قبل عشر سنوات، عند إصدارها الطبعة الأولي من هذا الكتاب، كانت تبحث عن موطئ قدم: «كنت أحاول أن أكشف أن الرومنطيقية التى تميز بها أدباء لبنانيون فى فترة محددة من تاريخ الثقافة العربية، ليست نقلا يجد مرجعيته . . . فى الواقع الاجتماعى المعاش». وقد أدت بها هذه المحاولة إلي أن تميز للكتابة مرجعين كبيرين: المرجع المكتوب، أو المصاغ، من ناحية، والمرجع الحىّ، من ناحية أخري. وفى هذا الاتجاه سوف تعمل يمني العيد، فى كتابات تالية، علي تعميق هذه العلاقة بين هذين المرجعين، فتصوغ –مثلا– المادة النظرية لكتابها «تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى» «فى سياق ثقافى عربى»، واضعة فى اعتبارها «أهمية السياق المعرفى لحركتنا النقدية العربية الحديثة»، وتبدأ فى كتابها «الكتابة: تحول فى التحول» من «الهوية اللبنانية» لتصل إلي «الهوية العربية».

عن حضور الواقع الاجتماعى فى العمل الأدبى، تقول يمني العيد: «. . . وقد رغبنا، أن نقوم بتجربة الكشف عن حضور الواقع الاجتماعى فى الأدب، وعن معني هذا الحضور فى شكله الأدبى» (مقدمة الطبعة الأولي من «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فى لبنان»). وحتي فى التجربة الشعرية، حيث يمكن أن تنفصل اللغة الشعرية عن اللغة «الاعتيادية» اليومية، الحية، يظل الشعر الحقيقى بعيدا –كما تري– عن أن يكون «مجرد لعبة فاقدة لأى معني تاريخى–اجتماعى» (مقدمة «فى القول الشعرى»).

وعن ربط التجربة الإبداعية، والنقدية، بتغيرات الواقع المحيط وتحولاته، وبما يعتمل ويثور فيه من وقائع وصراعات كبري وصغري، تشير يمني العيد فى دراستها «الراوى: الموقع والشكل» إلي أنها، بعد الغزو الإسرائيلى للبنان، قد وجدت نفسها تصغى إلي سؤال ملح: «عن راو آخر، يصيبنا بالموت والدمار، ويملأ فضاءنا بلون الدم والجحيم». وهذا الاهتمام بهذه التغيرات والتحولات، هو الدافع الكامن وراء كتابة دراستها «الكتابة: تحول فى التحول» –لاحظ العنوان نفسه، حيث تمثل تجربة الحرب فى لبنان مرجعا حيّا لهذا الكتاب، أو «ذاكرة حية»، قرأت فى ضوئها يمني العيد ما قرأت من نصوص.

وعن فاعلية القراءة فى إنتاج معانى النص، وعن فاعلية القارئ فى مجتمعه، تقول: «أن تصير القراءة نقدا، معناه أن لا يبقي القراء علي هامش ما يقرءون، معناه أن يكون للقارئ حضور فى . . . ثقافة المجتمع الذى يعيش ﷺ فيه رضي الله عنه . . . ومعناه، أيضا، أن يتدخل القراء فى إنتاج ثقافتهم. . . نحن نبدع النصوص حين نقرؤها» (مقدمة «فى معرفة النص»). وهى تلح علي أن «القراءة النقدية المستندة إلي معرفة بهيكلية النص هى . . . قراءة تبغى إعانة القارئ علي ممارسة لذة القراءة من موقع المعرفة بفنية الكتابة» (مقدمة «تقنيات السرد الروائى فى ضوء المهج البنيوى» –والتشديد من عندنا).

وأخيرا، عن الأواصر بين «الفنى» و «الأيديولوجى»، تري يمني العيد أنه «ليس استخدام التقنى عملا بريئا، ومن ثم ليس الفنى عملا أثيريا» (مقدمة «الراوى: الموقع والشكل»).

من هذه التأسيسات التى تختفى بتفهم المعيش لا بفرض الوافد الجاهز فرضا، وتبدأ من الملموس لا من المتعالى، وتهتم بالمتعين لا بالمجرد، تنطلق يمني العيد إلي تشييد عماد بنائها النقدى كله: «الممارسة»، من حيث هى تناولات متعيّنة لتجارب متعيّنة، يتصل خلالها الطرح الفنى بالموقف الذى يجسده، ويقترن فيها عرض وفهم النظريات والأدوات النظرية باختبارها التطبيقى. وترتحل يمني العيد، فى رحلة هذا التشييد، خلال مجالات ونصوص متنوعة تنتمى إلي مراحل متباينة من الثقافة العربية الحديثة والأدب العربى الحديث: من تجربة الإصلاح عند قاسم أمين، إلي أدب الرحلة عند أمين الريحانى، ومن الشعر الرومنطيقى فى لبنان والمهجر، إلي نماذج «قصيدة النثر» التى باتت –أيّا كان التقييم النهائى لها– تمثل تجربة بارزة فى ساحة الإبداع الشعرى العربى الراهن.

فى «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقى فى لبنان»، تشير يمني العيد إلي أن الحركة الرومنطيقية اللبنانية، فى النصف الأول من هذا القرن، كانت الحركة البارزة فى مرحلة ما بين الحربين، مرحلة نهوض الطبقة البورجوازية وسيطرة نمط الإنتاج الرأسمالى، التى اقترنت بها دعوات محددة: إلي الإصلاح، والتطور، ونبذ الطائفية والتعصب، . . . إلخ. وخلال فصول الكتاب الخمس: «بين الاجتماعى والأدبى»، «تكون الوعى الرومنطيقى»، «النضج الأدبى للوعى الرومنطيقى»، «رومنطيقية الشعر الرومنطيقى»، «تميز الرومنطيقية فى البحث عن عالم بديل»– سعت إلي ربط الأدباء الرومنطيقيين (إلياس أبو شبكة، جبران

خليل جبران، إيليا أبو ماضى، الأخطل الصغير، خليل تقى الدين، إلياس فرحات، رشيد شيبوب، فوزى المعلوف، مى زيادة) بتجربة خاصة وميراث خاص، غير مكتفية بالمقولات الشائعة التى تربطهم بتراث الرومنطيقية الغربى.

وفى «فى معرفة النص» تثير يمني العيد السؤال: «كيف نعرف نصنا؟» -لاحظ صيغة الانتساب- الأدبى. ثم خلال أقسام الكتاب الثلاث: «عن البنيوية وعن الواقعية»، «المسألة البنيوية والمسألة الشعرية»، «النقد والتجريب: دراسات نصية»- تتوقف - أولا- عند المنشأ اللسانى للبنيوية، ومفاهيمها، وعلاقة نقدنا بها، وتقدم -ثانيا- مجموعة من الخطوط تتصل بالبحث عن هوية القصيدة العربية الحديثة، وتجسد -ثالثا- تجسيدا عمليا، الموقف الفكرى وأثره فى توليد دلالات النص، ومستويات البنية والوظيفة الدلالية، ومحاور البنية ومكوناتها، وخلال هذه الأقسام تحتفى، أيضا، بالممارسة، فتحلل نصوصا تنتمى إلي كل من: محمد بنيس، سعدى يوسف، غالب هلسا، الطيب صالح، كما تعالج نصا تراثيا «رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلي أبى موسي الأشعرى»، مجيبة بذلك عن السؤال: «هل يجدينا التورط فى التنظير، بالقفز فوق النص الأدبى»؟ -إجابة بالنفى، بالطبع.

وفى «الراوى: الموقع والشكل» تركز يمني العيد علي موضوعة «الراوى» بوصفها موضوعة محورية فى القص الحديث، فتبحث فى علاقة الراوى بما يروى وبمن يروى، وفى التقنيات التى يستخدمها كى تساعده علي إقامة تركيب لغوى فنى. فى هذا السياق، تتناول موضوعات: «النقد والقراءة»، «التعبير ومسألة الموقع»، «الكتابة والتحولات الاجتماعية»، «بنية الشكل والموقع»، «اللاموقع أو قتل مفهوم البطل»، «بنية الموقعين»، «تعدد المواقع»، «الموقع المنفتح علي المواقع الأخري»، وأخيرا، انفتاح موقع الراوى فى تعبير «فنى ديمقراطى». وهى، فى ذلك كله، تتوقف عند نماذج روائية وقصصية متنوعة، لإلياس خورى والطيب صالح ونجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف، فضلا عن مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا).

وفى «فى القول الشعرى» تعرض يمني العيد لبعض القضايا الأولية (الشعر واللغة، الكلام والوظائف البنائية فى الشعر، مفهوم الانزياح، تفكيك اللغة ومسألة التواصل... إلخ)، مستندة إلي «أمثلة» و «نماذج»، قبل أن تقدم مجموعة قراءات لأعمال شعرية تنتمى إلي اتجاهات متنوعة: إلياس أبو شبكة، صلاح لبكى، خليل حاوى، سعيد عقل، محمود درويش، حسن عبد الله، عبد الله زريقة، شاكر لعيبى، خليل حيدر، شوقى عبد الأمير، صادق الصائغ، محمد شمس الدين، محمد بنيس- قبل أن تتناول، أخيرا «إشكالية الشعر العربى الحديث فى لبنان».

وفى «تقنيات السرد الروائى» تطرح يمني العيد مجموعة من المقولات التى باتت جزءا أساسيا من «علم السرد»، وذلك تحت عناوين: «دراسة موضوعها الشكل»، «العمل السردى من حيث هو حكاية»، «زاوية الرؤية والموقع»، «القصة القصيرة والأسئلة الأولي»، مركزة علي نماذج ونصوص بعينها تقرب -بنزوع تعليمى- هذه المقولات وتجسدها. وتتحرك هذه النماذج والنصوص بين بعض الحكايات والأساطير اليمنية، وقصة لجبران خليل جبران، ونصوص لكل من: سوفوكليس، والطيب صالح، وحسن داوود، وعبد الرحمن منيف، وزكريا تامر، ، ومحمد خضير، ويوسف إدريس، وإلياس خورى، فضلا عن رواية «أرابيسك» لأنطوان شماس التى تستقل بفصل كامل.

وفى «الكتابة: تحول فى التحول» تبحث يمني العيد ذلك «التكسر» الذى حكم بنيات نصوص كثيرة من الكتابات اللبنانية، كنتيجة لمعاناة الحرب، فتقف فى فصول ثمان: «الحرب لغة تردم الأحلام»، «خراب المدنية -حداثة الكتابة»، «العطل والفرق»، «العطل الآخر»، «الرواية والحكاية»، «هذى بلادى»، «الحفر علي الجسد»، «تحوير المشهد من القراءة إلي الصياغة»- عند ظواهر الحرب والثقافة، والحرب والقناع، والقناع والإعلام، والثقافة والمقاومة، والخطاب الثقافى والحرب الأهلية، محتفية -أيضا- بنزوع الممارسة الذى يتحقق خلال تناول بعض نصوص توفيق يوسف عواد، إلياس خورى، حنان الشيخ، يوسف حبشى الأشقر، هدي بركات، رشيد الضعيف، حسن داوود، حسن عبد الله، شوقى بزيغ، جوزف حرب، محمد على شمس الدين، أدونيس، عباس بيضون، فضلا عن مجموعة من الشعراء اللبنانيين الشبان.

تظل «الممارسة» فى كل هذه الدراسات، مركز الاهتمام الأساسى، منها البدء وإليها الانتهاء. ويظل «الموقع» الذى تطل منه يمني العيد تعبيرا عن ارتباطها بخصوصية محددة، متعددة المستويات، بما يجعل مشروع يمني العيد، كله، بمنجاة عن التساؤل أو المساءلة اللذين قد يوجهان إلي مشروعات نقدية أخري، ابتعدت عن الممارسة، ولم تثق بالنص الإبداعى ولا بمرجعيته، أو وقعت فى غواية استعارة مواقع الآخرين الجاهزة، فتغربت فى متاهات عديدة، وأفقدها مرور الزمن بريقها الأول، وأحالها إلي مساحة باهتة فى ذاكرة طمسها -أو يطمسها- النسيان.

مراجعات فى علم الاجتماع

أوراق جميل مردم بك

استقلال سوريا ١٩٣٩ تم ١٩٤٥سلمي مردم بك

الناشر / شركة المطبوعات للتوزيع والنشر / بيروت / ١٩٩٤ / ٤٦٤ صفحة

مراجعة / عماد بدر الدين أبو غازى

تعتبر مذكرات الزعماء السياسيين وأوراقهم الخاصة من المصادر المهمة التى تكشف الكثير من الجوانب الخافية فى التاريخ السياسى، وتميط اللثام عن خلفيات الأحداث الكبري فى تاريخ الأمم، وتنير الطريق أمام المؤرخين لكشف غموضها. لذلك فإن هذه المذكرات والأوراق تلقي اهتماما كبيرا من المشتغلين بالدراسات التاريخية دوما، برغم أنها تحمل عادة آراء أصحابها وانطباعاتهم الشخصية عن الأحداث التى عاشوها وعاصروها، بما قد يعنيه ذلك من إغفال لبعض الجوانب الموضوعية فى رواية التاريخ، الأمر الذى يدفع المؤرخ دائما إلي التعامل مع هذه الأوراق برؤية نقدية، ومقابلة ما يرد فيها بما يرد فى غيرها من المصادر التاريخية.

وفى السنوات الأخيرة شاع فى العالم العربى نشر مذكرات الزعماء السياسيين وأوراقهم الخاصة، كما صدرت عدة دراسات أكاديمية معتمدة علي مثل هذه المذكرات والأوراق. ومن هذه الأوراق التى ظهرت إلي النور مؤخرا أوراق الزعيم السورى جميل مردم بك (١٨٩٣ تم ١٩٦٠)، وقد جمعتها ونظمتها ابنته سلمي مردم، وقامت بمقارنة ما ورد فيها بوثائق وزارتى الخارجية فى بريطانيا وفرنسا، وبمذكرات الزعماء الأوروبيين، خاصة ونستون تشرتشل وشارل دى جول. وقد قدمت سلمي مردم هذا العمل كأطروحة فى جامعة أكسفورد، ثم قامت بترجمته إلي الفرنسية، بعد أن أضافت إليه مقالين كان جميل مردم قد كتبهما ولم ينشرهما: المقال الأول نبذة موجزة عن تاريخ سورية عبر العصور، الهدف منه تأكيد عروبة سورية منذ الألف الثالث قبل الميلاد، أما المقال الثانى فهو دراسة حول استقلال سورية، حررها جميل مردم بالفرنسية، تحت عنوان «رصيد الغموض» فى سنة ١٩٣٩، للرد علي مغالطات المفوض السامى الفرنسى فى سورية جبرييل بيو، عندما قام بحل المؤسسات الدستورية وأخضع البلاد للحكم الفرنسى المباشر. وهذا المقال الذى كتبه مردم بك لم يقدر له أن ينشر فى حينه، بسبب اشتعال الحرب العالمية الثانية علي ما يبدو.

وقد صدرت الطبعة العربية الأولي من هذا الكتاب عام ١٩٩٤ بعنوان «أوراق جميل مردم بك– استقلال سوريا ١٩٣٩ تم ١٩٤٥»، وقدم له وساهم فى نقله من الفرنسية إلي العربية زهير الشلق الذى رافق جميل مردم فى السنوات العشرين الأخيرة من حياته، تدخل فيها الفترة التى تتعرض لها الأوراق.

أما صاحب الأوراق: جميل مردم بك، فقد ولد فى دمشق سنة ١٨٩٣، واخترط فى العمل السياسى فى شبابه المبكر، وكان واحدا من القادة البارزين لحركة القومية العربية فى مواجهة الحكم العثمانى، وظل حتي وفاته من دعاة الوحدة العربية. بدأ جميل مردم نشاطه السياسى عام ١٩١١، عندما شارك فى تأسيس جمعية سرية باسم «العربية الفتاة» فى باريس، كان هدفها تحرير الأرض العربية من الهيمنة العثمانية والأجنبية، ولما انعقد المؤتمر العربى فى باريس سنة ١٩١٣، شغل منصب أمين سره المساعد، وانضم إلي الشريف فيصل بن الحسين بعد نجاح الثورة العربية الكبري، وأصبح أحد مستشاريه السياسيين. وعقب إعلان الانتداب الفرنسى علي سورية انضم جميل مردم إلي حزب الشعب، وشارك فى ثورة سلطان باشا الأطرش سنة ١٩٢٥.

وقد تعرض جميل مردم للملاحقة بسبب نشاطه الوطنى، وصدر ضده حكمان غيابيان بالإعدام، الأول فى أخريات أيام الحكم العثمانى لسورية، والثانى عقب قمع ثورة ١٩٢٥، وقد خفف الحكم الأخير إلي النفى من سورية. وعقب العفو عنه وعودته إلي البلاد ساهم جميل مردم فى تأسيس الكتلة الوطنية سنة ١٩٢٨، وأصبح أمين سرها العام، وكانت الكتلة الوطنية التى

تزعمها هاشم الأتاسى حركة تضم عددا من الزعماء، تنادى بالاستقلال وإقامة جمهورية ديمقراطية فى سورية، ولم تأخذ هذه الحركة شكل الحزب السياسى، ومع ذلك كان لها نفوذها الواسع فى صفوف جماهير الشعب السورى.

وشغل مردم عدة مناصب وزارية منذ مطلع الثلاثينات، كما رأس الوزارة مرتين، الأولي عقب توقيع معاهدة ١٩٣٦، والثانية فى عام ١٩٤٦، ولم يستمر فى رئاسة الوزارة فى كل مرة إلا لسنوات قلائل، حيث استقال فى المرة الأولي بسبب تسويف الحكومة الفرنسية فى التصديق علي معاهدة ١٩٣٦، واستقال فى المرة الثانية بسبب هزيمة الجيوش العربية فى حرب ١٩٤٨، برغم أن الجيش السورى كان قد حقق انتصارات محدودة علي الإسرائيليين. وابتعد مردم بعد استقالة حكومته الأولي عن السلطة، إلا أنه لم يبتعد عن النضال الوطنى، فقد كان يسعي من أجل استقلال بلاده بشتي الطرق، وقام بعدد من الزيارات وأجري الاتصالات مع حكومات الدولة العربية، خاصة مصر والعراق والسعودية، من أجل دعم مطالب الكتلة الوطنية بإعادة الحياة الدستورية وتحقيق استقلال سورية. أما استقالته الثانية فقد أعقبها رحيله إلي مصر فى يناير ١٩٤٩، ثم اعتزاله العمل السياسى منذ ١٩٥٤ حتي وفاته بالقاهرة سنة ١٩٦٠.

لقد كانت حياة جميل مردم بك حافلة بالنضال من أجل تحقيق استقلال سورية وبناء الوحدة العربية، ومن هذا التاريخ الحافل لصاحب الأوراق تكتسب قيمتها وأهميتها، حيث يروى هذا الكتاب تفاصيل وخفايا سنوات من هذا النضال الوطنى.

والعمل الموجود بين أيدينا ليس نشرا لأوراق زعيم سياسى بالمعني الدقيق المتعارف عليه بين المؤرخين لنشر المذكرات والأوراق الشخصية للزعماء، لكنه سرد تاريخى شيق لنضال سورية من أجل الاستقلال فى الفترة من ١٩٣٩ إلي ١٩٤٥. وقد اعتمد هذا السرد علي قراءة أوراق جميل مردم بك، أو بمعني أدق علي رواية التاريخ من خلال هذه الأوراق. وتتخلل صفحات الكتاب مقتبسات مطولة من هذه الأوراق التى كتب أغلبها جميل مردم، بينما تلقي بعضها الآخر ضمن الرسائل التى كان يتلقاها من زملائه، أو خصومه علي حد سواء. وضم الكتاب إلي جانب الأوراق مجموعة من الصور الفوتوغرافية النادرة التى توزعت فى فصول الكتاب، جميعها من مجموعة جميل مردم بك.

يتكون الكتاب من ستة فصول تغطى أحداث الصراع السياسى فى سورية منذ ١٩٣٩ حتي ١٩٤٥، فى تتابع زمنى، ويشكل كل فصل من هذه الفصول وحدة موضوعية تقود إلي الوحدة التى تليها، وتسبق هذه الفصول الست مقدمة (ص٧تم١٥) وترجمة لصاحب الأوراق (ص١٧تم٢٧) سطرهما زهير الشلق، ثم مقالاه عن: تاريخ سورية (ص٣٣ تم٥٣)، وأزمة العلاقات السورية الفرنسية سنة ١٩٣٩ (ص٥٥ تم ٨٧)، وهما يشكلان معا مهادا تاريخيا لازما لا يمكن بدونه فهم الفترة التى تتناولها الأوراق المنشورة فى هذا الكتاب، وقد جاء المقالان متجانسين تماما مع فصول الكتاب، فكاتبهما هو صاحب الأوراق.

تستنطق سلمي مردم فى فصول الكتاب الست أوراق أبيها، لتحكى لنا فى الفصل الأول (ص٨٩ تم ١٤٤) عن الوضع فى سورية تحت حكم حكومة فيشى الموالية لدول المحور. أما الفصل الثانى (ص١٥١ تم١٧٩)، فيعرض للتحولات التى حدثت فى سورية عقب انتقال السيطرة عليها إلي أنصار حكومة فرنسا الحرة، بمساعدة عسكرية بريطانية. والفصل الثالث (ص١٨٥ تم٢٢٦) قراءة لتاريخ سورية فى ظل رئاسة الشيخ تاج الدين الحسنى الذى أتت به السلطات الفرنسية إلي سدة الرئاسة. وأما الفصل الرابع (ص٢٣٣ تم٢٩٦)، فيدور حول عودة الوطنيين إلي الحكم سنة ١٩٤٣، وتطور العلاقات السورية الفرنسية فى ظل الحكم الوطنى. ويصل بنا الفصل الخامس (ص٣٠١ تم٣٥٦) إلي مرحلة الصدام بين الحكومة الوطنية وسلطات الانتداب الفرنسى منذ منتصف عام ١٩٤٤، حيث يتناول أزمة العلاقات السورية الفرنسية. ويقدم الفصل السادس (ص٣٥٧ -٤٥١) صورة تفصيلية دقيقة من خلال الوثائق لأحداث السنة الأخيرة للفرنسيين فى سورية، تلك السنة التى شهدت تصاعد التوتر السياسى والعسكرى فى البلاد، حتي وصل إلي قيام القوات الفرنسية بقصف المدن السورية ومحاولة قتل رئيس الجمهورية ورئيس الحكومة وبعض الوزراء، وقد تعرض هذا الفصل للموقفين الدولى والعربى من هذا العدوان، كما صورته أوراق جميل مردم، وبعض الوثائق الفرنسية والبريطانية. وتقف بنا الرحلة عبر الأوراق عند انسحاب القوات الأجنبية من سورية فى ١٦ إبريل سنة ١٩٤٦.

إن قراءة أوراق جميل مردم -وإن كانت انتقائية، مثلما قدمتها سلمي جميل مردم فى كتابها المهم والممتع فى آن واحد- تكشف عن كثير من خفايا تاريخ المنطقة العربية فى فترة غروب النظام الاستعمارى التقليدى. فإذا كان التركيز الأساسى للأوراق

ينصب علي نضال الوطنيين السوريين من أجل تحقيق استقلال بلادهم، فإنها تكشف الكثير من جوانب الصراع بين القوي الاستعمارية القديمة فى المنطقة (خاصة بريطانيا وفرنسا)، وكيف أن العلاقة بينهما، حتي فى فترة التحالف التاريخى ضد النازية والفاشية، لم تخلُ من تنافس حول السيطرة علي مقاليد الأمور فى سورية، وصل أحيانا إلي حد الصدام الصامت، وتظهر بزوغ الدور الأمريكى فى المنطقة بشكل واضح، خاصة منذ عام ١٩٤٢.

ولما كان جميل مردم ورفاقه من الوطنيين السوريين قد سعوا إلي الحصول علي دعم عربى لنضالهم، فإن الأوراق تذخر بتفاصيل مهمة عن السياسة العربية فى تلك الفترة، خاصة فى العراق والمملكة السعودية ومصر، وتكشف عن الحسابات السياسية لزعماء تلك الدول، وعن استقلال القرار السياسى لحكوماتها إلي حد كبير، برغم الضغوط البريطانية. وتبرز أوراق جميل مردم أيضا دور حزب الوفد المصرى وزعيمه مصطفي النحاس باشا فى دعم استقلال سورية ولبنان، وفى مساندة القوي الوطنية فى البلدين إبان رئاسته للوزارة المصرية فى الفترة من ١٩٤٢ إلي ١٩٤٤. ومن الأمور التى تبدو واضحة للعيان فى هذه الأوراق العلاقات المتينة بين سورية ولبنان، والتلاحم بين الحركة الوطنية فى البلدين من أجل تحقيق استقلال القطرين معا.

فى النهاية، فإن هذه الأوراق تقدم لنا موقف جيل من الزعماء العرب قضي عمره فى النضال من أجل مبادئ وقيم اقتنع بها، وكان المنطلق الأساسى لهؤلاء الزعماء فى نضالهم هو بناء دول مستقلة ذات نظم ديمقراطية برلمانية، تحتفظ بصداقة الغرب وتتحالف معه. وكان النموذج الغربى هو الأساس الذى يستند إليه الزعماء ويسعون إلي اللحاق به، ولم يرفضوا مبدأ التحالف مع الدول الغربية من خلال معاهدات صداقة تسمح بنوع من الوجود العسكرى الأجنبى المؤقت والمحدود، إلا أن تشدد الدول الاستعمارية، والظروف الدولية التى صاحبت الحرب العالمية الثانية، دفعت بهؤلاء الزعماء إلي موقف الصدام المطلق مع الدول الاستعمارية، وهو الموقف الذى لم يسعوا إليه فى بداية الأمر. قد نتفق الآن مع تصورات هؤلاء الزعماء –ومنهم جميل مردم– أو نختلف معها، ولكننا لا نملك إلا أن نحترم إسهامهم فى النضال الوطنى ونقدره، وننحنى أمام إخلاصهم لمبادئهم وقيمهم التى اعتقدوا أنها طريق الخلاص والتقدم لأوطانهم، تلك المبادئ والقيم التى لم يترددوا فى التضحية من أجلها. وهذا هو أهم ما تكشف عنه أوراق جميل مردم.

العنف الأسرى

الجريمة والعنف ضد المرأة

د. ليلي عبد الوهاب

الناشر / دار المدي للثقافة والنشر / دمشق / ١٩٩٤ / ٢١٤ صفحة

مراجعة / د. عبد الباسط محمد عبد المعطى

أكد جاك كلود تشيزنس J.C.Chesnais فى دراسته «تاريخ العنف: القتل والانتحار علي مر العصور» التى نشرت بالمجلة الدولية للعلوم الاجتماعية (اليونسكو، عدد ١٩٩٢/ ١٣٢)، أنه برغم القدم التاريخى والتواجد الزمانى والمكانى، والآثار السلبية، اجتماعيا ونفسيا، جماعيا وفرديا، المترتبة علي العنف الأسرى، إلا أن الاهتمام بدراسته وتحليل أبعاده الملموسة وصوره المختلفة، هو اهتمام محدود إذا ما قورن بأهمية الظاهرة، وبالجهود المبذولة لفهم جوانب العنف الأخري، كالعنف السياسى بالمعني العام. وذهب هذا الباحث إلي أن ما يحيط «بالعنف الأسرى» من غموض، يرتبط بطبيعة هذه الظاهرة والأطراف الفاعلة فيها التى تحرص فى أحوال غير قليلة علي عدم المكاشفة بشأن عملياتها وأساليبها. ويبدو أن جل ما درس من صورها، هو الذى أعلن عنه

بعد وصول وقائعه إلي مكاتب الشرطة وساحات القضاء.

ويعد هذا الوضع المعرفى بشأن العنف الأسرى من بين الدعائم التى تتأسس عليها أهمية العمل الذى نحن بصدد مراجعته. فهو يؤكد الحاجة العلمية إلي موضوعه، إضافة إلي طريقة تناوله التى تعمق هذه الأهمية. فالعمل هذا دراستان واقعيتان حول «العنف المتبادل بين الرجل والمرأة» فى الأسرة، تعتبر مشتملاتهما، رصيدا إضافيا نحو التراكم المعرفى والمنهجى المرغوب فيه لتعميق فهم هذه الظاهرة وتأصيلها.

ومع أن الدراسة الأولي أتت تحت عنوان «العنف الموجه ضد المرأة» فى الوقت الذى حملت فيه الدراسة الثانية عنوان «العنف الموجه ضد الرجل»، إلا أن العنوان الفرعى للعمل ككل -انظر أعلي- اقتصر علي عنوان الدراسة الأولي وحده. ولأن صاحبة العمل وناشره لم يقدما أى تبرير لهذا، فمن حق قارئ النص أن يؤول هذا الفعل العنيف مع مضمون الكتاب. وهو تأويل يحمل - فى رأينا الشخصى- استنتاجين: يذهب الأول إلي أن هذا الفعل قد أتي نتاجا لتحيز لصالح المرأة، ولو كان الأمر كذلك، فهو مقبول أيديولوجيا، أو أنه أتي نتاجا لمقاصد إعلانية - تسويقية للعمل، ولو كان الأمر كذلك، فهو مرفوض أيديولوجيا ومسلكيا.

لقد حرصت الباحثة، كما هو الحال لدي كل الباحثين، علي تعريف ما سوف تدرسه. وفى هذا الصدد قدمت عدة تعريفات للعنف، تراوحت بين المجرد والعام نظريا، والملموس إجرائيا. لقد رأت «العنف سلوكا يتسم بالعدوانية، يصدر عن طرف بهدف استغلال وإخضاع طرف آخر فى إطار علاقة قوة غير متكافئة اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا، مما يتسبب فى إحداث أضرار مادية أو معنوية أو نفسية» (ص١٦) . ويبدو أن الباحثة قصدت منذ البداية التركيز علي أحد أنماط العنف، هو «العنف الإجرامى» إذا جاز التوصيف والنعت، لأن ما قدمته الباحثة لا ينطبق وجوديا وأيديولوجيا علي «العنف الثورى»، فالتركيز كان علي الطرف المستغِل وليس الطرف الذى يستخدم العنف لتحقيق مصالح أو استعادة حقوق مغتصبة. ومع أن الباحثة اعتمدت علي التعريف القاموسى للعنف فإنها لم تستكمل ما ورد فى «قواميس» أخري، وهو ما كان من شأنه تحقيق المزيد من التوضيح والتحديد للعنف بالمعني العام، كما ورد فى قاموس Random House، علي سبيل المثال.

لقد انتقلت الباحثة من العنف العام إلي العنف الأسرى باعتبار الأخير أحد مستويات العنف. ورأت العنف الأسرى «أحد أنماط السلوك العدوانى الناتج عن علاقات قوة غير متكافئة فى إطار تقسيم العمل بين الرجل والمرأة داخل الأسرة، وما يترتب علي ذلك من تحديد لأدوار ومكانة كل فرد من أفراد الأسرة وفقا لما يمليه النظام الاقتصادى والاجتماعى السائد فى المجتمع» (ص١٦ أيضا). وإذا كان تعريف الباحثة لهذا المستوي من مستويات العنف، ينطبق أكثر علي العنف الممارس بين الرجل والمرأة، فمن الصعب قبوله واقعيا، بالنسبة إلي العنف الممارس من الآباء ضد الأبناء، وفى مراحل تنشئتهم الاجتماعية المختلفة.

وأخيرا، قدمت تعريفها للعنف الموجه ضد المرأة باعتباره «فعلا يتسم بدرجات متفاوتة من التمييز والاضطهاد والقهر والعدوانية الناجمة عن علاقات القوة غير المتكافئة بين الرجل والمرأة نتيجة لسيطرة النظام الأبوى بآلياته الاقتصادية والاجتماعية والثقافية» (ص٢٠).

لقد وردت التعريفات المذكورة عند عرض الباحثة لدراستها حول العنف الموجه ضد المرأة، وهى الدراسة الأولي بالكتاب. أما عندما عرضت للدراسة الثانية المتعلقة «بالعنف الموجه ضد الرجل»، فلم تقدم تعريفا محددا، وإنما فرضية يمكن أن يستنتج القارئ منها تعريفا. وتذهب هذه الفرضية إلي أن « الإنسان رجلا كان أم امرأة لا يقدم علي اقتراف العنف أو الجريمة إلا تحت ضغط وقهر قد يكون اقتصاديا أو اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا. ولهذا فالعنف ليس إلا رد فعل لأوضاع مختلة وظالمة» (ص١٣١).

وإذا كانت كل هذه التعريفات قد أتت وصفية منهجيا، فهى فى حالة العنف الموجه ضد المرأة، رأته فعلا مقصودا وأصليا، فى الوقت الذى رأته فى حالة العنف الموجه ضد الرجل، رد فعل تابعا ليس إلا. علي أن الذى يهم التأكيد عليه فى هذا السياق أن الباحثة بذلت جهدا نظريا عاما، فى توصيف أبعاد ومستويات العنف البنيوى الموجه ضد المرأة الذى يبدأ من وضعها الاقتصادى فى نظام الإنتاج، مرورا بالتعليم والإعلام والثقافة الشعبية، كمصادر لتشكيل الصورة المجتمعية للمرأة، وتشكيل صورتها نحو نفسها.

اشتملت الدراسة الأولي «العنف الموجه ضد المرأة» علي عينة من ٢٢٤ حالة منها ١٠٥ حالات عنف نشرت عنها صحف الأهرام والأخبار والجمهورية والوفد المصرية، خلال الفترة ما بين يونيو ١٩٨٨ ومايو ١٩٨٩، بالإضافة إلي ٢٤ حالة حول أحكام طلاق ونفقة وطاعة. أما باقى الحالات وعددها ٩٥ حالة فهى تمثل قضايا عنف وقعت علي المرأة، ونظر فى أمرها أمام محكمة

«قطور الجزئية بمحافظة الغربية|» ﷺفى مصر رضي الله عنه، ما بين يناير ١٩٨٦ وأكتوبر ١٩٨٨ . وهى جميعها حالات ريفية من حيث أماكن تواجدها (ص ٥٦تم٥٧) . وكان من أهم نتائج هذه الدراسة : ١- أن حوادث العنف التى نشرت بالصحف تدرجت من الحرق حتي القتل . أما القضايا التى قدمت للمحاكم فقد اشتملت علي ضرب الأنثي والطعن بالسكين والطرد من المنزل والاستيلاء علي الممتلكات والاغتصاب وتبديد المنقولات (ص٥٩) .

٢- كانت معظم جرائم العنف المنشورة بالصحف موجهة ضد المرأة «الزوجة» ٦٦,٦٪ وحالات المحاكم ٧٦,٨٪ . وكان الاعتداء علي الأمهات فى عينة العنف المنشورة بالصحف ١٠,٥٪ ، وفى عينة المحاكم ٦,٣٪ . كما اشتملت العينتان علي صلات قرابة مختلفة وعلي عنف موجه ضد الأبناء الذكور ٢٨,٦٪ فى عينة الصحف (ص٦٢) .

٣- جاءت العوامل والأسباب الاقتصادية فى مقدمة عوامل العنف ، حيث بلغت ٤٥,٦٪ فى عينة الصحف . وتوزعت الأسباب الاقتصادية علي رغبة الزوج فى الاستحواذ علي ممتلكات زوجته ٢٠,٩٪ والنزاع علي المصروفات ٢٠,٩٪ وعدم القدرة علي الإنفاق ٢٠,٩٪ والتعطل ٩,٠٪ (ص٦٥) . أما عينة العنف التى درست من خلال المحاكم فقد كان دور العوامل الاقتصادية فيها بنسبة ٤٤,٣٪ . وكان فى مقدمة متغيراتها الاستيلاء علي الممتلكات بالقوة بنسبة ٤١,١٪ ثم النزاع علي مصروفات الأسرة بنسبة ٣,٢٪ (ص٦٦) . وإذا كانت العوامل الاجتماعية قد أتت فى المرتبة الثانية ، فإن نسبتها فى حالات العنف المنشورة بالصحف ٣٥,٤٪ توزعت نسبها الداخلية بين ٩,٠٪ فى حالة الضغط علي المرأة لممارسة الدعارة ، وإرغام الفتاة علي الزواج من شخص معين ١,٩٪ ثم الرغبة فى الانتقام من الزوجة ٤,٨٪ (لم يتضح سبب هذا الانتقام) . وتصل الأسباب ذروتها النسبية ٦,٨٪ فى حالة الزواج بدون موافقة الأسرة . أما عينة المحاكم فقد كانت نسبة العوامل الاجتماعية فى إنتاجها هى ٢٩,٤٪ ، فى مقدمتها الإقامة المشتركة ١٦,٨٪ ثم الزواج بأخري ٦,٤٪ ثم الانفصال والنزاع علي الأبناء ٤,٢٪ (ص٦٦) .

٤- كشفت خصائص الجناة أن أكثر من ثلثهم فى عينة المحاكم ٣٨,٩٪ أميون وفى عينة الصحف ١٩,١٪ . وكان منهم فى عينة الصحف : ١٧,١٪ موظفين ، ١٠,٥٪ فلاحين ومثلها من العمال و٨,٦٪ من السائقين . أما عينة المحاكم -وهى عينة ريفية- فكان الفلاحون فيها بنسبة ٢٥,٣٪ ثم العمال ٩,٥٪ فالموظفون ٦,٣٪ . أما عن أعمار هؤلاء الجناة فكانت نسبة ٤٥,٦٪ منهم تقع أعمارهم بين ٢١ و ٤٠عاما ، وكانت نسبة ٣٤,٧٪ من عينة المحاكم فى فئة العمر ٣٥ إلي ٤٠ عاما . ومعني هذا أن الشباب هم أكثر إتيانا للعنف الذى تنخفض نسبته كلما اتجه العمر إلي الارتفاع .

٥- وأبرز خصائص المجنى عليهن هى غلبة الأمية بينهن ٧٦,٨٪ ، وغالبيتهن من ربات البيوت -أكثر من الثلثين ٦٨,٣٪ ، فى حالتى عينة الصحف والمحاكم ، وتقع أعمارهن فى الفئات العمرية الشابة ما بين ١٥ و ٣٤ عاما بنسبة ٤٨,٤٪ ، وتقل فى الفئات العمرية الأكبر .

٦- وتعيش غالبية الحالات فى عينة الصحف فى الأحياء الفقيرة الحضرية ٥٤,٥٪ .

٧- وكانت معظم الأحكام الصادرة ضد الجناة علي المرأة هى إيقاف تنفيذ الحكم ٦٣,٢٪ ثم الغرامة المالية ١٣,٦٪ ثم الحبس من شهر إلي ثلاثة أشهر ٧,٤٪ ، والبراءة ٧,٤٪ (ص٨٢) .

ولعل التدقيق فى النتائج ، وربطها بالمفهوم الذى طرحته الباحثة لتوجيه عملها ، يأتى فى أغلبه وفى اتجاهاته العامة ، بغير ما توصلت إليه الباحثة . فالزعم بأن غالبية الجناة والمجنى عليهن من شباب العمال والفلاحين ، أتت به العينة غير الدقيقة علميا ، فالنشر فى الصحف تحكمه بجانب أسباب أخري ، دواعى الوجاهة والمكانة الاجتماعية ، فالذين يمكن أن يعترضوا علي ما ينشر بالجرائد هم من الفئات الأعلي ، كما أن عينة المحاكم هى فى أصلها عينة ريفية . ولم تقدم الباحثة مبررا واحدا علميا مقنعا لاختيار عينة المحاكم من محكمة قطور بمحافظة الغربية . ولو دققنا فى العوامل والأسباب الاقتصادية وجمعنا نسب متغيراتها -النزاع حول المصروفات والسكن المشترك والبطالة وما إليها- نجدها عوامل بنائية ترتبط بخلل توزيع الفرص الاجتماعية علي مستوي المجتمع ، خاصة فرص تملك الثروة والتعليم وفرصة العمل المرتبطة بهما . إن العوامل الاقتصادية كما توضح إعادة التحليل المتأنية ، ترتبط بالفقر وخلل توزيع الثروة والسياسات الاقتصادية العامة وانعكاساتها علي التضخم والأسعار وفرص العمل . . . إلخ . ويدلل علي توجه نقدنا ما ورد فى دراسة مصرية باللغة الإنجليزية حول ضرب الزوجات ، تبين منها أن الاستغلال الاقتصادى للزوجات ليس مقصورا علي طبقة بعينها ، وأن ضرب الزوجات ينتشر بين كل الطبقات وليس بين الفقراء أو بين أبناء الطبقة الدنيا فحسب (ملك زعلوك ، المجلة الاجتماعية القومية ، القاهرة ، يناير ١٩٨٩) .

أما عن نمط العنف الموجه نحو الرجل الذى اقتصرت الباحثة لدراسته علي عشر حالات من النساء المودعات بسجن القناطر الخيرية، حكم اختيارها لهن العمدية – الاختيار العمدى – والمتاح من فرص التقابل مع الحالات، ولم يتم اختيار أيهن بناء علي معيار طبقى واحد (ص١٣٠). وكشفت هذه الدراسة عن النتائج التالية:

١– تمثلت أبرز خصائص النساء الجانيات فى الصغر النسبى للعمر، ٩٠٪ تقع أعمارهن بين ٢٢ و ٣٠ عاما، وأنهن ١٠٠٪ من الأمهات، وأن ٤٠٪ منهن (أربع حالات) من الأميات ومثلهن ممن تعرفن القراءة والكتابة. وتوزعت الباقيات علي الحالات التعليمية المتوسطة. وكان ٦٠٪ منهن ربات بيوت، وغالبيتهن أتين من أصول ريفية، والعاملات منهن يعملن فى مهن شاقة وفى خدمة المنازل.

٢– وأهم خصائص الأزواج هى أن ٦٠٪ منهم عمال غير مهرة ويعملون بشكل موسمى متقطع، و٢٠٪ مزارعون أجراء، و٢٠٪ موظفون، و٤٠٪ منهم هاجروا لفترات للعمل فى أقطار الخليج العربية.

٣– ٥٠٪ من النساء قتلن الأزواج بأنفسهن، والباقيات استعن برجال، و٤٠٪ منهن (أربع حالات) كن علي علاقات عاطفية بمن ساعدهن علي قتل أزواجهن.

٤– أما عن السياق الذى أسهم فى قتل الزوجات لأزواجهن فقد تمثلت أبعاده فى الزواج المبكر، حيث تزوج ٩٠٪ من الحالات وهن فى الفئة العمرية ١٤ إلي ١٦ عاما، وكان ثمة فارق فى السن بين الزوجين تراوح بين ١٤ و ٢٦ عاما، وأن ٦٠٪ تزوجن من أقارب، و٩٠٪ منهن لم يكن لهن رأى فى اختيار الزوج، و٨٠٪ منهن أقمن فى سكن مشترك مع أهل الزوج.

وتعد هذه أهم نتائج الدراسة الثانية التى تتفق مع الدراسة الأولي، فى أن العوامل البنائية، خاصة توزيع الثروة الوطنية، وما ترتب عليها من فرص اجتماعية –كانت حاضنة للعنف الذى ينتشر بين كل الشرائح / الطبقات– وإن اختلفت مفرداته وأساليبه، وإمكانية التعرف عليه، ونشره أو حجبه عن النشر بين شريحة اجتماعية وأخري.

وأيّا كانت ملاحظاتنا المعرفية والمنهجية حول الدراستين، وهى تتركز فى الفجوة بين التحليل النظرى العام والمعطيات الميدانية الملموسة، وفى صعوبة إقامة أى تعميم علي العينات، لمحدوديتها كميا، وعمدية انتقائها كيفيا – فإن الدراستين قدمتا مادة واقعية مفيدة، لفهم ظاهرة العنف الأسرى. كما قدمت الباحثة تحت لافتة التوصيات قراءة للتشريعات والقوانين الحاكمة للعلاقات الأسرية ولفرص المرأة المجتمعية، استندت فيها إلي سوسيولوجيا القانون، وبينت قصور بعض القوانين، وإفساد الإجراءات الواقعية لغايات ومرامى البعض الآخر منها. وإذا كان لنا اقتراح، يتقدم غيره –وهو كثير– بشأن الدراسة كلها، فهو اقتراح بعنوان بديل يجب أن يكون «الفقر والعنف الأسرى»؟! وهو اختيار اعتمدنا فيه علي خصائص العينة وتوجهات تحليل النتائج.

حق تصرف الزوجة فى مالها

حق شرعى وقيود تشريعية

فريدة بنانى

الناشر / دار تينمل للطباعة والنشر / مراكش / ١٩٩٥ / ١٢٠ صفحة

مراجعة / خليل عبد الكريم

جيدة هى الكتب التى تثوّر عقل القارئ وتدفعه إلي إعادة النظر فى الأمور التى كان يعتبرها من المسلمات ويعدها من البديهيات. ومن هذا النوع كتاب فريدة بنانى. فعلي الرغم من صغر حجمه (١٠١ صفحة بخلاف قائمة المراجع)، فإنه أفلح فى إثارة عدة أمور علي درجة كبيرة من الإلحاح والأهمية نذكر بعضها، علي سبيل المثال، لأن الحيز المتاح لا يبيح الحصر:

١– التفرقة بين «النصوص الأصلية»، وتطلق عليها المؤلفة «الشريعة الإسلامية»، و «الفقه». والحق يقال إن هناك تفاوتا واضحا بينهما لا يدركه القارئ «المثقف العادى» فى موضوع المرأة بعمومه، وليس اتصالا بخصوصية مادة الكتاب فحسب.

ففى عصر النبوة كان من حق المرأة ضيافة الزائرين الرجال وتقديم الطعام والشراب بنفسها لهم ومباشرة(١)، ولو كان زوجها غائبا (٢)، وكانت تستقبل الرجال الذين يحضرون لتهنئتها بزواجها وتجلسهم علي فراشها(٣)، وكانت تأكل مع الرجال الأجانب عنها علي مائدة واحدة، فقد أكل النبى (ص) وميمونة إحدي زوجاته التسعة والفضل بن العباس وخالد بن الوليد وامرأة أجنبية، من مائدة واحدة بل ومن إناء واحد، فقدم لهم ضَب، فامتنع منه النبى (ص) وجارته فى ذلك زوجه، أما خالد والفضل والمرأة فقد طعموا منه(٤)، وكان من حقها أن تتشوّف للنكاح (للزواج) فتتزين وتتجمل وتجلس فى بيتها، فيدخل عليها الخطاب واحدا وراء الآخر تعاينهم ويعاينونها وتلاغيهم ويلاغونها، ثم تختار هى منهم من يروق لها ويحسن فى عينها(٥). وكان من حقها أن تطلب التفريق بينها وبين زوجها لقبح منظره ودمامته فحسب(٦)، والتى فتحت هذا الباب هى امرأة قيس بن شماس، وقصتها مشهورة لا يخلو منها واحد من دواوين السنة أو كتب الفقه، لأنها أول «خُلْع» فى الإسلام، ولم تكن هناك غضاضة فى أن تغسل المرأة رأس رجل أجنبى عنها أى غير ذى محرم وتمشط له شعره وتدهنه وتعطره وترجله(٧)، قامت بذلك امرأة من رهط الصحابى المعروف أبى موسي الأشعرى معه. ونكتفى بهذه النماذج القليلة لدلالتها العميقة(٨).

ولكن تلك الصورة الواعدة التى رسمتها «فترة التأسيس» للمرأة وحقوقها وكرامتها، اختفت تحت مطرقة «الفقه»، إما بلىّ أعناق النصوص، وإما بتفسيرها بما يتفق مع موجات المجتمع البطريركى (تسمية الكاتبة «المجتمع الأبوى» وهى تسمية ناقصة). وما يؤخذ علي المؤلفة شدة حملتها وقساوتها علي «الفقه». فبالرغم من وزره سواء فى هذا المجال أو فى غيره، فإنه -فى رأينا- قام بدور فعال فى غربلة «النصوص الأصلية» وتنقيتها وفض الاشتباك والتعقيد والتداخل، وأوشكت أن أكتب: التناقض والتضارب والتنافر بينهما، ثم تقنينها ووضع الأحكام وتقعيد القواعد والضوابط لها، حتي غدت الشريعة الإسلامية علي ما هى عليه الآن، ولولا دور الأصوليين والفقهاء ذاك ما بلغت هذا المستوي، ولو أنهم -وهذا حق يقال- كانوا يمرقون فى العديد من الأحيان، عبر بوابات التسويغ والتبرير والتلفيق والانتقائية.

٢- تمسك الإسلامويين المحدثين بالفقه وتفضيله علي الشريعة. ومرجعه فى تقديرنا هو غلبة النزعة الذكورية علي مجتمعنا من الخليج إلي المحيط، إذ يجدون فيه (الفقه) ما يشبعها ويرضيها بعكس ما هو مسطور فى النصوص الأصلية أو الشريعة، فإنه لا يروى غلتها، ومردها القمع الذى يلاقونه والقهر الواقع عليهم من الحكومات فى بلادنا، فهم يعوضون ذلك باضطهاد المرأة، ومن أبرز مظاهرها (النزعة الذكورية): التأكيد علي مقولة «القوامة»، قوامة الرجال علي النساء وتفضيلهم عليهن درجة، وتضخيمها وسحبها علي مجالات لم تكن تخطر للنصوص علي بال.

٣- لَمَّا كان التشريع فى بلادنا فى يد الرجال فإنهم يعمدون إلي إصدار أشد القوانين مغالاة فى اضطهاد النساء وتجريدهن من حقوقهن. ويتم ذلك عن طريق اختيار أكثر الآراء الفقهية تشددا وتزمتا، فإذا لم يجدوا فيها ضالتهم شرّعوا ما يشفى نزعتهم الذكورية تلك. ومن هنا ينشأ التصادم بين كثير من هذه القوانين الوضعية من جانب والفقه من جانب آخر، والتناقض والتنافر والتهاتر بين بعضها البعض.

والكتاب دفاع طيب عن حقوق المرأة فى التملك والاكتساب والعمل (أو الشغل) وإظهارها فى هذا المضمار، علي وجه الخصوص، بمظهر الكائن المستقل صاحب الكينونة المنفردة والأهلية الكاملة الذى له دوره الفعال فى الإنتاج والتنمية والتطوير، ونفى تهم السلبية والاستهلاكية والعجز والقصور عنها. وهو أيضا محاولة جادة لتحطيم الصورة التقليدية التى تعاونت عوامل مختلفة فى تشكيلها عن المرأة -وفى مقدمتها الفقه- باعتبارها ماعونا لقضاء الشهوة وأداة لخدمة الزوج والأطفال. بل إن شيخ الإسلام ابن تيمية يذهب إلي أن عليها خدمة عبيد الزوج ودوابه أيضا(٩). وهو -أى الكتاب- معول صارم نجح فى تفتيت الكلمة الحادة «الاحتباس» التى هى من إبداعات الفقه ولا صلة لها بـ «النصوص الأصلية».

وبذلك أضاف الكتاب صفحات نابضة فى سفر الدفاع عن المرأة وكرامتها وحقوقها فى شتي المناحى، فسعدت به كواحد من الذين تشرفوا بالمساهمة فى كتابة ولو سطور معدودة فى هذا السفر الجليل.

لدينا تحفظات علي الكتاب نأمل من المؤلفة أن تتلافاها فى الطبعة الثانية:

أ- لقد استغرقت المؤلفة ما يقرب من نصف الكتاب فى جدل قانونى لا يقوي علي هضمه القارئ «المثقف العادى»، ولولا أننى أتعاطي المحاماة منذ نيف وأربعين عاما لما صبرت علي قراءته، وعهدنا بـ «الكتاب العام» أن ينأي بنفسه عن هذه الكتابات الأكاديمية التى تهم أهل الاختصاص وحدهم.

ب- وانساقت فى طريق الإسلامويين المحدثين باستعمال ما كنت أسميته فى دراسة سابقة لى بـ «أفعل التفضيل عند الكلام عن الشريعة». وبالنسبة إلي خصوصية موضوع الكتاب فإن ما طرحته «الشريعة» أو «النصوص الأصلية» هو خطوة متقدمة بالقياس إلي ما كان سائدا فى الفترة السابقة عليها(١٠)، لكنه بالقطع ليس هو نهاية الشوط ولا آخر المطاف، أو أنها -أى الشريعة- كما يدعى الإسلامويون المحدثون، وتبعتهم فيه فريدة بنانى، حققت ما عجزت عنه الشرائع السابقة بل واللاحقة. وتكفى قراءة ولو عاجلة لوضع المرأة فى حضارة مصر القديمة الرائدة، خاصة فى عصور ازدهارها، حتي تتأكد المؤلفة -ومن يسير علي دربها أو بمعني أدق من تسير هى علي دربهم- أن ما ينسب إلي الشريعة فى دائرة المرأة بالذات من تفخيم يحتاج إلي إعادة نظر. ومن المؤسف أن الفقه بدل أن يكمل المسيرة التى فتحت بابها الشريعة إذا به ينكص علي عقبيه أى لم يكتفِ بغلق الباب بل تراجع إلي الوراء كثيرا.

ج- لم تفطن المؤلفة إلي أن الفقه المالكى -السائد فى المغرب الكبير- بدوى صحراوى قبلى أعرابى بحكم مسقط رأسه ونشأته، بعكس مذهب الأحناف الذى ظهر فى العراق ذى الحضارة العريقة، والفقه الشافعى الذى «تهذب» فى مصر أم الحضارات العظيمة، ومن هنا سكتت فريدة بنانى عن تعليل حوشية الفقه المالكى، خاصة فى نظرته إلي المرأة، وهى نقطة مهمة ما كان لها أن تتغافل عنها أو تسقطها من حسابها، ولو فعلت لقدمت المبرر المقنع لنقدها لذلك المذهب.

د- وأفرطت فى ذكر المصادر والمراجع إذ بلغت نيفا وتسعين، والكتاب كما ذكرنا مئة صفحة وصفحة أى لكل صفحة مرجع أو مصدر، الأمر الذى يشتت ذهن القارئ ويتوهه عن رأى المؤلفة وما ترمى إليه، ولعل ذلك يتضح فى الخاتمة التى خلت من المصادر والمراجع، فقد ظهر فيها فكر المؤلفة واضحا جليا.

وعلي كل فإنها هنات هيّنات لا تنال من قيمة الكتاب ولا من الجهد الذى بذلته المؤلفة التى نرحب بها شريكة نضال معنا فى كتيبة الدفاع عن المرأة وكرامتها وكل حقوقها.

(١) رواه البخارى ومسلم فى الصحيحين.

(٢) رواه مسلم فى الصحيح.

(٣) رواه أبو داوود فى سننه.

(٤) رواه مسلم فى الصحيح.

(٥) فعلت ذلك سُبَيْعة الأسلمية، وحديثها رواه البخارى ومسلم فى الصحيحين وغيرهما.

(٦) رواه الدارقطنى فى سننه فى باب النكاح.

(٧) رواه البخارى فى الصحيح والدارمى فى السنن.

(٨) لمن أراد المزيد، عليه بالفصل العاشر «الإسلام والمرأة -الصورة الصحيحة» من كتاب: «الإسلام بين الدولة الدينية والدولة المدنية»، خليل عبد الكريم، الطبعة الأولي ١٩٩٥، دار سينا للنشر.

(٩) ابن تيمية «الفتاوى»، الجزء الأول من المجلد الثانى، ص ٢٠٨، الطبعة الأولي، ١٩٨٨، نشر: دار الغد العربى، مصر.

(١٠) يسمونها «الجاهلية» وهو توصيف أيديولوجى القصد منه تحقير تلك الفترة ورميها فى مربع النسيان، مع أن الإسلام اتخذ منها الكثير من العقائد والعبادات والنظم الاجتماعية والعقابية أو الجزائية - انظر كتاب «الجذور التاريخية للشريعة الإسلامية»، خليل عبد الكريم، ١٩٩٠، دار سينا للنشر.

صورة العرب والإسلام فى الكتب المدرسية الفرنسية

د. مارلين نصر

الناشر / مركز دراسات الوحدة العربية / لبنان / ١٩٩٥ / ٣٦٤ صفحة

مراجعة / د. أمينة رشيد

هذا الكتاب مهم وجيد. يتميز أولا بجودته فى استخدام المناهج والأدوات التى استعانت بها الباحثة فى مجال أساسى للبحث العلمى: دور المدرسة فى التكوين الفكرى والثقافى والأيديولوجى للمواطن، وخطورة المؤثرات الأولي فى تشكيل الشخصية

والعقلية. ويتميز أيضا بمنهجه النقدى القائم علي الربط بين القراءة الواعية لمواطنة عربية والتوجه العلمى فى فحص النصوص واستخراج النتائج. ويمثل هذا الكتاب، أخيرا، نصا معرفيا أساسيا فى الثقافة العربية المعاصرة، فى محاولته الذكية الأمينة لرسم حدود علاقة الذات بالآخر، فى عصر يختلط فيه ما يسمي «الموضوعية» بالأيديولوجيات المتعصبة من ناحية، وبالمصالح الخبيثة من ناحية أخري، تلك التى تخفى وراء شعارات «التحضر» و«التمدن» و «المنهج العلمى» الأغراض الحقيقية للرغبة فى استمرار دونية الآخر مبررا لهيمنة الأقوي ولسيطرته علي العقول والنفوس من أجل إبقاء الآخر فى وضع التابع.

يستند الكتاب إلي قراءة وتحليل عينة من ٨٥ كتابا مدرسيا فرنسيا فى أربعة مجالات: القراءة والتاريخ والجغرافيا والتربية المدنية، عبر مرحلتين من التدريس الفرنسى: الابتدائية والثانوية. ونجحت الباحثة فى إنجاز هذه المهمة الصعبة: تحليل كل قسم علي حدة (المجالات والمرحلتان) واستخراج الصورة الإجمالية برغم الفروق بين مجال وآخر، ومرحلة وأخري. كما أدخلت فى تقسيماتها الموقع المختلف لناشرى الكتب، من اليمين ومن اليسار، وعلاقة النصوص التربوية بتوجيهات الوزارة الفرنسية للتربية والتعليم.

فيما يخص المناهج، أقامت مارلين نصر تحليلها علي جميع مستويات الدراسة اللغوية والإحصائية و «التيمية»، بالاستناد إلي معرفة جيدة بمجالات الأدب والتاريخ والجغرافيا، حيث استطاعت أن تحصر الفرق بين ما تقوله النصوص وما يختفى من حقيقة العرب الثقافية والإنسانية وراء الصورة الشاملة التى استطاعت بمهارة أن تدرس آليات إنتاجها.

فمن ناحية المعجم استخرجت دلالة الكلمات الواردة بكثرة وفى أغلب المجالات: الخلط بين «العرب» و «المسلمين»، ارتباط «العنف» و «العدوانية» و «الهجوم» بصورة العرب (أو «العجز»، «الفشل»، «الهروب»)، بينما يتسم الآخر الفرنسى أو الأوروبى أو حتي الإسرائيلى بصفات «الدفاع عن النفس»، «التحضر»، «التمدن». أما الجداول الإحصائية فتظهر قائمة الشخصيات السلبية من ناحية العرب (اجتماعيا أو نفسيا)، وقائمة الشخصيات الإيجابية من ناحية الآخر. نجد، مثلا، فى كتب القراءة أن الشخصيات العربية أو البربرية التى تظهر مصنفة كالآتى: كنّاس طارقى، قادة عرب أصابهم الفقر ويحسدون الآخرين علي ثرواتهم، عمال يدويون، حراس، . . . إلخ، أما ضمن الشخصيات الفرنسية فهناك: سكان وعسكر، مشرف علي العمل، سينمائى، عالم آثار، . . . إلخ (الجدول ص٢٣١). ويبدو الشيء نفسه فيما يخص الصور التاريخية. فإذا كان العرب «يستسلمون للهزيمة»، «ينهزمون عسكريا». . . و «لا ينتصرون أبدا»، فالإسرائيليون بعكس ذلك «ينتصرون دائما»، «يحققون النصر علي أرض المعركة» «يحققون نصرا صاعقا». . . (الجدول ص ٢٣٢). أما «التيمات» أو «المواضيع»، سواء فى كتب القراءة أو التاريخ أو الجغرافيا، فتؤكد هذا الاختلاف بين فاعلين عرب سلبيين وفاعلين فرنسيين إيجابيين.

فالصورة الشاملة التى تنتج، بسيطة فى المرحلة الابتدائية وأكثر تعقيدا فى المرحلة الثانوية، هى صورة ماضوية ورجعية للعرب. إن كان لهم بعض الأبطال والأمجاد، فيحدث ذلك فى الماضى. وحتي إذا ظهورا فيبدون وحيدين، منعزلين عن شعوب غائبة تماما. أما فى كتب الجغرافيا (أو التاريخ أو الأدب) فيغلب فيها المناخ الصحراوى للبيئة العربية، أو مدن الصفيح وأماكن الهامش فى النصوص الحديثة. كأنْ ليس للعرب مدن أو إمكانية للتمدن! والنصوص المختارة، سواء عن ملامح الماضى أو القصص الحديثة، نصوص فرنسية أو فرانكوفونية لعرب ناطقين بالفرنسية، فى غياب كامل للأدب العربى المترجم فى الماضى أو فى الحاضر، يبدو من خلالها العربى دائما مهزوما أو عاجزا عن الفعل. حتي نصوص التربية المدنية التى تستهدف المساواة ومحاربة العنصرية، وهى فى الغالب موجهة إلي العرب والمسلمين الذين يعيشون حاليا فى فرنسا، عمالا أو مستوطنين من الجيل الثانى أو مهاجرين، تتقلص إلي بعض الشعارات أو الحوارات بين الأطفال، بينما تغيب صور التكافؤ الفعلى أو المساواة الحقيقية بين الفرنسى البالغ وقرينه العربى. أما المواجهة الحربية فتبدو من خلال أربع مراحل تاريخية: الفتح العربى وانتشار الإسلام، الحروب الصليبية والاستعمار، حرب الجزائر، الصراع العربى-الإسرائيلى. وتستخلص الباحثة بشأنها:

«وتنتهى هذه العلاقة التى تقوم علي المجابهة والتبعية بهزيمة العرب وفشلهم وبانتصار الفرنسيين فى جميع الحالات، سواء فى القصص التاريخية أو فى القصص الأدبية الفرنسية. فالعرب كعناصر فاعلة فى التاريخ يخسرون دائما، وذلك منذ الفتح العربى عندما نجح شارل مارتل فى صدهم عند بواتييه حتي حرب أكتوبر ١٩٧٣، إذ لا تعترف الكتب بالنجاح العسكرى الذى حققته مصر فيها»، (ص٣١٨).

وتقول الباحثة بعد ذلك مستشهدة بالنصوص الأدبية:

«وبالطريقة نفسها نجد أن القصص الخيالية للمؤلفين الفرنسيين فى كتب القراءة الابتدائية والثانوية معا، لا بد وأن تنتهى بفشل الشخصيات العربية (الموت – الهرب – العودة إلي بلد الأصل – الاستسلام– الاعتزال – الخضوع) أو بهربها إلي عالم خيالى (التحول السحرى للكنّاس الطارقى – هرب لالا إلي بلاد الرجال الزرق») (ص ٣١٨).

الصورة مؤثرة، مؤلمة ومخيفة، فلا توجد أبدا فى هذه النصوص، حسب شهادة الباحثة، أية إشارة لأوجه التفوق العربى سواء فى العلوم والحضارة فى القرون الوسطي، أو فى المقاومة والإبداع الأدبى فى زمننا. كأن عبد القادر الجزائرى منفصل عن شعبه، وكأن استقلال الجزائر كان عطاء من الجنرال دى جول، وكأنه ليست هناك نصوص عربية تعكس جهود بشر ومدن للخروج من التخلف والبؤس ولمقاومة الدخيل الأجنبى، وكأن لا مسئولية تقع أبدا علي المستعمر. فعندما تفسر النصوص المحللة أسباب هجرة العمال العرب إلي فرنسا، تلجأ إلي فقر البلاد وغياب فرص العمل فى الوطن الأصلى، بينما لا يذكر إلا فى نص واحد احتياج فرنسا ليد عاملة رخيصة!

وربما تبدو النصائح الختامية التى تصوغها الباحثة فى هذا السياق، برغم أهميتها، كالحلم الطوبائى: ضرورة إدخال نصوص عربية مترجمة تظهر صورة العرب من الداخل فى مقابل صورة الآخر دائما. وربما ينقص هنا فى قائمة مراجعها، برغم كثرتها واستفاضتها، الكتابات الفرنسية لألتوسير وبالليبار التى أظهرت كيف أن المؤسسة التعليمية الفرنسية تكونت منذ نهاية القرن التاسع عشر علي مبدأ توحيد المواطنة الفرنسية وطمس الفروق الطبقية بين الفرنسى والفرنسى الآخر، الشعبى، أى إلغاء التميز والخصوصية اللذين لم يظهرا إلا حديثا وفى حدود ضئيلة، كما تبرزه الباحثة، فى ضوء تطور المجتمعات وضرورة التعايش مع الآخر علي أرض واحدة، حيث محاولة فهم الآخر، لكنه يبقي آخر: مهاجرا أو «بور» (عربيا من الجيل الثانى) أو «إسلاميا»!

ويبقي هذا الكتاب نموذجا للبحث العلمى فى العلوم الإنسانية، ناضجا ودقيقا، مخلصا بلا تعصب، يظهر آفاقا جديدة لمعرفة العلاقة بين الأنا والآخر، ويفتح هذا المجال الخطير للبحث العربى: تفكيك شعار المدرسة الحديثة، الموضوعية، العلمية، الإنسانية، لإظهار الثغرات والهوة العميقة التى ما تزال تفصل بين الأنا والآخر، بين الأيديولوجيا والمعرفة العلمية.

مراجعات فى الأدب

فى أروقة الذاكرة

هيفاء زنكنة

الناشر / دار الحكمة / لندن / ١٩٩٥

مراجعة / د. محمد برّادة

انتصار الكتابة فى أقبية التعذيب

رغم أن رواية «فى أروقة الذاكرة» للكاتبة العراقية هيفاء زنكنة تستوحى تجربة العمل السياسى وما يرافقها، عندنا، من قمع وتعذيب وتقتيل، فإنها تختلف عن كثير من النصوص التى استوحت نفس التجربة لأنها لم تتقصد الشهادة تحديدا، ولم تلغِ الأدبى ومقتضياته التشكيلية لفائدة الشجب والإدانة. لا شك أن هذا النص ينبض بلحظات ومشاهد من السيرة الذاتية للكاتبة، إلا أن استراتيجية الكتابة التى اختارتها تقنعنا بأن ما يشغلها ليس هو التأريخ لحياتها ولرفاقها فى الحزب، بل إنجاز عمل تخييلى يزيل الهوة الفاصلة بين الإنسان وذاته بينه وبين واقع الآخر. ليس المهم هو مطابقة السرد لوقائع وأحداث ومراعاة ترتيبها الزمنى، وإنما الأهم، فى التخييل، إبراز ما نريد أن نفعله بتلك الوقائع والاقتراب من صياغة أسئلة تحرك «المعني» وتفتح أبوابه عبر مسالك المتعة

الفنية . . .

يتجلي لنا هذا الاختيار عند هيفاء زنكنة من خلال الشكل الروائى الذى بلورته الكتابة . إنها تزاوج بين السرد والميتا- سرد وتكشف عن ذلك فى بداية النص وفى نهايته وأيضا فى وسطه (مقطع : أيها القلب ماذا تري؟) . توهمنا الكاتبة ، فى مطلع الرواية ، بأنها تكتفى بأن تقدم لنا رسائل تلقتها من صديقة رحلت عن بلادها واكتفت بمراسلة أصدقائها وبالرسم أحيانا ، وبالصمت فى غالب الأحيان . كأن الكاتبة تصطنع ضعفا أو مثيلا لها ، ومن خلالها تحكى عن طفولتها وتجربتها المأساوية فى مجال العمل السياسى والدفاع عن تحرير المرأة . نحن ، إذن ، أمام مسافة أولي تضعها الكاتبة لتنقلنا إلي عتبة التخييل . والمسافة الثانية تتضح من خلال إبراز الحاضر كنقطة انطلاق للنص ونقطة انتهاء أيضا . إنها تنبهنا إلي أنها لا تريد أن تحكى عن الماضى بوعى الماضى ، بل الساردة متمسكة بحالة الحاضر وبما ترسب فى إدراكها من وعى وقدرة علي استيعاب ما مضي . بعبارة أخري ، نحن أمام حوار بين الكاتبة الضمنية وبين صديقتها (مثيلتها) التى تبلور وعى الحاضر بأسئلته وقلقه : «هل سنعود ، فى يوم ما ، لنعيش مع من نحبهم ، مع الخاسرين؟» ص١٢ . ثم تضيف : «غالبا ما تقودنا الأسئلة إلي ممرّات لا حصر لها ، أسئلتك مشابهة لمفتاح سحرى لبوابة تُفضى إلي بوابة تفضى إلي بوابة وتستمر إلي ما لا نهاية . الطفولة هى السؤال أبدا وعقلانية الأجوبة ميزة الكبار» ص ١٤ .

وتعود الكاتبة إلي التأكيد علي تخييلية نصها فى «استدراك» لتقول : «الكتابة عن الماضى هى لعبة الكاتب مع الذاكرة ، يتحايل عليها . يركض وراءها فتزوغ منه لتختفى بين أُحجية الزمان والمكان ، فى متاهة الحاضر والأحلام . . . » ص١٣٤ .

هكذا يتحرر النص ، فى تشكيله ، من قيود التسلسل الزمنى ومن منطق التدرج وتفاصيل ما حدث «بالفعل» . ذلك أن تجربة السجن والتعذيب وانهزام الحزب الثورى لا يمكن أن تدرك إلا متداخلة مع كل الأسئلة التى ظلت مكبوتة ، مبعدة ، رغم جوهريتها . هل المناضل هو إنسان بلا طفولة ، بلا نزوات ورغائب؟ هل هذه الوحشية التى تلازم الماسكين بالسلطة قدرية أم مكتسبة من واقع العلائق ومضمون الثقافة؟ كيف يمكن أن يتحدث الثورى المهزوم عن كل هذا الخراب؟

تختار «فى أروقة الذاكرة» أن تحدثنا عن الطفولة والأمكنة المرتبطة بها ، وعن الأم والأب ، وعن رفاق الحزب ، وعن النساء فى السجن (أُم وحيد ، أُم جاسم ، أُم على . . .) ، وعن استئناف الحياة بعد الخروج من السجن والنُّزوح إلي لندن . واللافت للنظر ، هو الطريقة التى تتحدث بها الرواية عن تلك الفضاءات والشخوص والتذكُّرات . إنها تسلك إلي ذلك طريقة الكتابة بالكاميرا السينمائية ، لأنها توزع اللقطات علي نوعين : لقطات اشتمالية (بانورامية) ولقطات عُمْقية . فى الأولي ، تصف الأمكنة والشخوص والمناخ بسرعة واقتصاد ، وفى الثانية ، تَتمهل عند شخص أو حادثة أو ذكري . من ثم ، فإن ما يبدو تكرارا سرعان ما يتكاثف ليصبح تنويعا وتخصيصا . نجد نموذجا واضحا لذلك فى استحضار المناضل الشاب فؤاد : عندما أدخلوه علي الساردة ، فى السجن ، كتلة لحمية مشوهة ليتعرف عليها ، ثم وهى تصف وتسرد كيف التقته أول مرة (مقطع : أرأريت ما يكفى؟) ، ثم فى قصيدة كتبتها بعنوان «عن مظفر» ، وهو الاسم الحقيقى لفؤاد الذى أُعدم فى سجن أبو غريب . علي هذا النحو ، تأخذ الكتابة طابع الشذرية بالمعني الواسع ، أى الكتابة التى لا تريد أن تكون مكتملة أو استقصائية ، وإنما هى تكتفى بالشذرات لتبتعث فى مخيلة القارئ أجواء وعناصر يمكن استحضارها فى أكثر من شكل . وتخصيص اللقطات والمشاهد عند هيفاء زنكنة ، هو تخصيص للنكهة والتجربة والذكري . هكذا تأتى ملامح فضاء «زينو» القرية الواقعة علي الحدود العراقية – الإيرانية ، متميزة ، نابضة بحيوية المكان وحركات السكان . وكانت الساردة فى الثامنة من عمرها عندما زارت «زينو» مع والدها ، وتمنَّت لو أنها تبقي هناك . لكن قدرها مشدود إلي المدينة وجحيمها ، حيث وجدت نفسها ، وهى فى العشرين ، واقفة عارية وسط جلادين يحترفون التعذيب وقتل الإنسان . وفى المدينة الثانية –خارج الوطن– تعيش متحسسة جروحا لامرئية وتعاين ندوبا غائرة فى الأعماق . وبين المدينتين ، تسطع «زينو» قرية الطفولة الدائمة حيث «الثلوج وقمم الجبال ، الثلوج يبيعها الأطفال صيفا ، والطرق الجبلية المتشعبة ، والطبيعة الشفافة كأنها محفورة علي الزجاج (. . .) إنها المأوي ، الحنين الواعى إلي رحم الأم وحضن الأب» .

ونجد أيضا نكهة خاصة ، قوية وكاشفة ، فى مقطع «أيها القلب ماذا تري؟» ، المكتوب فى شكل يوميات تصف الساردة ، من خلالها ، تجربتها فى سجن النساء ذوات الأحكام الثقيلة . إنها صفحات جميلة ونافذة لا يمكن أن تكتبها إلا امرأة مرَّت من محنة تلك التجربة . . .

لكن «فى أروقة الذاكرة» لا تتقصد –كما قلنا– تقديم شهادة أو سرد تفاصيل تجربة الاضطهاد والقمع . إنها تُسهم فى صوغ أسئلة تنطلق من الخاص إلي ما هو أعم ، لتقترب من تجربة الوجود والكينونة . ومن ثم ، فهى تتعامل مع تجربة المحنة السياسية وكأنها

مادة خام لا تختلف فى شيء، عن بقية «المواد الخام» التى يمكن أن تستثمر وتستوحي فى الروايات «غير السياسية». ومن هذا المنظور، تتأبي «فى أروقة الذاكرة» عن التصنيفات الأدبية الجاهزة، لتندرج ضمن النصوص المفتوحة القابلة لأكثر من قراءة وتأويل. والبناء المنفتح لهذا النص، يتيح لكاتبته أن تربطه ربطاً وثيقا بالحاضر من خلال مقطعى «أحلام عادية جدا» و «الصمت». ذلك أن الصديقة التى تسرد -عبر رسائلها وأوراقها- مشاهد ولحظات من طفولتها ومحنتها، ما تزال مستمرة فى الحياة، ما تزال فى المنفي معذبة بتذكراتها وجروحها، غير إنها مطالبة بأن تعيش وتتواصل مع الآخرين: مع الرفاق المهزومين، ومع الغرباء الذين تسكن بلادهم. من ثمّ، تبدأ ذاكرتُها البحث عن النسيان عبر تجديد الأحلام والعلائق والانفتاح علي الحياة. فى حلمها، تردد: «. . . ربَّما سيغفر الموتي للأحياء هفواتهم فيتحررون من الأرق الدائم. . .».

ومع ذلك، ليس سهلا أن نمحو المنحفر فى الخلايا والمسامّ، لنندمج فى واقع الآخرين وحياتهم. جزء من حياتها صودر، وطفولتها تبدو بعيدة، مسيجة فضاءاتها، فلم يبقَ لها إلا الكتابة والرسم والانتظار، مقرفصةً، علي الرصيف. . . لكن هذه الصفحات الجميلة، العميقة التى كتبتها هيفاء زنكنة علي لسان مثيلتها (صديقتها)، استطاعتْ أن تأخذ بثأرها من أقبية التَّعذيب ومن السلطويين الجلادين، لأنها لم تستسلم للحبوط والانهيار، وكشفت عن القوي المخبوءة لدي الإنسان المؤمن بالحرية والحياة.

نحت متكرر

مى التلمسانى

الناشر / دار شرقيات / القاهرة / ١٩٩٥ / ١٠٤ صفحات

مراجعة / إدوار الخرّاط

«نحت متكرر» فى كتابة سينمائية

لاشك أن ظاهرة قد استرعت الانتباه فى السنوات القليلة الماضية تستحق الدراسة. أعنى ظاهرة ما سمى بـ «كتابة البنات» اللاتى تدفقن علي الساحة الأدبية بإبداعات لها سمات خاصة ونكهة خاصة، علي تنوع اتجاهاتها، ومشاربها، ومنازعها. ويكفى فى هذا الصدد أن أشير إلي قائمة طويلة من الأسماء التى بزغت حديثا، فى حقل القصة القصيرة علي الأخص، منها علي سبيل المثال أمينة زيدان ونورا أمين وسناء فرج ورانيا خلاف ونادين شمس وميرال الطحاوى وسها النقاش ومها غزال ونجوي شعبان ومنار فتح الباب وعفاف السيد وغيرهن، ومنها علي الأخص: سحر الموجى، وسمية رمضان، ومى التلمسانى.

وبداءة ذى بدء أشير إلي نقطتين أو ثلاث، بشكل عام.

فعلي رغم غني هذه الظاهرة وتعدد مساراتها ومغامراتها فإنها فى تصورى لا تشكل، بذاتها، حساسية أخري، مختلفة جذريا عما أسميته منذ عقدين أو ثلاثة «الحساسية الجديدة» بما افترعته من تقنيات ورؤي منصهرة بعضها ببعض، بداهة، تختلف أساسيا عن مضامين وأساليب الحساسية القديمة المستقرة منذ ما أسماه يحيي حقى «فجر القصة المصرية» علي النحو الذى أفضت فى بيانه من خلال كتبى النقدية «الحساسية الجديدة» (١) و«الكتابة عبر النوعية» (٢) و«أنشودة للكثافة» (٣).

النقطة الثانية أنه علي الرغم من تشابه كتابة «البنات» مع كتابة «الصبيان» من أمثال وائل رجب وهيثم الوردانى وأحمد غريب وأحمد فاروق وغيرهم فى الذهاب إلي شوط بعيد استفادا لتقنيات ورؤي معينة، فإن «كتابة البنات» أحفل بالشاعرية، وأقرب إلي رومانسية معينة، وتسرى فيها شرايين منعشة من اهتزاز المشاعر، والحنو، أكثر بكثير من التحييد الصارم والتشيئ البارد الذى قد يغلب علي كتابة الصبيان. وليس هذا مجرد الإكليشيه التقليدى عن الخلاف بين البنت والولد، أو بين المرأة والرجل، بل هو واقعة نصية ماثلة.

النقطة العامة الثالثة والأخيرة فى هذا المجال أن الكتابة الجيدة ليست مطابقة فى كل الأحوال لما يسمي بـ «الكتابة النسوية femi-

nist» أى الكتابة التى همُّها وشاغلها الشاغل تمييز المرأة والاحتجاج علي الغبن الواقع عليها ومناصرتها ظالمة أو مظلومة، هذه قضايا مجالها العمل الاجتماعى لا العمل الفنى بالضرورة وعلي سبيل الأولوية.

فارسة اليوم هى مى التلمسانى فى مجموعتها «نحت متكرر»، ومنذ البداية أستطيع القول إن كتابتها تندرج أو تسهم فى سياق الكتابة الحديثة التى يبدو أنها سائدة الآن فى أعمال الجيل الأخير من القصاصين، أعنى كتابة الرصد الخارجى، أو كتابة الرؤية.

ولكن العين الرائية هنا عين حانية ورقيقة، وليست عين الجورجون Gorgon التى تحيل من يقع عليه بصرهن إلي حجر جامد، إلي شيء لا روح فيه -قد يلوح أن بعض كتابات الكتاب الجدد فيها شيء من ذلك- لعل ما يرقق وقع النظرة عند مى التلمسانى أشياء، منها أن للشاعرية أو الاستعارة الدفينة، وجودا قويا فى نصوصها، ومنها نوع من الشبقية التى تتخذ تجليات عدة ولكنها تظل حارة ومترعة بحياة كامنة مثل كل شبقية.

ففى القصة الأولي المتميزة «نحت متكرر» نجد أن فى العلاقة بين أم وطفلها -علي أنها مرصودة بدقة سينمائية- ما يومئ إلي نوع من المتعة الحسية بين الاثنين، هى متعة الأمومة بلا شك، لكن فيها لذة شبقية لا شك فيها أيضا، يعد لها ويخفف من غلوائها روح من الدعابة، والتهكم بالنفس، والتلبث تكسر الانسياق وراء الإيهام القصصى العتيد. القصة فيها خصائص القص عند هذه الكاتبة: التقنيات السينمائية والسردية معا فى تمازج حميم، العناية بالصورة تعادل العناية بالصوت أو ما قد أسميه المؤثرات الصوتية، لقطات الزووم المقربة واللقطات العريضة، لكن التقنيات السينمائية لا تستأثر وحدها بالمشهد القصصى -بالمسمع القصصى- بالنجوي الداخلية القصصية أيضا، فليست التعليقات بين قوسين مجرد معادل لحوار متصور، أو مصور، ولكن هناك إفصاحا لا يتسني إلا للقص عن خلجات داخلية. وفى القصة لا يمكن أن نخطئ تقابلا كامنا ومحوريا بين البنت وأبيها، وبين الأم وابنها، يعطى للعلاقة كلها محتوي شبقيا غنيا وحسية مفصحا عنها ببساطة ومتعة تنتقل مثل شحنة كهربائية إلي المتلقى انتقالا عفويا. ولكن ليس فى الفن شيء «عفوى»، وإن كان لعله غير مقصود وغير متدبر عن عمد.

مى التلمسانى كاتبة مغامرة لا تتردد فى اتخاذ تقنيات تجريبية وغير مألوفة تماما، يصدق ذلك علي الأخص فى قصتها «تلك الروائح». هذه قصة سوفسطائية Sophisticated بأحسن المعانى، يعنى وراءها عملية عقلية قادرة علي التحليل والتركيب، من بين عمليات حسية وشعورية متميزة، تلجأ مى هنا إلي كسر السردية عن طريق كسر النحو، تنهى فقراتها باسم وصل غير موصول هذا الموصول الذى يأتى فى أول الفقرة التالية، أو بجملة ناقصة لا تستكمل إلا فى أول الفقرة التالية، أو بموصوف لا تأتى صفته (المركبة) إلا بعد قطع الفقرة، وهكذا.

هذا طبعا يضرب الملل من السرد القصصى العتيد، وهو بالطبع أيضا مستلهم من تقنية التقطيع شبه السينمائى، أو استخدام الصورة الثابتة the still فى سياق التتالى السينمائى المتحرك.

مثال ذلك أن تقول: «فوق المائدة التى.»، وتنهى الفقرة بنقطة توقف كاملة، ثم تبدأ الفقرة التالية بعد هذا القطع «يغطيها بعض التراب...». فهى قد أوقفتك عند «التى» كأنما لتدعوك أو تضطرك إلي أن تسأل «ما لها هذه المائدة...؟» وبعد لحظة وقوف قد تطول وقد تقصر، تلحقك بأنها «يغطيها بعض التراب...».

وهو ما يحدث مرة أخري عند جملة من كلمة واحدة «نافذة.»، بعدها نقطة توقف كامل، وفراغ، لحظة سكون، وربما تساؤل وتلهف: «مالها، ما شأنها هذه النافذة؟»، حتي تأتيك الفقرة التالية «أطل منها علي الطريق...».

وهكذا علي طول القصة.

لكن التقنية هنا ليست سينمائية تماما، العناصر الحسية اللمسية والروائح والطعوم تقوم أيضا بدور رئيسى.

ومع أن القصة تدور فى سياق يبدو للوهلة الأولي مألوفا ويوميا إلا أن فيها لمسات فانتازية خفيفة وسرعان ما تتصاعد موجة شبقية عالية لكنها مأخوذة فى بحر التفاصيل المبتذلة التى تلغى كل جاذبية سردية للشبق وكل خجل أو تورع منه، علي السواء من جانب أو من آخر.

قصة «أرصفة» قصة لها حضورها، التقنيات المستلهمة من السينما سائدة، المشهد بصرى أساسا ولكن المؤثرات الصوتية قوية، هناك بالطبع التكبير أو التقريب بالزووم، والتقطيع، والمونتاج، والدوران بالكاميرا، البان، واللقطات الواسعة العريضة وكل شيء، ولذلك فإن الفعل المضارع والجملة الأسمية هى الغالبة لأنها أفعال وأسماء الحضور البصرى المباشر وليس مجرد الحكى فى الماضى. لكن العمل أساسا لغوى -الكلمات هى «سيدات القصر»، والمواقيت المتتابعة الفجر والظهر والمساء والليل تمتزج بمواقيت

القلب الخاصة، مترجما عنها برموز أو شفرات، إن «أسراب النساء» أو «الرجل العجوز» أو «رجل رفيع» أو «الحبيب» (إلي آخره في الجمادات أيضا) شفرات شعرية أو إيماءات لغوية، فليس لها في الحق وجود مجسم ذو ثلاثة أبعاد – كالمتوهم أنه يحدث في القص التقليدى –بل هى تختزل عن عمد إلي إشارات لغوية تثير إيحاءات ملتبسة –مع تحددها القاطع.

أهمية اللغة هنا لا شك فيها –مع وضوح الاستلهام السينمائى –وهناك ما يقطع بتلك الأهمية فى استخدام الكاتبة تشبيه المجسم بالمجرد، علي عكس طرفى التشبيه المعتاد، فهى تقول مثلا «صوتا مكتوما كالغيظ» فتحذف تجسيم «الصوت» لتحيله إلي تجريد «الغيظ»، وهو ما يتكرر علي الأقل أكثر من مرة.

فى القصة علي الأخص –وفى الكتاب عامة– شبقية تكسر الطابو دون اعتساف ودون تعمُّل، أى برفق وما يشبه العفوية الطبيعية– ليس فى الفن كما قلت لا عفوية ولا طبيعية بل هو مكر الفن الحميد (انظر صفحة ٧٣).

ولعل الوصف الدقيق لتقنيات ورؤي مى هو الذى تأتى لنا به مى نفسها «كانت قاعة العرض مظلمة وكان الفلم يومض فى كل لحظة بضوء جديد ثم يخفت الضوء وتستمر الخيالات فى حركتها الدءوب».

علي أنه يجب أن يضاف إلي الوصف عنصر الحسية، والإيحاءات اللونية، وملامس اللوحة التشكيلية، وهو ما أجده واضحا فى قصة «ونوافذ» التى نتبين فيها أيضا، تقنية المزج أو الـ super imposition المعروفة، فى المزج أو وضع صورة فوق صورة بين ما يسمي الواقع الخارجى، وما يسمي الحلم أو التهويم أو التخييل، هى عندى واقع واحد متعدد المستويات بطبيعة الحال.

«ونوافذ» قصة طويلة – مى هنا تكسر تقليد الوجازة والقصر الذى أوشك أن يصبح كلاسيكيا الآن كما نري فى تلك «القصص/ اللقطات» التى لا تتجاوز بضعة سطور– علي أن ما شد انتباهى حقا، هنا، هو أنه ليس هناك عندها شيء مسلم به، ليس هناك عندها –وعندى– «واقع» نهائى مفروض يعرفه القاص تمام المعرفة ويسلم به أولا قبل أن يخط سطرا فى قصته، لا، بل هناك –فقط– احتمالات متصلة متداخلة مع مظاهر –أو ظاهرات– هذا «الواقع» تداخلا أساسيا، فهما يكونان نسيجا واحدا. «نافذة شتوية» من تجليات هذا الملمح الأساسى فى رؤية مى التلمسانى.

ومع ذلك كله فإن فى كتاب مى التلمسانى –علي ما يبدو فيه من عناية باليومى المبتذل the banal –حزنا مضمرا غير مفصح عنه تماما يسرى فى العمل كله، لكننى أحسسته بوضوح، ويمكن بسهولة أن نستقرئه وأن نستدل عليه بأكثر من شاهد نصى– ولعلنى أسميه حزن الشعر المضاد للرومانسية. ومن ثم فهو الملامس لجوهر الرومانسية، هو ضدها لأنها قائمة، موجودة، لو لم تكن هناك لما كانت ثمة حاجة لمعارضتها أو لدحضها.

ميزة أخري فى كتابة مى التلمسانى هى أن كل حواسها يقظة، وقادرة علي أن تتكلم، علي أن تقول نصها، أريد بذلك أن أبطل وهما أخذ يشيع بسرعة هو أن هذه كتابة سينمائية، بهذا التبسيط؛ هذه أساسا «كتابة».

فى «بضعة آلاف أخري كالجنيهات أو كالموتي» يتحول الموت إلي واقعة يومية عادية، كما تتحول الشبقية إلي تلك الواقعة، من غير أن يفقدا، كلاهما، روعة أو روعا معينا.

فى قصة «يحدث فى الماضى أن نرغب فى شيء من المشاركة» (لم تعد العناوين الآن كلمة ونصف!)، ومع تقنيات القطع والإدغام والاسترسال والفلاش باك، فإننا نحن نشعر فعلا بالمشاركة (نحن يعنى الكاتبة والقارئ معا) حتي ونحن لا نجاور الأحداث بل نجاوزها ونعبرها ونتقاطع معها ونحيلها أيضا إلي «لا أحداث» أو إلي «أحداث مضادة» لا توجد أصلا، أو لا يسطع عليها نور، بل تقع فى عتمة الكتابة، فتخايلنا برؤي أجمل وأسطع مما لو كان النور يسقط عليها مباشرة.

ويمكن – إذا استرسلنا فى سياق المرجعية السينمائية– أن نعتبر قصص «نوال» و «فوزية» و «دكان فى الوكالة» أشبه بأفلام «كارتون»، قائمة علي سخرية غير سوداء وغير جارحة وغير مريرة، هى سخرية ما يسمي « اللسان وراء الخد»، حيث السخرية تقع لا علي المواضعات الاجتماعية التقليدية فقط بل علي مواضعات القص التقليدى أيضا. استرعي نظرى جملة لا تكتبها إلا امرأة –أو كاتب له من قوة الخيال ما يمكنه من ذلك: «لا تلبث أن تبتلع ابتسامتها وترفع نهديها قليلا بحركة خلفية من كتفيها وتواصل طريقها...».

مرة أخري تصف مى نصها بنصها حينما تشير فى سياق آخر إلي ما تسميه «إنقاذى من براثن العملية التقليدية» فهذا بالضبط ما تفعله فى كتابتها، تسعي إلي الخلاص من عملية القص التقليدية.

لا تبقي لى إلا إشارة موجزة إلي الأغنيتين اللتين تختتمان «نحت متكرر» (التكرار سمة من سمات نص هذه الكاتبة فى

«أرصفة»، فى «ونوافذ»، فى «الأغنية»، فى أفلاك النصوص الصغيرة المتواشجة).

وعلي رغم أن الكاتبة تزعم -عن حق- أن مرجعيتها ومرجعية معظم الكتاب من جيلها ليست الهمّ بقضية اجتماعية ولا مساجلات أيديولوجية فإن فى عملها كله رسالة اجتماعية مضمرة ومستخفي بها.

ففى «أغنية عن الوطن» يثور السؤال: هل ينحل الوطن حقا إلي علاقات حميمة صغيرة هى وحدها فى غاية الأهمية؟ أما «أغنية قديمة» التى نشرت قبل ذلك بعنوان «أحمس أفندى» (ولذلك دلالته) ففيها شجاعة نقد الشعارات الخاوية، نقد مرير خفى جدا ومترهف جدا، لسلبية المواطن العادى، ولكن هنا أيضا وأساسا إيمان خفى جدا ومترهف جدا بالمواطن العادى.

فإذا كان العالم عند مى التلمسانى نحتا متكررا، فإنه عندها كذلك، بنصها، «نصف كون، نصف وعى»، أما النصف الآخر فهو الشعر غير المفصح عنه، الموأ إليه بصمت. فهل يمكن للكلمات -للغة- أن تومئ بصمت؟ نعم، يمكن، بل هو أحيانا ضرورى، لأن الإسرار، الإخفاء، اللواذ بالتفصيلات الخارجية الكثيرة لكى تغرق وتغطى وتنقذ الجوهرى، هو ما أعنيه هنا بالصمت. وهو صمت قوى النداء، ساحر الإغراء.

(١) الحساسية الجديدة، إدوار الخرّاط، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣.

(٢) الكتابة عبر النوعية، إدوار الخرّاط، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

(٣) أنشودة للكثافة، إدوار الخرّاط، دار المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٩٥.

قاموس المسرح

تحرير وإشراف د. فاطمة موسي

الناشر / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٩٥

مراجعة/ حازم شحاتة

مشروع طموح ومنهج غير محدد

شرع اثنان من الباحثين الشبان، هما عصام أبو العلا وسباعى السيد، منذ ثلاث سنوات، فى إصدار قاموس للمسرح المصرى، يوثق للحركة المسرحية المصرية من ١٨٧٠ حتي الآن. لكن هذا المشروع الكبير توقف لأسباب اقتصادية، فمثله يحتاج إلي مؤسسات كبيرة ذات تكنولوجيا حديثة وفريق عمل من الباحثين المتخصصين. وهذا ما توفر للهيئة المصرية العامة للكتاب التى أصدرت الحرف الأول (أ) من قاموس المسرح فى يناير ١٩٩٥، بوصفه نشرة استطلاعية، أشرفت عليها د. فاطمة موسي بمعاونة الباحثة غادة الريدى والباحث سمير عوض.

وقد جعلت هيئة الإشراف والتحرير لنفسها هدفا طامحا هو أن يكون هذا القاموس «مرجعا ودليل بحث للباحث العربى فى شؤون المسرح»، كما تقول د. فاطمة موسي فى مقدمتها للقاموس. وعلي هذا يضم القاموس ترجمة كاملة لموسوعة أكسفورد عن المسرح، جنبا إلي جنب مع توثيق المسرحين المصرى والعربى. وإذا كانت الترجمة قد توفر عليها نخبة من أساتذة اللغة الإنجليزية وآدابها فإن، المسرحين المصرى والعربى قد اضطلع بهما الباحث سمير عوض بمفرده، وهو مؤرخ وباحث جاد ودءوب، لكن المهمة الثقيلة التى يقوم بها هنا ربما تكون أكبر من أن يقوم بها شخص واحد، لذلك اقترح عليه الاستعانة بالباحثين عصام أبو العلا وسباعى السيد، والاستفادة من المادة المتاحة لديهما حتي يتوافر للقاموس أسباب الكمال ويؤدى المهمة التى صدر من أجلها.

واستجابة لرغبة هيئة الإشراف والتحرير فى أن تتلقي ردودا من القراء حول هذه النشرة الاستطلاعية، واحتفالا بهذا العمل الكبير، وسدا لبعض أوجه النقص التى قد تشوب هذا المشروع الضخم، أسوق هنا بعض الملاحظات.

لم يستفد القسم المصرى والعربى بالمنهج الذى اتبعه قاموس أكسفورد المترجم فى النسخة نفسها، فلم نعرف منهجا واضحا للمادة المصرية والعربية التى يضمها القاموس. فبينما أثبت قاموس أكسفورد شخصية الخادم الذكى فى الكوميديا ديلارتى «أرلكينيو»، لم ينتبه القسم المصرى إلي شخصية «أبو ريدة» وهو الخادم الذكى فى الكوميديا المرتجلة عند يعقوب صنوع، والجد الأكبر لشخصية «عثمان عبد الباسط» التى كان يجسدها على الكسار واشتهر بها. وإذا كانت شخصية «أبو ريدة» قد أصبح اسمها

«كامل» فى الفصول المرتجلة المصرية، أو «عثمان عبد الباسط» عند على الكسار، وإذا كانت قد انتقلت إلي كوميديا المثقفين مع أشكال وشخصيات شعبية أخري، كما يري د. على الراعى- فهل يضع القاموس فى خطته تتبع الأنماط المسرحية أو الشخصيات عبر مسيرة المسرح المصرى، وهل سيعالج القاموس شخصيات مسرحية شهيرة فى أجزائه التالية مثل «حمدى» عند ميخائيل رومان، أو«بهية» عند نجيب سرور، أو «العمدة» والخادمة الذكية عند نجيب الريحانى، وغيرها من الشخصيات، أم أن هذا العمل سوف تواجهه صعوبات منهجية وتوثيقية، وسيفتح أبوابا يكون من الصعب إغلاقها؟ سنلاحظ أيضا أن قاموس أكسفورد اهتم بالمسرح فى البلدان المختلفة، وقد ترجم منه «قاموس المسرح» المسرح فى إيطاليا وإنجلترا وأمريكا الجنوبية وغيرها. فلماذا لم يهتم قاموس المسرح فى قسمه المصرى والعربى ببلدان عربية مثل «الإمارات» أو بأقاليم مصرية -حسب المنهج نفسه- مثل أسيوط والإسكندرية، وقد قامت فيهما حركة مسرحية منذ القرن التاسع عشر، بل كان نصيب الإسكندرية مثل نصيب القاهرة من الفرق الأجنبية الزائرة التى مثلت أحد الروافد الأساسية فى تشكيل المسرح المصرى فى المدينتين. فهل يستكمل هذا فى طبعة تالية أو فى الأجزاء الأخري أم أن هذا ليس من منهج القسم المصرى والعربى؟

اهتم قاموس أكسفورد أيضا بالمصطلح المسرحى مثل «الأرليكاتيه» و «الأزياء» و «الأفانسيه» ومن المؤكد أنه اهتم بمصطلح «الإيهام»، لكن القاموس المصرى لم يثبته، ولم يثبت مصطلحات مهمة مثل «الأرينا» و «الارتجال» و«الإيقاع». أما عن أسماء المسرحيين المصريين والعرب فلا ندرى المعيار الذى اتبعه القاموس بحيث أغفل بعض الأسماء وأثبت الأخري. فإذا كان المعيار هو حجم الإنتاج، فلماذا يذكر القاموس فى مادته «المكست، كارل جوناس لوف» (١٧٩٣ - ١٨٦٦) وتعريفه الكامل هو «مؤلف مسرحى سويدى تأثر بالشاعر الألمانى شيللر» (ص١٥١)، ويغفل الكاتب (أبو سنة، محمد إبراهيم) وله مسرحيتان هما «حمزة العرب» و «حصار القلعة»، أو الكاتب (أبو سعدة، محمد فريد) وله مجموعة مسرحيات شعرية قصيرة. كما أغفل القاموس أسماء عدد لا بأس به من الممثلين مثل خيرية أحمد وثريا إبراهيم (والأخيرة ممثلة مخضرمة بالثقافة الجماهيرية ولها باع طويلة فى مسرح الأقاليم مثلها مثل محمد أبو العينين الذى أثبته القاموس) وأحمد أباظة، ومشيرة إسماعيل، ونهير أمين، وراوية أباظة، وأحمد آدم، ومن مؤلفى مسرح الطفل نادر أبو الفتوح، ومن النقاد حامد إبراهيم، وخليل أرمانيوس (وهذا الأخير من نقاد العشرينات اهتم بالدفاع عن الفودفيل وارتبط اسمه بأمين صدقى فى ظهوره واختفائه، فبعد أن دافع عن مسرحيات أمين صدقى عاد فهاجمها، فاشتبك معه أمين صدقى فى مشاجرة شهيرة فترك النقد. ويمكن الرجوع إلي كتاب د. أحمد شمس الدين الحجاجى «النقد المسرحى فى مصر» لمتابعة هذا الناقد ومعرفة المصادر المتوفرة عنه)، ومن المخرجين أحمد إسماعيل، وحسنى أبو جويلة، ولكليهما تجربة متميزة بالثقافة الجماهيرية. ولم يأت القاموس علي ذكر الباحث والمترجم د. حمادة إبراهيم، والباحث د. محمد أبو الخير، والباحث عصام أبو العلا، وله ثلاثة كتبَ نقدية بالإضافة إلي تقديمه وتحقيقه لأعمال نجيب سرور الكاملة، والباحث سيد الإمام.

إن هذه الإغفالات لا تقلل بأى حال من الجهد الكبير الذى بذله الباحث سمير عوض فى الإحاطة بعناصر الحركة المسرحية المصرية والعربية عبر تاريخهما الطويل، وبخاصة فى غياب مؤسسة توثيقية يعتمد عليها، وهو ما كان يستوجب الاتصال بالمصادر والمؤسسات المختلفة للاستفادة من مادتها التوثيقية، حتي تكتمل لهذا العمل الطموح أسباب نجاحه.

صمت قطنة مبتلة

فاطمة قنديل

الناشر / دار شرقيات / القاهرة / ١٩٩٥ / ١٠٢ صفحة

مراجعة / أسامة الدناصورى

عند القراءة الأولي والمسح السطحى لديوان فاطمة قنديل «صمت قطنة مبتلة» الذى صدر أخيرا عن دار شرقيات، يلاحظ القارئ أن هناك منطقتين وطريقتين للكتابة تقتسمان الديوان الذى يتكون من ثمانى قصائد، كان من نصيب كل طريقة أربع قصائد. والمتابع لحركة الشعر الحديث فى مصر، يعلم جيدا أن الشعر مر ببضع «ثورات» أو قل: «حركات تمردية» بالأساس ومناهضة

فى العموم لكتابة سابقة. آخر هذه الحركات هى التى أسفرت عن موجة الشعر الجديد الذى يسود الساحة الشعرية الآن فى مصر علي وجه الخصوص. وأعنى بقولى: يسود الساحة الشعرية، أنه بالإمكان التيقن من وجود نموذج شعرى سائد، عملة رائجة، آخر صيحة، وما لها من إغراء دائما، خصوصا علي الغريرين، صغار السن الطائشين، ولكن أيضا الشجعان، الواثقون، المقامرون باستهجان الجمهور المترقب.

أما الحكماء المحنكون الذين عركوا الحياة وعركتهم، فإنهم ينتظرون، لا يجرءون علي التضحية بجماليات نافعة «وملء العين» لصالح ماذا؟ لصالح نموذج بهذا الابتذال؟ وهذه السهولة والخفة؟ ينتظرون، ولكن إلي حين، حتي يطمئنوا إلي سيادة النموذج الجديد وقدرته علي الاجتذاب ونجاحه، ومن ثم انحسار النموذج القديم وعزله، فلا يجدون بدا من الإسراع بالقفز من السفينة الناجية، وبتغيير ترس أو ترسين فى الآلة، فتصير صالحة لإفراز نماذج جديدة.

نعود إلي الديوان الذى بين أيدينا. ونعود إلي كلام كنا قد بدأناه حول لغتين أو بالأحري منهجين للكتابة، زاويتى نظر للعالم. الطريقة الأولي تضم القصائد الأقدم تاريخا التى يعود زمن كتابتها إلي العامين ٩٠و ١٩٩١.

الشاعرة هنا مطمئنة إلي لغة كانت سائدة فى حقبة سابقة، «حقبة السبعينات»، ولنأخذ علي سبيل المثال القصيدة الأولي «شفت عن شراييها» التى سبق للشاعرة أن نشرتها تحت عنوان آخر هو «الجزر»، وهو عنوان أقرب إلي موضوع القصيدة، إذ أن هناك جزيرة ترحل إليها الشاعرة، ترحل إليها مثل أى نورس فى الحكايا، جزيرة أسمتها الشاعرة «حدقة الماء» حيث تستطيع أن تبصر الضفاف البعيدة وهى تدس أنفسها فى القواقع. ولكن الشاعرة أعادت النظر للقصيدة بوعى ينتمى إلي طبيعة اللغة المكتوبة بها ، واكتشفت أن هذا العنوان القريب الذى يسمح بتأويل ما أو إشارة لموضوع ما قد يضر بأهداف النص، الاستراتيجية التى من أهمها حرمان القارئ قدر الإمكان من الفوز بمعني محدد أو تأويل قريب للنص مما يفقده إمكانات توالده اللانهائية والمتعددة، ومن ثم قدرته علي الإرباك والتشوش الذى يحدث فى ذهن وشعور القارئ، فاختارت جملة وردت عرضا داخل النص وهى «شفت عن شراييها» وآثرت أن تكون هى عنوانا مخاتلا وخادعا.

وإذا عبرنا عتبة العنوان ودلفنا إلي النص لاكتشفنا بعد القراءة الأولي أننا بإزاء رحلة قامت بها الشاعرة، رحلة فى اللغة جمعت لها الشاعرة عدتها المتجانسة بدون أن تغفل شيئا من لوازم الرحلة التى تضمن لها النجاح والتجانس والاتساق، فنري: النوارس، القارب المثقوب، قطعة الثلج، الأسماك الميتة، الأسماك الملونة، المجداف، الجزيرة، الضفاف البعيدة، القواقع، الصدف، اللؤلؤ، الزبد، السطوح، شوارع البحر، سلمات الأفق، الضباب، أرصفة الموج. كل هذه المفردات هى العدة التى جمعتها الشاعرة كمكعبات الميكانو لتصنع منها لعبتها اللغوية: النص المتجانس، المتسق، والناجح بمقاييس ومعايير ووعى الحقبة السابقة (وعى السبعينات). ولا ندعى هنا أننا فى معرض نقد لهذا الوعى الجمالى الذى ينتمى إليه النص، ولسنا بصدد كشف مصداقيته ومن ثم الإشادة به أو كشف زيفه، لكننا نطمح فى التوصيف فحسب.

ولكى نقترب أكثر من توصيفنا هذا علينا أن نقرأ النص قراءة ثانية لنري عن قرب المستوي الثانى للغة، ومنطق التركيب الذى يعني كثيرا بالصورة المركبة، والبلاغة والمجاز، فنري جُملاً من قبيل: «حتي بدت أكفهم حمائم معلقة»، «وحدى كقطعة من ثلج شفت عن شراييها»، «كنت أخترق الأشجار بدم عشوائى»، «الضفاف تدس أنفسها فى القواقع»، «شوارع البحر»، «سلمات الأفق»، «اغتسلت بلغة لا أعرفها»، «أندف الضباب»، «أسندت ظهرى علي أرصفة الموج»، «أجرجر خيوط الأفق». لا يسمح المجال هنا أيضا بالحديث عن بلاغة قديمة: عن الاستعارة بأشكالها المتعددة، عن المشبّه والمشبّه به أو المضاف والمضاف إليه، عن الصورة وكيفية تركيبها وبنائها، ودلالتها، وتأويلها.

ولكن نتذكر فحسب أننا لا نطمح إلي أكثر من التوصيف الذى يقودنا إلي ضم النص إلي وعى جمالى يري أنه ابن شرعى لنشاط لغوى محصّن، وأنه ما هو إلا لعبة شكلية وصناعة تعتمد علي مهارة وحذق اللاعب المؤلف، ولكن اللعبة عادة لا تخرج خارج حدود النص، أى إن كاتبها وقارئها غير مجروحين بها.

يجب أن نتذكر أننا نقرأ الديوان فى عجالة، ولذلك استسمحكم فى أن نقفز قفزة واسعة لنصل إلي القسم الثانى من الديوان الذى يضم أربع قصائد كتبت فى العامين ٩٢و ١٩٩٣.

والملاحظ فى هذه القصائد أنها تنتمى إلي اللغة الجديدة أو الحساسية الجديدة التى تسود الساحة الشعرية الآن. إذ يتضح جليا عند القراءة الأولي أن هناك سمة أساسية غالبة تميز الكتابة الجديدة بكاملها تقريبا، ألا وهى سمة الاعتراف أو استثمار التاريخ

الذاتى والأحداث الشخصية جدا والشديدة القرب من حياة الشاعر، أى إنها سمة مضمونية يعني الشاعر فيها بما يقوله أكثر من اعتنائه بإحكامه للعبة بنائيا وشكليا. وكيفية القول تتسم هى الأخري بسمات كثيرة، أوضحها اعتماد لغة بسيطة خالية تقريبا من المجاز والصور المركبة قدر الإمكان.

والملمح اللافت الذى يميز لغة فاطمة قنديل هو «التأمل»، واللغة التى نستطيع أن نقول عنها إنها لغة هادئة، باردة نوعا ما، باردة برودة الحكمة، وبعيدة عن التورط فى أداءات حارة تستدر بها عاطفة القارئ حتي وإن كانت تتناول مواقف تستوجب ذلك.

بقى أن نشير إلي أن هناك مقاطع تقف منفردة بين النصوص، ومقاطع أخري تستقل بنفسها داخل القصائد، يمكن القول إنها لوحات صغيرة، ناجحة وجميلة.

«المرأة والكتابة» لرشيدة بنمسعود

أفريقيا الشرق، الرباط / ١٩٩٤ / ١٧٥ صفحة

مراجعة تحليلية قدمتها د. مارلين نصر، نشرت في العدد التذكارى الخاص

بالمعرض الأول لكتاب المرأة العربية. وسقط العنوان سهوا.

ملخصات في علم الاجتماع

نصوص السينما والتلفزيون والمنهج الاجتماعى

د. نسمة أحمد البطريق

الناشر / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٩٥ / ٢٦١ صفحة

يحاول هذا الكتاب أن ينهض بمهمة استخلاص بعض المفاهيم والإجراءات المنهجية التى تخص كتابة النص السينمائى والتلفزيونى، بوصفها ممارسة لها جوانبها التقنية والمضمونية ذات الارتباط بالسياق الاجتماعى والمواضعات الفنية، عبر تحليل بعض النماذج الفنية المهمة مثل: فيلم شادى عبد السلام القصير «الفلاح الفصيح»، والمسلسلان التلفزيونيان «ليالى الحلمية» لأسامة أنور عكاشة، و «رأفت الهجّان» لصالح مرسى.

الكتاب يقدم بعض الإجراءات النقدية التى تعين فى دراسة وتحليل البني الفنية والمضمونية للأعمال السينمائية والتلفزيونية، ويستند منهجيا إلي نظريات علوم الاتصال الجماهيرى ومقولات علم اللغة والأسلوب، فضلا عن مقولات التحليل الاجتماعى للنص الأدبى. وهو يقع فى ثلاثة فصول: الأول عن وسائل الاتصال الجماهيرى وإمكانيات التعبير عن فكر وثقافة المجتمع،

والثانى عن خطوات تحليل بنية الفيلم، والثالث عن المراحل الإجرائية للتعبير بلغة السينما والتلفزيون.

مختارات من النصوص المقدسة المرسخة للحقوق الإنسانية للمرأة فى الإسلام

فريدة بنانى وزينب معادى

الناشر / مؤسسة فريدريش إيبرت/ الرباط / ١٩٩٥ / ٢٠٠ صفحة

يرصد الكتاب صورة المرأة فى الشريعة الإسلامية انطلاقا من مصادرها الأصلية: القرآن الكريم والسنة النبوية الصحيحة، معتبرا أن تهميش النساء فى المجتمعات العربية الإسلامية الآن وليد تصورات المسلمين وتطويعهم، من خلال الاجتهاد، لهذه النصوص فى خدمة التمييز بين الجنسين. ولذلك تدعو الكاتبتان إلي الرجوع إلي المصادر الأصلية للشريعة الإسلامية والإنصات إليها بعيدا عن الاجتهادات الفقهية البشرية التى أضيفت إليها. وهما تتوجهان بالكتاب إلي كل من يطرح ويناقش الحقوق الإنسانية للمرأة، وفى إطار التأكيد علي مبدأ شمولية هذه الحقوق للنساء والرجال معا.

يتعرض الكتاب فى الفصل الأول للآيات والأحاديث التى تقطع بتساوى الرجال والنساء فى الكرامة وفى القدرات العقلية. وفى الفصل الثانى يركز علي مكانة المرأة فى المحيط الأسرى. وفى الفصل الثالث يجمع الآيات القرآنية والأحاديث التى تؤكد حق النساء فى ممارسة الحياة السياسية اقتداء بالدور الذى لعبته النساء فى صدر الإسلام فى تأسيس الدولة الإسلامية والمشاركة فى القرار.

الاتجاه الإشراقى فى فلسفة ابن سينا

د. مرفت عزب بالى

الناشر / دار الجيل / بيروت / ١٩٩٤ / ٥٤٢ صفحة

تذكر الكاتبة أن مبعث اهتمامها بدراسة الاتجاه الإشراقى عند ابن سينا هو الجدل حول فلسفته المشرقية. ودراستها تكتسب أهميتها من كونها تجمع بين وجهتى النظر الفلسفية والإسلامية، وتمثل نقطة للالتقاء بين البعدين الإسلامى واليونانى. فابن سينا فيلسوف إسلامى مشرقى له إسهاماته فى ميادين متباينة ، كالفلسفة والطب والفلك والسياسة والأدب والشعر والتصوف. الدراسة تتوزع فى ثلاثة أجزاء يتكون كل منها من ثلاثة أبواب.

الجزء الأول عن المصادر الإشراقية لابن سينا، وعلاقته بالشيعة، وأثر ذلك علي فلسفته. أما الجزء الثانى فيدور حول المعرفة فى فلسفة ابن سينا من منظور إشراقى، وأهميتها فى ترقى النفس، وموقف ابن سينا من العلم اللدنى. وأما الجزء الثالث فيبحث فى مشكلة الألوهية والجانب الإشراقى فى نظرة ابن سينا إلي الله، وكتاباته حول مشكلة الفيض السينوية، وصلة الله بالعالم، وآرائه فى النبوة والمعجزات.

دراسة عن أوضاع المرأة فى الأسرة البحرينية

دراسة ميدانية

الناشر / جمعية نهضة فتاة البحرين / البحرين / ١٩٩٣ / ١٦٨ صفحة

تستهدف هذه الدراسة الميدانية التعرف علي أوضاع المرأة فى الأسرة البحرانية، ومدي إسهامها فى النشاط الاقتصادى، والمستوي التعليمى لها وأثره فى تغير الوضع الاقتصادى. وتتناول الخدمات المتوافرة للأسرة فى المنطقة من الناحية التعليمية والصحية والسكنية، وتتناول أيضا المشاريع التى أقامتها الجهات الرسمية البحرانية ومدي استفادة الأسر فى المنطقة من تطبيقها. وتوفر الدراسة قاعدة من البيانات والإحصاءات التى لاغني عنها عند وضع سياسة محلية مدروسة عن كيفية الاستفادة من هذه الطاقة البشرية فى خطة التنمية. وتعنى - بالإضافة إلي ذلك- بأثر تخلف الوضع الاجتماعى علي سلوك الأفراد. وقد أوضحت الدراسة، بوجه عام، أن الأسر البحرانية تتميز بارتفاع متوسط عدد أفرادها وانخفاض الدخل بشكل غير متوازن، مع ارتفاع الأسعار.

الدولة الجلائرية وأهم مظاهر الحضارة فى العراق وآذربيجان

خلال القرنين الثانى والتاسع بعد الهجرة

د. يمني رضوان

الناشر / مطابع الأهرام / القاهرة / ١٩٩٤ / ١٩٤ صفحة

الدولة الجلائرية هى إحدي الدويلات التى ظهرت فى غرب آسيا خلال القرن الثامن الهجرى. وقد مرت تلك الدولة بالمراحل التى تمر بها أية دولة من الدول، فقد نمت فى عهد الشيخ حسن الجلائرى (٧٤٠ - ٧٥٧هـ) الذى اتخذ بغداد عاصمة لدولته. والمرحلة الثانية كانت مرحلة الشباب -كما تقول الكاتبة- فى عهد السلطان أويس بن حسن الجلائرى (٧٥٧ - ٧٧٦هـ) الذى وطد أركان الدولة واتخذ تبريز عاصمة لها. وفى عهد أخيه بدأت الدولة تضعف وتتدهور، بسبب الصراع علي السلطة ومواجهة خطر المغول وغيرهم، ثم سقطت فى عهد السلطان أحمد بن أويس. وقد اهتمت الكاتبة فى كتابها هذا ببحث علاقة الدولة الجلائرية بالدول المجاورة لها، ومظاهر التنظيم الإدارى والعسكرى فيها، وعرضت للحالة الاقتصادية ولأشكال الحياة الاجتماعية والثقافية فيها. الكتاب يقع فى خمسة فصول تختمها الكاتبة بملاحق تتضمن أسماء خلفاء وسلاطين الدولة الجلائرية وخارطة لحدودها.

ملخصات فى الأدب والنقد

خشب ونحاس

سمية رمضان

الناشر / دار شرقيات / القاهرة / ١٩٩٥ / ٦٤ صفحة

تسرد سمية رمضان فى مجموعتها القصصية كمن يسرد حلما. ولأن لغة الحلم لغة رمزية تمتلئ قصص الكاتبة بالرموز الموحية. فى قصة «الثمن» حلم التردد فى الاختيار بين الحرية فى المجهول والمكوث فى سجن الرضاء بما هو مختبر سلفا ومعروف، لتدرك صاحبة الحلم أن العالم الحقيقى وحده خارج النافذة. وفى قصة «البئر» تسرد عن ضياع العمر فيما تظنه حلما مقدسا، فهل أغناها امتلاء البئر فى دأب بحبات الندي حتي فاضت عن مضى العمر. وفى انتقال إلي عالم الواقع تقص سمية رمضان عن تجربة اللقاء مع الآخر خارج الوطن، وتلك اللحظة التى ننزع فيها أقنعتنا ونسترد هويتنا، وما قد تخلفه من إحباط فى بعض الأحيان. وفى قصة «المعدية» المراكبى الذى ينقل الناس فيمنحهم أضعاف ما يمنحونه من قروش قليلة، تمضى به سنوات طويلة فوق المعدية وهو يأمل فى العثور علي من يقف أمامه موقف المساواة، لكنه لم يفهم سر الأمل الذى عاش له وبه قبل أن تتحطم المعدية. وتعود الكاتبة للاستغراق فى عالم الذاكرة والحلم فى قصتها «خشب ونحاس» حيث تبدو البطلة كمن يبحث عن شيء مفقود لا تيده برغم دأب سعيه، فينبئها الحلم «لو أردت تعودين شابة جميلة، فقط احملى كل متاع الذاكرة ولا تنسى شيئا».

زهرة الأنبياء

سالمة صالح – دار المدي للثقافة والنشر / دمشق / ١٣٠/ ١٩٩٤ صفحة

أكثر من ثلاثين قصة قصيرة تحتويها مجموعة سالمة صالح، تكاد تمثل فى مجموعها احتفاء بالذاكرة التى تنبعث فتنبعث معها

الصور والألوان والأصوات والروائح، تلك الذاكرة التى قد تصدم فى قصتها «ما من طريق يسلكه المرء مرتين»، حيث تعود البطلة لتجد الغابة وقد استحالت إلي جدار كتب عليه إعلانات ملونة، تبحث عما فتنت به وهى طفلة فلا تجده، ولا تجد أثرا لما حفظته الذاكرة عن سنين الطفولة، لتؤكد بذلك العنوان الذى ارتأته لقصتها. وفى قصة «أسماك» يصبح ما كان محببا للمرء فى الطفولة بغيضا حين تستعيده الذاكرة ويعيد الوعى إنتاجه من جديد، فتصبح مغامرات صيد الأسماك الصغيرة عديمة الجدوي، قسوة، وقد صارت مجرد لهو بحياة كائنات ضعيفة.

والذاكرة التى تستعيد روائح الأشياء وألوانها تستعيد معانيها، كما فى قصة «موت دانا»، حيث تطرح التساؤلات الساذجة للأطفال عن معني الموت وصورته. وتحتفظ الذاكرة أيضا بالأسماء كما فى قصتها «محمد قرة على»، حين لا يمثل الاسم أهمية إلا لصاحبه وكفي، وحين تبتلع المدينة أسماء كثيرة لأدباء وفنانين يتابعون عملهم «دون ادعاءات ودون أوهام»، كما تقول الكاتبة.

النقد الأدبى الفلسطينى فى الشتات

د. ماجدة حمود

الناشر / دار كنعان للدراسات والنشر / دمشق / ١٩٩٣ / ٣٣٤ صفحة

الكتاب متابعة لحركة النقد الفلسطينى فى الشتات، حاولت فيه الكاتبة ربط النقد الفلسطينى بجذوره داخل الأرض المحتلة. يتكون الكتاب من ثلاثة أبواب، الأول يعني بتحديد مفهوم النقد الأدبى لدي النقاد الفلسطينيين، ومفهوم الأدب والعملية الإبداعية لديهم، والتعريف بالأجناس الأدبية، خاصة الوافد منها علي الأدب العربى، كالمسرحية والقصة. فى الفصل الرابع من هذا الباب تناولت الكاتبة أبرز القضايا التى حظيت باهتمام النقاد الفلسطينيين، مثل: الحداثة، والالتزام، والتراث. وفى القسم التطبيقى من الكتاب عرضت الكاتبة أهم الخصائص المشتركة لدي النقاد الفلسطينيين ودورهم فى إطار النقد العربى فى المجال النظرى والتطبيقى وفى حدود المنهج. وقد ناقش القسم التطبيقى، بالإضافة إلي ذلك، نقد الشعر والقصة والمسرحية، عبر مجموعة من النقاد المعاصرين مازال معظمهم يمارس النقد ويطور منهجه النقدى. كما توقفت الكاتبة عند أبرز أعلام الحركة النقدية الفلسطينية فى الشتات.

البدء مرتين

مني الشافعى

الناشر / شركة الربيعان للنشر والتوزيع / الكويت / ١٩٩٤ / ٢١٤ صفحة

مجموعة مني الشافعى القصصية «البدء مرتين»، تكاد تكون تصويرا لحالات مختلفة من حالات العشق الأنثوى، فيه تعتد المرأة بجسدها، وتتطرق إلي الهيمنة التى يمارسها الرجل، فى بعض علاقاته علي المرأة -كما فى قصة «صرخة»- وتتوق إلي الانعتاق منها. فى قصة «حالة خاصة» تتناول مني الشافعى وضعية المرأة المطلقة فى المجتمع العربى، وحقها فى الحب، وتكرار تجربة الزواج. وفى قصة «أعقاب» تكتب عن تجربة المرأة مع الرجل الفنان، وخصوصية العلاقة التى تفرضها طبيعة شخصيته.

وعن تجربة المرأة والعمل تكتب مني الشافعى قصة «ابتسامة وأربع ضحكات» وفى «سحابة. . وعفن» تطرق الكاتبة موضوع الخيانة الزوجية، حيث يلعب الاتساق مع الذات دوره البديهى، فتسقط الزوجة التى تمارس الخيانة للانتقام من زوجها ليس إلا، مما يحطم نفسيتها التى تدين الأمر برمته. قصص مني الشافعى تتناول موضوعات قريبة تكاد تكون معتادة فى حياة المرأة العربية،

وهى تكتب عنها بأسلوب مغرق فى الرومانسية .

مزاج خاسر

عناية جابر

الناشر / دار المدي للثقافة والنشر / دمشق / ١٩٩٥ / ٦٢ صفحة

«مزاج خاسر» ديوان شعرى للشاعرة «عناية جابر» يحوى تسعا وعشرين قصيدة قصيرة ذات جمل مقتصدة متواترة . يرتكز العالم الشعرى للديوان علي تأمل العلاقة مع الآخر/ الحبيب ، فى فضاء مجرد يعتمد اللقطة الخاطفة التى تشبه ضوءا منسربا ساقطا علي أشياء صغيرة مهملة ، لتبدو كأنها العالم مبتورا ومتناثرا ، أو كأنها أشبه بلمسات فرشاة علي لوحة تأثيرية . تتعامل «عناية جابر» مع قصيدتها المركزة بكيفية تلغى فكرة المشهدية ، بحيث يصبح الفضاء الشعرى خاليا إلا من رجل وامرأة ، أو امرأة وخيالاتها عن الآخر الغائب/ الحبيب ، فى خلفية من عالم اكتسي ببعدا عجائبيا .

مجلات المرأة العربية

أبواب

المدير المسئول / ربيع فواز / دار الساقى / بيروت / ١٩٩٥ / ٢٢٤ صفحة

يتضمن هذا العدد من مجلة «أبواب» مقالا للناقدة الأدبية البريطانية دانيا منيستى عن «كتابة السيرة الذاتية النسائية فى مصر»، يدور حول القضايا التى أثارتها الكتابة النسائية فى مصر منذ نهاية الخمسينات حتي عام ١٩٩١ . وتري الناقدة –من خلال قراءة أعمال نوال السعداوى، ولطيفة الزيات، وسلوي بكر، وسكينة فؤاد– أن هذه الأعمال وثيقة الصلة بالسيرة الذاتية، ولكنها أيضا ليست تاريخا لحياة أو استحضارا لحادثة . وتتناول الناقدة الأعمال التالية «مذكرات طبيبة» لنوال السعداوى، «الباب المفتوح» للطيفة الزيات، «ليلة القبض علي فاطمة» لسكينة فؤاد، «مقام عطية» و«العربة الذهبية لا تصعد إلي السماء» لسلوي بكر . وقد رأت الناقدة أنه من المتعذر عزل الأعمال وفقا لجنس أدبى واحد معين لأنها قصص خيالية وسير ذاتية . وبتحليل تلك النصوص الفنية، وجدت أن أولئك الكاتبات قد بيّن كيف تفقد المرأة المكممة والمهمشة إحساسها بالذات وبعلاقتها بالواقع فى العالم الخارجى، كما بينت أن عملية خلق هوية إنما تحولت لتوحى بإمكانات متعددة لتحقيق الذات .

أشرعة

العدد الثانى عشر / سبتمبر – أكتوبر ١٩٩٥

رئيسة التحرير/ شيخة الناخى / رابطة أديبات الإمارات / الشارقة / ٢٤ صفحة

أصدرت رابطة أديبات الإمارات عددها الثانى عشر من مجلة «أشرعة» الذى يتصدره مقال لشيخة الناخى حول «المرأة والعمل الثقافى»، تتناول فيه الدور الذى تلعبه رابطة أديبات الإمارات فى إثراء الحياة الثقافية فى الخليج، وتؤكد فيه حرص المرأة علي ممارسة هذا الدور جنبا إلي جنب مع الرجل . وفى العدد مقال لبشري البستانى عن «ملامح الأنثي فى شعر آمال الزهاوى»، كما يتضمن قصة قصيرة لخولة حمدان الظاهرى بعنوان «المخاض الآخر»، وهى كاتبة عمانية، وقصة أخري للكاتبة الجزائرية مرزاقة ثابت .

ويتضمن العدد أيضا قصائد شعرية : «الحجر والصم» للشاعرة الإماراتية جورية الخاجة، و«صلاة فى المنفي» للشاعرة الأردنية ليلي الحمود، و «مقبرة الغيوم» للشاعرة المغربية نجاة العدوانى، وفيه باب لأهم الإصدارات من كتب المرأة فى أنحاء الوطن العربى، يعرض لها بإيجاز . ويختتم العدد بمقال للكاتبة صالحة غابش عن موقع «أشرعة» من الدوريات العربية الأدبية .

ندوة

الأدب والوطن

نحو صياغة جديدة للعلاقة بين الكتابة والسياسة

تقديم / د. سيد البحراوى

أدب لطيفة الزيات يعيد طرح سؤال الأدب والوطن

علي مدي ثلاثة أيام، انعقدت بمركز البحوث العربية بالقاهرة فى الفترة من ٦ – ٨ أكتوبر ١٩٩٥، ندوة بعنوان «الأدب والوطن، نحو صياغة جديدة للعلاقة بين الكتابة والسياسة، مهداة إلي لطيفة الزيات»، شارك فيها عدد كبير من النقاد والدارسين والكتاب من مختلف أنحاء الوطن العربى، وأشرف علي تنظيمها سيد البحراوى، ودعمتها مع مركز البحوث، نور – دار المرأة العربية وعدد من النساء العربيات.

دارت أعمال الندوة فى تسع جلسات، بالإضافة إلي جلستى الافتتاح والختام، توزعت عبر أربعة محاور، الأول منها نظرى يتناول قضية العلاقة بين الكتابة والسياسة، وعالج الثانى والأكثر عددا أعمال لطيفة الزيات الإبداعية والنقدية، واعتمد الثالث علي شهادات للمبدعين المعاصرين عن رؤيتهم للطيفة الزيات وعلاقتهم بها، أما الرابع فقد دار حول قضية الوطن فى الإبداع المعاصر فى مصر.

وكما حاول منسق الندوة أن يظهر –فى الجلسة الافتتاحية– فإن هذه المحاور لم تكن منفصلة. ففى اللحظة التى نعيش فيها سعيا دءوبا من مختلف الأطراف المهيمنة، سواء فى الداخل، أو فى الخارج، علي المستويات السياسية والثقافية، لتهميش مفهوم الوطن، وخاصة فى المناطق الضعيفة من العالم، ولنفى العلاقة بين الكتابة الأدبية والدور السياسى بالمعني العميق للفعل السياسى، نحتاج إلي إعادة طرح القضية المهمشة، وإعادة مناقشتها فى ضوء ما يحدث حولنا نقديا وسياسيا، كى نختبر مدي صحتها ومدي صلابتها وحقها فى الحياة.

ولأن لطيفة الزيات التى تجاوزت السبعين من عمرها، قد قدمت –خلال أكثر من نصف القرن من الزمان– نموذجا فريدا بين النساء العربيات للنضال بمعناه العميق، علي المستوي الإنسانى والسياسى والإبداعى والنقدى والجامعى، ووعت الشروط الضرورية لهذا النضال فى كل مجال من هذه المجالات، لخصوصية كل مجال، وللصلات المشتركة بينها جميعا، ولأنها قدمت فى إبداعها الأدبى الذى ترادفت أنواعه بين الرواية والسيرة الذاتية والقصة القصيرة والمسرحية، معاناة هذه الشروط القاسية للمرأة المناضلة التى تعيش الحياة حولها بنفاذ بصيرة، وحس راق، فإن خصوصيتها هذه تلتقى مع الهمّ العام الذى يعيشه المثقفون الوطنيون العرب فى اللحظة الراهنة، لتصبح لطيفة الزيات هى الموضوع الذى يتماهي مع قضيتهم الراهنة، ويصبح بحثها طريقا ضروريا لفهم الأزمة وطرح السؤال، وربما الوصول إلي بدايات الإجابات الجديدة، خاصة إذا امتد الفهم ليشمل اللحظة الراهنة فى إبداعنا.

وبرغم أن منظمى الندوة (المنسق ومدير المركز حلمى شعراوى) لم يطلبوا من معدّى الأبحاث أن يكتبوا فى موضوعات بعينها، واكتفوا بطرح المحاور العامة فى الدعوة، فإن نوعا من الاكتمال والتكامل قد تحقق بين دراسات بعض المحاور، وإن نقصت بعض الدراسات فى محاور أخري، فغابت الدراسات الخاصة بدور لطيفة الزيات فى الحياة السياسية/ الثقافية، كما كان دورها النقدى فى حاجة إلي مزيد من الدراسات، والأمر نفسه بشأن دورها كامرأة وكجامعية.

وبرغم أن المحور النظرى الخاص بالعلاقة بين الكتابة والسياسة قد أثار مناقشة مهمة من قبل شاعرين كبيرين هما مريد البرغوثى ومحمد عفيفى مطر، حول احتفائه (هذا المحور) بالترجمة ونقل المفاهيم، كما هو سائد فى مجلاتنا النقدية المعاصرة فى العالم العربى، بدون توظيف لخدمة الأدب العربى ونقده، برغم ذلك ومع خطورة المناقشة، فقد حقق المحور قدرا ملحوظا من التوازن، بين تقديم التراث النظرى الذى عالج القضية، وبلورة موقف نقدى عربى واضح منها، اعتقد أنه هو الموقف الذى انطلقت منه

معظم الأبحاث التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات.

لقد قدمت –فى المحور النظرى– ستة أبحاث، عرض واحد منها للملامح العامة للنظرة الماركسية (فريدة النقاش)، وقدم اثنان منها الكيفية التى طرحت بها القضية، خاصة فى التطورات المؤثرة للنظرية النقدية الماركسية، لدي مدرسة فرانكفورت (حسن حماد) ولدي ألتوسير وجماعته ماشرى وإيجلتون (فخرى صالح). وعلي نحو آخر طرح (محمد برّادة) هذه الجدلية المعاقة بين الأدبى والسياسى عبر التراث الحديث والمعاصر، ليصل إلي تحديد الملامح الأساسية للإشكالية، وهو ما وصل إليه كل من مريد البرغوثى وفيصل دراج فى بحثيهما بدون أن يخوضا فى تفصيلات العروض والمناقشات التراثية فى الموضوع.

لقد بلور هذا المحور باتساق، وبدون اتفاق مسبق، مع الجلسة الافتتاحية، منظورا متميزا للعلاقة بين الكتابة الأدبية والسياسة. وهو منظور أشارت إليه كثيرا لطيفة الزيات، يري أن الكتابة هى بالضرورة ممارسة لفعل سياسى بالمعني العميق، وأن هذه الممارسة السياسية لا بد لها من شروط خاصة تميزها عن غيرها من الممارسات السياسية فى مجالات الحياة الأخري، هذه الشروط هى شروط التشكيل الجميل، القادر علي أن يحمل الدلالة الاجتماعية للحظته التاريخية بجماليته ذاتها، بدون أن يستعير أدوات غيره من المجالات المعرفية أو السياسية أو الحياتية. وفى هذا المنظور الإبداعى/ النقدى تواصل عميق ومثر لإسهامات الحركة النقدية المتطورة من الحوار الحاد بين لوكاتش وكل من أدورنو وبريشت مرورا بإسهامات باختين وجولدمان وألتوسير، وصولا إلي زيما وإيجلتون وفريدريك جيمسون وأدوارد سعيد، وهو تواصل منطلق –بغير شك– من وعى حاد بالأزمة الراهنة للنقد العربى والثقافة العربية التى تعيش حالة من التبعية والركود، ولذلك فهو تواصل نقدى يعى الأصول العميقة لهذه التطورات، ولا يستسلم لها، ويحاول أن يختار منها ما يعين علي الخروج من الأزمة، عبر تكوين نسق جديد، لا يهتم بمضمون الأعمال الأدبية ويعتبرها معيارا للحكم والتقييم، ولا يقع أسير نظرة الألعاب الشكلية النافية لماهية الأدب ووظيفته.

كان نصيب الدراسات التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات أكثر عددا وتنوعا، فقد حظى مجمل إبداعها بأربع عشرة دراسة (زاوج بعضها بين الشهادة والدراسة)، بالإضافة إلي شهادات المبدعين (إبراهيم عبد المجيد / فوزية مهران / ليلي الشربينى / سعيد الكفراوى / مني سعفان / نعمات البحيرى / هالة البدرى). وقد انقسمت الدراسات إلي نوعين: الأول يقدم رؤية عامة شاملة لمسيرة إبداع لطيفة الزيات (رضوي عاشور / إلياس خورى / إبراهيم فتحى / اعتدال عثمان / سامية محرز / فوزية مهران)، والثانى يتناول نصا بعينه: فكان من حظ «الرجل الذى عرف تهمته» دراستان (فريال غزول / صالح سليمان)، وحظيت «الباب المفتوح» بدراسة (عبد الرزاق عيد)، و«صاحب البيت» بدراسة (جمال باروت)، و«أوراق شخصية» بدراسة (ياسين الشيبانى)، و قصة «علي ضوء الشموع» (أمينة رشيد)، وقصة «بدايات» (هالة حسن). أما كتابها النقدى عن «نجيب محفوظ: الصورة والمثال» فقد حظى بدراسة (سيزا قاسم).

ولأن المجال لا يتسع هنا لعرض إنجاز كل من هذه الدراسات التى أرجو أن يتاح لها النشر قريبا، فإننا سنكتفى بإيجاز الإسهامات العامة التى أضافتها للوعى بأدب لطيفة الزيات وموقعه فى الإبداع العربى المعاصر. فمن خلال تحليلات فنية معمقة سواء لعمل بعينه أو لمجمل أعمال الكاتبة، نجحت معظم الدراسات فى تقديم رؤي عميقة ومستبصرة بعملية الإبداع وقيمة الكتابة، سواء لدي المبدعة، أو فى الحياة الثقافية العربية المعاصرة.

لقد رأي الدارسون والمبدعون لطيفة الزيات رائدة حقيقية فى مجال إثبات دور المرأة العربية الحديثة لوجودها الحقيقى والمتميز فى مجال الإبداع الأدبى. فبعد ريادتها لنضال المرأة السياسى فى أمانة اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦، قدمت لطيفة الزيات ريادتها الفنية فى عملها المتميز «الباب المفتوح» سنة ١٩٦٠، لا باعتباره فحسب كتاب امرأة عن معاناة امرأة فى مجتمع يمور بالصراع بين المحافظة والتمرد، بين الاحتلال والاستقلال، بل باعتباره إنجازا فى مفهوم الكتابة يتجاوز الوضع الراهن آنذاك، ليمزج بين الذاتية والموضوعية، الشخصية والتاريخية، الانفعالية والوثائقية، فى جملة جديدة تنطلق من معاناة الذات، لتحمل «المعادل الموضوعى» لمعاناة الجميع.

وبرغم بروز «الذاتى» فى أعمال لطيفة التالية «الشيخوخة» و «أوراق شخصية» وحتي فى «الرجل الذى عرف تهمته» و«صاحب البيت» (حسب رضوي عاشور) ويمكننى أن أضيف مسرحية «بيع وشرا»، فإن الذات عند لطيفة الزيات، ليست، فى أى من هذه الأعمال، هى الذات الفردية المغلقة علي نفسها، بل هى ذات حقيقية مكتملة (وإن بدت صراعية أحيانا)، تعى وضعها فى العالم، وتعرف أن حريتها مرهونة بحرية الآخرين، ولذلك فإن نضالها من أجل ذاتها لا يمكن أن يتم إلا بالالتقاء

معهم صراعا وتلاحما. ومن هنا، فإن وحدة الذات عند لطيفة الزيات، ليست وحدة وجودية، بل هى وحدة الإنسان الواعى بشروط وجوده، ووحدته لا تعنى عزلته (مع ما فى ذلك من معاناة أليمة، خاصة إذا حدثت فى السجن)، كما أنها لا تتنافي مع اندماجه فى الآخرين، وإن كان لا يجوز أبدا التخلى عنها لصالح الآخرين، أى آخرين.

تنطلق لطيفة الزيات (حسب إلياس خورى) فى كتابتها من حالة إثبات الوجود، والرغبة فى الحرية، وليس من الرغبة فى الكتابة. فالكتابة حالة من حالات الوجود والحرية. من هنا، فإن صراع الكاتبة الحقيقى هو فى مدي نجاحها فى أن تقول نفسها تماما وبجرأة تامة، بدون أن تجور علي المواضعات الفنية التى تعرفها جيدا كناقدة ومثقفة. ولذلك دار فى الندوة حوار حاد حول التصنيف النوعى لكتابة لطيفة الزيات، هل تقدم كتابة مستقرة فى إطار الأنواع الأدبية المألوفة: رواية، قصة قصيرة، مسرحية، سيرة ذاتية، أم أنها تنطلق من رغبة فى البوح، وتجسيد «اختيارى» لتجربة ذاتية ثرية وخصبة لا تخضع للقيود والمواصفات الخارجية. ومن الواضح أن لطيفة الزيات قد نجحت فى تحقيق هذا التوازن، بين صخب التجربة الموارة فى الحياة، وضرورات الفن، فهى تعرف أن الحرية هى الوعى بالضرورة وتجاوزها.

ومن الطريف أن تكتشف سيزا قاسم فى نقد لطيفة الزيات ملامح مشتركة كثيرة مع تلك التى اكتشفها الدارسون فى أدبها: الربط بين الذات والموضوع، البحث عن رؤية للعالم، الإخلاص لخصوصية العمل الفنى، السعى إلي امتلاك الأدوات المناسبة لاكتشاف هذه الخصوصية، مهما تنوعت مصادر هذه الأدوات، بدون استسلام أو تلفيق.

لقد كانت لطيفة الزيات بحياتها وإبداعها ابنة مخلصة لجيل رائد من أجيال حركة التحرر الوطنى العربية، بإنجازاتها وإخفاقاتها. وكانت هذه الريادة سندا قويا للأجيال التالية من المبدعات اللائى قدمن شهاداتهن فى الندوة، وللمبدعين الذين عبروا عن تقدير وحب خالص للكاتبة وكتابتها. غير إن الأبحاث الخاصة بالمحور الثالث «الوطن فى الأدب المعاصر» قد كشفت أن امتداد تأثير هذه المرحلة قد توقف عند شعراء السبعينات (وليس قصاصيها) ومن جاء بعدهم من الجيل الراهن. ففيما عدا بهاء طاهر (وجيله بلا شك) الذى يحتفى فى روايته الأخيرة (الحب فى المنفي) بالوطن وهمومه، بوعى حاد ونافذ بأزمته، كما أوضحت دراسة شيرين أبو النجا – نجد أن دراستى شعبان يوسف ومى التلمسانى تظهران بوضوح أن الإبداع المعاصر، فى معظمه، قد قل اهتمامه بالوطن والسياسة، وانحصر –لأسباب تتعلق بالمعيش المهزوم والمتفتت– فى هموم الذات المتشيئة البعيدة عن القدرة علي رؤية الآخرين والتلاحم معهم.

وفى تقديرى أن أبحاث هذا المحور كانت شديدة الأهمية، لأنها قادت الندوة إلي منتهاها الضرورى: المقارنة بين ما كان، وما ينبغى أن يكون، وما هو كائن، والشروط الموضوعية التى ينبغى أن تتوفر لتحقيق ما ينبغى أن يكون، ودور المبدعين والنقاد والمثقفين عامة فى إهدار هذه الشروط أو فى العمل علي تحقيقها. من هنا كانت أهمية هذه الندوة التى استطاعت عبر رحلة طويلة من التنظير والتطبيق، وعبر ثلاثة أيام من الحوار (الاستثنائى) فى زمننا، أن تعيد وضع اليد علي الجرح السرى الذى فجره حديث محمد برّادة فى جلسة الختام، وجعل جميع المشاركين يخرجون من الندوة، وقد بللت أعينهم الدموع، دموع الجروح السرية العميقة التى نخونها كثيرا، لكنها فى الحقيقة تفرض نفسها علينا حينما نتجاوز ذواتنا، ونلتقى فى حميمية، وحول القيم التى أظن أنها ما تزال صحيحة وقوية الجذور بدواخلنا، مهما كانت قسوة القهر والتراجع.

الشاهد – الشهيد

تحية إلي لطيفة الزيات

بقلم / إلياس خورى

تتساءل لطيفة الزيات فى كتابها «أوراق شخصية»، عن «هذا الشتات» الذى هو حى، وماذا يجمعه، كأنها فى مراياها المتعددة، حائرة ولا تجد الجواب.

بلي، ربما، فلا جواب يأتى من تجربة السجن، ولكن تبقي الأشياء شبه معلقة، لأنه لو افترضنا مع الزيات أن سجن القناطر سنة ٨١ نجح فى لمّ شتاتها، ورسم السياق السياسى لحياتها، فإن لا شيء يدعونا إلي الاعتقاد بأن مصالحة مماثلة تمت بين الكاتبة والإنسان.

وهنا، فى هذا الشتات الكبير، تقع تجربة لطيفة الزيات الروائية والقصصية. فباستثناء روايتها الأولي «الباب المفتوح»، لم تكتب لطيفة رواية بالمعني المعمارى لكلمة رواية. كانت الكتابة بالنسبة إليها، لحظة صراع بين الكتابة والحياة. كأن الكتابة مرآة الحياة، وعليها أن تتحلي بشفافية المرأة، كى تنقل لنا الحقيقى كما هو، وكى تعبر به من متاهاته إلي الكلمات، حيث تأتى الكلمة لتوضح وتصف وتشرح وتخبر.

فى هذه الثنائية التى تتجسد فى كتابيها «شيخوخة» و «أوراق شخصية»، يطلع نسق كتابى مختلف. واختلافه قادم من تردده وتعثره وبحثه عن الشكل فى اللاشكل. فنحن أمام مجموعة من الأشكال: أوراق شخصية، قصة قصيرة، مذكرات، رواية، تأمل... إلي آخره. وفى اجتماع هذه الأشكال تطرح الكاتبة علي نفسها سؤالا يتكرر إلي ما لانهاية، هو سؤال الكتابة.

فهى حين تكتب تقول إنها ستكتب، كأن الكتابة مقدمة الكتابة، وبدل أن تكتب تغرق فى الحياة، وتذهب إلي اللحظات الشخصية تكشفها وتعريها وتصل إلي أعماقها.

نحن أمام تجربة مثيرة ومدهشة فى آن. إنها أول كاتبة عربية تعرى حياتها أمامنا، تكتب لا لأنها تعرف، بل لأنها تبحث، تروى الحكاية، لأنها ستكتشفها. وفى النهاية تنتصب أمامنا تجربة إنسانية متوترة وقلقة وملتزمة فى وقت واحد.

لطيفة الزيات كسرت الحدود، بين الذاتى والعام، لم تختبئ خلف العام، كى تحجب الفرد، ولم تختبئ خلف الفرد، كى تقتل الإطار الاجتماعى، كانت، وهنا أهميتها، أول امرأة عربية تكتب، كى تكشف ذاتها، وكى تبحث عن ذلك الخيط الخفى الذى يربط حيواتها المختلفة.

تجربة اللاشكل

من أين يأتى الشكل فى أدب لطيفة الزيات؟

هل نستطيع تصنيف هذا الأدب، ووضعه فى سياق خاص يجمعه مع تجارب أدبية مختلفة؟

فى البداية، يجب أن نضع سؤالنا داخل سؤال الكاتبة لكتاباتها. فهى تكتب علي حافة الانهيار. «وللمرة الثانية فى حياتى، تعاودنى الرغبة فى تسجيل يومياتى ومواجهة الذات علي الورق. وهذا يعنى أننى أقف علي حافة الانهيار» (قصة شيخوخة).

تكتب كى تواجه الانهيار، أى كى تعيش. وهنا يكمن سر هذا الأدب الذى لا شكل له. فالحياة أيضا لا شكل لها، والكاتبة لا تكتب إلا لتروى الحياة (حياتها) والتجربة (تجربتها). إنها فى سعيها إلي المطلق (أوراق شخصية) تبحث عن نفسها وسط الآخرين. تروى كى ترتوى من عطشها إلي الحياة.

ولكن، لماذا تم هذا الانتقال من الشكل المعمارى إلي اللاشكل. فـ«الباب المفتوح» تكتمل بخيار ليلي للبداية، وسط لهب القتال، و«صاحب البيت» تنتهى بخيار سامية للعودة والمواجهة والبداية. الشكل فى الروايتين يعبر عن هذا التعرف إلي البداية. وبرغم الخلاف الكبير بين بداية «الباب المفتوح» وبداية «صاحب البيت»، وبين ليلي وسامية، فإن البداية الواثقة فى الرواية الأولي تقدم معمارا كلاسيكيا مكتملا، والبداية المضطربة فى الثانية تقدم رواية احتمالية مبنية علي تنامى اللحظات وتقطعها.

لكن ماذا لو لم تكن البداية فى الأفق؟

هنا يأتى اللاشكل. وأخال أن تجربة اللاشكل عند لطيفة الزيات تأتى من هنا، من ضياع البداية، أى من مواجهة الحقيقة العارية ومحاولة صوغها كما هى.

ولكننا نعرف أنه لا يمكن صوغ الحقيقة كما هى. فالحقيقة فى الكتابة احتمالية وملتبسة وعصية علي التحدد. الحقيقة فى الكتابة هى حقيقة الكتابة، أى كيف تكون الكتابة احتمالا للحياة.

ولطيفة الزيات، فى لاشكل عمليها (بالطبع يمكن تجاوز اللاشكل هذا بأن نعتبر «شيخوخة» مجموعة قصصية، و«أوراق شخصية» مذكرات)، تحاول أن تطرح مقتربها الخاص لمعني العمل الأدبى.

يمكن أن ندرج تجربة اللاشكل هذه فى سياقها الأدبى، لنلاحظ أن العديد من الكتب المهمة فى زمن «النهضة» و«الحداثة»، تتميز بلاشكلها، من «الساق علي الساق» «للشدياق»، إلي «نبى» جبران، إلي «أيام» طه حسين، إلي «ما بعد السماء الأخيرة» لإدوار سعيد، إلي «الجمر والرماد. . .» لهشام شرابى، إلي مذكرات لويس عوض، إلي آخره.

وميزة هذه الكتب أنها تنطلق من افتراضين:

الأول: هو أنها تشبه السيرة الذاتية، لكنها لا تتوقف عند الذاتى بل تحمل فى داخلها نبرة تحليلية (إدوار سعيد) أو رمزية (جبران) أو تتحول إلي شهادة نادرة (طه حسين).

الثانى: أنها تتعامل مع الأدب، بوصفه تعبيرا مباشرا عن التجربة. فالشكل ليس حدّا بين الأدب والحياة. الشكل يغيب خلف تعدد مستوياته، ويتلاشي أمام التجربة الإنسانية فى خلاصاتها.

هذا الأدب اللاشكلى، كان فى اعتقادى، مقدمة ضرورية لتحرير الرواية العربية من أسر الشكل الجاهز. فالشكل الروائى كما بلورته التجربة المحفوظية بمراحلها المختلفة، بدا وعاد وليس جزءا من السؤال الثقافى والاجتماعى والإنسان الذى يطرحه الأدب.

وكانت عملية تحرير الرواية العربية مسارا متعدد الاتجاهات، استعاد مبني النثر الكلاسيكى، واستوحي الأشكال الجديدة التى عاشها العرب فى نهايات هذا القرن، وبني من واقع فكرى واجتماعى هجين شكلا جديدا أصالته نابعة من واقعه المهتجن.

لطيفة الزيات ليست هنا، فتجربتها وتجريبها، يقعان فى مكان خاص. إنها إذا شئنا فى منزلة الأدب/ الشهادة. وهذا النوع من الكتابة، يجد جذره فى معني الأدب والثقافة، كما صاغته حياة لطيفة الزيات.

أدب الشهادة

الشهيد هو الشاهد فى لسان العرب. وشهادة لطيفة الزيات هى مزيج غريب بين الشاهد والبطل، بين الكاتب والمكتوب «ما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات، ويداى ملوثتان بدمى»، تكتب لطيفة الزيات فى «أوراق شخصية». إنها القاتل والقتيل «لا يملك أحد أن يقتل أحدا، يدا القتيل فى كل الحالات مخضبتان بدمه».

لكن هذا القاتل/ القتيل، يشهد انطلاقا من تجربته الشخصية علي تجربة تاريخه. التاريخ والذات. من هى هذه المناضلة الخائبة المتفائلة التى تقف خلف كل صفحات المعاناة هذه؟

هل هى فرد أم هى شخصية نمطية؟

فى حوارها مع «أدب ونقد»، تتحدث لطيفة الزيات عن الشخصية النمطية، لكن حين نقرأ كتابيها «شيخوخة» و«أوراق شخصية» نعثر علي كل ما يكسر النمطى، برغم الانطلاق منه.

فالنمطى متوقع، لكن بطلة/ بطلات الزيات يكسرن المتوقع الذى يصفنه. فى «شيخوخة» -ينكسر المتوقع بالبوح العميق والجديد. لم يسبق لكاتب عربى أن كشف حقيقته/ حقائقه وتحاور معها بهذا العمق والجرأة. جرأة «شيخوخة» هى فى متوقعها الذى يتحطم وينكشف، فالمرأة -الكاتبة تكتب عجزها عن الحياة، وحين تواجه العجز تكتشف الحياة بصورها وأشكالها المختلفة. تتذكر لا لتكتب نوستالجيا الماضى، بل لتكشف الحاضر. ففى قصة «بدايات»، لا نعثر علي البداية إلا فى حاضرها اليوم، فالحب لا يستعاد، لكنه يصير إطار حرية فى الحاضر.

والنمطى يتشظي، فى المواجهة مع الذات والآخر. يقول لها الزوج إنه صنعها، وتقول هى إنها تبحث عن الحرية. تكتشف علي سرير المرض أو فى مواجهتها لجسدها وقضيتها، أنها كانت/ ستكون، امرأة متعددة الأوجه، تضيق بتعددها، وتبحث عن وحدة ما، وهذه الوحدة تقودها إلي معانقة العام، والتحول إلي قائدة فى حلبة الثقافة السياسية. من لجنة الطلبة والعمال إلي لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، رحلة طويلة تخللها الزواج والحب والخطأ والتردد والضياع والاكتشاف.

الشاهد فى الكاتبة يصوغ الكتابة، لكن بدل أن تأتى صياغته باردة برود الموقف السياسى، تتحول إلي جزء من التجربة الشخصية. فهذه المرأة الكاتبة أرادت فى حياتها أن تكون حياة فى الآخرين. لم تتخلَ عن نفسها وتدعى أنها ذابت فيهم، بل اكتشفت نفسها فى مراياهم. فحولت شهادتها إلي جزء من هذا التاريخ المشرق للمثقف العربى الذى يبقي نقديا وصارما ومبدئيا، برغم كل شيء، وضد كل إغراء بالخيانة، وهو إغراء ولد مع ولادة الثقافة. «فخيانة الكتبة» كى نستعير عنوان بندا، لا مكان لها هنا. الكاتب المثقف لا يخون، بل يرتضى أن يكون شاهدا حقيقيا علي نفسه أولا، وعلي تاريخه أخيرا.

الكاتبة والحقيقة

يروى سلمان رشدى فى «أطفال منتصف الليل»، حكاية الطبيب الذى اكتشف جسد محبوبته، من ثقب الملاءة. كان ثقب الملاءة هو وسيلته الوحيدة كى يري أجزاء من جسد محبوبته التى كانت تتمارض كى يأتى الطبيب ويفحص الجسد المريض. وفى النهاية تجمع لدي الطبيب صورة كاملة عن الجسد علي شكل دوائر صغيرة، جمعها فى خياله، قبل أن تتجمع فى الواقع حين تزوج المرأة.

لطيفة الزيات لا تطل علي الواقع من خلال الثقوب. فالثقب الذى اقترحه رشدى لبطله، حتي وإن كان واقعيا، هو شكل للسرد. أما أدب لطيفة، فهو يقدم مقتربا آخر. كل شيء مكشوف وكل شيء ممكن. الكتابة تجسيد للحقيقى لحظة تكونه، وهى حين تستعيد الشكل «صاحب البيت»، فلتمدَّ له إلي رمز. أما حين تنطلق فى بحثها الحر، فإنها تصل إلي المعادلة التالية: «أعرف بخبرتى». تقول الراوية الكاتبة «إن هذا الانفصام بين المرأة التى تتفرج وتلك التى تشعر يجب أن يزول».

حول إزالة هذا الانفصام يدور الأدب. فلطيفة الزيات تريد أن تقول الأشياء كما هى، ولحظة وقوعها، لذلك فكتابها «أوراق شخصية» ليس معنيا بإعادة صوغ الكتابات الماضية، بل يقوم بلعبة تناصّ مدهشة، بين نصوص المذكرات ونصوص الكتابة الأدبية. فننتقل فى الزمن وفى الأساليب، نبقي فى وحدة الذات الراوية التى تحول تجربتها إلي مختبر يقرأ وتعاد قراءته من جديد.

إنها الكتابة القارئة للكتابة. والمقصود هنا، هو أن الكتابة الحاضرة هى قراءة للكتابة الماضية بدون نسخها، لذلك تبدو الكتابة كأنها ليست كتابة. تتحرر من لعبة البلاغة التقليدية لتقيم بلاغتها، وبلاغتها قائمة علي المعني المزدوج للزمن. فالزمن هو الوقت الزائل العابر، والزمن هو الزمان الدائم الذى يقودنا إلي الموت.

بين الوقت والزمن، يقع جدل الكتابة، وجدلها قائم علي هذا القطار (السفر) الذى يجمع بين الرحلة الشخصية والرحلة العامة. قطار سامية يعيدها إلي السجان الجديد كى تقتله، وقطار ليلي يأخذها فى رحلة النضال، وقطار «الشيخوخة» يعنى أن المستقبل ما يزال أمامنا «وتنهدت ارتياحا وأنا أعبر بكهولتى ما مضي من عمرى إلي ما هو آت».

لست أدرى لماذا تذكرت فتيات الأرجنتينى كورتاثار فى كتابه «الأسلحة السحرية» حينَ قرأت عن سهام ومني فى قصة «الممر الضيق» (كتاب شيخوخة). فقد بدا لى أن الزيات، حتي حين تقترب من الغرائبى فى الحياة اليومية، تحافظ علي الدلالة التى تبحث عنها فى أدبها. فلا غرابة بدون دلالة. والدلالة هى العلاقة بالحقيقة المعاشة. بينما تذهب فتيات كورتاثار فى علاقتهن بالقطار إلي

الغرابة الكاملة . قطار وصور وفتيات علي النافذة .

هذا الإصرار علي الدلالة ، يعيدنا إلي سؤالنا الأول . من قال للطيفة الزيات إن المصالحة ممكنة بين الكاتب والإنسان ، أو بين الكتابة والحياة ، ولماذا لا تكون الكتابة نفسها نمط حياة؟

لطيفة الزيات تقدم جوابها القاطع ، بطلتها هى مناضلة تكتب . إنها مناضلة حقيقية ، عرفت السجون وأخلصت لدورها كمثقفة ، ودافعت عن كرامة الناس ، وهى كاتبة حقيقية تسجل للمناضلة تاريخها السرى وتكشف أمامنا الجانب الآخر للحقيقة .

فى لعبة العلاقة بين المرأتين ، كسب الأدب العربى أدب شهادة خاصا ومتميزا ، فنحن أمام العرى الجميل للروح ، أمام الانكسار الذى لا يقود إلي الهاوية ، أمام نقد الذات ، كى تبقي الذات وتنمو وتتجدد . فى العرى ، اقتربنا من الشيخوخة ومن عالم السجن ومن عالم الجسد ومن عالم الصراع الوطنى ، وهناك علي ضفاف الكلمات اكتشفنا لمصر نكهتها الجديدة ، نكهة أمة مقهورة تبحث عن خلاصها ومستقبلها .

فى كل كتاب تعدنا لطيفة الزيات ، أو يعدنا أبطالها بأنها ستكتب . كأن الكتاب الذى تقرؤه ليس كتابا ، بل هو الحياة . كأننا نفتح صفحة فى روح الإنسان ونقرأ ونقرأ ولا نشبع .

أما الكتاب القادم ، فسيكون هو أيضا وعدا بكتاب جديد . كأن ما يبدو من عجز عن الكتابة هو حافزها الأول .

إنه أدب الشهادة .

أدب تعلمنا منه ومن صاحبته الحب والإخلاص والثبات والمواقف المبدئية والحلم .

وحسب لطيفة الزيات منا أن نخون قراءتها لعلاقة الكتابة بالحياة ، فنحن حين نبحث عن كتابة هى نمط حياة ، نكون كمن يسعي لمتابعة هذه المسيرة المضنية من تاريخنا الأدبى العربى .

لأدب الشهادة هذا ، ولصاحبته أستاذتنا لطيفة الزيات ، كل الحب والتقدير والبهاء .

إنه أدب يضيء لنا الطريق المظلم .

فحسب الشاهد أن يكون شهيدا .