

شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980 - 2007)

محمد قاسم صفوري

بإرشاد: الدكتور إبراهيم طه

أطروحة لنيل درجة "دكتور في الفلسفة"

جامعة حيفا
كلية العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تشرين الثاني 2008

_____ التاريخ	_____ مقدمة بموافقة (المرشد)
_____ التاريخ	_____ (رئيس لجنة الدكتوراة)

شكر وتقدير

أسمى آيات الشكر والتقدير أرفعها لمرشدي وأستاذي الدكتور إبراهيم طه على ما غمرني به من حميمية المعاملة ورحابة صدره فبهرنى بألق حضوره الدائم، وعلى ما نفحنى به من توجيهات منهجية وملاحظات موضوعية شكلت المنارة الأساسية لهذه التجربة المضنية الممتعة، وأزرنى في بلورة وإنجاز هذه الدراسة.

متعك الله وأسرتك بالصحة والعافية وحقق آمالك الواقفة على الدرب، ولتبقَ محل فخري وإعزازي.

كما أرفع شكري العميق لمجمع اللغة العربية – حيفا، على المنحة المادية التي قدمها لي فحمل معي مؤونة التكاليف المادية لهذه الدراسة.

الفهرست

VI	 نبذة موجزة
XV	 قائمة الجداول
1	الفصل الأول: مصطلح الأدب النسوي وإشكاليته - مقارنة نظرية
1	 الباب الأول: مصطلح الأدب النسوي في النقد الغربي
9	 الباب الثاني: إشكالية مصطلح الأدب النسوي في النقد العربي
17	 الباب الثالث: الإبداع النسوي بين نظرة المجتمع والنقد
17	 1. المجتمع وهوية الإبداع
22	 2. نقد الأدب النسوي
31	 3. الأدب النسوي في نظر الكاتبات
36	الفصل الثاني: المرأة العربية والإبداع - مقارنة تاريخية
36	 الباب الأول: إبداع المرأة العربية منذ الجاهلية وحتى عصر النهضة
36	 1. تأريض
38	 2. أدب المرأة العربية في الجاهلية
42	 3. العصر الإسلامي
45	 4. العصر الأموي
49	 5. العصر العباسي
53	 6. العصر الأندلسي
57	 7. أدب المرأة في عصر الانحطاط
59	 8. إجمال لدور المرأة الكاتبة قديماً
61	 9. بذور الفكر النسوي في الأدب القديم
67	 الباب الثاني: الإبداع النسوي العربي في العصر الحديث
67	 1. عصر النهضة وتحرير المرأة
69	 2. الإبداع النسوي الحديث
80	 3. مراحل تطور الأدب النسوي العربي الحديث
82	 3. 1. مرحلة التقليد

82	 3. 1. 1. مرحلة الريادة
85	 3. 1. 2. مرحلة الانطلاق
86	 3. 2. مرحلة التمرد
89	 3. 3. مرحلة الثورة
93	 الفصل الثالث: الأدب النسوي العربي الحديث - ثورة في المضامين
93	 الباب الأول: مدخل إلى الشعرية
98	 الباب الثاني: تطور السرد النسوي الحديث - الاتجاه الثائر
106	 الباب الثالث: صورة الرجل في السرد النسوي العربي الحديث
109	 3. 1. الرجال قساة - كلهم أولاد كلب
117	 3. 2. الرجل قيد المرأة
123	 3. 3. الرجل المستغل
126	 3. 4. فظاظة في المعاملة - النظرة إلى المرأة
134	 3. 5. الرجل والجنس
134	 3. 5. 1. المرأة متعة للرجل
138	 3. 5. 2. الرجل عاجز جنسيًا
141	 3. 5. 3. الرجل الشيق
143	 3. 5. 4. الرجل المغتصب
147	 3. 6. الرجال كلهم خونة ومخادعون
154	 3. 7. صور الرجل الإيجابية
156	 الباب الرابع: صورة المرأة في السرد النسوي العربي الحديث
156	 4. 1. البحث عن الهوية ورفض التبعية
163	 4. 2. لست جسدًا للمتعة
166	 4. 3. المرأة الكاتبة
169	 4. 4. المرأة المناهضة للمرأة
173	 4. 5. المرأة المناضلة
177	 الباب الخامس: الزواج مقبرة للمرأة
186	 الباب السادس: المرأة والجنس
186	 6. 1. المرأة في مركز العملية الجنسية

199	 6. 2. لا حاجة للرجل – الجنس أروع مع المرأة
205	 6. 3. في البدء كان الجسد
215	 الباب السابع: استراتيجية خرق الثالوث المحرم
217	 7. 1. المرأة والخطاب التاريخي
236	 7. 2. الخطاب السياسي
247	 7. 3. الخطاب الديني
255	 7. 4. الخطاب الحضاري، الثقافي، والإبداعي
255	 7. 4. 1. الخطاب الحضاري
258	 7. 4. 2. الخطاب الثقافي
262	 7. 4. 3. الخطاب الإبداعي
265	 الفصل الرابع: جماليات الأسلوب في السرد النسوي العربي الحديث
265	 مظاهر ثورة السرد النسوي الجمالية
266	 1. هيمنة الشخصية الأنثوية في السرد النسوي الحديث
285	 2. السارد الأنثوي والضمير الأول
299	 3. اللغة الأنثوية – بؤرة الكتابة النسوية
299	 3. 1. لغة السرد النسوي: ذكورية أم أنثوية؟
304	 3. 2. مظاهر الثورة في اللغة الأنثوية
326	 4. الميتاكتابة (Meta Writing) تجسد للحياة الحقيقية
326	 4. 1. تعريف المصطلح وظهوره في السرد النسوي
328	 4. 2. الكتابة هي القلب الثاني للمرأة
332	 4. 3. أنماط الميتاكتابة في السرد النسوي العربي الحديث
346	 5. السرد النسوي الحديث – انتهاك لنظرية الجنس الأدبي
350	 5. 1. مظاهر ثورة السرد النسوي على النظرية
351	 5. 1. 1. مقاومة الحكمة التقليدية
359	 5. 1. 2. أشكال تداخل الأجناس الأدبية في السرد النسوي
367	 5. 1. 3. الآليات الفنية في السرد النسوي الحديث
385	 الخلاصة
401	 قائمة المصادر والمراجع

شعرية السرد النسوي العربي الحديث

(1980 - 2007)

محمد صفوري

نبذة موجزة

تتناقش هذه الدراسة شعرية السرد النسوي العربي الحديث في مرحلة تطوره الأخيرة، في العقود الثلاثة الأخيرة، لبيان ملامحه الأساسية على صعيدي الثيمات والتقنيات على حد سواء.

توزعت الدراسة على أربعة فصول رئيسية، ناقشنا في الفصل الأول منها مصطلح "الأدب النسوي" وما يثيره من إشكالية في تعريفه وتحديد مفهومه. وبينّا الآراء المتضاربة للنقاد حوله في العالمين الغربي والعربي، وموقف الكاتبات العربيات أنفسهنّ من المصطلح مع الإشارة إلى رأي المجتمع والنقد في إبداع المرأة العربية. وفي الفصل الثاني تتبّعنا دور المرأة العربية في الإبداع الأدبي منذ العصر الجاهلي إلى اليوم. وحاولنا الكشف عن بذور الفكر النسوي في الأدب العربي القديم. ووقفنا على المراحل الأساسية لتطور أدب المرأة في العصر الحديث وصولاً إلى مرحلة تطوره الأخيرة، مرحلة الثورة على الأعراف الأدبية التقليدية، وهي موضوع هذه الدراسة.

تمحورت الدراسة في الفصلين الثالث والرابع، وهما فصلان تطبيقيان. أما في الفصل الثالث فتقصّينا المضامين الرئيسية التي يطرحها السرد النسوي العربي الحديث. وفي الفصل الرابع بيّنا التقنيات الفنية والأسلوبية التي يكثر هذا السرد من توظيفها. شملت الدراسة ستاً وتسعين رواية من نتاج المرأة العربية ونحو ستين مجموعة قصصية لقاصّات من مختلف الأقطار العربية، وما يزيد عن عشرين قصة متفرقة في الصحف والمجلات، وبعض القصص المترجمة إلى اللغة الانجليزية. وقد بلغ عدد

الكاتبات اللواتي تناولنا نتاجهن في هذه الدراسة أكثر من تسعين كاتبة عربية، توخياً لشمولية الدراسة.

ظهر مصطلح "الأدب النسوي" في العالم الغربي خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر. وقد أثار جدلاً طويلاً بين النقاد. فمنهم من رفض المصطلح لأنه يؤدي إلى تصنيف الأدب حسب معايير جنسية لا أدبية موضوعية. وأشار آخرون إلى صعوبة تعريفه لتداخله مع مصطلحات أخرى ذات نزعة سياسية أو اجتماعية. وتبنى فريق آخر من الناقداً النسويات هذا المصطلح مؤمناً باختلاف أدب المرأة عن أدب الرجل، لأنه ينطلق من مناطق غير تابعة للسيطرة الذكورية، كما يعكس تجارب المرأة وخبراتها. أما الكاتبات فقد تحفظن من المصطلح وعارضن بصورة عامة إدراج نتاجهن الأدبي في باب الأدب النسوي. وفي العالم العربي واجه المصطلح مشاكل مضاعفة وكثرت مسمياته منها "الأدب النسائي أو النسوي"، "الأدب الأنثوي"، "أدب المرأة"، "الأدب المراوي" (نسبة إلى المرأة)، "الأدب الإنساني" ونحو ذلك. وقد أحدث إشكالية مشابهة لما حدث في العالم الغربي دون الوصول إلى تعريف واحد متفق عليه. وأجمعت الكاتبات العربيات على رفض تصنيف نتاجهن الأدبي في باب "الأدب النسوي"، لاعتباره مصطلحاً من نتاج المؤسسة الأدبية الذكورية، ولما يلتصق به من سخرية وانتقاص من أدب المرأة رغم اعتراف بعضهن بوجود ما يسمى بالأدب النسوي. وقد أسهم النقد النسوي العربي مؤخراً في تشجيع الكاتبات على قبول المصطلح والفخر به نتيجة لرفق أدب المرأة العربية وإسهامها الملحوظ في إثراء الحياة الأدبية.

وفي اعتقادنا أنّ السرد النسوي هو ذلك السرد الذي تكتبه المرأة متحررة من أغلال الأعراف الأدبية الذكورية، معتمدة فيه على تجاربها الذاتية، جاعلة همها الأول قضية المرأة وموضعها في مركز النص الأدبي، لتصبح الذات الأنثوية محوراً أساسياً في هذا السرد على صعيدي المضمون والتقنيات الفنية، متخذة موقفاً مقاوماً للرجل الذي تدفعه، في أحسن الأحوال، إلى هامش نصها أو هي تقصيه كلياً عن النص.

يكشف الفصل الثاني عن مشاركة المرأة العربية في التجربة الإبداعية منذ العصر الجاهلي إلى اليوم. مع ما يرافق هذه المشاركة من حالات المد والجزر في نتاجها الأدبي لاعتبارات دينية أو اجتماعية. إلا أنها عادت مع بداية عصر النهضة لتثبت مشاركتها وتؤكد مكانتها في الحياة الأدبية، بتشجيع الأصوات المنادية بمنح المرأة حقوقها الاجتماعية والفكرية.

وقد أشرنا في هذا الفصل إلى وجود بذور الفكر النسوي التحرري في أدب المرأة العربية قديماً. إذ طالبت المرأة بحقوقها المهضومة في حضرة ذوي الجاه والسلطان، ورفضت بعضهن مؤسسة الزواج لما فيها من تغييب لحريتها وسحق لهويتها الأنثوية، كما تجرأت أخريات على المطالبة بالطلاق لعجز زوجها الجنسي رغبة في ممارسة حقها الجنسي. مما يحملنا على الاعتقاد أن ما تؤمن به المرأة اليوم من مبادئ وأفكار يعود، في بعض مظاهره، إلى الموروث الثقافي العربي.

جاء أدب المرأة العربية في عصر النهضة وجلًا حييًّا فلم تجرؤ المرأة على المجاهرة بما تكتب إلا مع ازدياد الأصوات المطالبة بمنحها حريتها وحقوقها، وبفضل الصالونات الأدبية التي أقامتها وشاركت بها، ناهيك عن ازدياد نشاط حركات التحرر النسوية والدور الذي لعبته الصحافة في نشر إبداع المرأة لتعلن عن مشاركتها التامة في الحياة الأدبية. ومع ستينات القرن العشرين طرأ تطور كبير على إبداع المرأة نتيجة عوامل ومتغيرات عديدة، وزيادة ثقافة الكاتبات الجامعية. وازداد تطوراً خلال سنوات السبعين والثمانين حتى وصل إلى مرحلة تطوره الأخيرة.

مرّ أدب المرأة العربية المعاصر في ثلاث مراحل أساسية هي: مرحلة تقليد الأدب الرسمي، منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى عام 1950 تقريباً. ثم مرحلة التمرد على المضامين التقليدية الذكورية التي بدأت منذ عام 1950 وحتى أواخر عام 1980. ومن ثم مرحلة الثورة على الأعراف الأدبية الذكورية، وهي المرحلة التي بدأت تتخذ ملامحها الثورية منذ العقد الثامن من القرن العشرين إلى اليوم. وقد رفدتها وغذتها المرحلتان السابقتان وزودتا المرأة بشرعية الكفاح لما واجهت من تهमيش وتنكر لحقوقها الأدبية والاجتماعية.

يعزو النقد النسوي العربي ظهور هذه النزعة الثائرة في السرد النسوي العربي الحديث إلى عدة عوامل أبرزها: استمرار تسلط الرجل على ميادين الحياة والإبداع ومواصلة تهميش المرأة. تأثر الكاتبة العربية بحركات التحرر النسائية والفكر النسوي الغربي. ظهور حركات تحرر نسائية في العالم العربي ساندت المرأة وحرضتها في صراعها ضد الرجل. ازدياد عدد الكاتبات الجامعيات في العالم العربي واطلاعهن على منجزات الحضارة والأدب في العالم. الأمر الذي عزز ثقة الكاتبة العربية بذاتها، فاتخذت زمام المبادرة وتصدت لسلطة الرجل وأعرافه، معتمدة على ذاتها في كل شؤونها، معبرة عن همومها ورغباتها وقضاياها بأسلوبها الخاص الذي اكتسبته من تجاربها وخبراتها في الحياة.

في مستهل الفصل الثالث ناقشنا مصطلح "الشعرية" وما يثيره من إشكالية وعدم اتفاق النقاد والدارسين على تعريفه وتحديد مفهومه. وخرجنا بنتيجة تفيد أن مصطلح "الشعرية" يعني المقومات الأساسية التي ينبني عليها النص الأدبي في المستويين المضموني والتقني والقوانين العامة التي تنظم ولادته.

تجدر الإشارة قبل الشروع في تفصيل شعرية السرد النسوي ومظاهر ثورته المضمونية والتقنية، إلى بعض الملاحظات التي من شأنها أن تلقي الضوء على ما توصلنا إليه في هذه الدراسة. أهمها أن ما نورد من نتائج هذه الدراسة يعتمد بالدرجة الأولى على ما أفرزته نصوص السرد النسوي المدروسة من أفكار ومبادئ تؤمن بها المرأة العربية وتدعو إلى تطبيقها، ولا علاقة لهذه النتائج بسيرة حياة الكاتبات. وثمة ملاحظة أخرى على درجة عالية من الأهمية هي أن نتاج المرأة المصرية يطغى على النماذج السردية المبحوثة في هذه الدراسة لكون مصر مركزاً رئيسياً للحضارة العربية الحديثة بصورة عامة، وبسبب ارتياد المرأة المصرية لدور العلم والجامعات قبل قريناتها في الأقطار العربية الأخرى بفترة طويلة، وتمتعها بمساحة كبيرة من الحرية لانتاج مصر على الحضارة الغربية. كل هذه العوامل أتاحت للمرأة المصرية ممارسة التجربة الأدبية قبل غيرها من نساء العالم العربي، مما جعل نتائجها أكثر غزارة ورواجاً من غيرها.

ويلاحظ تباين واضح بين الكاتبات في مستوى وحدة ثورتهن وهجومهن على الأعراف الأدبية الذكورية. فالكاتبات المصريات واللبنانيات والسوريات والفلسطينيات مثلاً أكثر جرأة من نظيرتهن في المجتمع الخليجي بصورة عامة، لاختلاف المستوى الثقافي بين الكاتبات أو لظروف أخرى اجتماعية أو سياسية ونحو ذلك.

لا تنسحب نتائج هذه الدراسة على نتاج كل الكاتبات في العالم العربي. فما زالت بعض الكاتبات تكتب وفق الأعراف الأدبية التقليدية، أو تتمرد على بعض مضامين الأدب الذكوري بصورة سلمية خالية من أي نزعة هجومية أو ثورية.

إن أبرز مظاهر ثورة السرد النسوي العربي الحديث هي العناية الكبيرة بالذات الأنثوية. إذ يوضعها السرد النسوي في قمة سلم أولوياته جاعلاً قضية المرأة وهمومها بؤرة الكتابة النسوية، لتكون المرأة في مركز النص، أملاً في سيطرتها على إدارة شؤون الكون بعد أن أثبت الرجل فشله في ذلك بسبب نزعته المتسلطة. وقد آن له أن يتنحى عن دوره لتستبدله المرأة وتعمل على بناء عالم أكثر سعادة

لل بشرية بعد أن زادت ثقة المرأة بذاتها. فرفضت تبعيتها للرجل ونبذت أسلوب التوسل والرجاء متحولة إلى أسلوب كفاحي يتميز بالتحدي والمقاومة ورفض المفاهيم والأعراف الذكورية.

يسعى السرد النسوي بالدرجة الأولى إلى مقاومة الرجل ورفضه. وانطلاقاً من هذه الفكرة تكثف الكاتبة العربية من حضور الصور السلبية للرجل في نصوصها السردية، لتبرر موقفها العدائي المقام للرجل الذي يصوره السرد النسوي مصدرًا لكثير من متاعب المرأة ومشاكلها. فلا وسيلة أمامه إلا العنف والقسوة والاستغلال وقد تصل شراسته إلى إزهاق روح المرأة، حتى غدا الرجال كلهم، في نظر المرأة، وحوشًا. إضافة لكونه قيذا يمنع المرأة من ممارسة حقها في العمل والدراسة والقراءة وحتى الكلام، ولا يرى فيها سوى جسد لمتعته، مجردة من أي قدرة عقلية. ونتيجة لذلك يجدر بالمرأة أن تلفظه من حياتها، لتعيش حرة طليقة بعيدًا عنه وأن تظل حذرة حتى لا تقع في شباك غشه وخداعه.

ويلجأ السرد النسوي الحديث إلى النيل من قيمة الرجل وتحطيم صورته التقليدية ليبدو خجولاً، بائساً، ضعيفاً، معتذراً، متذلاً، وعاجزاً جنسياً. وبذلك يتم تدمير سلطة الرجل وتفوقه على المرأة حينما تحطم فحولته، مصدر سلطته، وفق المنظور الذكوري.

مقابل هذه الصور السلبية المنفرة للرجل تظهر الشخصيات النسائية متصفة بالجرأة والاستقلالية والتحدي والمبادرة، مؤمنة بقدراتها الذاتية، مفتخرة بأنوثتها، رافضة تبعيتها لأحد، مصرّة على تحقيق هويتها الأنثوية وتأسيس نظرة عن ذاتها مناقضة للنظرة الذكورية، فترى ذاتها عقلاً قبل أن تكون جسداً.

إحدى النتائج الحاسمة التي تكشفها هذه الدراسة في مقاومة المرأة للسلطة الذكورية هي رفض مؤسسة الزواج، لما تمنحه هذه المؤسسة من امتيازات للرجل على المرأة، فتعزز من سلطته وتتيح له استغلال جسدها وامتئانه. لذا تصرّ بعض الكاتبات على رفض الزواج حتى تحقق مبتغاها ولو بوسائل متطرفة كالهرب أو الانتحار ونحو ذلك. أما البديل الذي تتخذه عن الزواج فهو الكتابة التي تمنحها مساحة واسعة من الحرية وتشعرها بنشوة لم تشعر بمثله مع الرجل. هكذا تحقق المرأة أحد المبادئ الأيديولوجية الذي تؤمن به وهو: لا مكان للباس!! ثمة مخرج على الدوام!

تعتبر كتابة المرأة المعاصرة كتابة اختراقية، لما فيها من جرأة على خرق المحظورات الذكورية أو ما يعرف بالثالوث المحرم: الدين، السياسة، والجنس. وعليه تشكل هذه الثيمات محوراً أساسياً في

السرد النسوي الحديث. وتكاد موضوعة الجنس لا تغيب عن مضامين هذا السرد، فلم تعد الكاتبة العربية تشعر بأي حرج في الحديث عن الجنس ووصف مغامرات بطلاتها الجنسية، انطلاقاً من إيمانها بأنّ ذلك حق لها كما هو حق للرجل. تظهر المرأة لاعبة نشطة ومبادرة في الممارسة الجنسية مقابل عجز الرجل الذي لا يقوى على التحقق الجنسي إطلاقاً أو قد تتحقق قدرته الجنسية أحياناً بعدما تعمل المرأة على إثارته بجهود مضنية. وحينما تتأكد المرأة من عجز زوجها لا تتورع من البحث عن شريك بديل عنه، فتلجأ إلى ممارسة العادة السرية أو إلى الجنس السحاقي الذي تتخذه مظهرًا من مظاهر مقاومة الرجل وخرق محظوراته.

يحف المجتمع العربي التقليدي جسد المرأة بهالة من التقديس، فيدعوها إلى التستر على جسدها حسبما تقضي الشريعة الإسلامية والأعراف الاجتماعية. فيلجأ السرد النسوي إلى اتخاذ جسد المرأة وسيلة لمقاومة الأعراف الدينية والاجتماعية ورفض الرجل. لذا يكثف من حديث الشخصيات النسائية عن جسدها ومداعبته وما تجنيه من متعة كبيرة في ملامسته والتأمل في تفاصيله مصرحة أن جسدها لها وحدها، ولها مطلق الحرية في التصرف به كيفما شاءت، لذا تحتج وتقاوم انتهاك المجتمع الذكوري لجسدها عبر عمليات الختان التي تشوّهه فتحرّمها من تحقيق متعتها الجنسية.

لا ينغلق سرد الكاتبة العربية المعاصرة على قضاياها الذاتية الخاصة، بل يفتح على قضايا تاريخية، سياسية، دينية، حضارية، وإبداعية لتؤكد عنايتها بهموم شعبها وأمتها والعالم بأسره. فتعمل على تعزيز صورة الذات الأنثوية وتواصل، من ناحية أخرى، انتهاج استراتيجية خرق المحظورات وتقويض النظرة الذكورية إلى المرأة، عندما تزج نفسها في مسائل سياسية منتقدة ممارسات حكام بلادها أو تعدد إلى نقد بعض الأحكام الدينية وتتجرأ على انتهاكها لاعتبارها أحكاماً مجحفة وظالمة للمرأة.

تطلق الكاتبة في معالجتها لهذه القضايا العامة من مبدأ "من الخاص إلى العام" الذي انتهجته في جل نتاجها الأدبي. فتعنى أولاً بقضاياها الذاتية الخاصة، تتحول بعدها إلى قضايا وطنها، فقضايا أمتها العربية حتى تصل في النهاية إلى قضايا عالمية عامة.

تحقيقاً لفكرة مركزية الذات الأنثوية في السرد النسوي الحديث ومقاومة الأعراف الأدبية الذكورية، تنطلق الكاتبة العربية المعاصرة في مضامينها وتقنياتها السردية من ذاتها لا من القوانين والنظريات التي تعتبر نتاجاً ذكورياً صرفاً. لذا سعت الكاتبة العربية إلى تشكيل أعراف وقوانين أدبية جديدة خاصة بها، وتحطيم الطابع المسيطر للنظرية الذكورية.

من أبرز مظاهر ثورة السرد النسوي على التقنيات الفنية التقليدية هيمنة الشخصيات الأنثوية على عالم النص، بطلة كانت أم لابطلة، رئيسية أم ثانوية، وإسناد أدوار البطولة للمرأة بعد إقصاء الشخصيات الذكورية إلى هامش النص، ليظهر الرجل ضعيفاً، مهزوزاً، عاجزاً، وآلة طيعة في خدمة المرأة مقابل الشخصيات النسائية التي يصورها السرد النسوي قوية، فاعلة، واثقة بنفسها، مبادرة، ومسيطرة على إرادتها ورغباتها، حرة، متفتحة العقل، مستقلة، هجومية، مكافئة وثائرة، تعزز من ثقنتها بنفسها ثقافة رفيعة تماثل ثقافة المبدعة.

يعنى السرد النسوي بتحقيق فكرة سيطرة المرأة على الكون من خلال سيطرتها على عالم النص. فلا يكتفي بتكثيف حضور الشخصيات النسائية، إنما يسند عملية سرد الأحداث لراو أنثوي بالضمير الأول، لتصبح المرأة سيّدة النص. فهي المبدعة والشخصية المركزية والراوي الذي يتولى سرد الأحداث. وبذلك تتم لها السيطرة الكاملة على عالم النص المتخيل آملة من خلال ذلك في السيطرة على العالم الحقيقي.

إنّ اختيار السارد الأنثوي بالضمير الأول لمضامين تحظرها المؤسسة الأدبية الذكورية يجعلنا نعتبر سرد المرأة سرداً اختراقياً، ويؤكد نزعتة الهجومية على الأعراف الأدبية الذكورية حينما يعتمد على الضمير الأول ويعمل على تحييد الضمير الثالث لاعتباره امتداداً للسلطة الذكورية. هذا التوظيف البارز للضمير الأول يستدعي تقنيات فنية وأسلوبية تتلاءم وطبيعة هذا الضمير، مثل المونولوج نيابة عن الديالوج، أسلوب الاعترافات والمذكرات والاسترجاعات وكل ما يندرج في تقنيات تيار الوعي.

تشكل اللغة الأنثوية الموظفة في السرد النسوي إحدى الآليات الأساسية لمقاومة الأعراف الأدبية واللغة الذكورية. فتستخدم المرأة لغة مغايرة للغة التقليدية تتصف بأنها شديدة الارتباط بجسد المرأة، مع تكثيف بارز للغة الجنسية، وعناية كبيرة باللغة الشعرية على حساب اللغة المعيارية. ويبدو شغف الكاتبة المعاصرة بالألفاظ والتعبير الرومانسية واللغة المحكية، مزج الفصحى بالعامية، استخدام لغة معقدة غامضة، وعدم مراعاة قواعد النحو العربي، واللجوء إلى زج كلمات أجنبية في تضاعيف السرد النسوي كوسيلة لمقاومة اللغة الذكورية والعمل على كسر قداسة اللغة العربية التقليدية باعتبارها نتاجاً ذكورياً، مع توظيف مكثف للغة التهكمية الساخرة التي تعكس سخرية المرأة من الرجل والمؤسسة الذكورية بصفة عامة.

من التقنيات البارزة المستخدمة في السرد النسوي لخلخلة قواعد السرد التقليدي، ظاهرة "الميتاكتابة" "Meta Writing" أي الكتابة عن الكتابة. إذ تفسح المجال أمام الكاتبة للابتعاد عن كثير من المضامين

والتقنيات التقليدية، وتدعم المرأة في تأسيس أعراف أدبية جديدة خاصة بها، وتحقق فكرة ابتعادها عن الرجل الذي استبدلته بالكتابة، فعاشت معها واقعًا جديدًا أكثر حميمية وسعادة. تتجلى ظاهرة "الميتاكتابة" في السرد النسوي بأشكال عديدة منها: تصدير الكاتبة عملها الأدبي بتمهيد عن الكتابة وأهميتها في حياتها، وتلجأ إلى مثل ذلك داخل النص السردى، فتناقش تارة تقنياتها الفنية وتتحدث تارة أخرى عن أهمية بعض العناصر السردية، حتى يتحول نصها السردى في بعض الأحيان إلى وصف سيرورة كتابته ونقده أو نقد أعمال أدبية أخرى. وبذلك تقوم الكاتبة بوظيفة مزدوجة، فتصير مبدعة للنص وناقدة له في آن واحد، وتعمل على اختراق أسس السرد الذكوري التقليدي، وتأسيس أعراف جديدة.

تستحوذ فكرة مقاومة الآخر/الرجل على السرد النسوي في المستويين الثيماتي والتقني. ويتمثل أحد مظاهر هذه المقاومة في رفض الكاتبة لنظرية الجنس الأدبي والعمل على تقويضها معتمدة في نتاجها الأدبي على تجاربها الحياتية وخبراتها. ومن الوسائل التي توظفها لتقويض تلك النظرية التنوع في الأنماط التعبيرية المختلفة، وتداخل أجناس أدبية عديدة في النص الواحد مما يؤدي إلى تغييب الهوية الأصلية للجنس الأدبي وتحويله إلى جنس أدبي هجين "Hybrid" أو ما يسمى "باللاجنس" "Non Genre". كما تلجأ إلى توظيف تقنيات الشعر في النص السردى لتخلق نوعًا جديدًا من السرد، هو ما دعاه "إدوار الخراط" "القصة-القصيدة". وفي حالات كثيرة تستعير الكاتبة لنصها السردى القوالب والأشكال الشعرية ليبدو النص أشبه بقصيدة شعرية لا نصًا نثريًا. كما تنهل من فن المسرح بعض آلياته وتقنياته وعناصره حتى تتحول القصة إلى مسرحية، إضافة لزوج مقطوعات نثرية قديمة في سردها الحديث. يتكئ السرد النسوي الحديث على أساليب وتقنيات فنية عديدة تحقق له اختراق أسس النظرية وتقويض حدود الجنس الأدبي. أبرزها: استخدام أسلوب اليوميات والمذكرات والرسائل، وتوظيف أسلوب الاسترجاع لكسر أفقية السرد، أو تقنية التناص لما تتيحه من إمكانيات كثيرة لتقويض حدود الجنس الأدبي بواسطة زج متناصات كثيرة تستمدّها الكاتبة من حقول معرفية عديدة، وتؤكد من خلالها أيضًا سعة فكرها وثقافتها الرفيعة.

لا يتوقف السرد النسوي عن مقاومة المفاهيم الأدبية الذكورية مستخدمًا شتى الوسائل. فيعمد في حالات أخرى إلى تقويض مفهوم الحكمة التقليدية والعمل على تشويش أو تغييب خيوط تلك الحكمة حتى يصل النص إلى ما يسمى "حكمة اللاحدث". ويتخذ في سبيل تحقيق ذلك آليات عديدة منها زج جمل مجزأة ذات طابع شعري في النص السردى دون أن تحكمها روابط بيّنة. كما تسعى الكاتبات

إلى مزج الخيالي بالواقعي وتوظيف عناصر غرائبية وخرافية والاعتماد على الأسلوب السريالي المعقد وغير ذلك من الآليات الحداثيّة التجريبية التي تزيد من غموض النص، مما يشق على القارئ الاهتداء إلى خيوط الحكمة الرئيسية.

لا بدّ من التذكير بأنّ هذه التقنيات والأساليب الموظفة في السرد النسوي غير مقصورة على الكتابة النسوية، إنما هي تقنيات شائعة في السرد الرسمي. غير أنّ ما يجعلها علامة فارقة من علامات السرد النسوي هما أمران: التوظيف المكثف لهذه التقنيات والأساليب وقدرة الكاتبات على تحويل هذه التقنيات إلى آليات تسهم في تحقيق الفكر النسوي الذي تنطلق منه الكتابة النسوية والداعي إلى مقاومة الرجل والعمل على تقويض ما أرساه من قواعد وأعراف أدبية. إضافة لما تعكسه هذه التقنيات من جرأة الكاتبة على التجريب واستخدام أساليب جديدة تضمن لها تحقيق هدفها.

مما تقدم، يبدو أن السرد النسوي العربي الحديث ارتقى إلى مستوى رفيع ثيماتيًّا وجماليًّا، جعل الكاتبة العربية تتقلد مكانة مرموقة في الحياة الأدبية، مما يحتم على النقاد والدارسين مراجعة أنفسهم وإعادة النظر فيما تنتجه المرأة العربية من أدب، والعمل على تغيير معايير الحكم على أدب المرأة العربية بصورة عامة.

قائمة الجداول

107	جدول رقم 1: نماذج لأشكال قسوة الرجل على المرأة
136	جدول رقم 2: نماذج لصور الرجل الجنسية
149	جدول رقم 3: نماذج صور سلبية أخرى للرجل
158	جدول رقم 4: نماذج لصور المرأة الباحثة عن الهوية الراضية للتبعية
187	جدول رقم 5: نماذج عن صور المرأة الجنسية
218	جدول رقم 6: نماذج لمضامين تاريخية في السرد النسوي
243	جدول رقم 7: نماذج لمضامين سياسية في السرد النسوي
249	جدول رقم 8: نماذج عن الخطاب الديني في السرد النسوي
255	جدول رقم 9: نماذج عن المضمون الحضاري، الثقافي والإبداعي
269	جدول رقم 10: نماذج توزيع الشخصيات في المجموعات القصصية
277	جدول رقم 11: نماذج توزيع الشخصيات المركزية، الراوي، والضمير في الرواية النسوية
305	جدول رقم 12: نماذج عن مستويات اللغة في السرد النسوي
321	جدول رقم 13: نماذج عن الأخطاء النحوية في السرد النسوي
376	جدول رقم 14: نماذج عن التناص في السرد النسوي الحديث

الفصل الأول

مصطلح الأدب النسوي وإشكاليته – مقارنة نظرية

الباب الأول: مصطلح الأدب النسوي في النقد الغربي

تبلور مصطلح "الأدب النسوي" أو "الأنثوي" نتيجة المخاض الأدبي - النقدي للنصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث شهدت الساحة الأدبية الإنجليزية كثف حضور نسوي في سوق الرواية⁽¹⁾ (الأعرجي، 1997: ص 25)، وفي هذا تأكيد على أن المصطلح غربي الجذور. ثم تضيف "الأعرجي" أن النقاد استقبلوا الهجوم النسوي على الرواية "بالعمل على تصنيفه واستنباط المعايير النقدية الملائمة له، ذلك أنه لم يكن واردًا أن يحاكم نتاج المرأة الأدبي وفق المعايير ذاتها التي كان يحاكم بموجبها نتاج الرجل" (الأعرجي، ن.م: 26). إن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على أن أدب المرأة في نظر النقد يختلف عن أدب الرجل، ما دام أدبها لا يخضع لمعايير الأدب الرجولي، بل يحتاج لمعايير خاصة به. هذه الملاحظة تنقلنا إلى محاولة "Mary Eagleton" "ماري إيغلتون" لتعريف الكتابة النسوية، وبدلاً من تعريفه تشرع في طرح أسئلة عديدة منها: هل هناك علامات تميّز الإبداع النسوي عن غيره؟ وهل تصريح كاتبة معينة أنها تكتب كتابة نسوية يجعل إبداعها نسوياً؟ وهل يعتبر الإبداع نسوياً لأن جمهور قرائه من النساء؟ أوجد للمضمون دور في تحديد جنس الأدب؟ وهل موضوعة خبرة النساء، أفكارهن، رؤاهن، انجازاتهم، في مركز العملية الإبداعية يجعل العمل نسوياً؟! وتخلص "إيغلتون" "Eagleton" في النهاية إلى نتيجة مفادها صعوبة تحديد تعريف للأدب النسوي.

ثم تورد ما تراه كل من "روزالند كوارد" "Rosalind Coward" وميشيل باريت "Michele Barrett" اللتين تؤكدان أنه لا يمكن اعتبار كتابة النساء (Women Writing) مرادفة للكتابة النسوية "الفمنستية" (Feminist Writing)، حتى لا يقع أحد في فهم مغلوط. فـ"الفمينزم" (Feminism) حركة نسائية تميل إلى الاهتمامات السياسية التي قد تتبناها بعض الكاتبات لا كلهن (Eagleton, 1986: pp. 148-150).

1. سجّلت ببلوغرافيا "كمبردج" للأدب الإنجليزي حضور أكثر من أربعين كاتبة روائية بين 1830-1940، نشرت ما يقارب ثلاثمائة رواية. انظر: نازك الأعرجي. (1997). صوت الأنثى - دراسات في الكتابة النسوية العربية. (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع)، ص: 25.

ويجدر بنا قبل أن نتقدم في معالجة المصطلح أن نميز بين مصطلحات ثلاثة وضحتها "توريل موي" "Toril Moi" وهذه المصطلحات هي: الحركة النسائية (Feminism)⁽¹⁾ والتي تعتبرها ذات طابع سياسي، ومصطلح "الأنثوية" (Femaleness) وترى فيها قضية بيولوجية، ثم مصطلح "النسائية" أو "النسوية" (Femininity)، وتصنفها كمجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة (Jefferson, 1986: p.204)⁽²⁾. فالأدب النسوي حسب اعتبارات "موي" لا يرتبط باتجاه سياسي أو تركيب بيولوجي إنما هو ظاهرة وليدة الثقافة.

أما "إلين شوالتر" Elaine Showalter فتقول في كتابها "النقد النسائي الجديد" (1986) عن الكتابة النسائية، حسبما يورده "محمد عناني" إنها: "نفس جسد الأنثى واختلافها على اللغة والنص". ويعلق عناني قائلاً: "وهي قضية ترجع إلى كتابات "فرجينيا وولف" وبلغت ذروتها في أوائل الثمانينات في كتابات "سيكسو" "Cixous" وغيرها، حتى صاغتها "مادلين جانيون" "Madelaine Gagnon"، مثلاً في الصورة التالية، بعد إشارتها إلى أن اللغة التي تستخدمها قد صنعها الرجال – ومن ثم فهي غريبة عنها: "ليس علينا إلا أن نجعل الجسد يتدفق من الداخل، ليس علينا إلا أن نزيل، مثلاً محونا من اللوح، كل ما من شأنه تعويق أشكال الكتابة الجديدة أو الإضرار بها، ونحن نستبقى كل ما هو ملائم، أو كل ما يناسبنا". ويضيف "عناني" قائلاً: "والمشكلة التي تثيرها أخريات هي احتمال أن يكون وعي المرأة بجسدها قد تشبّع من قبل بعناصر عقائدية أو فكرية أجنبية، ومن ثم فالتدفق قد لا يكون أنثويًا خالصًا (عناني، 1996: ص24).

وفي مقالة تعتبر "مانيفستو" الكتابة النسوية تقوم "هيلين سيكسو" "Helene Cixous" لتحرض المرأة على الكتابة، وتدعوها أن تكتب نفسها وتزج بذاتها في النص، في العالم، وفي التاريخ. وتدعو أخريات للكتابة، فليس من المعقول تحديد المستقبل بواسطة الماضي، رغم تأثرها بالماضي،

1. يطلق "محمد عناني" على مصطلح "Feminism" اسم مذهب نصرة المرأة أو الانتصار للمرأة. انظر محمد عناني.

(1993). الأدب والحياة. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 182.

2. ورَكَت هذه المصطلحات الثلاثة حسب تصنيف "توريل موي" "Toril Moi" في كتاب:

Catherine Belsey and Jane Moore (eds.). (1997). **The Feminist Reader: Essay in Gender and the Politics of Literary criticism** (2nd ed.), (Basing Stoke: Macmillan Press Ltd), pp.104-116.

ويبدو عدم اتفاق النقاد في تدرّج وترتيب هذه المصطلحات الثلاثة حيث جعلها "إلين شوالتر" "Elain Showalter"

على النحو التالي: Feminine, Feminist, Female وبذلك تخالف ترتيب "موي" "Moi". انظر:.

Elaine Showalter. (1999). **A Literature of their Own: British Women Novelists From Bronte to**

Lessing. (Princeton, NJ: Princeton University Press), p.13

وبذلك تدعو "سيكسو" إلى كسر الأعراف السابقة وتدميرها (Cixous, 1976: p.875). وبالإضافة إلى دعوتها المرأة للتمرد في كتابتها، ترى أن تكون كتابة المرأة في مستويين لا ينفصلان: المستوى الشخصي الذي يتجلى في كتابة نفسها والعودة إلى جسدها الذي صودر منها، فمصادرة الجسد عندها تعني مصادرة للنفس والخطاب في آن واحد. أما المستوى الثاني فهو أن تصوغ من كتابتها سلاحاً يمنحها الإرادة لأن تصبح الأخذة والمبادرة لحقها في كل نظام رمزي أو كل عملية سياسية⁽¹⁾ (Cixous, Ibid., p.880). نستنتج من آراء "سيكسو" أن الكتابة النسوية هي الكتابة التي تمنحها مساحة واسعة من الحرية تجعل الكاتبة مسؤولة عن كل قضاياها دون أن توكل أمرها وشؤونها للرجل، كما حدث في السابق.

ونجد فئة أخرى من الدارسين يعارضون تحديد تعريف خاص بالإبداع الأنثوي/النسوي، لأنّ مثل هذا التعريف يوصل في النهاية إلى المذهب الجوهرية (Essentialism)⁽²⁾، أي إلى "الاعتقاد بأنّ هناك صفات جوهرية في كل ما يدرس، وأن السياق ليست له أهمية كبيرة" (عنانى، 1996: ص27). وتعتقد "شيرين أبو النجا" أنّ أي تعريف محدد لهوية الإبداع الأنثوي لا بد أن يعيد إلى الذاكرة بنية التضاد الثنائي التي تقوم عليها بنية الفكر الذكوري، فالتعريف يعني سمات معيّنة، يعني العودة إلى نقطة البدء: المطلق الثابت المغلق. وهذه السمات الثلاث إذا التصقت بالإبداع الأنثوي فسوف تحوله إلى سلطة أخرى: أنثوي/ذكوري، أمومي/أبوي" (أبو النجا، 1998: ص25-26).

نجد مثل هذا الرافض للتقسيمات الثابتة والمطلقة في الأفكار التي "دعت إليها مدرسة النقد النسوي الفرنسي ومن أبرز أصواتها: "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva، "هيلين سيكسو" Helene Cixous، و"لوسي أريجاراي" Luce Irigaray، وهي منبثقة عن نظرية "دريدا" التفكيكية⁽³⁾ التي تهاجم منظومة

1. هذه النظرة إلى كتابة المرأة نجدها في كتاب جيلبرت وجوبار "Gilbert and Gubar" وفيه نقولان: "الكاتبات بعد عام 1940، سواء عرّفن أنفسهن من الحركة النسائية "Feminist" أم لا، يكتبن بوعي مزدوج: وعيهم المكثف الجديد كفنانات أنثويات ورثن بصورة مفردة أعرافاً حازمة من ناحية واحدة، ومن ناحية أخرى وعيهم بحالة الحماية الجديدة من حساسيتهن كنساء، ورثن ثقافة معادية لطموح الأنثى وطوردن بصور الإثارة الجنسية للنساء" انظر: Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. (1996). **The Norton Anthology of Literature by Women**. (2nd ed.). (New York & London: W.W. Norton & Company), p.1615.

2. تؤمن النظريات الجوهرية بوجود جانب جوهرية في الطبيعة البشرية، أي معطيات أولية، داخلية طبيعية، وبيولوجية، أي أشياء لا يمكن تغييرها. انظر:

Teresa Brennan (ed.). (1986). **Between Feminism and Psychoanalysis**. (London: Routledge), p.6 ;

Deborah Cameron. (1985). **Feminism and Linguistic Theory**. (London, Macmillan), p.187.

3. عن نظرية دريدا التفكيكية انظر: محمد عناني (1996). **المصطلحات الأدبية الحديثة**. (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان)، ص 131 - 152. وكذلك: رمان سلدن. (1991) **النظرية الأدبية المعاصرة**. ترجمة: جابر عصفور. (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع)، ص: 134 - 152.

التضاد الثنائي التي روج لها أصحاب المدرسة البنيوية مثل "جريماس" "Gremas"، إذ كان يعتقد أن المعنى لا يتضح إلا من خلال التضاد، فلا نفهم معنى كلمة (رجل) إلا إذا قلنا (امرأة)، وبذلك تتولد كل المعاني. أما بالنسبة لدريدا فهو يرى أن المعنى لا يتحقق إلا باللعب الحر للدال ("ابو النجا، ن.م: ص26). وتلاحظ "سيكسو" أن "الإبداع الأنثوي لا يمكن تنظيره أو تضمينه أو تشفيره - وهذا لا يعني أنه ليس موجوداً، ولكنه سوف يتخطى دائماً الخطاب الذي يحدده المنطق الذكوري. الإبداع الأنثوي يحدث في مناطق غير تلك التابعة لهيمنة النظرية الفلسفية" (Cixous, 1976: p.883). أي أن إبداع المرأة يكون في المناطق التي لا توجد فيها سيطرة للرجل، وهي مناطق خاصة بالمرأة. وقد أشارت "فرجينيا وولف" "Virginia Woolf" من قبل إلى سيطرة الرجل على مجالات الحياة المختلفة ومنها الساحة الأدبية أيضاً، مقابل تهميش المرأة في هذه المجالات إذ تقول: "فهناك القليل جداً الذي نعرفه عن المرأة، وتاريخ إنجلترا هو تاريخ الخط الذكوري وليس الأنثوي. فنحن دائماً ما نعرف حقيقة ما أو تميزاً ما عن آبائنا. فقد كانوا جنوداً أو ملاحين يحتلون هذا المكتب بوجودهم أو يستنون ذلك القانون، ولكن ماذا يبقى من أمهاتنا، ومن جدّاتنا، ومن جدّات أمهاتنا؟ لا شيء سوى بعض التقاليد" (Woolf, 1960: p.76).

بناءً على ما ترى "سيكسو" من هيمنة الرجل على ساحة الإبداع فهي لا تريد للنساء دخول مناطق السيطرة، وترى أن تتشكل كتابة المرأة في الشغرات "In between" التي لا تسلط عليها الأضواء من قبل البنية الفكرية الأبوية فنقول: "إذا سلمنا أن الكتابة تعمل في الشغرات لتعائن التفاعل بين المماثل والمغاير - وهي العملية التي بدونها لا يعيش شيء - ولتعطل عمل الموت، إذا سلمنا بهذا، معناه أن لدينا الرغبة في الاثنين: الذات المماثلة والآخر المغاير غير المتواجدين في سلسلة من الصراع والنفور، ولكن متفاعلين في حركة مستمرة من تبادل الذوات" (Cixous, 1976: p.883). وبذلك تقوم "سيكسو" بعملية تخريب (Subversion) وخلخلة البنية الأبوية القائمة على مركزية الكلمة (Logocentrism) عن طريق وضع التعددية أمام الوحدة، تعددية المعاني أمام المعاني الثابتة المفردة والانفتاح أمام الانغلاق⁽¹⁾. وهي في دعوتها إلى إعادة كتابة الجسد تقوّض كل الحواجز وتهدم التراتبية، تسمح بالعودة إلى ما تمت مصادرتها باسم المقدس، ووقع في براثن التمثيل واللغة... وبذلك تصبح لغة الجسد خطاباً تجاوزياً (Transgression) يتجاوز منظومة التضاد الثنائي التي يركز عليها الخطاب الأبوي" (ابو النجا، 1998: ص27).

أما "جوليا كريستيفا" فلا تؤمن بوجود ما يسمى كتابة أنثوية، لأنها لا تؤمن بوجود هوية أنثوية وأخرى ذكورية. وفي ذلك تتشابه مع "سيكسو" في رفضها لمنظومة التضاد الثنائي، وتدعو قمع

1. انظر المصدر الأصلي:

Annette Kuhn. (1981). "Introduction to Helen Cixous's Castration or Decapitation?" *Signs : Journal of Women in Culture and Society*. (7:1), p.37.

المرأة تهميشًا، فهي مهمشة مثل جماعات كثيرة تناضل ضد السلطة الأبوية، وهذا التهميش لن تخف وطأته إلا بالتخريب والانشقاق (أبو النجا، ن.م: ص28)⁽¹⁾.

وفي دراسة قامت بها "لوسي أريجاري" تطرقت فيها إلى تحليل الخطاب الفلسفي الغربي، اعتبرت المرأة في هذا الخطاب مرآة تعكس الذكورية، وبذلك تحرم المرأة من حق التمثيل الذاتي، لتصبح هي الغياب والسلبية والقارة المظلمة. وهنا توضع المرأة الكاتبة أمام خيارين: إما أن تطرح منظورها الذاتي عن نفسها، وفي هذه الحالة سيعتبر ما تقوله جلبه بلا معنى، لأنه لا يشابه الخطاب الذكوري الرئيسي، أو أن تكتب كالرجل وتتحول إلى مقلدة. وهذه المحاكاة في نظر "أريجاري" نوع من الهستيريا، ويتمثل فيها رفض الخطاب الذكوري للذات الأنثوية (أبو النجا، ن.م: ص29). وتضيف "أريجاري" أن على النساء أن "يظهرن أنه من الممكن للجانب الأنثوي تجاوز وخلخلة المنطق الذكوري" (Moi, 1985: p.135).

"وترى أيضًا أنه لا يمكن للمرأة أن تكتب بشكل أنثوي خالص، خارج البنية الأبوية، ولكن يمكنها أن تكتب من داخل هذا السياق محاكية الخطاب الأبوي، وعندئذ يمكن قراءة الأنثوي في المساحات الخالية (Blank Spaces) والفراغات الموجودة بين سطور المحاكاة. وهو ما أسمته "هيلين سيكسو" الثغرات (In between)، وبذلك تصبح قصدية المحاكاة للخطاب الرئيسي الأبوي بمثابة تخريب وخلخلة. وهذا التخريب لا يهدف إلى انتزاع قوة ما، فالمشكلة التي يطرحها الفكر الأنثوي ليست فقط رفض ممارسة القوة، ولكن أيضًا كيفية تغيير علاقات القوى السائدة مما يؤدي إلى تغيير مفهوم القوة في حد ذاته" (أبو النجا، ن.م: ص29-30).

وعليه يبدو أن هدف التيار النقدي الفرنسي هو خلخلة بنية الفكر الأبوي وقراءة وكتابة الأنثوي بين السطور، وفي الثغرات، وفي المناطق المعتمدة التي لا تسلط عليها البنية الأبوية الأضواء، وعندما يحاول هذا التيار قراءة الأنثوي يكون النقد، وعندما يحاول كتابة الأنثوي يكون الإبداع (أبو النجا، ن.م: ص30).

يلتقي تيار النقد الأمريكي مع التيار الفرنسي في ما يسميه "المنطقة البرية"، وهي الثغرات أو المساحات الخالية عند التيار الفرنسي، لكن التيار الأمريكي يتعامل مع ما يسمى "التعبير"

1. لمزيد من التفاصيل انظر:

Toril Moi. (1985). *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*. (London: Routledge), pp.150-173 .

وانظر أيضًا مقال: نبيل سليمان. "الإبداع والأنوثة" في موقع الانترنت www.alrabetta.ae/content/view/68138

(Expression)، ويتخذ له نقطة انطلاق مغايرة. ومن أشهر رائدات هذا التيار "إلين شوالتر" Elaine Showalter التي حدّدت أربعة مداخل مختلفة للنقد النسوي: البيولوجي، اللغوي، النفسي، والثقافي⁽¹⁾. وتشير "شوالتر" إلى أهمية المدخل الثقافي الذي يجمع الثلاثة الأولى ويوضح خصوصية واختلاف الأنثوي. وهي تعتمد في نظرتها على "شيرلي وأودين أردنر" Shirley and Edwin Ardener اللذين يعملان في الانتروبولوجيا بأوكسفورد، حيث يعتبر "أردنر" النساء مجموعة صامتة والرجال مجموعة مهيمنة، وكل من المجموعتين تطرح أفكارًا ومعتقدات معينة، لكن المجموعة المهيمنة تسيطر على الأشكال والتراكيب التي يعبر فيها الوعي عن نفسه، ويبقى للمجموعة الصامتة أن تعبّر عن أفكارها من خلال القنوات التي تسمح بها المجموعة المهيمنة. ويرى "أردنر" أنّ لكل مجموعة منطقة بريّة (Wild Zone) خاصة بها، وتحتوي منطقة النساء البرية على الخبرات الحياتية الخاصة بالمرأة والمختلفة عن خبرات الرجل، ومثلها منطقة الرجال تحوي على خبراتهم الخاصة، وعليه تبقى المنطقة البريّة النسائية غريبة عن خبرات الرجال ووعيهم، وهي المنطقة التي تمكن النساء من الإبداع (أبو النجا، ن.م: ص31-32). وهكذا يلتقي التيار الأمريكي مع الفرنسي في المنطقة البرية أو المتخيل والثغرات أو الفراغات الكامنة بين سطور المحاكاة التي ذكرتها "لوسي اريجاري" "Luce Irigaray".

وتضيف "أبو النجا" أنّ "قراءة الأنثوي وكتابته لا بُدّ وأن تؤدي إلى التخريب (Subversion). فالقراءة وإعادة القراءة لا بُدّ وأن تستهدف تصحيح كل الأخطاء السابقة، والكتابة لا بد وأن تسعى إلى التعبير عن المكبوت باللغة، فلا ننكر أنّ المرأة - مثلاً - لديها جسد لا بُدّ وأن تتحدث عنه، وأنّ لديها صورًا وأخيلة مرتبطة بجسدها الموجود في ثقافة بعينها. فالكتابة الأنثوية ليست مشاعر مكبوتة بقدر ما هي تمثيل مكبوت... القراءة الخاطئة لكل الحكايات السابقة والكتابة الخاطئة للواقع الاجتماعي النفسي المعيش لا بُدّ وأن يفسح مكانًا للأنثوي والذي لا بُدّ وأن يغيّر ظهوره من أساليب وتراكيب اللغة المهيمنة والنظام الرمزي المستقر، ويكسر دائرة المطلق الثابت ليخلق بذلك أطرًا إنسانية بديلة تتسع للأنثوي والذكوري معًا، وتعتز بتفرد الخبرات والرؤى المختلفة التي لا تسعى إلى ابتلاع الآخر ليصبح ذاتًا مماثلة، بل تتواصل مع الآخر باعتباره ذاتًا مختلفة"

1. انظر تفصيلاً عن هذه المداخل والعلاقة بينها في:

Elaine Showalter. (1985). *The New Feminist Criticism: Essays on Woman Literature and Theory*. (New York: Pantheon Books), pp.243-270.

(أبو النجا، ن.م: ص32-33) وفي هذا دعوة لتغيير النظرة إلى المرأة وإبداعها، وإقرار باختلاف رؤية المرأة الكاتبة عن تلك السائدة، وهي رؤية تدعو "شوالتر" لا لتحديد أو ابتلاعها إنما التواصل معها رغم الاختلاف القائم بينهما.

وتحاول "سيمون دي بوفوار" Simone de Beauvoir تفسير سيطرة الرجل على ساحة الأدب والتأسيس للأعراف الأدبية فتقول: "إنّ الرجل هو الذي يحدد الإنساني وليست المرأة، والتضاد بينهما يرجع إلى "العهد القديم"، ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعي، فلم تتجمع النساء مثلما تجمع غيرهن من المجموعات المضطهدة، وظلت المرأة مسمرة في علاقة غير متكافئة مع الرجل، فهو الواحد وهي الآخر، وأمنت سيطرة الرجل مناخاً أيديولوجياً للإذعان" (سلدن، 1991: ص215). وترى "ديل سبندر" Dale Spender أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسي في قمع المرأة، وإذا تقبلنا فكرة "فوكو" Foucault التي ترى أن ما هو "صواب" يعتمد على من يهيمن على الخطاب (سلدن، ن.م: ص156)⁽¹⁾، فمن المعقول أن نسلّم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة في فخ "حقيقة" الذكر. وطبيعي - من هذا المنظور - أن تصارع الكاتبات هيمنة الرجال على اللغة بدل مجرد الانحسار في قوقعة الخطاب الأنثوي.

ولكن هناك نظرة مناقضة تتبناها واحدة من دراسات علم اجتماع اللغة، هي "روبين ليكوف" Robin Lakoff التي ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال، لأنها لغة تتضمن أنماط "ضعف" و"عدم يقين"، وتركز على "التافه" و"الطائش" و"الهازل" وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية. وتذهب "ليكوف" إلى أن خطاب الرجال "أقوى" ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبين في تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجال (سلدن، ن.م: ص217).

لكنّ "فرجينيا وولف" Virginia Woolf تعزو اختلاف كتابة المرأة عن الرجل إلى عوامل اجتماعية أكثر مما هي لغوية فتقول: "إنّ النساء كتبن بطريقة مختلفة ليس لأنهن مختلفات نفسياً عن الرجال بل لأنّ تجربتهن الاجتماعية مختلفة" (سلدن، ن.م: ص226).

1. لمزيد من التفاصيل والعلاقة بين الخطاب والقوة انظر: مبحثاً بعنوان "الخطاب والقوة: ميشيل فوكو وإدوارد سعيد في: راما ن سلدن. (1991). النظرية الأدبية المعاصرة. (م.س.)، ص: 152-158.

وختاماً لهذا الباب رأينا أن نورد ما يذكره "محمد عناني" في مقال له عن النقد النسائي، يخلص فيه إلى نتيجة تفيد أن مصطلحات النقد النسوي الغربي تنتمي في معظمها إلى السياسة وعلم الاجتماع أكثر مما تنتمي إلى الأدب والنقد. ويبدو أن الهدف الأسمى للحركة النسائية الغربية هو التغيير الاجتماعي الذي كان هدف الحركات السابقة لتحرير المرأة. ثم يأتي بعدة أمثلة تؤكد الصبغة السياسية أو الاجتماعية التي طغت على فكر الحركة النسائية، ويأخذ على النقد النسائي مأخذ عديدة منها أنه نقد عقائدي، أيديولوجي. فكثير من الكاتبات تبنيّن هذا الاتجاه ونشرن كتباً تعتمد على الإثارة والانغماس في الميول الجنسية المثلية، ويرى أيضاً أن مصطلحات هذا النقد غير ثابتة إنما هي متغيرة وأحياناً مستقاة من مدارس نقدية جديدة (عناني، 1996: ص192-193).

مما تقدّم في هذا الباب نتبين صعوبة تعريف مصطلح الأدب النسوي وتداخله مع مصطلحات أخرى مشحونة بنزعات وأفكار سياسية كالكتابة الفمستية مثلاً. ونتعرف إلى فئة تعارض تعريف المصطلح لما في ذلك من إبراز لمعسكرين متناقضين: الرجال والنساء. ويصر آخرون على عدم الاعتراف بوجود ما يسمى أدباً نسوياً، ويعارضون تصنيف الأدب حسب جنس مبدعه. لكن فريقاً آخر يطرح بعض التعريفات ولا يكتفي بذلك إنما يسعى إلى تثوير المرأة الكاتبة حتى تتحرر من قيد تبعيتها للرجل حسبما رأينا في آراء "هيلين سيكسو" "Helene Cixous" وغيرها.

وقد تبين من خلال عرض آراء المدارس النقدية الغربية المختلفة أنها تتفق مع بعضها في أنّ المرأة قادرة على التحرر من سلطة الرجل عندما تكتب في مجالاتها الخاصة، وتعكس تجاربها البعيدة عن مدارك الرجل الذي لا ينافسها في ذلك. زد على ذلك أنّ كثيراً من الآراء المذكورة تتفق على أنّ كتابة المرأة تختلف عن كتابة الرجل لاختلافها عنه في تركيبها النفسي أو البيولوجي أو لاختلاف تجاربها عنه.

الباب الثاني: إشكالية مصطلح الأدب النسوي في النقد العربي

أشرنا في الباب الأول إلى أنّ مصطلح "الأدب النسوي" غربي الجذور، تأسّس في الساحة الأدبية الغربية مع تطوّر الحركة النسائية هناك. وهذا يعني أن المصطلح ورد إلى العالم العربي مستوردًا من الغرب في عصر النهضة حسبما تصرّح "يمنى العيد" حيث تقول: "ويمكن القول إن استعمال مصطلح "الأدب النسائي" يعود في العالم العربي إلى مرحلة النهوض التي أدرك فيها المتتورون أهمية دور المرأة في نهوض المجتمع، وهو ما استدعى تعليمها وأفسح لها من ثم، إمكان المشاركة في النشاطات الاجتماعية والثقافية والإنتاج الأدبي" (العيد، 2004: ص2)⁽¹⁾.

تضاربت الآراء في قضايا عديدة مرتبطة بالمصطلح، تسميته، ومفهومه، فنجد من يطلق عليه "الأدب النسائي" أو "النسوي" أو الأنثوي أو "أدب المرأة"، وهناك من يسميه "بالأدب الإنساني". ويجتهد كل فريق في البحث عن تعليل للإسم الذي اختاره، وفي ذلك يقول "أشرف توفيق": "هناك قضية اسمها أدب المرأة. لا يقصد بها الأدب المكتوب عن المرأة، ولكن يقصد بها الأدب الذي تكتبه المرأة، وقد خرج من أدب المرأة تسميتان نقديتان غاية في الأهمية: الأدب النسائي والأدب النسوي، وكلّ من التسميتين يهتم اهتماماً مركزاً بالكتابة التي يتنوع انتاجها بين: القصة، الرواية، والمقالة" (توفيق، 1998: ص9). ثم يشير "توفيق" إلى كتاب صدر في أمريكا عام 1966 بعنوان "النساء الجديرات الجريئات" لكاتبة تدعى "فاكت" -دون ذكر اسم عائلتها- تجعل الأدب النسائي هو ذلك الأدب المرتبط بحركة تحرير المرأة، وحرية المرأة، وبصراع المرأة الطويل التاريخي للمساواة بالرجل. أما الأدب النسوي فهو الأدب الذي تكتبه المرأة مستسلمة فيه لجسدها (توفيق، ن.م:ص10). ويرى "توفيق" أيضاً أنّ للأدب النسوي مميزات "فمواده يجمع بينها أمران: أنّ المؤلف دائماً امرأة وأن الموضوع واحد هو الجنس، أمّا أوصاف الكتابة فيه فهي في أغلب الأحيان كتابة شخصية ذاتية، لا تعباً إلا بطازج الإحساس دون رقة في التعبير" (توفيق، ن.م:ص10).

1. ورد رأيها هذا في موقع "ديوان العرب" - انترنت انظر:

www.diwanalarab.com/article.php3?id-article=1543;p.2

ويُتفق مع يمى العيد في رأيها هذا كثير من الدارسين والمبدعين منهم مثلاً عائشة أبو النور، انظر: موقع "صحف" في الانترنت حسب الأتي:

www.suhuf.net.sa/2001jaz/apr/20/wn8.htm

ونجد من يرفض اتصال هذا المصطلح بالحضارة العربية الإسلامية ويؤكد عدم وجود جذور له في هذه الحضارة انظر: Fadia Faqir (ed.). (1998). *In the House of Silence: Autobiographical Essays by Arab Women*

Writers. (Reading England: Garnet Publishing), p.175.

يتوغل "توفيق" في تقصي تسميات "الأدب النسوي" فيشير إلى تسميات يعدها فنتازية ففي السويد مثلاً دعي أدب المرأة بأدب "الملائكة والسكاكين"، وأطلق "أنيس منصور" عليه "أدب الأظافر الطويلة"⁽¹⁾، أما "إحسان عبد القدوس" فسمّاه "أدب الروح والمانيكير" (توفيق، ن.م: ص11). كما أطلق عليه "أدوار الخراط" اسم "موسم كتابة البنات"، وكأنّ هذا الأدب ظاهرة عابرة لا تلبث أن تمر وتعود الأمور إلى ما كانت عليه (أبو النجا، 1998: ص13).

ونجد من يعارض إطلاق اسم "الأدب النسوي" على ما تكتبه المرأة "مفضلين مصطلحاً عاماً غير محدد وغير ذي معنى وهو "الأدب الإنساني"، يريدون به ذلك الأدب الذي يكتبه الرجال والنساء سواء بسواء" (الأعرجي، 1997: ص25). أمّا تسمية أدب المرأة "بالأدب الأنثوي" فقد جاء "نتيجة استعارة النقاد للقلب الأخلاقي الموضوع للمرأة في المجتمع، والمحددة صورتها داخله. وهذا القلب الأخلاقي هو بالتحديد مجموع اشتراطات المجتمع الذكوري لإبقاء المرأة داخل الأطر الاجتماعية، حيث يتم التأكد من أنها لن تقدر، "لن تجرؤ" على تحريك الثوابت أو العبث بها. ولمعرفة جوهر مصطلح "الأنثوي" علينا أن نتأمل في جوهر صفة "الأنثى"، فما "الأنثوي" إلا ما تؤديه الأنثى وتتصف به وتنضبط إليه" (الأعرجي، ن.م: ص26). ويبدو جلياً أنّ بعض هذه التسميات تسعى إلى الحط من قيمة الأدب الذي تكتبه المرأة أو السخرية منه، وكأنها ولجت ميداناً ليست مؤهلة له.

تتجنّب "شيرين أبو النجا"، تقديم تعريف معين لأدب المرأة لأنها ترى "أنّ إعطاء أي تعريف لن يفضي في النهاية إلا إلى المذهب الجوهري" (أبو النجا، 1998: ص25)⁽²⁾، وتضيف أن أي تعريف يحدد هوية الإبداع الأنثوي سوف يعيدنا إلى بنية التضاد الثنائي ذكوري/أنثوي وفي ذلك نقوض سلطة لنقيم بدلها سلطة أخرى (أبو النجا، ن.م: ص25). ويعترض فريق آخر على هذه الملاحظة، إذ لا يرون في الأدب النسوي خطاباً مضاداً للأدب الذكوري إنما تشابهاً حسبما يفهم من رأي "يمنى العيد" القائل: "وبالنظر في خطاب المرأة الأدبي في إمكان القارئ، أو الباحث أن يلاحظ أنه ليس خطاباً نسوياً بمعنى الثنائية الضدية بين خطاب أنثوي وخطاب ذكوري، ولئن كان من ضديه، فإن لها، بحسب لسان العرب، معنى الخلافة الندية (فقد جاء في "لسان العرب" واستناداً إلى "ابن سيّدة"

1. وضع الكاتب "محمود فوزي" مؤلفاً في أدب المرأة دعاه "أدب الأظافر الطويلة" عام 1987، صدر عن دار نهضة مصر للطبع والنشر في القاهرة، وربما يكون متأثراً بتسمية "أنيس منصور" المذكورة، وهو أحد المصادر التي نستعين بها في هذا البحث.

2. سبقت الإشارة إلى هذه الفكرة في الباب الأول ونحن نوردها هنا لإبراز التشابه في المواقف الغربية والعربية.

في إحالته على ثعلب: "ضد الشيء خلافه، وضده، أيضاً مثله"... وجاء استناداً إلى الأخفش: "الند: الضد والشبه"، أو حسب ابن الأعرابي: "ند الشيء مثله وضده خلافه". ويقال (والكلام لابن الأعرابي): "لقي القوم أضدادهم واندادهم أي أقرانهم. أي معنى الخطاب القرين، ما يعني أن المرأة بهذا الخطاب الضدي أو الخلفي، تعلن عن وجودها ككائن مبدع، شأن الرجل إذ يعلن في خطابه عن وجوده ككائن مبدع. وتضيف "إنّ خطاب المرأة الموصوف بالنسائي هو خطاب يؤكد حضورها الذاتي وتميزه" (العبد، 2004: ص2) (1).

وهناك من يرفض تصنيف الأدب وفقاً لهويته الجنسيّة (2)، إنما يجعل اعتباراته أدبية صرفة. وفي ذلك يقول "تزيه أبو نضال": "إنّ الأدب لا يمكن أن يكون نسائياً أو ذكورياً، غير أن أدبيّاً ما، سواء أكان رجلاً أم امرأة سيكون أقدر من غيره على تصوير جوانب من الحياة بحكم معرفته الحميمة أو الخاصة بها، وعليه فإنّ الكاتبة -في تقديرنا- هي الأقدر، كما قلنا، على رصد أزقة المرأة وحواريها الداخلية، وكشف عوالمها المتقلّبة" (أبو نضال، 2004: ص11).

وفي هذا الكلام إشارة لأهمية التجربة الحياتية التي يعيشها المبدع، ولما كانت تجربة المرأة مغايرة لتجربة الرجل كانت المرأة أقدر من الرجل على وصف حياتها والتعبير عنها. وبذلك يتفق هذا الرأي مع رأي المدرسة النقدية الفرنسية والأمريكية فيما يسمى "بالمنطقة البرية" أو "الفراغات الخالية" أو "الثغرات" التي يمكن للمرأة أن تبدع فيها دون منافسة الرجل لها (3).

ويدعم "محمود فوزي" فكرة عدم جواز تصنيف الأدب حسب الجنس، كما لا يفرّق بين أدب المرأة وأدب الرجل جاعلاً مقياسه مستوى النتاج من ناحية أدبية، فيقول: "إنّ الأدب ليس له جنس، كما أن المشاعر الانسانية ليس لها خريطة، ولا توجد تفرقة بين ما يكتبه الرجل أو المرأة، إنما مناط التفرقة يكمن في: هل العمل يدخل في عداد الإبداع الأدبي أم لا؟!" (فوزي، 1987: ص16).

1. انظر تفصيلاً لغويّاً لمعنى كلمة "ضد" في:

ابن منظور. (د.ت) لسان العرب. م3، (بيروت: دار صادر)، ص: 263، 420.

2. انظر آراء مشابهة لما ورد كراي "نبيل أبو علي"، استاذ الأدب والنقد في الجامعة الإسلامية -فلسطين في موقع:

[www.alwatanvoice.com/articles.php?go=articles](http://www.alwatanvoice.com/articles.php?go=articles&id=3887) and id=3887

3. انظر الباب الأول من هذه الدراسة: ص: 12-14. وتشير دراسات أدبيّة حديثة إلى خصوصيّة السرد الأنثوي حينما يتعلّق الأمر بتلك الشؤون النسائية الخاصة التي لا نجدها في أخبار الرجال كقصّة القابلة "أم أسية" التي لجأت الى هذا العمل بعد أن مات عنها زوجها، انظر تفاصيل سرد القصّة في: سيد محمد السيد قطب وآخرون. (2000). في أدب المرأة. (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان)، ص: 15-22.

ويطالعنا "وديع فلسطين" برأي مشابه لا يرتضي تصنيف الأدب بمعيار الجنس، لكننا نلمح في رأيه فكرًا عقائديًا يحمله على الحط من قيمة الإبداع النسوي حين يقول: "لست ممن يرتضون تصنيف الأدب إلى أدب قديم وأدب حديث، أو إلى أدب رجالي وأدب نسائي، فالأدب الجيد هو الذي لا يختفي كما تختفي "الموضات" في الثياب، وانما يبقى، فلا تبلى جدته على ترادف الأيام" ثم يضيف مجملًا رأيه: "وصفوة القول إنّ تعبير الأدب النسائي قد ينطبق أكبر انطباق على أدبيات الجسد، ولكن المؤكد أنه لا ينطبق على جميع الباحثات الجادات، وما أكثرهن" (فلسطين، 2003: ص1 و2)⁽¹⁾. يظهر هذا الرأي أن وصف أدب المرأة بالنسوي يوحي بالجسد والجنس والشهوة. زد على ذلك أنّ الكاتب يتجنّى على المرأة فيسقطها كما يسقط إبداعها إذا ما عبّرت عن جسدها، لأن في ذلك كسرًا للتأوهات الاجتماعية التي يرفعها المجتمع في وجه المرأة.

ويغرق آخرون في الحط من قيمة أدب المرأة فيما لو تجرأت وخرقت كتابتها المحظورات الاجتماعية. عندئذٍ توصف بأنها كاتبة "برنوجرافية" (Pornography)، وهذا ما يراه "عبد العاطي كيوان" إذ يقول: "إنّ بعض السرد النسائي أو اللغو النسائي - إن شئنا الدقة - هو كلام مغلوط، إنه سقوط في سقوط، يعبر عن نفس مجهدة، وعقول ذات خواء ضحل، تعيش عالم الانغلاق على الذات، في برج لا ترى منه النور، أغلقته على نفسها بإحكام، فلم ترَ غيره، حتى تفتق عن نوع من النرجسية والشذوذ، فأخرجته غناء للناس، متوهمة غير ذلك" (كيوان، 2003: ص58).

ويلاحظ أنّ الكاتب يجتهد في توخي الدقة حين يقول: بعض السرد النسائي، لكنه يعود ويسقط في الأحكام العقائدية، دون الاعتماد على آليات أدبية تحدّد قيمة الإبداع. الأمر الذي يعيد إلى أذهاننا نظرة الفكر البطريركي، تلك النظرة السلبية للمرأة وإبداعها التي ترى في الإبداع النسوي لعنة، واعتبرت تعليمها القراءة والكتابة بمثابة بطاقة دخول إلى عالم الفجور والخلاعة (Badran and Cooke, 1990: p.xxix). وتعزو "شيرين أبو النجا" مثل هذا الرأي وسببه إلى "تصاعد قوة التيار الديني الذي ينشغل كثيرًا بالمرأة، والذي يرى أنّ الكتابة الإبداعية "حرام" (أبو النجا، 1998: ص18). وبذلك يلحق هؤلاء بالمرأة غُبنًا جديدًا وهم يناون في تقييم أدبها عن المعايير الأدبية.

ونجد من يتسم بالموضوعية فيؤخذ في تناوله لمصطلح "الأدب النسوي" آليات تقييم أدبية. ويرى أنّ الكتاب والصحفيين يطلقون مصطلح "الأدب النسائي" على كل ما تكتبه النساء، لكنه يعتبر أنّ "الأدب النسائي هو الذي يشمل ثلاثة أنواع من الكتابات:

1. انظر الرأي مفصلاً كما ورد في موقع الانترنت:

www.lahaonline.com/literature/Garden/al-03..04-14524.doc-cvt.htm

1. كتابة النساء: وهي الكتابة التي تتجه نحو مواجهة سلطة المجتمع الذكوري.
2. كتابة الأنثى: وتحيلنا هذه الكتابة إلى الموقع البيولوجي، فهي كتابة هشة، مهمشة تتحدث بخنوع وميوعة وخوف.
3. كتابة الأنوثة: وهي الكتابة التي تقع ضمن المحددات الثقافية والأعراف التي وضعها المجتمع لها" (فضائية دبي، 2000: ص1)⁽¹⁾.

وترى "ماجدة حمود" أنّ المقصود من استخدام (النسوية) التعرف على الإبداع الذي تكتبه المرأة وتلمس مدى خصوصيته" ثم تردف قائلة: "استخدام مصطلح (النسوية) مثله مثل أي مصطلح، لا يحمل دلالات تفضيلية، أي أننا في هذه الدراسة لا نفضل أدب المرأة على أدب الرجل، فالأدب الحقيقي ليست له جنسية سوى الإبداع" (حمود، 2002: ص8). وعليه فإنّ "حمود" تقيم الأدب وفق معايير أدبية، وتجعل كلمة "النسوية" دالة على نوع من أنواع الأدب، وهو أدب المرأة، وترفض مصطلح جنسية الأدب.

وتزداد النظرة إلى أدب المرأة موضوعية في بعض الأبحاث الجريئة، ويقدم أصحابها تعريفاً يوضح - في اعتقادنا - بعض سمات "الأدب النسوي" مثلما تتكشف لنا فيما يلي: "الكتابة النسوية هي التي تحقق كشف وإزاحة عناصر المنظور الذكوري الشمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المرتجى، ليس من أجل الانفصال بحصة من الأدب مقابل الأدب الرجالي، بل من أجل استكشاف وتشخيص الواقع النسوي وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة، والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفاتكة، لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كديناميكية أساسية في تنوير البنية الكلية لثقافة المجتمع، ومن ثم لينتمي إلى الثقافة" (الأعرجي، 1997: ص36). وبذلك ترى "الأعرجي" أنّ "الأدب النسوي" يحرر نفسه من الأعراف الأدبية الذكورية السائدة ليتبنى فكراً جديداً من نتاج المرأة ويعمل على تنوير المجتمع ضد الأحكام التقليدية التي نحّت المرأة عن ساحة الأدب والثقافة.

1. نشر المقال في موقع "بلاغ" مشيراً إلى أنّ مصدره فضائية دبي انظر:

www.balagh.com/woman/shaksi/v00tmar4.htm

ونجد تقسيماً ثلاثياً لمصطلح الأدب النسوي في دراسة "نزيه أبو نضال" على النحو التالي:
أ. كتابة تكتبها امرأة ويمكن أن يكتبها رجل ب. كتابة نسائية تقدم إضافة معرفية عن عالم المرأة ولغتها دون أن تكون معنية بطرح قضية المرأة بالمعنى المباشر ج. الرواية النسوية المسكونة بهاجس قضية المرأة... انظر: نزيه أبو نضال. (2004). تمرد الأنثى - في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004). (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 277.

من الجلي أنّ مصطلح الأدب النسوي يثير إشكالية تكاد تكون عقيمة. إذ يرفض بعض الدارسين تقسيم الأدب بمعيار الجنس. ويتطرق آخرون في نظرتهم إلى الأدب النسوي ويطلقون عليه أسماء تعكس نظرتهم التي تحط من قيمة الإبداع النسوي مثل "الأدب المكشوف"⁽¹⁾ أو "أدب الجسد". ونجد فريقاً ثالثاً يعنى بتفريع الأدب النسوي بمقدار ما يتحرر أو يتمسك بالنظرة الذكورية. ونلتقي بآخرين يجانبون الموضوعية في تعريفهم للأدب النسوي. وليس هذا التضارب أو الغموض في مفهوم المصطلح إلا نتيجة للأعراف الاجتماعية التقليدية التي همّشت دور المرأة في المجتمع ونظرت إلى أدبها نظرة دونية سواء كان شعراً أم نثراً.

وترى "رشيدة بنمسعود" أنّ الغموض الذي ينسحب على وجهات النظر المقدّمة لمفهوم مصطلح "الأدب النسائي" أت من عدم تحديد وتعريف كلمة "نسائي" التي تحمل دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري، وهذا ما يدفع المبدعات إلى النفور منه على حساب هويتهن، فيسقطن بسبب ذلك في استلاب الفهم الذكوري" (بنمسعود، 1994: ص 82).

لا بدّ لنا، قبل الخروج من هذه الإشكالية وعرض تعريف للمصطلح، أن نحدّد بعض الأمور التي من شأنها أن تسعفنا في تقديم تعريف مقبول. من ذلك عدم اعتبار كل ما تكتبه المرأة أدباً نسوياً، يقول "نزيه أبو نضال": "إنّ الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبها امرأة، بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة بالمعنى الجنسي أو الجندي، وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي" (أبو نضال، 2004: ص 11)⁽²⁾. فالأدب النسوي في هذا الاعتبار يدور في فلك قضية المرأة. استناداً على الرأي المذكور يعتبر "محمد برادة" أن نتاجاً أدبياً لرجال كثيرين يندرج في باب

1. يُعرف "مجدي وهبة" الأدب المكشوف Erotic Literature أنه "المؤلفات التي تتصل بالعلاقات الجنسية على اختلاف أنواعها، [...] ومن هذا النوع من الأدب ما يسمى بالأدب الماجن Pornography ومعناه في الأصل، الكتابة حول العواهر، أو الإعلانات المثيرة التي كانت تعلق على أبواب بيوت الدعارة، ثم استعمل فيما بعد ليشمل مختلف أنواع الكتابة والصور والرسوم... الخ، والمقصود منها الإثارة الجنسية" انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس. (1984).

معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. (لبنان، مكتبة لبنان)، ص: 22.

2. يشير نزيه أبو نضال إلى أنّ كثيراً من الإبداع الروائي الذي تكتبه المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية مثل "ذهب مع الريح" لمرغريت ميتشل أو "كوخ العم توم" لهزرييت بيتشر ستاو، أو "الأرض الطيبة" بيرل باك، أو "غرناطة" أو "سراج" لرضوى عاشور، و"سوسروقة" لزهرة عمر، و"شجرة الفهود" لسميحة خريس؛ لأنّ هذه الروايات غير مسكونة بهاجس قضية المرأة. انظر: نزيه أبو نضال. (م.س.)، ص: 11.

الأدب النسوي إذ أنّ "الأدب النسوي لا يعني أن تكتبه امرأة فقط... وإيسن عندما كتب (بيت الدمية) كتبها بوعي نسوي... كذلك عندما كتب د. هـ. لورانس (عشيق الليدي تشاترلي)" (برادة، 1998: ص444)⁽¹⁾. معنى ذلك أنّ الأدب النسوي غير مقصور على النساء إنما يمكن لرجل أن يكتب أدباً نسوياً!!! وهذا ما لا نتفق معه ولا يتفق معه كثيرون. فالأدب النسوي يستند الى أيديولوجيا نسوية توجّه عملية الكتابة وتحدّد مسارها، وهذا ما يفتقر الرجل اليه في كتابته عن بعض القضايا النسائية! وحتى يعتبر الأدب نسوياً لا بُدّ أن يكون منتجه امرأة، وهذا شرط أساسي، لأنه مهما اقترب الرجل من قضية المرأة فلا يمكننا اعتبار أدبه نسوياً، لأنّه يظل غريباً عن عوالم كثيرة يجهلها عن النساء. يؤكد ذلك "محمود فوزي" بقوله: "الأدب النسائي هو الذي تكتبه المرأة كقاعدة عامّة، لأنها بحسب طبيعتها أقدر على الغوص إلى ذلك البعد في حياة المرأة، وذلك لا ينفي أنّ قلة من الرجال أوتوا من الموهبة أن يغوصوا إلى جوهر الحقيقة الأنثوية، أمّا في أغلب الأحيان فإنّ الأدباء الرجال عندما يكتبون عن المرأة فإنهم لا يعبرون عن المرأة، بل يصورون ما يفتقدونه فيها" (فوزي، 1987: ص14). وهذا ما تؤكدّه "فرجينيا وولف" "Virginia Woolf" في قولها: "إنّ كتابة المرأة دائماً نسائية ولا يمكن لها أن تكون غير ذلك، ولكن الصعوبة تكمن في تعريف ما نقصده بالنسائي" (فوزي، ن.م: ص15).

وعليه يمكن الخلوصل إلى أنّ الأدب النسوي هو الأدب الذي انتجته قرائح النساء منذ بدأن مسيرتهن الأدبية لكنه أدب متفاوت في درجة نسويته⁽²⁾. لذا يمكن أن نلمح في الأدب النسوي ثلاثة اتجاهات أساسية تتفق وما يعرضه "صبري حافظ"، إذ يقسم الإبداع النسوي إلى ثلاث مراحل:

أ. مرحلة البداية التي سعت فيها المرأة إلى إعادة انتاج الخطاب السائد الذي يهمّش المرأة ويجعلها في مكانة معينة ودور معين وتصور معين. منذ "ملك حفني ناصف" و"وردة اليازجي" وحتى "مي التلمساني".

ب. مرحلة التمرد على الخطاب السائد. وهي مرحلة تناظرت مع الأولى إذ تبيّنت المرأة خطاب الرجل أيضاً، لكن كتابتها تركّزت في مقاومة بعض الأعراف الاجتماعية، كالعلاقة الزوجية، حق المرأة، سيطرة الرجل على المرأة ونحو ذلك.

ج. مرحلة الثورة والخروج إلى تقديم وجهة نظر جديدة مغايرة. وتتسم كتابة المرأة في هذه المرحلة بتعدّد الروافد، غنى الإبداع، والميل إلى التعقيد (برادة، 1998: ص445).

1. هذا الرأي للكاتبة الفلسطينية "سحر خليفة" كما ورد في ندوة أدارها محمد براده ونشرت في مجلة فصول: انظر: محمد برادة. (1998). "رواية المرأة"، فصول. م 17: ع1، ص: 444.

2. ترى "توريل موي" أنّ النسائية أو النسوية عبارة عن مجموعة من الخصائص التي تحددها الثقافة انظر:

ولعلّ هذه المرحلة أكثر المراحل التي ينطبق عليها مصطلح الأدب النسوي، إذ اتسمت كتابة المرأة بتحللها من الأعراف والقواعد الأدبية الاجتماعية الذكورية، وتبنت وجهة نظر جديدة خاصة بها، فاعتمدت في كتابتها على فكر أيديولوجي، وتركزت فيما تؤمن به من أفكار ومفاهيم بذلت قصارى جهدها لإدراج هذه الأفكار في كتابتها، على المستوى الثيماتي والجمالي. وقد دعت عوامل كثيرة لظهور هذا الاتجاه في أدب المرأة مثل زيادة ثقافة المرأة. اطلاعها على ثقافات أجنبية. استمرار تسلط الرجل على ميادين الحياة والإبداع. ازدياد قوة الحركة النسائية العالمية. ناهيك عن سبب جوهري وهو عدم ثقة المرأة بتمثيل الرجل لها، مما جعلها ترفض ذلك وتأخذ زمام المبادرة لتأدية مهامها بنفسها، والتعبير عن اهتماماتها وقضاياها بأسلوبها الخاص الذي تميّز بخرق كل الأعراف الأدبية الذكورية⁽¹⁾.

وفي ختام هذا الباب نشير إلى أنّ استخدام كلمة "نسوي" في نعت أدب المرأة أدق في التعبير وأدل في المعنى من كلمة "نسائي"، لأنّ كلمة "نساء" تشمل جمهور النساء برمتها، لكننا نجد قلة من النساء تمارس الأدب لا كلهن. وعليه فإنّ كلمة "نساء" وهي من أوزان جمع القلّة⁽²⁾ لكلمة امرأة من وزن "فعلّة"، أدق لأنها تدل على قلة من النساء، أما كلمة "نساء" فهي جمع لكلمة نِسوة إذا كُنَّ كثيرات على ما يورده "ابن منظور" إذ يقول: "النسوة، والنسوة بالكسر والضم، والنساء، والنسوان، والنسوان: جمع المرأة من غير لفظه. قال ابن سيّدة: والنساء جمع نسوة إذا كثرن" (ابن منظور، د.ت: ص123).

بناء على ما تقدّم نرى توجيهاً للدقة أن نسمي هذا الأدب "بالأدب النسوي" لا النسائي، خاصة وإنّ قلة قليلة من النساء يكتبن مثل هذا الأدب الذي يميّز بخروجه عن الأعراف الذكورية وتناوله للأدب من وجهة نظر مغايرة.

1. تجدر الملاحظة إلى أن هذه العوامل لم تأت مجتمعة إنما تدريجياً وذلك للتفاوت العظيم في زمن النهضة الفكرية النسوية في العالم العربي، تلك النهضة التي بدأت في كل من لبنان ومصر ثم امتدت إلى الأقطار العربية الأخرى، لمزيد من التفاصيل انظر:

Nathalie Handal. (2000). *The Poetry of Arab Women : A Contemporary Anthology*. (New York - Northampton: Interlink Books), pp.3-7.

2. انظر: محمد خير حلواني. (د.ت.) *المعني الجديد في علم الصرف*. (بيروت: دار الشرق العربي)، ص404.

الباب الثالث: الإبداع النسوي بين نظرة المجتمع والنقد

1. المجتمع وهوية الإبداع

شاركت المرأة العربية في العملية الإبداعية منذ العصر الجاهلي، خاصة في قرض الشعر، لكن شعرها اقتصر على الرثاء في معظمه، اعتماداً على ما وصل إلينا من شعر المرأة كالخنساء مثلاً. ومن خلال دراسة تلك النماذج في الرثاء يمكن "ملاحظة مدى تعبير هذا الشعر عن المحيط الضيق الذي تتحرك فيه المرأة، والحصار الذي تعاني منه... ولذلك يمكن اعتبار طغيان شعر الرثاء واستثنائه بالنصيب الأكبر في إبداع المرأة مظهرًا من مظاهر تبعية المرأة للرجل في المجتمع الأبوي المرتبط بتقسيم الأدوار بين الجنسين" (مرنيسي، 2000: ص159-160). تحتج المرأة على هذا الإجحاف اللاحق بها ونسمع احتجاجها منذ الجاهلية ويتمثل ذلك فيما نسمعه من "فتاة عربية مجهولة الاسم والنسب تقول:

أُزْجِرُ لاهينا وتُلحى على الصبا وما نحنُ والفتيانُ إلا شقائق" (مرنيسي، ن.م: ص158). وقد نشأ هذا التمييز نتيجة بنية المجتمع العربي الأبوي⁽¹⁾. فقد منحت هذه البنية الرجل سلطة مطلقة، وجعلته رقيباً على ما يدور في مجالات الحياة المختلفة، من ضمنها المجال الإبداعي. "إذ إن المجتمع التقليدي الأبوي يمارس رقابة صارمة على إنتاج الأفكار والقيم، حتى لا تتسرب إليه رياح تزعزع القناعات التي ترسّخت في ذهنية الأولاد، وقادت أشكال سلوكهم" (مرنيسي، ن.م: ص155). وعليه فقد نحت هذه السلطة الذكورية المرأة عن ساحة الإبداع أيضاً رغم أن "المرأة لم تكن مصابة بالعقم الأدبي، وأن الصمت الإبداعي الذي توصف به أحياناً، ليس خاصية جوهرية محددة لكيونتها، بل إن حالة العبودية التي أنشأنا عليها نساءنا أتلقت مواهبهن العظيمة، وقضت على قدراتهن العقلية، فحياة المرأة تنقضي كما تنقضي حياة النباتات" (بنمسعود، 1994: ص7)⁽²⁾.

1. يعلّق هشام شرابي على هذا المصطلح فيقول: "تاريخياً تستمد ظاهرة النظام الأبوي المستحدث معناها من تعبيرين أو واقعين يؤلفان المادية هما الحداثة والنظام الأبوي". انظر: هشام شرابي. (1993). النظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع. ت: محمود شريح. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية)، ص: 21.

2. يعود سبب استبعاد الرجل في المجتمع العربي للمرأة واضطهادها حسب اعتقاد الطبعية النفسية المغربية غيطة الخياط- بن ناي "Ghita Elkhayat-Bennai" الى خشية الرجل من المرأة وخاصة خشيته من نشاطها الجنسي فيعمل على سلبها بعض المتعة التي تشعر بها.

انظر: Evelyn Accad. (1990). *Sexuality and war: Literary Masks of Middle East*. (New York: New York University press), p.19.

ولذا يرى "نزيه أبو نضال" في ذلك ممارسة مستمرة لعملية وأد البنات، وكأننا ما زلنا نحمل في ذواتنا الذكورية جينات الجاهلية الأولى. الأمر الذي يجعل الذكر يعتقد بأفضليته على المرأة، واحتكاره الصواب، كما يرى في ذاته الأهلية المطلقة لاتخاذ القرارات الأسرية والاجتماعية (أبو نضال، 2004: ص12-14).

ويضيف "أبو نضال" أنّ "وضع المرأة العربية هو جزء من تراتبية قمعية شمولية تطال مختلف مفاصل وجزئيات حياتنا الاجتماعية، ومن ثم فإنّ الردّ على واقع قمع المرأة لا بُدّ أن يكون جزءاً من عملية صراع اجتماعي شامل ضد كل مظاهر القمع والتخلف والظلمية" (أبو نضال، ن.م: ص14).

هذا التمييز بين الذكر والأنثى في المجتمع العربي يتخذ بعداً سياسياً برأي أنصار الحركة النسائية. فهم يعتبرون محاولات الانتقاص من المرأة مشاريع سياسية هدفها الحط من قيمة المرأة، لانصرافها عن السياسة. تنبئ "مارجو بدران" لهذا الرأي فتدحضه مشيرة إلى أن النساء المصريات كنّ أكثر قومية وأقل استعداداً لقبول التنازلات فيما يخصّ الاحتلال البريطاني من الرجال... وانهن مستقلات تماماً سياسياً. وقد عبّرن عن انتقادهن المؤازرة الأوربية للحركة الصهيونية، وكنّ مهتمات جداً بأوضاع النساء الأقل حظاً في بلدهن، وبأوضاع النساء العربيات في العموم" (أبو لغد، 1999: ص18-19)⁽¹⁾.

أثرت هذه النظرة السلبية إلى المرأة على جمهور الكاتبات فلجأ بعضهنّ إلى نشر نتاجهن الأدبي تحت أسماء مستعارة، كما هربت أخريات للكتابة بعيداً عن أعين الرقباء كالكاتبة المصرية "أليفة رفعت" إذ تحدّثنا عن عدم احتمال زوجها رؤية كلماتها منشورة فتهرب منه لتكتب في الحمام. كما طلّقت "نوال السعداوي" زوجين لها لمعارضتهما كتابتها" (Badran and Cooke, 1990: p.xxix)⁽²⁾.

1. انظر مزيداً من التفاصيل في:

Margot Badran. (1997). "Alternative Visions of Gender". *Al-Ahram Weekly*, (February 13-19), p.11; Margot Badran. (1995). *Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt*. (Princeton, N.J.: Princeton University press.), P.98.

2. انتشرت ظاهرة الكتابة النسوية تحت أسماء مستعارة نظراً للقيود الاجتماعية أو الزوجية، وتشير الدراسات إلى مواقف الرجال المتذبذبة من إبداع المرأة، كما ويذكر بعض الدارسين ان ظاهرة الكتابة بأسماء مستعارة لم تقتصر على النساء فقط، إذ كتب بعض الرجال بأسماء مستعارة مثل "سليم سرقيس" الذي كتب باسم "مريم مزهر" وكذلك "سامي شوكت" الذي لقب نفسه فتاة غسان. لمزيد من التفاصيل انظر الآتي:

Joseph Zeidan. (1995). *Arab Women Novelists: The formative years and Beyond*. (Albany: State University of New York press.), P.49

وكذلك: سوسن كردوش. (1997). *غادة السمان بين المطرقة والسندان* (رسالة ماجستير). (حيفا: جامعة حيفا، كلية الآداب - قسم اللغة العربية وآدابها)، ص:18؛ محمد صفوري. (2001). *دراسة في أدب ليلى العثمان - مونوغرافيا* (رسالة ماجستير). (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها)، ص:25-26.

على الرغم من القفزة النوعية التي طرأت على المجتمعات العربية في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ظلت المرأة في عرف المجتمع مخلوقاً قاصراً وخاضعاً لهيمنة الرجل. "فرغم كل المؤشرات والدلائل المعاصرة التي تؤكد تحقيقها للعديد من المكاسب، وحصولها على قدر كبير من حقوقها، لا زالت نظرة الدونية تلاحقها، ولا زالت تكتسب مكانتها وأهليتها من خلال الرجل... وباختصار لا زالت كائناتاً ناقصاً وقاصراً" (قناوي، 2000: ص31). وحيال ذلك لم تقف المرأة مكتوفة الأيدي بل قاومت كل الظروف المعيقة، وتجاوزت كثيراً من العقبات في الساحة الأدبية، وأثبتت قدراتها الإبداعية. لكنّ النظرة إلى أدبها بقيت سلبية في نظر الرجل والمجتمع ففي "نظر كثير من الرجال أنّ النساء لا يكتبن نصوصاً هامة، وكيف يستطعن ذلك وليس لهنّ أدوار هامة في المجتمع" (Badran and Cooke, 1990: p.xxix).

ومن مظاهر الغبن اللاحق بالمرأة الكاتبة نظرة الرجل إلى أدبها حيث يُحال كل ما تكتبه على حياتها الشخصية، ويرى في حياة بطلتها تجسيداً لحياة الكاتبة "فينسب إلى الكاتبة ما هو منسوب إلى امرأة النص، وكأنّ المرأة مخلوق من ورق، سواء داخل الكتابة أم خارجها. يُسوّد صفحاته بما شاء له خلافاً لمشيئتها" (مقدم، 2005: ص10). ويرى "عبد الله الغدامي" أنّ التمييز واقع في تقييم نتاج المرأة من قبل النقاد، فهم يتخيرون لنقد أدب المرأة تعابير نسائية، رقيقة بينما تحمل ألفاظهم في نقد أدب الرجل، معنى القوة والعظمة، فلو كتبت المرأة رواية جيّدة لوصفت بأنها حلوة، أما الرجل فيقال عن روايته أنها إبداع عظيم أو رائع (برادة، 1998: ص440). وعليه فإنّ في اختلاف آليات تقييم كل من أدب المرأة والرجل، والتباين الواضح في الألفاظ المستخدمة من قبل النقاد، إدانة جلية لجمهور النقاد واستخفافهم بأدب المرأة، كما يوحي هذا الاختلاف في النظرة إلى الأدبين، بحقيقة اختلاف أدب المرأة عن أدب الرجل، ذلك لأنّ تجارب المرأة مغايرة لتجارب الرجل، بالإضافة لاختلاف تركيبها البيولوجي والنفسي⁽¹⁾.

1. يشير محمد فوزي إلى هذا الرأي الذي يقول باختلاف أدب المرأة عن أدب الرجل نظراً لاختلاف تركيبهما البيولوجي، ويؤكد أن الرجل لا يكتب كالمرأة، فكلاهما له تعبير مختلف ناتج عن التكوين الجسماني والعاطفي معاً انظر: محمود فوزي. (1987). أدب الأظافر الطويلة. (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر)، ص:13.
وعن نظرة النقد إلى أدب المرأة انظر ما تورده فاديا فقير في كتابها:

Fadia Faqir. (1998). *In the House of Silence*, pp.176-178.

وتعتقد "شيرين أبو النجا" أنّ السبب في اختلاف النتاجين لا يكمن في العامل البيولوجي إنما نتيجة الاختلاف النفسي. معللة رأيها بقولها: "ولا أعني الاختلاف البيولوجي بل التركيب النفسي الذي يؤدي حتماً إلى اختلاف في الرؤية، وهذه الرؤية المغايرة لا يجب أن توضع محل مفاضلة أو تقييم، بل يجب أن تؤخذ في الاعتبار حتى تصبح بالتدرّج جزءاً من نسيج المنظومة المعرفية لرؤية العالم" (أبو النجا، 1998: ص149). هذا الرأي يعيدنا إلى نظرة "فرجينينا وولف" Virginia Woolf " التي أوردناها في الباب الأول، إذ تنسب الاختلاف لا إلى عوامل نفسية بل اجتماعية حيث تقول: "إن النساء كتبن بطريقة مختلفة ليس لأنهن مختلفات نفسياً عن الرجل، بل لأنّ تجربتهن الاجتماعية مختلفة" (سلدن، 1991: ص226).

أمّا "نازك الأعرجي" فنقر بحقيقة الاختلاف بين الأدبين لكنها تعزو ذلك كله إلى أسباب مغايرة فتقول: "إنّ الأدب الذي تكتبه المرأة يختلف جوهرياً عن الأدب الذي يكتبه الرجل، من حيث عناصر الصراع التي يتوفر عليها، ومن حيث طبيعته الصدمية المحتملة مع الثوابت، ومن حيث الاشكالية الوجودية التي ينبثق عنها" (الأعرجي، 1997: ص34). وهنا تترك "الأعرجي" البحث عن أسباب الاختلاف وتجاوز إلى التنقيبات الفنية والفكر الذي ينضح به العمل الأدبي.

ويستعين "نزيه أبو نضال" بقول الكاتبة الفرنسيّة "آني لوكليرك" Annie Leclerc " التي تقول: "سيكون من الخسارة الفادحة أن تكتب النسوة بأسلوب الرجال، فهذا يجعلنا عاجزين عن الإحاطة بمدى هذا العالم وتنوعه"، ويضيف معلقاً: "ولعل دلالة أسلوب المرأة هنا تعني، كما يقول "جورج طرابيشي" التعبير عن الوجدان، فيما يعبرّ الرجل عن العقل" (أبو نضال، 2004: ص11). وفي هذه الأقوال اقرار ببيّن باختلاف أدب المرأة عن أدب الرجل، وفيه أيضاً تهميش للمرأة التي ينأى عنها العقل ولا تحركها إلا العاطفة. الأمر الذي يثير حفيظة "يسرى مقدم" على من يقصرون الفوارق بين أدب المرأة والرجل على الأدب الوجداني فيشيرون ساخرين: "فتعبير المرأة يستمد جماليته وفنيته من رقة فائضة وحساسية مرهفة، فطّر عليها وجدانها، تعدلها أو توازيها قوة البناء المحكم الذي تُميّز تعبير الرجل، بحيث يتحول الاختلاف بين التعبيرين إلى مجرد فارق أسلوبى يسمّ تعبير المؤنث بالشخصي، الذاتى، الانفعالي، مقابل الأسلوب المذكر العصبى، الخشن، الموضوعى" (مقدم، 2005: ص19). وليس هذا الحكم على أدب المرأة إلا أثر من آثار المجتمع الذكوري الذي يسعى إلى الحط من قيمة الإبداع النسوي لتبقى سلطة الكلام ميزة للرجل. وهذا ما تؤكد "يسرى مقدم" في تساؤلها: "ألا يقودنا هذا إلى السؤال عمّن يملك سلطة الكلام/سلطة التعبير وسلطة اللغة حيث لا تعرف

المرأة عن ذاتها إلا ما أرادته لها وعلمتها إياه سلطة المعرفة" (مقدم، ن.م: ص 20-21).

ومقابل هذا الهجوم على أدب المرأة نجد من يغالي في المقارنة بين أدب المرأة والرجل وهو يستشرف انقاذ الانسانية من خلال أدب المرأة حسبما يدّعي الكاتب المسرحي "يوجين يونسكو" Eugene Ionesco حيث يقول: "إنّ المرأة تفوق الرجل في التعبير، فلديها نعومة فكرية لا تجدها عند الرجل، فهي وحدها التي تستطيع من خلال الأدب انقاذ الانسانية" (فوزي، 1987: ص 13).

لا يتوقف "تهاد سيريس" عند تأكيد الاختلاف بين أدب المرأة والرجل إنما يتوغل في شرح خصوصية أدب المرأة، تلك الخصوصية التي لا يجدها عند الرجل. يقول "سيريس": "أنت تكتشف من الصفحة الأولى أسلوبية وهموماً خاصة تتميز بها الكاتبات، مضيئاً بأنّ هذا ليس عيباً أو انتقاصاً لهنّ، فطبيعي أنّ الأدب الذي يكتبه كاتب يُقدّم للقارئ كيفما يرى هذا الكاتب عالمة، وكذلك ما تكتبه المرأة يكشف للقارئ عن رؤية المرأة كامرأة، لهذا العالم" (صرصور، 2004: ص 1). وتدعم "ماجدة حمود" الآراء القائلة بخصوصية كتابة المرأة وترى أن هذه الخصوصية تتمثل في استخدام صيغة المتكلم المنتشرة أياً انتشار في روايات المرأة (صرصور، ن.م: ص 1). كما تؤكد "سلوى بكر" خصوصية أدب المرأة دون أن تُفصلها وترى أن لأدب المرأة موقفاً مما يجري في المجتمع فنقول: "والأدب الذي تكتبه النساء له خصوصية ويكون أكثر حساسية، وله موقف من الأحداث، ومسؤولية تجاه مجتمعه. وقد أضافت المرأة عموماً للأدب، حيث ظهرت أدبيات وكاتبات لهن شأن كبير" (أنور، 2001: ص 2).

تشير "زينب الأعوجي" (الجزائر) إلى خصوصية أدب المرأة أيضاً دون أن تحدّد مصدرها مما يجعل رأيها متذبذباً في نظرنا إذ تقول: "بالتأكيد هناك نوع من الخصوصية، ربما في الموضوع، وربما في اللغة، وهذه الخصوصية تظهر أكثر حين يكون الموضوع مرتبطاً بما تحسّ به المرأة في صميماتها الخاصة، أو في تكوينها البيولوجي" (فناوي، 2000: ص 33-34). أمّا "شيرين أبو النجا" فتربط بين خصوصية الكاتبة العربية وانفصام المجتمع الذي يقبلها ويرفضها في آن واحد، وترى أن هذه الخصوصية غير ثابتة، إنما هي متغيرة (أبو النجا، 1998: ص 19). وتوافقها "يمنى العيد" في رأيها هذا وترى أن خصوصية كتابة المرأة ليست خصوصية فنية ولا هي ثابتة بل متغيرة (بنمسعود، 1994: ص 76).

مما تقدّم يتضح أن الآراء متباينة أيضاً في توضيح خصوصية أدب المرأة. فمنهم من يجعل الخصوصية في الثيمات المطروحة، ومنهم من يرى الخصوصية في جمالية النتاج الأدبي

وتقنياته، وتتأرجح هذه الخصوصية عند البعض بتأرجح موقف الرجل والمجتمع من أدب المرأة. ومما لا شك فيه أنّ لأدب المرأة العربية خصوصية مميزة، خاصة في العقود الأخيرة سواء كانت على صعيد المضمون أو الأسلوب والتقنيات الفنية الموظفة فيه، وسوف نعالج هذه الأمور في دراستنا التطبيقية ونحاول سبر أغوار الأدب النسوي العربي الحديث.

2. نقد الأدب النسوي

تضافرت عدّة عوامل وأدّت إلى تهميش دور المرأة العربية في الحياة الاجتماعية ومن ثمّ تغييبها عن الساحة الأدبية. وفي اعتقادنا أن أبرز هذه العوامل هي حركة النقد وموقف النقاد - وجلّهم من الرجال - من إبداع المرأة. وقد حدّد هذا الموقف أحياناً من نشاط المرأة الأدبي، وثنى أحياناً أخرى عدداً من النساء عن مواصلة مسيرتهن الأدبية، وذلك بمساندة بنية المجتمع العربي البطريركي الذي فرض الصمت الإبداعي على المرأة منذ الأزل. لكن المرأة العربية لم تغب عن ساحة الأدب، بل واصلت عطاءها منذ فجر التاريخ وإن كان عدد الكاتبات قليلاً جداً مقارنة بعدد الكتاب⁽¹⁾.

لو تفحصنا مسيرة الأدب العربي منذ العصر الجاهلي حتى اليوم لوجدنا أنّ النقاد لم ينصفوا المرأة منذ بواكير نتاجها. فقد أهمل الرواة وجامعو المختارات الشعرية، الشعر النسائي، ولم يهتم بشعر المرأة سوى قلة من المؤلفين الذين صنّفوا كتباً أدبية هي أشبه بالموسوعات كالأغاني أو مَنْ وضع بعض المؤلفات التي جمع فيها أخبار النساء وأشعارهن (مرنيسي، 2000: ص158). زد على ذلك أنّ جُلّ ما وصلنا من شعر النساء كان في باب الرثاء، حيث اقتصر عالمها على علاقتها بأهلها، اخوتها، وزوجها، فإن مات أحدهم ندبته كل حياتها، ولم يسمح لها أن تطرق مواضيع تجلب العار على قبيلتها، كالغزل مثلاً، عندها تتعرّض لأقسى العقوبة، إلا إذا كانت تلك المرأة جارية لا حرة، فمن "أخلاق المرأة في الوسط العربي التكتّم على العواطف إزاء الجنس، والخجل من إعلان الحب، وإذا تجاوزت هذا الحصار تعتبر بعيدة عن التحلي بالشرف والأخلاق الحميدة" (مرنيسي، ن.م: ص162). وما هذا إلا مظهر من مظاهر قمع المرأة العربية وزجها في بيتها - سجنها لتبقى بعيدة عن مجالات الحياة المختلفة.

1. سيتم تفصيل دور المرأة العربية على الساحة الأدبية خلال المقاربة التاريخية التي سنجرّيها في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

أما النقاد فلم يكونوا يحفلون كثيراً بشعر المرأة، وإن تعرض أحدهم لهذا الشعر فهو لا يجعله في منزلة شعر الرجل ولو كان لشاعرة عظيمة كالخنساء مثلاً. ودليل ذلك أن النابغة الذبياني يسرع إلى التخفيف من غضب حسّان بن ثابت عندما غضب الأخير لاعتراف النابغة بشاعرية الخنساء فيقول له: "إنك لشاعر وإن أخت بني سليم نَوّاحة" (مرنيسي، ن.م: ص159). وفي هذا إقرار بأن آليات تقييم النقاد للأدب تختلف باختلاف جنس منتجه، مما يلحق الحيف بأدب المرأة.

لم تتغير هذه النظرة السلبية لأدب المرأة في الفترات التالية، بل زادت حدتها مع مرور الزمن حتى بلغت الأوج في العصر الحديث. فحين تقلت المرأة من قيود المجتمع وتشرع في الإنتاج تواجه عقبات كثيرة في نشر إبداعاتها، برأي "توال السعداوي"، "و حين تتخطى المرأة المبدعة مشكلات النشر، فإنها تواجه بمشكلات الحركة النقدية، يهاجمها النقاد أو يتجاهلون أعمالها. أحياناً يكون التجاهل عقوبة أشر من الهجوم. إذا أفلنت المرأة من كل هذا فإنها تواجه الحكومة أو الدولة، قد تطرد من عملها وتشرّد، وقد تودع في السجن، وقد تهدد حياتها كما حدث لبعض المبدعات في بلادنا مؤخراً" (غسائي، 1997: ص23) ⁽¹⁾

ومما يؤخذ على جمهور النقاد أنهم يتناولون أدب المرأة بصورة سطحية دون سبر أغوار ذلك الأدب. يوجههم في ذلك إيمانهم بأن المرأة لا تحسن الكتابة ولا تكتب في أمور هامة. أو أن أدبها لم ينضج بعد حسبما يرى "عبد القادر القط"، إذ "يعتبر موضوع دراسة أدب المرأة بكرة بالنسبة للتجربة الأدبية الحديثة التي تقتصر إلى مثل هذه الدراسات، وقد قامت دراسات أدبية عديدة تطرّق بعضها لإنتاج المرأة بإشارات عابرة وخاطفة جداً، وبعضها أسقط المرأة من دراسته وكأنها في معزل عن أدب المنطقة بأسرها" (ناجي، 2002: ص3). وتعلّق "سوسن ناجي"

1. من العقوبات التي نزلت بالكاتبات سجن "توال السعداوي" عدة مرّات، وسجن "طبيبة خميس" (الإمارات) ثم حرمانها من العودة إلى وطنها، محاكمة الكاتبة الكويتية "ليلي العثمان" وتغريمها مبلغاً من المال، محاكمة ليلي بعلبكي (لبنان) لانتهاكها القيم الأخلاقية في مجموعتها "سفينة حنان إلى القمر" وحظر رواية "حنان الشيخ" "حكاية زهرة" في كثير من البلاد العربية، محاكمة سهير النل (الأردن) وسجنها ومحاكمة الكاتبة عليا شعيب وكثيرات غيرهن: انظر: ليلي العثمان. (2000). **المحاكمة - مقطع من سيرة الواقع**. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)؛ محمد برادة. (2004). "المرأة والإبداع" في موقع الانترنت rezgar : ص4-5. وكذلك في:

Dalya Cohen-Mor. (2005). **Arab Women Writers : An Anthology of Short Stories**. (New York: State University of New York press, Albany), pp.4-5; Fadia Faqir. (1998) . **In the house of Silence**, pp.12-13.

على هذا الرأي قائلة: "ولعلّ السر في هذه الظاهرة يرجع إلى أنّ النقاد والدارسين ينظرون إلى كتابات المرأة باعتبارها فناً لم ينضج بعد، ولم يتبلور في أدبنا الحديث، بحيث يبدو من الصعوبة بمكان دراسة تطوّره" (ناجي، ن.م. ص3).

ويبدو أنّ المجتمع العربي الحديث، ورغم انفتاحه في مجالات عديدة، ما زال متحفّظاً من قضيّة الإبداع النسوي. "ويظهر هذا التحفظ في عدة أشكال أولها: تجاهل النقاد للصوت النسوي الإبداعي في العمل الفني، وبذلك يتمّ تغييب الممارسة النقدية النسوية. ثانياً: إحالة كل ما تكتبه المرأة إلى واقعها المعيش" (أبو النجا، 1998: ص17) ⁽¹⁾.

وحين نتحرى آراء النقاد في أدب المرأة نجد كثيراً منهم لا يتوخى الموضوعيّة، إنما يحاول الحط من قيمة إبداعها لأنّ الحركة النقدية في العالم العربي، كما ترى السعداوي، "تعتمد أساساً على الرجال الذين تربوا في أحضان أسرة ونظام طبقي أبوي، يرفض خروج المرأة عن الدور المرسوم لها في القوانين والشرع" (غسائي، 1997: ص23). ولذا جاءت جل آرائهم محبطة للمرأة وما تنتجه من أدب. وهذا ما تؤكدّه "لطيفة الزيات" وهي تعرض رأيها في حركة النقد الأدبي إذ تقول: "ما زالت حركة النقد الأدبي تنتكر لإنجاز الكاتبة العربية وتضع إبداعها على هامش الإبداع العربي وخارجاً عن سياقه، وما زال تعبير الأدب النسائي، أي الأدب الذي تكتبه المرأة، تعبيراً ينطوي على محاولة لتحقير الأدب الذي تكتبه المرأة، وهو تعبير يشير في النقد الأدبي لكل ما هو جزئي لا كلي، ولكل ما هو محدود وذاتي. وقيل فيما قيل من آراء نقدية إن الكاتبة العربية عادة ما تتحقّق حول الأنا مفصولة عن اطارها المجتمعي، وإنها تنطلق من منطلقات نرجسيّة تسعى إلى تكريس صورة الذات، وتمجيد هذه الصورة. وقيل إنّ المرأة تكتفي بالسطح دون الأعماق ولذلك لا تنفذ كتابتها إلى جوهر الأشياء، ولا تكتسب تجربتها القصصية أبعاد التجربة الكلية التي يجد فيها كل بعضاً من ذاته. وإن الموضوعي لا يتجاوز في كتابتها مع الذاتي، ولا العام مع الخاص ولا النمطي مع الفردي" (الزيات، 1994: ص10). ولعل مرجع هذه الآراء يعود إلى وعي الناقد العربي الذي تجذر في أعماقه أنّ مكان المرأة الطبيعي هو البيت ويجب ألا يشغلها شاغل سوى خدمة زوجها وأولادها. وهذا ما تؤكدّه "نوال السعداوي" حيث ترى "أنّ مشكلة إبداع المرأة تتمركز في العرف السائد الذي يبيع للمرأة أن

1. مثال ذلك ما يورده "جوزيف زيدان" على لسان "غادة السمان" وتذمرها من النقاد الذين يسقطون شخصياتها

على حياتها الخاصة، انظر: Joseph Zeidan. (1995). Arab Women Novelists, p.232

تحدثت عن لذة العقل أمّا لذة الجسم فهذا غير مباح وممنوع، وهذا الممنوع مباح للكاتب الرجل، فالمرأة خرجت من نطاق لذة الجسم إلى لذة الخدمة والتضحية من أجل الزوج، أو التضحية من أجل الوطن، دون الالتفات إلى لذة المرأة نفسها أو حياتها أو ذاتها. وكأنها ليست إنسانة، تعيش فقط من أجل الآخرين ومن أجل لذة الآخرين، وهذه النقطة تمثل مشكلة، وإذا حاولت الكاتبة أن تكسر هذه القيود فإنها تدخل في نظر الآخرين إلى المحذور، ولا بد أن يقع عليها العقاب، وعقاب المرأة الكاتبة يأتي عادة من النقاد، وهم يتهمون هذه الكاتبة بأنها ليست أديبة، وليست كاتبة، كما يتهمها آخر بأنها تشوّ صورة البلد، أو تكتب للغرب، أو أنها لا تكتب أدباً نهائياً، لكنها تكتب بحوثاً" (برادة، 1998: ص448-449). وهنا يبدو لي أن السعداوي تحدثت بلوعة وأسى، وتثبت في رأيها هذا ما وجّه لها ولأدبها من اتهامات أو تشويه. وهذا ما يقوم به النقاد إذا ما تعرّضوا للأدب النسوي. يقول "أشرف توفيق" واصفاً الكتابة النسوية أنها "في أغلب الأحيان كتابة شخصية ذاتية لا تعباً إلا بطاوع الإحساس دون رقة التعبير" (توفيق، 1998: ص10). وتعتقد "منى المحافري" أنّ المرأة لم تقدم جديداً في أدبها، ولا يختلف إبداعها عن الإبداع الذكوري فهي "لا تزال تتبنى الخطاب الذكوري أي ترى نفسها من خلال عيني الرجل، وكأنها تكتب من أجل إرضائه وجذب أنظاره" (صرصور، 2004: ص1) (1).

يشير "وديع فلسطين" إلى أنّ الأدب النسوي لا يأبه إلا بإبراز قضايا الجسد، فيقول: "لعلّ الاتجاه الطاعني حالياً في كتابات النساء إلى إبراز قضايا الجسد بأساليب كاشفة ودون التستر وراء عبارات رمزية، وهو من المحاولات النسائية لإظهار قدرة المرأة على التعبير (البيولوجي) عن رغائبها ونزواتها، وكذلك شطحاتها، والأدبية الراحلة أليفة رفعت قد انطلقت في هذا الميدان حتى كتبت أقاصيص عن السحاق وعن اتخاذ الحبيبة بديلاً عن الزوج في أداء وظائفه، وعن فضول المراهقات والمراهقين لاكتشاف وظائف الأعضاء لدى كل منهما، وغير ذلك من الموضوعات التي لم يناعها فيها أحدٌ من الرجال" (فلسطين، 2003: ص3) (2).

1. تتفق "توريل موي" وهذه النظرة مشيرة إلى أن الإبداع النسوي يظل متأثراً بالقيم الذكورية مهما حاولنا التنظير للأدب النسوي انظر:

Mary Eagleton. (1989). **Feminist Literary Theory A reader**. (Oxford, UK: Black well), p.154.

2. يحمل بعض الهجوم على أدب المرأة فكراً أيديولوجياً مصبوغاً بصبغة دينية، ويسعون إلى تحقير ما تنتجه المرأة من خلال ما يطلقون عليه من أسماء كأدب الجسد أو (البورنو غرافيا) Pornography أو "الأدب المكشوف" ونحو ذلك، انظر نموذجاً عن ذلك في كتاب:

عبد العاطي كيوان. (2003). أدب الجسد بين الفن والإسفاف. (القاهرة: مركز الحضارة العربية)؛ محمد قرانيا. (2004). الساتر المخملي - الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام 2000. (دمشق: اتحاد الكتاب العرب)، ص: 280-295.

وتعلل "شيرين أبو النجا" هذا الرأي بقولها: "وحتى وقت قريب ظلّ طرح المرأة لعلاقتها بجسدها من الأشياء التي تزعج القارئ العربي؛ لأنه يرى في ذلك كسرًا للتأبؤ المقدس" (أبو النجا، 1998: ص42).

وحيثما نلتقي نصًا أدبيًا نسويًا رفيع المستوى تنتشط حوله الإشاعات، وتوجّه الاتهامات لصاحبه إمّا بسرقة النص أو أن هناك رجلاً ما كتب لها ذلك، مثلما قيل عن إبداع الكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" وخاصة روايتها "ذاكرة الجسد". فقد قيل إن مؤلفها الحقيقي هو الشاعر والكاتب العراقي "سعدى يوسف" وليست هي (McLarney, 2002: p.24). ويبدو أنّ جذور هذا الهجوم على أدب المرأة كامن في البنية الاجتماعية الذكورية حسبما أسلفنا، "ففي صلب هذه البنية فكرة الاختلاف بين الرجل والمرأة. هي الجسد وهو العقل. ألم يقل "المعري" محذراً من تعليم النساء الكتابة:

ولا تحمد حسانتك إن توافقت بأيدي للسطور مقومات
فحمل مغازل النسوان أولى بهنّ من اليراع مقلّمات

ألم يقل الفيلسوف "كانط" "Kant" إنّ المرأة تستعمل المعرفة كما تستعمل الساعة لتزيّن جسدها" (الصدّة وأخريات، 1998: ص19). وقد استمرت هذه النظرة في العصور الحديثة إذ تشير الدراسات إلى أنّ المجتمع في نهاية القرن التاسع عشر ما زال يعتبر الكتابة النسائية لعنة، كما نظر إلى تعليمها القراءة والكتابة كأنها بطاقة دخول إلى عالم الفسق والفجور (Badran and Cooke, 1990 : p.XXVII-XXIX).

نتيجة لهذه الحملة المحبطة للمرأة وإبداعها قام فريق من النقاد ونادوا بضرورة تعديل نظرتهم إلى أدب المرأة. فها هي "ماغي همّ" "Maggie Humm" تطالب بتغيير لغة النقد الأدبي من لغة السلطة والامتلاك إلى لغة التعاطف والحنو. وإذا كانت المطالبة هذه تذكر بقول "رولان بارت" "Roland Barthes" بالنقد المتعاطف فالتشديد أولاً على ألا يعني النقد مسحاً على شَعْر الكاتبة وساعدها، بل يعني ألا يُقبل النقد بالعداء المسبق المضمّر أو المعلن لأي سبب كان (سليمان، دت: ص4). كما انتج الاتجاه النقدي الذكوري الذي يسعى إلى الحط من قيمة إبداع المرأة ما يُسمى بالنقد النسوي الذي يسعى إلى تقييم نتاج المرأة بآليات أدبية موضوعية، والرفع من منزلة الكاتبة العربية كما تشير إلى ذلك "عفاف عبد المعطي" في قولها: "إن الدافع وراء ظهور هذا النوع من النقد هو الإهمال العام لإبداع المرأة على اختلاف مشاربه، بل اعتباره

أدباً غير متميّز لذلك جاء مصطلح النقد النسوي كي يرفع من منزلة المرأة الكاتبة في المجتمع" (عيد، 2001: ص1).

لا يرى "محيي الدين اللانقاني" في هذه الآراء النقدية الذكورية سوى محاولة من المجتمع الذكوري للحفاظ على الوضع القائم من سيطرة الرجل والعمل على اخماد الأصوات النسائية، معتمداً في رأيه على ما قالته "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva "بأنّ الجنس الضعيف هو الذكر وان الرجال مهددون بالخصاء"⁽¹⁾. ويضيف قائلاً "واليوم وكلما اقتربت النساء من امتلاك التاريخ أكثر، يشعر الرجال بعمق بمحنة الإخصاء والإقصاء، فالتحكم بالتاريخ أو خلخلة سياقاته وأنساقه على الأقل، سلطة احتفظ بها الرجال وتركوا الفتيات مشغولات بالحفاظ على غشاء البكارة" (اللانقاني، 2003: ص3).

أما "يسرى مقدم" فتري أنّ الرجل يسيء الظن بفنية الكتابة الأنثوية وهي في رأي الرجل عرضة للشبهة والمساءلة دوماً (مقدم، 2005: ص10). كما تُحذر الكاتبات من اتباع أسلوب الخطاب الذكوري معتبرة هذا النهج خوفاً من الحرية فتقول: "بأنّ الهرب إلى كنف الخطاب الذكوري هو في الواقع خوف من الحرية وترسيخ للصورة، يؤكد تبعية مزمنة تُقصي الذات وتبقيها أسيرة للوهم بأنّ فضاء قولها حر طليق معافى" (مقدم، ن.م: ص35).

وهكذا نلمس تحولاً واضحاً في نقد الأدب النسوي، وصار النقاد يتعاملون مع نتاج المرأة بصورة موضوعية مستخدمين آليات نقدية صرفة دون الإتكاء على قيود المؤسسة الذكورية، ولعلّ مرجع ذلك يعود إلى ممارسة المرأة العربية للحياة بصورة فعلية، وخروجها إلى ميدان العلم والعمل، ناهيك عن اطلاعها على مستجدات الحركة الأدبية في العالمين العربي والغربي بفضل دراستها الأكاديمية التي وسّعت مداركها وصقلت آلياتها الأدبية.

ومن دلائل ذلك دعوة "سامية محرز" إلى ضرورة الاهتمام بالكتابة النسائية لأنّ "الاحتفاء بكتابة المرأة أصبح ظاهرة عالمية وليس على المستوى المحلي فقط، وهو شيء مشروع لأنه أخيراً تبصر الساحة الثقافية وجهة النظر الأخرى، وتستمتع لرأيها في علاقتها بوطنها، بمجتمعها، بالرجل وغير ذلك من القضايا" (أبو النجا، 1998: ص40).

1. تبنى هذا المصطلح "عقدة خصاء" و"حسد القضيب" مدرسة النقد الفرنسية وخصوصاً "جاك لاكان" Jacques Lacan "وجوليا كريستيفا" Julia Kristeva انظر التفصيل في: رمان سلدن. (1991). النظرية الأدبية المعاصرة. (م.س.)، ص: 229-239.

ويستطرد "عفيف فراج" في شرح بواعث الاهتمام بأدب المرأة في عصرنا الحديث مشيراً إلى أنّ "الباعث الأهم على الاهتمام بأدب المرأة هو رصد وتتبع وعيها لذاتها كحرية مستتابة، واردة معطلة الوعي، لكونها قارباً مراكباً على الشاطئ ينتظر الرجل - الرّبان، ولا يُسمح له بخوض الماء ومطاردة التجربة، واستلال المعنى، ثم قياس عمق هذا الوعي بشتى درجاته، ورصده في تفاعله مع محرضاته، وإطلاقاته الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية" (فراج، 1980: ص12).

يعتقد "محمد برادة" أنّ كتابات كثيرة لنساء اتصلت أسماؤهنّ بمجال النضال السياسي مثل "ملك حفني ناصف" و"هدى شعراوي" وغيرهما، تُعدّ "كتابات ذات طابع اجتماعي اصلاحي، لا يمكن ادراجها- رغم بلاغتها- ضمن الكتابة الأدبية بمعناها العميق، إنّها بالأحرى تندرج في الخطاب السياسي العام للمجتمع" (برادة، 2004: ص3). ويشير إلى إمكانية تميّز كتابة المرأة "فإنها بحكم تكوينها الفيزيقي ووضعيّتها الاجتماعية وإرثها التاريخي، تتوافر على عناصر من شأنها أن تخصص تجربتها الحياتية وأن تميّز كتابتها الإبداعية وسط طرائق واتجاهات مشتركة بينها وبين الرجل" (برادة، ن.م: ص4).

ويلاحظ أنّ المرأة العربية خطت خطوات حثيثة وفسحة في مجال الإبداع الأدبي. ورغم ان دخولها جاء متأخراً "إلا أنها مضت بسرعة فائقة تتقدم في ميدان الأدب، وأصبحت الأسماء اللامعة للكاتبات أمراً معتاداً، وقد تبنّت الغالبية العظمى من الكاتبات قضية المرأة، وعبرت عنها من خلال أبنية تتناسب مع حجم المشكلة وأبعاد الصراع حولها" (ناجي، 1986: ص223). وهذا ما تؤكده "فريدة النقاش" مشيرة إلى تأخر المرأة في دخولها مجال الإبداع إلا أنّ "النساء تفاعلن مع قضايا الإبداع والتعرف على القيود التي تحدّ من هذا الإبداع، وكشف المسكوت عنه، وتجلّت قدرة النساء على نسج عالم كلي أكثر مما يشعر به الرجل الذي لا يعرف عنها شيئاً، وقمن بلملمة الذاكرة الثقافية التي هُشمتها الثقافة السائدة" (نور، 2001: ص1). وإلى مثل ذلك يذهب "نزيه أبو نضال" قائلاً: "إن المرأة الكاتبة ستكون أكثر قدرة على تصوير عالم المرأة وحواريها الداخلية، ومعاناتها التاريخية؛ ولهذا ربما يصح أن نقول إنّ الروائيات العظيمات يكتبن رواية نسوية، وإن الروائيات الفاشلات يكتبن رواية ذكورية" (أبو نضال، 2004: ص10). وتضم "يمنى العيد" رأيها لهذه النظرة الإيجابية لأدب المرأة فتقول: "إن خطاب المرأة الموصوف بالنسائي هو خطاب يؤكد حضورها الذاتي ويميّزه، يضم "النسائي" في الخطاب

الأدبي العربي معنى الدفاع عن الأنا الأنثوية" وتضيف "العيد" قائلة: "لقد قدّمت المرأة العربية الكاتبة أنماطاً من البناء تحدّت بها السرد العربي على خلفية منظور فكري يقول بالاختلاف على أساس التعدد والتنوع وليس على أساس من معايير قيمية تضم الأنوثة ضد الذكورة أو دونها" (العيد، 2004: ص2-4).

كما يرى "محمد برادة" أنّ "كتابة المرأة، اذن، أرض شاسعة للحرث، وفضاءات تحتاج إلى ذات المرأة العربية، بما هي عليه، وإلى مغامراتها الوجودية؛ لتستكشف لحسابها الخاص، صورتها العميقة، بدلاً من أن تظل - كما كانت - مرآة للرجل يستعملها ليضخم صورته أو ليشحن نفسه بالحيوية والمحفزات. أن أخذ المرأة على عاتقها مسؤولية التعبير عن ذاتها تعبيراً أدبياً متفاعلاً مع منجزات الطرائق الفنية المكتسبة هو ما يجعلنا نقول باحتمال وجود أفق لكتابة المرأة يستتطق مشاعر وتجارب مغايرة لم يكتبه الرجل" (برادة، 2004: ص5) (1).

لكنّ "طبية خميس" ترى أنّ المرأة العربية لم تسلك بعد الطريق الصحيح بإبداعها نحو التحرر، وتضيف أنّ "التيار السائد هو تيار الانبهار بالغرب والدوران في فلك النماذج الغربية المستوردة، وهذا لا ينطبق على المرأة وحدها وإنما على الرجل أيضاً، فكلاهما يظن أنه تحرر ولكن في الواقع لا أعترف بهذا، فالتحرر الحادث مجرد قشرة خارجية إذا نزعتها وجدت الجوهر يحمل رواسب متخلّفة" (أنور، 2001: ص3).

يقوم "سامي سويدان" فידعم ما توردّه "خميس" ومحدراً من "أنّ الأخذ بالأعمال الإبداعية الغربية كنماذج ومثل للحدثاء العربية تجعل نتاج هذه الحدثاء، بالإضافة إلى دخوله في الارتهان والتبعية، قائماً على المحاكاة والتقليد المستنكرين أصلاً داخل اللغة العربية وأعمالها الإبداعية الأصلية. نتج عن ذلك أن تعرف منجزات الحدثاء المذكورة قدماً بدل الجدة، تكراراً بدل الاختراع، ارتداداً ورجعية بدل التقدم والتطور" (سويدان، 1997: ص14) وبذلك يتحقق ما تراه "خميس" من انجراف الأدب العربي نحو التقليد ليبقى مقيداً بتقليده الغرب (2).

1. يرى سيد محمد السيد قطب أن السرد التراثي، بغض النظر عن "ألف ليلة وليلة" مدين بشكل واضح للصوت

المؤنث انظر التفصيل في: سيد محمد السيد قطب وآخرون. في أدب المرأة. (م.س.)، ص: 22.

2. يؤكد بعض الدارسين أثر المد العصري والحضاري على سلوك المرأة العربية عامة مما ملأ رؤوسهن بالشعارات والمبادئ وامتلات حقائهن بلفائف التبغ الفاخرة، وحبوب منع الحمل فأقبلن على الحياة بكل متع الجسد، انظر:

محمد قرانيا. الستائر المخملية. (م.س.)، ص: 156.

قد نتفق مع "خميس" في رفض ظاهرة التقليد للنماذج الغربية في الأدب العربي وهذا ما تنفيه أيضاً "شيرين أبو النجا" في قولها: "لا يمكن بأي حال من الأحوال النقل عن الغرب، خاصة إذا تعلّق الأمر بجزء ملتهب دائماً من جروح العالم العربي وهو المرأة" (أبو النجا، 1998: ص15). وذلك لاختلاف الظروف التي عايشتها كل من المرأة العربية والغربية، إضافة لاختلاف الثقافتين، لكننا نختلف مع "خميس" في تعميم الظاهرة، إذ نجد نتاج بعض الكاتبات العربيات يرتقي إلى درجة رفيعة على صعيدي المضمون والأسلوب. وذلك نتيجة دراستهن الجامعية، واطلاعهن على الآداب العالمية، مما أدى إلى رقي هذا الأدب. زد على ذلك أنّ أدب المرأة العربية لم ينهض إلا بعدما أمسكت المرأة العربية بزمام الأمور، ورعت هذا الأدب كاتبة، وناقدة، ومنظرة دون الاعتماد على الرجل الذي لم يحسن التعبير عن همومها وقضاياها، فلجأت إلى التأليف ودراسة أدب المرأة العربية، ومن ثم جمع انطولوجيات للقصة النسوية العربية الحديثة. كما بادرت في إنشاء دور نشر خاصة بها مما سهّل نشر نتاجها، وإيصال صوتها وفكرها إلى مختلف الأقطار العربية أو العالمية منذ ثمانينات القرن العشرين وحتى يومنا⁽¹⁾.

لكن رغم هذه الصورة المشرقة وإعادة النظر في نتاج المرأة العربية فما زلنا نشعر باعتبار أدب الرجل في نظر النقاد أكثر من أدب المرأة. ولو رجعنا إلى الدراسات العربية والغربية الحديثة التي تعنى بالأدب العربي الحديث لوجدنا هذه الدراسات تفرد مساحة واسعة جداً لأدب الرجل مقارنة بما تخصصه للحديث عن أدب المرأة، مما يوحي باستمرار هيمنة الرجل على الساحة الأدبية أو يشير إلى قلة عدد النساء الكاتبات والناقداً مقارنة بعدد الرجال⁽²⁾.

1. انظر تفصيلاً عن جهود المرأة في التأليف، وإعداد دراسات، وإنشاء دور نشر خاصة بها في:

لومي ألهعد-بوسكيلو، (2004). **نعلبيس للاء عكبيس**. (تل-أبيب: سفريت معرب)، عم': 173-178.

وكذلك في قائمة المصادر والمراجع التي تعتمد عليها هذه الدراسة.

2. من أمثلة ذلك دراسة قام بها "ستيفان ماير" "Stefan, G. Meyer" يتطرق فيها لأعمال سبعة وثلاثين كاتباً عربياً يذكر منهم خمس نساء فقط، ويشير إلى ستة عشر ناقداً عربياً لا يذكر منهم سوى ثلاث نساء انظر:

Stefan G. Meyer. (2001). **The Experimental Arabic Novel : Postcolonial Literary Modernism in the Levant**. (New-York: State University of New-York Press).

3. الأدب النسوي في نظر الكاتبات

يثير مصطلح "الأدب النسوي" نفور جمهرة كبيرة من الكاتبات أو هروبهن منه، ولا نجد سوى قلة قليلة من الكاتبات اللاتي يتبنين المصطلح ويدافعن عنه. ولعل خير ما يوضح هذه المواقف المتناقضة من المصطلح، ما توردته "شيرين أو النجا" إذ تقول: "قمصطلح (الأدب النسائي) يتأرجح بين مؤيد ومعارض، وفيما بينهما تتولد أشكال من التطرف، ويتلون هذا التطرف بعدة ألوان: فيبدأ من ناقدة أو كاتبة تدافع عن الأدب النسائي باعتباره يقدم صورة عادلة للمرأة، وينتهي بناقد ينفي وجود الأدب النسائي أصلاً باعتباره وجوب غياب التقسيمات، وعلى أساس وجود ما يُسمى أدباً فقط، وفيما بين طرفي هذه الثنائية المتناقضة تتولد عدة أشكال أخرى من ردود الفعل، فنجد كاتبات يرفضن وجود ما يسمى أدباً نسائياً، ونجد كتاباً يحقرون من شأن الأدب النسائي - ضمناً بالطبع - على أساس أنه يدور حول عالم المرأة الضيق وهمومها الذاتية" (أبو النجا، 1998: ص11) ⁽¹⁾.

وحين نتقصى آراء الكاتبات العربيات في المصطلح تبهرنا حقيقة رفض هؤلاء له، لما ينطوي عليه من تحقير للمرأة ووضع نتائجها في مرتبة دونية، وذلك بتأثير المجتمع الأبوي الذي يعزز سلطة الرجل ويهمش المرأة في المجالات المختلفة. فهذه "مي التلمساني" تصرّح قائلة: "لا يعجبني أن يندرج عملي في سياق كتابات المرأة لأنّ الساحة الأدبية في مصر الآن تحتفي بأية كتابة لمجرد أن صاحبها امرأة. وفي هذا تكريس للفصل بين الرجل والمرأة وانتقاص من قيمة الإبداع نفسه" (أبو النجا، ن.م: ص13).

وترى "عروسيّة النالوتي" أن النساء يكتبن أدباً إنسانياً، وأن تسمية أدب المرأة بالأدب النسائي هي من صنع الرجال إذ "لم تعجبهم موجة النسوية لأنّ بها كثيراً من الشطط حقيقة، ولكن بها أشياء حقيقية وصائبة، وما زالت قائمة إلى يومنا هذا" (برادة، 1998: ص454). كما ترفض "سلوى بكر" المصطلح وتؤكد "أنها ضد تسمية الأدب النسائي، وضد التفريق والتضييق، فأني نتاج أدبي هو إبداع، والأدب الذي تكتبه النساء له خصوصية، ويكون أكثر

1. تؤكد فاديا فقير أن كثيراً من الكاتبات العربيات أمثال هدى بركات (لبنان)، عالية ممذوح (العراق)، زهور ونيسي (الجزائر)، وحميده ننع (سوريا) يرفضن أو يحملن وجهتي نظر مختلفتين حول تصنيف أعمالهن كأعمال نسوية. انظر

تفصيل ذلك في: . Fadia Faqir. (1998). *In the House of Silence*, P. 178.

حساسية، وله موقف من الأحداث، ومسؤولية تجاه مجتمعه، وقد أضافت المرأة عمومًا للأدب حيث ظهرت أدبيات وكاتبات لهن شأن كبير" (أنور، 2001: ص2).

أمّا "سهام بيومي" فترى "أنّ تناول المرأة بمعزل عن الدور والسياق الاجتماعي يؤدي إلى تناول كتاباتها بمعزل عن العملية الإبداعية، ومسارها، وتطورها. كما أن البعض يتعلل بأن هناك مشاعر وموضوعات خاصّة بالمرأة لا يمكن أن يشعر بها الرجل مما يستلزم وجود الأدب النسائي وهذا في تقديره أمر خاطئ" (أنور، ن.م: ص2). وبذلك تعارض "بيومي" مدارس النقد الغربية التي تؤكد وجود مثل هذه الموضوعات الخاصة بالمرأة أو الرجل وهو ما يسمونه "الثغرات" "In between" أو "المساحات الخالية" "Blank Spaces" أو المنطقة البرية "Wild Zone" ونحو ذلك⁽¹⁾.

ولا ترضى الشاعرة المغربية "ملیكة العاصمي" بتقسيم الأدب رغم اعترافها بأن أدب المرأة يحمل سمات خاصة، خوفًا من تهمة إيداعها فتقول: "من الأكيد أن أدب المرأة يحمل سمات خاصة... لكنني لا أميل إلى تقسيم الأدب كما يقسم العالم ذلك التقسيم النخبوي السائد، الذي يجعل أدب الغرب أرقى أنواع الأدب، وسيجعل أدب المرأة بالتالي في آخر السلم التراتبي النخبوي" (بنسمعود، 1994: ص82). وتعترف "صباح أبو عزة" (السعودية) بوجود ما يسمى الكتابة النسائية لكنها لا تعتبرها إبداعًا بل "هو نوع من التوقع داخل الجسد الأنثوي" (سليمان، د.ت: ص2).

يلاحظ من الآراء التي تقدّمت اتفاق صاحباتها على عدم وجود إبداع أدبي رجالي وآخر نسائي، رغم إشارة بعضهن إلى خصوصية أدب المرأة وتميزه. فهنّ يعتبرن "الفكر والأدب والإبداع منتجات إنسانية، إلا أنّ هناك خصوصيات تتميز بها المعطيات الأدبية النسائية، ناجمة عن خبرات نوعية خاصة، لا يخبرها الرجل بحال من الأحوال" (قناوي، 2000: ص33).

ومما يثير الدهشة أن نجد من الكاتبات من تطبع نفسها بطابع رجولي، هربًا من مصطلح الأدب النسوي الذي يحط من قيمة إبداعها على نحو ما فعلت الكاتبة اللبنانية "هدى بركات" حيث تصرّح قائلة: "أنا كاتبة أكتب مثل الرجال، بل إن كتابتي ضد نسوية... رواية "أهل الهوى" مثلاً و"حجر الضحك" كتبتهما للدفاع عن قضايا أقرب لأن تكون قضايا رجال. في "أهل الهوى" تستطيع أن تجد مقاطع عديدة ضد النسوان" (أبو النجا، 1998: ص11).

وهكذا نجد الكاتبة العربية تهرب من مصطلح "الأدب النسوي" لتحتمي نتائجها من الدونية أو خوفًا من فقدانها حماية الرجل المشروطة بالإنصياح، لتبقى في النادي الأدبي الذكوري، وتحظى برضى

1. انظر تفصيل ذلك في الباب الأول من الفصل الأول ص: 12-13.

الرجل والمجتمع، وحتى لا يقرن نتاجها الفكري بعملها المنزلي، فيوصم بأنه عديم القيمة (الأعرجي، 1997: ص 8-9).

وقد نلتقي ببعض الكاتبات ممن غيرن رأيهن في المصطلح، فبعد هروبهن ورفضهن له نجدهن يعترفن بأنهن يكتبن أدباً نسوياً مغايراً لأدب الرجل ويجاهرن بذلك، نتيجة زيادة تجاربهن ونضوجهن الأدبي أمثال الكاتبة "لطيفة الزيات" التي تعترف بذلك قائلة: "كان هذا هو موقعي الثابت والأكيد في الستينات، تخندقت في خندق الأدب، ورفضت ادراج كتاباتي الإبداعية في باب الأدب النسائي، ودأبت على القول أدب أو لا أدب، فن أو لا فن، وما من أدب رجولي وآخر نسوي. ومر الزمن، وكان أن نضجت وتعلمت أن الاقرار بالنندية ما بين الرجل والمرأة يتضمن اقراراً بالاختلاف، وأن تمييع نقاط الاختلاف ما بين الرجل والمرأة يعصف بالضرورة بالنندية فيما بينهما، وأن الاختلاف لا يعني بالضرورة تفضيلاً لجانب على الآخر، ولا تميزاً فنياً لجانب على آخر" (أبو النجا، 1998: ص 18) (1).

مقابل هذه الآراء الرافضة والمنتكرة لمصطلح "الأدب النسوي" نجد فريقاً آخر من الكاتبات يتبنين المصطلح ويدافعن عنه، دون تردد ولا وجل. ومبعث ذلك ثقة هؤلاء الكاتبات بأنفسهن وإيمانهن أن نتاجهن لا بد من أن يكون مختلفاً عن نتاج الرجل، وقد عززت دراستهن الجامعية واطلاعهن على الآداب الغربية، هذه الثقة، حتى صرن يجاهرن بأنهن يكتبن أدباً نسوياً.

ومن نماذج هؤلاء الكاتبات "تورا أمين" التي تعترض على ترجمة المصطلحات الأدبية عن الغرب وتعترف بوجود ما يسمى أدباً نسوياً، إذ تقول: "طبقاً لما درسته في الجامعة ولقراءاتي أقول نعم، هناك أدب نسائي، ونقد نسائي ومسرح نسائي، اعتراضني هو أننا نتعامل مع هذه المصطلحات كترجمة. هذه المصطلحات لم تولد في الغرب من فراغ، بل كان لها تاريخ وتراث وجهود كثيرة. لها مسار بمعنى أدق. ونحن لا ننتمي لنفس التيار، ولا أقول إننا حتى فرع لهذا التيار" (أبو النجا، ن.م: ص 43) (2).

1. نقل هذا الرأي عن مجلة "أدب ونقد" انظر المقال:

لطيفة الزيات. (1996). "شهادة مبدعة" أدب ونقد. ع 135، (القاهرة)، ص: 19.

2. تقترح مريم كوك تسمية بديلة لأدب المرأة وهو "النسوية الإسلامية" بدلاً من الأنثوية الإسلامية تجنباً للمنافسة والجدل الطويل حول المصطلح انظر تفصيل ذلك في:

Miriam Cooke.(1995). "Ayyam Min Hayati: The Prison Memories of a Muslim Sister". **Journal of Arabic Literature**. (xxvi:1-2). P.149.

وفي هذا إشارة إلى عدم إمكانية التعامل مع الأدب بمعزل عن الظروف الحياتية التي نشأ فيها، فهي ضد النقل عن الغرب، لأن الكاتبة العربية لم تمر بنفس ظروف الكاتبة الغربية. وتضيف أن كتابة المرأة في نظرها متميزة عن كتابة الرجل، "لأنّ الرجل عندما يكتب بشكل توثيقي فنحن نعرف 90 ٪ مما سيقوله، فحياته مكشوفة، أما عندما تكتب المرأة في نفس الاتجاه

تأتي كتابتها صادمة ومدهشة، لأنّ القارئ لا يعرف سوى القليل" (أبو النجا، ن.م: ص43).

ولعل من أجراً الأصوات النسائية على البوح والمجاهرة بالأدب النسوي هو صوت الكاتبة المصرية "منى حلمي" التي ترى "أن إبداع المرأة وبخاصة الواعية بقضيتها، والرافضة للقيم الأبوية هو إبداع مميز عما للرجل. فحلمي تبتدئ بالتوكيد على أن إبداعها ليس موجهاً إلا إلى فعل الكتابة ذاته، وتضيف أن هناك كتابة نسائية حقيقية، وأخرى تقليدية تدور في فلك الذكورية السائدة، وهذا المصطلح لا يخلق فصلاً بين الجنسين في الإبداع" (سليمان، د.ت: ص2). وهنا نلمح في رأي "حلمي" فكرًا أيديولوجيًا يسم الأدب النسوي برفضه لكل الأعراف الأدبية الذكورية السائدة، والعناية فقط بقضايا المرأة الخاصة.

أما الكاتبة الفلسطينية "سحر خليفة" فتفرّق بين الأدب النسائي والنسوي مشيرة إلى "أنّ هناك أدباً نسائياً هو الذي تكتبه كل النساء، وضمن هذا الأدب النسائي يوجد أدب نسوي يتبنى القضية النسوية. وأهمية النوعين من هذا الأدب هي - سواء كانت الكاتبة واعية بالقضية النسوية أم لا - أنهما يعبران عن النساء بشكل عام" (برادة، 1998: ص443). وبذلك تلتقي "خليفة" مع "حلمي" في أن الأدب الذي تكتبه المرأة له عدة تيارات، منها ما يدور في فلك الأدب الرسمي السائد، ومنها ما يتبنى القضية النسوية ويدعو للخروج عن تلك الأعراف السائدة، وهو ما يسمى بالأدب النسوي. ويتسم أنصاره بالجرأة على ولوج عوالم محظورة في العرف السائد، كما يشهد بذلك "رشيد الضعيف" فهو يرى أن كاتبات هذا التيار يتّسمن "بالجرأة في الكلام عن محظورات وعن ممنوعات وعن محرّمات لا نجدها عند الرجل بشكل عام. وحين تتكلم المرأة عن قضايا غير مألوفة أخلاقياً، وخارجة عن الأخلاق التقليدية تتكلم بجرأة ليست موجودة عند الرجل الذي إذا ما تكلم في هذا الموضوع فهو يتكلم من باب آخر" (برادة، ن.م: ص450).

وهناك من يتحدث عن الكاتبات عن خصوصية الأدب النسوي وتميزه عن الأدب الرسمي لكونه يعالج قضايا بعيدة عن تجارب الرجل، مثلما ترى الكاتبة "عفاف السيد"، إذ تقول: "بأنّ هناك فارقاً

بين الأدب النسائي والأدب الرجالي. فالمرأة قد ترصد عالمًا لا يستطيع أن يصل إليه الرجل، وقد لا تستطيع المرأة أن تنجح في تناول مشاعر خاصة بالرجل" (أنور، 2001: ص2). فيقوم "وَدِيع فلسطين" بالرد على ذلك ومعارضته قائلاً: "بعض اللواتي تبين هذا المصطلح يرين أنهن أخبر بقضايا المرأة من الأدباء الرجال الذين يصورونها إما مقموعة أو ساقطة، والواقع أنهن لم يتجاوزن هذه النظرة بل توسعن بصورة تحط من كرامة المرأة وقدرها. كتصوير شخصيات نسائية لها مطلق الحرية في مرافقة مَنْ تشاء من الرجال ومنح جسدها له" (فلسطين، 2003: ص3).

ومما يثير الذهول ما نقرأه من آراء الكاتبات في الأدب النسوي. فهذه "نعمات البحيري" ترى أن "الأدب هو الأدب بغض النظر عن يكتبه، إن كان رجلاً أم امرأة. لكن البحيري تصر في الآن نفسه على أن يكون لكتابة المرأة مصطلح خاص بها يميز بين إبداعها وإبداع الرجل، ما دام هناك عنصرية" (سليمان، د.ت: ص2). ويبدو من رأي "البحيري" أنها تخشى تسمية الوليد باسمه إذا صح التعبير، فهي تدرك أن أدب المرأة مغاير لأدب الرجل وتدعو إلى إيجاد تسمية خاصة لأدب المرأة تميزه عن أدب الرجل دون أن تجرؤ على تسميته بالأدب النسوي. وفي هذا أبرز مثل لانصياع الكاتبة العربية للمجتمع الذكوري وأعرافه.

وفي المقابل نجد الكاتبة "فوزية رشيد" (البحرين) واثقة بنفسها وبأدبها فتدعو النقاد قائلّة: "أرجو أن تكشفوا ضعفنا، والا تحتقوا بما نكتبه إلا بما نستحق" (سليمان، ن.م: ص4). فهي تدعوهم إلى سبر أغوار نتاجهن الأدبي والتعامل مع هذا الأدب بموضوعية، دون أن تطالبهم بالتعاطف معهن أو مجاملتهن. وقد يؤخذ عليها أنها تُنصب الرجل حكماً على نتاجها، وفي ذلك اعتراف بتميز الرجل عن المرأة أو لعله مظهر من مظاهر خضوعها وتبعيتها للرجل، اللهم إلا إذا قصدت بكلمة النقاد الرجال منهم والنساء.

وبعد؛ فمع قلة الأصوات النسائية التي تنادي بمصطلح الأدب النسوي وتتبناه، فإننا نشهد منذ ثمانينات القرن العشرين تحولاً كبيراً في اتجاهات الأدب النسوي العربي، وطرائق التعامل مع هذا الأدب. خاصة بعد أن فقدت المرأة ثقافتها بالرجل واعتمدت على نفسها وقدراتها في طرح قضاياها والاهتمام بها سواء كان في التأليف أو دراسة الأدب النسوي ونشره، ممّا يوحي بزيادة عدد الكاتبات اللواتي يتبنين هذا التيار، ويعد بمستقبل أفضل لأدب المرأة العربية.

الفصل الثاني

المرأة العربية والإبداع – مقارنة تاريخية

الباب الأول: إبداع المرأة العربية منذ الجاهلية وحتى عصر النهضة

1. تأريض

في سياق الحديث عن دور المرأة العربية في الأدب استهوتني ملاحظة لـ"محمد عناني" يقول فيها: "والمرأة التي يقدّمها التراث إلينا مخلوق صامت، جمع إلى حسنه سحرًا وغموضًا وبعدًا عن عالم الناس، فأما الصمت فمصدره أمران: أولهما عدم الحاجة إلى الكلام، لأنّ الكلام جهد لا غناء فيه من جانب كائن لا يتوقع أحد أن يفيض فمه بلألى الحكمة، وثانيهما لأنّ الصمت يساهم في جو الغموض الذي يفترضه المجتمع في المرأة، ولذلك فنحن لا نسمع المرأة في الأدب العربي القديم إلا حين تتقدّم في السن ويزول خطر الغموض: فأصوات النساء في هذا الأدب خافتة، بعيدة، واهنة، لا علاقة لها بأصواتهن التي تملأ علينا حياتنا الواقعية ليلاً ونهاراً!" (عناني، 1993: ص225).

وقد شأقتني هذه الملاحظة، فأثبتتها في مستهل هذا الباب، لأنها تجمع بالإضافة إلى طرافة التعبير حقيقة لا مرء فيها، وتشّي بنظرة المجتمع العربي للمرأة. الأمر الذي جعل هذا المجتمع يقصي المرأة عن مجالات الحياة المختلفة، وخاصة مجال الأدب. فمجتمعنا العربي –كما يفهم من ملاحظة عناني- لا يؤمن بفائدة كلام المرأة ولا يتوقع أن تفوه بالحكمة، كما أنه يسعى إلى التستر عليها خوفاً على حسننها من عيون الناس، ولذا لم تطرق المرأة العربية مجال الأدب إلا بعد تقدّمها في السن، ولو أتاحت ظروف احداهن ممارسة الأدب لظل صوتها واهناً⁽¹⁾.

1. يتفق "نبيل أبو علي" مع "عناني" في أنّ المجتمع العربي قديماً أزال الأغلال عن المرأة المتقدمة في السن، وسمح لها بالكتابة إذ يقول: "كما أن للمرحلة العمرية دوراً في مساحة الحرية الممنوحة للمرأة، فالصغيرة لا تملك حرية البوح عن مشاعرها، أما إذا كبرت وبلغت سن اليأس فإنها تصبح أكثر حرية في التعبير ويسمح لها الاختلاط مع الرجال" ويمثّل لذلك بليلي الأخيلىة "التي ردت على من عيرها بأنها امرأة قائلة:

تعرّضني داء بأمّك مثله
وأي حصان لا يقال له هلا.*"

ويضيف معلقاً: "لو كانت ليلي صغيرة السن لما أمكنها أن ترد بهذه الجراءة" انظر: فتحيّة صرصور. (2004). "سمات الكتابة النسائية بين الماضي والحاضر في موقع:

www.alwatanvoice.com/articiles.php?90=articles&id=3887.p.2

*وردت روايات مختلفة في استهلال البيت إذ يذكر "سليم التنير" بدل "تعرضني" "أعيرتني"، ويورده عبد مهنا مستهلاً إياه بكلمة "تعيّرني" انظر:

سليم التنير. (1988). الشاعرات من النساء – أعلام وطوائف. (دمشق: دار الكتاب العربي)، ص: 98؛ عبد مهنا. (1990). معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والاسلام. (بيروت: دار الكتب العلمية)، ص: 230.

ولعل في هذا الأمر ما يفسّر قلة عدد النساء الشاعرات مقابل عدد الشعراء من الرجال. وفي ذلك يقول "فاضل فتحي والي" بأنّ المرأة في القديم كانت تحاط بسياج كامل من الصون والعفاف، فكان الحديث عنها يحفظ وحديثها كان يكتّم" (والي، د.ت: ص4).

تشير "يمنى العيد" إلى وجود عدد كبير من النساء الشاعرات منذ الجاهلية، فقد "بلغ عددهن 242 شاعرة من الخنساء إلى ولادة بنت المستكفي" (العيد، 2004: ص1). ونجد تأكيداً لذلك في المصنفات الأدبية المبكرة التي عنيت بأدب النساء⁽¹⁾.

بيد أنه لم يصل إلينا من شعر النساء سوى الشيء القليل. ومرجع ذلك في رأي "بثينة شعبان" إلى إهمال شعر المرأة لأنه رقيق وضعيف، والعناية بشعر الرجال لقيمتها الأدبية، إضافة إلى ضياع كثير من الإرث الأدبي العربي خلال الغزوات الأجنبية، مثلما فعل التتار في كثير من الحواضر العربية (شعبان، 2000: ص232).

وتلاحظ "هدى الصدة" أن المرأة العربية منذ الجاهلية حتى أواسط العهد العباسي كانت متحررة تشارك في المجالات الحياتية المختلفة، ثم تراجعت في الفترات التالية. تدعم "الصدّة" رأيها باعتقادها أن ما وصلنا عن النساء المبدعات يعكس حرية في التعبير والتفكير، وذلك نتيجة انفتاح العرب على الثقافات المختلفة منذ الجاهلية وحتى أواسط العهد العباسي. فالعرب في تلك الفترة كانوا أقوياء لا يخشون الانفتاح والتعبير الحر. يدلّك على ذلك كتب الجنس والعشق التي تربو على المائة، وعندما ضعف العرب فيما بعد تشدّدوا في الحفاظ على التقاليد، فلم نعد نسمع صوت المرأة، وزاد في تهميشها امتلاك الرجل للسلطة بشكل عام، فهو الذي كتب التاريخ وأغفل دور المرأة (الصدّة وأخريات، 1998: ص20)⁽²⁾.

1. من هذه المصنفات نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

عبد الملك بن حبيب. (1992). كتاب أدب النساء الموسوم بكتاب الغاية والنهاية. (بيروت: دار الغرب الإسلامي)؛ ابن عبد ربه. (1990). أخبار النساء في العقد الفريد. جمع وشرح: عبد مهنا وسمير جابر. (بيروت: دار الكتب العلمية)؛ ابن قيم الجوزية. (1973). أخبار النساء. شرح وتحقيق: نزار رضا. (بيروت: دار مكتبة الحياة)؛ أبو الفرج الأصفهاني. (1988). أخبار النساء في كتاب الأغاني. جمع وشرح: عبد الأمير مهنا. (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية)؛ عمر رضا كحالة. (1991). أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام. (بيروت: مؤسسة الرسالة)؛ محمد بن عمران المرزباني. (1995). أشعار النساء. تحقيق: سامي مكي العاني وهلال الناجي. (بيروت: عالم الكتب)؛ محمد بدر معدي. (1983). أدب النساء في الجاهلية والإسلام. (القاهرة: مكتبة الآداب).

2. تؤكد الدراسات الحديثة مشاركة المرأة العربية منذ الجاهلية في معظم الأجناس الأدبية وتميّزها في موضوع الرثاء ثم نكوصها عن الأدب في نهاية الفترة العباسية، انظر التفصيل في:

Nathalie Handal. (2000). *The Poetry of Arab Women*, pp.1-2.

يعزز من قوة هذا الرأي ما تراه "ليلي أحمد"، إذ تتسبب معظم الإجراءات القهرية ضد المرأة إلى عهد ما قبل الإسلام، وعند الشعوب التي دخلت الإسلام فيما بعد كالفرس والرومان حيث كانت هذه الشعوب "تضع قيوداً عديدة على حياة النساء وتحد من قدرهن وتحقر من شخصياتهن، بل انها أول مجتمعات أسست لفكرة وممارسة عزل المرأة عن الحياة العامة واحتجازها في المنزل - خاصة المجتمع الاغريقي القديم في أثينا قبل الميلاد" (أبو بكر وشكري، 2002: ص 29) ⁽¹⁾. وتضيف قائلة إن "هذا التيار التاريخي المتأصل في تعصبه ضد المرأة ظل موجوداً يتنازعه اتجاه آخر ينجح إلى العدالة والمساواة"، كما تؤكد "أن المجتمعات الاسلامية ظلت تشهد تطوراً سلبياً لغلبة الصوت الأول على الثاني، وهي الفترة التي شهدت تبلور التراث القانوني والفقه والتفسيري العالق بالاسلام منذ ذلك الحين" (أبو بكر وشكري، ن.م: ص 30-31). ونتيجة لذلك تأسس في عرف المجتمع الاعتقاد بأن مكان المرأة هو البيت ومهمتها هي العناية بالزوج والأطفال. مهما يكن من أمر هذه الخلافات في مصدر تهميش المرأة فإننا نعتقد بوجود دور أدبي بارز للمرأة العربية منذ العصر الجاهلي. وان تعرض ذلك الدور لحركات مد وجزر نتيجة الظروف الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والثقافية التي مرّ بها المجتمع العربي في فترات مختلفة، إضافة للمؤثرات الخارجية التي طرأت على هذا المجتمع لاتصاله بثقافات أخرى، أسهمت في حجب المرأة عن مجالات الحياة المختلفة.

2. أدب المرأة العربية في الجاهلية

تشير الدراسات الأدبية القديمة والحديثة إلى وجود عدد كبير من الشاعرات في العصر الجاهلي، يصل عددهن عند بعض الدارسين إلى ستين شاعرة ونيف، منهن تماضر بنت عمرو بن الشريد السلمية الملقبة بالخنساء، وجليلة بنت مرة الشيبانية، ودختوس بنت لقيط الدارمية، وزرقاء اليمامة، والسلكة أم السليك، وليلي بنت لكيز بن مرة المعروفة "بليلى العفيفة" وقصيدتها المشهور "ليت للبراق عيئاً"، وغيرهن ⁽²⁾.

1. انظر تفصيلاً لذلك في:

ليلي أحمد. (1999). المرأة والجنوسة في الإسلام. ت: منى إبراهيم وهالة كمال. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة).

2. تذكر "رغداء مارديني" نحو ثلاث وستين شاعرة جاهلية وترجم لحياة معظمهن وكل ما يتصل بهن من علاقة بالأسرة أو مشاركتهن في الحياة الاجتماعية والسياسية، وتتوه إلى أنها لم تجد لبعضهن ترجمة تذكر. انظر: رغداء مارديني. (2002). شواعر الجاهلية - دراسة نقدية. (دمشق: دار الفكر)، ص: 18.

ويبدو أن المرأة العربية الجاهلية نهجت نهج الرجل، فبدأت نتاجها شعراً ثم تلاه النشر في مرحلة متأخرة. وهذا ما حدث أيضاً عند الأمم السابقة كال يونان، الرومان، والفرس حسبما يذكر "طه حسين" في قوله: "فالأمم التي لها أدب قبل أن تعبّر عن عواطفها وميولها بالنثر، عبّرت عن لذتها وآلامها بالشعر، وكان الشعر هو لسانها الأدبي، فلما تطورت هذه الأمم وارتقى عقلها، وتغيّرت نظمها السياسية والاجتماعية، واتصلت بغيرها من الشعوب، نشأ عن ذلك أن وجدت فيها أفكار وآراء لم توجد عندها من قبل، واحتاجت أن تنظم هذه الأفكار والآراء، وأن تصورها وتعلنها، فعجز الشعر عن أن يعبر عنها، واضطرت أن تعبر عن هذه الحاجات بأوسع من الشعر، فعبرت عنها بالنثر" (حسين، د.ت: ص23). يدعم محمود فوزي هذا الرأي مشيراً إلى أن الشعر أكثر ارتباطاً بالموسيقى والغناء "والنساء أليق باحتراف الغناء من الرجال، لأنهنّ في الغالب أندى صوتاً، وأحلى ترجيعاً، وأرق نغمًا، ولأنثوثتهن وجمالهن أثر في الغناء" (فوزي، 1987: ص8). يعتقد "عبد مهنا" أن الشعر أقرب إلى نفس المرأة، لما طبعت عليه من عاطفة جعلت قريحتها تفيض بشعر غزير، ضاع معظمه، ويعلل ضياع ذلك الشعر بقوله: "كل هذا بسبب أثره الرجل وأنانيته، وحبه لنفسه، واستثنائه وحده بكل الأمور، لكأن الزمن قد حكم على المرأة بالظلم في كل شيء حتى في الشعر والأدب" (مهنا، 1990: ص6)⁽¹⁾.

دار محور شعر المرأة من حيث المضمون، حول موضوع الرثاء منذ العصر الجاهلي وما تلاه من عصور، وحرصت المرأة العربية في رثائها على استنهاض الرجولة والتحريض على الأخذ بالثأر⁽²⁾. ويعزو بعضهم اقتصار شعر المرأة على الرثاء إلى سبب نفسي، فهي أقدر على البكاء والتفجع، وفي الرثاء تطلق المرأة العنان لعواطفها، لأنه نوع من النواح والبكاء اذا ناصبها الدهر العدا. وهي تلتذ الحزن، وتستطيل البكاء وفاءً وحسرة، أو ضعفاً ورقة، وتقوم بعملية تنفيس عن طريق سكب حسرتها وحزنها في بعض الأبيات (بنمسعود، 1994: ص9)⁽³⁾.

1. انظر - نماذج لمصنفات عن النساء الشاعرات في سليم التتير. (1988). الشاعرات من النساء - أعلام وطوائف. (م.س.)؛ خازن عبود. (2000). نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين. (بيروت: دار الأفاق الجديدة)؛ رغداء مارديني. (2002). شواعر الجاهلية - دراسة نقدية. (م.س.)؛ عبد مهنا. (1990). معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام. (م.س.).
2. عرّفت الشاعرات اللواتي اشتهرن في باب الرثاء باسم الشاعرات "الموئيات" أي المحرّضات على القتال، انظر: عز الدين اسماعيل. (2002). "أول الغيث... غيث" مقدمة كتاب: شواعر الجاهلية - دراسة نقدية. (م.س.)، ص: 15.
3. انظر المزيد عن السبب السيكلوجي لرثاء المرأة الشاعرة في: أحمد محمد الحوفي. (1980). المرأة في الشعر الجاهلي. (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر)، ص: 612.

ويعتقد فريق آخر أن المرأة العربية ومنذ الجاهلية، تناولت في شعرها أغراضاً مختلفة كالشعر السياسي، المديح، الهجاء، الرثاء، والحنين إلى الأوطان، الحكمة والزهد والتصوف والغزل، لكنهم لا يشيرون لأسماء شاعرات جاهليات في هذه الأغراض إلا في باب الرثاء والقليل القليل في باب الغزل، مما يؤكد الرأي الأول واقتصار شعر المرأة الجاهلية على الرثاء (التتير، 1988: ص119-289). ويبدو أن الخنساء تربعت على عرش الشعر النسوي الجاهلي. وقد اعترف لها النقد الأدبي الجاهلي بمكانتها وجودة شعرها. وقصتها مع النابغة الذبياني وحسان بن ثابت مشهورة، إذ سمعها النابغة بعد سماعه شعر الأعشى فقال لها في حضرة حسان: "والله لولا أن أبا بصير أنشدني أنفاً لقلت إنك أشعر الجن والانس. فقام حسان، فقال: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك" (الأصفهاني، 1970، م5، ج9: ص163).

تورد مصادر الأدب العربي تراجم لكثير من الشاعرات المجيدات في الجاهلية إضافة للخنساء، مثل "الخرنق بنت بدر وهي أخت طرفة بن العبد لأمه، تزوجها بشر بن عمرو بن مرثد، وقتله بنو أسد يوم قلاب، وأكثر شعرها في رثائه ورثاء من قتل معه من قومها" (مهنا، 1990: ص68). وهكذا ظلت الشاعرة الجاهلية قابضة في دائرة الرثاء وان تحولت عنه فإلى البكاء حسرة على فراق قومها، أو استصراخهم لنجدتها فيما لو وقعت في الأسر مثلما حدث مع الشاعرة "ليلى بنت لكيز ابن مرة المعروفة "بليلي العفيفة". وقد لقيت بذلك لأنها كانت ترغب في الزواج من ابن عمها البراق بن روحان، فمنعها والدها عنه، ولم تعص أمر أبيها، وصانت نفسها عن البراق تعففاً فلقيت بالعفيفة. وحدث أن أسرها ابن كسرى، ملك الفرس قبل زواجها، وبقيت أسيرة لا ترضى بزواج، وفي أثناء أسرها كتبت قصيدة مشهورة تستصرخ قومها، وابن عمها البراق، ليحرروها من أسرها ومنها قولها: ليت للبراق عينا فترى ما أفا سي من بلاء وعنا
يا كليبا يا عقيلاً إخوتي يا جنيداً ساعدوني بالبكا
عُدَّتْ أختكم يا ويلكم بغذاب النكر صبحاً ومسا

وحيثما بلغ هذا الشعر قومها، استقرتهم الحمية، وساروا جميعاً لنصرة ليلى، فانتزعها البراق من أسرها واستحق بذلك الزواج منها، ثم بلغها خبر مقتل ابن عمها "غرسان" وهو أخ للبراق فرثته بقصيدة مشهورة (مهنا، ن.م: ص234-236).

ولعل اقتصار شعر المرأة في الجاهلية على الرثاء والبكاء كان نتيجة وضع الرجل السلطوي في المجتمع والأسرة، فقد "أوقف على نفسه كل ما يناسب رجولته في المجال الشعري من فخر وهجاء وما شابههما، بينما أسندت مهمة الرثاء إلى المرأة. بحكم حرارة عاطفتها وحضور دمعها" (بنمسعود، 1994: ص10).

أما النثر النسوي الجاهلي فلم يصل إلينا منه الا الشيء القليل. إذ "أهملت فنون النساء كالتهوديات التي تغنيها الأمهات لأطفالهن، لأنها ليست من الفنون التي ترتبط بالسلطة، أو تتدرج في مسرات البلاط" (العبد، 2004: ص1). زد على ذلك أنّ النثر الجاهلي كان شفوياً كغيره من فنون الأدب، فلم يصل إلينا "لضعف الذاكرة وخلوه من الوزن" (حسين، د.ت: ص25). ويجعل "طه حسين" النثر الجاهلي كله في الخطابة حيث "كان الخطباء والمحامون ينطقون بلسان القبائل ويحرصون على أن يعجبوا السامعين لا ليقنعوهم فحسب، بل ليثيروا فيهم لذة فنية، ومتى وجدت هذه الفكرة فقد وجد الجمال الفني" (حسين، ن.م: ص26). لكنه يشك فيما وصل إلينا من الخطابة الجاهلية قائلاً: "ولكن هذه الخطابة لم يرد إلينا منها شيء نثق به، وربما كان من السهل أن نتصور هذه الخطابة تصوراً مقارباً ليس دقيقاً عندما نقرأ كتب السير وما فيها من خطابة وأحاديث. كل هذه تعطينا فكرة عن النثر الجاهلي" (حسين، ن.م: ص26).

فإذا كان هذا حال النثر الجاهلي بصورة عامّة، فإنّ النثر النسوي الجاهلي يكاد لا يذكر، إلا أننا نعثر في مصادر الأدب على بعض النتائج النثري للمرأة في العصر الجاهلي، كوصية "أمامة بنت الحارث الشيبانية" لابنتها قبل زواجها، "وهي تعد من أفضل ما قيل في موضوعها" (حرفوش، 1994: ص24). أو بعض الأمثال الجاهلية التي قالتها النساء كقول "امرأة سعد بن زيد مناة: رمتي بدائها وانسلت حول حديث جرى بين ضرائرها" (الحيالي، 2003: ص9). وكذلك خطب الكواهن التي برزت في النثر الجاهلي بشكل ملحوظ، فقد "كان العربي يلجأ إلى الكهانة في كل صعوبة تعترضه في أمور الحرب والزواج والمرض وتفسير الأحلام. والتأكد من صحة التهم وغير ذلك من الأمور التي تتصل بالغيب" (التتير، 1988: ص17). ومن أشهر الكاهنات "طريفة" الكاهنة التي تنبأت بخراب سد مأرب، وعفراء الحميرية، وسلمى الهمدانية، وفاطمة بنت مر الخثعمية التي عرضت على عبد الله بن المطلب الزواج منها، لأنها تنبأت بأنّ النبي سيكون من صلبه، وسجاح التي ادعت النبوة بعد وفاة النبي، وتزوجت من مسيلمة الكذاب، وقادت بني تغلب في ردتهم عن الاسلام (التتير، ن.م: ص19).

وتزودنا بعض الدراسات الحديثة للنثر العربي القديم⁽¹⁾ بكم هائل من نساء الجاهلية والاسلام ممن برعن في ضروب نثرية كثيرة كالوصية، الخطبة، وخاصة خطب الكواهن، الأمثال، والأقوال المأثورة، بالإضافة إلى بعض القطع النثرية الوصفية والرسائل.

1. انظر نماذج عن هذه الدراسات في:

عبد القادر فياض حرفوش. (1994). فصیحات العرب وبلیغاتهم في الجاهلية والاسلام. (دمشق: دار كنان-دار البشائر)؛ لیلی محمد ناظم الحیالی. (2003). جمهرة النثر النسوي في العصر الاسلامي والاموي. (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون).

3. العصر الاسلامي

جاء الإسلام فأحدث ثورة على الموروث الجاهلي اجتماعيًا، ثقافيًا، وسياسيًا، واقتصاديًا. وشهدنا في هذه الفترة تحولاً إيجابياً في النظرة إلى المرأة بعد أن كانت معرضة للوَأد منذ الولادة. فدعا الإسلام إلى تكريمها أمًا، واختًا، وزوجة، وأعاد لها ما سلبها المجتمع الجاهلي من حقوق، وفي ذلك يقول "صبي الصالح": "وتكريم المرأة هو أهم ما نادى به الإسلام لإصلاح الأسرة التي كانت قبله تتخبط في الظلام، فقد بلغ الإسلام في تكريم المرأة ما لم يبلغه تشريع اجتماعي في القديم ولا في الحديث" (الصالح، 1978: ص441)⁽¹⁾.

وعليه يمكن اعتبار العصر الاسلامي نقطة تحول في مكانة المرأة العربية داخل مجتمعها. وتوافق "فاطمة المرنيسي" على ما أحدث الإسلام من أثر في قضية حقوق المرأة لكنها تعتقد أن نظرة المجتمع إلى المرأة لم تتغير، إذ تفرّد الرجل بالسلطة القاهرة. فقد انطلقت المرأة المسلمة "لتقتحم مجال النضال من أجل العقيدة، ولتشارك في الصراع السياسي على الخلافة، لكن هذه الانطلاقة لم تغير نظرة المجتمع إليها، كما أن هذا المجال خَصَّ نخبة من النساء دون غيرهن، لأنّ علاقة المرأة آنذاك بمحيطها لم تتخلّص من صيغ التسلط والقهر لطاقتها" (مرنيسي، 2000: ص165).

أما على المستوى الثقافي فقد شهد العصر الاسلامي ابتعادًا عن الشعر بصورة عامّة، خاصّة ذلك الشعر الذي لا يلتزم بالدفاع عن المبادئ الاسلامية والانتصار لها. كما نظرت الشريعة الإسلامية إلى الشعر نظرة سلبية ونهت عنه، فقد ورد في سورة الشعراء قوله تعالى: "والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنّهم في كل وادٍ يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون" (عبد الباقي، 1988: ص493). ونهى الرسول (صلى الله عليه وسلم) عن الانقطاع إلى الشعر الذي يشغل الانسان عن دينه واقامة فروضه فقال: "لأنّ يمتلئ جوف أحدكم قيحًا حتى يريه خير له من أن يمتلئ شعرًا" (ابن رشيّق، 1972: ص31-32). ورغم ذلك فقد وجّه الرسول (صلى الله عليه وسلم) المسلمين إلى الشعر، فيما لو التبس عليهم أمر ما في القرآن الكريم حيث قال: "إنّ من الشعر لحكمة فإذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي" (ابن منظور، دت، 4: ص410). ويبدو أن الرسول كان يستمع إلى الشعر ويتأثر به، كما جعله سلاحًا لنصرة الدعوة الاسلامية، لما يميّز به من

1. يؤمن بهذه النظرة إلى الإسلام كثير من الباحثين الأجانب، إذ يرون في الرسول محمد أعظم المجددين في العالم الذين أيّدوا المرأة ورفعوا من شأنها، وأزالوا عنها الغبن، انظر:

گ'اؤن غودووين. (1995). **مخير הכבוד**. (תל-אביב: ספרית מעריב). עמ' 38؛ קארן ארמסטרונג. (2004). **מוחמד ביוגרפיה של הנביא**. (ירושלים: כתר הוצאה לאור). עמ' 209-211.

تأثير على نفوس العرب، لارتباطهم به، فقد ثبت عن الرسول أنه قال: "لا تدع العرب الشعر حتى تدع الابل الحنين" (بنمسعود، 1994: ص11). ومع هذا فقد اقتصر الشعر في المنظور الاسلامي على كونه أداة لخدمة الدين والدفاع عنه، فتحول عنه الناس وجعلوا جل عنايتهم في حفظ القرآن ورواية الحديث، ومحاولة فهم الشريعة.

رغم ما تقدّم، فإنّ مصادر الأدب العربي تسجّل عددًا كبيرًا من النساء الشاعرات اللواتي تأثرن بالتحولات الفكرية في العصر الاسلامي، وانصب اهتمامهن على نصره الدعوة الاسلامية، وخرجت كثيرات منهن إلى ساحات القتال. فهذه "هند بنت أثاثة" ترافق جيوش المسلمين، وتحرض على القتال، وترد على "هند بنت عتبة" يوم أحد فتقول لها:

خُزيت في بَدْرٍ وبعد بَدْرٍ يا بنت رفاع عظيم الكفر

ومثلها كانت "صفية بنت عبد المطلب بن هاشم" التي حضرت أحدًا والخندق وذبت عن الرسول وحرّضت المسلمين على القتال" (التتير، 1988: ص29).

وقد شاركت المرأة المسلمة في الحياة السياسية ولعبت دورًا في مسألة خلافة الرسول (صلى الله عليه وسلم) ومن ثم في الصراع الدامي بين علي ومعاوية، كفاطمة الزهراء ابنة الرسول، وزوجه عائشة بنت أبي بكر الصديق وغيرهما (التتير، ن.م: ص30).

مما تقدّم يتبين أن شعر المرأة المسلمة تمحور في باب السياسة، العقيدة الدينية والرياء، لكننا نجد من الشاعرات المسلمات من تجاوزن ذلك إلى المديح مثل ابنة لبيد ابن ربيعة، أو إلى الغزل مثل "حبشية بنت حبيش العامرية" أو "الفريضة بنت همام"⁽¹⁾. أما النثر النسوي في العصر الإسلامي فلم يصل إلى المستوى الفني الذي وصل إليه الشعر، والظاهر أن هذا النثر أهمل، وضاع معظمه، إلا أننا قد نعثر على بعض النصوص النثرية النسوية المبعثرة في كتب كثيرة كما تعتقد "ليلى الحيايلى" إذ تقول: "لم أجد في كتب الأدب الحديثة أو التراثية من كتب عن أدب النساء أو نقده، سوى ما ورد فيها من ملاحظات لا تتجاوز السطر أو العبارة الواحدة، وتعود ندرة ذلك إلى إهمال الأدب النسوي بشكل عام، وقد وردت النصوص النثرية المبعثرة بين طيات الكتب الكثيرة لشهرتها أو

1. انظر أخبار هؤلاء الشاعرات في:

سليم التتير. (1988). الشاعرات من النساء - أعلام وطوائف. (م.س.)، ص: 140-242.

لأهمية الحادثة التي قيلت فيها وهي مع كل ذلك تخلو من النقد" (الحيالي، 2004: ص12).
تقوم "الحيالي" بمهمة جلية فتعد مصنفًا تتحدث فيه عن النثر النسوي في العصرين الاسلامي والأموي. وفيه تطلعنا على أهم الفنون النثرية النسوية في هذين العصرين، كالخطابة، الرسائل، أدب الوفادات النسوية، القصة، الوصايا، المثل والحكمة، الحوار، الوصف والقطع الأدبية (الحيالي، ن.م: ص20-46) ⁽¹⁾.

يتضح من الدراسة التي قدّمها "الحيالي" أن النثر النسوي في العهد الاسلامي كان يجاري الشعر في طرق المواضيع السياسية والدينية، خاصة في باب الخطابة. أما القصة فهي أقرب إلى القصص التاريخي، كما تشير "الحيالي" إلى عدد من النساء البليغات جاعلة السيدة عائشة زوج الرسول فوقهن حيث تقول: "أبلغ الأديبات وأغزرهن مادة وأكثرهن نصوصًا، السيدة عائشة، أم المؤمنين، إذ بلغ عدد نصوصها أربعة وتسعين نصًا" (الحيالي، ن.م. ص369). وإلى مثل ذلك تذهب "رشيدة بنمسعود" لكنها تعتبر السيّدّة عائشة نموذجًا استثنائيًا للمرأة في هذه المرحلة، بسبب تمكنها من الاندماج في الأجواء الثقافية والسياسية، إذ كانت حافظة للقرآن، ولم يكن أروى منها للحديث إلا أبا هريرة حتى قال عنها رسول الله (صلى الله عليه وسلم) (خذوا نصف دينكم عن هذه الحميراء) (بنمسعود، 1994: ص11).

من "أهم مميزات النثر النسوي الإسلامي، الصدق والحقيقة والبعد عن الكذب مع العفوية والإنسيابية، والبعد عن التكلف أو التصنع. أما التجديد في النثر النسوي فهو يتمثل بأدب الوفادات وفصاحتهم وبلاغتهم، وفن الرسائل المكتوبة والشفوية" (الحيالي، ن.م. ص368).

تقوم بعض الدراسات الحديثة لتدعم ما تقدّم من الآراء في النثر النسوي ويشير أصحابها إلى أن المرأة في العصرين الجاهلي والإسلامي نهلت من نفس المعين الذي نهل منه الرجال "لذلك أجادت في الشعر والنثر على حدٍ سواء، وعندما نعمن النظر والفكر فيما قالتها فصيحاته العرب وبليغاتهم، نجد كلا منها قطعة أدبية رائعة تعبر عن عاطفة إنسانية أو موقف سياسي هام، أو عن وصف ينم عن مظاهر الذوق الرفيع في اللغة والأدب في تنميق وحسن اختيار" (حرفوش، 1994: ص9).

1. للمزيد انظر: ليلي الحيالي. (2003). *جمهرة النثر النسوي في العصر الاسلامي والأموي*. (م.س.).

ومما يضرب فيه المثل على جودة النثر النسوي ما جاء في وصف أم معبد للرسول (صلى الله عليه وسلم) "فهو من أعذب كلام النساء وأجمل القطع النثرية في هذه الرسالة، فهي في ذروة المجد الذي بلغته الأدبية العربية في هذه الفترة، فيه مختلف فنون البلاغة. ففي نص أم معبد الكنايات المعبرة، والسجع، وقصر الجمل وتسلسلها وتناسق ألفاظها وتتابع معانيها وحسن تصويرها" (الحيالي، 2003: ص46).

وبعد، فإننا لا نستطيع تعميم ما ذكرناه من نماذج شعرية أو نثرية على جمهور النساء عامة في العصر الاسلامي، وان وجدت بعض النساء المبدعات في مجالي الشعر والنثر، فإنها تبقى حالات خاصة وليدة الظروف التي عاشها نفر قليل من النساء في ذلك العصر.

4. العصر الأموي

كان للفتوحات الاسلامية أثر بارز في حياة العرب، وخاصة في الحياة الفكرية. فقد اطلع العرب على الفكر اليوناني، الفارسي، والهندي، ولقحوا ثقافتهم به، فانتسعت أفقهم وغنيت حياتهم العلمية (التتير، 1988: ص37). وظهرت بوادر النشاط العلمي المتمثل في الدراسات اللغوية وتطور النقد الأدبي الذي تميز بنشاط كبير، كما ازدهر الشعر السياسي وشعر المديح في بيئة الشام، وتميزت بيئة العراق بالنشاط الأدبي واللغوي، بينما عني أهل الحجاز بالدراسات الفقهية والحكمية وعظمت مكانة المحدثين والفقهاء. ومن ناحية أخرى زاد رقي الحياة الاجتماعية مع وفرة الغنى فكثرت الغناء واللهو وانصرف الشعراء إلى شعر النسيب (بنمسعود، 1994: ص12).

لم تكن المرأة العربية بمعزل عن كل هذه التطورات، فأسهمت في رفق الحركة الثقافية و"شهد العصر الأموي منافسة النساء للرجال في طلب العلوم ودراسة الفقه والحديث والشعر والأدب والبيان. وكان ذلك العصر امتداداً لعصر الخلفاء الراشدين، خاصة بالنسبة إلى الاقبال على العلوم الدينية" (عبود، 2000: ص10).

من أشهر شاعرات العصر الأموي "ليلى الأخيلية" وهي "أديبة شاعرة كان يهواها توبة بن الحمير وتهواه. لها وفادات على القادة والخلفاء في العصر الأموي، ولها هجاء ومناقضات مع النابغة الجعدي، والفرزدق، ولها موقف مع مالك بن الربيع" (الحيالي، 2003: ص315) ⁽¹⁾.

1. انظر هجاءها ومناقضاتها للنابغة الجعدي، الفرزدق، وموقفها من مالك بن الربيع في: أبو الفرج الأصفهاني. (1970). الأغاني. (بيروت: صلاح يوسف الخليل ودار الفكر للجميع)، ج4، ص: 132-134 وج19، ص: 26، ص: 167.

وأجود ما قالتها من الشعر هو "رثاء ابن عمها توبة بن الحمير الذي أحبها ورغب في الزواج بها، غير أن أباه رفضه وزوجها غيره، فبقي يزورها إلى أن تظلم قومها فأهدر دمه، لكنها أخبرته بذلك فنجأ بنفسه... ولما قتل في إحدى الغارات حزنت عليه وخلعت الزينة حتى ماتت بعده بزمان طويل، وقالت فيه المراثي الكثيرة وهي أجمل شعرها وأكثره" (بنميسود، 1994: ص12). وبذلك تقترب "ليلى الأخيلىة" في خصائصها الشعرية من "الخنساء" على أن كثيراً من الدارسين يقدمون ليلي على الخنساء، وفي ذلك يقول أبو زيد الأنصاري: "ليلى أكثر تصرفاً وأغزر بحراً وأقوى لفظاً والخنساء أذهبُ عموداً في الشعراء، وفضلت ليلي على النابغة الجعدي" (الحيالي، 2003: ص315).

ومن بين النساء اللواتي اشتهرن في العصر الأموي الشاعرة "سكينة بنت الحسين بن علي" التي اشتهرت بقصائدها ومواقفها الأدبية" وكانت أديبة ناقدة للشعر، تناظر الشعراء وتحاورهم، وتجمعهم في ناديتها مثل الشاعر جرير والفرزدق، وكثير، وجميل، والأحوص، ونصيب، وتستقدم المغنين، ولها حكومة بين الشعراء، فتطرد من تشاء وتكرم من تشاء" (الحيالي، ن.م. ص:281). وقد وصف المستشرق الفرنسي "بيرون" "Byron" الشاعرة سكينة بأنها "سيدة عصرها وأجملهن وأظرفهن وأسماهن صفات وأخلاقاً" (عبود 2000: ص11).

كما اشتهرت "عائشة بنت طلحة" في الشعر والنقد. ولها حوار مع الأدباء والشعراء والفقهاء والخلفاء. ومن ذلك أنها أنشدت قصيدة استحسنتها وكان بحضرة عائشة جماعة من الشعراء فقالت: "من قدر منكم أن يزيد فيها بيتاً واحداً يشبهها ويدخل في معناها فله حلتي هذه، فلم يقدر أحد على ذلك" (الأصفهاني، 1970: م7، ج13: ص7) (1).

ومن الشاعرات المجيدات في العصر الأموي نذكر أيضاً "رابعة العدوية" التي تألفت بتصوفها وزهدا وقصائدها، وكان جوهر شعرها الحب الإلهي. وتجدر الإشارة إلى أن المؤرخين يخلطون بينها وبين رابعة الشامية، زوجة أحمد بن أبي الحواري، أما رابعة العدوية فكانت فارسية الأصل

1. كانت القصيدة التي أعجبت بها عائشة لقيس بن الحداية وتقع في أربعة وأربعين بيتاً وردت في الأغاني انظر: أبو الفرج الأصفهاني. (1970). الأغاني. (م.س.)، م7، ج13، ص:6-7. وانظر كذلك حوارها مع الشعراء والفقهاء والخلفاء في:

ليلى الحيالي. (2003). جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي. (م.س.)، ص:291-293.

انتسب أبوها بالولاء إلى آل عتيك، ومنهم بنو عدوة، ولذا عُرِفَت بالعدوية، ويسمىها الجاحظ رابعة القيسيّة، أما كنيّتها فأم الخير. وكانت جارية ثم اعتقت، وعادت إلى الله بعد حياة عابثة عاشتها، إمّا ليقظة ضميرها أو لعشرة فاضلة نتجت عن ارتيادها مجالس الزهاد المتعبدين. وقد سيطر حب الله على عقلها ونفسها، ولم يعد يشغلها من أمور الدنيا شيء، فقد رفضت من تقدّم لخطبتها من الناس، إذ لم يكن لها من هم سوى التقرب إلى الله والعزوف عن ملذات الحياة (التتير، 1988: ص214-215).

مما تقدّم يمكن الاطلاع على البيئة الاجتماعية ومجاري الحركة الفكرية في العصر الأموي فقد انغمست الغالبية العظمى من الناس في حياة الترف والمجون، وعظم شأن الجوّاري المغنيات وعمد الخلفاء إلى الجوّاري يبذلون فيهن الأموال الطائلة. وقد ساعدت زوجات الخلفاء في انتقاء واقتناء الجوّاري، مثلما فعلت سعدة زوجة يزيد بن عبد الملك حينما اشترت "حبابة" بأربعة آلاف دينار، وقد غلبت حبابة على عقل يزيد حتى كانت تأمر فيطيع، فصرفتته عن أمور دولته، وحينما ماتت منع دفنها مدة ثلاثة أيام حتى عابه ذووه وأصدقائه فأذن بدفنها، ومثله كان ابنه الوليد الذي شغله مجونه ولهوه مع القيان عن شؤون دولته حتى ذهب ضحية ذلك (التتير، ن.م: ص38-39).

أمّا المرأة الحرة فلم تطرق الغناء "فتقاليد الوسط العربي لا تسمح بذلك، لأنه يجب على المرأة عندما تغني أن تنزّين للمستمعين وتبرز مفاتنها لهم وتكون محط أنظارهم وشهواتهم، ولن يرضى رجل عربي أن تكون امرأته ملتقى الأنظار والشهوات" (مرنيسي، 2000: ص164).

مقابل هذه البيئة الماجنة ظهرت بيئة اجتماعية مناقضة حاربت حياة اللهو، ودعت إلى كبح جماح النفس والعودة إلى الله، ومنها "طائفة من النساء رفضن الانصياع وراء مظاهر الحضارة الزائفة وعدن إلى الذات، يكتبن نزواتها، وإلى الروح يطهرن أدرانها، فكانت عندنا طبقة من الزاهدات العابدات تزينّ بالنقى وتحلين بالطهارة والعفاف" (التتير، 1988: ص50-51)، أمثال رابعة العدوية وأخريات.

وفيما يتعلّق بالفن النثري الأموي، فلم يختلف الأمر عما عهدناه في العصر الإسلامي من ضروبه كالخطب، الرسائل، الوصايا، القصة، المثل والحكمة، ونحو ذلك. إنما كان الاختلاف في مدى العناية بهذه الفنون، حيث بدأ العرب بكتابة وتدوين الفنون الأدبية، وكانت من قبل شفوية، حتى كان طلب الخليفة "عمر بن عبد العزيز" من "ابن جريج" أن يدوّن شيئاً من حديث النبي، نقطة

الانطلاق إلى بداية التدوين. الأمر الذي يؤكد حضور النثر في العصر الأموي بألوانه المختلفة فقد "وجد نثر عربي خالص في التاريخ، وفي مناقشة الفرق المتكلمة، ووجد نثر عربي خالص في الدين، ثم وجد نثر عربي تشوبه الثقافة الأجنبية، في هذه الكتب التي طلب العرب إلى الروم أو الموالي نقلها إلى العربية" (حسين، د.ت: ص36). ويشير "روجر ألن" "Roger Allen" إلى ظهور النثر الفني عند العرب في أواخر العهد الأموي وأوائل العصر العباسي (Allen, 1987:p.xi).

تزودنا الدراسات المتأخرة بقائمة كبيرة من النساء في العصر الأموي تتاولن الفنون النثرية المختلفة، وعكست بعض النصوص النثرية النسوية قيمة فنية راقية، من هؤلاء الأديبات نذكر "زينب بنت علي بن أبي طالب" وكانت امرأة عاقلة لبيبة، جزلة، يدل كلامها على عقل وقوة جنان، وقد تميزت في فن الخطابة، كخطبتها في أهل الكوفة بعد مقتل أخيها الحسين، أو مخاطبتها ليزيد بن معاوية بعد نكبة كربلاء (الحيالي، 2003: ص273-276) ⁽¹⁾.

ومن فصيحات العصر الأموي "عائشة بنت عثمان بن عفان" التي تعد من "ربات الفصاحة والبلاغة، خرجت يوم استشهاد أبيها (رضى) إلى الناس، وهم يتسارعون فصاحت: يا لثارات عثمان وخطبت فيهم، وشكت مظلمة أبيها وندبته، ورثته بكلام شجي حزين" (الحيالي، ن.م: ص294) ⁽²⁾. ويبدو في خطبتها تجنبها ذكر سلبيات والدها باعتقاد "عبد القادر حروفش" الذي يقول: "إن كلامها هو خطبة سياسية، جمعت ما حدث لوالدها من اشكالات، وما صار إليه، وأشارت إلى سلفية: أبي بكر وعمر وسياستهما الناس، وتكلمت عن كل شيء إيجابياً يمس والدها وهي ابنته، وهكذا يجب أن تقول، ولم تتعرض للسلبيات، لأنّ كل فتاة بأبيها معجبة" (حروفش، 1994: ص171).

كما اشتهرت في هذا العصر "أم الخير بنت الحريش اليارقية بفن الخطابة والحوار. وهي امرأة من الكوفة، من أنصار علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وكان "معاوية بن أبي سفيان" قد أرسل في طلبها، فحاورته حواراً صريحاً دون أن تبالي بشيء، وهو معجب بجرأتها وصراحتها حتى أكرمها وأعادها إلى بلادها" (الحيالي، 2003: ص339) ⁽³⁾.

1. انظر تراجع لهؤلاء النساء الأديبات في ليلي الحياي. (2003). *جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي*. (م.س.)، ص: 251-366.

2. انظر تأبين عائشة بنت عثمان لأبيها في: ليلي الحياي (2003). (م.س.)، ص: 295-298.

3. انظر حوارها مع معاوية في: ليلي الحياي. ن.م. ص: 339-344 وكذلك في: حروفش (1994). *فصيحات العرب وبليغاتهم*. (م.س.)، ص: 44-49.

وقد تقدم حديثنا عن "عائشة بنت طلحة" و"سكينة بنت الحسين" و"ليلى الأخيلية" في سياق مقاربتنا للشعر النسوي في العصر الأموي، لكن نتاجهن الأدبي تجاوز الشعر إلى فنون نثرية أخرى فكانت "عائشة بنت طلحة" راوية للحديث ومحاورة للأدباء والشعراء والخلفاء (الحيالي، ن.م: ص 290-291). أما سكينة فقد أشرنا فيما تقدم إلى دورها في نقد الشعر ومحاورة الشعراء، بالإضافة إلى محاوراتها المختلفة المبنوثة في تضاعيف الكتب⁽¹⁾. كما برعت "ليلى الأخيلية" في النثر براعتها في الشعر. وترى "ليلى الحيالي" أن محاورتها للحجاج بن يوسف الثقفي أجمل النصوص النثرية النسوية فقد "كان كلامها عذباً رقيقاً، وألفاظها جزلة فصيحة، ومعانيها بليغة رائعة، استخدمت فيها مختلف فنون البلاغة" (الحيالي، ن.م: ص 33)⁽²⁾.

وهكذا نجد المرأة في العصر الأموي، رغم القيود المحيطة بها، تشارك في صنع الأدب شعراً ونثراً، لكن ذلك النثر لا يخلو من بعض التزييف أو الخلل، إذ تعكس بعض النصوص النثرية مستوى فنياً رفيعاً ولمّا يصل النثر العربي إلى ذلك بعد. وهذا ما تذهب إليه "الحيالي" في قولها: "ومن السمات الأخرى للأدب النسوي أن بعض نصوصه مشكوك في أمر روايتها، فقد تكون منحولة، مصنوعة، متكلفة" (الحيالي، ن.م: ص 368). ولو اعتبرنا هذه النصوص صحيحة فإنّ الطابع التاريخي، الديني والسياسي يهيمن عليها، زد على ذلك أن معظم تلك النصوص النثرية هي نصوص قصيرة جداً، لا تتيح لمنتجها أو ناقدها أن يبرز أو يتقصى مقوماتها الفنية.

5. العصر العباسي

تراجعت مكانة المرأة الحرة في العصر العباسي، وخفت صوتها على الساحة الأدبية نتيجة المتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع في هذا العصر. فقد كثرت الجواري وامتألت بهن قصور الخلفاء والأمراء. والأغنياء من أبناء الشعب، ومال الناس إلى الجواري وفضلوهن على الحرّات. كما تفوقت الجارية على الحرة في الإبداع أيضاً ويرجع "الجاحظ" ذلك إلى النظام الاجتماعي "فقد كان الناس يغارون على الحرائر أكثر مما يغارون على الجواري، ويحببون الحرة ويشددون في تحجبها، وإذا أراد أحد أن يتزوجها بعث بخاطبة تنتظر إليها وتصف للرجل

1. انظر هذه المحاورات في: ليلى الحيالي (2003). (م.س.)، ص: 282-283.

2. انظر محاورتها للحجاج في: ليلى الحيالي (2003). ص: 316-320. وكذلك في الأغاني: م 5، ج 10، ص: 80-84.

محاسنها وعيوبها، أما هو فلا يراها إلا بعد الزواج" (أمين، د.ت: ص98). أضيف إلى ذلك الثقافة الرفيعة التي حظيت بها الجارية، وامتناع المرأة الحرة عن مجارة زوجها في لهوه ومجونه، فمال عنها إلى الجارية التي كان يجبرها على القيام بكل ما يرغب، ولم يتمكن من فعل ذلك مع المرأة الحرة التي تحميها الشريعة وأهلها (التتير، 1988: ص40-41). ولذا انتشرت تجارة الرقيق وعظم أمرها مع مر السنين، وتفننت النساء بزینتهن وبذلن ما في وسعهن لاستتباط الأزياء الحديثة، وعني النخاسون بتدريب الجواري على الآداب وتعليمهن الفنون المختلفة كالرقص، الغناء، الضرب على الأوتار، وحفظ الأشعار والنوادر، الأمر الذي جعل الجارية محدثة لبقة ونديمة جيّدة. كما خضعت الجارية لامتحانات صعبة قبل اشترائها كالذي حدث مع جارية "الرشيد" "تودد" فقد أشتراها بمائة ألف دينار، بعد أن فازت في امتحان صعب، وضعه لها العلماء في الطب والفقه، والفلك، والفلسفة، والموسيقى والرياضيات، فضلاً عن المعاني والبيان والنحو والشعر والتاريخ والقرآن. وفي هذا دليل على ما بلغه بعض الجواري من العلم والثقافة (التتير، ن.م: ص45)⁽¹⁾. وقد برع بعض الجواري في قرض الشعر كالشاعرة "عريب" التي عاصرت الأمين والمأمون والمعتصم، ثم "فضل" جارية المتوكل، وهي الأخرى تعتبر من الشواعر المجيدات، إذ يقول عنها ابن المعتز: "كانت تهاجي الشعراء ويجتمع عندها الأدباء ولها في الخلفاء والملوك مدائح كثيرة" (بنمسعود، 1994: ص13-14).

في هذه البيئة التي كانت تغص بالترف والمجون واللهو "ازداد الرجال غيرة على زوجاتهم الحرائر، وأخذوا يحجبون الحرة ويشددون في تحبيها، وكان هذا من أسباب اتساع وتجذر نظام الحريم الذي ابتدعه الوليد الثاني في المجتمع العربي الإسلامي، مقلداً فيه الرومان والفرس، وجيء بالخصيان لحراسة الحريم (الحرائر والجواري) وخدمتهن، وترسّخ تقليد يقول ان عدم مغادرة المرأة منزل زوجها هو دليل على أهميته الاجتماعية، وهكذا تكرر الموقف القائل بأن المرأة متاع وملك يمين، لا أهمية اجتماعية أو سياسية لها، فتدهورت حال المرأة وقلت أهميتها، وسلبت حقوقها" (العواد، 1996: ص108)⁽²⁾.

1. نقلاً عن: فيليب حتي وآخرون. (1965). تاريخ العرب (مطول). (بيروت: دار الكشف)، ج2، ص:319.
2. يقول أحمد أمين: "ملك اليمين أعني ملكية الرجل للأمة، فمن ملك جارية جاز أن يتسراها وهي حل له، سواء كان متزوجاً أو غير متزوج، وسواء كان متزوجاً واحدة أو أربعاً. ولا يتقيد الرجل في ذلك بعدد، فيحل له أن يتزوج الأربع وأن يملك من الجواري ويتسرّى منهن ما شاء من العدد وان كثر". انظر: أحمد أمين. (د.ت). ضحى الاسلام. (حيفا: بئير أوفست م.ض)، ج1، ص:81.

ويذهب "نبيل أبو علي" إلى ما يشبه ذلك فيقول: "إن مساحة الحرية الممنوحة للمرأة تضيق وتتسع بحسب الحاكم والعصر الذي تحياه المرأة. فالعصر العباسي، وإن كان فيه اختلاف إلا أنه خلاف لا يخرج عما رأيناه في المجتمع المدني في المدينة المنورة، فالمولدات أدخلن كثيراً من الحرية، لكن المرأة الحرة بقيت تابعة للمجتمع الذكوري، ولا يتاح لها التعبير في الحرب وبعض الشؤون الخاصة بالرجل" (صرصور، 2004: ص3).

رغم انحسار دور المرأة الحرة في الساحة الأدبية إلا أننا نجد من النساء الحرات من اشتهرت بشعرها مثل الخيزران، زوجة المهدي وأم الهادي والرشيد، وزبيدة بنت المنصور، زوجة الرشيد. ويعزو "حسين العودات" سبب شهرة هؤلاء النساء إلى علاقتهن بذوي السلطة فيقول: "وما الشهرة أو النفوذ، أو الغنى التي اشتهرت بها بعض نساء الخلفاء إلا نفوذ أو شهرة حصلن عليها لأنهن نساء حكام أو منتفذين" (العودات، 1996: ص106) ⁽¹⁾. أما أشهر الحرائر الشاعرات في العصر العباسي فهي الشاعرة "عليّة بنت المهدي"، "أخت الخليفة هارون الرشيد التي كانت تعشق، وتتغزل على مسمع من أخيها. لقد عرفت بمغامراتها العاطفية مع غلامها، كما أن لها قصائد تتغزل فيهما. نتيجة هذا السلوك تكون شاعرة العصر العباسي قد تميزت عن شواعر العصور السابقة بالبوح بالحب، والتهافت على الحبيب. ويمكن اعتبار هذه الظاهرة سمة من سمات المرحلة التي أباحت الاختلاط والمجون. ولقد جاء شعر "عليّة" تعبيراً عن هذه المرحلة بما فيها من مجون، وترف، ولهو" (بنمسعود، 1994: ص24) ⁽²⁾.

تشير "روزه سمعان" إلى أن "عليّة" انصرفت إلى مجونها عندما اعتزلت الصلاة لعدم طهرها في بعض الأيام وتؤكد أنها كانت شديدة التعلق بالدين، وحريصة على ألا ترتكب معصية فتقول: "واشتهرت عليّة بتدينها الشديد، فهي تصلي وتصوم، ولا تحيد عن شعائر الدين قيد أنملة، وكانت أكثر أيام طهرها مشغولة بالصلاة ودرس القرآن ولزوم المحراب، وإذا لم تُصل اشتغلت

1. انظر بعض شعر الخيزران وزبيدة وعليّة بنت المهدي في: عبد مهنا. (1990)، (م.س.)، ص: 83، 100، 183-189.
2. كانت "عليّة" تهوى غلامين أحدهما يدعى طلاً الذي اختصته ببعض شعرها، مما أثار حفيظة أخيها الرشيد، فحلف عليها ألا تكلم هذا الخادم ولا تسميه باسمه، فعاهدته على ذلك، وحدث أن دخل عليها الرشيد وهي تقرأ في "سورة البقرة"، ولما وصلت إلى قوله تعالى: "فإن لم يصيبها وإبل فطل"، قالت: "فإن لم يصيبها وإبل فالذي نهانا عنه أمير المؤمنين"، فضحك الرشيد وأقبل عليها وقبل رأسها وقال: "قد وهبت لك طلاً، ولا أمنعك بعد هذا من شيء تريدينه". وكانت تنظم الشعر في ظل وتصحف اسمه، فتكني عنه مرة بقولها "طل" ومرة بقولها "غل" ويروى أنها عشقت خادماً آخر يقال له "رشاً" وكانت تكني عنه بزنب. انظر: سليم التنير. (1988). الشاعرات من النساء. (م.س.)، ص: 107.

بلهوها. وهي لم تشرب خمراً ولا نبيذاً ولم تُغنَّ إلا إذا كانت معتزلة الصلاة، ولم تأت شيئاً مشيئاً أو محرماً" (سمعان، 1988: ص20).

ويبدو أن "عليّة" كانت حالة استثنائية، إذ يعكس شعرها مساحة واسعة من الحرية، كما طرقت فيه ما لم نعهده من قبل في شعر المرأة، وقد توزع شعرها على الغزل، الخمرة، المديح، الهجاء ويعتقد "جورج قنازع" بضياح الكثير من شعر عليّة فيقول: "أما شعرها فقد ضاعت منه كمية يصعب تحديدها وبقي منه عدد من المقطوعات لا يتجاوز مجموع أبياتها الثلاثمائة بيت، قالتها في الغزل، والخمرة، والمديح، كما لها بعض أبيات في الهجاء. والمتصفح لما وصلنا من شعر عليّة يرى بوضوح أنه بمعظمه مقطوعات قصيرة، قيلت لتلحن وتغنى... ولعل هذا يعني أن عليّة لم تكن من ذوات النفس الطويل في الشعر، إذ أنها لم تنظم القصائد الطوال بل اقتصرت على المقطوعات القصيرة التي تتمشى مع ميولها في التلحين والغناء" (سمعان، ن.م: ص11) (1).

وممن اشتهر من شاعرات العصر العباسي أيضاً "خديجة بنت المأمون"، وكانت أديبة شاعرة امتاز غزلها بالظرف والرفقة، وكذلك "عائشة بنت المعتصم" التي كان لها مجلس يرتاده أهل الأدب واللو (التنير، 1988: ص254، 255). وهكذا نجد أن معظم الشاعرات من النساء الحرات في هذا العصر كنّ من بنات الخلفاء أو اخواتهم أو نسائهم مما أتاح لهن مساحة واسعة من الحرية لم تكن للمرأة الحرة من عامة الشعب، إذ لزمّت بيتها وانقطعت عن مجريات الأمور في مجالات الحياة المختلفة.

لم يكن حظ المرأة الحرة في مجال النشر بأفضل من حظها في الشعر لما قدمناه من ظروف اجتماعيّة جعلت المجتمع يعنى بتعليم الجارية أكثر من الحرة. يعلل "أحمد أمين" هذه الظاهرة بقوله: "دعاهم إلى ذلك الناحية التجارية، فقد رأيت أن علم الجارية وأدبها كان يقوم في سوق الرقيق بأكثر مما يقوم بدنها، وأن الجارية إذا قوّمت بمائتي ألف دينار جاهلة، قوّمت بأضعاف ذلك مغنية أو أديبة، والمال في كل عصر قوام الحركات الاجتماعية، أما الحرائر فلم يكن يُعنى بتعليمهن وتربيتهن إلا طبقة قليلة، وهي طبقة الأشراف ومن في حكمهم وقليل ما هم" (أمين، د.ت: ص98-99).

1. انظر شعر عليّة في: روزة سماعيل. (1988). الشاعرة عليّة بنت المهدي - دراسة في ديوانها وشخصيتها. (عكا: مطابع ابو رحمون)، ص: 49-99.

ويذهب "أنيس المقدسي" إلى أن الفتاة في العصر العباسي تعلّمت كالفتى، لكن الأدب العباسي لا يصوّر المرأة في مقام رفيع فيقول: "ومع أننا نجد في العصر العباسي بعضاً من النساء الراقيات علماً وثقافة، واننا نجد في كتب التاريخ شواهد على أنه كان يُتاح للفتاة أن تتعلم كالفتى، لا نجد الأدب العباسي يعكس لنا من حالة المرأة ما يجعلها في مقام رفيع" (المقدسي، 1983: ص55). وفي هذا تأكيد لما أشرنا آنفاً من إحاطة المرأة الحرة في العصر العباسي بسياج من القيود وحجبها عن الحياة برمتها بعيداً عن مجتمع الجوّاري الذي ساد الفسق والفجور.

وقد ظهرت مقابل هذه الحياة الماجنة حركة مناقضة تدعو إلى الزهد والعودة إلى الله، فعافت نفوسهم حياة الترف والمجون، وكبحوا جماح شهواتهم لأنهم رأوا أن النفس إذا نالت ما طمحت تفتحت أمامها شهوات كثيرة، فأثروا الحياة الآخرة على الدنيا، ورفضوا هبات الخلفاء والأمراء ورضوا بالقليل (أمين، دت: ص133). وقد تأثر جمهور النساء بهذه الحركة فنجد "كثيراً من الحرائر اشتغلن ببعض العلوم، ولكن أكثر ما اشتغلن به كان الباعث عليه دينياً ككثير من المحدثات والمتصوفات" (أمين، ن.م: ص99). وهكذا بقيت الساحة الأدبية، وخاصة في مجال الفنون النثرية حكراً على الرجال والجوّاري من النساء اللواتي اجتهد المجتمع الذكوري في تزويدهن بالعلم والمعرفة على حساب المرأة الحرة.

6. العصر الأندلسي

ساهمت المرأة الأندلسية مساهمة فعّالة في صنع الثقافة، وخاصة في مجال الشعر الذي تعلّقت به نفوس الناس. فقد "تهيّأت لأهل الأندلس أسباب الشعر وتوافرت لديهم دواعيه، فطبعوا على الشغف به وانبسطت ألسنتهم بقوله، حتى قلّ أن نجد منهم مَنْ أَلَمَّ بطرف من الأدب ولم يقل شعراً" (الركابي، 1970: ص63).

وكان لجمال الطبيعة في الأندلس دور أساسي في صقل مواهب أهلها. وازدهر شعر الطبيعة مقترناً بالغزل والخمرة، فالغزل امتداد للتغني بالطبيعة، لأنه يفسح المجال للتغني بجمال الطبيعة للعلاقة بين جمالها وجمال الطبيعة. زد على ذلك إسهام الحكام في ازدهار الشعر، إذ اهتم هؤلاء بأن تكون حاشيتهم من الشعراء والمفكرين. وكان للنساء في ذلك نصيب ملحوظ، لما حصلت عليه من حرية ومشاركة اجتماعية، فترددت على مجالس الأدباء والعلماء، وتجاوزت ذلك إلى المساهمة في العملية الإبداعية (بنمسعود، 1994: ص16). ويبدو أن للبيئة الأندلسية أثراً أيضاً في

نهضة الأدب النسوي فقد "أصبحت المرأة الأندلسية تساهم في بناء صرح الأدب من شعر ومناظرات، ومساجلات ومناقشات، ويعود سبب ظهور هذه النهضة النسوية إلى البيئة الأندلسية التي زحرت رحابها بمباهج الحضارة والرقى، فكان من البديهي أن تغري مظاهر التقدم المختلفة النفوس فتنتطلق من عقالها، تُعَبّ من معينها الثر، لذلك تحرّكت النفس الشاعرة لتعبر عن تجاربها المتعددة فتنتطلق إلى قول الشعر، تُصَفّر الكلمات باسميًا وقرنفلا، ويروى أنه وجد في الأندلس ستون ألفًا من الشاعرات، وكان أغلبهن في غرناطة، وكن يُعرفن بالعربيات بدلًا من الغرناطيات، لأنهن نهجن نهج العرب في القريض (الريسوني، 1978: ص40). وقد برز من النساء كثير في ميدان العلوم كالطب ومن أشهر الطبيبات، "أخت الحفيد ابن زهر" وابنتها اللتان اشتهرتا بمداواة النساء، ومن المعلمات اشتهرت "مريم بنت أبي يعقوب الأنصاري". ويعتقد "محمد الريسوني" أن الحركة الثقافية النسوية في الأندلس قامت في أكثرها على أكتاف الحرائر، أما الأماء فبرعن في الموسيقى والغناء (الريسوني، ن.م: ص41).

يشير "فاضل فتحي والي" إلى أن "تجربة الإبداع النسوي في الأندلس تجربة فريدة من نوعها، حيث أسهمت الأنثى اسهامًا لا يخفى على أحد في مجال الأدب شعرًا ونثرًا، وكان العطاء الأنثوي عطاء وفيرًا لا يقل عن عطاء الرجال في بيئة كاد كل من يعيش فيها أن يقول الشعر وأن يتعاطى الأدب... وقد فاقت التجربة النسوية الإبداعية في الأندلس قرينتها في المشرق كما وكيفا، فشعر شاعرات المشرق قليل الكم إذا قيس بشعر شاعرات الأندلس، كما ان شاعرات الأندلس مارسن التجربة تجربة تامة حرم منها شاعرات المشرق" (والي، د.ت: ص3).

يتفق "والي" مع "رشيدة بنمسعود" في رأيها الذي سقناه في أسباب نهضة الأدب في الأندلس قائلاً: "من أسباب غزارة التجربة، ووفرة عطائها وخصوبتها في الأندلس عدة عوامل: الطبيعة الجميلة الساحرة الخلابة بكل عناصرها، جو الحرية، اتاحة الفرصة للمرأة لحضور مجالس الرجال ومشاركتها لهم فيما يتناولون، وكثرة المنتديات الأدبية" (والي، ن.م: ص3). كما يؤكد "مصطفى الشكعة" حضور المرأة الأندلسية في ساحة الأدب فيقول: "فقد كان بعض المتأديات يترددن على منتديات الرجال الأدبية، كما كان لبعض النساء أيضًا منتديات أدبية يؤمها الرجال والنساء على حدٍ سواء، ولعل ندوة "ولادة بنت المستكفي" تعتبر مثالاً لهذا اللون من النشاط النسائي وتحرك المرأة في الأندلس" (الشكعة، 1983: ص46).

لم يكن جمهور النساء من شاعرات الأندلس متجانساً. إذ تباينت أشعارهن وأخلاقهن، ويمكن تصنيفهن في فئتين: المتهنكات والمحتشمات، من حُرّات وإماء، فقد كان لبعضهن "جراً على التقاليد والأخلاق ومجاهرة في ارتكاب المعاصي في مجالس المنادمة والقصف، ومن هؤلاء النسوة ولادة بنت المستكفي، الخليفة، وكان مجلسها بقرطبة يجتذب إليه عشاق جمالها وسحرها، ومنهن مهجة القرطبية، صاحبة ولادة وتلميذتها بخفة الروح والظرف والمجون. ولم تكن كل اللواتي برزن في مجون ولادة ومهجة، فهناك المحتشمات كعائشة بنت أحمد القرطبية، وكانت أديبة شاعرة تمدح الملوك، كما كانت حسنة الخط، تكتب المصاحف. ومثلها مريم بنت يعقوب الأنصاري وهي مشهورة بأدبها وشعرها واحتشامها لدينها وفضلها" (التتير، 1988: ص54).

وقد أفرزت حياة اللهو والمجون التي عمت الأندلس طائفة مناقضة لهذا النهج من الحياة، من أوساط الشعب مثلما شهدنا في العصور السابقة. فانصرف هؤلاء عن الملذات إلى الزهد وعبادة الله، وبرز منهم عدد من النساء فقد "كان في الأندلس ستون ألف حافظة قرآن، ترفع كل واحدة منهن قنديلاً فوق باب بيتها إشارة إلى أن هناك حافظة، تمييزاً لها من غيرها، وإضافة إلى حفظ القرآن، تحدّثت المصادر عن راويات ثقات للحديث، منهن غالبية بنت محمد والمدعوة فاطمة" (التتير، ن.م: ص55) ⁽¹⁾.

يشير "مصطفى الشكعة" إلى أن أول شاعرة حرة ظهرت على أرض الأندلس هي حسّانة التميمية، "ذلك أنها مولودة في الأندلس، في البيرة وليست وافدة، فضلاً عن كونها من الحرّات وليست من القيان، هذا فضلاً عن أنّ ملكة الشعر عندها موروثة عن أبيها، أبي الحسين الشاعر، أحد مَنْ مدحوا الحكم الربضي" (الشكعة، 1983: ص121) ⁽²⁾. وقد كانت حسّانة شاعرة محتشمة إذ "نشأت نشأة الطهر والعفاف، ولم يؤثر عنها ما يخدش كرامتها وشرفها، الشيء الذي جعلها تستتكف عن الرذائل والتوافه وتدافع عن حقها إذا ما لحقها ظلم الظالمين" (الريسوني، 1978: ص47). أما شعرها فهو "خليط من الرثاء والشكوى الحارة الملتهبة، والمدح المعبر، والاستصراخ القوي، وهو على قدر لا يستهان به من النضج الفني، والأصالة الشعرية المرتكزة على الثقافة المتينة" (الريسوني، ن.م: ص48).

1. انظر تراجم لشاعرات وأديبات الأندلس في:

محمد المنتصر الريسوني. (1978). الشعر النسوي في الأندلس. (بيروت: دار مكتبة الحياة)، ص: 47-145؛ مصطفى الشكعة. (1983). الأدب الأندلسي-موضوعاته وفنونه. (بيروت: دار العلم للملايين)، ص: 119-236.

2. يرى الشكعة أنّ أول شاعرة وافدة من المشرق إلى الأندلس هي الجارية العجفاء انظر: مصطفى الشكعة. (1983). (ن.م.)،

كما برعت من شاعرات الأندلس عائشة بنت أحمد القرطبية وكانت "شاعرة رقيقة استرعت الأنظار، وهي من طبقة سراة العاصمة، لم يكن في زمانها من يضارعها علماً وأدباً وفهماً وشعراً وفصاحة، كانت حسنة الخط، تكتب المصاحف وتمدح الملوك" (الريسوني، ن.م: ص58).

أمّا ولادة بنت المستكفي فتعد من رموز الشعر النسائي الأندلسي وقد "اقترن اسمها في تاريخ الأندلس، بالمستوى الحضاري والتحرري الذي عرفته المرأة العربية الأندلسية... وتعتبر ولادة من أشهر شواعر الأندلس، وهذا ليس راجعاً في نظرنا إلى نسبها الاجتماعي فقط، بل يرجع أيضاً إلى مستواها الثقافي والأدبي، فقد تحدّث عنها ابن شكّال في "الصلة" فقال: (كانت أديبة شاعرة، جزلة القول، حسنة الشعر، وكانت تفاضل الشعراء وتساجل الأدباء وتفوق البرعاء، وعمرت طويلاً ولم تتزوج قط)" (بنمسعود، 1994: ص17) (1).

يدعم هذا الرأي "محمد الريسوني" مشيراً إلى رفيع ثقافتها وعظيم جرأتها على خرق المألوف من الأعراف الاجتماعية والأدبية، مدللين على ذلك بقولهم: "على حين ظلت شاعرتنا ولادة بقرطبة تتقف نفسها، وتتهل من مناهل الأدب والعلم، وكانت أول من سنّ للنساء سنة الانكشاف، وتمزيق حجاب الحشمة والوقار... من أجل ذلك غشي منزلها الأدباء والشعراء، واتخذوه منتدى لهم يديرون بين جنباته أحاديث في شتى الفروع العلمية والأدبية" (الريسوني، 1978: ص73-74). ذاع صيت كثير من شاعرات الأندلس في مختلف العصور الأندلسية كحسانة التميمية في عصر الأمايرة. وعائشة القرطبية، وحفصة بنت حمدون الحجازية في عصر الخلافة. وولادة بنت المستكفي، ونزهون بنت القلاعي الغرناطية في عصر ملوك الطوائف. أما في عصر الموحدين فقد اشتهرت كل من: أسماء العامرية، حمدة (أو حمدونة) بنت زياد المؤدب، "ويطلق عليها "خنساء المغرب" على الرغم من أنها لم تشتهر بقول الشعر الرثائي، ولكن سبب هذا اللقب يرجع إلى جودة شعرها ورصانة تركيبه، والقدرة الفنية التي تتوفر عليها كما تتوفر عليها الشاعرة الخنساء" (الريسوني، ن.م: ص112). كما برزت الشاعرة حفصة بنت الحاج الركونية "التي تعتبر أستاذة الشواعر في عصرها إذ لم تكن شاعرة أخرى في عهدها تزاحمها وتقاسمها مكانتها الشعرية - باستثناء حمدة إن ثبت أنها عاشت في عصر الموحدين- والحقيقة أنها كانت أستاذة الشواعر لكونها تمتلك قوة شعرية هائلة، وأداة مطواعة فنية تبوّئها تلك المكانة الأدبية" (الريسوني، ن.م: ص119-120).

1. انظر بعض أخبار ولادة في:

ابن بشكّال. (1966). كتاب الصلة. (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، القسم الثاني)، ص: 696.

أما على صعيد الفن النثري فلم تتمكن المرأة الأندلسية من مجاراة أو منافسة عمالقة النثر الأندلسي من الرجال أمثال ابن عبد ربه، وأبي علي القالي، وابن شهيد، وابن زيدون وغيرهم. ومع هذا تشير مصادر الأدب إلى تولي بعض النساء مهام الكتابة للخلفاء مثلاً، فقد كانت "لبنى كاتبة للخليفة الحكم بن عبد الرحمن، وهي نحوية شاعرة بصيرة بالحساب وعلم العروض والخط، وكانت مزنة حاذقة في الخط وعملت كاتبة للخليفة عبد الرحمن الناصر" (التتير، 1988: ص55) ⁽¹⁾. كما اشتهرت "أسماء بنت غالب، وهي أديبة أريية فاضلة، أبوها هو غالب صاحب مدينة "سالم"، وفارس الأندلس وحاجبها" (الريسوني، 1978: ص135). ومثلها فاطمة بنت زكريا الكاتب المعروف بالشيلاري وهي "كاتبة متمكنة تتقن فن الخط، عاشت عمراً طويلاً حتى شارفت الرابعة والتسعين" (الريسوني، ن.م: ص137).

وهكذا نجد المرأة الأندلسية ذات رصيد وافر في صنع الثقافة، وخاصة في مجال الشعر. فقد أفسحت شاعرات الأندلس "لشعرهن مكاناً رحيباً، وفرضن وجودهن بصورة لم تحدث للقلّة من زميلاتهن في الشرق، على أنهن لم يسهمن في كل فنون الشعر وموضوعاته، وأكثر ما قلن فيه من الأغراض كان الغزل والمديح، ووصف الطبيعة والهجاء" (الشكعة، 1983: ص241). أمّا في الفن النثري، فعلى الرغم من رقيه في العصر الأندلسي ووصوله إلى مستوى رفيع، ظل نثر المرأة مقصّراً عن اللحاق بركب النثر الذي انتجته قرائح الرجال.

7. أدب المرأة في عصر الانحطاط

أشرنا فيما تقدّم إلى أن المجتمع العباسي ضيّق الخناق على المرأة الحرة، وازداد الرجال من عامة الشعب. غير أن زوجاتهم، فحجبت المرأة الحرة عن الأنظار ولزمت بيتها بعد أن استفحل أمر الجوّاري، مما أدى إلى تهميش دور المرأة وغيابها عن مجالات الحياة ومن ضمنها الإبداع الأدبي.

1. انظر أخبار لبنى ومزنة في:

ابن بشكوال. (1966). كتاب الصلة. (م.س.)، ص: 692؛ محمد منتصر الريسوني. (1978). الشعر النسوي في الأندلس. (م.س.)، ص: 135، 136؛ أحمد هيكل. (1979). الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. (القاهرة: دار المعارف)، ص: 248.

وقد "ازداد حال المرأة سوءًا في العصور اللاحقة، عصور الدويلات والطوائف والإمارات والانحطاط. وصارت المرأة ملك يمين بالمعنى المباشر للكلمة وشبه رقيق، كما كان الحال أيام الدولة الفاطمية" (العودات، 1996: ص109). ففي العهد الفاطمي ازداد عدد الجوّاري زيادة كبيرة وازداد معه الفسق والمجون، الأمر الذي جعل الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله يمنع النساء من الخروج من بيوتهن منعًا مطلقًا، ومع ذلك "استطاعت المرأة في العصر الفاطمي أن تؤكد وجودها بقدر ما أتاحت لها الظروف ذلك، فشاركت في الحياة العامة، وحاولت الدفاع عن حقوقها وحريتها، ولم تكن المرأة مستسلمة للأوضاع القائمة" (العودات، ن.م: ص110).

وفي العصر المملوكي تساهل المماليك مع المرأة قياسًا لما كانت عليه في العهد الفاطمي. "إلا أن تساهلهم لم يُعد أي حق من الحقوق المهدورة التي أعطاهها القرآن للمرأة، وبقي في إطار التعامل اليومي والحياة اليومية والمشاركة في نشاطات المجتمع" (العودات، ن.م: ص111). استمر دور المرأة في التدهور إلى أن وصل غايته القصوى من التهميش والقهر في العصر العثماني إذ "دخلت المرأة الحرملك" وعانت من ضغوط كثيرة لم تتح لها حرية التعبير عن حبها حتى لابنها" (صرصور، 2004: ص3). ومع ذلك فإننا نلتقي من النساء من خرجت إلى الحياة العامة وخاضت تجربتها الأدبية عقب سقوط بغداد، وتقويض حكم العباسيين، وتدمير التتار لمكتبة بغداد أمثال السيّد عائشة الباعونية التي كانت "رائدة من رواد الأدب، وامرأة ناسكة زاهدة، عرفت باسم عائشة بنت يوسف بن أحمد الباعوني، وكان ظهورها في دمشق، في بيت علم وأدب، فكانت قمرًا في ليل شديد السواد، بددت ضيائه حالك الظلم" (والي، د.ت: ص2) ⁽¹⁾.

استمرّ وضع المرأة الاجتماعي في التدهور وازداد التكرار لانسانيتها وحقوقها خلال العهد العثماني "وحولت إلى وسيلة لإشباع الرغبة الجنسية للرجل وللتوالد، وقهرت مع قهر المجتمع، بالإضافة لقهرها الخاص، رغم المظاهر البراقة في لبسها وزينتها وألقابها، وبقي سيف الظلم مسلطًا عليها طوال العهد العثماني، بل صار حالها خلاله أسوأ من حالها في أي عصر مضى، وما زال كذلك حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية حركة النهضة العربية" (العودات، 1996: ص112).

1. انظر ترجمة مفصّلة لعائشة الباعونية في:

عمر رضا كحالة. (1991). أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام. (م.س.)، ج3، ص196-: 197.

8. إجمال لدور المرأة الكاتبة قديماً

مما تقدّم يمكننا استخلاص عدة نتائج أساسية تتعلق بدور المرأة العربية في مجال الإبداع الأدبي القديم. من أبرزها ضياع كم هائل من النتاج الأدبي النسوي القديم، "يؤكد ذلك قلة ذكرهن في المصنفات الأدبية ومن المحتمل أن اصحاب كتب الأخبار قد وضعوا مصنفات خاصة بشعر النساء، لكنها ضاعت مع ما ضاع من الشعر العربي" (بنمسعود، 1994: ص18).

يجمع الدارسون على أنّ أصحاب الأخبار جعلوا كل همهم جمع ما فاضت به قرائح الرجال وغفلوا أو تغافلوا عن نتاج المرأة مثل "طبقات ابن سلام، والمفضليات للضبي، والمؤتلف والمختلف للآمدي، والحماسة لأبي تمام... فابن سلام يحدثنا عن أصحاب المراثي ثم يعرّج بالحديث عن الخنساء في كلمات مقتضبات، والضبي يورد مرثية واحدة لامرأة من ضبيعة مجهولة الاسم والعصر، لا تتجاوز خمسة أبيات، والآمدي لا يذكر سوى بضع شاعرات، وهكذا دواليك" (الريسوني، 1978: ص24). ولعلّ مرجع ذلك إلى ميل الرواة للغريب الحوشي من الألفاظ الذي خلا من شعر المرأة، فتحاشوا ذكره، بالإضافة لكون الشاعر لسان قومه والمدافع عنهم، ولم تصل المرأة إلى هذه المكانة، كما خلا شعرها من ذكر الحروب والوقائع. فعزف عنه الرواة، زد على ذلك تعصب الرواة الذكور للرجال، فضربوا المثل في بعض الشعراء ممن اتقن فنّاً ما، ولم يفعلوا ذلك مع النساء، باستثناء الخنساء (الريسوني، ن.م: ص24-25).

وعليه، لم يصل إلينا من شعر النساء قديماً إلا الشيء القليل رغم كثرة عددهن. ودليل ذلك ما ورد عن "أبي نواس" في قوله: "ما قلت الشعر حتى رويت لستين امرأة من العرب غير الخنساء، فما ظنك بالرجال؟ واني لأروي مئة أرجوزة لا تعرف" (المقدسي، 1983: ص110-111). وقد تضاعف هذا العدد من الشاعرات في الأندلس ألف مرة حسبما قدّمنا.

ومن وسائل تهميش شعر المرأة العربية تلك الظاهرة التي سعى فيها الرجال إلى نزع صفة الأنوثة عن الشاعرة الجيدة، ووصفها بصفات رجولية. وكأن الشعر الجيد لا يكون من صنع النساء، وألحقوا سمة الضعف بشعر المرأة، كما يفهم من قول "بشار بن برد" حيث يقول: "لم تقل امرأة شعراً إلا تبين الضعف فيه. فقل له: أو كذلك الخنساء؟ قال: تلك فوق الرجال" (الريسوني، 1978: ص25) (1).

1. ورد قول بشار في رواية أخرى يقول فيها عندما سُئل: "أو كذلك الخنساء؟ فقال: تلك غلبت الفحول، كانت بأربع خصي".

انظر: رشيدة بن مسعود (1994). المرأة والكتابة. (الدار البيضاء: إفريقيا الشرق)، ص: 18.

ومن مظاهر الغبن اللاحق بالمرأة الشاعرة أن كثيراً من المصادر تشير إلى كون الرثاء هو الغرض البارز عند المرأة الجاهلية والمسلمة، بسبب طبيعتهن التي تميل إلى الانفعال والحزن والبكاء.

وفي هذا المقام يبرز أمامنا سؤال يفند هذا الطرح وهو: هل تغيرت طبيعة النساء فيما بعد حتى نجد ليلي الأخيلية تتغزل على الملاء بحبيها؟ أو غيرها من الشواعر اللواتي قلن الشعر في أغراضه المتنوعة؟! يبدو أن الواقع الاجتماعي الذي فرض الصمت على المرأة آنذاك قادر على أن يجيب عن هذا التساؤل. يلاحظ من يتتبع نتاج المرأة الشعري قديماً أنه يزخر بالمقطوعات الشعرية القصيرة لقصر نفس المرأة الشعري باستثناء بعضهن كالخنساء مثلاً، وتعزو "رشيد بنمسيود" ذلك إلى أن المرأة تعتمد في شعرها على البديهة والارتجال، بينما الرجل يعمل عقله، ويمضي فترة طويلة في تنقيح شعره، وما هذا الرأي إلا تعبير عن واقع الحياة الاجتماعية التي جعلت المرأة في منزلة دونية (بنمسيود، 1994: ص19) (1).

أما نثر المرأة العربية فقد قصر عن اللاحق بركب النثر العربي عامة مقارنة بشعرها، ولم يصل إلينا من النثر النسوي الجاهلي والإسلامي إلا قطع متفرقة ماثلة في كتب عديدة، وهو في معظمه نثر لا يعكس قيمة فنية لأنه ما زال في طور التكوين. ورغم ذلك نجد "ليلى الحياي" تنسب مقطوعات نثرية في الوصايا، الحكم، الأمثال، والحوارات ونحو ذلك، لنساء عربيات منذ الجاهلية. وتشير إلى سهولة ألفاظه، واعتماده على العاطفة، ومجانية الصدق والحقيقة، وطغيان الطابع التاريخي عليه (الحياي، 2003: ص367-368). وفي العصر العباسي ارتقى النثر العربي حتى صار يزاحم في مستواه الشعر (حسين، د.ت: ص88)، خاصة بعد اتصال العرب بالأمم الأجنبية كالروم والفرس والهنود. فتفتح الفكر العربي بالفكر الأجنبي، ونتج عن ذلك ألوان نثرية جديدة لم يكن للعرب عهد بها، وصار "النثر العربي في العصر العباسي متعدد الفروع، فهناك النثر العلمي الذي ساد كتب الفقه والطب والفلك والتاريخ وتقويم البلدان، والنثر الفلسفي الذي غلب على كتب الفلسفة

2. يشير "جورج قنازع" إلى ظاهرة النفس الشعري القصير عند "عليّة بنت المهدي"، وإكثارها من المقطوعات القصيرة، وقد أثبت ذلك في سياق الحديث عن شعر "عليّة" فيما تقدم، انظر:

روزه سمعان. (1988). الشاعرة عليّة بنت المهدي - دراسة في ديوانها وشخصيتها. (م.س.)، ص: 11.

والمنطق وعلم الكلام، وأخيرًا النثر الفني الخالص أو النثر الأدبي الذي تجلى في كتب الأدب والنقد والرسائل والمقامات" (النفاق: 1988: ص388) (1).

كما ظهر من الألوان النثرية الجديدة أدب المناظرة واتسم النثر في هذا العصر بالموسوعية، الاستطراد، الزخرفة والتصنيع، المبالغة في استخدام السجع ونحو ذلك (النفاق، ن.م: ص389-398). في هذا العصر وما تلاه تلاشى دور المرأة العربية واقتصر دورها على الإبداع الشعري. فقد ظهر في أثنائه عدد كبير من أساطين النثر العربي، لم تستطع المرأة مجاراتهم ومزاحمتهم في هذا الفن، كابن المقفع، الجاحظ، ابن العميد، وبديع الزمان الهمذاني ونظرائهم، بالإضافة إلى قلة أو عدم اطلاعها على الآداب من ناحية، وتستتر المجتمع عليها من ناحية أخرى، فحجبت عن مجالات الحياة المختلفة اللهم إلا بعض النساء القلائل لعلاقتهم بنوحي السلطان أو لظروفهن الخاصة.

9. بذور الفكر النسوي في الأدب القديم

بعد هذه المقاربة التاريخية لدور المرأة العربية المبدعة قديمًا، يعنّ أماننا سؤال لا بُدّ من الإجابة عنه وهو: هل نجد في أدب المرأة العربية قديمًا بذور الفكر النسوي التحرري؟! تشير "أميمة أبو بكر" إلى أن نموذج التعبير الأنثوي الصريح عن النفس موجود بكثرة في الثقافة الإسلامية المبكرة. يدلنا على ذلك نصوص عديدة لحوارات وكلام النساء وهي تُعتبر نموذجًا للتعبير عن وجهة نظر نسائية، أو رؤية خاصّة للنساء، بالإضافة لجراة المرأة في الإعلان عن موقفها على الملأ في قضايا عامّة، وأمام شخصيات بارزة كقصّة خولة بنت ثعلبة التي راحت تجادل الرسول (صلى الله عليه وسلم) في زوجها، فأوحى الله له بآية قرآنية تثبت هذه الواقعة (2)،

1. انظر أثر الثقافات الأجنبية في النثر العربي في:

طه حسين. (د.ت). من حديث الشعر والنثر. (القاهرة: دار المعارف بمصر)، ص: 28-33.

2. الآية المتحدّث عنها هي آية رقم "1" في سورة المجادلة، القرآن الكريم وقد ورد نصّها كالتالي: "قد سمع الله قول التي تجادلك في زوجها وتشتكي إلى الله والله يسمع تحاوركما، ان الله سميع بصير"، انظر تفصيلًا للحادثة في: سيد قطب. (1997). في ظلال القرآن. (القاهرة-بيروت: دار الشروق)، م6، ص: 3505.

وفي هذا إعلان من قبل المرأة بوعيها لحقها، وتأكيد على جرأتها في التعبير عن رأيها منذ فجر الإسلام (أبو بكر وشكري، 2002: ص 19-20) ⁽¹⁾.

تسجل لنا مصادر الأدب العربي منذ العصر الجاهلي أخبار عدد من النساء تمتعن بوعي بارز لحقوقهن وحريتهن في التعبير عن رأيهن، فإذا ما انتهك حقها ثارت وثورت معها من يقف إلى جانبها كالذي جرى مع عفيرة بنت عبّاد الجديّة، ويقال لها الشمس، فعندما افتضّ بكارتها الطاغية عمليق قبل أن تتزوج من رجل آخر في قبيلتها خرجت إلى قومها تعيرهم وتقول:

لا أحد أذل من جديس أهكذا يفعل بالعروس؟

وتستطرد في أبياتها لإثارة أخيها وقبيلتها في قصيدة مؤثرة تجعلهم يهبون لنصرتها والنيل من الطاغية الذي اغتصبها (الطار، 2003: ص 80) ⁽²⁾.

وقد تميّزت المرأة منذ الجاهلية بالتعبير عن رأيها والإصرار عليه وذلك فيما يتعلّق بحياتها الشخصية ومستقبلها. فهذه الخنساء تقف ضد مشيئة أخيها معاوية إذ أراد لها الزواج من دريد بن الصمة الذي يراه معاوية سيّد العرب، فترفضه الخنساء ويحترم أخوها رأيها (الطار، ن.م: ص 82) ⁽³⁾. أما الزباء بنت عمير بن المورق فقد رفضت الزواج لأنها ترفض أن تكون ملكاً لأحد، وتؤثر على ذلك حريتها حيث تقول: "والله لأعيش في غير بدني، لم تملكني يد ذي مال ولا صرعتي الرغبة في الرجال أحب إليّ من ملك الأراضى وخزائن الخلق" (الطار، ن.م: ص 77) ⁽⁴⁾، فهي تختار وتقرر لنفسها ما تريد دون أن تخضع لأحد مفضلة العزوبية على أن تكون خاضعة لزوج أو لرغبة. يقدّم لنا التاريخ الإسلامي نساء أخريات رفضن الزواج من شخصيات مرموقة كصاحبة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، دون أن يخضعن لأحد إلا لرغبتهم وقرارهن، مثلما حصل مع الصحابية

1. تورد مهجة قحف في مقال لها عدة نصوص نسائية تعكس وعي المرأة لحقها كحديث المجادلة التي نزل فيها نص قرآني أو حديث أسماء بنت يزيد الأشهلية موفدة النساء إلى الرسول تسأله عن أجر النساء وثوابهن. انظر:

Mohja Kahf. (2000). "Braiding the Stories". In: **Windows of Faith**, ed. by Gisela Webb. (Syracuse, NY: Syracuse University Press), pp.147-171.

2. انظر القصيدة وتفاصيل القصة في: عمر رضا كحالة. (1991). **أعلام النساء**. (م.س.)، ج 3، ص 297-298. وكذلك في: "أبو الفرج الأصفهاني. (1970). **الأغاني**. (م.س.)، م 5، ج 10، ص: 48-49.

3. انظر المزيد عن رفض الخنساء لدريد بن الصمة في: أبو الفرج الاصفهاني. (1970). **الأغاني**. (م.س.)، م 7، ج 13، ص: 136.

4. لم تحدّد المصادر التاريخية ولادة الزباء ولا مكانها أو تاريخ وفاتها، إنما يشيرون إلى كونها شاعرة من شوارع العرب، انظر تفاصيل أخرى عنها في: عمر رضا كحالة. (1991). (م.س.)، ج2، ص:15.

أم ابان بنت عتبة بن ربيعة، فعندما استشهد زوجها يزيد بن أبي سفيان في معركة أجنادين ضد البيزنطيين، عرض عليها الزواج كل من عمر بن الخطاب، والزبير بن العوام، وعلي بن أبي طالب وطلحة بن عبيد الله، فرفضت الثلاثة الأوائل معللة رفضها بصفات لهم لا ترضاها في زوجها، ورضيت بطلحة زوجًا لما فيه من صفات الزوج الحميدة (Kahf, 2000: pp.159-160).

وتؤكد "سلمى الخضراء الجيوسي" تمتع المرأة العربية في العصور الإسلامية الأولى بقدرتها على الاختيار والرفض ممثلة لذلك بما جرى مع عائشة بنت طلحة فتقول: "تحضرني قصة عائشة بنت طلحة التي تزوجت ثلاث مرات، ومات عنها جميع أزواجها، فلما مات الأخير وهو ابن عم لها، كانت تحبه، ندبته واقفة، وفي هذا اعلان يومئذ أنها لا تريد أن تتزوج أحدًا من بعده" (الجيوسي، 1999: ص14). ويطلعنا التاريخ العربي على نساء آخر من العصور الإسلامية المتأخرة ممن رفضن الزواج بكل جرأة كولادة بنت المستكفي، وعائشة القرطبية وغيرهما⁽¹⁾. أما ولادة فقد "اتخذت من الزواج موقف الرفض لأنه في نظرها يحد من حرية المرأة" (بنمسعود، 1994: ص17).

يرى "محمد الريسوني" سببًا آخر يستتر خلف موقفها هذا فيقول: "يلوح من حياة العناس التي عاشتها ولادة أنها كانت مصابة بالجنسية المثلية" (الريسوني، 1978: ص77). ويبدو أنها كانت على علاقة جنسية مثلية مع صاحبها وتلميذتها مهجة القرطبية⁽²⁾. وأما عائشة القرطبية فقد رفضت الزواج لكبريائها الذي جعلها لا ترى رجلاً أهلاً للزواج منها. فامتعت عنه "وظلت عذراء تجعل أصابعها في أذنيها حتى لا تسمع ما لا يروقها إلى أن توفاه الله" (الريسوني، ن.م: ص57).

تلاحظ "فاطمة الزهراء أزوريل" أن المرأة المسلمة ناضلت لتحقيق ذاتها وتحررها. وفي النماذج السابقة تأكيد على ذلك، كما تؤكد أن المرأة اهتمت بالبحث عن الأطر التي تعينها وتدعمها في ذلك، ولذا نجد كثيرًا من النساء قد انتمين إلى "حزب الخوارج الذي عمل بالمفهوم الديمقراطي

1. تشير الدراسات الحديثة إلى أن الاسلام فصح المجال أمام المرأة للمشاركة النشطة في الحياة العامة اذا تمكنت من التوفيق بين واجبه الأول كأم ونشاطها في الحياة العامة أمثال الداعية الإسلامية زينب الغزالي، انظر التفصيل في:

Miriam Cooke. (1995). "Ayyam Min Hayati: The Prison Memories of a Muslim Sister" in : **Journal of Arabic Literature**. (xxvi:1-2), p.152.; Saba Mahmood. (2005). **Politics of Piety : The Islamic Revival and the Feminist Subject**. (New Jersey, Princeton: Princeton University press), pp.176-181.

2. انظر المزيد عن علاقة ولادة ومهجة في : محمد المنتصر الريسوني. (1978). (م.س.)، ص:73-89.

للحكم، والذي نادى بأن الخلافة حق لكل مسلم قادر عليها، ومن حق المرأة إذا قدرت عليها، بمعنى أنهم وضعوا مبدأ المعادة بين الجنسين. فقال فريق منهم بجواز إمامة المرأة إذا قامت بأمورهم وخرجت على مخالفيهم" (المرنيسي، 2000:ص166). هذه الدعوة إلى عدم التفريق بين الجنسين شجعت المرأة على اعتناق مذهب الخوارج، في سبيل البحث عن حريتها وحقها.

وعت المرأة العربية قديماً أن تحررها الاجتماعي مرهون بتحررها الاقتصادي. فسعت كثيرات منهن إلى العمل والاستقلال الاقتصادي عن زوجها وعائلتها، فاكسبت المال بشعرها أمثال ليلى الأخيلى التي مدحت الحكام فوصلوها بالعتاء. وهناك نسوة أقل شهرة أدبية اعتمدن في الكسب على المغزل والعمل لا على الشعر، واستطعن الوصول إلى الاستقلال الاقتصادي (العتار، 2003:ص83)⁽¹⁾.

ويزداد وعي المرأة العربية لذاتها، فلا يردعها شيء عن المطالبة بحقوقها الجنسية أيضاً. فهناك روايات عديدة عن نساء عربيات شاعرات عبر التاريخ، طالبن بحقوقهن الجنسية ورفضن الرجال الذين عجزوا عن إشباع رغباتهن، كأم الورد العجلانية وهي "شاعرة مسلمة وصفها المؤرخون بالمجون، تزوجت رجلاً عجز عنها فاشتكتها إلى والي اليمامة قائلة:

والله لا يمسكني بضمٍّ ولا بتقبيل ولا بشمٍّ

ففرق بينهما، ثم تزوجت رجلاً فرضيته، وزوجت أخاها أخت زوجها، فعجز عنها، فهجت أخاها شعراً وتحدثت عن عجزه الجنسي" (العتار، ن.م: ص84)⁽²⁾. ويخبرنا المرزباني أيضاً قصة بنات حمارس التغلبي، "في النصف الأول من القرن الثامن، عندما رأين أباهن الغيور الذي لم يشأ أن يزوجهن، يبيري وتدًا في فناء بيته، فأنشدن شعراً يعبرن عن حرمانهن من الجماع، وعن رغباتهن الجنسية المكبوتة، فلم يُمس الأب حتى زوجهن" (العتار، ن.م: ص84)⁽³⁾.

1. يذكر المرزباني في كتابه "أشعار النساء" قصة امرأة من قيس بن ثعلبة اعتمدت في عيشها على المغزل وقد مدحت مغزلها قائلة:

"أبتك بعد الله تجير فاقتني	إذا ضنَّ عني الأقربون نعود
دراهم بيض ما تزال تقفيني	وثوب إذا ما شئت منك جديد
فلو كان لي عبد مغلّ مدحته	فأنت على كسب المغلّ تزيد

انظر: المرزباني. (1995). أشعار النساء. ت: سامي مكي العائلي وهلال الناجي (بيروت: عالم الكتب)، ص: 112.

2. انظر أخبار أم الورد العجلانية في: المرزباني. (ن.م.)، ص: 74-75.

3. انظر أخبار بنات حمارس التغلبي في: المرزباني، (ن.م.)، ص: 98-99.

وبلغت جرأة المرأة العربية إلى زج حديثها الغرامي في محاوراتها كما في شعرها. ومنهن من جاهرت بعلاقتها الغرامية ودافعت عنها مثلما فعلت ليلي الأخيلية. وهي تفاخر بعلاقتها مع توبة بن الحمير. فقد سألها أسماء بن خارجة قائلاً: "أيتها المرأة، إنك لتصفين هذا الرجل بشيء ما تعرفه العرب فيه. فقالت: أيها الرجل، هل رأيت توبة قط؟ فقال: لا، فقالت: أما والله لو رأيته لوددت أن كل عاتق في بيتك حامل منه، فكأنما فُقي في وجه أسماء حب الرمان" (الأصفهاني، 1970، م5، ج10: ص81-82). في العصر العباسي نلتقي "علية بنت المهدي" وهي تتغزل بخادمين لها أحدهما يدعى طلاً والآخر رشاً، وكانت تكنى عنهما بألفاظ مختلفة، مراعاة لغضب أخيها، هارون الرشيد حتى وهب لها طلاً ووعداً ألا يمنعها عن شيء تريده (التتير، 1988: ص1-70).

وإذا ما عرّجنا على شاعرات الأندلس وجدنا شعر "بعض الشاعرات الشهيرات مليء بأسباب البذاءة وألفاظ السوق وأسماء عورات الجنسين على السواء، وكان هذا الشعر النسائي ينشد في المجتمعات ويحفظ ويذيع. ولعل من أفحش هذا الشعر ما روي لنزهون القلاعية الغرناطية، ولولادة بنت المستكفي، ولمهجة بنت التيجاني القرطبية" (الشكعة، 1983: ص46-47).

وقد روى كثير من مؤرخي عصر ولادة "أنها كتبت بالذهب على عاتقها الأيمن:

أنا والله أصلح للمعالي وأمشي مشيتي وأتية تيهي

وكتبت على العاتق الأيسر:

أمكن عاشقي من صحن خدي وأعطي قبلتي من يشتهيها" (الشكعة، ن.م: ص181).

وفي هذا المقام نتساءل: كيف لمجتمع إسلامي أن يرضى بهذا النوع من الشعر سواء كان في العصر الأموي أو العباسي والأندلسي؟! يرجع الدارسون هذا الفحش في الغزل إلى أسباب سياسية، اجتماعية وبيئية. ففي العصر الأموي تساهل الأمويون في تطبيق الشريعة الإسلامية بعد التشدد الذي عرف أيام الخلفاء الراشدين، لأنهم أرادوا استمالة القلوب إليهم، بعد أن كثرت مناوئوهم، كما قاموا بإغراق القرشيين بالأموال وحياة الترف، لصرفهم عن المطالبة بالحكم، بالإضافة إلى تدفق الجواري وانتشار حياة الترف والمجون، مما شغل الناس عن أمور الحكم والسياسة، وانخرطوا في هذا الطابع الجديد من الحياة. وفي العهد العباسي ازداد نفوذ الجواري حتى صار اللهو والمجون والزندقة من صفات هذا المجتمع، وتطور الغزل العباسي إلى غزل شاذ لم يعرفه العرب من قبل، هو الغزل بالغلمان الذي استكثر منه الخلفاء، والأمراء، والناس

الأثرياء. وكان للطبيعة الجميلة في الأندلس أثر بالغ في تطور الغزل، فانتشرت مجالس اللهو والشراب، وتغنى الشعراء بندمائهم، وقيانهم وغلماهم حتى ذاع هذا النهج في أوساط العامة. مقابل هذه الحياة الماجنة نشأ في كل عصر غزل عفيف ابتعد عن البذاءة والفسق، وتهذبت ألفاظه، خاصة في أوساط الفئة المناقضة لهذا النهج من الحياة، فدعت للعودة إلى الله والتمسك بأحكام الشريعة الإسلامية (التتير، 1988: ص232-237).

يعتقد "عبد العاطي كيوان" أن المرأة الحرة ابتعدت عن هذه النزعة الماجنة في الحياة والأدب ويرى أن ذلك الفحش في التعبير كان من سمات شعر الجواني والقيان. أما المرأة الحرة فقد تنزهت عن ذلك، وقد ساعدها في ذلك اهتمام المجتمع الذكوري بحجبها عن هذا النمط من الحياة. "إذا كانت هناك تجارب متنوعة في الغزل والمجون والخمر، وبعضها يتجاوز التصريح إلى المجون الظاهر، فإنّ الجواني والقيان كان لهنّ الباع الطولى فيها، وما كان للحرائر منها فهو قليل" (كيوان، 2003: ص19).

مما تقدم يتبين لنا أن بذور الفكر النسوي العربي التحرري ذات جذور بعيدة وراسخة في الثقافة العربية، إذ شهدنا عددًا من النساء اللواتي ما ترددن لحظة في محاورة أعظم الرجال كالرسول (صلى الله عليه وسلم). والتقينا أخريات طالبين بحريتهن والتعبير عن رأيهن دون وجل أو تلثم في مجالس الخلفاء والعظماء. وقدما بعض النماذج النسائية اللواتي رفضن الارتباط برباط الزوجية المقدس في الشريعة الإسلامية طلبًا للحرية أو لتفضيلهن علاقة جنسية مثلية على علاقتها بالرجل ونحو ذلك. ولم تتورع بعضهن عن المطالبة بحقها الجنسي فيما لو اكتشفت عجز زوجها وعدم قدرته على إشباع غريزتها الجنسيّة. الأمر الذي يدعونا إلى الاعتقاد أن ما تحمله الحركات النسوية التحررية الحديثة من أفكار ومبادئ قد تعود بجذورها - في بعض مظاهرها على أقل تقدير - إلى الثقافة العربية التي خبا نورها في ظل العصور المظلمة التي خيمت على المجتمعات العربية ردحًا طويلاً من الزمن حتى كان عصر النهضة مع نهاية القرن الثامن عشر.

الباب الثاني: الإبداع النسوي العربي في العصر الحديث

1. عصر النهضة وتحرير المرأة

ساعت مكانة المرأة في المجتمعات العربية بصورة تصاعدية منذ أواخر العهد الأموي، كما أسلفنا، ووصلت إلى أقصى الدونية في العصر العثماني، واستمرت المرأة تعيش في الحريم حياة ترسمها صور الغايات والجواري، والرجل لا يراها إلا متعة له، يبعدها عن ضياء العلم والحرية والسفور، ويحيطها بسياج كثيف من الجهل والجمود، فلا يظنها أهلاً لأي حق من حقوق الإنسان" (الجندي، د.ت: ص121).

ومع نهاية القرن الثامن عشر وحتى أوائل القرن العشرين جرت أحداث جلييلة في المنطقة العربية هزّت كيانها، وأخرجت المجتمعات العربية من مستنقعات الجهل، كما زرعت البذور الأولى في نهضة الأمة العربية. "ومن هذه الأحداث، الحملة الفرنسية على مصر في نهاية القرن الثامن عشر، واستئثار محمد علي باشا بحكم مصر، وتحقيق نهضة شاملة فيها، والتدخل الأوروبي بشؤون الشرق العربي، وخاصة بلاد الشام، سواء كان تدخلاً سياسياً أو إرساليات دينية، أو إقامة مدارس وجامعات في بلاد الشام" (العواد، 1996: ص115).

أدت هذه الأمور إلى نشوء النهضة العربية. هذه النهضة التي كان من آثارها ثورة ثقافية عامّة، تأثرت بها المرأة العربية، وتغيّرت نظرة المجتمع الذكوري إليها. إذ نادى رواد النهضة برفع الحيف عن المرأة، وطالبوا بإصلاح أمرها، تعليمها، وإعدادها الإعداد اللازم لتقوم بمهمة التربية، وتتمكن من مجارة زوجها في أحاديثه. لكنهم لم يتناولوا قضايا المرأة الأساسية من مشاركة في حياة المجتمع أو مساواتها بالرجل، لأنهم جعلوا الهم الوطني والتحرر من نير المستعمر في أول أولوياتهم (العواد، ن.م: ص119).

من أهم الشخصيات التي دعت إلى تحرير المرأة العربية رفاعة الطهطاوي (1801-1873) الذي يعد أحد بناء النهضة العربية الحديثة. فهو لا يرى فرقاً بارزاً بين الرجل والمرأة إلا في الناحية البيولوجية، ويعتقد أن رقي المجتمعات منوط برقي المرأة وفي ذلك يقول: "إذا أمعن العاقل النظر في هيئة الرجل والمرأة، في أي وجه كان من الوجوه، وفي أية نسبة من النسب، لم يجد إلا فرقاً يسيراً يظهر في الذكورة والأنوثة، وما يتعلق بهما، فالذكورة والأنوثة هي موضع التضاد

والتباين، وكلما كثر احترام النساء عند قوم كثر أدبهم وظرافتهم، فعدم توفية النساء حقوقهن فيما ينبغي لهن من الحرية فيه، دليل على الطبيعة المتبربرة" (الخوري، 2001، ج2: ص235).

وفي تونس دعا خير الدين التونسي (1800-1890). وكان صدرًا أعظم في الأستانة، إلى ضرورة تعليم البنات، وكذلك أحمد فارس الشدياق (1804-1887)، الذي عاش في كل من لبنان، تونس والأستانة، ورأى أن مشاكل المرأة تحل عن طريق تعليمها وتربيتها. وكان بطرس البستاني (1819-1883)، الأديب اللبناني، من أبرز المتتورين العرب الذين أدركوا أن إصلاح العالم يبدأ بإصلاح المرأة لأنها سيدة الكون. واكتفى فرنسيس مراش (1836-1873)، الذي كان طبيبًا حليبيًا، وكاتبًا صحفيًا، بالدعوة إلى تعليم المرأة في المرحلة الابتدائية، وأمن فرح انطون (1874-1922)، الذي عاش في لبنان، مصر وأمريكا، بأن إصلاح الهيئة الاجتماعية لا يتم إلا بإصلاح النساء. وفي رأيه أن تربية النساء أهم من تربية الرجال. وقد تناول الشيخ محمد عبده (1849-1905) قضية المرأة بمسؤولية وجدية، وبذل جهودًا كبيرة من أجلها، أثرت على تلميذه قاسم أمين (1836-1908) الذي كان هدفه الرئيسي تحرير المرأة (العودات، 1996: ص120-127) ⁽¹⁾.

يرى قاسم أمين أن حصول المرأة على حريتها الشخصية يؤدي إلى حرية الرجال السياسية. "وحيثما تتمتع النساء بحريتهن الشخصية يتمتع الرجال بحريتهن السياسية، فالحالتان مرتبطتان ارتباطًا كليًا... والحكومة التي تؤسس على السلطة الاستبدادية، لا ينتظر منها أن تعمل على اكتساب المرأة حقوقها وحريتها" (العودات، ن.م: ص131).

كل هذه الآراء والدعوات كان لها الأثر الكبير في مسيرة تحرير المرأة العربية. إذ غيّرت نظرة المجتمع إلى المرأة، وشجعت أوساطا اجتماعية وسياسية على الاهتمام بقضية المرأة، زد على ذلك أنها مهّدت الطريق في إقامة جمعيات نسائية أخذت على عاتقها النضال في سبيل نيل المرأة حقوقها وحريتها، مما شجّع على ظهور حركات تحرر نسوية "من الرعيل الأول من النساء اللواتي نادين بتحرير المرأة ومساواتها بالرجل أمثال: مريانا مراش، وهدى شعراوي، وزينب فواز

1. انظر مبحثًا عن تحرير المرأة في دراسة لسوسن كردوش، تشير في هامشها إلى رأي جوزيف زيدان في أن المعلم بطرس البستاني قد سبق محمد عبده وقاسم أمين في الدعوة إلى تعليم المرأة وتبعه قريبه جرجي نيقولا زيدان (1882-1959)، وكان له نصيب في الحث على تحرير المرأة. انظر.

سوسن كردوش. (1997). *غادة السمان بين المطرقة والسندان (دراسة)*. (م.س.)، ص: 7-15. وكذلك في:

Joseph Zeidan. (1995). *Arab Women Novelists*, pp:19-24.

العاملية، وعائشة التيمورية، ووردة اليازجي، ومي زيادة، ووداد السكاكيني، وماري عجمي وغيرهن" (شعبان، 2000: ص253) ⁽¹⁾. وجدت هؤلاء النسوة في ساحة الأدب متنفساً لما يعتمل في صدورهن، ومنبراً جيداً لبث همومهن وما يحيق بهن من غبن، فشرعن يطالبن عبر نتاجهن الأدبي بمساواتهن بالرجل في مجالات الحياة المختلفة.

2. الإبداع النسوي الحديث

جاء دخول المرأة العربية ميدان الأدب في العصر الحديث متأخراً مقارنة بالرجل. ونجد تأكيداً لذلك فيما تذهب إليه "سوسن ناجي" حيث تقول: "إن تاريخ ظهور القصة النسائية (1934) تواكب مع تاريخ ازدهار القصة لدى الكتاب الرجال (1933)" (ناجي، 1995: ص11). وذلك نتيجة تضافر عوامل عديدة أدت إلى تنحية المرأة عن ساحة الإبداع، كحجبها في عصر الانحطاط، وعدم السماح لها بمزاولة الحياة بصورة طبيعية كالرجل، إضافة إلى حرمانها من التعلم. ففي مصر مثلاً، مهد النهضة الأدبية الحديثة، لم يسمح للمرأة بالتعلم في الجامعة إلا عام 1932 "عندما أدخل طه حسين المرأة إلى التعلم في الجامعات، في الوقت الذي كان هناك خريجون رجال عرب من كل مكان في العالم، لذا فمن الطبيعي أن يسبقها الرجل في الكتابة" (فضائية دبي، 2000: ص2). أسهمت المرأة منذ العصور الأولى في مجال الشعر وبرزت فيه. "ولم تعرف المرأة العربية قصاصة أو روائية بالمعنى الفني الحديث إلا في فترات لاحقة، نظراً لحدثة ظهور فنون القصة والرواية" (فوزي، 1987: ص8). ويعتبر "جوزيف زيدان" الشاعرة "وردة اليازجي" أول شاعرة عربية ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وقد صدر ديوانها الأول المسمى "حديقة الورد" عام 1867م (Zeidan, 1995, p: 57) ⁽²⁾.

1. يرى بعض الدارسين أن الحركة النسوية لتحرير المرأة العربية هي حركة دخيلة على الحضارة العربية ومستوردة من العالم الغربي ويدحض آخرون هذا الرأي مشيرين إلى أن هذه الحركة غير مستوردة، فقد نشأت كنتيجة حتمية للمتغيرات التي حدثت في العالم العربي وشملت جميع مجالات الحياة، لمزيد من التفصيل انظر:

Nawar Al-Hassan Golley. (2003). **Reading Arab Women's Autobiographies: Shahrazad Tells her Story**. (Texas, Austin: University of Texas Press), p.27-34.

وانظر أيضاً: نوال السعداوي. (1999). **توأم السلطة والجنس**. (القاهرة: دار المستقبل العربي)، ص99-100.

2. انظر: محمد صفوري. (2001). **دراسة في أدب ليلي العثمان - مونوغرافيا**. (حيفا - جامعة حيفا)، ص: 25؛ سوسن كردوش (1997). (م.س.)، ص16.

مع تحسّن وضع المرأة العربية في المجتمع خلال القرن التاسع عشر، وخروجها من عصر الحريم والاسترقاق، وازدياد وعيها لذاتها بعد أن اتجهت إلى التعلم، ومن ثم مشاركة الرجل في قضايا الوطن والمجتمع، إضافة إلى تطور فن الطباعة وانتشار الصحافة، تهيأت الظروف لمشاركة المرأة في كتابة القصة وإن لم تكن بمعناها الفني في البداية (فوزي، 1987: ص8-9) (1).

ومن الجدير ذكره "أن الأقطار العربية لم تعرف الفن الروائي في زمن واحد بل في أزمان متباعدة، ونتيجة للظروف الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية الخاصة بكل بلد عربي. فالفن الروائي لا يستجيب له بلد ما زال اقتصاده يقوم على الرعي أو الصيد مثلاً، انه يحتاج إلى مناخ اقتصادي، واجتماعي، وثقافي يأخذ بأسباب التطور والمدنية، وينأى عن الركود والثبات والانغلاق ويتجه إلى تطوير علاقات إنتاجية وإعادة النظر في جملة قيمه" (القاضي، 1992: ص16).

نتيجة لذلك فإننا نرى أن مصر هي أكثر الأقطار العربية نضوجاً لاحتضان الحركة الفكرية العربية. وعليه ستركز بحثنا في نتاج المرأة المصرية، مع الإشارة لسائر الأقطار العربية الأخرى، إذ يعتبر تطور الأدب المصري الحديث انعكاساً لتطور الآداب العربية الأخرى منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا (בוסקילה, 1996: ص7). وإلى مثل هذا تذهب "رشيدة بنمسعود" فتشير إلى "أن الممارسة الأدبية في البلدان العربية باستثناء مصر، تبقى لعوامل سوسيو/ثقافية، بعيدة شيئاً ما عن متناول الدارس" (بنمسعود، 1994: ص35). هذا بالإضافة إلى كون مصر مهد النهضة الأدبية في العصر الحديث، لكن دون أن يغرب عن بالنا الدور العظيم الذي قام به المهاجرون اللبنانيون إلى مصر، نتيجة المجازر التي حدثت في لبنان عام 1850 وحتى عام 1860م. وكان لهم أثر بارز في تطور الأدب العربي الحديث، وصارت مصر ملجأً لشخصيات أدبية هامة أمثال "جورجي زيدان"، "يعقوب صروف"، "سليم وسليمان البستاني"، الأمر الذي أثرى الحركة الأدبية في مصر وأسهم في تطورها (Allen, 1987: p.xiv).

ومن آثار هذه الهجرة إفساح المجال أمام المرأة المصرية بدخول المدارس الأجنبية، والإقبال على البعثات العلمية فقد "أدى اختلاط المصريين بضيوفهم زمناً إلى تطور أفكارهم، فشرعوا من ثم يتسامحون تدريجياً بإدخال أولادهم، الذكور والإناث، المدارس الأجنبية، فضلاً عن إقبالهم على

1. نقصد بمصطلح "القصة" الفن القصصي السردى أي "الرواية والقصة القصيرة، حيث تزامن تقريباً إقبال المرأة العربية على فن الرواية والقصة انظر ما يؤكد ذلك في: ماجدة حمود. (2002). الخطاب القصصي النسوي - نموذج من سورية. (بيروت، دمشق: دار الفكر المعاصر - ودار الفكر)، ص:7.

البعثات العلمية لأوروبا، ومنذ ذلك بدأ يسمع في مصر صرير أقلام الجنس اللطيف، ولكنها كانت أقلام سوريات، أينعتها تربة مصر الخصبة" (بيهم، 1980: ص85).

تدعم "إيمان القاضي" هذا الرأي مشيرة إلى أن اللبانيات، سواء المهاجرات إلى مصر أو المقيمت في لبنان كنّ رواد الرواية النسوية. فقد صدرت الرواية الرائدة عام 1895م للكاتبة المتميزة "زينب فواز" اللبنانية الأصل، والتي كانت تقيم في مصر آنذاك، وقد أسمتها "حسن العواقب أو عادة الزاهرة" (القاضي، 1992: ص21)⁽¹⁾. يحتج "نزيه أبو نضال" على ذلك ويرى أن أول رواية كانت لعائشة التيمورية وهي "نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال" الصادرة عام 1885، وليست رواية "زينب" لمحمد حسنين هيكل، ولا رواية زينب فواز، ثم تلت رواية التيمورية رواية أليس البستاني بعد ست سنوات أي عام 1891، فرواية "بهجة المخدرات" لفريدة عطية من لبنان عام 1893، ثم رواية المصرية عفيفة أظن "فابيولا" عام 1895م، تلتها بعد ذلك رواية زينب فواز عام 1899، ليصبح عدد الروايات النسائية خمس روايات حتى عام 1899 (أبو نضال، 2004: ص267-269)⁽²⁾. ويرى "أنور الجندي" أن "أول امرأة كتبت كانت مدام منصور مشكور في مجلة "الجنان" عام 1874" (الجندي، د.ت: ص3).

تتباين الآراء أيضاً في تحديد بداية كتابة المرأة العربية في العصر الحديث، فحين تشير كل من "بدران" و"كوك" إلى أن البداية كانت في أواسط القرن التاسع عشر، إذ لم يعرف عن منشورات في الإبداع النسوي قبل أواسط القرن التاسع عشر (Badran and Cooke, 1990: p.xxvii). تعتقد "سوسن كردوش" أن البداية كانت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (كردوش، 1997: ص16)⁽³⁾. لكن بدران تعتقد أن بداية الكتابة النسوية كانت سنة 1860م مشيرة إلى وجود كتابات شعرية نسوية متبادلة بين كل من وردة اليازجي ووردة الترك في هذه السنة. ومن ثم بين وردة اليازجي وعائشة التيمورية عام 1870م (Badran and Cooke, 1990: p.xxvii). ويؤكد "بوسقيلة" دخول المرأة العربية عالم الكتابة في العصر الحديث عام 1870م (بوسقيلة، 2004: ص169-170).

1. انظر تراجم واسهامات رائدات الأدب النسوي الحديث في:

أنور الجندي. (د.ت). أدب المرأة العربية - القصة العربية المعاصرة. (دم: مطبعة الرسالة)، ص: 23-105.

2. يتفق جوزيف زيدان مع "أبو نضال" في أن أول عمل قصصي هو لعائشة التيمورية ولكنه يخالفه في سنة صدورها، إذ يرى زيدان أنها صدرت عام 1888م وليس عام 1885 كما يشير أبو نضال. انظر:

Joseph Zeidan. (1995). *Arab Women Novelists*, P:62

3. انظر مزيداً من التفصيل في:

Miriam Cooke. (1992). "Arab Women Writers". In. M. M.Badawi (ed.). *Modern Arabic Literature*. (Cambridge: Cambridge University press), p.444.

يبدو مما تقدّم أن باكورة النتاج النسوي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ممثلة بالنتاج الروائي الأول لعائشة التيمورية "نتائج الأحوال"، ثم تتابعت الروايات النسوية ليصل عددها منذ بدايتها عام 1885م، وحتى عام 2003م إلى 1118 رواية نسوية على امتداد 119 عامًا، وبأقلام 529 كاتبة عربية (أبو نضال، 2004: ص269) ⁽¹⁾.

ومنذ مطلع القرن العشرين تنالت الروايات النسوية العربية فصدرت "في مصر عام 1903 رواية خديجة بريم "أليس"، كما أصدرت اللبانيتان لبببة هاشم وزينب فواز على التوالي "قلب الرجل" عام 1904، و"الملك كورش" عام 1905 ولكن من القاهرة أيضًا، كما أصدرت اللبنانية عفيفة كرم روايتين في نيويورك عام 1906 "أبو نضال، ن.م: ص269-270). وفي سوريا صدرت أول رواية نسوية عام 1909، وهي "حسناء سالونيك" لـ"لبببة صوايا". وكانت الرواية الأولى في العراق بتوقيع مليحة اسحق التي صدرت عام 1948 وطُبعت في لبنان. وقد بلغ عدد الروايات النسوية التي صدرت بين عام 1885-1948، 54 رواية، طبع منها في القاهرة 32 رواية مما يدل على مركزية مصر في العالم العربي (أبو نضال، ن.م: ص270).

يلاحظ أن البداية الروائية المتعثرة والمتناثرة اقتضت تقريبًا على مصر ولبنان في أول الأمر، وسرعان ما اتسعت إلى أقطار عربية أخرى. فأصدرت سلمى الحفار الكزبري عام 1949 في دمشق "يوميات هالة"، وفي نفس العام أصدرت رواية "فتاة بغداد" و"ليلة الحياة" ثم رواية "بريد القدر"، عام 1950، كما أصدرت وداد السكاكيني من دمشق أيضًا روايتها الأولى "أروى بنت الخطوب" عام 1950، و"الحب والحرام" عام 1952. وفي العراق أصدرت حريّة محمد عام 1953 رواية "جريمة قتل" ثم "من الجاني" عام 1954، تلتها ناجية حمدي في روايتها "4 نساء" عام 1955، وأصدرت المغربية آمنة اللوة رواية "الملكة خناثة" عام 1954 (أبو نضال، ن.م: ص270).

بعد هذه المرحلة الأولى اتسع مدى الرواية النسوية في العالم العربي فجاءت رواية ليلي بعلبكي "أنا أحياء" عام 1957 مبشرة بتحول كبير في الطروحات النسوية العربية. إذ "تعلن بعلبكي في روايتها ثورة مفتوحة، ثورة الفتيات في الشرق الأوسط ضد واقعهن الحاضر، وتثور ضد فراغ الحياة، وضد كل شيء مبهرج في علاقاتنا الاجتماعية وطريقة تفكيرنا" (Allen, 1987: p.69).

1. انظر قائمة ببلوغرافية للنتاج الروائي النسوي في العالم العربي في:

نزبه أبو نضال. (2004). تمرّد الأنثى في رواية المرأة العربية. (م.س.)، ص: 281 وما بعدها.

وفي نفس العام تصدر روايتان عن نكبة فلسطين وهما: "فتاة النكبة" لمريم مشعل من الأردن، و"صوت اللاجئ" لهدى حنا من دمشق، ثم يأتي دور كوليت خوري من سوريا فتصدر رواية "أيام معه" عام 1959، وفي نفس العام تصدر هيام نويلاتي من سوريا أيضاً روايتها "في الليل" مما يدل على أن سوريا أخذت تتواصل منذ الستينات مع عالم الرواية النسوية العربية الذي بقي لفترة طويلة حكرًا على مصر ولبنان تقريبًا (لبنان نضال، 2004: ص 270-271).

أما في الأقطار العربية الأخرى فما زالت الرواية في هذه الفترة تعاني من صعوبات فنية كثيرة. فقد بدأت الرواية في الظهور في السعودية مثلاً في الستينات، ولم يزد عددها حتى بداية الثمانينات على عشر روايات. وفي الكويت ظهرت الرواية الأولى عام 1971 وهي رواية "وجوه في الزحام" لفاطمة يوسف العلي، ثم صدر بعدها أربع روايات كان آخرها "المرأة والقطعة" عام 1985 للكاتبة ليلي العثمان (القاضي، 1992: ص 28). وفي دول المغرب العربي ظلّ النتاج الروائي ضئيلاً، ففي الجزائر، أصدرت آسيا الجبار روايتين بالفرنسية "العطش" عام 1957، ثم "النافذة والصبر" عام 1958 (لبنان نضال، 2004: ص 271). كما أصدرت زهور ونيسي رواية بالعربية حملت اسم "من يوميات مدرسة حرة" (القاضي، 1992: ص 28). ولم يصدر في ليبيا حتى منتصف الثمانينات سوى ثلاثة أعمال روائية نسوية، نشر أولها عام 1972 وحملت اسم "شيء من الدفء" للروائية مرضية النعاس. كما صدرت في السودان رواية واحدة لملكة الدار عبد الله، نشرت عام 1974 بعنوان "الفراغ العريض". وفي اليمن صدرت رواية واحدة أيضاً في أوائل السبعينات "ضحية الجشع" لرمزية عباس الأرياني (القاضي، ن.م: ص 28).

أما في مصر فقد "تواصل النتاج النسوي في هذه الفترة (49-67) مع أسماء هامة: بنت الشاطي، وأمنية السعيد، وأندريه شديد، وسنية قراعة، وصوفي عبد الله، ولطيفة الزيات، ونوال السعداوي، ودريّة رستم، وجاذبية صدقي. ومن لبنان: هند سلامة، وليلي بعلبكي، ونور سلمان، واميلي نصرالله، وليلي عسيران" (لبنان نضال، 2004: ص 271).

وعلى أثر الكارثة الحزيرية التي حلت بالعالم العربي عام 1967 شهدت الساحة الأدبية تصاعداً ملحوظاً كما ونوعاً، وخاصة بين سنوات 1967-1973. إذ صدر نحو 89 رواية نسوية، ثم تعاظم نشاط المرأة العربية بتأثير النشاطات العالمية والعربية المتعلقة بقضية المرأة وإبداعها في الفترة الممتدة من 1974 وحتى 1991. وقد بلغ مجموع ما صدر في هذه السنوات نحو 386 رواية في مختلف الأقطار العربية، مما يبشّر بقوة الانطلاقة العامة في مجال الرواية النسوية العربية. هذه

الإنطلاقة التي ظهر أثرها في الفترة بين 1992 وحتى 2003، إذ صدر خلالها نحو 873 رواية نسوية. وفي هذا المقام تجدر الإشارة إلى أن كثيراً من الكاتبات توقفن عن الكتابة بعد روايتهن الأولى نتيجة ظروف مختلفة، لكن قسماً كبيراً منهن واصلن الكتابة دون تردد أو وجل (أبو نضال، ن.م: ص271-273).

من أهم الروائيات المصريات اللواتي احترفن الكتابة دون التخلي عنها رغم كل الظروف المعيقة نوال السعداوي، لطيفة الزيات، رضوى عاشور، سكينه فؤاد، إقبال بركة، سلوى بكر، بهيجة حسين، سمية رمضان، سهام بيومي، عائشة أبو النور، مي التلسماني، نجوى شعبان، نعمات البحيري، هالة البدر، ميرال الطحاوي، ونورا أمين⁽¹⁾.

وفي الأقطار العربية الأخرى نذكر جوليا صوالحة، رفقة دودين، وزهرة عمر من الأردن. وميسون صقر، باسمه يونس من الامارات. فوزية رشيد من البحرين. بدرية الشحي من عُمان. دلال وشعاع خليفة من قطر. رمزية عباس الأرياني. وعزيزة عبد الله من اليمن. ملكة الفاضل عمر من السودان. شريفة القيادي، ومرضية النعاس من ليبيا. آمال مختار من تونس. واحلام مستغانمي من الجزائر وغيرهن كثرات (أبو نضال، ن.م: ص281-327).

هذا الكم الهائل من الروائيات العربيات في العصر الحاضر يؤكد حضور المرأة العربية في ساحة الإبداع ومشاركتها في صنع الثقافة، ويشي بالانفتاح الملحوظ على مستجدات الساحة الأدبية العالمية، بالإضافة إلى اتساع مساحة الحرية التي حصلت عليها المرأة العربية ليست في مصر وحدها إنما في معظم الأقطار العربية، مما يبشر بمستقبل أفضل للمرأة خاصة والعالم العربي عامة.

وعلى صعيد القصّة القصيرة فإن ما ذكرناه عن فترة ظهور الرواية النسوية ينطبق على القصّة أيضاً. إذ شقت الأجناس الأدبية السردية طريقها إلى الأدب العربي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت القصّة القصيرة أكثر هذه الأجناس رواجاً، فاحتلت مكان الصدارة في ساحة الإبداع الأدبي، وذلك لأسباب عديدة من أهمها: الحضور الهائل للقصّة القصيرة في الصحف والمجلات نظراً لقصرها، مما أتاح نشر القصص القصيرة أكثر من أي جنس سردي آخر، إضافة

1. عن نوال السعداوي وإسهاماتها في حركة تحرر المرأة العربية ودورها ككاتبة مؤمنة بصدق رسالتها انظر دراسة خاصة وكذلك رد الكاتبة عليها:

Georges Tarabishi, (1988). **Woman Against her Sex: A Critique of Nawal El-Saadawi**. tra. by Basil Hatim & Elisabeth Orsini, (London: Saqi Books); Fedwa Malti-Douglas.(1995). **Men, Women, and God(s): Nawal El-Saadawi and Arab Feminist Poetics**. (California: Berkeley and Los Angeles, University of California press), pp.1-7, pp.159-176.

لتأثير الأدب الغربي على الأدب العربي على المستوى التقني والفني والقيمي، وقد برز هذا التأثير على القصة القصيرة أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية السردية (بوسكيل، 2004: ص 169). من أبرز الكاتبات الرائدات في مجال القصة القصيرة كانت الكاتبة اللبنانية "ليبية هاشم" التي تزوجت مصرياً وانتقلت لتعيش في القاهرة. وقد أسست عام 1906 مجلة "فتاة الشرق" وكانت إحدى النساء القلائل اللواتي عملن محاضرات في جامعة القاهرة، فنشرت مجموعات قصصية وعدة أبحاث أكاديمية وترجمات من الأدب العالمي، وكان كتابها الأول رواية باسم "حسنة الحب" التي صدرت عام 1898 (بوسكيل، ص: ص 170).

تقر "سوسن ناجي" بحقيقة كون ليبية هاشم أول من كتبت القصة القصيرة، لكنها تعتبرها محاولات بدائية فتقول: "والمأمل لكتابات المرأة في بدايات القرن العشرين يجدها تخلو من أي بادرة قصصية ترصد أي رؤية نسائية - لنساء تلك الفترة - عدا الكاتبة "ليبية هاشم" التي قدّمت محاولات بدائية في القصة القصيرة ابتداءً من العام 1899، تعد البذرة والباكورة الفنية للعديد من المحاولات الفنية القصصية للكتاب الرجال والنساء على السواء" (ناجي، 1995، ص 11). كما تعتبر ناجي "عام 1934 تاريخ ظهور أول قصة قصيرة تلتئم فيها الشروط الفنية للكتابة القصصية وهي قصة "قلبان في ذبول" لابنة الشاطئ" (ناجي، ن.م: ص 10). أما روجر ألن "Roger Allen" فيرى أنّ أول مجموعة قصصية نسوية صدرت في مصر، كانت "أحاديث جدتي" للكاتبة المصرية سهير القلموي عام 1935 (Allen, 1995, p: 83).

ومن الجدير ذكره قبل التوغل في تفصي مسيرة الأدب النسوي العربي الحديث أن نشير إلى بعض الظواهر والعراقل التي وقفت في طريق المرأة العربية المبدعة. ومن ذلك أن أدب المرأة العربية في مراحلها الأولى كان أدباً حياً متوارياً، فلم تجرؤ المرأة على المجاهرة بأدبها على الملأ، واستهلت نشاطها الأدبي في دوائر مغلقة كالنوادي النسائية والمؤسسات الخيرية والبيوت الخاصة. كما جاءت معظم الكاتبات في مرحلة الريادة من الطبقة الوسطى والمترفة ممن حظين بقسط من التعلم، فأخذن يتطلعن إلى تحقيق ظروف حياتية أفضل، بعد وقوفهن على واقع وظروف المرأة الأوروبية (Cooke, 1992: P.444) ⁽¹⁾.

1. في باب المقارنة بين الكاتبة العربية السعودية والكاتبة الغربية يشير بعض الدارسين إلى أن ما تناقشه الكاتبة العربية في قصصها بأصوات خفية صامتة تجهر به الكاتبة الغربية بأعلى صوتها، وتعتمد الكاتبة السعودية إلى مناقشة هذه المسائل عن طريق الأدب لأن مناقشتها في الحياة الواقعية تشكل خطراً عليها، عندها يصير الأدب متنفساً لها. انظر المزيد في:

Abu baker Bagader and Ava M. Heinrichsdorff and Deborah S. Akers. (1998). **Voices of Change: Short Stories by Saudi Arabian Women Writers**. (Colorado, Boulder: Lynner Rienner Publishers, Inc), pp.1-2.

ونتيجة للوجل الذي رافق المرأة في بداية حياتها الأدبية، عمدت كثير من الكاتبات إلى نشر نتاجهن تحت أسماء مستعارة "مثلما فعلت الكاتبة ملك حفني ناصف حيث لقبت نفسها "باحثة البادية"، وجعلت زينب فواز لقبها "درة الشرق"، واتخذت عائشة عبد الرحمن لقب "بنت الشاطئ"، وكذا فعلت سليمة الملايكة فكّنت نفسها "أم نزار، وجعلت خديجة النشوتي كنيته "أم عصام"، وفي بعض الأحيان اتخذت الكاتبة أكثر من اسم مستعار لها مثل "مي زيادة" التي لقبت نفسها "إيزيس كوبيا" ولجأت إلى اسم "خالد رأفت" أحياناً (صفوري، 2001: ص25-26) ⁽¹⁾.

وقد جاءت ظاهرة الأسماء المستعارة تخوفاً من الأصداء التي ستحدثها كتابات المرأة وحذراً من الإساءة لاسمها في مجتمع تقليدي محافظ، إضافة لمواقف الرجل المتذبذبة من إبداعها. فعندما يكون الرجل زوجاً يعارض زوجته، ويقف في طريق إبداعها، ويعمل على منعها من الكتابة كالذي حصل مع هند نوفل إذ أوقفها زوجها عن الكتابة. أو مع عائشة التيمورية وهدي شعراوي اللتين لم يكن بمقدورهما مواصلة الكتابة أو العمل إلا في أثناء غياب الزوج أو الوالد أو كليهما معاً (Badran and Cooke, 1990: pp.41-48, 125-128). تجاوزت المرأة هذه العقبات ووجدت في الصالونات الأدبية فرصة للتعبير عن رأيها ومناقشة من أم تلك الصالونات من رجال الفكر والسياسة في كل من بيروت والقاهرة اللتين نشطت فيهما حركة هذه الصالونات، وقد حملت الصالونات في أغلب الأحيان أسماء صاحبتها كصالون مي زيادة (Zeidan, 1995: pp.50-55) ⁽²⁾.

"كان للصحافة دور فاعل في تحريك أقلام النساء وخلق جو أدبي يقوم على الإبداع والنقد التشجيعي الذي رحب بمجيء المرأة إلى مجال اعتبر حكراً على الرجال. فاستطاعت المرأة أن تنشر آراءها ونتائجها الأدبية في كثير من الصحف والمجلات النسائية التي غمرت الساحة الصحفية آنذاك، وكان لظهورها المكثف في العالم العربي أثر بالغ في تطور الكتابة النسائية من حيث المستوى الفني والمواضيع المطروحة فيها" (صفوري، 2001: ص27) ⁽³⁾.

1. انظر ما يقوله زيدان عن ظاهرة الكتابة بأسماء مستعارة في:

Joseph Zeidan. (1995). **Arab Women Novelists**, p.49

2. عن الصالونات الأدبية وأثرها في نهوض الكتابة النسوية انظر:

بثينة شعبان. (1999). **100 عام على الرواية النسوية**. (بيروت: دار الآداب)، ص28-30. وكذلك في:

Miriam Cooke. (1992). "Arab Women Writers". In. M.M.Badawi (ed.). **Modern Arabic Literature**, pp.446-448

3. انظر قائمة الصحف والمجلات العربية في: Joseph Zeidan. (1995). **Arab Women Novelists**, pp. 238-.

كما أسهمت حركات التحرر النسوية التي نشطت بصورة خاصة في مصر أول أمرها ثم اتسعت إلى الأقطار العربية الأخرى، في تشجيع المرأة على الكتابة والتعبير عن قضاياها عبر المجالات النسوية التي صدرت آنذاك "كمجلة الفتاة" عام 1892، "أنيس الجليس" عام 1893، و"فتاة الشرق" عام 1906، كما نشرت المرأة نتاجها في مجلات ذكورية كالمقالات التي نشرتها باحثة البادية في مجلة "الجريدة" (Badran and Cooke, 1990: p.xviii). وقد كانت ملك حفني ناصف "باحثة البادية" إحدى النساء اللواتي ناصرن قضية المرأة، وقد سبقتها في ذلك عائشة التيمورية، مي زيادة، وليبية هاشم، غير أن هؤلاء قد غلب عليهن التوجه الأدبي، بينما انكبّت باحثة البادية على المطالبة بالحقوق الاجتماعية للمرأة، وركزت دعوتها على المطالبة بتعليمها وتربيتها، فظهرت كمن تخصصت في الميدان الاجتماعي للدفاع عن المرأة (بنمسعود، 1994: ص31-32). وفي عام 1914 أسست السيّدة هدى شعراوي، بدعم من بعض الأميرات المصريات، الاتحاد النسائي المصري، وكانت كل من مي زيادة، وليبية هاشم عضواً فيه (Badran and Cooke, 1990: p.xxvii).

هذه الحركات والتنظيمات دعمت المرأة العربية ومنحتها ثقة بنفسها، مما جعل بعض الكاتبات يتجرأن على نشر نتاجهن في صحف رجولية. فنشرت عائشة التيمورية في "الآداب" وساهمت كثير من النساء في صحف أخرى كـ"اللطائف" و"المقتطف" و"الجريدة" (Badran and Cooke, 1990: p.xxvii). ومع دخول المرأة المصرية الجامعة ظهر جيل جديد من الكاتبات الجامعيات وارتقى الفن القصصي لدى المرأة المصرية. فكتبت سهير القلماوي "أحاديث جدتي" عام 1935، تلتها عائشة عبد الرحمن الملقبة "بنت الشاطئ" فنشرت "الريف المصري" عام 1937، ثم أمينة السعيد التي أصدرت روايتها "الجامحة" و"آخر الطريق"، ثم جاذبية صدقي، ولطيفة الزيات، وهو الجيل الذي يمكن تسميته بجيل الريادة أو الرعيل الأول من كاتبات القصة (فوزي، 1987: ص9).

منذ مطلع الثلاثينات من القرن العشرين أخذت القصة النسوية تخرج عن نزعتها السطحية كما نجد في مجموعة "أحاديث جدتي" لسهير القلماوي، ومجموعة "صور من حياتنا" لعائشة عبد الرحمن. ومع تزايد عدد المثقفات ازدادت العناية بالفن القصصي، وظهرت أقلام نسائية جديدة مثل صوفي عبد الله التي بدأت تجربتها القصصية بترجمة الروايات الفرنسية والانجليزية ابتداءً من عام 1951. وقد بلغت ترجماتها خمساً وثلاثين رواية خلال خمس سنوات، وأصدرت مجموعتين قصصيتين هما: "بقايا رجل" و"ثمن الحب". كما ساهمت السيّدة أمينة السعيد في هذا الميدان وتناولت قضية المرأة في قصتها "الهدف الأكبر"، غير أنّ أغنى تجربة قصصية عرفها تطور القصة النسوية تتمثل في قصص جاذبية صدقي، وكان قد صدر لها أربع مجموعات

قصصية هي: "ملكة الله" عام 1954، "بكي قلبي" عام 1957، "شيء حرام" عام 1959 و"ليلة بيضاء" عام 1960 (بنمسعود، 1994: ص41-42) ⁽¹⁾.

تابعت الكاتبات الرائدات نتاجهن أمثال بنت الشاطئ فنشرت مجموعة قصصية بعنوان "امرأة خاطئة" عام 1958، كما نشرت سهير القلماوي قصصاً عديدة في الصحف والمجلات المصرية خاصة في سنوات الأربعين والخمسين من القرن العشرين. وإلى جانب هؤلاء الرائدات نشط فريق آخر من الكاتبات الشابات نشرن نتاجهن في الصحف المصرية أبرزهن إحسان كمال المولودة عام 1934 (بوسكيل، 2004: ص171).

وبرزت من الكاتبات غير المصريات اللبنانية ليلى بعلبكي المولودة عام 1936، وملكة الدر محمد عبد الله (1922-1969)، وهي كاتبة سودانية طلائعية نشرت قصصها في أربعينات وخمسينات القرن العشرين، كما كتبت رواية وحيدة حملت اسم "الفراغ العريض" نشرت بعد موتها بخمس سنوات. وفي فلسطين برزت الكاتبة سميرة عزام (1928-1967)، وصدر لها مجموعتان قصصيتان كانت الأولى "أشياء صغيرة" عام 1954 (بوسكيل، ص: ص172).

وقد طرأ تطور كبير على الفن القصصي العربي عامة والأدب النسوي خاصة في ستينات القرن العشرين وسبعيناته، وذلك نتيجة عدة متغيرات سياسية، اقتصادية، اجتماعية وثقافية. فقد أقيمت مؤسسات ثقافية عديدة، وفتحت الجامعة أبوابها أمام المرأة، وغمرت الساحة الأدبية بكم هائل من الصحف والمجلات التي نشرت نتاجاً أدبياً غزيراً في الأقطار العربية المختلفة، الأمر الذي أدى إلى ظهور عدد كبير من الكاتبات في العالم العربي أمثال: نوال السعداوي (1930) التي نشرت عدداً كبيراً من الكتب بالإضافة إلى خمس مجموعات قصصية منها مجموعة "حنان قليل" عام 1962. والكاتبة المصرية نجيبة العسال (1921) التي أصدرت خمس مجموعات قصصية أيضاً منها مجموعة "الغائبة" عام 1963. وفي لبنان أثارت ليلى بعلبكي ضجة اجتماعية كبرى بعد نشر مجموعتها "سفينة حنان إلى القمر" عام 1963، وقد أوصلتها هذه المجموعة أروقة المحاكم واتهمت في المس بالأخلاق. وفي سوريا برزت القاصة والروائية غادة السمان (1942)، فنشرت عدة مجموعات قصصية منها "لا بحر في بيروت" عام 1973 (بوسكيل، ص: ص172-173).

في ثمانينات القرن العشرين بلغ نشاط المرأة العربية في الساحة الأدبية أوجه. وقد شهدت الساحة الأدبية أحداثاً جمة رسّخت أقدام المرأة المبدعة وخاصة في مجال الفن القصصي. فقد ظهرت عدة

1. استعراض للنهضة الأدبية النسوية في العالم العربي منذ بدايات القرن العشرين. انظر:

Nathalie Handal.(2000). *The Poetry of Arab Women*, pp.1-13.

مجلات خاصة بالإبداع النسوي مثل مجلة "الكاتبة" الصادرة في لندن عام 1994، كما أعدت مجموعة من الانطولوجيات الخاصة بالكتابة النسوية، كانت من نتاج الكاتبات من النساء بصورة خاصة، كالأنطولوجيا التي أعدتها لطيفة الزيات وحملت اسم "كل هذا الصوت الجميل" عام 1994، وأخرى أعدتها يمنى العيد أسمتها "مختارات من القصة النسائية العربية" عام 1998 وغيرهما. كما ساهمت المرأة العربية في إقامة دور نشر خاصة بها، معتمدة في نشر إبداعاتها وإبداع قريباتها من النساء على نفسها مثل "دار سعاد الصباح" للشاعرة الكويتية سعاد الصباح، و"منشورات غادة السمان" عام 1977، وكذلك "منشورات أحلام مستغانمي" عام 2003، إضافة لإقامة دور نشر عربية خاصة بالإبداع النسوي مثل دار النشر "تور" في القاهرة، وحملت اسم "دار المرأة العربية للنشر". ويبدو أنّ المرأة العربية المعاصرة نزعت ثقافتها من الرجل الذي كان متحدثاً باسمها. فعنيت هي بذاتها بالتعبير عن همومها وقضاياها، وقد تمثل ذلك في ظهور بحوث أدبية لمبدعات عربيات في العقد الأخير من القرن العشرين أمثال لطيفة الزيات، شيرين أبو النجا، بثينة شعبان وغيرهن. وقد عنيت هذه البحوث بدراسة وبحث الفن القصصي عند المرأة العربية في العصر الحديث بشكل خاص، كما نشط جمهور النساء في مجال النقد الأدبي، وشاع مصطلح الأدب النسوي في الدراسات الأدبية الحديثة حتى تجذر في وعي النقاد والباحثين، مما أوصل الأدب النسوي العربي إلى مكانة مرموقة (בוסקילה, שם: עמ' 173-175).

تميّزت هذه المرحلة أيضاً بهيمنة الكاتبات المصريات واللبنانيات على الساحة الأدبية خاصة في مجال الفن القصصي. ومن أبرز الكاتبات المصريات في هذه المرحلة الكاتبة سلوى بكر (1949) وقد نشرت عدة مجموعات قصصية وبعض الروايات، مثل مجموعتها الأولى "زينات في جنازة الرئيس" عام 1986. وإلى جانبها نشطت مجموعة من الكاتبات المصريات اللواتي كُشفن عنايتهن بعالم المرأة، وتميزن بجرأة واضحة في طرح موضوعات اعتبرت من قبل في عداد المحظورات. ومن هؤلاء الكاتبات اللواتي بدأن نشاطهن الأدبي في سنوات التسعين سمية رمضان، حيث كتبت مجموعات قصصية وروايات، من أشهر مجموعات القصصية مجموعة "خشب ونحاس" عام 1995، ومي التلمساني (1965) التي كتبت هي الأخرى القصة والرواية، ومن مجموعات القصصية مجموعة "نحت متكرر" عام 1994⁽¹⁾.

1. من كاتبات القصة القصيرة منذ ثمانينات القرن العشرين أيضاً في مصر: وفية خيرى، عائشة أبو النور، اعتدال عثمان، نعمات البحيري، سحر توفيق، منى رجب، سهام بيومي ومنى حلمي. انظر: سوسن ناجي. (1995). صورة الرجل في القصص النسائي. (القاهرة: وكالة الأهرام للنشر والتوزيع) ج1، ص: 23. وانظر كذلك قائمة مفصلة لكاتبات القصة القصيرة في مصر في: سوسن ناجي. (ن.م.)، ج2، ص: 357-363.

أما في لبنان فبرزت الكاتبة حنان الشيخ (1945) التي بدأت بنشر الروايات والقصص القصيرة منذ ثمانينات القرن العشرين. وكانت مجموعتها الأخيرة "أكنس الشمس عن السطوح" عام 1994، كما برزت بعض الكاتبات في أقطار عربية مختلفة مثل "سلمى مطر سيف" (1968) المولودة في الامارات، والكاتبة الكويتية ليلي العثمان (1945) وشريفة الشمالان (1948) من السعودية، ولطفية باقا (1964) من المغرب، والعراقية لطيفة الدليمي (1938) وابنة بلدها الشاعرة القاصّة مي مظفر (1940) ولها أربع مجموعات قصصية (בוסקילה, שם: עמ' 175-176). وهكذا صارت الساحة الأدبية تعج بكم هائل من المبدعات اللواتي أثبتن حضورهن فيها من أمثال إميلي نصرالله، هاديا سعيد من لبنان، رضوى عاشور، اعتدال عثمان، سهام بيومي من مصر، ناديا خوست من سوريا، ليانة بدر من فلسطين، عروسيّة النالوتي، ورشيدة التركي من تونس، وغيرهن كثرات من الكم المتدفق في شتى الأقطار العربية (الزيات، 1994: ص203-210).

3. مراحل تطوّر الأدب النسوي العربي الحديث

تشير "إلين شوالتر" "Elaine Showalter" في دراسة لها عن تقاليد الأدب النسوي في الرواية الانجليزية إلى ثلاثة أطوار لتطور أدب المرأة الانجليزية وهي:

أ. طور التقليد للأدب السائد، وتطلق عليه مصطلح "Feminine".

ب. طور الاحتجاج على معايير وقيم الأدب السائد مع المطالبة بالتححرر عنه، وتسميه "Feminist".

ج. طور البحث عن الهوية الذاتية واكتشافها "Female". وتعتقد "شوالتر" أنّ هذه الأطوار الثلاثة مشابهة لمراحل تطور أي أدب (Showalter, 1999: p.13).

يُعلّق "صبري حافظ" على هذا التقسيم مُنوّهاً إلى انسجامه مع تقسيم "جوليا كريستيفا" "Julia Kristeva" الذي يشمل ثلاثة أطوار أيضاً وهي:

أ. مطالبة المرأة بفرص متساوية في سبيل الوصول إلى النظام الرمزي، الأنوثة المتحررة والمساواة.

ب. رفض النساء للنظام الرمزي الذكوري تحت شعار الاختلاف وتمجيد الأنوثة.

ج. رفض النساء للتقسيم ذكوري - أنثوي كأمر فوق طبيعي.

ويعتقد حافظ أنّ تقسيم "كريستيفا" ينسجم أيضاً مع تصنيف الخطاب السردي الأنثوي في الأدب العربي، مثلما ينسجم مع تقسيم "شوالتر" (Hafez, 1995: p. 158).

ينطلق صبري حافظ من هذين التصنيفين ويطبّقهما على مراحل تطوّر الأدب النسوي العربي على النحو التالي:

- أ. المرحلة الأولى: في هذه المرحلة تبنت المرأة العربية وجهة النظر الثقافية السائدة، وحاولت الكاتبات العربيات منذ ملك حنفي ناصف ووردة اليازجي وغيرهما، إعادة إنتاج الخطاب السردي السائد الذي يحاول وضع المرأة في مكانة معيّنة، ودور معين، وتصور معين.
- ب. المرحلة الثانية: وهي مرحلة التمرد على الخطاب الذكوري السائد. حيث بدأت المرأة العربية في تمردها على المتن السائد ونقضه، ونقده، وإعادة طرحه بطريقة جديدة.
- ج. المرحلة الثالثة: وهي أكثر المراحل خصوبة برأيه، وتتميز بتعدد روافد الوعي النسوي مع حضور الثقافة السائدة والتفاعل معها، بالإضافة إلى تميّز الثقافة الجديدة التي قدمت نظرة مغايرة للواقع مما جعل كتابات هذه المرحلة أكثر غنى وتعقيداً (برادة، 1998: ص444-445)⁽¹⁾.
- وفي اعتقادنا أن أي معيار يتخذ لتقسيم مراحل تطور أي أدب لن يصل إلى درجة الكمال، بل لا بد وأن تعترضه بعض العيوب، أو تغيب عنه بعض الأمور. وعليه نرى أن يكون المعيار الذي نتخذه لتقسيم مراحل الأدب النسوي العربي الحديث هو ما ذهب إليه كل من حافظ وناجي مع دمج معيار بوسقيلة الزمني الذي يضيف بعداً آخر في مراحل تطور هذا الأدب. ومن هذا المنطلق نرى أن الأدب النسوي العربي الحديث قد مرّ في ثلاث مراحل أساسية على النحو التالي:
- أ. مرحلة تقليد الأدب السائد: منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين وتتفرع إلى قسمين: 1. مرحلة الريادة 2. مرحلة الانطلاق.
- ب. مرحلة التمرد: منذ نهاية النصف الأول من القرن العشرين وحتى ثمانينات القرن العشرين.

1. ترى "سوسن ناجي" في دراسة لها عن "صورة الرجل في القصص النسائي" أن أدب المرأة المصرية الحديث مرّ في ثلاث مراحل قريية من التقسيمات المذكورة أعلاه وهي: أ. جيل الرائدات أمثال: ابنة الشاطئ وسهير القلماوي وغيرهما ب. جيل الوسط أمثال: نجبية العسال، نوال السعداوي، احسان كمال وغيرهن ج. الجيل المعاصر أمثال: عائشة أبو النور، اعتدال عثمان، منى حلمي، سهام بيومي وغيرهن. انظر:

سوسن ناجي. (م.س.)، ج1: ص23. أما "لومي ألعدي-بوسكילה" فيقسم مراحل تطور الأدب النسوي العربي الحديث إلى أربع مراحل زمنية على النحو التالي أ. المرحلة الأولى: من عام 1870-1939 ب. المرحلة الثانية: من عام 1939-1960. ج. المرحلة الثالثة: من عام 1960-1980. 4. المرحلة الرابعة: 1980 - إلى يومنا. انظر:

لومي ألعدي-بوسكילה. (2004). **دعالييس لלא عكבים- סיפורים מודרניים של יוצרות ערביות**. (שם), עמ' 170-175.

ويشير "ابراهيم طه" في هامش مقالة له عن مضامين الأدب النسوي إلى ثلاثة اتجاهات أساسية على النحو التالي: الأول منذ القرن التاسع عشر وحتى عام 1950، والثاني منذ 1950 وحتى منتصف عام 1980، أما الثالث فمن أواخر عام 1980 وحتى اليوم انظر:

Ibrahim Taha. (2006). "Beware Men, They Are All Wild Animals"- Arabic Feminist Literature : Challenge, Fight, and Repudiation". **Al-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature** (ed.). by Shimon Ballas. (Haifa: University of Haifa), Vol.27, p.32.

ج. مرحلة الثورة: منذ ثمانينات القرن العشرين إلى يومنا⁽¹⁾.

وتجدر الإشارة إلى إمكانية اعتبار كل من هذه المراحل تمهيداً ومقدمة للمرحلة التي تليها، بالإضافة إلى تداخل هذه المراحل مع بعضها البعض، إذ لم يغب مثلاً الاتجاه التقليدي، لا عن المرحلة الثانية ولا الثالثة، حيث ما زلنا نلتقي بكثير من الكاتبات اللواتي يلتزمْنَ التقليد في نتاجهن الأدبي إلى اليوم. وفيما يلي تفصيل هذه المراحل الثلاث.

3.1.1. مرحلة التقليد

تشمل هذه المرحلة نتاج الرائدات من الكاتبات العربيات اللواتي دخلن عالم الأدب منذ منتصف القرن التاسع عشر تقريباً وحتى منتصف القرن العشرين. وتنفرج إلى فرعين هما: مرحلة الريادة ومرحلة الانطلاق، ويجمع بينهما اتجاه الأدب النسوي في هذه المرحلة إلى تبني وجهة النظر للثقافة السائدة واتباع الأعراف الأدبية الذكورية، مع بعض محاولات الخروج عن هذه الأعراف السائدة على الصعيد الثيماتي، خاصة في مرحلة الانطلاق.

3.1.1.1. مرحلة الريادة

تعرّضت الكاتبات في هذه المرحلة إلى عقبات عديدة أشرنا إلى بعضها فيما تقدّم، فقد وقف لهن المجتمع البطريركي بالمرصاد، ومنعهن عن مواصلة عطائهن الأدبي بأشكال عديدة ووسائل مختلفة، كرفض العائلة لها، أو ضغوط من قبل الزوج أو الأب. الأمر الذي أدى إلى تتكّب كثيرات عن الكتابة حين لجأت أخريات إلى الكتابة تحت أسماء مستعارة، إضافة للهجوم اللاذع على أدب المرأة، ناهيك عن مواقف النقاد الرجال من أدب المرأة وتجاهلهم لنتاجها أو سخريتهم منه، مدّعين أن مخيلة النساء وخبرتهن محدودتان، ولا يمكن للمرأة أن تخرج من عالم البيت والأطفال في كتابتها (صفوري، 2001: ص31-32)⁽²⁾.

1. انظر تصنيفاً مشابهاً في: Joseph Zeidan. (1995). *Arab Women Novelists*, P:235-236.

2. انظر المزيد عن ظاهرة توقف كثير من الكاتبات عن الكتابة في:

إيمان القاضي. (1992). *الرواية النسوية في بلاد الشام - السمات النفسية والفنية 1950-1985*. (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع)، ص:28. وفيما يتعلق بعدائية الرجل لإبداع المرأة يورد "صلاح صالح" قصة تشير إلى اغتيال ريادة المرأة الثقافية متمثلة باغتيال امرأة ذات ثقافة عالية تدعى "هياتيا" بتحريض من رئيس أساقفة الاسكندرية المدعو "سيريل"؛ لأنها كانت تجسد جماع ثقافة عصرها، إذ كانت متمكنة في مجالات علمية وأدبية عديدة، انظر: صلاح صالح. (2003). *سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية*. (الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي)، ص:137-138.

ومن مظاهر كبح المرأة عن الكتابة في هذه الفترة انتشار ظاهرة تزوير بعض الأعمال الأدبية التي كتبها رجال ونسبتها إلى المرأة، فقد نهج بعض الكتاب إلى الكتابة "باسم المرأة مثلما فعل سليم سرקيس وكتب في مجلته بإمضاء "مريم مزهر"، أو ما كتبه نظمي لوقا في الأهرام بتوقيع "حكمت كامل". وقد استمرت هذه الظاهرة ووضحت في المرحلة التالية، فإنّ كثيرًا من الكاتبات المشهورات اللاتي لمعت أسماءهن، فيما أعرف عن قرب لا يكتبن باسمهن. ومن الكتب المزورة المنسوبة إلى المرأة ذلك الكتاب الضخم الذي نشر عام 1928 باسم "السفور والحجاب" لنظيرة زين الدين. فقد تبين من بعد، أن هذا الكتاب من تأليف مجموعة من المبشرين المستشرقين... وقد كشف هذه الحقيقة "مصطفى الغلاييني"، الكاتب العربي اللبناني الذي عاصر هذه المعركة وشاهدها بنفسه" (الجندي، د.ت: ص14-15).

اتجهت الكتابة النسوية في هذه المرحلة من حيث المضمون إلى التركيز على "القضايا الاجتماعية التي عكست من خلالها معاناة المرأة العربية في علاقتها مع الرجل، كما نجد ذلك في قصة لبيبة هاشم "قلب الرجل" التي نشرت عام 1904" (صفوري، 2001: ص25). وتلاحظ "سوسن كردوش": "أنّ المرأة ككاتبة ركزت في المرحلة الأولى على مشاكلها العاطفية، ولم تشدد على المطالبة بإجراء تغييرات أساسية في نمط حياتها أو تعبر عن تطلعات فكرية وسياسية" (كردوش، 1997: ص30) (1). أمّا محور كتابات المرأة في هذه المرحلة فقد دار في فلك المرأة وقضاياها الخاصة. كالمطالبة بالحرية والعمل خارج البيت، حقها في العمل السياسي، رفض التمييز في المعاملة بين الذكر والأنثى ونحو ذلك (صفوري، 2001: ص28) (2). يؤكد "نزيه أبو نضال" أنّ الرواية النسوية في هذه المرحلة "تتحرك بحرية تامة في جميع الحقول والاتجاهات التي اشتغلت عليها الرواية الذكورية" (أبو نضال، 2004: ص275). ويضيف أنّ "المرأة في روايتها ركزت على أمرين أساسيين وهما: الكتابة الروائية التاريخية التي تبتعد المرأة فيها كثيرًا عما هو خاص ونسوي إلا بالإحياءات غير المباشرة، وهذه الظاهرة نجدها لدى الكاتبات الرائدات... والكتابة الروائية الأقرب إلى المذكرات أو السيرة الشخصية مع تغييرات طفيفة على بعض الأسماء" (أبو نضال، 2004: ص275). وتشير "سوسن ناجي" إلى عدم معرفة المرأة في مرحلة الريادة بالفروقات بين الأجناس الأدبية، نتيجة تداخل المصطلحات، وتري أنّ الكتابة النسائية "تخلط بين مصطلح الرواية والمسرحية والقصة القصيرة

-
1. انظر تأكيدًا لهذا الرأي في: حنان عواد. (1988). قضايا عربية في أدب غادة السمان. (بيروت: دار الطليعة)، ص: 23-24.
 2. عن الهم النسوي في كتابات المرأة انظر مزيدًا في: إيمان القاضي. (1992). (م.س.)، ص: 30.

خطأ شديداً، وذلك راجع بالطبع إلى تداخل المصطلحات في تلك الفترة... وكأنّ الكاتبات في تلك الفترة - الربع الأول من القرن العشرين - لم ينتبهن إلى الفروق الزمنية بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية. أيضاً الترجمات التي قدمها (ترجمتها) في هذه الفترة لم تترجم أعمالاً قصصية لكاتبات مثلهن، كما لم يترجم قصصاً قصيرة بعينها - كما فعلت ليبية هاشم - بل كن يترجمن موضوعات إنشاء، مقالات، مذكرات... الخ" (ناجي، 1995: ص11-12) .

مما تقدم يمكننا القول إن "الطابع النسوي ضعيف في أدب هذه الفترة ويغلب عليه التأثير بأدب الرجال، مع ضعف اللمسات النسوية العميقة، ويرجع ذلك إلى غلبة الاتصال ببيئات الرجال" (الجندي، د.ت: ص15)⁽¹⁾. زد على ذلك سمة السطحية التي ميزت كتابة المرأة، وكثرة النقل عن الأدب الغربي بسبب انطلاق الأدب النسوي في أول أمره من مجال الصحافة حسبما يؤكد "الجندي"، في قوله: "ولقد أعانت الصحافة على ظهور عدد كبير من الكاتبات، ولما كان الأدب النسوي قد بدأ من الصحافة، ولم ينشأ متحرراً عنها، لذلك فقد لحقته عيوبها في الأسلوب السطحي، ومظهر السرعة والبعد عن العمق، والإسراف في النقل من الأدب الأوروبي... ولعلنا لا ننكر على الأدب النسوي بروز طابع الحزن والحرمان والنظرة المتشائمة والدعوة إلى تحرير المرأة وتعليمها، وإلى بيان مكانة المرأة في المجتمع، وإلى الكشف عن مشاعرها وعاطفتها على نحو فيه إيمان بالله وارتفاع وتسام عن المادية، وذلك في هذه المرحلة التي نورخها بالذات" (الجندي، ن.م: ص16).

وتبقى الإشارة في هذه المرحلة إلى دور حركات التحرر النسوية في العالم العربي في ردف الحركة الأدبية عامة والأدب النسوي خاصة، إذ نشهد في الفترة الممتدة من عام 1860 وحتى عام 1920 نشوء ما يسمى بالحركة النسوية الخفية، ونجد لها تعبيراً في الكتب التي أصدرتها عدد من النساء اللاتي ينتمين إلى الطبقة الوسطى والمترفة. وكذلك في المجلات النسوية مثل مجلة الفتاة (1892)، "أنيس الجليس" (1893)، و"فتاة الشرق" (1960)، وكذلك في مجلات ذكورية كمقالات باحثة البادية التي نشرتها في "الجريدة"، وقد تركزت جل هذه الحركات خلال هذه الفترة في مصر، وفي ذلك يظهر إسهام الصحافة في ردف حركة الأدب النسوي في العالم العربي.

1. يعتقد "عبد الله الغدامي" أن الأنثى لجأت الى استعمال لغة الذكر في سبيل اتقان التعبير عن جوهر ذاتها الأنثوية من

جانب، وفي اطار تناقضاتها الراهنة، أو الدائمة مع الذكورة من جانب آخر، فقد مكنتها استعمال لغة الذكورة من امتلاك

حرية التعبير عما تريد بشكل أفضل، وأكثر دقة مما لو كانت قد استعملت لغتها الأنثوية انظر:

صلاح صالح. (2003). سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية. (م.س.)، ص: 84-85.

3.1.2. مرحلة الانطلاق

ساعد ظهور عدد من الكاتبات المثقفات منذ ثلاثينات القرن العشرين على نهضة الكتابة النسوية، وجميعهن من الوسط الأكاديمي. إذ عملن محاضرات في الجامعات المصرية مثل لبيبة هاشم، سهير القلماوي، عائشة عبد الرحمن، فكتبن أبحاثاً أكاديمية عديدة وقَدَّمن ترجمات لأعمال أدبية من الأدب الغربي، إضافة لكتابتهن الرواية والقصة القصيرة فأثرين بذلك الساحة الأدبية وفتحن آفاق النساء على مضامين جديدة. وقد تميزت كتابة المرأة في هذه الفترة بعدة مميزات أبرزها تأثر الكاتبات بالآداب الغربية خاصة الأدب الفرنسي والانجليزي، وطغيان الطابع الرومانسي التشاؤمي على أعمال الكاتبات التي دار معظمها حول قضايا المرأة ومكانتها الاجتماعية (بوسكيل، 2004: لم' 170-171).

كما طرأت تغيرات على المجتمع العربي أسهمت في تطور كتابة المرأة. فقد خرجت المرأة إلى ميدان العلم والعمل، "فانتسح أفقها وبدأت تغيرات جذرية تمس تكوينها الفكري والنفسي، فبدأت تتخلص من مفاهيم كانت ملتصقة بها ومرادفة لاسم المرأة، وطرأت تطورات جوهرية في منظومة مفاهيمها وزاوية رؤيتها، فأخذت تقترب من المناطق المحظورة عليها، وأخذت الهوية تزداد بين وعيها وتطلعاتها، وبين واقعها المرير، فكان من الطبيعي أن تنبري الأقلام النسوية في البدء للتعبير عن واقع المرأة وتوضيحه، وإبراز آلام المرأة والظلم المحيق بها" (القاضي، 1992: ص13). ومنذ العقد الرابع من القرن العشرين طرأ تطور بارز في كتابة المرأة العربية نتيجة المتغيرات السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية والثقافية التي طرأت على العالم العربي. فزادت العناية بالقصة القصيرة التي احتلت مكانة بارزة في الساحة الأدبية، بعد اطلاع الكاتبات على نتاج زميلاتهن في الغرب، واكتسبت القصة تقنيات فنية جديدة، كاستخدام عناصر واقعية، وخاصة الواقعية الاشتراكية التي برزت في نتاج المرأة المصرية واللبنانية اللتين استحوذتا على عالم القصة في العالم العربي. إلى جانب ظهور عدد من الكاتبات في الأقطار العربية الأخرى مثل سوريا، العراق، السودان وفلسطين. أما على صعيد المضمون فظلت قضية المرأة ومطالباتها بالمساواة في صدارة مضامين الكتابة النسوية (بوسكيل، 2004: ص170).

في هذه الفترة أيضاً لم تتمكن المرأة من تخطي الأعراف الأدبية الذكورية والتحرر منها بصورة عامة، وظلت كتاباتها تدرج في إطار التقليد. "بمعنى أن كتاباتهن ظلت تعيد موقفاً رجولياً تقليدياً يساير ما هو سائد من قيم أدبية وفكرية - وذلك لانتمائهن إلى منظومة القيم السائدة في المجتمع -

حيث ظلت صورة الذات -لديهـن - محددة من خلال منظور الرجل والمجتمع" (ناجي، 1995: ص338). إلا أننا نلتقي منذ منتصف الخمسينات بعض الكاتبات اللواتي تميّزن بجرأة على خرق المألوف والخروج عن الأعراف الأدبية السائدة وذلك "حين أعلنت كل من ليلي بعلبكي في لبنان، وكوليت خوري في سوريا تمرداً على وضع المرأة، وتجرات على طرح مواقفها ومشاعرها مما أثار زوبعة كبيرة حولهما" (ابو نضال، 2004: ص227). الأمر الذي يوحى ببداية فترة التمرد على المؤسسة الأدبية السائدة ونقد الخطاب السائد، والخروج منه إلى نوع جديد من الخطاب الذي يعكس وجهة نظر أنثوية خاصة بالمرأة ومغايرة لنظرة الرجل.

3.2. مرحلة التمرد

تعتبر هذه المرحلة وليدة المتغيرات الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية والثقافية التي طرأت على العالم العربي في سنوات الخمسين التي ظهر أثرها بعد عقد من السنين. فعلى الصعيد الثقافي أقيمت مؤسسات ثقافية عديدة في الأقطار العربية المختلفة، كما أسلفنا، وطرقت المرأة العربية أبواب المعاهد العليا والجامعات، فانتسح أفقها الثقافي وتلقحت أفكارها ببذور الثقافة العربية والغربية. وقد نتج عن ذلك زيادة ملحوظة في عدد النساء الكاتبات خاصة بعد اتساع الدوائر الثقافية وإقامة الصحف والمجلات الأدبية العديدة، فازداد مع ذلك عدد قراء الأدب العربي وأخذ في الاتساع شيئاً فشيئاً مما أدى إلى نشر نتاج أدبي غزير، خاصة في مجال النثر (בוסקילה، 2004: ص172).

رغم هذه القفزة وزيادة عدد الكاتبات إلا أن المواضيع التقليدية لم تغب عن إبداع المرأة العربية. فقد استمر حضور المواضيع التي تشغل المجتمع العربي بصورة عامة في أدب المرأة كطغيان التقاليد الاجتماعية، المساواة بين الرجل والمرأة، حق الانتخاب والتعليم وغير ذلك. ونشهد في أدب هذه المرحلة خروج بعض الكاتبات إلى مضامين منتزعة من عالم الكاتبة الخاص، الأمر الذي أدخل معظم الكاتبات في صراع بين الانتماء للأدب الرسمي الذكوري أو الانقطاع لقضية المرأة والتعبير عن مشاكلها في المجتمع. وهو ما يسميه النقاد "مركّب انتماء الأنثى" "Female Affiliation Complex" ويقصد به "القلق الذي يواجه الكاتبة في المجتمع اليوم، إذ تواجه صراعاً بين الانتماء إلى أدب الرجال ودوافع أنوثتها، مما يجعلها أشبه بالفتاة في مرحلة النمو التي تواجه صراعاً، حسبما يقول فرويد، بين الانتماء إلى جنسها أو الخروج عليه". ويضيف "محمد عناني" أن واضعتي هذا المصطلح تقترحان "حلاً يتمثل في نموذج فكري يتضمن الانتماء المزدوج

على تناقضاته، بحيث يستثمر قلق الأنثى وسخاء عطائها في الإبداع الأدبي" (عناني، 1996: ص29)⁽¹⁾. في مقال لـ "جيل رمزي" "Gail Ramsay" عن أدب المرأة في الخليج تشير إلى هذه الظاهرة وتري أن إبداع المرأة المتأثر بالحدثة "يتأرجح بين اللهات وراء الحدثة من جهة والاتصال بالعرف التقليدي والتفاعل مع التأثيرات الغربية" (Ramsay, 2002-2003: p.374). وعليه لم تتمكن الكاتبة العربية من التحرر نهائياً من سلطة المنظومة الذكورية السائدة بشكل مطلق، إنما خرجت عنها بقدر ما سمحت لها ثقافتها واطلاعها على مستجدات الأدب العالمي، ومقدار ما تتحلى به من جرأة على خرق المؤلف⁽²⁾.

على صعيد الثيمات المطروحة في أدب المرأة نلمح، زيادة على المضامين المذكورة أعلاه، يقظة وعي الكاتبة العربية بقضايا شعبها ووطنها، خاصة بعد حرب حزيران 1967، فصار موضوع الهزيمة والضياع مسيطراً على أدب هذه الفترة، "وصارت الشخصيات الأنثوية في كتابات ما بعد الحرب أكثر وعياً وأشد التزاماً بالناحية السياسية" (عواد، 1988: ص101).

ففي الرواية مثلاً نشهد تحولاً بارزاً في مضامينها و"لعل التحول الأكثر بروزاً بعد النكسة نجده لدى ليلي عسيران، فقد كتبت رواية "عصافير الفجر" عن المقاومة الفلسطينية، وتحدثت عن روايتها "خط الأفعى" عن حوادث أيلول الأسود. وفي روايتها "قلعة الأسطة" و"جسر الحجر" تحدثت عن الحرب الأهلية في لبنان، بعد أن كانت رواياتها الثلاث الأولى تتحدث عن المرأة وحريتها" (القاضي، 1992: ص37).

ويبدو أن للحرب الأهلية التي دارت رحاها في لبنان في السنوات 1975-1982، أثراً بارزاً في تمرد الكاتبات اللبانيات ومن ثم تحررهن من قيد المجتمع البطريركي. ويوضح "روجر ألن"

1. يشير "محمد عناني" إلى ان المصطلح "مركب انتماء الأنثى" "Female Affiliation Complex" من وضع اثنتين من رائدات النقد النسائي هما "ساندرا جيلبرت" "Sandra Gilbert" و"سوزان جوبار" "Susan Gubar" وقد ظهر المصطلح في المجلد الأول من دراسة بعنوان "الأرض الحرام" "No Man's Land" (1988)، وعنوان المجلد هو "حرب الكلمات" "The War of Words"، انظر: محمد عناني. (1996). المصطلحات الأدبية الحديثة. (م.س.)، ص:29. وكذلك في:

Sandra Gilbert and Susan Gubar. (1988). **No Man's Land : The place of the women writer in the Twentieth Century**. V.1: The War of the Words. (New Haven, CT: Yale University press), p.170

2. يشير بعض الباحثين إلى أن المرأة تستخدم أعراف التفكير الذكورية، وتحدث بصورة مشابهة للرجل انظر: Evelyn Accad. (1990). **Sexuality and War**, p.24.

أن الحرب "من احدى الوسائل المتحدية، وأحيانًا المدمرة للقيم التقليدية السائدة في المجتمع. فالحرب الأهلية، بصورة خاصة، قد تنزع الأنماط التقليدية بصورة جذرية، بحيث لا يمكن إعادة الوضع إلى سابق عهده. ولقد شهدت الكاتبات اللبنانيات الحرب الأهلية في بلادهن، فكانت الحرب بمثابة بداية لإبداعات أدبية تبحث في تغيير وضع المرأة في المجتمع العربي" (Allen, 1995:p.85).

ظهرت آثار هذه الحرب فيما كتبه كل من غادة السمان واميلي نصر الله من قصص قصيرة وأعمال مطوّلة تظهران فيها المخاوف التي تسعى المرأة إلى تجنبها في مثل هذه الظروف، كالتعامل الوحشي غير الأخلاقي الذي ولدته الحرب، مما جعل النساء يتخذن موقفًا حازمًا وعدائياً يناقض ويتحدى العرف السائد في المجتمع، فيما يتعلق بدور المرأة (Allen, Ibid., p.85) ⁽¹⁾.

وقد أحدثت الحرب الأهلية في لبنان أيضاً نتائج ايجابية على موقف المرأة من وطنها إذ رفضت كثير من النساء الهجرة والابتعاد عن الوطن وتركه للفساد والخراب، الأمر الذي يعكس نضوج المرأة فكرياً ووطنياً. وقد ظهر ذلك في محاولات المرأة التي قامت بها لفض الخلاف بين الأطراف المتنازعة، وحقن الدماء، داعية الجميع إلى نبذ العنف والتحلي بروح التسامح بين مختلف الفئات (Cooke, 1987: pp.3-5). تحدّت المرأة العربية، في هذه الظروف، الأعراف الأدبية الذكورية وتمردت عليها وتمحورت مضامينها في مقاومة الأعراف الاجتماعية، كالعلاقة الزوجية، حقوق المرأة الأساسية في الحب والزواج، سيطرة الرجل على المرأة ونحو ذلك.

1. تشير مارغو بدران ومريم كوك إلى ان الحرب الأهلية في لبنان أتاحت لجمهور النساء التعبير عن أنفسهن وقدمت لهن الفرصة لكتابة تدمر البنية الذكورية انظر:

Margot Badran and Miriam Cooke. (1990). **Opening the Gates : A Century of Arab Feminist Writing**. (London: Virago Press), p.XXXI

وترى ايفلين عقاد أن المجتمعات العربية لا تتصف المرأة حيث يسمح لها بالمشاركة في أعمال الحرب ومساعي التحرر من المستعمر ثم تُعاد الى مكانها الطبيعي-المطبخ- بعد انتهاء الحرب. انظر تفصيلاً لذلك في:

Evelyne Accad. (1990). **Sexuality and War**, pp.1-41; Manuela Marin and Randi Deguilhem.

(2002). **Writing the Feminine: Women in Arab Sources**. (New York: I.B. Tauris & Co Ltd), pp.63-65.

ويشير آخرون الى ان الحرب الأهلية في لبنان أفرزت عدداً هائلاً من الكاتبات وعملت على زيادة الوعي النسوي فارتفعت مكانة المرأة لا على الصعيدين الاجتماعي والثقافي فقط انما أيضاً على الصعيد السياسي حيث تسلّمت المرأة عدة وظائف قيادية انظر: Nathalie Handal. (2000). **The Poetry of Arab Women**, p.14.

ومن أهم الكاتبات اللواتي عالجن "حرية الحب والجنس، صوفي عبد الله، ليلي بعلبكي، ليلي عسيران، ماجدة العطار، كوليت خوري، جورجيت حنوش، وقد رسمت أعمالهن طريق التمرد الفردي النزق، ولم ترَ في الحرية مشروعاً كبيراً، لن يتحقق إلا بالنضال لتحرير المجتمع برجاله ونسائه، ولذا فقد عجزن عن ربط بطلاتهن بإطارهن الاجتماعي، ولم يستطعن إرجاع المشكلات إلى منابعها الحقيقية، من فقر وجهل وتخلف موروث متجذر، تطيل عمره الأنظمة السياسية السائدة" (القاضي، 1992: ص32-33).

وعلى المستوى الفني نشهد تطوراً ملموساً في كتابة المرأة يتّثل في استخدام تقنيات وآليات أدبية جديدة مثل اللجوء إلى توظيف تيار الوعي، والاسترجاع، إضافة لاستفادتها من منجزات علم النفس ومذاهب أدبية كثيرة كاللامعقول، الطبيعية، والواقعية ونحو ذلك. من أبرز الكاتبات في هذه المرحلة نوال السعداوي، نجبية العسال، ليلي بعلبكي، غادة السمان، حنان الشيخ، إميلي نصرالله، ليلي العثمان وغيرهن (בוסקילה، 2004: ص172-173).

تعلّل "سوسن ناجي" تمرّد كاتبات هذه المرحلة بقولها: "أدركت كاتبات الاتجاه الثاني أن تحقق الذات الأنثوية لا يتأتى إلا مع تحرر صورة الذات، وتحرر صورة الذات لا يكون إلا بخروجها من الداخل إلى الخارج – على الشائع والمألوف، وتظهر هذا في شكل رفض صريح للأدوار التقليدية للجنسين- والكاتبات – بهذا – يتجاوزن مرحلة فقدان الكامل للذات أو حتى الوعي بذلك إلى محاولة البحث عنها واستعادتها عبر صيغ حدثية تشكّل افكارهن، وتصوغ للتناقضات التي تحيط أحلامهن، مما دفعهن للتطلع إلى أفق مغاير" (ناجي، 1995: ص339).

3.3. مرحلة الثورة

لم تبدأ هذه المرحلة من نقطة الصفر إنما كانت استمراراً لحركة التمرد النسوية ضد السلطة الأدبية الذكورية التي بدأت في المرحلة السابقة. فقد أصرت المرأة العربية الحديثة على استعادة السلطة التي أوكلت أمرها للرجل، لأن الرجل في كتابته أهمل المرأة ولم يكن أهلاً للثقة وتجسّد قضية المرأة، الأمر الذي جعل المرأة تسعى في كتابتها إلى "استرجاع منطقة وسلطة كان الرجل الكاتب يطلع فيها بدور النيابة أو الوصاية" (برادة، 2004: ص4).

وهكذا أخذت المرأة على عاتقها مهمة التعبير عن ذاتها تعبيراً أدبياً متفاعلاً مع منجزات الطرائق الفنية المكتسبة. ففتحت بذلك أفقاً جديداً للكتابة، يستنطق مشاعر وتجارب مغايرة لما يكتبه الرجل، مما جعلها قادرة على أن تبلور خصائص وسمات تضيء مناطق وفضاءات ظلت مغيبة طوال الفترة التي انفرد فيها الرجل بكتابة النصوص الإبداعية (برادة، ن.م: ص5).

تضافرت عوامل عديدة مكنت المرأة من القيام بهذه المهمة، وتقديم نتاج أدبي جديد، يعكس وجهة نظر مغايرة للوجهة المعهودة. وذلك راجع إلى التطور الملحوظ الذي طرأ على الأدب العربي عامة والأدب النسوي خاصة، نذكر منها على سبيل المثال زيادة نشاط المرأة في تأسيس حركات وتنظيمات نسائية تتبنى قضية المرأة وتدافع عنها، من أهمها "مؤسسة تضامن النساء العربيات" "The Arab Women's Solidarity Association" (AWSA) التي تأسست عام 1989 في مصر وأصدرت مجلة "نون"، وفيها نشر إبداع المرأة العربية، أضيف إلى ذلك كثرة الصحف والمجلات النسوية التي صدرت في مصر والعالم العربي بأسره، خاصة في سبعينات وثمانينات القرن العشرين، مثل مجلة "ثمانية مايو" المغربية، ومجلة "النساء" التونسية، و"أحفاد" السودانية، و"البيت" الليبية، و"سيداتي" السعودية التي صدرت في لندن، وأكثرها حداثة المجلة المصرية "المرأة العربية وبنات الأرض" (Badran and Cooke, 1990: p.xxviii). وكان للجامعات دور بارز في رقد هذه المرحلة، إذ ازدادت الكاتبة العربية ثقافة ومعرفة مكنتها من صقل موهبتها بعد اطلاعها على الثقافات الأجنبية، مما ساعدها على استيعاب الاشكال والنظريات الأدبية الحديثة، ودعاها إلى عدم تجاهل قضاياها مع زيادة قوة الحركات النسوية في العالم.

برز في هذه المرحلة اعتماد الكاتبة العربية على ذاتها في نشر إبداعها أيضاً ورعايته ونقده وقد تمثل ذلك في تأسيس مجلات خاصة بالكتابة النسوية، كمجلة "الكاتبة" وغيرها، وكذلك إعداد انطولوجيات خاصة بنتاج المرأة في الفن القصصي كان معظمها من صنع المرأة أمثال لطيفة الزيات، ويمنى العيد وغيرهما، إضافة إلى إقامة دور نشر خاصة بإبداع المرأة الكاتبة مثل "منشورات غادة السمان" و"أحلام مستغانمي"، وكذلك دار النشر التابعة لمؤسسة تضامن النساء العربيات في القاهرة، أو مطبعة "أبولو" اللبنانية سيمون فتال في كاليفورنيا (Badran and Cooke, 1990: p.xxix).

تميّزت هذه المرحلة أيضاً باعتماد المرأة العربية على نفسها في إعداد بحوث أدبية وأكاديمية لمعالجة أدبها، إلى جانب البحوث التي أعدها بعض الرجال أمثال المصري شمس الدين موسى، والمغربي عبد الحق الميريني، وقد عنيت هذه البحوث برمتها في دراسة الفن القصصي النسوي الحديث بصورة خاصة (בוסקילה, 2004: 'למ' 174-175). كل ذلك زاد من ثقة المرأة العربية بنفسها وأكد مكانتها في ساحة الأدب، خاصة بعد القفزة النوعية التي شهدها في أدبها خلال هذه المرحلة، حتى تجدر مصطلح الأدب النسوي في وعي النقاد والأدباء، وصار شائعاً ومألوفاً.

نتيجة لهذه العوامل والمتغيرات المذكورة أعلاه شهدت الساحة الأدبية العربية تطوراً سريعاً في كتابة المرأة على المستويين الثيماتي والتقني، وشقت كتابتها طريقها إلى الكتابة الايديولوجية. فجعلت همها الاول تضمين كتابتها ما تؤمن به من أفكار ومفاهيم متحدية بذلك الأعراف الأدبية السائدة. وفي ذلك

تقول "زينب جمعة" إن "أهم ما في الأدب الذي تكتبه المرأة هو أنه يحمل رؤيتها للعالم من حولها، وكيفية بنائها للعالم التخيلي بعيون امرأة، وإذا ما كان التساوي الإنساني بين الرجل والمرأة ضرورياً ومطلوباً، فالأهمية اليوم لم تعد في المطالبة بالمساواة إنما في المطالبة بحق الاختلاف" (جمعة، 2005، ص11).

تمثلت ثورة المرأة الكاتبة بزيادة عنايتها بعالم النساء الخاص ومحاولة تقزيم صورة الرجل الذي تقدمه المرأة في نتاجها ضعيفاً وخجولاً، وعاجزاً جنسياً في كثير من الأحيان، الأمر الذي يثير حفيظة الرجل لأن ذلك يقلل من رجولته في العرف الشرقي. وفي المقابل نلتقي بصورة المرأة، في أدب الكاتبات الثائرات، وقد تحررت من كونها الشخصية الضحية وبرزت بشخصية قوية تملك الإرادة لأن تكون هجومية ومحاربة وحتى مبادرة للشروع في علاقة جنسية. وفي ذلك تأكيد على تجاوز المرأة الكاتبة لأعراف المجتمع وانتهاك الطابو والمحظور⁽¹⁾. وقد التفتت الكاتبة العربية في نتاجها الحديث إلى نفسها وشغلت في الحديث عن متعتها وهي تتأمل جسدها، تلمسه وتداعبه وكأنها بذلك تستجيب لدعوة "هيلين سيكسو" في جعل جسدها مسموعاً (Cixous, 1976: p.877)⁽²⁾.

كما وصلت جراحة الكاتبة العربية أوجها في دعوتها إلى رفض مؤسسة الزواج. هذا الزواج الذي يعد في الشريعة الإسلامية واجباً دينياً من الدرجة الأولى، ونجدها تُصرّح أنها في غير حاجة إلى الرجل كما صرحت الكاتبة سلوى بكر التي تقول: "ضاعت ثلاثون سنة من عمري حتى اكتشفت بهتان السياسات ووهم الرجل، وقد تبددت عندي أوامم الرجال بعد عدة تجارب عاطفية فاشلة، بلغت أوجها حينما دخلت مؤسسة الزواج" (Faqr, 1998: p.36).

وتنزع الكاتبات من ممثلات الأدب النسوي الحديث إلى ظاهرة جديدة هي الكتابة عن الفن بصورة عامّة، والأدب بصورة خاصة، أو ما يسمى "ميثا-كتابة" "Meta-Writing". وبذلك يبتعدن عن الاتجاه الرسمي في الأدب بعداً سحيقاً، إذ يعنى ذلك الأدب بمعالجة مواضيع وقضايا يومية، وتعتبر بعض الكاتبات أن الكتابة عن الفن والإبداع وسيلة اتصال بديلة عن اتصالها بالرجل، مثلما نشهد في قصة "لفن أغنية" للكاتبة المصرية منى حلمي، وفيها تفضّل البطلة الكاتبة بذل حياتها لكتابتها وفنها على حياتها الزوجية التي تتخلص منها (حلمي، 1990: ص49-68).

1. يظهر نموذج هذه المرأة المبادرة في علاقة جنسية في قصة "القيولة" للكاتبة السورية سلوى النعيمي. انظر: لطيفة الزيات. (1994). كل هذا الصوت الجميل. (القاهرة: نور - دار المرأة العربية للنشر)، ص: 117-121.
2. لعل من أكثر المواضيع بروزاً في نتاج نوال السعداوي الأدبي هي المواضيع المتعلقة بالجسد. منها ما يرتبط بمفاهيم عربية-إسلامية ومنها ما يتعلق بالظروف الاجتماعية. انظر مزيداً عن ذلك في:

Fedwa Malti-Douglas. (1995). *Men, Women, and God(s)*, pp.200-204.

على المستوى الفني تسعى المرأة الكاتبة إلى استخدام وسائل جديدة في الكتابة لتقويض مفهوم الأجناس الأدبية الخالصة. فتقوم بعملية مزج تلك الأجناس ولعلها تفعل ذلك في سبيل تأسيس لنظرية أدبية مغايرة للنظرية الذكورية، مثلما نشهد في قصة "كاتبة" وكذلك قصة "اعلان زواج" لمنى حلمي أيضاً (حلمي، 1993: ص 83-87، 135-138)⁽¹⁾، فيظهر في القصة الأولى اعتماد الكاتبة على تقنيات وسائل الإعلام، بينما تلجأ في قصتها الثانية إلى اضماء الطابع الشعري عليها.

تدعم "سوسن ناجي" ما أوردناه في سياق الحديث عن المستويين الثيماتي والتقني لدى كاتبات هذه المرحلة، مرحلة الثورة، مشيرة إلى تركيز الكاتبات على شخصية المرأة والرفع من قدرها مقابل تهमيش صورة الرجل. وكأنّ حضور هذه الشخصية الأنثوية بمثابة امتداد لشخصية الكاتبة، ويتمثل ذلك في الغالب عن طريق استخدام ضمير المتكلم، رغم ان التمحوّر حول الذات لا يقتصر على الكاتبات فقط، لكنه يبدو مهيمناً على الكتابة النسوية. وقد شاع هذا الأمر عند الكاتبات في الغرب، زد على ذلك لجوء الكاتبات إلى البناء الدائري وقصة اللاحث ومبالغة بعضهن في العناية بالتداعيات والعودة إلى الماضي (ناجي، 1995: ص 252-254)⁽²⁾.

ويبدو أن المرأة العربية الكاتبة في هذه المرحلة جعلت جُلّ همها مقاومة التيار الأدبي التقليدي على مختلف الأصعدة. فلجأت أيضاً إلى تجربة ما يسمى بالكتابة التجريبية التي تفقد في نهاية الأمر إلى الغموض، خاصة في فترة ما بعد الحداثة. كما وظفت الأساليب والتقنيات الأدبية والأشكال المتنوعة في الأدب النسوي معتبرة ذلك مظهرًا من مظاهر الاحتجاج والمقاومة للأعراف السائدة، وذلك قصد اظهار تميّزها عن الرجل وبرهانًا لابتعادها عن نمط الكتابة الذكورية، مشيرة بذلك إلى قدرتها على الاستقلال عن المنظومة الذكورية في ممارسة الإبداع، وقيادة نزعة جديدة في الأدب العربي الحديث. وبذلك تتجلى ثورة الكاتبة العربية وتنسجم آلياتها مع الآليات المتبعة في ثورة الروائي حسبما يذكر "ابراهيم طه" في قوله: "وحتى يثور الروائي على واقعه باختراقه من الداخل، كان عليه أن يبحث عن آليات جديدة (غير واقعية) أو (بعد واقعية)" (طه، 2002: ص 366). وهذا ما قامت به الكاتبات العربيات ممن يعتبرن ممثلات الأدب النسوي العربي الحديث، وهو موضوع هذه الدراسة التي سترصد فيما بعد الإبداع النسوي العربي الحديث منذ ثمانينات القرن العشرين إلى يومنا هذا، وتحاول توضيح شعرية السرد للفن القصصي النسوي بعد مقارنة نتاج معظم الكاتبات العربيات اللواتي يمثلن هذا الأدب، ومن ثم استخلاص مقوماته على المستويين الثيماتي والجمالي.

1. سيتم تفصيل المستوى الفني لدى ممثلات الأدب النسوي الحديث منذ ثمانينات القرن العشرين إلى اليوم في فصل خاص يعالج ذلك.

2. انظر تفصيلاً لمميزات الكتابة النسوية الحديثة في:

Joseph Zeidan. (1995). *Arab Women Novelists*, P:233-235

الفصل الثالث

الأدب النسوي العربي الحديث – ثورة في المضامين

الباب الأول: مدخل إلى الشعرية

تحمل هذه الدراسة اسم "شعرية السرد النسوي العربي الحديث". ولا بد لنا قبل الشروع في تقصي مظاهر هذه الشعرية، من وقفة قصيرة في سبيل عرض بعض الآراء البارزة في تعريف مصطلح "الشعرية"، ومن ثم توضيح ما نقصده بمصطلح "الشعرية". هذا المصطلح الذي تناولته بالبحث والدراسة أعمال أدبية ونقدية، غربية وعربية، قديماً وحديثاً وأسهمت في توضيح مفهومه ومحاولة تبديد إشكاليته⁽¹⁾.

ويبدو أن مصطلح "الشعرية" يعود في أول انبثاقه إلى أرسطو (سامي، 2005: ص23). ويكاد يُجمع النقاد على ذلك. يقول "حسن البنا عز الدين": "ارتبطت الشعرية في القديم باسم أرسطو (Aristotle) وكتابه فن الشعر "Poetics" الذي يحمل عنوانه الكلمة نفسها التي تطلق على "الشعرية" في الانجليزية.

1. نموذج عن المصادر الغربية والعربية التي تناولت موضوع "الشعرية" قديماً وحديثاً انظر:

Alex Preminger and T.V.F.Brogan (eds.). (1993). **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press), pp.929-937.

وانظر أيضاً:

Irena R. Makaryk. (1993). **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms**. (General Editor and compiler), (Toronto: University of Toronto Press).

وانظر عرضاً لأفكار ياكوبسون (R. Jakobson) في:

Robert Con Davis, and Ronald Schleifer. (1991). **Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory**. (London: Longman), pp.133-139.

Roger Allen. (1993). "Arabic Poetics" in Preminger and Brogan (eds.), pp.82-85.

وانظر عينة من المصادر بالعربية:

أرسطوطاليس. (1990). **فن الشعر-كتاب أرسطو في الشعر**. ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة، (إ.م.)، مركز الشارقة للإبداع الفكري).

كمال أبو ديب. (1987). **في الشعرية**. (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية).

أدونيس (علي أحمد سعيد). (1989). **الشعرية العربية: محاضرات أقيمت في الكوليج دو فرانس - باريس (بيروت: دار الآداب)**. =

أما في القرن العشرين فأهم أسمين يذكران معها هما ياكبسون "R. Jakobson" وتودوروف (T.Todorov) (عز الدين، 2003: ص27) ⁽¹⁾.

يعتبر مصطلح "الشعرية" أحد المصطلحات التي أثارت الجدل والاهتمام منذ الدراسات النقدية القديمة، لما يكتنفه من غموض يضلل الدارس. إذ يتبادر إلى الذهن أنّ المصطلح خاص بالشعر فقط، وقد وعى "تودوروف" (Todorov) هذه الإشكالية موضحاً أنّه لا يقصد بالشعرية "المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر" ثم يردف قائلاً: "وستعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوماً أم لا، بل تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية" (تودوروف، 1990: ص24).

يُعلق "تودوروف" (Todorov) على شعرية "أرسطو" (Aristotle) ومحاولة الشكلايين الروس بعثها ويرى أنها "لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي، ثم إنّ اللفظة غالباً ما استعملت بهذا المعنى في الخارج، وقد حاول الشكلايون الروس في السابق بعثها، وأخيراً تظهر في كتابات رومان ياكبسون (R.Jakobson) لتعني علم الأدب (تودوروف، ن.م: ص24). ثم يصل "تودوروف" (Todorov) إلى تحديد وظيفة الشعرية بأنها تسعى "إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقارنة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الآن نفسه". (تودوروف، ن.م: ص24).

= تزيطن تودوروف. (1990). الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر). والتر ريد. (1997). مشكلة بويطيقيا الرواية "في : القصة الرواية والمؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة. ترجمة وتقديم: خيرى دومة. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، ص: 125-139. صلاح فضل. (1995). أساليب الشعرية المعاصرة. (بيروت: دار الآداب). _____ . (1996) بلاغة الخطاب وعلم النص . (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان).

محمد عبد المطلب. (1995) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني . (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان).

جابر عصفور. (1983). مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر). رومان ياكبسون. (1988). قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر).

1. نكتب بعض المصادر اسم (Todorov) بالناء وبعضها بالطاء وقد أبقينا على الكتابتين كما وردتا في المصادر.

وبذلك فإنّ "طودوروف" (Todorov) "يجعل موضوع الشعرية هو دراسة الخصائص التي تحدّد خصوصيّة الأدب وتصنع فرادة الحدث الأدبي، أي أدبيته. وبالتالي فالشعرية (مقاربة الأدب) لا تعني تناول العمل الأدبي في ذاته وإنما تكريس الجهد لاستنتاج خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجلياً لبنية عامة لا يشكل فيها هذا الخطاب الا ممكناً من ممكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى كلها" (سامي، 2005: ص29).

يتبنى بعض النقاد شعرية "طودوروف" (Todorov) وتعريفه إلا أنهم يرون بأنّ مصطلح الشعرية تمكن من اختراق مجالات ابداعية أخرى غير الأدب، وفي ذلك يقول "عماد الضمور": "غير أنّ الشعرية الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنوناً إبداعية أخرى منها الفن التشكيلي والفن السينمائي" (الضمور، 2005: ص12-13). يرجع "الضمور" الفضل في تأسيس مفهوم واضح للشعرية للناقد "ياكسون" (R. Jakobson) "الذي ربط الشعرية بالبحوث الأسلوبية من خلال كتابه القيم (قضايا الشعرية) حيث تبنى ياكسون الفكر اللغوي في دراسته مقدماً تصوراً واضحاً نهل منه النقاد فيما بعد، واعتبروه قاعدة للانطلاق في دراساتهم.

يُعرّف "ياكسون" الشعرية بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة وبالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر" (الضمور، ن.م: ص14).

أمّا في العالم العربي فقد واجه مصطلح "الشعرية" إشكاليات جديدة إضافة لصعوبة تحديد مفهوم واضح للشعرية وتعريفها نبعت من ترجمة وتأويل المصطلح. فنجد "عبد الله الغدامي" يقترح مصطلح "الشاعرية"، بينما يتبنى "جابر عصفور" مصطلح "علم الأدب" وغير ذلك من المسميات والتعريفات التي تنأى بنا عن مفهوم الشعرية حتى كانت الترجمة الأخيرة "Poetics" هي الشعرية (الضمور، ن.م: ص15).

وترى "سحر سامي" أنّ لفظة الشعرية "لم ترد في التراث العربي في حالة يتكامل فيها المصطلح مع المفهوم سوى مرة واحدة فقط، عند "حازم القرطاجني" رغم تعدد المصطلحات التراثية التي حاولت التعبير عنها" (سامي، 2005: ص47-48).

وعلى صعيد النقد العربي الحديث يشير الباحثون إلى الإسهامات البارزة التي قدّمها العرب في مجال الشعرية "وبخاصة الدكتور كمال أبو ديب، والدكتور صلاح فضل، والدكتور عبد السلام المسدي، فضلاً عن شعرية أدونيس التي اكتسبت ملامح خاصة بوصفها تجمع بين التجربتين الإبداعية والنقدية" (الضمور، 2005: ص15-16).

يعرف "كمال أبو ديب" الشعرية بأنها: "خصيصة علائقية، أي أنها تُجسّد في النص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها" (الضمور، ن.م: ص16).

ويضيف "أبو ديب" على ما تقدّم قوله أنّ الشعرية هي إقامة حد فاصل بين الشعر واللاشعر. وهي أيضاً إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، ثم يعرفها مرة أخرى بقوله إنها "وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية" (الضمور، ن.م: ص16). وفي ذلك تأكيد على اتساع مفهوم مصطلح الشعرية وصعوبة الوصول إلى تعريف شامل يتفق عليه معظم النقاد.

أمّا "عز الدين المناصرة" فيذهب إلى أنّها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر فقط، بل أيضاً خارج الشعر حيث تعطى الوظائف الأخرى الأولوية على حساب الوظيفة الشعرية" (الضمور، ن.م: ص17). ويشير "صلاح فضل" إلى أهميّة الشعرية المعاصرة في تجديد شباب اللغة وإسهامها في تنمية طاقاتها التعبيرية (الضمور، ن.م: ص17).

وفي ذلك تأكيد على أنّ الشعرية العربية الحديثة "أصبحت تنظر إلى كيفية أداء العمل الفني وإخراجه بصورة إبداعية، تصل بالقارئ إلى متعة أو لذة جمالية، حددها "رولان بارت" (Roland Barthes) في الذي يهب السعادة، وينحدر في ثقافة واضحة غير منقطع عنها، وهو فضلاً عن ذلك يرتبط بممارسة مريحة للقراءة" (الضمور، ن.م: ص18).

وهكذا تتسع دلالات مصطلح الشعرية وتحدياتها برأي "محمد برادة" اتساعاً كبيراً يتعذر علينا الإحاطة بتلك التحديات. ويتفق مع كثير من النقاد على "أنّ البوطيقا بوصفها مجالاً للتفكير النظري ومساءلة حصيلة النصوص المتحققة، لم تقف عند حدود الصنع الأدبي وتجليات اللغة

داخله، وإنما وسّعت الاهتمام والتفكير ليشمل تحديد بوطيقا مجموعة من الشعراء أو استخلاص شعرية كاتب معين أو استخراج نظرية عامّة للأشكال الأدبية في فترة من الفترات" (برادة، 2003: ص6). ثم يلاحظ أنّ البوطيقا "لا تقتصر على حيّز محدّد، لأنّ الأدب ليس له موضوع ثابت، وإنما يوجد على تخوم الأجناس التعبيرية والخطابية ويتغذى من التفاعل مع النصوص الأخرى ومن مخزونات الذاكرة واللاوعي، ومن المكونات المادية المتناقلة التي غيرت جذرياً علاقة الفرد بمحيطه، وبالطبيعة، وبالذات الخاصة" (برادة، ن.م: ص7).

لا تبتعد "شلوميت رمون-كينان" "שלומית רמון-קנין" في تعريفها للشعرية عن التعريفات والآراء التي تقدّمت إلا أنّها تفصل مجالات اهتمام تلك الشعرية وما ينبثق عن الأدب، فتقول إنها "البحث المنهجي للأدب كأدب، وهي تعنى بالسؤال: ما هو الأدب؟ وبكل الأسئلة المنبثقة من هذا السؤال مثل: ما هو فن اللغة؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ ما طبيعة نوع أو تيار أدبي؟ ما هي المنظومة الفنية أو اللغوية لشاعر ما؟ كيف تصاغ قصة؟ ما هي العناصر المحدّدة لإنتاج الأدب؟ وكيف تصاغ؟ كيف تتجسد ظواهر غير أدبية في نصوص أدبية ونحو ذلك" (رمون-كينان، 1984: ص12).

مما تقدّم يمكن الخلوص إلى نتيجة مفادها تعدّد دلالات الشعرية وتعريفاتها وصعوبة تحديد تعريف شامل متفق عليه. وهذا ما ذهب إليه معظم النقاد وخاصة "محمد برادة" حسبما تقدّم. لكنهم يتفقون على أنّ الشعرية لا تتعلّق بالشعر فقط، إنما تخرج إلى مجالات أدبية أخرى وتعمل على تشخيص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي واستنطاقه وتحديد خصائصه الأدبية من داخله.

لا يختلف قصدنا بمصطلح "الشعرية" عن هذه الآراء المتقدّمة، إنما يتغذى منها ويتكئ عليها، لأننا سنعمل في هذه الدراسة التطبيقية على رصد نتائج عدد كبير من كاتبات العالم العربي، واستنطاق هذه النصوص القصصية والروائية، ومحاولة الوقوف على المقومات التي يستند عليها نتاج هؤلاء الكاتبات على الصعيدين الثيماتي والجمالي، ومن ثم استجلاء الخصائص البارزة للسرد النسوي العربي الحديث النائر على الأعراف الأدبية الذكورية والدائب على تبني قوانين أدبية جديدة مغايرة لتلك التي أرسى قواعدها المؤسسة الذكورية.

الباب الثاني: تطور السرد النسوي الحديث - الاتجاه التأثر

ترصد هذه الدراسة ظاهرة السرد النسوي العربي الحديث في مرحلة تطوّرهِ الأخيرة. تلك المرحلة التي أطلقنا عليها مرحلة "الأدب النسوي التأثر". وهي مرحلة لم تولد من فراغ، إنما سبقتها ارهاصات عديدة مهّدت لها جيل الكاتبات الرائدات، حسبما أسلفنا في الفصل الثاني، ثم عزّز من كيانها عدد من الكاتبات المتمردات على المؤسسة الأدبية الذكورية حتى وصلنا في منتصف ثمانينات القرن العشرين وما تلاه إلى مرحلة الأدب النسوي التأثر الذي يميّز برفضه الأعراف الأدبية الذكورية والعمل على تأسيس أعراف أدبية جديدة خاصة بأدب المرأة⁽¹⁾.

تشير الدراسات الأدبية الحديثة إلى حصول قفزة نوعية في أدب المرأة العربية ابتداء من جيل الثمانينات وما بعده. وذلك نظراً للتغيرات الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والثقافية التي طرأت على العالم عامّة والعالم العربي خاصة. إنّ "هذا التطور في المناخ السياسي والثقافي داخلياً وعالمياً طرح انجازاً وتحولاً مثيراً للرصد والتحليل في كتابات المرأة المصرية، خاصة موجة كتابات المرأة المعاصرة، موجة كتابات الثمانينات والتسعينات لأجيال بنات تفتح وعيهن السياسي"⁽²⁾ (أبو عوف، 2001: ص6).

يذهب "سعيد يقطين" إلى أن السرد النسائي العربي تشكل في تسعينات القرن العشرين إذ "انخرطت المرأة العربية في الكتابة السردية منذ بدايات هذا القرن، لكنّ الحديث عن السرد النسائي العربي لم يتبلور إلا في التسعينات" (يقطين، 1999: ص107).

1. يؤكد "صبري حافظ" كل مرحلة من مراحل تطور الأدب النسوي، رفدت الأخرى وكانت كلّ منها ضرورية لظهور المرحلة التالية لها، وتطورها، انظر تفصيل ذلك في:

Sabry Hafez. (1995). "Women's Narrative in Modern Arabic Literature: A Typology", in Roger Allen, Hilary Kilpatrick, and Ed de Moor (eds.), **Love and Sexuality in Modern Arabic Literature**. (London: Saqi Books), p.158.

وتشير "Elaine Showalter" "الين شوالتر" إلى أنّ هذه المراحل الثلاث لا تعكس تقسيمًا زمنيًا صارمًا ويمكن لهذه المراحل أن تتداخل وقد نعثر على هذه المراحل الثلاث في نتاج كاتبة شابة، لمزيد من التفاصيل انظر:

Elaine Showalter. (1996). "A Literature of their Own: British Women Novelist from Bronte to Lessing" in Mary Eagleton (ed.), **Feminist Literary Theory: A Reader**. (Cambridge, Mass.: Blackwell), p.16.

وتأتي آراء أخرى لتؤكد ما ذهب إليه الآراء السابقة قائلة: "لكن التراكم الإبداعي للصوت الأنثوي العربي في العقدين الأخيرين بدأ يشكل أرضية جديدة صلبة لوعي نسوي لا يسعى ليزيح كتابة الرجل ليحل محله فنخلق بذلك شكلاً جديداً ومماثلاً للقهر الذكوري السائد ولكن لنحقق نوعاً من التوازن" (الموجي، 1999: ص163).

وفي هذا الرأي إشارة إلى أنّ المرأة العربية لا تبغي من كتابتها تهميش الرجل إنما تريد التساوي به. زد على ذلك ما في الرأي الأخير من شهادة على كثافة إبداع المرأة في العقدين الأخيرين من القرن العشرين. وهذا ما يشير إليه "عبد الرحمن أبو عوف" قائلاً: "يمكن القول إنّ نوعاً من حساسية وخصوصية الكتابة الأنثوية بدأت تتشكل وتتكون سماته وملامحه ومفرداته ومضامينه وجماليته، تنهض به المرأة المعاصرة في كبرياء وتمرد لتواجه به كل ندوب الوهن والتآكل والتداني لتخلف بقايا المجتمع الذكوري" (أبو عوف، 2001: ص214).

لكننا نعتقد أنّ الكاتبة العربية المعاصرة ذهبت في كتابتها إلى أبعد من ذلك، فلم تعد تطالب بتحقيق المساواة، إنّما دعت إلى تحييد الرجل الذي لم يحسن وصايته عليها واستغلّ ذلك لصالحه بعد أن تمّ له سحق هويتها وجعلها تابعة له، لا كيان لها إلا بوجوده وتعلقها به. يقول "بوشوشة بن جمعة": "وما هي المرأة؟ هي أنثى الرجل، هي الأم، هي الزوجة وهي باختصار تعرف بالنسبة إلى الرجل، إذ ليس لها وجود مستقل، إنّها الكائن بغيره لا بذاته، ولأنها كائن بغيره فلا يمكنها في إطار الأوضاع التقليدية أن تعيش بذاتها، لا هي تشعر بالاكتمال بذاتها ولا المجتمع يقبلها ككائن بذاته، إنّها المثال النموذج للاغتراب" (بن جمعة، 1999: ص18).

وهكذا لقن المجتمع الذكوري المرأة أنّ الرجل هو الواحد وهي الآخر، فلا وجود لها إلا بوجود الرجل، وهذا ما أشارت إليه "سيمون دي بوفوار" "Simone de Beauvoir" في كتابها "الجنس الثاني" "The Second Sex" إذ تقول: "إنّ المرأة في نظر الرجل مجرد جنس [...] إنّها تعرف بالنسبة إلى الرجل وليس بالنسبة إليها: إنّها عرض وبلا أهمية في مقابل ما هو جوهري فالرجل هو الذات وهو المطلق والمرأة هي الآخر" (ناجي، 1995: ص5) ⁽¹⁾.

1. ورد رأي "سيمون دي بوفوار" "Simone de Beauvoir" في أحد هوامش دراسة سوسن ناجي بعنوان صورة الرجل في القصص النسائي انظر: سوسن ناجي. (1995). صورة الرجل في القصص النسائي. (م.س.)، ص5، وكذلك في: رمان سلدن. (1991). النظرية الأدبية المعاصرة. (م.س.)، ص215.

والظاهر أنّ ممارسات الرجل القمعية ضد المرأة الكاتبة والمثقفة على وجه الخصوص موعلة في القدم. فتحدثنا بعض المصادر الأدبية كيف عمد الرجل في القرن الرابع الميلادي إلى اغتيال الثقافة النسوية باغتيال "هيباتيا" (370م)، التي "كانت تجسّد جماع ثقافة عصرها، فكانت عالمة بالفلك والرياضيات والطب. وكانت تنظم الأشعار، وكانت تقود العربية بنفسها، ولم يرق ذلك الأمر للكهنوت ورئيس الأساقفة (سيريل) الذي جمع اتباعًا من الرعاع، سحبوها من عربتها ومزقوا ملابسها، وفصلوا لحمها عن عظمها بأصداف بحرية حادة، ثم حرقوا ما بقي منها وطمسوا مؤلفاتها. تُسيت "هيباتيا"، أما سيريل (رئيس الأساقفة) فقد جُعِل قديسًا، ولم يكتفِ الجمهور الهائج بحرق هيباتيا ومؤلفاتها، بل قاده سيريل إلى مكتبة الاسكندرية نفسها وأضرم فيها تبقى منها النار لتفقد البشرية إرثًا واحدًا من أهم كنوزها العلمية والثقافية على مدار العصور" (صالح، 2003: ص138)⁽¹⁾. وفي هذا تصوير لممارسات الرجل ليس فقط ضد المرأة وريادتها الثقافية إنما ضدّ جملة الثقافة الإنسانية.

نعم، مارس الرجل كل وسائل القهر ضد المرأة ولم يتح لها مجالاً للمشاركة في الإبداع أو التعبير عن رأيها أمام الجمهور العريض، حسبما تؤكد "سوزان لانسر" "Susan Lanser" التي ترى أنّ الرجل لم يحظر الكتابة على المرأة بصورة عامّة، إنما حظر عليها أن تكتب للجمهور العريض، أي منعها من نشر نتائجها الأدبي (Lanser, 1997: p.684). وهذا ما تعرضت له معظم الكاتبات العربيات في بداية حياتهن الأدبية. فهذه "ليلى العثمان" (1945 - الكويت) على سبيل المثال، يحول والدها دون نشر ما تكتب حتى تسنى لها الأمر بعد زواجها من مثقف فلسطيني ضمن لها حريتها في الحياة والإبداع (Michalak, 1991: p.85).

ساندت السلطة الرجل في ممارساته القمعية ضد المرأة حيث ظلت الرؤى المتداولة لقضية المرأة "تسبح في فضاء الأيديولوجيا السائدة حيث الخطاب المسيطر، أي الخطاب الذكوري يتساند مع السلطة السياسية في المجتمع الأبوي" (شرف الدين، 1994: ص79). ولمّا لم تجد الكاتبة العربية مناصاً لها من سوط تلك السلطة أثرت الابتعاد إلى بلاد عربية أو أوروبية والعيش في المنفى بعيداً عن الوطن، حيث تتاح لها مساحة أكبر من الحرية كالذي حدث مع الكاتبة الفلسطينية السورية

1. انظر تأكيداً لقصة هيباتيا وحرق مكتبة الاسكندرية في:

نوال السعداوي. (1999). توأم السلطة والجنس. (م.س.)، ص99-100.

"حميدة ننع" ⁽¹⁾ التي تركت زوجها الأول وانتقلت لتعيش في باريس، وعن الحياة هناك تقول: "اكتشفت حياة باريس الثقافية، اكتشفت ما معنى أن يكون الإنسان حراً في عقله وجسده". وتضيف أنها رغم ابتعادها عن بطش المجتمع الذكوري الشرقي "ما زال الرجال يخيفونني، في كل مرة أفكر بعلاقة أو أجد شخصاً مثيراً أنسحب خوفاً. أتخيل باريس كلها تعج برجال ينتظرون فقط قتلي" (Faqr, 1998: p.100). في هذه الشهادة أصدق دليل على بحث الكاتبة العربية عن الحرية بكل ما في الكلمة من معنى. وتسعى "فاديا فقير" إلى تقديم صورة المرأة العربية الكاتبة الهاربة من بلادها إلى بلاد الحرية بشكل رمزي على لسان "شهرزاد" ممثلة القص النسائي فتقول: "أرادت شهرزاد صيانة استقامتها وصفاء حكاياتها. أرادت النظر إلى وجهها في المرأة دون أن ترى تساقط دموع حمراء، أرادت الحرية وأن تعلم أطفالها أغاني السلام. وعليه فقد تركت بغداد. رفضت أن تبقي أغنييتها صامتة أو مدمرة. تريد أن تغني بصوت عال وصاف، ولذا تحولت من لغة إلى أخرى وتأقلمت مع الحياة في المنفى" (Faqr, Ibid., p.53) ⁽²⁾.

كل هذه الممارسات القمعية ضد الكاتبة العربية بالإضافة لثقافة الصمت التي فرضت على المرأة العربية عامّة والكاتبة خاصّة أدت إلى تحويل الكاتبة العربية من موقع التمرد على الأعراف الأدبية الذكورية إلى موقع الثورة، ودفع المرأة الى انتهاك هذه الأعراف التي أسسها الرجل واختراق الثالوث المحرم عليها: الجنس، الدين والسياسة (Faqr, Ibid., p.38).

1. يشير "أسامة شهاب" إلى أنه لم يتمكن من معرفة شيء عن مراحل حياة "حميدة ننع" وقد أخبره "عبد الرحمن ياغي" أن "حميدة ننع" سورية المولد فلسطينية الأصل وقد انضمت إلى صفوف الثورة الفلسطينية وعرفت كأديبة فلسطينية الهوى والنزعة والتوجه انظر: أسامة شهاب. (2004). *القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين 1948-1988*. (عمّان: وزارة الثقافة)، ص: 281.

2. يشير "إبراهيم طه" إلى عدة مصادر تتحدث عن مكانة "شهرزاد" كامرأة قاصّة ودورها في السرد النسوي، أنظر: Ibrahim Taha. (2006). "Beware Men, They Are All Wild Animals", Ibid., p.32; Fedwa Malti-Douglas. (1997). "Sharazad Feminist" in R.G. Hovannian and G. Sabagh (eds.), *The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society*. (Cambridge: Cambridge University Press), pp.40-55; Susanne Enderwitz. (2004). "Sharazad Is One of Us: Practical Narrative, Theoretical Discussion, and Feminist Discourse" in *Marvels and Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*. (Detroit: Wayne state University Press), Vol.18, No.2, pp.187-200.

وهذا ما يلاحظه "محمد معتصم" في قوله: "والمرأة تجد نفسها منطلقة وهي تكتب بعيداً عن كل حجر وحجز واحساس بالدونية أو بالمنع المجتمعي، وفي الوقت الحالي يلفت الانتباه وفرة عدد الكاتبات العربيات في جل الأجناس والأنواع الأدبية والفنية، أيضاً جرأة المرأة على اجترار المواضيع المحرمة والممنوعة والمتفق عليها عرفاً حولها كمسكوت عنه ومنطقة محرمة" (معتصم^[1]، 2004: ص135)⁽¹⁾. وبذلك يظهر أنّ المرأة العربية استطاعت تحطيم جدار الصمت الذي أحاط بها وأقعدّها عن الإبداع الحر رديحاً طويلاً من الزمن، متحدىة ثقافة الصمت التي خضعت لها الكاتبات العربيات سابقاً مما دفع "مريم كوك" "Miriam Cooke" لأن تصفهن بالكماتوات (Taha, 2006: p.26)⁽²⁾.

وقد يتناسب هذا النعت "بكماتوات" مع وضع الكاتبة العربية في مراحل حياتها الأدبية الأولى لكنه ما عاد صالحاً لنعت الكاتبة في مرحلتها الأخيرة، مرحلة الثورة على الأعراف الأدبية الذكورية، خاصة بعد أن تصالحت مع ذاتها وأمنت بقدرتها على الإبداع ورفعت صوتها عالياً، ساعية إلى كشف المستور برأي الكاتبة المصرية "سحر الموجي" إذ تقول: "إنّ الكاتبة تخط المسكوت عنه قروناً، تعطي صوتاً للصمت" (الموجي، 1999: ص163).

أما الكاتبة اللبنانية "نجوى بركات" (1960) فتجاهر بحريتها وكتابتها قائلة: "واليوم أعترف بأنّ القفز فوق الحدود بات غوايتي [...] كتابتي اليوم بمثابة عينيّ، أرفعهما عالياً وأرسلهما بعيداً، هما اللتان تتوقان إلى حرية الرواح والمجيء ضد كل قوانين منع التجول وضرورة الانكفاء ضمن مساحة ما" (بركات، 1999: ص143).

1. الرقم [1] فوق اسم معتصم نظراً لوجود كتابين لنفس المؤلف في نفس السنة وحتى نميّز بينهما أشرنا إلى أحدهما بالرقم "1" والآخر بالرقم "2".

2. تشير "مريم كوك" "Miriam Cooke" إلى ثقافة الصمت مبينة أن المرأة لا تعتبر جزءاً من المجتمع حتى تكون قادرة على استخدام صوتها الخاص، وتضيف أنّ النساء قد يمثلن ك شخصيات في العمل الأدبي لكنهن حتى الآن قاصرات عن خلق مثل هذه الشخصيات، انظر:

Miriam Cooke. (1998). **War's Other Voices**. (Cambridge: Cambridge University Press), p.79.

كما تدعو كل من "مريم كوك" و"مارغو بدران" "Margot Badran" كتابة المرأة في المرحلة الأولى، مرحلة التقليد للأنماط السائدة بمصطلح "تسوية غير مرئية" انظر:

Margot Badran and Miriam Cooke. (1990). **Opening the Gates**, p.xxi.

لم تتوقف الكاتبة العربية عند انتهاك الأعراف الكتابية الذكورية فقط، إنما عملت على خلق آليات تعبير جديدة، وخرجت إلى مضامين جديدة خاصة بعالمها موظفة لغتها الأنثوية المغايرة للغة السرد الذكوري. وهذا ما تؤكد "شيرين أبو النجا" في قولها: "إذا اعتبرنا الكتابة النسوية إحدى وسائل المقاومة أو هي كذلك بالفعل، فهي تعتبر خطاباً جديداً يجب تفسيره وتحليله بلغة جديدة وليس باللغة التقليدية التي تتبع من إطار الأبوية المستحدثة، فالمجابهة لا بد أن تستخدم أدوات معرفية مغايرة للأدوات التي يستخدمها الخطاب السائد" (أبو النجا، 2003: ص15).

وهكذا نجد الكاتبة العربية في هذه المرحلة، تسعى إلى تشكيل العالم من جديد، تكون هي الفاعلة والمؤثرة والمديرة لهذا العالم. وهذا ما تؤكد الدراسات الحديثة، يقول "بوشوشة بن جمعة": "من هنا كانت الكتابة لدى النساء، كتطلع إلى تغيير العالم أو إعادة تشكيله (أي كفن) هي أنسنة للخصوصية وخروج بها إلى أفق التفاعل والفعل والفاعلية أو خروج إلى المشترك والعام" (بن جمعة، 1999: ص32-33).

إن سعي المرأة الكاتبة لإعادة تشكيل العالم من جديد يعكس رغبتها الدفينة في استعادة سلطة الحكى/السرد، تلك السلطة التي سلبت من حواء ومن ثم من "شهرزاد" التي اعتبرت سيّدة القص بشهادة الكاتبة "نجوى بركات" التي تصرح قائلة: "أنا شخصياً، أحسّ أنّ عندي انتماء كبيراً جداً لجنسي، وهو انتماء لرمزين، يمكنني أن أتحدث عنهما، هما: حواء وهي أصلاً أم البشرية وشهرزاد، فالأولى هي أول كائن معرفي وهي التي دعت آدم إلى هذه الثقافة المعرفة، وأن يقطفها ويذوقها، هذه المعرفة تسببت فيما بعد باسم الخطيئة الأولى التي على أثرها طردا من الجنة. أما الرمز الثاني وهو شهرزاد فهي التي قاومت الموت بالكلمة" (برادة، 1998: ص435).

دأبت الكاتبة العربية منذ استعادة حقها في الكلام والإبداع إلى العناية بذاتها، تلك الذات التي اعتبرتها قضيتها الأولى والأساسية فموضعها في مركز نتاجها الأدبي حسبما تشير الدراسات الحديثة⁽¹⁾. وفي ذلك تقول "سوسن ناجي": "لكن القاعدة العامة للكتابة النسائية هو التركيز على البطلة لا البطل وعلى مشكلات المرأة وهمومها في الواقع، بل واعتبرن قضية المرأة وتحريرها

1. من هذه الدراسات التي تؤكد عناية المرأة بذاتها انظر:

نازك الأعرجي. (1997). صوت الأنثى - دراسات في الكتابة النسوية العربية. (م.س.)؛ سيد محمد السيد قطب وآخرون. (2000). في أدب المرأة. (م.س.)؛ محمد معتصم. (2004). المرأة والسرد. (الدار البيضاء: دار الثقافة)؛ سوسن ناجي. (1995). صورة الرجل في القصص النسائي. (م.س.)

وصراعها مع الرجل وحققها في الحصول على مكان مساو تماماً لمكان الرجل في الحياة هي القضية الأساسية التي يجب معالجتها في أعمالهن الأدبية" (ناجي، 1995: ص19).

لا تتغلق الكاتبة العربية المعاصرة على ذاتها إنما تفتتح على عوالم أخرى بصورة موضوعية حسبما يعتقد "بوشوشة بن جمعة" حيث يقول: "إنّ إبداع المرأة لا ينغلق على الذاتي من عوالم أنوثتها بل إنه ينفتح على الموضوعي من قضايا المرحلة الراهنة التي تعيشها وتتفاعل معها من خلال صياغة جوانب منها فيما تنشئه من كتابة روائية" (بن جمعة، 1999: ص28). وعليه فإنّ كتابة المرأة لا تتمحور في ذاتها. إنما تنظر من خلال تلك الذات إلى قضايا هامة وبارزة مما يشغل مجتمعها، وتسعى إلى أن تكون مشاركة فاعلة فيما يدور من حولها، وهذا ما تؤكد "بثينة شعبان" (سوريا) في قولها: "يتضح من خلال هذا العرض النقدي الموجز لعينة من الروايات النسائية العربية أنّ المرأة العربية لم تكتب فقط عن الحب والزوج والأطفال، ولكنها اخترقت في إبداعها الأدبي كل المفاهيم الاجتماعية لتنفذ إلى جوهر الحياة العربية وتكشف بجرأة ومسؤولية عن مصدر العلل السياسية والاجتماعية" (شعبان، 1993: ص231).

وفي اعتقادنا أن تمحور الكاتبة العربية المعاصرة حول ذاتها ما هو إلا رد فعل على ممارسات الرجل ضدها في الحياة والأدب. ولما لم تكن المرأة قادرة على تغيير واقع حياتها الاجتماعية لجأت إلى عالم الكتابة عليها تجد فيه ما يحقق ذاتها، وعليه عمدت كاتبات المرحلة الثائرة إلى خلع أدوار البطولة التامة في سردياتها على المرأة مقابل تقزيمها لصورة الرجل، يرفدها في ذلك، الفكر الأيديولوجي الذي تبنته متأثرة بالأدب النسوي في العالم الغربي، وهذا ما يشير إليه "ابراهيم طه" في قوله: "إن الشابات من الكاتبات العربيات يعين تماماً ما يصنعن وما يكتبن، ويظهرن تعاطفاً مع الحركة النسوية العالمية، خاصة مع أحدثها اتجاهاً"، ويضيف مؤكداً ثورة الكاتبات الشابات على الأعراف الأدبية الذكورية حين يشير إلى "أنّ الكاتبات العربيات الشابات يظهرن تحدياً عنيفاً للنظام الأبوي ويكافحن الأعراف الاجتماعية والدينية رغم ما يهدهن من عقاب حقيقي وصارم نتيجة ذلك" (Taha, 2006: pp.33-34). ويعمد إلى ربط رفض الكاتبات العربيات لمصطلح "الأدب النسوي" - كما قدمنا في الفصل الأول - برفضهن الرجل ونظرته الدونية إلى

أدبهن، فهو أدب موجه إلى فئات خاصة من المجتمع برأي الرجل، لذا فإنهن يرفضن المصطلح لأنه من صنع الرجال (Taha, Ibid., p.27)⁽¹⁾.

يبدو لي أنه رغم رفض معظم الكاتبات العربيات لمصطلح "الأدب النسوي" إلا أنه اتخذ شرعية أدبية لما نشهد في الساحة الأدبية من مؤلفات كثيرة تحمل اسم المصطلح⁽²⁾. زد على ذلك دفاع بعض الكاتبات والباحثات عن هذا المصطلح، ومن ذلك قول "بثينة شعبان": "إنَّ قراءة متعمقة للأدب النسائي العربي تولد الدهشة لردود أفعال معظم الكاتبات العربيات اللواتي يرغبن بنفي تهمة (نسائي) عن أعمالهن. إنَّ فهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي، يجعل ولا شك من هذه الصفة (نسائي) صفة قيِّمة يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلاً من أن يخشينها ويتجنّبنها" (شعبان، 1993: ص232).

بعد مطالعة ما يربو على تسعين رواية من نتاج المرأة العربية المعاصرة وقراءة ما يزيد عن ستين مجموعة قصصية تحوي نحو سبعمائة قصة قصيرة يمكننا تأكيد اتجاه الكاتبة الثائرة على المنظومة الأدبية الذكورية ورفضها للرجل، بل تتحيتته عن مركز الكون بواسطة تتحيتته عن عالم النص أو تهميشه كما ظهر لنا من خلال مطالعة نتاج الكاتبة العربية. اذ عمدت الكاتبات إلى جعل المرأة الشخصية المركزية والبارزة في العمل سواء كانت بطلة أو لا بطلة وتقزيم صورة الرجل بل والنفور منها لما يصدر عنها من سلوكيات تنفر الإنسان منها، بالإضافة إلى توجيه عنايتها لذاتها والانشغال بهمومها، قضاياها، أحلامها ومكانتها في المجتمع. وهذا ما يؤكد "ابراهيم طه" بقوله: "إنَّ الكاتبات العربيات يلتزمن بصورة طبيعية بتعزيز اهتماماتهن، احتياجاتهن أحلامهن، أهدافهن ومكانتهن في المجتمعات الذكورية المسيطرة، هذا الالتزام الجوهرى يلزم هؤلاء الكاتبات على موضوعة الشخصيات الأنثوية في أول سلم الأوليات. وتعتبر الشخصيات

1. انظر مزيداً من التفاصيل عن رأي النساء العربيات في مصطلح الأدب النسوي في:

Elizabeth Mckee. (1996). "The Political Agendas and Textual Strategies of Levantine Women Writers" in Mai Yamani(ed.), **Feminism and Islam: Legal and Literary Perspectives**. (Reading, England: Ithaca Press), p.134.

2. انظر قائمة المصادر والمراجع المثبتة في نهاية هذه الدراسة.

النسائية شخصيات رئيسية، سواء كانت بطة أم لا بطة، لأنها الشخصيات الوحيدة القادرة على عرض وتمثيل اهتمامات النساء وطموحاتهن" (Taha, Ibid., p.29)⁽¹⁾.

هذه العناية البالغة جاءت على حساب الرجل الذي أهمل في نص الكاتبة العربية الثائرة وظهر ضعيفا، متردداً، وعاجزاً جنسياً في معظم الحالات حسبما سيتكشف لنا في الأبواب التالية، عندها ستظهر عناية المرأة الكاتبة بجسدها وسنسمعها تتغنى به، ثم تبادر إلى علاقات جنسية دونما وجل أو خوف، إضافة لسيطرتها على مجريات الأحداث في هذه النصوص المدروسة. هذه السيطرة التي قد تعكس تطلعها الأسمى وهو السيطرة على شؤون الحياة لتكون بديلاً عن الرجل.

الباب الثالث: صورة الرجل في السرد النسوي العربي الحديث⁽²⁾

تتعدد صور الرجل في سرد الكاتبة العربية المعاصرة دون أن تختلف لأن قاسمها المشترك هو قمع المرأة وملاحقتها ومواصلة تهमيشها في مجالات الحياة المختلفة، والعمل على سحق هويتها. وقد تمّ لنا حصر هذه الصور في أربع صور رئيسية كما هو مبين في جدول رقم "1" وهي: عنف الرجل الجسدي، قيود الرجل على المرأة، استغلال المرأة، وسوء معاملتها. يتنوع العنف الجسدي ابتداء من الضرب وانتهاءً بالقتل مروراً بهتك جسد المرأة من خلال إجراءات اختبار عذريتها صيانة للشرف. وتتسع قيود الرجل ومنعه للمرأة لتشمل مجالات عديدة هي: العمل، الدراسة، القراءة، الكلام، إرغام على الزواج إلى أن يتحقق سحق هويتها. أما الاستغلال فيأتي على ضربين: المادي والجسدي، ويندرج في سوء معاملة المرأة كل من تهميشها، قسوة الرجل عليها، طلاقه التعسفي لها، ونظرة الرجل السلبية للمرأة، وسيتم تفصيل ذلك فيما يلي:

1. تفاصيل أوفى عن مصطلح البطل واللا بطل انظر:

Ibrahim Taha. (2002). "Heroism in Literature: A Semiotic Model" in *The American Journal of Semiotics*. 18, pp.109-127.

2. صدرت دراسة جادة لـ "سوسن ناجي"، تحمل اسم: "صورة الرجل في القصص النسائي" في جزأين إلا أنّها تعالج القصص النسائي في فترة متقدمة منذ 1934-1987، وعليه فإنّ دراستها تدور في فلك القصة النسائية فقط، وهي تنتهي من حيث تبدأ دراستنا هذه، انظر: سوسن ناجي. (1995). *صورة الرجل في القصص النسائي*. (م.س.)، ص: 7.

جدول رقم 1: نماذج لأشكال قسوة الرجل على المرأة *

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة والموطن	عنف جسدي	منع وقيود	استغلال	سوء تعامل	مصدر القسوة
الظلال قد تحرق مرتين	عندما تنثور النساء	منى رجب - مصر	*	*			الزوج، الخطيب
أبداً لن أضيع	عندما تنثور النساء	منى رجب - مصر		*		*	الزوج، القاضي
زينب	Voices of Change	شريفة الشملان - السعودية		*			الزوج
الانعكاس	Voices of Change	خيرية السقاف - السعودية	*	*			الأب، الزوج
نجمة	رائحة الورد	منى ماهر طه - مصر		*			الرجال
الرقصة الأخيرة	رائحة الورد	منى ماهر طه - مصر		*			الأب، الأم
الساقطة	الساقطة	هيفاء بيطار - سوريا	*	*	*		الأخ، ابن الأخ
وارتمت الحقيقة أملمه	نساء عند خط الاستواء	زينب دهني - السعودية	*		*	*	الزوج
الغول مات	لحظة لاختلاس الحب	فضيلة الفاروق - الجزائر	*				الزوج
حديث حول الصمت	كتاب في جريدة	نافلة ذهب - تونس		*			الأب، الأخ
عمة رفيق	كتاب في جريدة	ديزي الأمير - العراق		*	*		الأخ
ليلة الدخلة والمصباح الكهربائي	كتاب في جريدة	هيفاء بيطار - سوريا	*				الزوج الطيب
مرار المرمر	أين يذهب هذا الضوء	أميمة الخميس - السعودية				*	الرجال، الزوج
تلك الليلة التي	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان		*		*	الزوج
من سرق أحلامي	دموع في ليلة الزفاف	قماشة العليان - السعودية		*			الأب
تحليل دم	شرفات قريبة	هناء عطية - مصر	*				الزوج
مساعدة	امراة ورجل	فوزية رشيد - البحرين	*				الرجال
وجوه في الرماد	مرايا الظل والفرح	فوزية رشيد - البحرين	*		*		الأب
المرايا	عصر الحنين	رشيدة التركي - تونس		*			الزوج
القرع العسلي	الكلام المباح	سناء البيسي - مصر	*				الأخ
الاختيار الصعب	نساء لا يعرفن البكاء	أمينة العمادي - قطر				*	الزوج
أفئدة الكبرياء	نساء لا يعرفن البكاء	أمينة العمادي - قطر				*	الأهل
اغصاب	ربما تفهم يوماً	عائشة أبو النور - مصر		*			الأخ، الأب، الابن
أصل الحكاية	الحب طفلنا الضال	عائشة أبو النور - مصر	*				أدم، الإنسان
الوحش	الاتحاد الأدبي	ليلى العثمان - الكويت	*				الرجل
احتضار	رجل حقيقي	بسمة النمري - الأردن	*				الأب، الزوج
الليلة تزوجت اختي	أجمل يوم اختلنا فيه	منى حلمي - مصر	*	*			الأب
أربعاء التذكر الأخير	بدون أوراق	منى حلمي - مصر		*			الحبيب
المراقى النائية	وجوه بلا رتوش	منى رجب - مصر			*		الزوج
وسكتت شهرزاد	آلهة صغيرة	سحر الموجي - مصر				*	الزوج
ناقصات عقل	سرديب	عفاف السيد - مصر				*	الزوج

* **عنف جسدي يشمل:** الضرب، اختبار العذرية، قتل.

منع وقيود يشملان: العمل، الدراسة، القراءة، الكلام، إرغام على الزواج، سحق الهوية.

استغلال يشمل: مادي، جسدي.

سوء معاملة يشمل: تهيش، قسوة، طلاق تعسفي، نظرة سلبية للمرأة.

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة والموطن	عنف جسدي	منع وقيود	استغلال	سوء تعامل	مصدر القسوة
النشيد	كل هذا الصوت الجميل	سلمى مطر سيف - الامارات	*			*	الجد
ورقة من مفكرة ضائعة	الصندوق	رجاء بكريه - فلسطين				*	الزوج
القصيدة الأخيرة	أنثى	هدى النعيمي - قطر		*			الزوج
هذيان ذاكرة	رواية	نرمين الخنسا - لبنان	*	*			الأب، الزوج
امرأة من طابقيين	رواية	هيفاء بيطار - سوريا	*	*			الوالدان
مسك الغزال	رواية	حنان الشيخ - لبنان		*			مجتمع الرجال
حكاية زهرة	رواية	حنان الشيخ - لبنان	*				الأب، الأخ، المجتمع
باب الحيرة	رواية	أنيسة عبود - سوريا		*		*	الرجل
تاء الخجل	رواية	فضيلة الفاروق - الجزائر		*			العم
متاهة مريم	رواية	منصورة عز الدين - مصر				*	الزوج
كم بدت السماء قريبة	رواية	بتول الخضيرى - العراق		*		*	الزوج
أشجار قليلة عند المنحنى	رواية	نعمات البحيري - مصر	*			*	الأب، الزوج
لم نعد جوارى لكم	رواية	سحر خليفة - فلسطين				*	الرجل المجتمع
قلادة قرنفل	رواية	زهور كرام - المغرب	*				الزوج، العمة
الرواية	رواية	نوال السعداوي - مصر				*	الرجل
بنات حارتنا	رواية	ملاحة الخاني - سوريا				*	الزوج
وتشرق غرباً	رواية	ليلي الأطرش - فلسطين		*		*	الأب، المجتمع
مرافئ الوهم	رواية	ليلي الأطرش - فلسطين				*	الزوج
البيت	رواية	بهيجة حسين - مصر	*			*	الزوج
في الطريق اليهم	رواية	هدية حسين - العراق	*				الضابط
آخر النفق	رواية	اسمهان خلايلة - فلسطين	*			*	الزوج
صمت الفراشات	رواية	ليلي العثمان - الكويت	*			*	الأب، الزوج
الوجه المكسور	رواية	ابتسام شاكوش - سوريا				*	الرجال
الفردوس اليباب	رواية	ليلي الجهني - السعودية				*	الحبيب
جاهلية	رواية	ليلي الجهني - السعودية	*			*	الزوج، الأب
بكاء تحت المطر	رواية	قماشة العليان - السعودية	*			*	الزوج، الأب
مريم الحكايا	رواية	علوية صبح - لبنان	*	*			الزوج، العم
الطواف حول الجمر	رواية	بدرية الشحي - عُمان				*	الرجال
تمارين الورد	رواية	هناء عطية - مصر	*			*	الزوج
غايب	رواية	بتول الخضيرى - العراق	*			*	الزوج
المحوبات	رواية	عالية ممدوح - العراق				*	الزوج
أهل الهوى	رواية	هدى بركات - لبنان	*				العشيق
لم أعد لبيكي	رواية	زينب حفني - السعودية		*		*	الأب، الأهل، الزوج
دعوة الى الرقص	رواية	اميمة الخش - سوريا	*	*		*	الأب، الزوج

3.1. الرجال قساة – كلهم أولاد كلب

بعد مطالعة عدد كبير من نتاج المرأة العربية في مرحلة تطور أدبها الأخيرة، منذ ثمانينات القرن العشرين إلى اليوم يمكننا الإشارة بل تأكيد نفور الكاتبة العربية من الرجل دون أن تكون لها حاجة في إنشاء أي علاقة معه، وذلك لممارساته القمعية ضدها وضد البشرية جمعاء. إنها تراه مصدراً للشر والدمار وترى نفسها بديلاً عنه في تدبير شؤون الكون. فهي قادرة على استبدال شرور الحياة التي زرعها الرجل بالحب والتعاون والمشاعر الإنسانية وكل ما هو جميل في الحياة، كما يتمثل لنا ذلك في قصة "أصل الحكاية" للكاتبة المصرية "عائشة أبو النور" (1950) من مجموعة "الحب طفلنا الضال". فبعد اكتشاف آدم للنار عاث في الأرض فساداً، وصنع القنبلة الذرية ثم فجّرها ولم تسلم حواء من شره "فلم تعد حواء قضيتته، هي أيضاً استراح منها واستعمرها.. الدم.. القتل.. السيطرة.. التملك تحولت إلى شهوة متوحشة داخل نفسه" (أبو النور، 1988: ص204)، ثم ينجبان الأولاد فيعلمهم صنع القنابل والصواريخ ومدافع النابالم مما أشعل الحرب بين الأطفال، وحينما عاد آدم إلى حواء تسأله: "آدم ماذا فعلت؟ أين بقيّة أطفالنا.. قتلتهم، قتلوا أنفسهم، قتلوا بعضهم" (أبو النور، ن.م: ص212). عندها تقرر حواء أنّ الأرض لم تعد صالحة للسكن بعد أن أفسدها آدم وتقترح العيش على القمر، وهناك تقرر حواء أنها ستكون المسؤولة عن إدارة الحياة بعد فشل آدم، تقول: "هناك لن أترك لك فرصة إفساد حياتنا الجديدة، فوق.. في الفضاء، ستكون الحياة من صناعي أنا.. هيا يا آدم لنعمل.. كفاك عبثاً!" (أبو النور، ن.م: ص213).

بهذه الكلمات المتداولة تصور "عائشة أبو النور" كيف زرع آدم الشرور في الحياة نتيجة لشهوته في التملك والسيطرة حتى انتقلت العدوى إلى بنيّه، وعمد الواحد إلى قتل الآخر، فسال دم كثير وفسدت الحياة. وعليه فإنّ آدم/الرجل ليس أهلاً لإدارة شؤون الكون بعد أن تسبّب في إشعال نار الفتنة والحروب وتفشي القتل، كما توضّح لنا قصة "الهدف = صفر" لنفس الكاتبة. إذ يعترف الرجل أنّ الحرب قائمة ولا نهاية لها، وذلك في حديثه مع المرأة: "الحرب لن تنتهي أبداً من الأرض رغم اشمئزاز قادة القتال أنفسهم منها، الحرب وجدت منذ قتل قابيل أخاه هابيل، لأنّ الحرب ببساطة هي تعبير عن نزعة التملك وجنون السيطرة عند الإنسان" (أبو النور، ن.م: ص289-299) (1).

1. من القصص الأخرى التي تصوّر نفس الفكرة وأنّ الحرب من صنع الرجل أما المرأة فتدعو إلى السلم قصة "ليلة مجنونة" لسيّدة تملك عقلاً انظر: هاديا سعيد. (1981). أرجوحة الميناء. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 85-90.

هذه النزعة الى التملك وجنون السيطرة كانت وبالا على المرأة، مما دفع المرأة بصورة عامة والكاتبة المعاصرة خاصة إلى رفض الرجل، لأنها لا تلاقي منه إلا العنف والقسوة وإن أرادت السعادة تستطيع تحقيقها دون الحاجة إلى رجل، كما ورد على لسان بطلة رواية "امرأة من هذا العصر" للكاتبة السورية "هيفاء بيطار" (1960) حيث تقول: "لم أعد أفكر في الرجل كقدر وحيد ولا كإله أعبد، ولم أعد أشعر بحاجة إليه" (بيطار، 2004، ص181). وهكذا تعلن الكاتبة عن ثورتها على الرجل وممارساته العنيفة ضد المرأة، كما يتمثل في عدة قصص وروايات نسوية حديثة، حتى صار سرد المرأة المعاصرة يعجّ بوصف تلك الممارسات البذيئة كالعنف الجسدي، واختراق حرمة جسد المرأة في سعي الرجل/المجتمع الذكوري إلى إثبات سلامة عذريتها وحفاظها على الشرف حتى وصل الأمر إلى قتل المرأة وتغييبها عن الحياة.

تشير بطلة "منى رجب" (مصر) في افتتاحية قصتها "الظلال قد تحرق مرتين" إلى ثورتها قائلة: "لن أقتل الثورة بداخلي، ولن أنزع أجنحة تمردي، فلقد اخترت من زمن ألا أصبح صفراً زائداً يأتي إلى الحياة ويمضي بلا علامة" (رجب، 1998: ص39). وبذلك تعلن الكاتبة ثورتها على المأ وتجسدها في نتائجها القصصية، إذ تصور قسوة العنف الجسدي الذي يمارسه الرجل على المرأة حتى تسيطر صورة الأب القاسي العنيف مع الأم، على مخيلة الطفلة، وتصبح تلك الصورة مدى حياتها لتكون رادعاً لها عن إقامة أي علاقة مع الرجال. تقول الراوية: "لا تتذكر شهيرة سوى معارك بالأيدي ودماء سالت من وجه أمها حين واجهته ذلك اليوم الكئيب بعلمها بوجود تلك المرأة الأخرى [...] سمعت أمها في ذلك اليوم تنعت أباه بأبشع الألفاظ ويرد هو عليها بصفعات على وجهها" (رجب، ن.م: ص41). هذه الصورة التي حفرت في ذاكرتها جعلتها تنفر من الرجال ولا تفكر في إقامة علاقة مع زميلها أحمد. "حين تقرب إليها زميلها أحمد في العام الدراسي الثاني لم تأبه لوجوده ولا أحست برغبة في الاقتراب منه، لم تلتفت إلى محاولاته المتكررة لمساعدتها في نقل المحاضرات المتراكمة" (رجب، ن.م: ص42)، ثم تأتي أمها لتشجعها وتحذرهما في آن واحد: "اقتربي من زميلك بحرص، لكن حاذري أن يكون صورة أخرى من أهلك" (رجب، ن.م: ص43)، وحينما تخطب لزميلها يحاول أن يثنيها عن مواصلة دراستها للدكتورة فتتذكر كلمة أمها: "الرجال كلهم قد خرجوا من وعاء واحد مع بعض الاختلافات الصغيرة فكوني حذرة دائماً" (رجب، ن.م: ص49). ويتأكد كلام أمها عندما تذهب شهيرة لمقابلة خطيبها فتجده في أحضان امرأة أخرى، تترك له دبلتها وتعود لمواصلة دراستها.

تشيع صورة الرجل العنيف الذي يلجأ إلى العنف الجسدي في سرديات الكاتبة العربية المعاصرة. ففي قصة "الانعكاس" للسعودية "خيرية السقاف" (1951) تتعرض البطلة "منى"، التي أجبرت على الزواج من رجل كرهه يكبرها بسنوات، للضرب المبرح من زوجها الذي وجدته انعكاساً لصورة والدها. فيستقبلها بالضرب بعد طلاقها وعودتها مع ابنتها إلى بيت أبيها، لتغرق في أزمة نفسية تسمع خلالها صوتاً يلومها ويوبخها على سلوكها وخضوعها وتسقط متهاوية في الطريق" (As-Saqqaf, 1998: pp.87-92). وكأن ذلك الصوت يريد لها مقاومة هذا العنف الواقع عليها.

تجدر الإشارة إلى أن معظم العنف الجسدي موجه إلى المرأة من أقرب الناس إليها سواء كان الأب، الأخ، أو الزوج الذي ينفرد بسادية لا مثيل لها في تعذيبه وضربه للمرأة، وكأنه بذلك السلوك يؤكد سلطته وقوته وتفوقه على المرأة حسبما تؤكد "زينب"، إحدى شخصيات رواية "باب الحيرة" للكاتبة "أنيسة عبود" (سوريا). تقول زينب في معرض حديثها مع زميلة لها: "لكن أنا أجد أن المرأة لمجرد كونها امرأة في كل دول العالم تعاني من الاضطهاد الذكوري (قوة وضعف). القوي دائماً يفرض شروطه، كما تفعل أمريكا اليوم مع أوروبا ومع غير أوروبا" (عبود، 2002، ص241). وتتعرض هذه الصورة في كثير من نتاج الكاتبة العربية المعاصرة، ففي رواية "دعوة إلى الرقص" للكاتبة "أميمة الخش" (سوريا) تتعرض البطلة "ليلي" على زميلتها الموظفة "فوزية" وتلاحظ كدمات زرقاء على وجهها وذراعها وحينما تسألها: "هل وقعت البارحة فارتطمت بشيء قاس؟". تجيبها "فوزية": "لا يا عزيزتي.. لم أقع.. ولم أرتطم بشيء.. لكنه زوجي.. وأمام الأولاد أيضاً ثم يدخلني إلى الغرفة، ويطالبني بحقوقه الزوجية [...] بل إنه لا يحلو له أن يطالب بحقوقه إلا بعد ضربي، إنه لا يحس برجولته إلا بعد ضربي" (الخش، 1991: ص105-106). وهكذا يصبح لجوء الرجل إلى الضرب هو الوسيلة الوحيدة لحل مشاكله الزوجية والحياتية مما يؤكد قلة حيلته وضعفه.

وفي رواية "صمت الفراشات" للكويتية "ليلي العثمان" تتعرض البطلة "نادية" لأقصى أنواع التعذيب سواء كان في بيت والدها أو في بيت زوجها، فحينما ترفض زواجها من الرجل العجوز الذي يعمل عنده والدها تنثر نائحة الوالد وينهال عليها بالضرب، تقول نادية: "لم يحتمل أبي، هاجت رياح غضبه، أمسك بي وانهال عليّ بالضرب المبرح وأنا أتوسل أمني فلا يرف لها خيط أمومة" (العثمان، 2007: ص17). وتدعن "نادية" لرغبة الأب وتزوج من ذلك العجوز العاجز، ويحرمها من زيارة أهلها، وحينما تحتج على ذلك يصفعها ثم يبصق في وجهها ويأمر عبده "عطية" بجلدها. تقول نادية وهي تصف العقاب النازل بها: "سحبني، قذفني بوحشية على الأرض وبدأ ينفذ أوامر

سيده اللعين، يؤرجح السوط على جسدي وكأنّ بيني وبينه ثأراً بائناً. كان في كل جلدة يسحق آدميتي ويزهق روحي، ظلّ يجلد حتى شعرت وكأنه وصل الى ذاكرتي وقشر كل بطانتها، فلم أعد أتذكر مَنْ أنا، ولماذا أنا هنا؟" (العثمان، ن.م: ص26). ثم تجوز "نادية" لشخصيات أخرى في الرواية واصفة الضرب الذي تعرّضت له من قبل الزوج/الرجل، فتسمع من صديقتها "صفاء" عن نساء تعرضن للضرب والإهانة أمثال "بهية"، وآمال المسيحية التي "عصت أهلها وتزوجت كويتياً أذاقها الويل، تزوّج عليها، وحين عنت عليه طلقها وحرّمها من رؤية أولادها. رجال قساة كلهم أولاد كلب" (العثمان، ن.م: ص275) (1).

وفي قصة قصيرة جداً⁽²⁾ للكاتبة "ليلي العثمان" لا تعاني المرأة وحدها من بطش الرجل وساديتة إنما ينال بطش الرجل جميع الناس حتى يتحول الرجل إلى وحش ضار يبتلع أطقم أسنانه التي يثبتها له الطبيب واحداً تلو الآخر، الأمر الذي ألزم الطبيب أن يسدّ له بلعومه. يقول الراوي: "في الأيام التالية كان الناس يفرون من رجل يطاردهم وقد امتلأت أطرافه بالأسنان الحادة" (العثمان، 2001: ص15)، وهكذا يتحوّل الرجل إلى كابوس لا يطال المرأة وحدها إنما جميع البشر.

1. نماذج عن عنف الرجل الجسدي ضد المرأة انظر القصص والروايات الآتية:
قصة "الساقطة" في: هيفاء بيطار. (2000). **الساقطة**. (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر)، ص61-71؛ وقصة: "وارتمت الحقيقة أمامه" في: زينب حفني. (2006). **نساء عند خط الاستواء**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 85-91؛ وقصة: "الغول مات" في: فضيلة الفاروق. (1997). **لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى**. (بيروت: دار الفارابي)، ص: 11-16؛ وقصة: "احتضار" في: بسمة النمري. (2003). **رجل حقيقي**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 103-109؛ وقصة: "النشيد" للأماراتية "سلوى مطر سيف" في: لطيفة الزيات. (1994). **كل هذا الصوت الجميل**. (القاهرة: نور - دار المرأة العربية للنشر)، ص: 109-116.
ومن الروايات انظر: نرمين الخنسا. (2005). **هذيان ذاكرة**. (بيروت: الأكاديمية اللبنانية للكتاب)، ص: 64، 92، 114، 176؛ حنان الشيخ. (1998). **حكاية زهرة**. (بيروت: دار الآداب)، ص: 18، 22، 28، 191؛ نعمات البحيري. (2000). **أشجار قليلة عند المنحنى**. (القاهرة: دار الهلال)، ص: 35؛ زهور كرام. (2004). **قلادة قرنفل**. (الدار البيضاء: دار الثقافة)، ص: 109 - 111؛ بهيجة حسين. (1999). **البيت**. (القاهرة: دار الثقافة الجديدة)، ص: 10؛ هدية حسين. (2004). **في الطريق إليهم**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 114، 116؛ أسمهان خلايلة. (2002). **آخر النفق**. (الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر)، ص: 46، 89؛ ليلي الجهني. (2007). **جاهلية**. (بيروت: دار الآداب)، ص: 18، 44؛ قماشة العليان. (2000). **بكاء تحت المطر**. (بيروت: رشاد برس)، ص: 28، 47؛ علوية صبح. (2002). **مريم الحكايا**. (بيروت: دار الآداب)، ص: 70؛ بتول الخضير. (2004). **غاييب**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 144؛ هدى بركات، (2002). **أهل الهوى**. (بيروت: دار النهار)، ص: 170-172، 188.

2. تفاصيل وافية عن مقومات فن القصة القصيرة جداً ومميزاتها مع ملحق بنماذج بارزة انظر:

Ibrahim Taha. (2000). "The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach". in **Journal of Arabic Literature**, Vol.xxx1, No.1 (Leiden: Brill), pp.59-84.

لا يقتصر عنف الرجل الجسدي على الضرب إنما يتجاوزه إلى اختراق حرمة جسد المرأة عبر عمليات فحص غشاء بكارتها ومدى سلامته، ولو وصل الرجل إلى أقصى درجات المعرفة مثلما يتجسد ذلك في قصة "هيفاء بيطار"، "ليلة الدخلة والمصباح الكهربائي". إذ تعرض القصة حالة حب جارف بين "إيمان" الطبيبة المتخرجة حديثاً وحبيبها ممدوح، طبيب النساء المتخرج من جامعات أمريكا، ويستعر لهيب ذلك الحب وإيمان تنتظره بفارغ الصبر حتى تقترب منه، لكنها تفاجأ في ليلة الدخلة بطلبه الغريب حينما قال وهو يحمل مصباحاً كهربائياً: "أرجوك! اسمحي لي أن أفحص بكارتك، أريد أن أتأكد أنك لم تقومي بعملية ترقيع البكارة المنتشرة بكثافة هذه الأيام"، عندها تسرع "إيمان" إلى الحمام تبدل ثيابها وتصر على رفضها فيقول: "أنت طالق يا حقيرة، لن أسمح لجنس حقير أن يخدعني"، فتشعر "إيمان" بسعادة كبيرة وصديقتها الراوية تقول: "عجباً لم تتوقع أن شعوراً رائعاً بسعادة عظيمة تدفق من روحها كانفجار ينبوع في داخلها، ينبوع يتفجر تحت فجيعتها بالرجل الذي أحبه بجنون وطعنها بمصباح كهربائي" (بيطار، 2006: ص14).

ويتكرر هذا المشهد في قصة "تحليل دم" للكاتبة "هناء عطية" (مصر) من مجموعات "شرفات قريبة". إذ يحضر شاب متزوج حديثاً إلى معمل تحليل دم بعد أن واجه رفضاً قاطعاً لطلبه في مختبرات أخرى، ومعه عينة من دم غشاء بكارة عروسه، ليتأكد هو الآخر أنه دمه وأنها لم تجر عملية رنق الغشاء. ترفض المحللة في أول الأمر ثم توافق بعد هزة رأس خفيفة من العروس تبعثها ابتسامة خاطفة، وتجري ذلك الفحص على أن يعودا في اليوم التالي لمعرفة النتيجة (عطية، 1993: ص69-71).

وهكذا يعلق الرجل / المجتمع الذكوري أهمية بالغة على موضوع عذرية الفتاة الذي يعتبر في نظر الرجل والمجتمع، علامة على شرف الفتاة وسلامة أخلاقها، وقد غاب عنه أن الفتاة قد تفقد غشاء بكارتها لحادثة ما، مثلما يتضح في رواية "غايب" للكاتبة العراقية "بتول الخضيرى" (1965). تعرض الرواية حالة فتاة فقدت عذريتها نتيجة خطأ في استخدام ماء الحمام، كما وضحت أمها للسيدة "أم مازن" التي تقدم خدماتها الطبية للناس، تقول الأم: "في إحدى المرات زرنا أحد البيوت نؤدي الواجب، أرادت ابنتي قضاء حاجتها، فدخلت إلى حمامهم الإفرنجي، لم نسمع بعد ذلك إلا صرخاتها، وكانت الدماء تسيل منها، كانت قد أساءت استخدام مرحاض التشطيف الأجنبي، فانبثقت نافورة الماء بكل قوتها فيها، فقدت عذريتها في حمام الناس، ماذا أفعل يا حبيبة، ماذا أفعل؟" (الخضيرى، 2004: ص43).

يلاحظ تركيز السرد النسوي العربي الحديث على موضوع عذرية الفتاة، وخاصةً على النظرة الذكورية للعذرية والفرج، تلك النظرة التي تناقشها أعمال أدبية نسوية كثيرة (Taha, 2006: p.41). وقد وقفنا على صحة هذه الفكرة وشيوع موتيف العذرية في كثير من القصص والروايات التي نعالجها في هذه الدراسة⁽¹⁾. على أننا نعالج هنا موضوع العذرية في سبيل توضيح عنف الرجل الذي يمارسه على المرأة فيهنك جسدها ثم يرميها بالزنا ويحاسبها على فقدان عذريتها كما يظهر في قصة "ليست عذراء" للكاتبة المصرية "توال السعداوي" (1930) من مجموعة "حنان قليل". تعرض القصة اعتداء "الحاج بدوي" على ابنة أخته "سعدية" اليتيمة التي ربّاه، بعدما يغريه جمالها مقابل قبّح زوجته، فيغتصبها حينما يختلي بها في بيته، وعندما تتزوج "سعدية" يكتشف زوجها "حسين أفندي" أنها ليست عذراء فيطلقها، وينتشر الخبر بين الناس، فما كان من الخال إلا أن حمل مطواة ولحق بسعدية ليقتلها لكنه لا يدركها (السعداوي، 1986: ص44-49). وهنا يظهر الرجل معتدياً وجلاداً للمرأة في نفس الوقت، وكان الأحرى به أن يجلد نفسه! ويبدو أن حرص الرجل والمجتمع الذكوري على عذرية الفتاة ما هو إلا وسيلة من الوسائل التي يتخذها الرجل لإخضاع المرأة كما تصرّح بطلة رواية "امرأة من هذا العصر" للكاتبة "هيفاء بيطار"، إذ تقول: "تنبهت الى ان المبالغة في امتداح عفة النساء وتقدير سمعتهن العطرة ليست سوى شكل مخادع لاختضاعهن" (بيطار، 2004: ص93).

يُصعد الرجل ممارساته القمعية ضد المرأة، حسبما تكشف النصوص المدروسة حتى لتصل في كثير من الأحيان إلى القتل وازهاق روح المرأة. في قصة "القرع العسلي" من مجموعة "الكلام المباح" للكاتبة "سناء البيسي" (مصر) تؤجّل الزوجة صنع القرع العسلي الذي طلبه الزوج لانشغالها بأمر غير شرعية حسبما يسمع من تعليقات رجال الحي، فيغادر الزوج إلى بيت أخته

1. من القصص والروايات التي تنطرق لموضوع العذرية على سبيل المثال لا الحصر انظر:

فوزية رشيد. (1997). امرأة ورجل. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص45-48؛ حنان الشيخ. (1998). حكاية زهرة. (م.س)، ص: 36، 102، 132؛ هيفاء بيطار. (1997). نسر بجناح وحيد. (اللاذقية: مكتبة الميراث)، ص: 69-71؛ هيفاء بيطار. (1999). امرأة من طابقيين. (اللاذقية: مكتبة الميراث)، ص: 94؛ أنيسة عبود. (2002). باب الحيرة. (دمشق- دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع)، ص: 345-351؛ علوية صبح. (2002). مريم الحكايا. (م.س)، ص: 114، 331؛ زينب حفني. (2004). لم أعد أبكي. (بيروت- دار الساقي)، ص: 27، وغيرها.

التي تحقق له رغبته وتصنع القرع العسلي الذي يحبه، لكنه يلاحظ غيابها عدة ساعات عن البيت كل يوم. يراقبها فيرى رجلاً يخرج من بيتها مهرولاً بعد أن تأخرت الأخت في فتح الباب له، عندها يقتلها ويزج في السجن محكوماً عليه بالإعدام (البيسي، 1992: ص5-10). وفي قصة "مسألة" تعرض "فوزية رشيد" (البحرين) قصة تلاقي فيها الفتاة نفس المصير. فتصور فتاة تمارس الحب مع شاب تحبه، يقتلها والدها ليغرق أخوها الصغير في دوامة الحيرة والتساؤل: "لماذا أجبرت على ذلك الغياب الأبدي دون مسألة ولعل يشبه الفعل الذي تراه كل يوم ويشارك الجميع فيه سراً؟" ويقض مضجع الأخ الصغير رؤية العري المنتشر بين النساء وممارستهن الجنس دون أن يواجهن مصير أخته، ويشاهد والديه في عملية جنسية دونما عقاب، فيعرف أن هذه طبيعة الحياة لكنه يعود إلى التساؤل: "تلك الصغيرة لماذا غيَّبوها إذن لفعل يشبه هذا الفعل كما أدركت مؤخراً؟". ويكتشف الكذبة التي نسجت له: "قيل لك في سنوات لاحقة أن حمى خطيرة أصابتها وأودت بحياتها في ليلة ماطرة" (رشيد، 1997: ص59-63). وهكذا تزهر روح الفتاة حفاظاً على شرف العائلة، ذلك الشرف الذي دنسه الرجل دون مسألة، ليبقى العقاب من نصيب الأنثى⁽¹⁾.

يتضح مما تقدّم أن الكاتبة العربية المعاصرة تسعى إلى تقديم صور منفرة للرجل لتؤكد وحشيته وضرورة الابتعاد عنه كما تصور قصة "خلف الذاكرة" لفوزية رشيد، وفيها تصر الأم على تنبيه ابنتها من الرجال، وتكرر خشيتها على ابنتها الصغيرة وهي تقول: "احذري الرجال... جميعهم وحوش" (رشيد، 1994: ص214).

تنتشر هذه الأوصاف البذيئة للرجل في سرد الكاتبة العربية من مرحلة الثورة، فنسمع مثلاً بطلاة رواية "هذيان ذاكرة" للكاتبة "ترمين الخنسا" (لبنان)، تصف الرجال بمثل هذه الأوصاف بعد محاولة سائق الإمساك بيدها وهي تنقده ثمن الأجرة تقول: "أشرار.. جميعكم أشرار.. خبثاء.. وحوش" (الخنسا، 2005: ص40). أما "سحر خليفة" (1941- فلسطين) فتصف الرجال الذين انتقم بطلتها في أمريكا بقولها: "وكل هؤلاء الرجال الذين عرفتهم في أمريكا بعد وفاة زوجها كانوا سحالي باردة رخوة! لا يبقون في النفس سوى الخوف والمرض" (خليفة، 1999: ص21).

1. من القصص والروايات الأخرى التي تلاقي فيها المرأة القتل عقاباً انظر: عائشة أبو النور. (1988). "مصرع موديل"، من مجموعة: "الحب طفلنا الضال"، في: قصص وروايات. (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية)، ص: 239-243؛ فوزية رشيد. (1994). غابة في العراء. (مصر: سينا للنشر)، ص: 94-100؛ هدى بركات (2002). أهل الهوى (م.س.)، ص: 188؛ سميرة المناع. (1997). القامعون. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)، ص: 13.

وعليه فإنّ الكاتبة العربية المعاصرة تسعى الى التخلص من شبح الرجل وسلطته مثلما يبدو في تساؤل "سلمى" بطلة رواية "بنات حارتنا" للكاتبة "ملاحة الخاني" (سوريا) بعد نجاحها في البكالوريا: "هل حقاً تحررت بالنجاح من سلطة الذكورة المنتنة؟" (الخاني، 1998: ص105). نعم، إنها تسعى إلى التحرر من سلطة الرجل لتعود إلى مكانتها السابقة التي كشفت عنها النقاب "ليلي" بطلة رواية "دعوة إلى الرقص" للكاتبة "أميمة الخش" في أثناء دراستها للتاريخ في الجامعة، تقول ليلي: "فوجدت أنّ المرأة كانت البداية والأصل، وأنّ جوهر الأشياء منذ الأزل يكمن في ذاتها، وأنّ قيمتها في الماضي وصلت إلى حد العباداة والتقديس، وأنها لم تذلل أو تهان إلا حينما بدأ عهد التسلط" (الخش، 1991: ص58)⁽¹⁾.

يبدو أنّ هذه الوحشية التي يظهرها الرجل تجاه المرأة تعود في بعض مظاهرها إلى خشية الرجل من تفوق المرأة عليه، حسبما تصرّح "ليلي" في رواية "دعوة إلى الرقص" بعدما عرفت أنّ زوجها سمير لا يغار عليها إنما منها. يقول الراوي واصفاً قدرات "ليلي": "فكل من كان يجالسها كان يشهد لها بنضج الأفكار ووضوح الشخصية، وكان هذا بدلاً من أن يسره كرجل يدّعي التحرر الفكري والنضج في التفكير كان على العكس يثير أعصابه ويجعله متوتراً ومشاكساً" (الخش، ن.م: ص134-135).

ولعلّ في هذه الصور الوحشية التي تعرضها الكاتبات الثائرات ما يبرّر اتجاه السرد النسوي العربي الحديث نحو رفض الرجل وسلطته القامعة للمرأة، على الرغم من الآراء الذكورية التي تدعي عدم قدرة المرأة على رفض الرجل "فالمرأة لا تكون امرأة إلا بالإضافة إلى الرجل، والمرأة التي تتفي الرجل كأنما تتفي المرأة التي فيها" (طرايشي، 1984: ص220). إلا أنّ مثل هذه الآراء قد سقطت اليوم في ظل الأدب النسوي الحديث كما سنرى.

1. تنتشر مثل هذه الأوصاف البذيئة للرجل في أعمال الكاتبات العربيات المعاصرات بصورة مكثفة. انظر:

علوية صبح. (2002). *مريم الحكايا*. (م.س.)، ص: 176؛ رجاء بكريّة. (2002). *الصندوقة*. (بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص35؛ قماشة العليان. (2000). *دموع في ليلة الزفاف*. (بيروت: رشاد برس)، ص: 172؛ سلوى بكر. (2004). *وصف البلبل*. (القاهرة: مكتبة مدبولي)، ص: 20، 37؛ بثينة خضر مكي. (2000). *صهيل النهر*. (الخرطوم: دار سدره للطباعة والنشر والتوزيع)، ص: 101 وغير ذلك.

2.3. الرجل قيد المرأة

يتميز السرد النسوي العربي الحديث بثورته العنيفة لا على الأعراف الأدبية السائدة فحسب، إنما على كل المؤسسة الذكورية. فلم تعد المرأة المعاصرة خاضعة للقوانين والأعراف الاجتماعية التي ما شرّعت برأيها، إلا لتتال من المرأة، كما ورد على لسان "نعمة" بطلة رواية "الوجه المكسور" للكاتبة "ابتسام شاكوش" (سوريا) التي تقول: "كل من حولي قضاة: أعمامي، أولادهم، جدي، جدتي، جيرانهم، كل كبير له الحق أن يكون قاضيًا وأنا المتهم المحاصر دائمًا بالأدلة، أدلتهم قاطعة حججهم دامغة، ليس هنالك متسع للدفاع عن النفس، ما عليّ إلا الاعتراف بذنوب لم أرتكبها" (شاكوش، 1999: ص6). بهذه النغمة الساخرة تعرض "نعمة" احتجاجها على المؤسسة الذكورية التي تجعل جلّ همها ملاحقة المرأة، فتثور عليها كغيرها من النساء المعاصرات رافضة قيود الرجل، وإن أعيتها الوسيلة ولم تتمكن من تحرير نفسها من تلك القيود عمدت إلى ازهاق روحها مؤثرة الموت على خضوعها المذل. وهذا ما يكشفه معظم السرد النسوي العربي الحديث.

في قصة "الرقصة الأخيرة" للكاتبة "منى ماهر طه" (مصر) تمنع الفتاة من مواصلة دراستها لترغم على الزواج من ابن عمها المتزوج طمعًا في قطعة أرض يقدّمها العريس لوالدها، لكنها تصر على رفضها مستاءة من وضع المرأة في مجتمعها ومطاردة الرجل لها وهي تقول: "منذ الطفولة حملت عبء أنوثتي، شغلوني بجسدي، صرت أحجل منه، عندما أسير في طرقات القرية الضيقة أحاول أن أخفي معلمي، أن لا أرفع رأسي [...] كنت أتعجب: كيف لا ترفع رأسها من تتجب الرجال؟" (طه، 2004: ص82)، ولا تتوقف ملاحقة أسرتها بعد موت أمها وزواج والدها، حتى لا تجد مفرًا لها من ذلك القيد سوى أن تضع حدًا لحياتها باحتسائها السم يوم زفافها (طه، ن.م: ص79-83).

أمّا بطلة قصة "الظلال قد تحرق مرتين" للمصرية "منى رجب"، فتظهر أكثر قوة وقد تسلّحت بالعلم الذي أهّلها لأن تتحدّى وترفض طلب خطيبها التوقف عن متابعة دراستها وبحثها العلمي. وحينما عادت لتزف له خبر انتهائها من رسالة الدكتوراة تجده في أحضان امرأة أخرى، فتترك له خاتم الخطوبة غير أسفة لتتابع بحوثها الجامعية (رجب، 1998: ص41-50).

تزداد المرأة مقاومة لقيود الرجل والمجتمع كلما ازدادت ثقافة ووجدت من يؤازرها على موقفها الرافض لترك الدراسة، مثلما حدث مع بطلة رواية "تاء الخجل" للجزائرية "فضيلة الفاروق" (1968). يحاول عمها ثنيها عن مواصلة دراستها الجامعية ويسعى إلى تحريض والدها قائلًا: "كل

بنات الجامعة يعدن حبالى، فهل ستتتظر حتى تأتيك بالعار؟" (الفاروق، 2003: ص28)، لكنّ الوالد المحب للعلم لا يلقي بالاً لكلام أخيه لتعلن البطلة تحديها لكل الضغوط، تقول لها أمها: "يا ابنتي سيكسر ك رجال العائلة"، فتجيبها: "سأرى من سينكسر أنا أم هم" (الفاروق، ن.م: ص29)⁽¹⁾.

تتصدى المرأة العربية للافتات المنع المرفوعة في وجهها في مجالات أخرى، خاصة مجال العمل. فلم تعد كالمرأة التقليدية خاضعة لسلطة الرجل في سبيل تأمين لقمة عيشها وتصر على مزاوله عملها، لأنها تؤمن بأن لا قيمة لحياتها دون العمل والانتاج.

في قصة "أبدًا لن أضيع" للكاتبة "منى رجب" تصر الزوجة الأم على عدم ترك عملها. يطلقها زوجها ويحرمها من طفلها مدة تسعة أشهر، فترفع ضده قضية حضانة للولد، لأنها علمت أن زوجها السابق سيعيش مع ابنه في دولة عربية أخرى، فتقول للقاضي: "كان عليّ أن أقرر: إما جسد بلا رأس، أو رأس من تحته جسد، إما زوجة له أعيش معه بشروط هو أو مطلقة أمضي بمفردي في طرقات الوحدة، وقد اخترت ألا أعتال عقلي" (رجب، 1998: ص77-78)، ثم تعود إلى بيتها منتظرة قرار الحكم في اليوم التالي، وحينما تجد صغيرها أمام باب بيتها تتهاوى على الأرض وتنقل إلى غرفة الانعاش (رجب، ن.م: ص75-80).

وتسعى المرأة إلى تحقيق ذاتها من خلال عملها مهما كلفها الأمر، وتبلغ ذروة رفضها لقيود الرجل إلى درجة تؤثر فيها الموت على الرضوخ لرغبة الزوج، مثلما تبين قصة "زينب" للكاتبة "شريفة الشملان" (1947-السعودية). وفيها تصر البطلة "زينب" المتزوجة من رجل فاحش الثراء على مزاوله العمل والإحسان للناس لكن يصدها زوجها عن تحقيق رغبتها ليفاجأ باختفائها من البيت وليعثر عليها الطباخ فيما بعد، متجمدة في ثلاجة البيت الكبيرة (Ash-Shamlan, 1998: pp.39-41). في رواية "لم أعد أبكي" للكاتبة "زينب حفني" (السعودية) تنثور البطلة "غادة" على وضع المرأة السعودية والقيود المحيطة بها داعية صديقتها "نشوى" إلى ضرورة تحطيمها في قولها: "صحيح أنّ حقوق المرأة مدججة في مجتمعنا السعودي نتيجة العادات والتقاليد التي توارثناها، لكن ألا نتفقين معي أننا يجب أن نسعى إلى تحطيم هذه القيود بدلاً من الاستسلام لها" (حفني، 2004: ص44).

1. نموذج عن القصص والروايات التي تعالج موضوع منع المرأة عن الدراسة انظر: قصة: "من سرق أحلامي" وقصة "زوجي الحبيب طلقني" في: فماشة العليان. (2000). *دموع في ليلة الزفاف*. (م.س.)، ص: 109-116، 185-194؛ وكذلك في: أميمة الخش. (1991). *دعوة إلى الرقص*. (دمشق: الأهالي للطباعة والتوزيع)، ص: 91، 160-161.

لا تعاني المرأة السعودية من قيود الرجل فقط إنما عليها مواجهة المؤسسة الحاكمة والأعراف الاجتماعية التي تمنع المرأة من العمل إلا بعد حصولها على موافقة خطية من ولي أمرها، مثلما طلبت رئيسة العمل من "غادة" التي تتساءل دهشة، بعد حصولها على موافقة والدها: "لماذا تظل تطلعات المرأة معلقة بجرة قلم من الآباء أو الأزواج؟ هل يمثل هذا وجها من وجوه العدالة الاجتماعية؟! لماذا يصر مجتمعنا على أن ينصب نفسه حاكماً على طموحاتنا" (حفني، ن.م: ص51)⁽¹⁾.

في قصة "القصيد الأخيرة" للكاتبة "هدى النعيمي" (قطر) تعاني البطلة الشاعرة من قيد زوجها الذي يمنعها عن نشر نتاجها الشعري وتموت حسرة دون أن تحقق ذاتها. يقول لها زوجها: "لن تنشري كتاباً ما دمت زوجة لي [...] أنا الشاعر الكبير، وليس لك إلا أن تكوني من ورائي" (النعيمي، 1998: ص124)، عندها لا تجد البطلة وسيلة تحررها من ذلك القيد سوى الانتحار بالسم (النعيمي، ن.م: ص117-125) .

تتسحب قيود الرجل ومنعه المرأة حتى على صوتها وهو ما اصطلح على تسميته بثقافة الصمت إذ "فرض الصمت على المرأة عبر التاريخ وتمّ التعتيم القصدي على كل ما يتصل بها وبحياتها حيث سميت حياة النساء وما يتصل بها (ثقافة الصمت)" (أبو النجا، 1998: ص38) .

في قصة "حديث حول الصمت" للكاتبة "نافلة ذهب" (1947-تونس) يستغل الأب سلطته ليفرض الصمت المطلق على أفراد أسرته لما يلاقيه من جلبة وازعاج في المصنع الذي يعمل فيه، وعندما يموت الأب يرث الابن الأكبر صفاته مطلقاً وأمره بالالتزام بالصمت. تقول الأخت: "ذلك أن أخي اتخذ مقعد أبي المفضل قرب النافذة، وكنا كلما دخلنا الشقة عند الغروب وجدناه يتصفح الجرائد فيما تجلس أمي قريباً منه تخطط الملابس بخيوط داكنة غير جميلة وبإشارة من أخي نتبادل الحديث بصوت خافت" (ذهب، 1998: ص12) .

وفي قصة رمزية مؤثرة تعرض "عائشة أبو النور" قيود الرجل المحيطة بالمرأة لتمنعها من الرؤية والتعبير عن نفسها. فتصور فتاة يلاحقها رجال في الصحراء، يحيطون بها، ثم ينزعون عنها ثيابها، ويضعون طيناً أسود في عينيها وفمها، فلا ترى ولا تسمع شيئاً، ثم يقيدون يديها خلف

1. نموذج عن القصص والروايات التي تعالج موضوع منع المرأة عن العمل انظر: قصة "تجمة" في: منى ماهر طه. (2004).

رائحة الورد. (جمهورية مصر العربية: سنابل للنشر والتوزيع)، ص: 47-51؛ حنان الشيخ. (1988). مسك الغزال.

(بيروت: دار الآداب)، ص: 6-8؛ بتول الخضير. (1999). كم بدت السماء قريبة. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات

والنشر)، ص: 42.

ظهرها وينزعون ما تبقى من ثيابها ملطخين جسدها بالطين الأسود حتى يغدو كله أسود ما عدا قلبها. ولم يكن هؤلاء الرجال سوى أبيها، أخيها، وابنها (لؤي النور، 1988: ص 67-73). وبذلك تشير الكاتبة إلى أنّ القيود المانعة للمرأة تقع عليها من ذوي القربى أكثر من غيرهم، كما يبين جدول رقم "1".

تؤكد "ليلى العثمان" ثقافة الصمت المفروضة على المرأة العربية من خلال شخصية بطلتها "نادية" في رواية "صمت الفراشات". ذلك الصمت المفروض على المرأة في أي إطار اجتماعي سواء كان في بيت والدها أو زوجها أو في المجتمع العريض. تعبّر "نادية" عن تذمرها من ذلك الصمت المذل في بيت والدها: "كلهم يأمرني بالصمت"، وحينما تخترق صمتها وهي ترفض زواجها من العجوز الذي تقدّم لخطبتها لا تواجهه إلا بالضرب والارغام على الزواج. ومنذ ليلتها الأولى، في بيت زوجها، ترفع في وجهها لافتة (ممنوع الكلام)، إذ يقول زوجها العجوز: "هالشافيف الحلوة لو نطقت بشيء سأقطعها" ثم يردف قائلاً: "سرّ الليلة لن يعرفه أحد، تعلمي الصمت واعتاديه" (العثمان، 2007: ص 15-16)، وعليه تغرق "نادية" في لجة صمت عميق كان سبباً في مرض أصاب حنجرتها وكاد يذهب بصوتها لولا عناية الله والطبيب. لا تستمر "نادية" في خضوعها لتلك الأوامر، خاصة بعد وفاة زوجها وتحررها من قيود أسرتها واكتسابها الثقافة الجامعية. فتتفرغ لصوتها عاليًا عاقدة العزم على زواجها من العبد "عطية" وعدم خضوعها لقيود أسرتها ومجتمعها فتقول: "لن أرضخ لهذا الإرث الظالم، ليصرخ العالم أو يحترق، أنا سأعيش ولن أحرم نفسي حقها من أجل ماذا سيقول الناس"، ثم تردف موجهة الكلام لزوجها أخيها "إيمان": "اسمعي المفيد، لن أتنازل عن قراري، افعلوا ما شئتم" (العثمان، ن.م: ص 263). وهكذا تتمكن "نادية" من الثورة على ثقافة الصمت بعدما تحررت اقتصاديًا وسلحت نفسها بدراساتها الجامعية التي مكنتها من اتخاذ ذلك الموقف الثائر. نلتقي بمثل هذا الموقف الثائر على ممارسات الرجل في قصة "مريم" للكاتبة الإماراتية "أسماء الزرعوني" (دبي). ترضخ البطلة لسلطة والدها الذي رفض زواجها من حبيبها وأرغمها على الزواج من تاجر ثري سكّير، يقسو عليها ويسلبها راتبها فلا تجد وسيلة سوى الطلاق منه، وحين تلومها أمها على ذلك خشية كلام الناس تتفجر قائلة: "مالي وللناس، أنا من رزحت تحت نيران العذاب وأنا من تخلصت منه، هو عذابي وليس عذابهم، وهو خلاصي وليس خلاصهم، فماذا يريد مني الناس؟" (الزرعوني، د.ت.: ص 51). وبذلك تتمثل ثورة الكاتبة على الأعراف الاجتماعية التي تجعل الإنسان يتنكر لهويته وطموحاته إرضاء للناس.

لا تلجأ كل الشخصيات المقهورة في السرد النسوي العربي الحديث إلى الحلول السلبية، إنما تواجه تلك القيود بإصرار وتحدي، مثلما نشهد في رواية "هذيان ذاكرة" للكاتبة "ترمين الخنسا". إذ تسعى "تهاد" إلى التخلص من الزواج رغماً عنها بوسيلة أخرى هي الهرب من شبح سلطة الأب الذي ألهب جسدها بضرباته العنيفة حتى هدأت ثورتها، مما أوهم الجميع برضاها، وفي يوم زفافها تهرب من بيت والدها دون أن يعثر عليها (الخنسا، 2005: ص135)⁽¹⁾.

لا يأنف الرجل العربي من اللجوء إلى كل الأساليب التي تحقق له خضوع المرأة وجعلها تابعاً له، لتبقى مهمشة تعيش في ظله، وبذلك يتحقق ما ذهبت إليه "سيمون دي بوفوار" "Simone de Beauvoir" في اعتبار الرجل نفسه "الذات الأولى" بينما تظل المرأة هي "الآخر". يعلق "ابراهيم طه" على ذلك مشيراً إلى أنّ مصطلح "الآخر" يظهر أنّ المرأة والرجل على نقيض، فالرجل هو النمط هو "الذات الأول"، أما المرأة فتوسم بالضعف الجسدي والنفسي (Taha, 2006: p.35).

في قصة "من سرق أحلامي" للسعودية "قماشة العليان" تدعن البطلة لرغبة والدها ولا تتمكن من دراسة الأدب الذي رغبت فيه، وتضطر أن تدرس الطب، ليحقق والدها أمله الذي فاتته مع أولاده. تقول البطلة: "ولكن أبي وقف لي بالمرصاد، قضى على كل آمالي ووارها التراب، حين قال لي بصوت واثق: "طبعاً، لن تلحق بسوى كلية الطب، سوف تحقّقين أمني الذي فشلت في تحقيقه عن طريق إخوتك" (العليان، 2000: ص111)، ولا يتوقف والدها عند ذلك إنما يصادر شعورها الإنساني وأدميتها حينما ترغب في التبرع بإحدى كليتيها لمريض عطفت عليه، فيوقفها عن الدراسة ثم يرغمها على الزواج من رجل عجوز يواصل نفس القيود معها ويهددها بالطلاق لو عادت إلى ذكر موضوع مواصلة دراستها. وبذلك يتم تشيؤ المرأة بواسطة السلطة الذكورية ولا تتمكن من تنفيذ ما تحلم به. تتساءل البطلة في نهاية القصة: "هل كنت ساذجة لدرجة أنّ الجميع استغلني وسرق مني طموحي وأحلامي؟! أم كنت طيبة جداً فضحيت بكل شيء من أجل لا شيء؟! لا زلت حتى الآن لا أعرف الفرق بين الساذجة والطيبة" (العليان، ن.م: ص116).

1. نموذج عن القصص التي تصور ارغام المرأة على الزواج انظر: قصة: "قصة من حياة طيبيبة" نوال السعداوي. (1986). حنان قليل. (بيروت: دار الآداب)، ص117-121؛ علوية صبح. (2002). مريم الحكايا. (م.س.)، ص:179؛ قماشة العليان. (2000). بيت من زجاج. (بيروت: رشاد برس)، ص94-95؛ منى ماهر طه. (2004). رائحة الورد. (م.س.)، ص: 79-83؛ قصة: "لا خبر لا" في: ليلى العثمان (2002) الحب له صور (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)، ص: 79-86.

وفي قصة "أنثى" للكاتبة "هدى النعيمي" يتم سحق المرأة وتغييب هويتها حتى ما عادت تسمع اسمها، إذ أصبحت "زوجة فلان"، تتساءل البطلة: "لماذا يطلق عليّ الجميع لقب مدام؟ لماذا اختفى اسمي منذ انزوع ذلك الرجل في لحمي وانغرس في مسامي؟ اشتاق ان اسمع اسمي الجميل ذا الحرفين، حتى أُمي صارت تتاديني (أم ناصر)" (النعيمي، 1998: ص7-8). وحينما يعلم زوجها أنها ستجيب توأمين من الإناث يترك عبادة الطيبة عائداً إلى زوجته الأولى التي انجبت له الذكر، مما يؤكد رفض الأنثى في المجتمعات الذكورية قبل ولادتها، ويبقى أمل البطلة معلقاً على طفلتيها اللتين تتوقع لهما حياة أفضل من حياتها (النعيمي، ن.م: ص7-16).

وفي رواية "دعوة إلى الرقص" للسورية "أميمة الخش" تسعى بطلة الرواية إلى تثوير أختها "مها" ضد زوجها الذي يصادر هويتها، لكن "مها" ترفض مواجهة زوجها لأنها تفتقر إلى ثقافة "ليلى" فتقول مخاطبة أختها "ليلى": ثم وجدتك تحاربين وتهانين فازددت استسلاماً، قد أكون مخطئة وأنا أعترف، لكنني لا أستطيع أن أتغير، فأنا أحسّ بأنني مسحوقة" (الخش، 1991: ص84)، ولا تصمد "ليلى" في مواجهة السلطة القاهرة وتهوي هي الأخرى مسحوقة وضحية لسلطة أهلها وزوجها "سمير" الذي كان كل همه أن يقهرها ويقهر حبيبها "أكرم". تقول "ليلى" في ردها على استهجان خالها لخضوعها: "أنا امرأة مقهورة، امرأة تعودت القهر وربما أحبته وربما استساغته.. امرأة تعودت أن يفرض عليها كل شيء، الملابس والطعام والأماكن، امرأة لم تشارك حتى في اختيار الأشياء التي تخصها، امرأة مسحوقة لم تستطع أن تقف وحدها عند أول تجربة اختيار تواجهها فسقطت" (الخش، ن.م: ص152). وعليه يتضح أن الثقافة وحدها قد لا تسعف المرأة في تصديها لقيود الرجل والمجتمع، لأنّ التربية التي نشأت عليها شرشت في داخلها أن تكون مقودة لا قائدة، تابعة لا متبوعة. وهذا ما نشأت عليه أيضاً بطلة رواية "امرأة من طابقين" للكاتبة "هيفاء بيطار"، إذ عودوها على أن تظل تابعة للرجل، يقول الراوي: "ما كانت تجرؤ أن تناقش التشكل النهائي لأفكار والديها، انها تشعر أنهم يعطونها كل شيء عدا حقها أن تكون حرة، أقنعوها أنهم يرون ما لا تستطيع رؤيته، وبأنهم يعرفون طريق المستقبل المكلل بالنجاح لها ولكل واحد من إخوتها، لا يمكنها أن تشك بصواب أفكارهم" (بيطار، 1999: ص85).

ويبلغ سحق الرجل لشخصية المرأة مبلغاً عظيماً حتى ليحول دون تواصلها مع بيئتها والمحيط القريب منها، فتضحي حالها أسوأ من حال السجين، حسبما يبدو من تساؤل بطلة رواية "أشجار قليلة عند المنحنى" للكاتبة "لعمات البحيري" (مصر): "لماذا يجعل بيني وبين الشارع والناس سداً

منيعاً؟ لماذا تضطرب علاقاته بالآخرين، خاصة الذين يرتدون الزي العسكري؟! لماذا جعلني غير قادرة على مد جسور رحبة بيني وبين الجيران وبين أهله، وبين أصدقائه وصديقاته؟" (البحري، 2000: ص126)⁽¹⁾.

مما تقدم نستنتج أنّ الرجل يسعى إلى سجن المرأة لتبقى بعيدة عن مجريات أمور الحياة، ملتزمة دورها المعهود وانقطاعها لعملها المنزلي وتربية الأطفال كما توضّح : "شيرلي جيوك لين ليم" Shirley Geok-lin Lim" قائلة: "تبقى المرأة في المجتمعات العرقية الذكورية عادة في الهامش، محجوبة، خرساء، ملزمة بأدوار معهودة ونمطية: طفلة أو أم، عاملة منزل، أو غاية جنسية" (Lim, 1997: p.813). لكنّ الكاتبة العربية المعاصرة ترفض كل هذه القيود المذكورة آنفاً وتثور عليها، داعية إلى حياة مستقلة بعيداً عن سلطة الذكر، مثلما شهدنا في بعض النماذج السردية الواردة أعلاه والتي سنشهد نماذج كثيرة لها عند معالجتنا صورة المرأة العربية في السرد النسوي.

3.3. الرجل المستغل

يبدو الرجل في سرد الكاتبة العربية المعاصرة في كثير من الأحيان، متجرّداً من المشاعر الإنسانية. لا يرى في علاقته بالمرأة سوى مصلحته الذاتية مستخدماً كلماته الدافئة التي يلقيها في أذن المرأة ليحظى بنقته، ومن ثم ينفذ خطته التي أعدّها لنيل غرضه على نحو ما تعرضه الكاتبة منى رجب" في قصة "المرافئ النائبة" من مجموعة "وجوه بلا رتوش". وفيها تصور خضوع زوج البطل "سمر" لأهله وطلاقه لها بعد أن يترك لها مبلغاً كبيراً من المال. تلتقي "سمر" فيما بعد شاباً يدعى "صلاح" ويقدم لها نفسه بصورة مثالية إذ يقول لها: "إذا أردت أن تتركيني فما عليك سوى أن تطلبي مني ذلك، فأنا لست رجلاً يقبل التمسك بامرأة ترفض الاستمرار في الحياة معه" (رجب، 1997: ص24). الأمر الذي يعجب "سمر" وتقرن به زوجاً بسرعة البرق، فتنجب له طفلة

1. نموذج عن القصص والروايات التي تعالج موضوع سحق هوية المرأة وتبعيتها للرجل انظر: قصة "تجمة" في: منى ماهر طه، (2004). رائحة الورد. (م.س.)، ص: 47-51؛ وقصة: "الساقطة" في: هيفاء بيطار. (2000). الساقطة. (م.س.)، ص: 61-71؛ وقصة العراقية "ديزي الأمير" في "عمة رفيق" في: يمنى العيد. (1998). كتاب في جريدة. (بيروت: وزارة الثقافة والتعليم العالي)، ص: 5-7؛ سحر خليفة (1999). باب الساحة. (بيروت: دار الآداب)، ص: 49-50؛ ابتسام شاكوش. (1999). الوجه المكسور. (دمشق: اتحاد الكتاب العرب)، ص: 36.

وتشاركه في شركته موظفة كل أموالها. تزدهر مشاريعه ويكثر من الغياب عن البيت حتى لا تجده قربها عند مرض ابنتهما ولا عندما تجري "سمر" عملية جراحية، ونظرًا لذلك تقرر الطلاق منه، وتحدد معه موعدًا للبت في الأمر. يومها تفاجأ بهجوم ثلاثة رجال عليها وحققها بإبرة لتجد نفسها بعد ذلك في مستشفى للأمراض العصبية، وتفشل في اقناع الأطباء بأنها غير مريضة، كما تفشل محاولات هربها من المستشفى حتى تعود أختها "نادية" من أمريكا وتتمكن من تحريرها بعد تنازلها عن كل ما تملك لصالح زوجها، ثم تحصل على طلاقها بعد أن هدّته بالسكين وجرحته (رجب، ن.م: ص 7-34). هذا السلوك المنفر للرجل/الزوج يحرره من كل القيم والأخلاقيات جرياً وراء المال والمكسب المادي الذي يؤكد الراوي في قوله: "هو غارق في وهم أنه يحبها لكنه في حقيقة الأمر لا يحب أحدًا غير بريق نجاحه هو من خلالها، وقد عمل على تشويه صورتها وأحكم خطته" (رجب، ن.م: ص 28).

تزداد هذه الصورة وضوحًا في رواية "الوجه المكسور" للكاتبة "ابتسام شاكوش" التي تصور شخصية "أحمد" متجردًا من وعوده سعيًا وراء الثروة. كان "أحمد" على علاقة بالبطلة "نعمة" التي أحبته دون سائر الرجال، لكنه يتركها لبيع نفسه ويتزوج من ابنة رجل ثري. تقول "نعمة" مخاطبة ابنه "حسن": "وعلمت بعد ذلك أنّ أحمد قد باع نفسه في سوق الذكورة، اشتراه أحد الأغنياء ليجعله زوجًا لابنته، أمك يا حسن، وليسند إليه إدارة جزء من أمواله، وبقي كل شيء مسجلًا وموثقًا باسم الزوجة، وما أحمد سوى أجير بأكله ولباسه وبما يغله من وراء الظهور" (شاكوش، 1999: ص 97). وهكذا تظهر الكاتبة جشع الرجل إلى الثروة متكررًا لعلاقته الحميمة التي ربطته بمحبوبته.

عندما يكون المستغل أحد أفراد الأسرة، يتضاعف ألم المرأة، كما يتمثل الأمر في قصة "الساقطة" للكاتبة "هيفاء بيطار". وفيها تتشغل البطلة "حنان" عن عالمها الذاتي لتتخبط في خدمة أخوتها ومساعدتهم بواسطة ما تتقاضاه من راتب التدريس. فقد زوجت أختها بمخدرات أربع سنوات ثم أخاها ومنحته كل ما تملك ريثما يجد عملاً يرضي زوجته، وكانت أمًا ثانية لأولاده، ينامون في غرفتها، وتسهر على مرضهم ودراساتهم، وقد زجّت نفسها في ديون كثيرة لشراء ما يلزم زوجة أخيها من أدوات كهربائية دون أن تلفت إلى حياتها الخاصة حتى نسيت أنها أنثى: "وحدها الدورة

الشهرية كانت تذكرها أنها أنثى [...] عاشت عمرها على انكار الذات، وأمنت أنها تحب أن تكون الحائط المتين الذي تستند إليه الأسرة" (بيطار، 2000، ص66)، لقد كانت الشمعة التي تحترق لتتير على حياة أخيها وزوجته وأولاده، فاضطرت إلى أن تذلل نفسها وهي تطلب سلفة من طالباتها لتشتري الزيت الذي لم يستطع أخوها شراءه لغلائه الفاحش، ولم توفر جهداً ولا مالا إلا بذلته لهم حتى وصل الأمر إلى تنازلها عن حصتها في بيت أهلها لصالح أخيها. تتعرّف في سن الثالثة والخمسين إلى رجل قضى نحو عشرين عاماً في السجن، وتنشأ بينهما علاقة غرامية وتتواصل معه جنسياً، يلومها أخوها ويهددها بالطرد من بيته ثم يعترض ابن أخيها طريقها إلى حبيبها ويصفعها أمام الناس، وحين تجمهر الناس حولها "استجمعت قواها وطلبت من الناس أن ينفضوا. قالت: مجرد سوء تفاهم كما قلت بين أم وابنها" (بيطار، ن.م: ص71). وهكذا تظهر "بيطار" أن الرجل يظل راضياً عن المرأة ما دامت تعيش في ظله خادمة له دون أن يفوه بكلمة شكر، فإذا ما التفتت إلى حياتها الخاصة حاسبها على ذلك ونبذها جاحداً أفضالها عليه⁽¹⁾.

لا يتورع الرجل عن استخدام أي وسيلة في سبيل استغلال المرأة، وقد يدفعها إلى عالم الدعارة طمعاً في مالها وتأمين لقمة عيشه، مثلما يظهر في قصة "وجوه في الرماد" للكاتبة "فوزية رشيد" من مجموعة "غابة في العراء". تصف الكاتبة حياة امرأة متزوجة لها طفل من رجل عاطل عن العمل ولا يعنى بالبحث عن عمل، الأمر الذي يدفع المرأة إلى ممارسة الدعارة، ونهش لحمها، ليسألها ابنها عن سبب تقبيل أحد الرجال لها دون أن تجد له جواباً، ثم يأتي أحد الرجال يريد لها عنوة ويجرها إلى الفراش، تتناول سكيناً وتغمده في خصرته ليفارق الحياة وتزج هي في السجن ويتشرد ابنها، ثم يُعرض في يوم الطفل العالمي أمام الجمهور ليحكي قصته لهم (رشيد، 1994، ص106-112)⁽²⁾. وفي ذلك أقسى مثل على تحجر قلوب الناس وتجردهم من الرحمة.

1. انظر قصة مطابقة لقصة "الساقطة" بعنوان "عمة رفيق" للعراقية "ديزي الأمير" في: يمنى العيد. (1998). كتاب في جريدة.

(م.س.). ص: 5-7.

2. نماذج لقصص تصور استغلال الرجل للمرأة انظر: قصة "الاختيار الصعب" في: أمينة العمادي. (2000). نساء لا يعرفن

البكاء. (الدوحة: دار العلوم للطباعة والنشر)، ص: 17-24؛ وقصة "وارثت الحقيقة أمامه" في: زينب حفني. (2006).

نساء عند خط الاستواء. (م.س.). ص: 85-91.

4.3. فظاظة في المعاملة – النظرة إلى المرأة

من مميزات الرجل المعهودة في الأدب وحتى في أدب المرأة خلال مراحلها الأولى، اتصافه بالسلطة، القوة، السيطرة، العنف، الاضطهاد والرجولة ونحو ذلك (Taha, Ibid., pp.38-39). وهو في لجوئه لفرض هذه الصفات في تعامله مع المرأة لا يعبر إلا عن ضعفه وعجزه عن تسوية مشاكل الحياة دون بطش أو قوة. فإذا ما عنت مشكلة بينه وبين زوجته أشهر في وجهها سلاح الطلاق دون اللجوء إلى حل المشكلة بصورة إيجابية، حسبما تظهر الكاتبة "بدرية البشير" (السعودية) في قصة "ليلة الأربعاء". تصور القصة امرأة متزوجة من رجل سكير أنجبت منه ولدًا وبناتًا، وقد حاولت تثنيه عن تعاطي المشروبات المسكرة دون جدوى. يقضي الرجل معظم نهاره وقسطًا طويلاً من الليل خارج البيت، وعندما يعود تفرعه زوجته على سلوكه فلا يكون منه إلا أن يعود مغادرًا بسيارته التي تختفي بسرعة عن أنظار زوجته بعد أن لحقت به لتعيده (Al-Bishir, 1998: pp.77-82).

وفي قصة "حبي قبل كبريائي" للمصرية "منى رجب" تثور البطلة الزوجة ضد ممارسات زوجها بعد أن أبدت ضعفاً مستهجنًا بسبب حبها له. ذلك الحب الذي كاد الرجل يضحكي بحياته في سبيله حينما رفض أهله ارتباطه بتلك المرأة، فقطع شرايينه مؤثرًا الموت على الحرمان من محبوبته إلا أنه ينجو بأعجوبة ويتزوج منها، لأنها أحبته حبًا كبيرًا. يقول الراوي: "أحبته إلى حد اليقين بأنّ الحياة لن تسير إلا بحبه ومن خلال أنفاسه" (رجب، 1997: ص91). بعد سبع سنين يتركها زوجها مع ابنتها لصالح امرأة أخرى فلا تحتمل الصدمة وتتهامى وتنقل إلى المستشفى، ومما يدهش أنها تسامحه عندما يعود إليها بعد سنة وتجد له الأعذار وهي تقول: "هو معذور فلقد أعطيت كل اهتمامي للبنتين، لكنني أعلم أنه يحبني، لن يستطيع العيش بدوني" (رجب، ن.م: ص93)، ثم يسافران معًا إلى فرنسا وهناك تلاحظ أنه يحاول إبعادها عنه فيرسلها في كل مرة لقضاء حاجة من السوق. يزداد تجاهله لها عند عودتهما إلى القاهرة، فتتأزم العلاقة بينهما ويكثر شجارهما ثم تسمعه يخبر امرأة ما أنه سيطلقها، فتثور على ذلك قائلة: "إلى متى يظل الرجل يملك كل خيوط اللعبة وتقع المرأة في شراكها؟ هل تسكت مرة أخرى على سكين ثانية تندب في جسدها؟" (رجب، ن.م: ص94)، ولا تقوى على رده عن مخططه، فيحمل حقييته ويغادر البيت وتظل ثورتها في نطاق الكلام لا الفعل.

تحتد ثورة المرأة على زوجها عندما يفشي أسرار حياته الزوجية للآخرين، حسبما تصور "هدى النعيمي" في قصة "أشياء". إذ يقوم الزوج بكشف كل ما يدور بينه وبين زوجته لأهله، محدثًا أمه عن ليلة الدخلة ومخبرًا ابن عمه عن العملية الجراحية التي أجرتها زوجته سرًا رغبة في

الإنجاب. ويستمر في ذلك النهج لتضحي حياته مع زوجته كتابًا مفتوحًا يقرأه جميع من حوله، فتثور زوجته على ذلك وترفض ما يقدمه لها من هدايا (النعمي، د.ت: ص9-19).

ترداد فظاظلة الرجل عندما يحاسب زوجته على ماضيها قبل الارتباط بها، حسبما توضح الكاتبة "قماشة العليان" في قصة "غلطة من الماضي". فتصور حياة زوجين سعيدين يعكرها حبيبها السابق عندما يتصل بالزوجة يبغى لقاءها لكنها ترفض فيسرع "وليد" حبيبها السابق إلى إخبار زوجها بعلاقته السابقة مع زوجته لتنتهي حياتهما بالطلاق ("العليان، 2000: ص195-202)⁽¹⁾.

تظهر نماذج عديدة من السرد النسوي العربي الحديث نظرة الرجل السلبية للمرأة وتتطابق نظرة "منيرة" إحدى شخصيات قصة "مرار المرمر" للسعودية "أميمة الخميس" مع نظرة النافذة "فرجينيا وولف" "Virginia Woolf" القائلة بأنّ التاريخ لم ينصف المرأة "حيث لا يمكن رؤية أجيال النساء إلا كأشباح، لأنّ القليل جدًا معروف عن النساء فتاريخ إنجلترا هو تاريخ الخط الذكوري وليس تاريخ الخط النسوي" (Woolf, 1960: p.76). وهذا ما تقوله "منيرة" في نقاشها مع صديقتها البطلة: "كإناث، التاريخ جرّدنا من كل شيء، ولم يبقَ لنا سوى منطق الدهاء والحيلة.. الكيد.. الذي غالبًا ما يكون بحجم القيد"، وتقدّم نصيحة لصديقتها قائلة: "لا تثرثي كثيرًا في أذنيه عن نظريات حقوق المرأة، فالرجل يخشى المرأة صاحبة النظريات الكبيرة، قد يفضل عليها المرأة ذات المؤخرة الكبيرة مثلاً، لذا لا تهذري بهرطقاتك أمامه" (الخميس، 1996: ص93). تؤكد البطلة نظرة الرجل إلى المرأة وكونها مصنعًا لانتاج الأولاد في بعض المناطق العربية، فإذا ما عجزت عن ذلك تغدو البقرة المنتجة أفضل منها. تقول "مها" في مهاتفاتها لحبيبها: "لكن على كل حال أعني تمامًا أنّ في المنطقة التي أنت منها، يعاملون المرأة من خلال فلسفة الإنتاج، وفي أحيان كثيرة تكون البقرة هي المفضلة إن أنتجت توأمين في العام" (الخميس، ن.م: ص97-98).

ونجد تأكيدًا لما ذهب إليه "منيرة" في قصة "تلك الليلة التي...." للكاتبة "هاديا سعيد" (1947- لبنان). وفيها يؤكد الرجل أنّ الرجال يخشون المرأة صاحبة النظريات الكبيرة. يقول الرجل: "النساء لا تبحث عن تطبيق النظريات سوى في حياتهن الشخصية، الحرية تعني لديهن انحلالاً،

1. نماذج عن القصص التي تعالج طلاق الزوجة التعسفي وتكشف عن علاقة غير سوية مع الزوجة انظر: قصة "أبداً لن أضيع" في: منى رجب. (1998). *عندما تثور النساء*. (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع)، ص: 73-80؛ وقصة: "الاختيار الصعب" في: أمينة العمادي. (2000). *نساء لا يعرفن البكاء*. (م.س.)، ص17-24، ومعظم قصص: قماشة العليان. (2000). *دموع في ليلة الزفاف*. (م.س.)؛ وقصة "مشبك الصدر" في: سميرة المانع. (1999). *الروح وغيرها*. (لندن - بيروت: مؤسسة الانتشار العربي)، ص: 93-100؛ وقصة: "قناة ال كما يجب" في: أميمة الخميس. (2003). *الترياق*. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)، ص9-19.

والمساواة: اعلان التفوق على الرجل" (سعيد، 1981: ص55)، وذلك أثناء نقاشه لحياته الزوجية مع زوجته قبل انفصالهما. وفي القول ما يوضح خشية الرجل من المرأة إذا ما تمت المساواة بينهما، مثلما يوضح سلوك المرأة حسب أهوائها فيما لو حصلت على حريتها، ولذا يسعى الرجل إلى حرمان المرأة من الحرية وعدم ومساواتها به، الأمر الذي يؤكد تمييز المجتمع الذكوري بين الرجل والمرأة. إذ يمنح الرجل كل الامتيازات وتحرم المرأة منها، حسبما ورد على لسان "هند" إحدى شخصيات رواية "وتشرق غرباً" للكاتبة "ليلي الأطرش" (1945-فلسطين)، عندما كانت تناقش أخاها "عماد" في علاقتها بحبيبها مروان فتقول: "ولماذا أبحت لنفسك كل شيء ثم تكتب عن شعور الوالد وتقاليده.. تقاليد استبحت كل ما فيها ثم تحرمها على الآخرين. وتحملك تلك التقاليد بكل ما تملك لأنك الرجل؟!!!" (الأطرش، 1988: ص155). وفي هذا إشارة إلى استغلال الرجل للتقاليد والأعراف لصالحه وفي اتجاهين، فيتخذها سداً منيعاً أمام تقدم المرأة وانخراطها في الحياة، ومن ثم يحمي نفسه باسم التقاليد إذا ما استباحها لأنه الرجل.

يكشف السرد النسوي الحديث أفكاراً ذكورية أخرى يسعى الرجل من خلالها إلى تهشيم صورة المرأة وتهميش مكانتها ليبرز تفوقه عليها. فهي في المنظور الذكوري مجرد امرأة حسبما ورد على لسان "فاروق" في رواية "لم نعد جوارى لكم" للفلسطينية "سحر خليفة" وهو يقول: "إنني لأعجب كيف تستطيع امرأة مهما بلغت من الذكاء والجمال والدهاء أن تسيطر على رجل وهي ليست أكثر من امرأة" (خليفة، 1999: ص72). وفي هذا سحق تام لكيان المرأة وإظهار لسمو الرجل الذي تثور ضده الكاتبات المعاصرات.

تبدو النظرة الذكورية أكثر قتامة في رواية "جاهلية" للكاتبة "ليلي الجهني" (السعودية)، حسبما يعبر عنها "هاشم" إذ يجرد المرأة من العقل ويقصرها على كونها جسداً للمتعة. يقول الراوي: "كيف له أن يدرك أنه لا يمكن الوثوق بعقل امرأة مهما بلغت، لأن كلمة واحدة يمكن أن تخدر هذا العقل، تمسحه كأن لم يكن من قبل"، ثم يدعو إلى عدم الارتباط بالمرأة على أن تظل جسداً للمتعة: "لو أنه خلقهن دون أن يكون لهن علاقة بأحد، لو أنه لم يجعلهن أمهات أو أخوات أو زوجات، لو أنه خلقهن للاستمتاع فقط" (الجهني، 2007: ص21-22).

تتعرض هذه النظرية التي تجرد المرأة من العقل في رواية "الرواية" للكاتبة "توال السعداوي" على لسان الراوي وهو ينقل رأي "رستم" في النساء فيقول: "في أعماق عقله فكرة راسخة غير معقولة، أن المرأة تنقص عنه في العقل، وإن كانت زوجته يصبح النقص مضاعفاً وأكثر، يشاركه في هذه الفكرة كل أعضاء المجلس الأعلى والمجلس الأدنى" (السعداوي، 2004: ص157).

تؤكد الكاتبة "زينب حفني" في روايتها "لم أعد أبكي" نظرة الرجل إلى المرأة على أنها مصدر لمتعة الرجل، أي رجل، مهما ارتقى في منصبه. وذلك على لسان "منى" صديقة البطلة "غادة" وهي تقول ساخرة: "ينظر الرجال، مهما علت مناصبهم، في كل بقاع الدنيا إلى المرأة، على أنها فريسة يجب الانقضاض عليها في اللحظة المناسبة" (حفني، 2004: ص53). وبذلك تعمم الكاتبة هذه النظرة على كل الرجال في العالم ولا تقصرها فقط على الرجل العربي، مما يشي بذكورية كل المجتمعات في العالم.

وحيثما تستجيب المرأة لمشاعرها وتتجرأ على خوض علاقة جنسية غير شرعية تظل هي المتهم الأول في عُرف الرجل شريكها في ذات الفعل، حسبما توضح قصة "ويبقى الصوت حياً" للكاتبة "ليلى العثمان". وفيها تعرض الكاتبة علاقة حب بين فتاة استسلمت لنداء قلبها ومارست الجنس مع حبيبها حتى كانت الثمرة المحرمة التي انتزعت من بين فخذيه ودفنت في التراب قبل أن تنظرها الأم التي تعمد فيما بعد إلى قتل نفسها، أما شريكها الرجل فيبقى في عالم الغيب دون أن يحاسب على فعلته (العثمان، 2000: ص21-42)⁽¹⁾.

هذه المرأة التي منحت نفسها قبل الزواج تُعد ساقطة في نظر الرجل، حسبما يبدو أيضاً في خطاب "خالدة" لصديقتها المنتحرة "صبا" في رواية "الفردوس اليباب" للكاتبة "ليلى الجهني" التي تقول لها: "وبالنسبة لعامر لم تكوني أكثر من علاقة سرية عابرة، امرأة لعب مستعدة لأن تمنح فكيف يعرض عنها؟! والمرأة التي تمنح خارج رباط الزواج ليست أكثر من ساقطة" (الجهني، 1999: ص70). يشير "ابراهيم طه" إلى أن "الرجال في كثير من النصوص النسوية يبدون عجزهم عن مناقشة واقع معقد، رجال كهؤلاء، وحتى من سكان المدينة، يخشون نساء متفتحات الذهن، قد يكن صالحات كمرافقات في الحياة العامة للتسلية وقضاء وقت ممتع على الصعيدين العام والخاص، لكنهن غير صالحات للزواج" (Taha, Ibid., p.38). وهذا ما تؤكد "نوال السعداوي" التي ترى أن تجربة المرأة وخبرتها في الحياة تهدد المبنى الذكوري ومن ثم وظيفة الرجل الوهمية، وظيفة الملك، الذي يعتبر نصف إله، لذلك يتجنب الرجل الزواج من أمثال هذه المرأة لقدرتها على كشف الاستغلال الموروث في مؤسسة الزواج كما يمارس حتى اليوم. وحيثما يفكر الرجل العربي بالزواج

1. انظر تعقيباً على هذه القصة في:

سليمان الشطي. (1989). "القصة القصيرة في الكويت". البيان (الكويت: ع277، إبريل/نيسان)، ص: 72-168؛ محمد صفوري. (2006)، امرأة بلا قيود. (الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر)، ص: 129؛ محمود فوزي. (1987). أدب الأظافر الطويلة. (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر)، ص: 251-253.

فإنه يختار فتاة صغيرة عذراء عديمة التجربة، ساذجة وجاهلة، لا تعي ما هي حقوقها ولا رغباتها الجنسية كامرأة أو حاجاتها العقلية وطموحاتها (Ymani, 1996: p.70).

في قصة "نهايات متشابهة" للكاتبة "زهور ونيسي" (1936-الجزائر) تنتقل البطلة الشاعرة من حياة القرية إلى المدينة آملة أن تنتشر شعرها هناك، ومن ثم تقرر البقاء في المدينة باحثة عن رجل تتزوجه لكنها تكتشف أن رجال المدينة لا يختلفون عن رجال القرية، بل أنهم يعانون من ازدواج في شخصيتهم، حسبما يفهم من قول البطلة "شهيرة": "اكتشفت أن الرجل في المدينة المفتوحة أيضاً يفكر بعصره، وعندما يريد الزواج يتزوج بفكر أبيه، بعقلية أجداده المتراكمة، ويحب المرأة المتعلمة المثقفة ويسمح لنفسه أن يقضي معها أوقاتاً سعيدة ويسير بجانبها في الحدائق والنوادي، ويشرب معها في المقاهي... ويجلس معها على مقاعد السينما والمسرح كأى إنسان متحضر، فخوراً ونافشاً ريشه كالديك الفحل... ولكنه عندما يريد الزواج يلجأ إلى والديه ليخطبا له، إنه يخاف أن تفعل مع غيره ما فعلته معه قبل الزواج" (ونيسي، 1998: 29-31).

تظل المرأة في المجتمع العربي عُرضة للوم والمساءلة عن أمور ليست هي المسؤولة عنها، حسبما تبين قصة البطلة "زهرة" في "أقنعة الكبرياء" للكاتبة "أمينة العمادي" (قطر). كانت زهرة امرأة جامعية متزوجة من ابن عمها الطبيب الذي تميز بتجنبه مجالسة الأسرة وبانشغاله الدائم في عمله، لتتشغل هي الأخرى بدراساتها الجامعية وتحصل على شهادة الدكتوراة، تفاجأ بأمرها وهي تخبرها أن أم زوجها عازمة على تزويجه من امرأة أخرى، لتتجنب له الولد الذي سيحمل اسمه. فتجيب زهرة أمها: "اعلمي يا أمي، أنني ورغم زواجي منذ ثمان سنوات واقترابي من الثالثة والثلاثين فإنني ما زلت عذراء لم يمسنني بشر، قالتها ودموعها تسيل دون توقف وكأنها قد خرجت من نبع شق بين الصخور. قالت من اليوم الأول أدركت أن زوجي غير قادر وأن عجزه كامل كما أخبره بذلك الطبيب النمساوي، ولكنني صبرت وقلت ربما عالجه طبيب آخر، ولم اتهمه بخداعي وبخداعنا كلنا، ولم أتكلم نظراً لمعاناتي كأنثى جميلة" (العمادي، 2000: ص 64-65).

في هذه القصة تأكيد على أن الرجل الشرقي مهما بلغت درجة ثقافته كهذا الطبيب يسعى إلى التستر على عجزه الجنسي، لأن في ذلك فقداناً لصفة الرجولة في منظور المجتمع الذكوري، ومن ناحية أخرى تؤكد القصة اتجاه الكتابة النسوية نحو محاولة "خصاء الرجل" وتدمير قدرته الجنسية التي تعزز من سلطته وفق المنظور الذكوري (Taha, Ibid., p.40).

في كثير من الحالات التي يعاني فيها الرجل من العجز الجنسي يتحول هذا العجز إلى سخط الرجل وهجومه العنيف على المرأة وإساءة التعامل معها. وقد نجد تبريراً لهذه الفظاظ في

التعامل والهجوم العنيف على المرأة بأنها محاولة من قبل الرجل لتعزيز سلطته بعد أن فقد سلطته وقدرته الجنسيّة، رمز رجولته. وهذا ما توضحه الكاتبة "سحر الموجي" في قصة "وسكنت شهرزاد". وفيها تقوِّض ما رسخ في الذاكرة الجمعيّة لتفسير سلوك الملك "شهريار" وقتله النساء بعد خيانة زوجته، فتوضح الكاتبة أنّ قسوة "شهريار" نابعة من عجزه عن التواصل الجنسي مع المرأة: "إنّ قسوة شهريار الثابتة بلا جدال ما هي إلا ستر لعورته هو وليس كما أقنع الجميع نتيجة خيانة زوجته الأولى التي أفقدته الثقة في كل النساء". وحينما يهرب "شهريار" من مطاردة زوجته الغرام تقول شهرزاد: "وقتها كنت أرغب في احتضانه، كنت احتاج احتواءه، لكنه دأب على طلب المزيد من الحكايا وهو يتشاغل عني باستكمال ما كنت قد بدأت بالأمس، عندما كان يصدني لم أكن استمر، كان كبرياء أنوثتي يستوقفني، وكان عقلي يوجهني أنّ شهريار لا يرغب في فعل الحب معي لأنه بدأ يتعلق بي ويريد أن يجنّبني تأزمه النفسي" (الموجي، 2003: ص55). وعليه فإنّ طلب "شهريار" لمزيد من الحكايات ليس إلا وسيلة للهروب من عجزه، يؤكد ذلك قول "شهرزاد" لأختها "دنيازاد" حينما يخفق "شهريار" في ممارسة الحب معها: "مسحت على رأسه مرّدة: لا بأس، ستكون كل الأشياء على ما يرام، وأشدّه في ذات اللحظة إلى قلب حكاية جديدة، لا تفتأ تلف خيوطها حوله، فيتلهى بها وينسى" (الموجي، ن.م: ص56). وبذلك يتأكد اتجاه الأدب النسوي الثائر نحو تحطيم الآليات التي تعزّز سلطة الرجل وتحط من قيمته حسبما تقدم.

لا يتنازل الرجل عن فظاظته مع المرأة عندما تتحقق قدرته الجنسيّة، إنما يبدو أكثر عنفاً ووحشيّة في أثناء ممارسته الجنس مع المرأة حسبما تؤكد الكاتبة الفلسطينية "رجاء بكرية" في قصة "ورقة من مفكرة ضائعة"، مؤكدة وحشية الزوج إبان ممارسة الجنس مع زوجته: "بقسوة تأتي إليّ وتؤلمني حتى خيل إليّ أن الإيلام أصبح في اعتبارك هواية تريد أن تبدع فيها ما أمكن حين تتناسج في خنادق جسدي، أحياناً أنزف، وأحياناً أستنزف، لكن ما كان واضحاً أنّ الجنس بيننا أخذ يفقد حميميته. بات واجباً منفراً أمقته، ولم يعد سهلاً أخذه لأنّ من عادة البشر أن يمنحوه بسخاء" (بكرية، 2002: ص77). وفي هذا الكلام ما يوضّح خشونة الرجل وتعمره إيلام المرأة تحقيقاً لقدرته الجسدية والجنسيّة حتى صارت زوجته ترى في علاقتها الجنسيّة به مجرد علاقة آلية ميكانيكيّة مجردة من أي مشاعر.

من المظاهر الأخرى للتعامل الفظ مع المرأة محاولة الرجل الحجر على جسدها ومنعها من وضع العطور والزينة لأنه يعتقد أنّ المرأة المتعطّرة تعد زانية، كما يحجزها في البيت مانعاً إياها من سماع الموسيقى عملاً بالتعاليم الدينيّة التي تمنعه أيضاً من التوجه إلى العلاج وفحص سبب عدم

انجاب زوجته. كما يتضح في قصة "ناقصات عقل" للكاتبة "عفاف السيد" (مصر)، يقول الزوج: "هذه إرادة الله، فهل نعترض ونكفر؟"، وعندما يرفض طلبها بالخروج من البيت يقول موضحاً: "منذ الأزل والجدران نبتت لتحجب الناقصات عقل ودين" (السيد، 1988: ص31).

وتخضع الزوجة لأوامره ريثما تحصل ثقافة ذاتية تؤهلها لخوض الحياة دونه وعندما يتم لها ذلك تتركه وهي تقول: "هذه أكداك التي غلفتني... لم أعد عورة تداريني.. أكمل الله بالمعرفة ديني.. بعدما أسبغت عليّ من عمتك وسطحية تقديرك" (السيد، ن.م: ص33). وفي هذا دليل على ثورة المرأة ضد الأعراف الاجتماعية واستغلال الرجل للدين في سبيل تأكيد سلطته وتفوقه على المرأة، تلك السلطة التي لا تعاني منها المرأة وحدها إنما كل من يعيش في محيط الرجل. فالأب يتكرر أيضاً لابنته وزوجته فيما لو وضعت أنثى، ويسيء معاملتها كما تبين رواية "هزيان ذاكرة" للكاتبة "ترمين الخنسا". وفيها تصور بطلتها "يارا" جفاء الأب لها وحاجتها إلى حنانه الذي حرّمها منه لمجرد كونها أنثى، تقول: "يا ليت أبي أدرك يوماً أنّ العاطفة الأبوية بالنسبة للفتاة هي تماماً كالمضاد الحيوي الذي يجب أن تأخذ منه الجرعة الوافية لتتحصن بها من الداخل بشكل يقيها الوقوع تحت تأثير أي عاطفة كاذبة قد تصادفها يوماً في الحياة" (الخنسا، 2005: ص64). تؤكد "يارا" نبذ الأنثى في المجتمع الذكوري وهي تسترجع طفولتها وولادتها مع أخيها الذي كان ينتظره الأب بفارغ الصبر، لكنه يفارق الحياة وتبقى "يارا" فتمنع من ثدي أمها لترضعها نساء الحي، تقول: "أنا ابنة الساعات القليلة، أحاصر بالاتهامات وأحاكم على حضوري اللاإرادي بالنبذ والإقصاء عن ثدي أمي، وبذلك أصبحت أختاً بالرضاعة لمعظم أولاد الجيران الذين كانت أمهاتهم يشفقن عليّ فيرضعنني أسوة بأولادهن" (الخنسا، ن.م: ص78).

تبلغ قسوة والدها حدّها الأقصى عندما تشك "يارا" أنّ والدها كان سبب انتحار أمها يوم زفاف أختها "تهاد". لقد دعا والدها إلى حفل الزفاف المرأة المدعوة "لاوند" والتي ستصبح ضرةً لأمها. عندها تصعد الأم إلى السطح تقرّع زوجها وتهدهد بالانتحار إن بقيت "لاوند" في الحفل، ثم تسرع إلى حافة السطح، فيمسك بها الزوج وابنتها "يارا" وحينما تتركها "يارا" لطلب نجدة الرجال ومعاونتهم، ترى أمها تهوي وتموت لتغرق هي في حيرتها وشكوكها: "يا إلهي! أمي هي التي رمت بنفسها من على الحافة أم أنّ والدي هو الذي دفع بها إلى السقوط؟! ولماذا تركت ساقها؟! هل أنا مذنبّة؟ وهل لو لم أفعل لكانت بقيت على قيد الحياة؟" (الخنسا، ن.م: ص120).

يستمر الوالد في تعنته الذكوري سعياً وراء تحقيق أمله بالولد الذكر، فيتزوج من "لاوند" وتتجب ولداً ميّتا، فيثور في وجهها ويهجر بيته لفترات طويلة وتسوء معاملته لزوجته "لاوند" التي تشكوه

لأمها وهي تقول: "الآن فهمت ما كانت تعانيه عفاف، وفهمت سبب انتحارها، فجبروته وقساوته أكبر من أن تحتلها أعصاب امرأة مسالمة ضعيفة" (الخنسا، ن.م: ص149). تحمل "لاوند" ثانية وتضع أيضاً ذكراً ميتاً فيطلقها زوجها ويختفي عن القرية ومن ثم يتزوج امرأة ثالثة من الجنوب دون أن يتحقق أمله. وهكذا يعمل الأب/الزوج على ضياع أسرته نتيجة لقسوته وفكره الذكوري الذي يجعله يرفض الأنثى ساعياً وراء ذكر يخلد اسمه، فتعاند الأقدار في كل مرة وتعذبه وهي تقرب مبتغاه - الذكر - منه لكنها سرعان ما تعود فتغيّبه عنه قبل استنشاقه أثر الحياة. وبذلك يتأكد ما يذهب إليه "جوزيف زيدان" من أن شخصية الأب في الرواية النسوية تسعى إلى تجسيد السلطة الذكورية والظلم (Zeidan, 1995. p.141).⁽¹⁾

وفي قصة "الشمس الباردة" للقطرية "أمينة العمادي" يتحول سوط سلطة الرجل عن الزوجة والابنة ليقع على الأم التي أفنت عمرها في خدمة أبنائها. يتنكر الأخ الأكبر لأمه ويجردّها من كل ما تملك مستغلاً غياب أخيه الأصغر في عمله خارج البلاد وزواج اخته بعيداً عنه، ثم يلحقها ببيت للمسنيين نزولاً عند رغبة زوجته، لترتمي الأم بين برودة الجدران، منتظرة زيارة ابنها كما وعدا ويطول انتظارها فتقضي أيامها تراقب الشمس منذ شروقها إلى غروبها حتى يرق لها قلب الطبيب الشاب ويحاول الاتصال بابنها دون أن ترتفع سماعة هاتفه. "كانت المرأة قد بدأت منذ أيام ترقب الشمس وهي تشرق وتظل معها حتى تغرب [...]"، كانت المرأة تذبل شيئاً فشيئاً وكان الطبيب الشاب يعتصر حزناً وألماً على تلك المرأة التي ظلمها أقرب الناس إليها" (العمادي، 2000: ص99). تستمر الأم على ذلك الوضع حتى كان ذلك الصباح الذي دخل عليها الطبيب، يرافقه شاب في العقد الثالث من عمره والدموع تنهمر من عينيه، فيفاجئها الطبيب بولدها الأصغر الذي اجتهد كثيراً حتى عثر عليه وأحضره إليها من المغرب، ويرتمي الابن في أحضان أمه مجهشاً في البكاء (العمادي، ن.م: ص99-100).⁽²⁾

-
1. نماذج من القصص والروايات التي تعالج ذكورية المجتمع وسوء معاملة المرأة انظر: قصة: "كل هذا الصوت الجميل الذي يأتي من داخلها" للكاتبة "سلوى بكر" في: لطيفة الزيات. (1994). كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص83-93؛ هناء عطية. (2003). تمارين الورد. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 18، 112، 135؛ عالية ممدوح. (2003). المحبوبات. (بيروت: دار الساقى)، ص: 89؛ بدرية الشحي. (1999). الطواف حيث الجمر. (بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 16، 68؛ نعمات البحيري. (2000). أشجار قليلة عند المنحنى. (م.س.)، ص: 35.
 2. نموذج عن قسوة الابن على أمه انظر: قصتي: "أمومة ضائعة" و"وفاء الجدة" في: ليلى العثمان. (2000). 55 حكاية. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)، ص: 39-40، 183-185.

5.3. الرجل والجنس

تعنى الكاتبات العربيات المعاصرات بقلب الأدوار بين الرجل والمرأة. وعليه تكاد صورة الرجل التقليدية تختفي من سرودهن، ليبدو في السرد الحديث بئسًا، تعيسًا، ضعيفًا، خجولًا، بكاءً، دفاعيًا، مرتبكا، ومعتذرا، إضافة إلى تركيزهن على عجزه الجنسي. وذلك إنطلاقا من الفكر الأيديولوجي الذي تتبناه هؤلاء الكاتبات الذي يهدف إلى تحييد الرجل عن مركز الكون وحلول المرأة مكانه، لتصبح هي في المركز.

لعل أكثر المواضيع إيلاما للرجل الشرقي هو رميه بالعجز الجنسي. وهذا ما يؤكد "إبراهيم طه" في قوله: "القول لرجل شرق أوسطي أو رجل من حوض المتوسط عامة أنه عاجز جنسياً يُعدُّ اتهاماً رهيباً، علينا أن نحفظ في الذهن أنّ الرجل حسب الأعراف الذكورية يعادل ذكراً/مذكراً. وأن يكون رجلاً يعني أن يكون قادراً على استعمال عضوه الذكري، وهذا على ما يبدو المعنى الاجتماعي للرجولة المساوية للفقولة في كثير من الأعراف الاجتماعية في العالم العربي" (Taha, 2006: p.39).

بعد مقاربة عدد كبير من النصوص السردية النسوية العربية تكشفنا لنا صور جنسية سلبية كثيرة للرجل أبرزها: صورة الرجل العاجز، المغتصب، الشبق وغيرها حسبما هو مبين في جدول رقم "2"، وفيما يلي تفصيلها.

3.5.1 المرأة متعة للرجل

يؤمن الرجل أن المرأة خلقت لمتعته كما تبين كثير من النصوص السردية النسوية، وبذلك يجردها من سائر الأدوار والوظائف المنوطة بها. في رواية "باب الحيرة" للكاتبة أنيسة عبود تصف البطلة "رولا" نظرة والدها إلى المرأة من خلال تعامله مع أمها فتقول: "لم يكن يعرف من المرأة إلا جزأها السفلي، لذلك كان يعاشر نساء كثيرات، وعندما تعاتبه أمي كان يقول لها: (هن - متاع)، يعني أنا لست أكثر من متاع، متعة، سلعة تنتهي مدتها بالتقادم أو بكثرة الاستخدام" (عبود، 2002: ص347). وفي هذا الوصف والتعليق سخرية واستنكار لنظرة الرجل وحصر دور المرأة في كونها متعة جنسية.

تتكرّر هذه النظرة الذكورية إلى المرأة بصورة بارزة حتى لتتسحب على كثير من الشخصيات الذكورية الموظفة في السرد النسوي. ففي رواية امرأة من طابقيين" للكاتبة "هيفاء بيطار" توضح "تازك"، بطلة الرواية أن معظم الرجال يدورون حول هدف واحد هو "مضاجعة المرأة لتحويلها إلى انتصار يضيفونه إلى قائمة انتصاراتهم، التي ما هي سوى هزائم [...] مشكلة الرجل أنه تكون عبر أجيال وأجيال أن ينظر للمرأة كموضوع متعة، ما كان يعرف كيف يتجول في غرف الروح الخصوصية والرائعة والعميقة للمرأة" (بيطار، 1999: ص37).

ترفض الكاتبة العربية المعاصرة الارتباط برجل من هذا النمط، لما في نظرتهم من حط لقيمتها وتجاهل لكيانها التام. فهي جسد وروح، حسبما يرد على لسان بطلة قصة "رسم بياني" للكاتبة "فوزية رشيد". وتثور البطلة على الرسام الذي غيّب ملامحها وجعلها دون وجه لتخرج من عنده قائلة: "لن أكون جذعاً دون ورقة، جسداً دون رأس، هيكلًا دون روح أو عقل، لن يغيب وجهي أبداً" (رشيد، 1997: ص30).

يزداد نفور المرأة من الرجل وترفض أي علاقة به عندما تجده لا يفكر إلا بجسدها ومتعته مهملا عقلها الذي تجعله موجهاً لها في حوارها معه، حسبما تصرّح بطلة قصة "الرقم الأخير" للكاتبة "منى ماهر طه". تقول: "لم يدرك أنّ الاحتواء الكامل لي يكون بالعقل، بل بالعقل وحده، أحتاج إلى الحب، ولكنني أحتاج إلى العقل أكثر". ورغم محاولاتها لشده إلى مبدأ الحوار العقلي تجده لا يفكر إلا بجسدها فتفارقه قائلة: "انسحبت، فكما ضاق هو بحوار العقل، سئمت أنا بمحاولاته للوصول معي إلى لغة لا أريدها، ولا أريد أن أتعامل بها" (طه، 2004: ص40-41). وبذلك يبدو ضعف الرجل، فهو لا يقوى على الدخول مع المرأة في حوار عقلي، وينجرف نحو غرائزه التي تؤكد هذا الضعف، وهي صورة دائمة الحضور في السرد النسوي الحديث⁽¹⁾.

1. نماذج عن القصص والروايات التي توضّح نظرة الرجل إلى المرأة كمتعة جسدية انظر: قصة: "رجل" في: فوزية رشيد (1997). امرأة ورجل. (م.س.)، ص: 49-57؛ وقصة: "هل أمارس جنوني" في: زينب حفني. (2006). نساء عند خط الاستواء. (م.س.)، ص: 15-23؛ وقصة: "قراغات" في: عفاف السيد. (2003). باب الخسارة. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 57-60؛ وقصة: "امرأة جميلة جداً" في: رجاء بكريّة. (2002). الصندوق. (م.س.)، ص: 21-35؛ أسمهان خلايلة. (2002). آخر النفق. (م.س.)، ص: 34؛ ليلي الأطرش. (2005). مرافئ الوهم. (رام الله: منشورات مركز أوغاريت الثقافي)، ص: 49؛ رجاء عبد الله الصانع. (2006). بنات الرياض. (بيروت: دار الساقبي)، ص: 200-205؛ ابتسام شاكوش. (1999). الوجه المكسور، (م.س.)، ص: 27، 46-47.

جدول رقم 2: نماذج لصور الرجل الجنسية

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة والموطن	المرأة متعة	المقنص	العاجز	الشيق	عادة سرية	الداعر	اللوطي	علاقته بالمرأة
أجمل صفقة	عندما تنور النساء	منى رجب - مصر	*							رجل غريب
الخروج من الكابوس	عندما تنور النساء	منى رجب - مصر		*						رجل غريب
اللعبة الخالدة	الروح وغيرها	سميرة المانع - العراق				*				رجل دين
الرقم الأخير	رائحة الورد	منى ماهر طه - مصر	*							الحبيب
اللون الأبيض	رائحة الورد	منى ماهر طه - مصر						*		الزوج
ليست عزاء	حنان قليل	نوال السعداوي - مصر		*						الخال
صغير النهاية	الساقطة	هيفاء بيطار - سوريا		*						الأب
لم تكن تدري	هناك أشياء تغيب	زينب حفني - السعودية			*					محام حبيب
وغسلت حياتها	هناك أشياء تغيب	زينب حفني - السعودية			*					الزوج
هل أمارس جنوني	نساء عند خط الاستواء	زينب حفني - السعودية	*							كاتب زميل
طقوس غير شرعية	نساء عند خط الاستواء	زينب حفني - السعودية		*						شيخ معالج
اللوحة	نساء عند خط الاستواء	زينب حفني - السعودية	*							رجل أعمال
كاتبة ليوم واحد	اوركسترا	سميحة خريس - الأردن						*		كاتب
كل شيء سيء إلى الآن	لحظة لاختلاس الحب	فضيلة الفاروق - الجزائر						*		محاضر
الرجل العشرون على الناصية	لحظة لاختلاس الحب	فضيلة الفاروق - الجزائر	*							كل الرجال
تجليات حادث عابر	كتاب في جريدة	سهير النل - الأردن				*				طبيب شرعي
المقعد الساخن	كتاب في جريدة	حنان الشيخ - لبنان				*				مسافر باص
نهايات متشابهة	كتاب في جريدة	زهور ونيسي - الجزائر	*							رجل مثقف
ليلة العمر	كتاب في جريدة	سمية عبد الحميد - مصر			*					الزوج
ملاحم	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان						*		الاستاذ
المولد	مختارات من أعمال أهداف سويف	أهداف سويف - مصر		*						المرافق
ذلك الألق	امراة ورجل	فوزية رشيد - البحرين			*					الزوج
رجل	امراة ورجل	فوزية رشيد - البحرين	*							الزوج
من أرشيف الوحدة	مرايا الظل والفرح	فوزية رشيد - البحرين	*							الزوج
البعد الخامس	غاية في العراء	فوزية رشيد - البحرين					*			عاشق
انعكاسات	مرايا الظل والفرح	فوزية رشيد - البحرين		*						الزوج
الكشف عن القناع	عصر الحنين	رشيدة التركي - تونس		*						طبيب معالج
من حكايات الحزن	أشياء خاصة جدًا	أمينة العمادي - قطر		*						رجلان غربيان
السقوط	نساء لا يعرفن البكاء	أمينة العمادي - قطر		*						زوج الخالة
تحقيق في جريمة حب	ربما نقهم يوماً	عائشة أبو النور - مصر		*						الشرطي
كان رجلاً حقيقياً	مجلة الناقد	عالية شعيب - الكويت			*					الزوج
حكاية رجل	بدون أوراق	منى حلمي - مصر				*				الخطيب
اللعبة الخالدة	وجوه بلا رتوش	منى رجب - مصر				*				الزوج
الدور الثالث	سر اديب	عفاف السيد - مصر						*		الحبيب
اله صغير جميل	باب الخسارة	عفاف السيد - مصر				*				الحبيب
فراغات	باب الخسارة	عفاف السيد - مصر	*							الحبيب
حذاء بلا كعب	كل هذا الصوت الجميل	لطيفة باقا - المغرب			*					ابن الخالة
النشيد	كل هذا الصوت الجميل	سلوى مطر سيف - الإمارات		*						السيد

تابع جدول رقم 2: نماذج لصور الرجل الجنسية

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة والموطن	المرأة متعة	المغتصب	العاجز	الشقيق	عادة سرية	الداعر	اللوة	علاقته بالمرأة
ورقة من مفكرة ضائعة	الصننوقة	رجاء بكريه - فلسطين		*						الزوج
هنيان ذاكرة	رواية	نرمين الخنسا - لبنان				*				سائق سيارة كل الرجال
صلصال	رواية	سمر يزبك - سوريا				*				الحارس
الطواف حيث الجمر	رواية	بدريه الشحي - عُمان	*			*				رجل مرافق القطبان
نسر بجناح وحيد	رواية	هيفاء بيطار - سوريا		*	*	*	*			صاحب العمل الزوج/الطبيب
امراة من هذا العصر	رواية	هيفاء بيطار - سوريا	*		*					طبيب رئيس العمل
امراة من طابقين	رواية	هيفاء بيطار - سوريا	*		*			*		كاتب/ صديق الزوج
مسك الغزال	رواية	حنان الشيخ - لبنان	*		*					الناشر
بنات الرياض	رواية	رجاء الصانع - السعودية	*							الخطيب/ الزوج الرجال
حكاية زهرة	رواية	حنان الشيخ - لبنان	*	*	*	*	*			الزوج/ الخال الأخ
باب الحيرة	رواية	أنيسة عيود - سوريا	*	*	*					الزوج/جنديان
تاء الخجل	رواية	فضيلة الفاروق - الجزائر		*						رجل غريب
تمارين الورد	رواية	هناء عطية - مصر			*		*			صديق الزوج/ المتقنون
منتهى	رواية	هالة البدرى - مصر				*				رجل
ربيع حار	رواية	سحر خليفة - فلسطين	*							كل الرجال
سيدي وحبيبي	رواية	هدى بركات - لبنان						*		رجالان
لم أعد أبكي	رواية	زينب حفني - السعودية		*		*	*			رئيس العمل/ سائق رجل أعمال
الباذنجانة الزرقاء	رواية	ميرال الطحاوي - مصر				*		*		رجل/ مدرس الفرنسية
نقرات الظباء	رواية	ميرال الطحاوي - مصر				*				الأب
الرواية	رواية	نوال السعداوي - مصر				*			*	الزوج
دعوة إلى الرقص	رواية	أميمة الخش - سوريا		*						الزوج
كوكو سودان كباشي	رواية	سلوى بكر - مصر						*		الأب
سواقي الوقت	رواية	سلوى بكر - مصر							*	صاحب شركة
نجوم أريحا	رواية	ليانة بدر - فلسطين				*				رجل غريب
بستان أسود	رواية	هاديا سعيد - لبنان				*				الرجال كلهم
مراقى الوهم	رواية	ليلي الأطرش - الأردن	*							رجل مثقف/ الزوج
الببيت	رواية	بهجة حسين - مصر		*						جندي تركي
بنت الخان	رواية	هدية حسين - العراق	*	*		*				الرجال/رجل أعرج

تابع جدول رقم 2: نماذج لصور الرجل الجنسية

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة والموطن	المرأة متعة	المغتصب	العاجز	الشقيق	عادة سرية	الداعر	اللوة	علاقته بالمرأة
ورقة من مفكرة ضائعة	الصننوقة	رجاء بكريّة - فلسطين		*						الزوج
آخر النفق	رواية	اسمهان خلايلة - فلسطين	*			*				الزوج/المدير
امرأة الرسالة	رواية	رجاء بكريّة - فلسطين				*				فنان مسرحي
صمت الفرائشات	رواية	ليلي العثمان - الكويت			*					الزوج
بنات حارتنا	رواية	ملامة الخاني - سوريا				*				زوج الابنة/ زوج الاخت
عابر سرير	رواية	احلام مستغامي - الجزائر				*				صديق
الوجه المكسور	رواية	ابتسام شاكوش - سوريا	*	*						القريب/الرجال
العيون السود	رواية	ميسلون هادي - العراق				*				زوج الخالة
مريم الحكايا	رواية	علوية صبح - لبنان		*	*	*				الزوج/الرجال

2.5.3. الرجل عاجز جنسياً

أشرنا فيما تقدّم إلى أنّ أكثر الأمور إيلاماً للرجل الشرقي هو رميه بالعجز الجنسي، الأمر الذي يفقده رجولته حسب المنظور الذكوري. وعليه نجد تكتيماً لهذه الصورة في السرد النسوي الحديث يهدف إلى تدمير العلاقة بين الرجولة والفحولة - القدرة الجنسيّة، وذلك في سبيل مقاومة الأعراف السائدة في النظام الذكوري ومحاولة خصاء الرجل ومن ثم تدمير الآليات المستخدمة للتقليل من قيمة المرأة وتعزيز سلطة الرجل (Taha, Ibid., p.40).

في قصّة "حذاء بدون كعب" للكاتبة "لطيفة باقا" (1964 - المغرب) تحكي "أمينة" للراوية عن علاقتها برجل أحبته وعلقت عليه آمالها لإشباع شهوتها إلا أنه يخفق في ذلك ويخيب أملها. تقول الراوية: "حكّت لي كيف كانت تتجرد من ملابسها كاملة وتسدل شعرها الأشقر على وجهها ونهديها وتجلس قبالتها.. كان يناولها كؤوس البيرة واحدة تلو الأخرى وهي تنتظر [...]", وفي الصباح تكتشف أنها مرّة أخرى لم تستطع أن تصل إلى قعر البرميل، وعندما تشك الراوية بشذوذ الرجل توضّح لها أمينة قاتلة: "لا، ليس كما تظنين، إنه ليس شاذّاً، لكنها ظاهرة شبه عامّة بين هذا النوع من الرجال، هكذا أسمع الناس يقولون" (باقا، 1994: ص105). ويبدو أنّ الرجل يعاني من العُنة

التي تحول دون وصوله إلى قمة النشوة، وهي ظاهرة شائعة بين جمهور الرجال حسبما توضح "أمينة"، وفي ذلك حط من قيمة الرجل وقدرته⁽¹⁾.

وفي قصّة "الواجب اليومي" للكاتبة "ابتهاال سالم" (مصر) يكشف العنوان عن عمل يقوم به الشخص لكونه فرضاً وواجباً. وفي ذلك إشارة بأنّ هذا الواجب يُنفذ دون رغبة ومن منطلق اعتياد الشيء، الأمر الذي يلغي تفردّه وتميزه، رغم أننا ما زلنا نجهل ما هو ذلك العمل؟ لكن عندما نتوغل في قراءة القصة يتبين لنا أنّ ذلك الواجب ما هو إلا أداء الرجل لمهامه الجنسيّة مع زوجته التي لم يستطع أن يؤدّيها، وبات ينظر إليها كواجب يومي دون رغبة أو حماس، ولا يقوى على ذلك. وفي هذا تحطيم لقيمة الرجل وقدرته وهو ما يسعى السرد النسوي إلى تحقيقه⁽²⁾.

يبدو الرجل في هذه القصّة عاجزاً، ضعيفاً ومعتزراً لزوجته عن عدم قدرته على ممارسة الجنس معها. بعد محاولته الفاشلة تعيد الزوجة ترتيب شعرها وضربات قلبها تتلاحق، تسند ظهرها العاري على حافة السرير وتقول له بعد أن أشعل سيجارة: " - لم يعد بك نفس.

اقتربت منه، وضعت راحتها على ظهره المبلل بالعرق:

- كيف لي أن أستحضر ما قطفته السنين؟

ألقي عقب السيجارة فقالت:

- هي حجة كغيرها" (سالم، 1995: ص50).

وهنا يبدو أنّ الرجل أشعل سيجارة بعد أن أخفق في ممارسة الجنس مع زوجته التي أكدت ذلك في قولها: "لم يعد بك نفس"، لكنها لا تفقد الأمل وتقترب منه وتضع راحتها على ظهره محاولة إثارة بعد فشله في محاولته الأولى فيصدمها باعتذاره عن ذلك وهو يقول: "كيف لي أن أستحضر ما قطفته السنين؟" ليؤكد عجزه المتكرر، يدلنا عليه قول المرأة: "هي حجة كغيرها"، إذ سبق أن اعتذر لها عن مثل هذا العجز. وهكذا تعمل الكاتبة على تقويض مفهوم الرجولة حسبما يعرفها المجتمع الذكوري، ليظهر الرجل ضعيفاً ومعتزراً حين تكون المرأة هي الفاعلة والمبادرة في الممارسة الجنسيّة وفي هذا قلب للأدوار بين الرجل والمرأة.

1. نماذج عن ظاهرة العنة في السرد النسوي الحديث انظر:

هيفاء بيطار. (2004). امرأة من هذا العصر. (اللاذقية: مكتبة الميرا)، ص: 110-112؛ هيفاء بيطار. (1997). نسر بجناح وحيد. (م.س.)، ص: 12.

2. عن أهمية ودور العنوان في النص الأدبي انظر:

Ibrahim Taha. (2000). "The Power of the Title – Why Have You Left the Horse Alone. by Mahmud Darwish". In **Journal of Arabic and Islamic Studies** 3, pp.66-83.

وفي قصة "كان رجلاً حقيقياً" للكاتبة "عالية شعيب" (الكويت) تتحول المرأة إلى كابوس الرجل إذ يفقد بحضورها قدرته الجنسية ويعجز عن أن يكون رجلاً!! أما إذا خلا بنفسه تحققت رجولته. يقول الراوي: "لم يستطع أن يكون (رجلاً) أمامها. كانت نبضات قلبه تدق له الطبول: (انتبه. تذكر). وكان ينهض عنها ويفتح نافذة الذل ويتنفس. غمر وجهه عند فحذه. بكى. لماذا أستطيع أمام نفسي وليس أمامها؟ لماذا معها.. لا أتحقق.. لا أكون؟" (شعيب، 1990: ص48). يستسلم الرجل للبكاء ويكاد يغرق في أزمة نفسية لولا تأكده من تحقق قدرته الجنسية عندما يخلو بنفسه يقول الراوي: "عاد الحرير يغازل الجسد الهرم: هيا تحقق. مدّت الخيوط أناملها الناعمة. جلست الأشجار تتفرج، وهو يبتكر عاصفة الذكورة الحقة وحده خلف الباب الموصد. كان رجلاً حقيقياً" (شعيب، ن.م: ص48). يبدو أن الرجل حينما أخفق عن تحقيق رجولته مع المرأة، انزوى في غرفته يمارس العادة السرية، عندها كان رجلاً حقيقياً، وبذلك تفقد رجولته معناها، تلك الرجولة التي سرعان ما تغيب إذا ما ظهرت المرأة أمامه.

تؤكد الكاتبة "هناء عطية" في روايتها "تمارين الورد" صورة الرجل العاجز عن تحقيق رجولته إيان ممارسته الحب مع المرأة التي أثار شهوتها ورغبت في التواصل الجنسي معه. تقول البطلة: "حين كان ينظر في عيني كان جسدي يتفتح كأنه يتعرف على نفسه من جديد.. إنه محترف من نوع خاص، ما أروع الثمار التي كان يعد بها.. والتي لم تكن أبداً فوق الشجرة" (عطية، 2005: ص135).

حينما لا يحقق الرجل ذاته جنسياً لعجز ما يتحول إلى وحش بشري يعض وينهش تستراً على عجزه مثلما يظهر في رواية "باب الحيرة" للكاتبة "أنيسة عبود". يعجز "عدنان" زوج "رولا" عن فض بكارتها، فيلجأ إلى سلوك وحشي حسبما تصرّح "رولا" في قولها: "كدت أصرخ وأنادي أمه لترى هذا المنظر المأساوي، لقد تحول إلى وحش يعض وينهش، ولكن لم يستطع أن يكون رجلاً كما تريده أمه". ثم تسخر من الأعراف الاجتماعية التي تقضي بتقديم الدليل على عذرية الفتاة ولو كان وهمياً فنقول: "مشيت مخدولة باتجاه الخزانة، أخرجت بشكيراً أبيض كالثلج، ثم تحيت جانباً وضربت أنفي بقوة فاندفع الدم والدمع وتهاويت على السرير وأنا أمد له البشكير، راح يقبل قدمي ويدي، ارتدى ثيابه وخرج مسرعاً إلى بهو المنزل، رفع الشارة، علم الانتصار الذكوري ووسام هزيمة التتار حتى آخر صهيوني في أرض الجنوب" (عبود، 2002: ص348). وبذلك تقدّم الكاتبات الدليل تلو الآخر على عجز الرجل الذي يجتهد في إخفائه، رغم ما يلحق به من ذل وهو يقبل قدمي ويدي زوجته عرفاناً بفضلها وتستترها على عجزه.

في كثير من الحالات يؤدي عجز الرجل إلى فقدان سلطته على المرأة لتصير هي المسيطرة والفاعلة مثلما يظهر في رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح" (لبنان). وفيها تقرّع المرأة الرجل على عجزه وتحذره من اتهامها بالعزوف عن الجنس حينما يتأكد عجزه. تقول الراوية واصفة "أم طلال" بعد أن اغتسلت وتعطرت استعداداً لزوجها: "استلقت على السرير بعد أن خلعت قميص النوم، وقالت له: يله، ما تبلش؟ شو ناطر؟ هيّاني جاهزة. وصار المسكين ينحط ويشد ولكن لا فائدة. وما أن حاول أن يمد إصبعه إلى عانتها حتى وقفت وقالت له: لأ، هيدي بعيدة عليك. فكرنا الأفندي أفندي، صار الأفندي حامض بلدي. بعد تقول إنه هيّ بتهرب مني؟ هيّاك جربّت حالك وشفّت إنه أنا ما خصني" (صبح، 2002: ص360)⁽¹⁾.

3.5.3. الرجل الشبق

تؤكد الكاتبة "هدى بركات" (1952-لبنان) في روايتها "سيدي وحبيبي" سخريتها من النظرة الذكورية للرجولة على لسان "وديع" زوج البطلة "سامية"، بعد أن فقد شهوته الجنسية لانغماسه في المخدرات إذ يقول: "بات لا يهمني أن أكون فقدت رجولتي إلى الأبد.. رجولتي! يسمون انتصاب ذلك الشيء رجولة" (بركات، 2004: ص143). فوديع الرجل يرفض ارتباط ذكوريته بفحولته وقدرته الجنسية، فكم بالحري المرأة التي ذاقَت الأمرين من سلطة الرجل المعتد بتلك الفحولة التي تمنحه في نظره، تميّزاً وتفوقاً على المرأة. وعليه تعمد المرأة - كما قدمنا - إلى تدمير فحولة الرجل تارة، أو إلى تجريده من السلوك الإنساني الراقي تارة أخرى عندما لا يردعه خلق ولا دين أو منصب من إشباع غريزته الجنسية، مثلما يظهر في قصة "تجليات حادث عابر" للكاتبة "سهير التل" (الأردن). وفيها تسرد حكاية امرأة جميلة وجدت مقتولة في غابة، يحولها الضابط المسؤول إلى الطبيب الشرعي لفحص أسباب الوفاة، وتقول: "بدأ الطبيب برفع الغطاء الأسود عن الجثة الممددة على طاولة التشريح. حمد ربّه لعدم تعفن الجثة، وشكر بسره عميقاً مكتشفها الذي سارع بإبلاغ الجهات الأمنية... ولم يتوانَ عن إطلاق صفيرة إعجاب ممطوطة عندما صدمه سواد

1. نماذج من القصص والروايات التي تبرز عجز الرجل الجنسي انظر: قصة: "لم تكن تدري" وقصة: "وغسلت حياتها" في: زينب حفني. (2000). هناك أشياء تغيب. (بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر)، ص67-71، ص79-84؛ قصة: "ذلك الألق" في: فوزية رشيد. (1997). امرأة ورجل. (م.س.)، ص:11-24؛ سمية عبد الحميد. (2000). "ليلة العمر" في: مجلة القصة. ع102، (القاهرة: نادي القصة - الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص87-91؛ ليلى العثمان. (2007). صمت الفراشات. (بيروت: دار الآداب)، ص:21-22؛ قصة: "خيال الظل" في ابتهاج سالم. (1989). النورس. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص:17-22.

الشعر المتكسر على بياض الجثة التي لم يفقدها الموت نضارتها.. نظر إلى العينين نصف المغمضتين الموحيتين بذبول أسر. استل مشرطه. دار حول الجثة دورتين كاملتين. توقف عند جزئها السفلي. وضع مشرطه. خلع قفازه الطبي. باعد ما بين القدمين المنفرجتين. انزلق باصبعه اللزجة فوقهما. تراجع الموت. تحولت الجثة إلى جسد شهوي نائم... وعندما كتب تقريره لم يُشر إلى القطع المدمي في رسغ اليد اليسرى" (التل، 1998: ص11). وفي هذا أسطع برهان على شبيقة ووحشية الرجل الطبيب الذي حنت بقسمه الطبي، ثم زيف حادثة الانتحار عندما لم يشر إلى القطع في رسغ يدها اليسرى. أمّا جريمته النكراء فكانت اتباعه شيطان شهوته ومداعبة جسد امرأة ميتة بعد أن خلع قفازه طلباً للمتعة، ومن ثم خلع مروعته وأهليته لأن يكون طبيباً.

تتوالى صورة الرجل الشبق في سرد المرأة العربية المعاصرة لتظهر في أشكال عديدة ومختلفة. ففي قصة "اللعبة الخالدة" للكاتبة "منى رجب" تصور الراوية رجلاً شبقاً يطلق العنان لشهوته دون أن يراعي مشاعر زوجته أو أولاده، ويقع في شباك امرأة تتظاهر بصداقة زوجته طمعاً في ثروته، وتفلح في الزواج منه، فتواجهها زوجته بقولها: "ما أنت سوى نزوة أخرى من نزواته.. غداً يسأمك ويلقي بك في غياهب النسيان، ما أنت سوى لعبة جديدة سرعان ما يملها ليهيئ عن غيرها" (رجب، 1997: ص75).

ويتحقق كلام الزوجة في حفل زواجه الثاني من المرأة الأخرى. يختفي الزوج من قاعة الفندق، تبحث زوجته الجديدة عنه دون العثور عليه رغم تأكيد عاملي الفندق بأنه لم يغادره. عندها تسرع إلى جناحه الخاص لتجده مع صديقتها الغالية، وتسمعه يقول ما قال لها من قبل: "أنت كلوحة الجيوكاندا لليوناردو دافنشي، وأنا العاشق الذي سيفك أسرار غموضك ويغوص في بحار عشقك إلى الأبد" (رجب، ن.م: ص78).

لا يردع الرجل شيء عن الانجراف وراء شهواته وتأكيد شبقه الجنسي، حسبما يظهر في رواية "الرواية" للكاتبة "توال السعداوي". فلا يراعي "رستم" قرابة المرأة وصلة الرحم إنما يجعل كل همه إشباع غريزته الجنسية، حيث يضاجع ابنة خاله التي ستصبح زوجة له بعد تخرجه من الجامعة، ولا يصدّه شيء عن مضاجعة الخادمت الفقيرات في بيت خاله، فيضاجعهن واحدة تلو الأخرى، ثم يتحول إلى خادمة صغيرة في الخامسة عشرة من عمرها لتحمل منه ويتنكر لابنه بعد ولادته، فتموت الأم نتيجة هبوط في القلب ويترك الطفل لرعاية الله (السعداوي، 2004: ص106-108). عندما تكتشف زوجته "كارمن" خيانتها مع امرأة جديدة أخرى، تطرده فيشرع في البحث عن فتاة يضاجعها فإن لم يجد يحصل على امرأة من بنات الهوى "يحملها إلى الشاليه في صحاري سيتي،

يفرغ فيها الغضب والهوان، يضغط بأسنانه على شفتيها حتى تنزف، يعضاها في كتفها مثل كل مسعور، إن تأوّهت يضربها بقبضة يده في صدرها وبطنها، تتوهج ذكورتها بازدياد أنينها، يتحشرج صوته هامساً في أذنها، خذيني يا لبوة، وتصعد الفتاة فوقه وتأخذه بالقوة كما يأخذ الرجل المرأة⁽¹⁾ (السعداوي، ن.م: ص110). وفي ذلك ما يؤكد وحشية الرجل ولجوءه إلى استخدام العنف الجسدي مع المرأة التي يضاجعها، ويبرهن شذوذه الجنسي وهو يطلب قلب الأدوار بينه وبين المرأة لتصبح هي الفاعلة وهو المفعول، الأمر الذي يحقق للكاتبة هدفين: تظهر شبق الرجل ووحشيته حتى يصير شبيهاً بالكلب، ومن ناحية أخرى تقوم بقلب الأدوار بين الرجل والمرأة حين تؤكد فاعلية المرأة مقابل سلبية الرجل⁽¹⁾.

3.4.5. الرجل المغتصب

تشير "فدوى مالطي دوغلاس" "Fedwa Malti Douglas" في مقاربتها لأعمال الكاتبة "توال السعداوي" التي تعكس انتهاك الرجل لجسد المرأة، إلى تقليد ذكوري قديم ساد مصر القديمة يقضي بأن اغتصاب المرأة هو أفضل وسيلة لتحقيق السيطرة عليها (Malti-Douglas, 1995: p.206). يتخذ السرد النسوي العربي الحديث هذه النظرة الذكورية مبرراً نزوع المرأة عن الرجل، لأنها تؤكد لجوء الرجل إلى اغتصاب المرأة تحقيقاً لسلطته عليها.

في رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح" يقر الرجل أن وطأه المرأة يعزز من سلطته عليها. يقول "كريم" بعد مضاجعته "ابتسام" في بيت صديقه: "ما بعرف، يمكن الواحد بسّ تكون المرا تحتة ويكون فات فيها بيحسّ إنها صارت ملكه وسيطر عليها" (صبح، 2002: ص94). ولعل أكثر حالات الاغتصاب التي تؤكد هذه النظرة، حينما يكون المغتصب جندياً، مثلما يظهر في رواية "باب الحيرة" للكاتبة "أنيسة عبود". وفيها تصور عملية اغتصاب جنديين لامرأة تدعى "فاطمة"، موظفة أسلوب الاسترجاع الذي غرقت فيه البطلة "زينب" وهي تستعيد قصة تلك المرأة، كما حدّثها بها العم "يوسف". حينما كان يرافق المرأة هرباً إلى اللاذقية بعد أن قتل الجنود أولادها

1. نماذج عن القصص والروايات التي تظهر شبق الرجل انظر: قصة: "المقعد الساخن" للكاتبة: "حنان الشيخ" في: يمنى العيد. (1998). كتاب في جريدة. (م.س.)، ص: 19؛ قصة: "الحليف" في: سميرة المانع. (1999). الروح وغيرها. (م.س.)، ص: 81-90؛ قصة: "حكاية رجل" في: منى حلمي. (1990). بدون أوراق. (القاهرة: مكتبة مديولي)، ص: 125-154؛ قصة "إله صغير جميل" في: عفاف السيد. (1993). باب الخسارة. (م.س.)، ص: 13-15؛ حنان الشيخ. (1998). حكاية زهرة. (م.س.)، ص: 174؛ ميرال الطحاوي. (2000). الباذنجانة الزرقاء. (بيروت: دار الآداب)، ص: 29؛ ليانة بدر. (1993). نجوم أريحا. (القاهرة: دار الهلال)، ص: 164؛ رجاء بكري. (2007). امرأة الرسالة. (بيروت: دار الآداب)، ص: 283؛ ميسلون هادي. (2002). العيون السود. (عمّان: دار الشروق)، ص: 59.

أمامها، فاجأهما دركيان وقيّدا العم "يوسف" إلى ساق شجرة واغتصبا فاطمة. يقول الراوي: "تفخ الدركي الذي كان ينتظر كثعبان جائع، ثم سحب فاطمة وراح يمزق باقي الثوب الذي بدا عصياً على التمزق أمام شراسة فاطمة ومقاومتها التي انهارت أخيراً كصومعة من الحجارة وهي تصرخ وتلّول، ثم تصمت نهائياً وتتحوّل إلى جسد ميت" (عبود، 2002: ص94).

وتأتي "يفلين عقاد" "Evelyn Accad" لتؤكد العلاقة الوطيدة بين استخدام الرجل لكل من السلاح العسكري والجنسي فتقول: "يتساوى معنى وأهمية السلاح العسكري والجنسي في الشرق الأوسط. يستعمل الرجل عضوه الذكري بنفس الطريقة التي يستعمل فيها السلاح العسكري. ليخضع، ليسيطر، وليمتلك [...] يحاول الرجال احراز بضائع مادية ومناطق نفوذ ليس من أجل التمتع بها، إنما لتوسيع سيطرتهم وسلطتهم، وتتماثل مع ذلك العلاقات الجنسية التي لا تبنى على المتعة، الرقة، والحب، إنما على التكاثر والتناسل، المحافظة على عذرية الفتاة (شرف العائلة) وعلى تقييد المرأة والسيطرة عليها من أجل تعزيز ورفع مكانة الذكر وتمجيد العضو الذكري" (Accad, 1990: pp.31-32)⁽¹⁾.

تصبح معاناة المرأة مضاعفة عندما تكون من فئة عرقية مغايرة مثلما يظهر في قصة "النشيد" للكاتبة "سلمى مطر سيف" (1968 - الإمارات). يقوم السيّد باغتصاب خادمتها السوداء "دهمة" بطريقة وحشية بعد أن يقيدّها بالأغلال، حسبما يسرد الراوي قائلاً: "كان يستتر بالظلام ويأوي إلى فراشها متعزّزاً بشرعية أنه المالك لها. وفي أول ليلة باعد بين ساقها وربط كل ساق برجل السرير.. اعتاد على ذلك ليال [ليالي] وهو يجهد باللذة الوحشية" (سيف، 1994: ص114). وبذلك يتم اغتصاب "دهمة" لكونها امرأة خادمة وسوداء، ليبدو اغتصابها مؤسساً على مصطلحي الجنس والعرقية "race" and "ethnicity". في تعليقه على القصة يشير "ابراهيم طه" إلى شيوع هذه الظاهرة، ظاهرة اغتصاب المرأة العاملة الملونة، بصورة كبيرة في دول الخليج العربي الذي يعم فيها استخدام المرأة الملونة في العمل، ويرى أن اغتصاب "دهمة" تمّ نتيجة كونها "الآخر" أو "المختلف" (Taha, 2006: p.40)⁽²⁾.

1. نماذج عن الروايات التي تصوّر وحشية الجندي واستغلال سلطته في اغتصاب المرأة انظر: حنان الشيخ. (1998). *حكاية زهرة*. (م.س.)، ص: 174؛ بهيجة حسين. (1999). *البيت*. (م.س.)، ص: 59-61، 95-99؛ فضيلة الفاروق. (2003). *تاء الخجل*. (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر)، ص: 45، 85.

2. تفاصيل أوفى عن مصطلحي الجنس والعرقية "race" and "ethnicity" انظر:

Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. (1997). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press), pp.741-745.

تكشف نصوص سردية نسوية حديثة عن حالات أخرى من اغتصاب المرأة صادرة عن رجال الأسرة، أولئك الذين ينصبون أنفسهم حماة لشرف العائلة، لكنهم يلطخون هذا الشرف المزعوم ويهتكون أعراضهم بأيديهم. وبذلك يظهر الفكر النسوي الكامن خلف هذه الممارسات، لتؤكد الكاتبات المعاصرات عدم أهلية الرجل لوصايته على المرأة وضرورة تجريده من تلك السلطة التي يستغلها في النيل من المرأة واستلابها.

في قصة "صغير النهاية" للكاتبة "هيفاء بيطار" تتعرف الراوية خلال سفرها بالقطار إلى امرأة تصحب ابنتها إلى إحدى القرى، ومن خلال حديثهما يتبين أن والد الفتاة يستغل سلطته الذكورية ويقوم باغتصاب ابنته فتحمل منه، ولا تجرؤ المرأة الأم على إفشاء الأمر لأنه يهددها بطردها مع أولادها من البيت، تقول الأم: "وماذا أفعل، إنه يهددنا برميننا في الشارع لو تفوهنا بكلمة، الأمر في ذلك أنه يعتقد أنه يملك الحق في أن يتصرف بنا كما يشاء". عندها تقول الراوية: "انفلتت جملة دون وعي مني: هذا الحقيق يستأهل الإعدام، يا له من حيوان. قالت الأم بلوعة: "لا تظلمي الحيوانات فهي ترأف بأولادها" (بيطار، 2000: ص 59-60). وهكذا يتحلل الأب من كل مشاعر الأبوة وينجر وراء شيطان رغبته مغتصباً ابنته، ليخرج حتى من دائرة انتمائيه لعالم الحيوان، فكيف يصلح لأن يكون هو وأمثاله وصياً على المرأة؟! (1).

وفي حالات اغتصاب أخرى يقوم الرجل باستغلال وظيفته وجعلها وسيلته في الوصول إلى المرأة، يساعده في ذلك خوف المرأة من الرجل ذلك الخوف الذي تجذر في وعيها منذ صغرها. زد على ذلك قلة تجربتها وخبرتها في الحياة، كما توضح قصة "الكشف عن القناع" للكاتبة "رشيدة التركي" (تونس). وفيها تزور فتاة عذراء عيادة طبيب نساء أملاً في التخلص من آلام العادة الشهرية التي تهيج أعصابها. يباشر الطبيب فحصه ويلمسها في أماكن مثيرة، فتظن أنها من غير قصد، ثم يتركها ويخرج من الغرفة ليعود بعد قليل مواصلاً فحصه حتى تدرك في النهاية أنه اغتصبها وكانت عوناً له، تقول الراوية واصفة عملية الفحص/الاغتصاب: "ها هو يأتي من

1. نماذج عن القصص والروايات التي تصور اغتصاب المرأة على يد أحد أفراد الأسرة أو المقربين لها انظر: قصة: "ليست عذراء" في: نوال السعداوي. (1986). حنان قليل. (م.س.)، ص: 44-49؛ وقصة "السقوط" في: أمينة العمادي. (2000). نساء لا يعرفن البكاء. (م.س.)، ص: 67-75؛ وقصة: "لطيفة باقا" "حذاء بدون كعب" في "لطيفة الزيات. (1994). كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 95-107؛ ليلي العثمان. (2007). صمت الفراشات. (م.س.)، ص: 189، ص: 203.

مكتبه، يزيح الستارة بقوة، تغمض عينيها، بغباء تغمض عينيها، يلمس فخذها بأصابع متشنجة هذه المرة، يحس بطنها، ولا تقول شيئاً، ويفتح فخذها أكثر ويدعوها بأن تقترب أكثر إلى طرف الطاولة، تمتلئ، لا تتحرك، تتصلب، يأمرها بالامتثال أكثر بصوت متلين، تسمع حركة في ثيابه، لا تتبينها، هكذا، لا تخافي، اقتربي، إننا، سأصل الآن إلى القضاء على.. تحس ملمساً ناعماً وحراراً في مكان ما وتسمع فجأة شهقة أو شبه شهقة أو تنفساً غريباً أو تأوهاً أو شبه أنين.. أو ماذا؟" (التركي، 1999: ص22).

هذه التجربة القاسية التي مرت بها البطلة تجعلها تتخذ موقفاً كارهاً للرجل، وتدرك أنها دخلت المجتمع القاسي الذي لا يرحم ممارساً القمع الجنسي على المرأة بكل الوسائل، حسبما تقول البطلة: "كم كنت بائسة ذلك اليوم وأنا أخرج من العيادة، كان ذلك اليوم دموعاً ودموعاً وأشياء أخرى، وكنت أفكر بكرة كل رجل، حيثما كان رجل [...] الرغبة العمياء. مثل حيوان، كنت أمتلئ بالنسبة له جسمًا. جسمي لم يكن يحمل اسمي بالنسبة له، الجنس ليس تقريعاً للرغبة. لعله سيضحك من نصائحي. وهذا القمع الجنسي الذي يمارسه الرجل على المرأة، بكل الطرق الدبلوماسية والثورية" (التركي، ن.م: ص23)⁽¹⁾.

هذه الصور المذكورة فيما تقدم، تعتبر أبرز صور الرجل الجنسية الموظفة في السرد النسوي العربي الحديث، وذلك في سبيل التأكيد على وحشية الرجل، ضعفه وعجزه الجنسي الذي يخرج، حسب المنظور الذكوري، من دائرة الرجولة لغياب فحولته. ناهيك عن صور جنسية أخرى تقدمها المرأة الكاتبة لتدمير سلطة الرجل، كصورة الرجل الذي يعمد إلى ممارسة العادة السرية أو الذي يجعل وظيفته ومنصبه وسيلة للوصول إلى المرأة أو اغتصابها، أو صورة الرجل الداعر الذي يزج زوجته إلى عالم الدعارة. كل هذه الصور متفرقة ومجمعة جعلت الكاتبة العربية تتحقق من أن الرجل هو السبب المباشر في كل ما تواجهه المرأة من متاعب ومشاكل في الحياة، حسبما تؤكد بطلة قصة "اللون الأبيض" للكاتبة "منى ماهر طه" وهي تحدث أمها قبل

1. نماذج عن قصص وروايات تصور اغتصاب الرجل للمرأة مستغلاً وظيفته انظر: قصة: "طقوس غير شرعية" في: زينب حفني. (2006). نساء عند خط الاستواء. (م.س.).، ص35-42؛ وقصة: "المولد" في: أهداف سويف. (1999). مختارات من أعمال أهداف سويف. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 109-165؛ وقصة: "تحقيق في جريمة حب" في: عائشة أبو النور. (1988). مجموعة "ربما تفهم يوماً" في: قصص وروايات. (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية)، ص: 29-37؛ هيفاء بيطار. (1997). نسر بجناح وحيد. (م.س.).، ص: 73.

إعدامها بسبب قتلها زوجها: "كان الرجل الذي تركت البيت من أجله شيطاناً، تركته يحركني كيف شاء ... لم يكتفِ بأن أكون له وحده، منحني لكل من أرادني، وأنا منحت نفسي لكل من أردته... قتلت الشيطان الذي كان يحركني، قتلته حتى أعثر على نفسي... فلقد كان أول خطيئة، أول خطواتي نحو الهاوية... ما زلت أتذكر جيداً المرة الأولى. نحن لا ننسى أبداً تفاصيل المرة الأولى" (طه، 2004: ص77)⁽¹⁾.

هذه النماذج الفردية التي يقدمها السرد النسوي العربي هي نماذج تمثيلية لجمهور الرجال. وبذلك تنتقل من المستوى الخاص إلى المستوى العام، ليظهر الرجال في السرد النسوي مغتصبين، قساة، عاجزين جنسياً، وحيوانات شبق لا تشبع، الأمر الذي يجعل المرأة المعاصرة، ترفض أن يكون لها أي صلة بهم.

3.6. الرجال كلهم خونة ومخادعون

يعج السرد النسوي العربي الحديث بصور سلبية كثيرة للرجل كما يكشف جدول رقم "3"، حيث تبدو الشخصيات الذكورية المنتجة غير مستعدة للإصغاء إلى المرأة أو الحوار معها حسبما تقدم. زد على ذلك ما تلحقه هذه الشخصيات من أذى بالمرأة نتيجة خيانة، خداع، تناقض، وتكرار لها ولوعوده. في قصة "وداعاً أيها الحب" للكاتبة "قماشة العليان"، تعمم البطلة تجربتها الذاتية على

1. نماذج عن القصص والروايات التي تكشف الرجل الممارس للعادة السرية انظر: قصة: "البعد الخامس" في: فوزية رشيد. (1994). غابة في العراء. (م.س.)، ص: 54-60؛ هيفاء بيطار. (1997). نسر بجناح وحيد. (م.س.)، ص: 41؛ حنان الشيخ. (1998). حكاية زهرة. (م.س.)، ص: 196؛ هناء عطية. (2003). تمارين الورد. (م.س.)، ص: 90؛ زينب حفني. (2004). لم أعد أبكي. (م.س.)، ص: 18. ومن نماذج صورة الرجل الذي يستغل منصبه ووظيفته ليصل إلى المرأة انظر قصة: "كل شيء سيء إلى الآن" في: فضيلة الفاروق. (1997). لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى. (م.س.)، ص: 17-24؛ قصة: "كاتبة ليوم واحد" في: سميحة خريس. (1996). أوركسترا. (عمّان: دار الكندي للنشر والتوزيع)، ص: 9-16؛ قصة: "ملاح" في: هاديا سعيد. (1981). أرجوحة الميناء. (م.س.)، ص: 69-84؛ هيفاء بيطار. (1999). امرأة من طابقيين. (م.س.)، ص: 171-181؛ ميرال الطحاوي (2000). الباذنجانة الزرقاء. (م.س.)، ص: 35-36، ص: 70؛ سلوى بكر. (2004). كوكو سودان كباشي. (القاهرة: دار ميريت)، ص: 6-15. وعن صورة الرجل اللوطي انظر: هدى بركات. (2004). سيدي وحبيبي. (بيروت: دار النهار)، ص: 167؛ سلوى بكر. (2003). سواقي الوقت. (القاهرة: دار الهلال)، ص: 101؛ نوال السعداوي. (2004). الرواية. (القاهرة: دار الهلال)، ص: 138.

جمهور الرجال. فتنعتهم بالخيانة، الخداع، والنذالة، تقول في سياق حوارها مع صديقتها المتزوجة: "وأنا أؤكد لنفسي بأنه مخادع حقير، وليس بين الرجال مَنْ هو مخلص أمين، إنهم كلهم خونة، ومخادعون، وأنذال" (العليان، 2000: ص172).

تؤكد خيانة الرجل في قصة "سيظل زوجي" للكاتبة "أمنية العمادي" وفيها تصور الكاتبة حياة امرأة سعيدة مع زوجها الذي فضلها على ابنة عمه "دلال" مما أغضب أسرة عمه، ويحدث أن ترافق الزوجة ابنها إلى لندن لإتمام دراسته، وترغب في الاطمئنان عليه، وعندما تتصل بزوها وأولادها لا يسرع الزوج للرد على هاتفها، فيتولى الرد عنه ابنه "محمد" الذي يخبرها، وهو يبكي، أن أسرة عم والده تعيش في بيتهم منذ اليوم الذي سافرت فيه، وأن والده يكثر من مجالسة "دلال" والخروج معها، ثم يخبرها بما رأت أخته "تورا"، يقول الراوي: "خرجت الطفلة بكل عفوية لتخبر أخاها أنها رأت أباهما الكبير يرضع من ثدي الخالة دلال" (العمادي، 2003: ص54). عندها تسرع الزوجة عائدة إلى بيتها فتطرد "دلال" وأسررتها لتحتفظ بزوها.

يظهر الرجل في السرد النسوي غير جدير بثقة المرأة، حسبما تصرح "نشوى"، إحدى شخصيات رواية "لم أعد أبكي" للكاتبة "زينب حفني"، وتنعت المرأة التي تضع ثقتها في الرجل بالغباء فتقول: "غبيّة من تنقّ برجل [...]، أنا امرأة قادرة على التنفس تحت الماء، لن أسمح لرجل بعد اليوم أن يسلبني فؤادي، سأظل ما حييت امرأة عاشقة للحياة" (حفني، 2004: ص40). وبذلك تظهر البطلة قدرتها على ممارسة الحياة دونما حاجة إلى الرجل، مظهرة عزمها على تحدي كل محاولات استلابها. يتحقق رأي "نشوى" المذكور في رواية "وصف البلبل" للكاتبة "سلوى بكر" (1949 - مصر) على لسان بطلتها "هاجر" التي فقدت زوجها صغيرة وانقطعت لتربية ابنها "صالح". يبدي مديرها في شركة المعادن استعدادة لتطليق زوجته لو وافقت على الزواج منه، تقول: "وأعلن عن رغبته في الزواج مني واستعداده بقبول كل طلباتي، حتى لو وصل الأمر إلى تطليق زوجته، أم عياله" (بكر، 2004: ص17).

جدول رقم 3: نماذج صور سلبية أخرى للرجل

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة والموطن	الخائن	المخادع	المتنكر	المتناقض	الكاذب	علاقته بالمرأة
رحيل رجل عبقري	عندما تتور النساء	منى رجب - مصر	*					زوج
العاقلة جدًا	الروح وغيرها	سميرة المانع - العراق	*		*			زوج/حبيب
حمامة صيد	رائحة الورد	منى ماهر طه - مصر	*		*			زوج
كرامة	حنان قليل	نوال السعداوي - مصر			*			حبيب
البلهاء	ضجيج الجسد	هيفاء بيطار - سوريا			*			حبيب
لا بد أن تغرد البلابل	نساء عند خط الاستواء	زينب حفني - السعودية	*					كل الرجال
وفاحت رائحة عرقها	نساء عند خط الاستواء	زينب حفني - السعودية	*					زوج
الرجل الغريب	أين يذهب هذا الضوء	أميمة الخميس - السعودية			*			زوج
المرابا	عصر الحنين	رشيدة التركي - تونس		*	*			زوج
سيظل زوجي	أشياء خاصة جدًا	أمينة العمادي - قطر	*					زوج
ساحة الكتاستروف	أكنس الشمس عن السطوح	حنان الشيخ - لبنان	*					زوج
الدائرة الذهبية	أجمل يوم اختلفنا فيه	منى حلمي - مصر						زوج
اللحظة المناسبة	وجوه بلا رتوش	منى رجب - مصر			*			حبيب
حي قبل كبريائي	وجوه بلا رتوش	منى رجب - مصر			*			زوج
المكحلة	المكحلة	هدى النعيمي - قطر	*		*			زوج
صلصال	رواية	سمير يزبك - سوريا			*			حبيب/أب
امراة من طابقين	رواية	هيفاء بيطار - سوريا	*					زوج
بنات الرياض	رواية	رجاء الصانع - السعودية			*			الخطيب
حكاية زهرة	رواية	حنان الشيخ - لبنان			*			الحبيب
أشجار قليلة المنحنى	رواية	نعمات البحري - مصر				*	*	الزوج
لم نعد جوارى لكم	رواية	سحر خليفة - فلسطين			*			الحبيب
لم أعد أبكي	رواية	زينب حفني - السعودية		*				الزوج
الباذنجانة الزرقاء	رواية	ميرال الطحاوي - مصر						كل الرجال
أيام القبوتي	رواية	سهام بيومي - مصر		*				الأخ
الرواية	رواية	نوال السعداوي - مصر	*				*	الزوج/الرجل
دعوة إلى الرقص	رواية	أميمة الخش - سوريا				*	*	الأب
وصف البلبل	رواية	سلوى بكر - مصر	*	*				الزوج
مرافق الوهم	رواية	ليلي الأطرش - فلسطين	*			*	*	الزوج
امراة الرسالة	رواية	رجاء بكري - فلسطين	*					كل الرجال
بنات حارتنا	رواية	ملاحة الخاني - سوريا				*	*	الحبيب
مواويل الغربة	رواية	لطيفة الحاج - لبنان	*			*	*	الزوج

وفي رواية "مواويل الغربية" للكاتبة "لطيفة الحاج" (لبنان) تنقطع الزوجة "وفاء" للعناية بأولادها بعيداً عن وطنها لبنان الذي تركته خوفاً من الحرب لتعيش في كندا. تعاني من متاعب جمة في الحياة نتيجة غياب زوجها الطويل وانشغاله بعمله في إحدى دول الخليج، فتتعرض لملاحقة أحد الرجال ومحاولة الاعتداء عليها، إلا أنها تتخلص منه بلباقة رغم ما تعاني من حرمان جنسي لغياب الزوج، لكنها تكتشف أنّ ذلك الغياب لم يكن إلا لأنّ زوجها قد تزوج من غيرها، فتصر على الطلاق، حسبما يوضح الراوي: "لا، لم يعد باستطاعتها أن تتسكع عند منعطفات حبه، أو تحاور، أو تراوغ، أو تسامر، أو تتلون كالحرباء لترضيته، فعليها إذن أن تتساه، أن ترحل عنه، لذلك أصرت على طلب الطلاق" (الحاج، 2000: ص184). عندما تفكر "وفاء" بالتنازل عن طلب الطلاق بعد اعتذار زوجها ونظراً للحب الكبير الذي تكنه له، تسمع صوتاً داخلياً ينهها عن ذلك ويحذرهما من الوقوع في الشرك مرة أخرى. يقول الصوت: "حذار يا امرأة، إنه ينصب لك فخاً جديداً، إياك أن تتخذي بمعسول الكلام، فالمؤمن لا يلدغ من الجحر مرتين" (الحاج، ن.م.: ص188).

هذه النماذج المقدمة تؤكد عدم أهلية الرجل لنقّة المرأة، حسبما يرد على لسان جمالات" في رواية "الرواية" للكاتبة "توال السعداوي" بعد أن اكتشفت خيانة زوجها مع امرأة أخرى في فراشها: "صحيح الخيانة في دمكم، على رأي المثل، يا مأمونة للرجال يا مأمونة للمية في الغوربال، وتقول مريم الشاعرة حين تسمع الحكاية: لا يشبع الرجال من ثلاثة: المال، السلطة، والنساء، ولا تشبع النساء من ثلاثة: الألم والندم والعار" (السعداوي، 2004: ص114)⁽¹⁾.

وتبرز صورة الرجل المخادع في السرد النسوي، ذلك الرجل الذي لا يسعى في علاقته بالمرأة إلا لتحقيق مآربه الشخصية، كما ورد على لسان "هاجر" بطلة رواية "وصف البلبل" للكاتبة "سلوى بكر" في أثناء حديثها مع حبيبها "يوسف" حيث تقول: "فكل الرجال باتوا في نظري كاذبين مخادعين، مثل رجلي الذي مات وهو يعرف أنه سيموت ولم يكلف خاطره بمصارحتي أو مواجهتي، بل تزوجني ليجعلني أرملة مع سبق الإصرار، اختارني لأكون ذريعة لامتداده في

1. نماذج عن صورة الرجل الخائن انظر: قصة: "لا بُدَّ أن تغرد البلبل" في: زينب حفني. (2006). نساء عند خط الاستواء. (م.س.)، ص: 25-34؛ وقصة: "ساحة الكاتاستروف" في: حنان الشيخ. (1994). أكنس الشمس عن السطوح. (بيروت: دار الأدب)، ص: 59-62؛ وقصة: "المكحلة" في: هدى النعيمي. (د.ت). المكحلة. (د.م.)، ص: 61-65؛ هيفاء بيطار. (1999). امرأة من طابقين. (م.س.)، ص: 98-99؛ ليلي الأطرش. (2005). مرافئ الوهم. (م.س.)، ص: 57؛ رجاء بكري. (2007). امرأة الرسالة. (م.س.)، ص: 140، ص: 288.

الحياة، وعاء كنت أنا للحفاظ على نوعه من الانقراض، وأداة انتقاها ودفع ثمنها لتكون معبراً للذاكرة إليها بعد موته" (بكر، 2004: ص74).

يلجأ الرجل في حالات كثيرة إلى ابتزاز المرأة وتحقيق مكاسب مادية ما كان ليحققها دونها. ففي رواية "لم أعد أبكي" للكاتبة "زينب حفني"، تتعرّف "نشوى" بعد موت زوجها العجوز وحصولها على ثروة هائلة، بشاب وسيم، تتزوجه وتجعله مديراً لشركتها ووكيلاً عنها مما يوتر علاقتها بأخيها، ثم تكتشف بعد حين أن زوجها متزوج من أخرى. عندما تواجهه بالأمر موبخة إياه يصفعها ثم يطلقها بعد أن سيطر على كل ثروتها، الأمر الذي جعل نشوى تتساءل: "هل على المرأة أن تتعامل مع الرجل بعينين مفتوحتين لا تعرفان النوم حتى لا يستغل عواطفها ويلتهم سذاجتها، ولا يكرر على مسمعها أن القانون لا يحمي المغفلات" (حفني، 2004: ص39).

وهكذا يتحين الرجل الفرص منتهزاً حب المرأة ليسيّطرها على ثروتها وقد ساعدته المرأة لسذاجتها على تحقيق مأربه حينما صدقت دعوته إلى الحرية والمساواة، كما توضّح "ابتسام" في رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح" في تساؤلها بعد اكتشافها خيبة النساء المضاعفة: "هل حصداً خيبات مضاعفة عن خيبات الرجال الذين صدقنا أنهم متحررون ويريدون الحرية لنا ولهم، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى نماذج لانفصامات نفسية وفكرية وأجساد تحمل في داخلها عصوراً مضت، ونماذج كاريكاتورية لهارون الرشيد الثوري؟" (صبح، 2002: ص80).

هذا الخداع الذي يبطنه الرجل يجعل المرأة مترددة في إنشاء أي علاقة معه، وعندما تغامر إحداهن بعلاقة جديدة وتقف على حقيقة الرجل المخادعة، تسم نفسها بالغباء قائلة: "اكتشفت كم كنت غبية إذ عاودت الرهان على رجل مرة أخرى" (بكر، م.س.: ص20)⁽¹⁾.

يكشف السرد النسوي الحديث وعود الرجل العرقوبية وتكره لمبادئه وللمرأة بعد أن وثقت به وخرجت من حياتها الزوجية الأولى، كما يظهر في قصة "اللحظة المناسبة" للكاتبة "منى رجب". إذ تصور القصة علاقة غرامية بين امرأة متزوجة تشغل منصب مدير عام في جهاز إعلامي كبير وبين طبيب متزوج من ابنة عمه نزولاً عند رغبة والده، تتطور العلاقة بينهما لتسرع المرأة في طلاقها وتزوج من الطبيب العاشق، فتنتشله بسحر حبها من حياته الروتينية الباهتة، ويظل

1. نماذج من صورة الرجل المخادع، انظر: قصة "المرايا" في: رشيدة التركي. (1999). عصر الحنين. (الجيزة: وكالة الصحافة العربية)، ص: 39-55؛ سهام بيومي. (2004). أيام القبطي. (القاهرة: دار الهلال)، ص: 250-254.

أمر زواجهما مستوراً ريثما ينتهي الطبيب من معركته الانتخابية. وتنزل المرأة العاشقة عند رغبة زوجها وتساعده في معركته الانتخابية، وبعد نجاحه تطلب منه إعلان أمر زواجهما لكنه يماطل في ذلك ويقنعها بضرورة إرجاء الأمر كي لا يستغل خصومه الخبر. يتذبذب الطبيب بين فكرة الابتعاد عنها وبين إعلان الزواج، ثم يقرر تأجيل ذلك، عندها تتورث نائرة الزوجة وتسرع في نشر الخبر ليختفي الزوج من حياتها، وتسوء علاقته بزوجته الأولى التي لم تبد أي تذمر من انشغاله المستمر عنها (رجب، 1997: ص 60-70).

تشغل هذه الصورة حيزاً لا بأس به من السرد النسوي العربي الحديث، فإذا ما نال الرجل مبتغاه من المرأة أعرض عنها وتكرر لها، مثلما حدث مع "سديم"، إحدى شخصيات رواية "بنات الرياض" للكاتبة "رجاء عبد الله الصانع" (السعودية). تسرد الرواية العلاقة التي جمعت بين "سديم" وحبيبها "وليد" حتى تصل إلى الخطوبة وعقد القران دون زواج فعلي، وفي ذات ليلة تسلمه نفسها ويغرقان في ممارسة جنسية تفقدها عذريتها، وتفاجأ بعد أيام بطلاقه لها (الصانع، 2006: ص 36-43). تؤكد "سامية" بطلة رواية "لم نعد جوارى لكم" للكاتبة "سحر خليفة" تتكرر الرجل للمرأة وقد عجزت الثقافة عن تغيير سلوكه مع المرأة، تتساءل "سامية": "فأين الثقافة يا أدياء الثقافة؟ أنا واثقة بأنّ الواحد منكم عندما يختلي بفتاة ساذجة يشتهيها، يأخذ في حشو رأسها بما لذ وطاب عن حرية المرأة وعن كيانها وثورتها وحقوقها، وعندما ينال ما يريد يقول بصلافة ووقاحة: لن أتزوج من فتاة شبعت منها" (خليفة، 1999: ص 75)⁽¹⁾.

من صور الرجل السلبية الأخرى التي يكشفها السرد النسوي صورة الرجل المتناقض. وهي صورة مرفوضة في عرف المرأة، لما تعكسه من تذبذب في مواقفها، مؤثرة عليها صورة الرجل الصريح المتمسك بموقفه ولو كان في ذلك الموقف إساءة لها، حسبما يرد على لسان "أشجان" بطلة

1. نماذج عن صورة الرجل المتنكر للمرأة انظر: قصة: "الدائرة الذهبية" في: منى حلمي. (1987). **أجمل يوم اختلافنا فيه**. (دم. : المطبعة الشعبية)، ص: 129-134؛ وقصة: "البلهاء" في: هيفاء بيطار. (2002). **ضجيج الجسد**. (بيروت: دار النهار للنشر)، ص: 117-125؛ سمير يزيك. (2005). **صلصال**. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، ص: 112-126؛ حنان الشيخ. (1998) **حكاية زهرة**. (م.س.)، ص: 34-35.

رواية "أشجار قليلة عند المنحنى" للكاتبة "نعمات البحيري" وذلك في أثناء مقارنتها بين معاملة زوجها وأبيها لها إذ تقول: "غير أنّ أبي كان واضحاً وصريحاً في ممارسات الحظر والمنع والقمع والصرامة، على العكس تماماً من ذلك الذي يرفع شعارات العدل والحرية وحقوق الإنسان ويمارس معي أعتى سبل القمع والتخويف والإرهاب" (البحيري، 2000: ص32). وتثور "سلمى" بطلّة رواية "بنات حارتنا" للكاتبة "ملاحه الخاني" على موقف أخيها عندما عارض سفرها في بعثة إلى روسيا تقول: "فجأة تحجر عقله وتبخرت نظرياته المبنوثة في زوايا الصحف حول دور المرأة الرفيعة في نهضة الأمة وحلت محلها تقطيعه دائمة بين العينين، أعقبها صمت وقطيعة شبه كاملتين" (الخاني، 1998: ص: 127). وعليه يصدق رأي المرأة في الرجل الذي يرضى لمحبوته وزميلته ما يأباه لزوجته وأخته اعتماداً على تصريح "سلاف" في رواية "مرافئ الوهم" للكاتبة "إيلي الأطرش" وهي توضح تحذير خالتها لها من الرجال، تقول "سلاف": "حذرتني من كلمات إطرء وإعجاب توقع بي، ومن تصديق ما أسمع، أكدت لي أن تنظير الرجال عن حرية النساء لا تعني اقتناعهم وممارستهم، وأن ما يقبلونه لرفيقة أو زميلة لا ينسحب على الأخوات والزوجات" (الأطرش، 2005: ص61)⁽¹⁾.

يلاحظ مما تقدم عناية الكاتبة المعاصرة بعرض صور قاتمة وسلبية لمعظم الشخصيات الذكورية المنتجة في سردها وهي تسعى، فيما نعتقد، بتقديم هذه الأنماط الذكورية السلبية إلى تحقيق أمرين: إذ تؤكد تارة قدرة المرأة على تحدي الرجل دون خشية منه ومن ممارساته القمعية، ورفضها الجازم لهذه الأنماط الذكورية التقليدية، وتظهر طوراً ضعفه وغياب سلطته بعد أن غيببت قدرته الجنسيّة حتى بدا إنساناً هشاً، ضعيفاً، عاجزاً، ومتوسلاً فغابت صورته كشخصيّة مميزة فاعلة ومبادرة، عن نصوصها السردية لتتولى هي الدور المركزي في النص الأدبي ومن ثم في الحياة.

1. نماذج عن صورة الرجل المتناقض، انظر: أميمة الخش. (1991). دعوة إلى الرقص. (م.س.)، ص: 135-137؛ لطيفة الحاج. (2000). مواويل الغربية. (بيروت: دار الفارابي)، ص: 141.

7.3. صور الرجل الإيجابية

تعرض بعض النصوص السردية النسوية صوراً إيجابية للرجال وقد لا يقصد منها تغيير نظرة المرأة إلى الرجل، أو تجميل صورته، بقدر ما تعتبر صوراً مثالية تدعو الكاتبة الرجل إلى التمثل بهذه الصور، أو تتظر في أحيان أخرى لصورة الرجل التي تريدها في المجتمع.

في قصة "ميلودي" للكاتبة "أهداف سويف" (مصر) توضّح "إنجي" التركية الفرق بين نظرة زوجها والرجال المسلمين إلى البنت. فتظهر وكأنها تدعو هؤلاء الرجال إلى تبني هذه الصورة ونبذ فكرهم الذكوري الموروث، تقول: "هكذا الرجال المسلمون: لا يكتفون بما لديهم من أبناء أبداً، وأغلبهم يريدون الولد، لكن هذا الرجل كان يريد بنتاً. سألت "إنجي": كيف تأتى أنه يريد بنتاً؟ فقالت: إنه يعتقد أن البنات أكثر رقة وحناناً من الأولاد، بالإضافة إلى أن الولد ينتمي - في الأخير - إلى زوجته بينما الفتاة تظل حبيبة أبيها إلى الأبد" (سويف، 1999: ص51).

وفي رواية "قميص وردي فارغ" للكاتبة "تورا أمين" (مصر) تزج الكاتبة بذور الفكر النسوي في ذهن الرجل وهي ترسم صورة الرجل الذي تحلم به، فتقول: "أحب فيك أنك رجل دون ضمائر ملكية. لست لي. لم تكن لي. ولن تكون أبداً رجلي. أنت حر. مني ومن غيري. أنت حر من العالم الذي يسقط عليك ذكورته [...] سوف أهديك إلى امرأة أخرى، ولن أفقدك، فأنا لم أردك ولم أردي لك. أما خيالنا المدهش فلن يشاركنا فيه أحد ولن يكون إلّا لنا" (أمين، 2005: ص9-10). وبذلك تدعو الكاتبة الرجل إلى أن يعاملها بالمثل دون رغبة في الامتلاك، وأن يشاطرها خيالها متجرداً من فكره الذكوري الموروث، وهذا ما تحلم به أيضاً "سهى" بطلة رواية "لم نعد جوارى لكم" للكاتبة "سحر خليفة"، إذ تقول: "قد أجد الحب يوماً، ولكني لن أخذه إلّا من إنسان يعرف من أنا، وما وظيفتي ولم خلقت. ولا ينتظر مني مولوداً كل سنة ويقعدني مشلولة عن التفكير والحركة بانتظار رجوعه البيت حاملاً صلته وبطيخته" (خليفة، 1999: ص23). وبذلك تعمل على نشر الفكر النسوي الذي يجعل للمرأة دوراً بارزاً في الحياة ويمكنها من حرية الفكر والحركة بعيداً عن قيود الرجل.

تظهر في قصة "النبوءة" للكاتبة "منى حلمي" (1957 - مصر)، صورة غير مألوفة للرجل الشرقي، إذ يرفض الرجل النظر إلى المرأة من منطلق كونها متعة جسدية ويرى عقلها السبيل الوحيد للدخول معها في علاقة ما، يقول الرجل: "الدخول إليك يبدأ من العقل وأنا مُصر على الدخول إليك" (حلمي، 1993: ص117). ولعلّ في اسم القصة "النبوءة" ما يشير إلى حلم المرأة وطموحها في تحقيق هذا النموذج الذكوري على أرض الواقع. وفي رواية "بستان أسود" للكاتبة "هاديا سعيد" (1947 - لبنان) يظهر الرجل وعاء حاملاً للفكر النسوي الذي تدعو إليه المرأة.

يقول "عمر" مخاطباً "يارا": "يا يارا أنا لمست فيك شيئاً آخر، لمست ما أوحى لي أنه يمكننا أن نكون معاً بشكل حقيقي وعميق، أنا أردت عقلك وفهمك وجسمك الواضح، جسمك الذي يحمل رأسك، بدون ثياب، وبدون ألوان وبدون كذب" (سعيد، 1996: ص52)، ثم يعلن أمامها: "لا أحب التسلط ولا التملك" (سعيد، ن.م.: ص70). وبذلك يتجرد الرجل من كل الموروث الفكري الذكوري ليظهر على الصورة التي تؤسس لها المرأة.

تنهل بعض الكاتبات من الموروث الديني الإسلامي الذي يدعو إلى احترام وتقدير المرأة وحسن معاشرتها، مثلما ورد على لسان "سيف" في رواية "مرافئ الوهم" للكاتبة "ليلى الأطرش"، في أثناء عرضه لكيفية التعامل مع المرأة، يقول: "المرأة لعبة، وملاطفتها متعة وقديسة، تنزين لها وتتعطر، تبخر ثيابك وتغتسل قبل أن تلمسها، تقبلها، تشربها، تضمها، تشمها وتغوص في الحرير وسخونته، هؤلاء نسوا أمر الرسول بالملاطفة والمداعبة" (الأطرش، 2005: ص49).

وفي رواية "أهل الهوى" للكاتبة "هدى بركات" يصرح الرجل أن المرأة هي الأصل إذ يقول: "لكني أنا أتذكر سبب غرامي بها أول زمان تكوتني، حين كنت جنيئاً أولياً، في الشهور الأولى، حين كانت كروموزوماتي كلها مؤنثة. كلها "x x" وقبل أن تدخل "y" في شهور سكاني الأخيرة في بطن أمي وتحولني إلى ذكر، حتى ذكراً كنت سابحاً في مياه الرحم الأنثى، وحتى ذكراً لم تكن ذكورتني معطاة" (بركات، 2002: ص116). وعليه فإن الكاتبات العربيات يحملن هذه الأنماط الذكورية الإيجابية بذور الفكر النسوي ويسعين إلى تطبيقه على أرض الواقع، الأمر الذي يظهر توق المرأة إلى وجود مثل هذه الأنماط الذكورية والتعامل معها⁽¹⁾.

1. نماذج عن القصص والروايات التي تعكس صورة إيجابية للرجل انظر: قصة: "مجرد صورة" في: نوال السعداوي. (1986). حنان قليل. (م.س.)، ص: 67-74؛ وقصة: "هارموني" في: منى حلمي. (1990). بدون أوراق. (م.س.)، ص: 157-166؛ وقصة: "علمتني يا أبت أن أحضن الحياة" للكاتبة التونسية "عروسية النالوتي" في: لطيفة الزيات. (1994). كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 165-170؛ قصة: "رسالة إلى علياء" في: هدى النعيمي. (1998). أنثى. (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع)، ص: 93-102؛ سميحة خريس. (2003). القرمية. (جمهورية مصر العربية: سنابل للنشر والتوزيع)، ص: 70-73؛ سحر خليفة. (1999). الصبار. (بيروت: دار الآداب)، ص: 158؛ زينب حفني. (2004). لم أعد أبكي. (م.س.)، ص: 59؛ ميرال الطحاوي. (2000). الباذنجانة الزرقاء. (م.س.)، ص: 33؛ سلوى بكر. (2004). كوكو سودان كباشي. (م.س.)، ص: 8؛ سلوى بكر. (2004). ليل ونهار. (القاهرة: مكتبة مدبولي)، ص: 38-40؛ بهيجة حسين. (1999). البيت. (م.س.)، ص: 53؛ هدية حسين. (2004). في الطريق إليهم. (م.س.)، ص: 39؛ أحلام مستغانمي. (1998). ذاكرة الجسد. (بيروت: دار الآداب)، ص: 184؛ ليلى الجهني. (2007). جاهلية. (م.س.)، ص: 18.

الباب الرابع: صورة المرأة في السرد النسوي العربي الحديث

1.4. البحث عن الهوية ورفض التبعية

تعتبر كتابة المرأة العربية المعاصرة كتابة أيديولوجية تتركز فيما تؤمن به من أفكار ومفاهيم. وعليه تظهر صورة المرأة في السرد الحديث مغايرة للصورة التقليدية التي نعهد لها، إذ تتخذ المرأة زمام المبادرة وتعتمد على نفسها في سبيل نيل استقلالها، حريتها، ومساواتها بالرجل. ولذا عمدت الكاتبة العربية إلى إقصاء الشخصيات الذكورية وموضوعة شخصيات أنثوية في مركز العمل الأدبي حتى استحوذت المرأة على الأدوار المركزية في معظم السرد النسوي الحديث. وأصبحت "القاعدة العامة للكتابة النسائية هو التركيز على البطلة لا البطل، وعلى مشكلات المرأة وهمومها في الواقع، بل واعتبرن قضية المرأة وتحريرها وصراعها مع الرجل وحققها في الحصول على مكان مساو تماماً لمكان الرجل في الحياة، هي القضية التي يجب معالجتها في أعمالهن الأدبية. وفي مقابل اهتمام الكاتبات بقضية المرأة وصورتها نجد كتاباتهن عن الرجل تتخذ شكل المحكي عنه، فلا نراه -في الغالب- إلا من خلال وسيط (الراوية - البطلة - ضمير الغائب أو المخاطب) وبطولته تصبح بطولة الغياب" (ناجي، 1995: ص19).

وفي هذا ما يشير إلى توجه كتابات المرأة نحو قلب الأدوار بين الرجل والمرأة، برأي "سيد محمد السيد قطب" الذي يقول: "إنّ حضور شخصية الرجل في السرد النسائي قائم بالطبع وله مساحته باعتباره موضوعاً في معظم الأحيان بمفردات عالمه، الملابس، التكوين الجسدي، الحركة، الصوت أيضاً، ولكنه مسرود، مرسوم من وجهة نظر نسائية تقول له أنت آخر، أنت لست محور الوجود، أنت مثلي، وأنا يمكن أن ألعب دورك" (قطب، 2000: ص171-172).

وعليه فقد خرجت المرأة العربية من دائرة خضوعها للرجل إلى دور فاعل يتسم بالتحدي، الرفض، والمواجهة. فظهرت كشخصية فاعلة في عالم النص، تحركها دوافع إيجابية وعقل متفتح وإرادة قوية لتحقيق أهدافها واستعادة هويتها المغيبة، لذا تركزت كتاباتها بالدرجة الأولى في محاولات البحث عن الذات والهوية ورفض تبعيتها وخضوعها للرجل والعمل على تحقيق رغبتها في الحياة⁽¹⁾.

1. أطلق على هذا النوع من النساء في العالم الغربي مصطلح "المرأة المجنونة" "The Madwoman" الشائع في أدبيات نساء القرن التاسع عشر من منظور "ساندرا جلبرت" "Sandra Gilbert" و"سوزان جوبار" "Susan Gubar" ويقصد بالمصطلح "المرأة التي ترفض أن تكون ناكرة للذات وتسلك حسب رغبتها والتي لها قصة تحكيها باختصار، كما تعترض على الدور المفروض عليها سلفاً أو توارث من أجلها".

انظر: سوسن ناجي. (1995). صورة الرجل في القصص النسائية. ج2، (م.س.)، ص: 255.
تفاصيل أوفى عن المصطلح انظر:

Toril Moi. (1985). *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. (London and New York: Methuen), pp.57-69.

يكشف جدول رقم "4" عددًا من النصوص السردية النسوية التي تعالج مسألة البحث عن الهوية ورفض تبعيّة المرأة للرجل. ففي قصّة "هوية امرأة" للكاتبة "منى ماهر طه" تظهر المرأة مستعدة لأن تضحي بكل شيء دون أن تخسر هويتها، فرغم الحب الذي جمع بينها وبين زوجها إلا أنها تتركه وتعود إلى بيت أهلها وهي تقول: "كان أنايّا، أراد أن يكون محور الحياة وأن أدور في فلكه، [...] كان يحاول تهميشي وحياة الهامش لا تستهويني. لست امرأة مسيطرة، أبدًا، لكنني صاحبة قرار" (طه، 2004: ص13). ولا تكثر البطلة بما جرّت على نفسها من خسارة حبها الكبير لأنّ الربح كان أكثر، تقول: "خسرت حبًا أسرني ولكنني كسبت نفسي، استعادت روعي حريتها التي كادت تسلب منها، خسرت زواجي ولكنني كسبت هويتي كامرأة" (طه، ن.م: ص16). وفي ذلك ما يؤكد رأي "ابراهيم طه" القائل: "البحث عن حرية حقيقية يعني ألا تكون تابعة بصورة تامة للرجل، الاعتماد على الرجال يمكن أن يقيّد، نظريًا وعمليًا، مفهوم الحرية التي تكافح النساء لتحقيقها، لا تريد النساء أن يكن منصهرات أو مرتبطات كليًا بعشاقهن، فإذا كان الحب الحقيقي يشوّه أو يمحو هويتها الذاتية فلدى المرأة القدرة على أن لا تكون مقيدة بالرجل حتى ولا في رباطات غرامية مثيرة" (Taha, 2006, p.43).

في قصة "نوبة ربو... نوبة حب" للكاتبة "هيفاء بيطار" تظهر الزوجة مؤمنة بدورها في الحياة كامرأة عاملة وتصر على عدم ترك عملها في مهنة المحاماة، لإيمانها بأنّ العمل حق من حقوقها. الأمر الذي يدفع الزوج إلى طلاقها والابتعاد بولديه إلى الجزائر ليحرمها منهما دون أن يأبه لتوسلاتها، يقول الراوي: "لكنها أصرّت على ممارسة مهنتها باندفاع تحده وأخذ يختلق الشجارات معها حتى حشرها في زاوية قائلًا: إما الطلاق أو تتركي مهنتك؟ واختارت الطلاق رغم أنه أحسها تسقط وتتهاوى لكنها تظل واقفة على قدميها" (بيطار، 2000: ص40). وهكذا تصر المرأة على مواصلة عملها وتدعو جمهور النساء للاعتماد على أنفسهن في التخلص من سلطة الرجل وجوره، يقول الراوي: "لكنها كانت تفيض حماسة وهي تشرح وجهة نظرها عن مسؤولية كل امرأة واعية ومثقة في العمل على إزاحة الظلم قدر الإمكان عن المرأة" (بيطار، ن.م: ص40).

تلتقي هذه النظرة مع نظرة بطلة قصة "المرايا" للكاتبة "رشيدة التركي"، فتثور على خضوع صديقتها "نجلاء" لزوجها وتنازلها عن ممارسة فن الرسم لتكون مجرد زوجة فقط، تقول البطلة: "هذا موعد تلفون نجلاء الصديقة التي تحولت من رسامة إلى زوجة عادية، ونسيت كل شيء" (التركي، 1999: ص50)، ثم تقوم البطلة ببث بذور الفكر النسوي بين النساء موضحة ضرورة اعتماد

جدول رقم 4: نماذج لصورة المرأة الباحثة عن الهوية الراضية للتبعية

القصة	المجموعة	المؤلفة والموطن	الرواية	المؤلفة والموطن
الظلال قد تحرق مرتين	عندما تنثور النساء	منى رجب - مصر	امراة من طابقين	هيفاء بيطار - سوريا
			امراة من هذا العصر	هيفاء بيطار - سوريا
ليالي الخريف	Voices of Change	سميرة خاشوقجي - السعودية	حكايتي شرح بطول	حنان الشيخ - لبنان
			الرواية	نوال السعدوي - مصر
الفازة	رائحة الورد	منى ماهر طه - مصر	تاء الخجل	فضيلة الفاروق - الجزائر
لن تجديه يا ليلي	حنان قليل	نوال السعدوي - مصر	كم بدت السماء قريبة	بتول الخضيرى - العراق
			أهل الهوى	هدى بركات - لبنان
وبانت متورمة الجفنين	هناك أشياء تغيب	زينب حفني - السعودية	مسافر في دمي	عائشة أبو النور - مصر
تلك الليلة التي	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان	لم نعد جوارى لكم	سحر خليفة - فلسطين
			الوجه المكسور	ابنسام شاكوش - سوريا
حكاية لم تنته	غاية في العراء	فوزية رشيد - البحرين	قلادة قرنفل	زهور كرام - المغرب
مرار المرمر	أين يذهب هذا الضوء	أميمة الخميس - السعودية		
ربما تفهم يوماً	ربما تفهم يوماً	عائشة أبو النور - مصر	للصوت لهشاشة الصدى	منيرة الفاضل - البحرين
امراة ضد امراة	الحب طفلنا الضال	عائشة أبو النور - مصر	وتشرق غرباً	ليلى الأطرش - فلسطين
			وصف الليل	سلوى بكر - مصر
لا أستطيع الليلة	أجمل يوم اختلنا فيه	منى حلمي - مصر	امراة الرسالة	رجاء بركية - فلسطين
قصتي معك	البحر بيننا	منى حلمي - مصر	صمت الفراشات	ليلى العثمان - الكويت
حر المطر المغادر	شقائق الأسيل	راوية بربارة - فلسطين		
رماد الحب	وجوه بلا رتوش	منى رجب - مصر	بنات حارتنا	ملاحة الخاني - سوريا
جسر من الدموع	دموع في ليلة الزفاف	قماشة العليان - السعودية	عابر سرير	أحلام مستغامي - الجزائر
ناقصات عقل	سرديب	عفاف السيد - مصر		
مريم	الشواطئ الفارغة	أسماء الزرعوني - دبي	جاهلية	ليلى الجهني - السعودية
إحدى وثلاثون شجرة خضراء	مقام عطية	سلوى بكر - مصر	مريم الحكايا	علوية صبح - لبنان
لقاء	جسيم ذهبي	ليانة بدر - فلسطين	بكاء تحت المطر	قماشة العليان - السعودية

المرأة على نفسها في إزالة الغبن اللاحق بها كما يتبدى في تساؤلها: "مَن يصنع درب الانسان؟ بل مَن ينزع من طريقه الحواجز؟ الانسان نفسه أم ظروفه؟ من يقرر مستقبل المرأة، هي أم زوجها؟" (التركي، ن.م: ص50). تبدو البطلة جريئة لا تخشى الدعوة إلى قلب الأدوار بين الرجل والمرأة في قولها: "أريد أن أكون لأبنائي أمًّا حية، طموحة ويحسون هم أيضاً بطموحها، أريد أن تتغير الأجيال، أن تقلب الآية" (التركي، ن.م: ص52).

تصرّ المرأة على ممارسة حقها كالرجل وإثبات هويتها كأنثى ولا تسمح لأحد بالانتقاص من حقها كما يظهر في قصة "اسمي" للكاتبة "منى حلمي". وفيها تدعو البطلة أخاها وأصدقاءه إلى سهرة في أحد المراقص بمناسبة عيد ميلاد أخيها، وتفاجأ بفتاة المرقص وهي تطلب تسجيل اسم أحد الذكور بدلاً من اسمها. ترفض البطلة الأمر رغم ما هو متبع من نظام في ذلك المرقص حفاظاً على كرامة المرأة كما أوضح لها أحد المسؤولين، إلا أنها لا تقتنع بكلامه وتصر على تسجيل اسمها حتى يتحقق لها ذلك. ترقص في تلك الليلة بنشوة لم تشعر بها من قبل، تقول: "رقصت كأنها المرة الأولى والأخيرة، ليس لأنني أعشق الرقص فقط، ليس لحلاوة الايقاع فقط، وليس لأنّ من رقصت معه يفهم حركتي، لكنني تذكرت اسمي المكتوب في الدفتر المخترق أسماء الرجال، المخترق النظام، رقصت بانتشاء معه ولا أتذكر أنّ رجلاً ما أسعدني في الرقص مثلاً أسعدني الرقص مع كل حرف من حروف اسمي" (حلمي، 1987: ص113). وبذلك تحقق "حلمي" عدة أهداف: إثبات هويتها كامرأة، ثم مساواتها بالرجل بصورة تامة، تفويض القوانين التي شرّعها الذكور، وإعلان قدرتها على اختراق هذه القوانين ورفضها لأنها لا تتاسب المرأة، ولذلك تشعر البطلة في أثناء رقصها مع حروف اسمها بنشوة لم يشعرها بها رجل من قبل.

في هذه القصة ومثيلاتها تظهر المرأة شخصية مكافحة تسعى إلى نيل حقوقها بقواها الذاتية دون أن تتوسل أو تتسول الرجال. الأمر الذي يوضح أنّ هذا النوع من الكتابة يسعى الى تفويض المفهوم التقليدي لنظرية الجندر التي تعتبر النساء مسالمات ناعمات، خاضعات ومخلوقات لطيفة (Taha, Ibid., p.48).

تقع المرأة في بعض حالات سحق هويتها وجعلها تابعة للرجل، فريسة للأمراض والعقد النفسية مثلاً يحدث في قصة "عمة رفيق" للكاتبة "ديزي الأمير" (1935 - العراق). يلاحظ تغييب هوية المرأة ابتداءً من العنوان. تجرد المرأة من اسمها وتنسب إلى اسم الرجل ولو كان طفلاً لتصبح "عمة رفيق" وينسى اسمها مما سبّب لها أزمة نفسية أدخلت على أثرها أحد المصحات النفسية في بلد أجنبي. تسرد القصة حياة امرأة مجهولة الاسم هي "أخت الرجال" لمشاركتها أخاها في نضاله، وتقتصر حياتها على خدمة أخيها وعائلته، ثم تدعى بعد ولادة ابن أخيها "عمة رفيق" حسبما يرد في قول الراوي: "أما هي فصارت تتادى عمة رفيق، منحوها حق عمومة رفيق، ولم تعد تتادى أخت الرجال، صار الرجال طفلاً صغيراً" (الأمير، 1998: ص6).

تسترجع المرأة حياتها وكيف انقطعت عن مشاغل النساء والزواج، وكيف خطبت لرجل لم تراه ثم فسخت خطوبتها بأمر والدها، وتراجع سخط أخيها عليها إذا أقدمت على نفس العمل الذي يهش له إذا صدر عن زوجته. تتساءل في أثناء مكوثها للعلاج في المصح النفسي: "ما معنى أن لا تنادى باسمها؟! أبعد كل هذا النضال ونكران الذات والتضحية لم تتوصل حتى أن تسمى باسمها؟! أترأه شرفاً أن لا تكون امرأة؟ فقط؟ لم هي أخت الرجال؟ ولم هي عمة طفل وليست زوجة رجل [...] تأملت من حولها.. هناك طاولات عليها رجال وأخرى عليها نساء وثالثة عليها من الجنسين وهي.. هي وحدها لا تدري إلى أي من الجنسين تنتمي" (الأمير، ن.م: ص6). وبذلك تصل البطلة إلى أقصى درجة من التهميش وتغييب الهوية حتى باتت لا تدري لأي جنس تنتمي، عندها تقرر الخروج من القالب الذي أعد لها وتستجيب لجليسها في البار بعد أن أدركت حدة مأساتها لتبدأ ممارسة الحياة ومواجهة حاجاتها كأنثى. يسألها الجليس: "هل انتهيت من شراك؟ أحنت رأسها: أن نعم" (الأمير، ن.م: ص7). ويبدو أنها استجابت لدعوة جليسها في إقامة علاقة جنسية معه.

أما في قصة "أنثى" للكاتبة "هدى النعيمي" فلا تجرؤ البطلة على اتخاذ خطوة مصيرية، إنما تكتفي بالاحتجاج على مصادرة اسمها ومن ثم هويتها لتصبح تابعة لزوجها. "أنا زوجة فلان"، وتتساءل: "لماذا يطلق عليّ الجميع لقب (مدام)؟ لماذا اختفى اسمي منذ انزاع ذلك الرجل في لحمي وانغرس في مسامي؟ أشتاق أن أسمع اسمي الجميل ذا الحرفين، حتى أمي صارت تتناديني (أم ناصر)" (النعيمي، 1998: ص7-8). يرى "سيد محمد السيد قطب" أن البطلة/المبدعة تبحث "عن ذاتها الأنثوية في شخصيّة (مي) التي ترى أنها جديرة بأن تحتفظ بكيونيتها النسائية وأن تفض الترابط بين المضاف والمضاف إليه في قولها: أنا زوجة فلان/أشتاق أن اسمع اسمي الجميل ذا الحرفين (مي)، كما أنها لا ترغب في التركيب أو الالتصاق الذي لا يحوي رغبة منها مثل: مدام، أم ناصر، وكأنّ الراوية المبدعة تحطم العلاقة التقليدية في خضوع المرأة للرجل" (قطب، 2000: ص150-151).

لكننا نعتقد أنّ ثورة هذه المرأة ظلت في نطاق الاحتجاج الكلامي دون أن تحطم علاقة خضوعها للرجل، كما يدّعي "قطب". فهي تواصل حياة الخضوع له معلقة الآمال على تربية ابنتها بطريقة مغايرة، وتظل هي حبيسة بيتها، حسبما تصرّح: "وها هي شرفتي التي لم ولن أطلّ منها يوماً، ما تزال أضواؤها مشتعلة رغم أنّ نور النهار يملأ الكون" (النعيمي، ن.م: ص15-16). وبذلك تعكس هذه

القصة وسابقتها التفاوت العظيم في مواقف المرأة العربية من قضية تغييب هويتها واضطهادها في الأقطار العربية المختلفة، نظرًا لاختلاف ظروف الحياة في كل بلد وآخر. فعندما تخضع بطلّة "النعمي" لإملاءات زوجها والمجتمع، نجد بطلّة "منى حلمي" تشن حربًا ضروسًا في وجه من يغيّب هويتها، وتصر على إثبات حقها وممارسته فتحقق ما تؤمن به بقواها الذاتية. لكن ما يبشر بمستقبل أفضل للمرأة العربية أنها بدأت في بعض الأقطار المحافظة تعي وضعها تمامًا وتسعى إلى تغييره وقد زادت ثقافتها واتسعت آفاقها الفكرية، حسبما يتمثل ذلك في خطاب "غادة" لصديقتها "نشوى" في رواية "لم أعد أبكي" للكاتبة "زينب حفني" فتقول: "صحيح أنّ حقوق المرأة مدجّنة في مجتمعنا السعودي نتيجة العادات والتقاليد التي توارثناها، لكن ألا تتفقين معي أننا يجب أن نسعى إلى تحطيم هذه القيود بدلًا من الاستسلام لها؟" (حفني، 2004: ص44). وفي هذا الخطاب إشارة إلى بداية خروج المرأة من دور الضحية إلى دور المقاومة، النضال والكفاح.

في قصة أخرى لنفس الكاتبة بعنوان "وسقط كوبي الزجاجي" ترفض البطلّة الجامعية أن تعيش في ظل زوجها تابعة له، ولا تسمح بمواصلة استحواده على راتبها، كما نفهم من كلام الزوج لزوجته: "كلّك ملكي، أنت هنا التابع وأنا المتبوع، إذا لم يعجبك الحال بإمكانك تقديم استقالتك من العمل والعيش في حدود إمكانياتي" (حفني، 2000: ص30-31)، عندها تعتمد الزوجة إلى طلاقها لتعيش حرة وتحقق ذاتها كامرأة.

يبدو هذا الاتجاه النسوي الرفض لخضوع المرأة وطمس هويتها بارزًا في معظم السرد النسوي العربي الحديث. فقد صارت المرأة تهاجر بثورتها ضد الرجل وسلطته. ففي رواية "امرأة من هذا العصر" للكاتبة "هيفاء بيطار" تصرّح البطلّة "مريم" بأنها سيّدة نفسها، لا يملك أحد حق التدخل في شؤون حياتها، رافضة وصاية الرجل عليها، تقول: "لا أحد له سلطة عليّ سوى سلطة ضميري، فأنا أنثى حرة، سيّدة مطلقة، لست بحاجة إلى وصاية أحد على روحي وجسدي" (بيطار، 2004: ص95). وحينما تحقق المرأة ذاتها تبدو راضية بالنتيجة النهائية لكل الممارسات التي صدرت عنها، تقول "مريم": "لكنني راضية على المحصلة النهائية، فقد عشت حياتي وشكلتني التجارب" (بيطار، ن.م: ص203)⁽¹⁾.

تري المرأة في تمردھا وثورتھا على التقاليد وتحررها من غلھا، عملية ولادة ثانية، بل هي ولادتها الحقيقية، لأنها لا ترى قيمة لحياتها السابقة وقد سلبت هويتها وصودرت حريتها. الأمر الذي يدفعها إلى سلوك لا يرضي مجتمعا الذكوري، حسبما تصرّح "زهرة" بطلة رواية "الطواف حيث الجمر" للكاتبة "بدرية الشحي" (عُمان) إذ تقول: "لوهلة عشت مرة أخرى، ولدت وأنا في الثلاثين، ثلاثون عامًا ضاعت سدى، وجاء حلم العصيان يرسم بعثا خلف كل هذي الحدود والأسوار الكئيبة" (الشحي، 1999: ص37)، ولا تكفي بتمردھا إنما تجوز إلى تحقيق طموحها وحلمها بالسلطة حسبما صرّحت في أثناء مناجاتها لوالدها، فتقول: "كانا يعاتبانني وكان أبي يهز رأسه أسفًا، والله يا أبي ما قصدت تشويهًا، أقسم أنني كنت أحلم بالسلطة" (الشحي، ن.م: ص147). وفي هذا محاولة أخرى من قبل المرأة المبدعة لقلب الأدوار بينها وبين الرجل.

وهكذا فالمرأة/المبدعة تتصدى لكل الممارسات التي تسعى إلى طمس هويتها وسلبها حريتها أو المس بكرامتها، مثلما يظهر في رواية "مرافئ الوهم" للكاتبة "ليلي الأطرش" وفيها يطلق "جواد" زوجته "سلاف" ثلاث مرات متوالية، ويعيدها إلى عصمته بعد كل طلاقة، لكن الأمر يستحيل عليه بعد الطلاقة الثالثة. عندها يقترح عليها أن تتزوج من صديقه "فاضل" كمحلل حتى يتمكن فيما بعد من إعادتها، فترفض "سلاف" طلبه بشدة قائلة: "كيف تقبل أن يمسنني إذا كنت محبًا صادقًا؟ لا يا سيدي، لا أريد حبًا يمرّغ كرامتي واحساسني. أستغني عن عاطفة كهذه، لا أريدها، يجب أن تفهم وتعرف أنني أفضل كرامتي عليك، وإذا أردت أن أنام مع أحدهم فسيكون بزواج أختره أنا وبارادتي وحدها" (الأطرش، 2005: ص92).

1. نماذج عن القصص والروايات التي تصور سعي المرأة وراء تحقيق هويتها ورفضها للتبعية انظر: جدول رقم "4" وكذلك قصة: "فوق الريح" في: أمينة العمادي. (2000). نساء لا يعرفن البكاء. (م.س.)، ص33-39؛ وقصة: "ربما تفهم يومًا" في: عائشة أبو النور. (1988). قصص وروايات. (م.س.)، ص: 89-105؛ وقصة: "لا ترجمني بحجر" في: منى رجب. (1997). وجوه بلا رتوش. (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع)، ص: 81-88؛ وقصة: "رجل عادي" في: عفاف السيد. (1998). سراديب. (دم.م: مركز الحضارة العربية)، ص: 21-26؛ قصة: "إحدى وثلاثون شجرة جميلة" في: سلوى بكر. (2004). مقام عطية. (القاهرة: مكتبة مدبولي)، ص: 67-89؛ حنان الشيخ. (2003). امرأتان على شاطئ البحر. (بيروت: دار الآداب)، ص: 67؛ منيرة الفاضل. (2000). للصوت، لهشاشة الصدى. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 61-62؛ أميمة الخش. (1991). دعوة إلى الرقص. (م.س.)، ص: 133-136؛ ليلي الجهني. (2007). جاهلية. (م.س.)، ص: 51-55.

وبذلك تدخل المرأة في طور الكفاح حفاظاً على هويتها وكرامتها وترفض ذلك الحب الكبير حينما يسعى المحب إلى مصادرة إرادتها وجعلها تابعاً وملكا له. تقول "سلاف": "لا يريد جواد أن يفهم، بين حبه لي ورغبته في تملكي شعرة لا يراها فيتعذب بإنكار أنني لم أعد له، ولن أكون [...] وزين العالم بهوى كبير، ولكنه سفحه بالإهانة وعدم الفهم فذوى حتى التلاشي" (الأطرش، ن.م: ص116-117).

2.4. لست جسداً للمتعة

تتفر المرأة العربية المعاصرة من نظرة الرجل الجنسية التي تعتبر المرأة مجرد جسد لمتعته، لما في تلك النظرة من تشييء للمرأة وحط من قدرها، وتغييب قدراتها العقلية ومشاعرها الإنسانية. وهذا ما يؤكد الفيلسوف الألماني "كانط" Kant (1724-1804) في اعتباره الحب الجنسي "حطاً للطبيعة البشرية، فحالما يصبح شخص ما موضع اشتهاؤ شخص آخر، فإن جميع دوافع العلاقة الخلقية تتوقف عن العمل، لأن الشخص إذا أصبح موضع اشتهاؤ شخص آخر، فإنه يتحول إلى شيء، ويمكن أن يعامله كل فرد بمثل هذه المعاملة المسيئة" (kant, 1997: p.156). تشير نصوص السرد النسوي العربي إلى مثل هذه النظرة الذكورية المرفوضة من قبل المرأة، مؤكدة بذلك نهم الرجل وانقياده لغريزته التي تصور له المرأة جسداً للمتعة ليس غير. ففي رواية "تصف عين" للكاتبة "تجلاء علام" (مصر)، تؤكد البطلة هذا النهم الجنسي للرجل في قولها: "فكل عين تمرّ عليّ تلتهمني دون تفكير في الحب أو حتى في الزواج" (علام، 2000: ص77). وبذلك تضحي المرأة صيداً سهلاً وفريسة للرجل في كل بقاع العالم، لا في العالم العربي فحسب، كما يرد في قول "منى" زميلة "غادة"، بطلة رواية "لم أعد أبكي"، للكاتبة "زينب حنفي" حين تقول: "ينظر الرجال، مهما علت مناصبهم، في كل بقاع الدنيا، إلى المرأة على أنها فريسة يجب الانقضاض عليها في اللحظة المناسبة" (حنفي، 2004: ص53).

هذه النظرة الجنسية بانتت تثير اشمئزاز المرأة من الرجل وتجعلها ترفض المفهوم الذكوري الذي يعتبر المرأة مصدراً للمتعة والجمال والفتنة وهي، في نظر "نعومي وولف" Naomi Wolf "مظهر من مظاهر خداع الرجل للمرأة واستغلالها على مدى العصور" (Wolf, 1991: pp.10-19). في رواية "مسافر في دمي" للكاتبة "عائشة أبو النور" تعبّر البطلة عن نفورها واشمئزازها من زوجها الذي لا يرى فيها الا متعة جسدية فتقول: "يثير اشمئزازي نوعه من الرجال الذين لا يرون في المرأة سوى كوم من اللحم" (أبو النور، 1988: ص137-138). وترى "هاجر" بطلة رواية "وصف البلبل" للكاتبة "سلوى بكر" أنّ في تلك النظرة الذكورية للمرأة اغتصاباً روحياً

للمرأة قبل أن يكون جسدياً، حينما يعتبرها الرجل مستودعاً للذرية وجسداً للمتعة وتعتبر نفسها: "امرأة جرى اغتصابها منذ زمن بعيد، اغتصاب روحها قبل اغتصاب جسدها، امرأة جرى اختزالها واختصارها وتلخيصها وتقليصها في تعريف بسيط: مهبل للإمتاع ورحم للإنجاب" (بكر، 2004: ص10). تقوم "نشوة" بطلّة رواية "امرأة الرسالة" للكاتبة "رجاء بكرية" بتقريب الرجال على تلك النظرة الجنسيّة للمرأة، مخاطبة حبيبها بقولها: "متى إذن سيفهم الرجال وأنت، قوانين الحب كي يرفعوا قليلاً منسوب الزئبق في شرايين سيقانهم، ويتخلوا عن عادة الإسراع إلى زوايا لا يرى الحب فيها أسماءه الواضحة مثل كومة الرماد التي جلست أماننا فوق الطاولة" (بكرية، 2007: ص32).

نعم، تتوق المرأة إلى استنطاق جسدها بحثاً عن مواطن متعتها الجنسيّة مع الرجل، لكنها تصر على إقامة علاقة مع الرجل عندما يعاملها كإنسان له كيانه الكامل حسبما تشير "نعمة"، بطلّة رواية "الوجه المكسور" للكاتبة "ابتسام شاكوش" إذ تقول: "رحت أبحث عن يحبني، يحب إنسانيتي، ثم ليأتِ الاشتها بعد ذلك فلن أمانع، لكن كل من النقيتهم كانوا يبدؤون بنظراتٍ نارية إلى جسدي فأسارع باحتقارهم" (شاكوش، 1999: ص46-47).

تبدو المرأة في السرد النسوي العربي الحديث مصرة على تحطيم هذه النظرة المحبطة وتأسيس نظرة مغايرة تتناسب وتطلعات المرأة في كونها عقلاً بالدرجة الأولى ثم يليه الجسد. وتبدي المرأة استعدادها لتحمل عواقب هذه النظرة التي تدعو إليها، كما يظهر في قصة "أبدًا لن أضيع" للكاتبة "منى رجب". وفيها تقوِّض البطلّة حياتها الزوجية وتصر على طلاقها لتتحرر من تعامل زوجها المذل، تقول البطلّة: "كان عليّ أن أقرر: إما جسد بلا رأس.. أو رأس ومن تحته جسد... إما زوجة له أعيش معه بشروطه هو... أو مطلقة أمضي بمفردي في طرقات الوحدة... وقد اخترت ألا أعتال عقلي... ها أنا اليوم أحمل لقب مطلقة" (رجب، 1998: ص77-78)⁽¹⁾.

إنّ موقفاً كهذا يعكس ما تتمتع به المرأة من ثقة عالية بنفسها، ويؤكد قدرتها على مواجهة الحياة بعيداً عن ممارسات الرجل المحبطة، مما يعزّز اتجاه السرد النسوي العربي الحديث في رفضه

1. نماذج عن القصص والروايات التي توضح رفض المرأة لأن تكون مجرد متعة جسدية وتصر على أنّ الدخول إلى عالمها يبدأ من العقل انظر: قصة: "أريد نبياً" في فضيلة الفاروق. (1997). لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى. (م.س.). ص: 38-46 قصة: "رؤية لمستنقعات ماسية في : فوزية رشيد، (1994). غابة في العراء. (م.س.). ص: 132-137؛ وقصة: "النبوة" في: منى حلمي. (1993). البحر بيننا. (الكويت: دار سعاد الصباح)، ص: 115-126؛ وقصة: "امرأة وامرأة" في: هدى النعيمي. (1998). أنثى. (م.س.). ص: 19-27؛ هيفاء بيطار. (2004). امرأة من طابقين. (م.س.). ص: 51، ص: 141؛ نورا أمين. (2005). قميص وردي فارغ. (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع)، ص: 13.

صور المرأة التقليدية وطرح صور بديلة إيجابية للمرأة العصامية التي تتخذ من عقلها موجهًا لها بعيدًا عن الانجراف وراء الغريزة المدمرة⁽¹⁾.

وهذا ما تؤكد قصة "الرقم الأخير" للكاتبة "منى ماهر طه". تقع البطلة في شباك رجل يتفنن في غواية النساء لكنها تحسن التخلص منه نتيجة ليقظتها الذهنية، تقول البطلة: "تمكن هذا الساحر مني، عرف طريقي المختفية، بذلني، لمع ضوء الحب نحو سمائي الزرقاء، تحول البحر الساكن، صار كل شيء معه رائعًا"، إلا أنها تلفظه من حياتها حينما تكتشف أنه لا يعتبرها إلا متعة جسدية كغيرها من نسائه كما تقول "انسحبت، فكما ضاق هو بحوار العقل، سئمت أنا بمحاولاته للوصول معي إلى لغة لا أريدها، ولا أريد أن أتعامل بها" (طه، 2004: ص 40-41).

وعليه ترفض المرأة تشيؤها واعتبارها متعة جسدية، فتقاوم كل ممارسات الرجل التي تسعى إلى الحط من قيمتها، الأمر الذي يظهرها شخصية قوية، فاعلة، تسعى لتحقيق أهدافها اعتمادًا على إرادتها ودوافعها الإيجابية حتى تحقق ثورتها، إذ لم تعد ترضى أن تمثل دور الضحية (Taha, Ibid, p.45)⁽²⁾.

1. أصبحت نظرة المرأة إلى ذاتها كشخصية يحركها العقل شائعة في الأدب النسوي نثرًا وشعرًا، ففي قصيدة للشاعرة "ظبية خميس" (الإمارات)، تقرر المرأة عدم الرجوع إلى الرجل، والانتقال إلى نفسها، حريتها، وعقلها الذي تعتمد عليه في حياتها للحياة تقول فيها:

"ليس هناك من برزخ
لنعود منه الروح إليك
هناك فضاء
وصُدف
وهناك حُبٌ مني إليّ
حب لحرية أعضائي وروحي
حب لعقلي كي يتحدث من جديد
حب لحبي للحياة"

انظر: ظبية خميس. (2000). *خمرة حب عادي*. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 106.

2. لا ندعي غياب صور المرأة التقليدية عن نصوص السرد النسوي العربي الحديث. إنما هي حاضرة بصورة لا تقبل الجدل، فنجد نماذج عن المرأة الخاضعة، المقهورة، المخدوعة، والمهملة ونحو ذلك من الصور التقليدية، ولعل الهدف من حضورها في السرد النسوي هو الإشارة إلى عدم غياب هذه الصور عن المجتمع بصورة مفاجئة ودفعة واحدة، وهو أمر غير معقول، بالإضافة إلى قصد الكاتبات إظهار مواصلة الرجل لاستغلال سلطته في قهر المرأة وقمعها الأمر الذي يعزز موقف المرأة المعاصرة في نفورها من الرجل. نماذج عن هذه الصور التقليدية للمرأة انظر: قصة: "الغول مات" و"الحصار الذي يقتل الحب" في: فضيلة الفاروق. (1997). *لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى*. (م.س.)، ص: 11-16، ص: 47-50؛ قصة: "الخصي" و"وح خط أزرق" في: أميمة الخميس. (2003). *الترياق*. (م.س.)، ص: 47-54، ص: 79-84؛ حنان الشيخ (1988). *مسك الغزال*. (م.س.)، ص: 6، 28، 112-114، 205؛ ميرال الطحاوي. (2000). *البانجاة الزرقاء*. (م.س.)، ص: 30، 77، 122؛ ليلي الجهني. (1999). *الفردوس الياباب*. (كولونيا: منشورات الجمل)، ص: 67.

4. 3. المرأة الكاتبة

تتعرض ثورة الكاتبة المعاصرة لا على الأعراف الذكورية الاجتماعية فحسب، إنما على الأعراف الأدبية التي أرسى قواعدها الرجل. لذا تسعى الكاتبة العربية في ثورتها إلى تقويض تلك الأعراف وعدم الالتزام بها، مما يعرض الكاتبة لملاحقة السلطة ورمي إبداعها بتهم لا أساس لها، لأنها ترى نفسها أقدر على الإبداع من الرجل، كما يتمثل في قول "حياة" بطلة رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة "أحلام مستغانمي" (1953- الجزائر): "ويكفي كاتبة أن تكتب قصة حب واحدة لتنتج كل أصابع الاتهام نحوها، وليجد أكثر من محقق جنائي أكثر من دليل على أنها قصتها، أعتقد أنه لا بد للنقاد من أن يحسموا يوماً هذه القضية نهائياً، فإمّا أن يعترفوا أنّ للمرأة خيالاً يفوق خيال الرجل وإمّا أن يحاكمونا جميعاً" (مستغانمي، 1998: ص126)⁽¹⁾.

في كثير من النصوص السردية النسوية تظهر عناية المرأة في تأسيس أعراف كتابية خاصة بها بشكل بارز. وبذلك تخرج في كتابتها عما هو مألوف، غير مبالية بما يوجه إلى أدبها من نقد هجومي كالذي وجه إلى بطلة قصة "أشرف" للكاتبة "منى حلمي". فعندما قرأ أحد الكتاب الكبار نتاجها، قام بتجريدته من كل قيمة فنية في قوله: "كتابتك لا تصلح، تفنقد شكلاً فنياً مجدداً ومعتزفاً به، اذهبي واقري أولاً عن أشكال الكتابة المعروفة... ضعي سطورك فيها وبعد ذلك فكري في النشر" (حلمي، 1987: ص70).

يبدو أنّ هذا الكاتب ينتقص من عملها الأدبي لأنها لم تنهج حسب العرف الأدبي الذكوري الذي قصدت تجاهله، حسبما يفهم من خطابها لحبيبها "أشرف": "قصة تحمل اسمك لا بد أن تضرب بعرض الحائط كل ما هو معترف به في تقييم الفن والأدب، [...] قصة تحمل اسمك، لا بد أن تفتح آفاقاً جديدة لم تكتب من قبل في دنيا الكتابة، تماماً كما كنت أنت أفقاً جديداً في خصائص الرجال" (حلمي، ن.م: ص70-71)، وتسعى البطلة/المبدعة حتى في علاقتها بحبيبها إلى الخروج عما هو مألوف. فهي لا تريد لعلاقتها أن تنتج طفلاً، إنما قصة تخلق علاقتهم لتكون تراثاً للعشاق من بعدهما، تقول: "أكتب قصة تحمل اسمك لأخلد ما بيننا، لأخلدك، لأتيح للعشاق تراثاً من العشاق

1. لعل في هذا القول تلميحاً إلى الحملة الهجومية على "أحلام مستغانمي" وادّعاء بعض الأوساط الأدبية والنقدية بأنها لم تكن هي كاتبة روايتها "ذاكرة الجسد" إنما الشاعر العراقي "سعدى يوسف". تفاصيل أوفى انظر:

Ellen Mclarney. (2002). "Unlocking the Female in Ahlam Mustaghanami" in **Journal of Arabic Literature**, vol.XXXIII, No.1 (Leiden: Koninklijke Brill NV), pp.24-44.

تتبادل الأجيال، [...] أكتب قصة تحمل اسمك، لأنني أعرف أنني لن أحمل منك، فلتكن قصتي ثمرة العشق، طفلك مني لتكن (أشرف الصغير) لن أخفيه في أحشائي، لن أخبئه في أدراجي، بل للشمس أرفعه وعلى الملاء أعلن أمومي دون الزواج منك" (حلمي، ن.م: ص73-74).

وهكذا نجد المرأة تفاخر وتجاهر بإبداعها دون أن تأبه برأي النقد الذكوري لإيمانها بصدق ما تبذره ولأن كتابتها تعني لها الحياة، النفس الذي يضمن بقاءها في الحياة، حسب تصريح بطة رواية "خشخاش" للكاتبة "سميحة خريس" (1956-الأردن). تقول البطة: "أريد أن أتنفس، أن أكتب، لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب، أنا امرأة عادية بسيطة، أكتب القصص بين الحين والآخر" (خريس، 2000: ص22). حين تتردد البطة الكاتبة في الخروج عن الأعراف الذكورية المتبعة في الكتابة تقرّعها الشخصية الوهم/المرأة السمكة بقولها: "تخافين النقاد!! لست مبدعة أصلية إذا، إذا كتبت بعقولهم فإنهم من يؤلف الرواية لا أنت" (خريس، ن.م: ص36). وفي ذلك دعوة وتحريض على مخالفة الأعراف الأدبية الذكورية رغم ملاحظة السلطة للمبدعة، ممثلة بالرقيب الرسمي المدعو "حسن الشوابكة" الذي يهدد إبداع المرأة وقد يمنعها أيضاً من الكلام. تقول الراوية للبطة موضحة سطوة الشوابكة وممارساته: "يستطيع أن يصادرك، أن يمنع عنك الكلام، فيقص من حياتك أو يلغيها، عليك أن تفكري به جيداً قبل أن تتقوهي بكلمة. خاصة عندما تقولين هيت لك... وما شابه من ألفاظ خارجة" (خريس، ن.م: ص39) (1).

في كثير من الحالات يصعد الرقيب ملاحظاته للمبدعات فلا يكتفي بحذف أجزاء من العمل الأدبي، إنما يلجأ إلى مصادرة ذلك العمل أو زج المبدعة في السجن، مثلما حدث مع بطة قصة "احتضار كلمة" للكاتبة "أسماء الزرعوني". وفيها تزج البطة المبدعة في السجن بسبب كتاباتها، ويفاجأ العسكري بوجودها داخل السجن فيسألها: "ولكن لماذا أنت هنا؟ لقد اعتدنا رؤيتك عبر صفحات الجرائد والمجلات وأزقة الكتب. ضحكة عالية أطلقتها: أتعرف لماذا أنا هنا؟ [...] وأخيراً انطلقت كلماتها: أنا هنا لأنني أبدعت في رسم الكلمات؟! (الزرعوني، د.ت: ص10). رغم ذلك تصر المرأة المبدعة على مواصلة إبداعها لإيمانها بصدق دربها وحريتها إذ تقول: "سأواجه مصيري

1. حسن الشوابكة هو الرقيب الحقيقي الذي واجه رواية "شجرة الفهود" لسميحة خريس وأجهز على عدد من الكلمات، رأى أنها كلمات نابية، انظر:

نضال الصالح. (2005). سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية. (عمان: أمانة عمان)، ص: 169.

"ولن أركع.. حتى لو جاء الزمان، لن أستسلم لنكهة الحزن التي تحاول أن تدنو مني، فأنا حرة ولم أرتكب أي جريمة أعاقب عليها.. هذه أول خطوة نحو الصباح، فأنا كالوردة لا أرضى الرضوخ ولن تسلب أوراقى" (الزرعوني، ن.م: ص9)⁽¹⁾.

وبهذا تظهر المرأة الكاتبة متمتعة بثقة ذاتية عالية، متميزة بإصرارها على مواصلة دربها رافضة الرضوخ لأي سلطة تسعى إلى الحد من حريتها ومنعها من الإبداع، وهذا أمر جديد جدًا في الأقطار العربية.

يقدم السرد النسوي العربي عددًا لا بأس به من النصوص التي تناقش قضية ملاحقة المرأة الكاتبة أو تمسكها بالكتابة لأنها تجد في عملية الإبداع تحقيقًا لأحلامها ولو عبر الورق⁽²⁾.

تتمسك المرأة العربية بالكتابة بصورة كبيرة، إذ تجد فيها الملاذ والمنفذ الوحيد من كل ما يحيط بها من قيود. ويتمثل ذلك في رواية "قميص وردى فارغ" للكاتبة "نورا أمين". تقول البطلة مخاطبة حبيبها: "أحبك كما أريد. وأنتشي بك. وأحقق ذاتًا صلبة مطلقة ولقاء راسخًا وربما أكون في طريقي إلى هذا الآن بالكتابة. الوسيلة الوحيدة التي تنقذني دومًا وتحتضنني في حنو وتسامح" (أمين، 2005: ص 64). لا تتردد الكاتبة في التصريح بأن الكتابة مصدر نشوتها في الحياة، تلك النشوة التي تستعيد لها كلما قرأت ما كتبه تقول: "أقول لك أن جميع لحظات نشوتي كتابية، وأن قمة تعلقي بالقميص الوردى كانت لحظة أن حفرت حروف وكلمات وجمل فقرة القميص الوردى، وأردد ما كتبه آنذاك وأحاول أن أستحضر تلك النشوة المستعصية على الاستحضار والتكرار، فأحصل عوضًا عنها على نشوة جديدة في التلطف بكلمات القميص الوردى أمامك" (أمين، ن.م: ص28).

1. أشرنا فيما تقدم من هذا العمل إلى ملاحقة الكاتبات وسجن بعضهن مثل "نوال السعداوي"، "سهير التل"، "طبية خميس"، وغيرهن. انظر ملاحظة هامشية رقم "1"، ص: 23 من الفصل الأول وانظر كذلك:

Lisa Suhair Majaj, Paula W. Sunderman, and Therese Saliba. (2002). **Intersections: Gender, Nation, and Community in Arab Woman's Novels**. (Syracuse : Syracuse University Press) , pp .33, 69.

2. نماذج عن القصص التي تتطرق للمرأة الكاتبة، ملاحقتها لمنعها من الكتابة أو تمسكها بها انظر: قصة: "المدينة الحلم" في: رشيدة التركي. (1999). **عصر الحنين**. (م.س.)، ص: 89-101؛ وقصة: "رسالة من امرأة وحيدة" في: منى حلمي. (1993). **البحر بيننا**. (م.س.)، ص: 59-64؛ قصة: "أنا أو هو" في: منى حلمي. (1990). **بدون أوراق**. (م.س.)، ص: 115-122؛ قصة: "بنخلة ألعب اليوجا" في: سلوى بكر. (2003). **شعور الأسلاف**. (القاهرة: مكتبة مدبولي)، ص: 35-43.

تتطابق هذه النظرة للكتابة مع نظرة عدد من الكاتبات اللواتي يجدن في عملية الكتابة منقذاً لهنّ، بل هي الوجود الحقيقي لهنّ، كما عبّرت عن ذلك الكاتبة "سلوى بكر" في شهادة لها، إذ تقول: "في البداية كانت الكتابة منقذي الحقيقي، استطعت عبرها التعبير عن مشاعري المكبوتة، عن غضبي، وعن وجهات نظري للحياة التي عشتها وما زلت أحيائها، لكن مع الزمن وجدت أن الكتابة كانت وجودي الحقيقي، وكانت أبعد من أن تكون مجرد وسيلة للتنفيس عن مشاعري المكبوتة، لقد كانت المحفز الحقيقي لحمايتي من جنون أو انتحار آخر" (Faqir, 1998: p.37)⁽¹⁾. مما تقدم يتضح أنّ المرأة العربية متمسكة بالكتابة لما تجد فيها من ملاذ ومتنفس لها عن الضغوط الداخلية. فإذا كانت هذه المرأة لم تصل بعد إلى إحداث التغيير الاجتماعي الذي تؤمن به على أرض الواقع، فلا ضير من أن تحلم به وتسعى إلى تحقيقه عبر صفحات الكتب⁽²⁾.

4.4. المرأة المناهضة للمرأة

يظهر السرد النسوي العربي الحديث أنّ للمرأة نصيباً وافراً في تهميشها، استلابها، والانتقاص من حقوقها بسبب مواقف بعض النساء الانهزامية بل المناهضة لبنات جنسها، الداعمة للرجل وممارساته القمعية ضد المرأة. وعليه يواجه هذا النمط السلبي من النساء نقداً لاذعاً وغضباً مستعراً من قبل الكاتبة العربية الداعية إلى نبذ هذا النمط النسائي من المجتمع لما تقوم به بعض النساء من عرقلة أو منع مسيرة تحرر المرأة.

1. سوف نخصص باباً مستقلاً لمناقشة عملية الكتابة كتنقية بارزة في السرد النسوي العربي الحديث وذلك في الفصل الرابع الذي يتناول الجماليات الأسلوبية والتقنيات الفنية في هذا السرد.

2. في قصيدة للشاعرة نداء خوري (فلسطين) بعنوان "تمرد" تعلن الشاعرة عن تمردها على الهواء والماء وتخرق ذلك التمرد هاربة إلى حرية القصيدة، فتصبح القصيدة المهرب الذي يشعرها بالحرية بعدما فشلت في تحقيقها اجتماعياً تقول:

"أتمرد لأمحو خرائط التسرّب

بين أصابعه

أتمرد في كفّ يده

يطوّعني

ويعلن عليّ الغبار والخطيئة

أتمرد

على هوائي ومائي وجلدي

أخرق تمردي

وأسجدُ

لحرية أسمىها القصيدة"

انظر: نداء خوري. (1998). **خواتم الملح**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 93.

في رواية "الخباء" للكاتبة "ميرال الطحاوي" (1968 - مصر) تتبنى المرأة/الجدة صوت الرجل الهادر بأوامره ونواهيه، وتنتقل سوطه لتتال من المرأة أكثر مما ناله الرجل، حسبما يظهر في تصوير "فاطمة" لجدها إذ تقول عنها: "قمها تبرق فيه الأسنان المذهبة فيصبح مثل فم الغولة، ثوبها أزرق داكن لا يتغير، فقط تغير العباءة التي ترتديها من دون سائر النسوة، وهل هي نسوة؟ إنها أنا جميعاً، أنا الغولة الكبيرة المتلعة بتلافيع الرجال" (الطحاوي، 1999: ص15).

ويبدو أن تلك الجدة هي صاحبة السلطة في ذلك البيت حتى بات الرجل يخشاها أيضاً ويتضاءل أمامها، تقول فاطمة عن خضوع والدها لجدها: "وحين يأتي فلن تكف عن فرك الدخان وستلمع عيناها الضيقتان الصغيرتان بمكر وهي تسأله عن رحلته ومرعاه، ويجلس بين يديها ضئيلاً كأنني لم أر صدره المليء بالعظمة قبل ذلك، وكأنني لم أره يمشي والكل يركض من رهبته" (الطحاوي، ن.م.: ص16). وبذلك تنهشم صورة الأب في نظر ابنته نتيجة خضوعه لسلطة أمه.

توجه الجدة أفزع الألفاظ والصفات للمرأة، إذ ترى أن الأنثى "بليّة"، وتعتمد إلى شتم ابنها المئاث لأنه لا يقوى على انجاب الذكور وذلك في قولها: "فقط يفلح في شرح صدري بالبلايا والرزايا التي ينجبها [...] اللعنة على وجوه من أنجبكن، فلاحات نجسات، قليلات الحياء. تزعق وتتادي: يا نجاسة لمي يدك، يا نجاسة اتعدلي لأعدل رقبتك تحت نعلي" (الطحاوي، ن.م.: ص35-36). وهكذا يبدو سوط المرأة النازل على المرأة أشد إيلاماً وأكثر إذلالاً من سوط الرجل. فالجدة تنعت حفيداتها بنعوت بذينة جدّاً، ولا تأنف من اعتبارهن بغايا عندما تسمع غناءهن، فتصرح قائلة: "أخرجن يا بغايا، يا قليلات الحياء، فلاحات مفضوحات، بلا ستر.. بغايا" (الطحاوي، ن.م.: ص43).

تبدو قسوة الجدة وليدة المجتمع الذكوري القبلي الذي نشأت فيه وتشرّبت بأفكاره حتى غدت صوتاً للرجل. وهذا ما يؤكد "عبد الرحمن أبو عوف" في قوله: "إنها رمز التراتب القمعي في حياة القبيلة.. المرأة العجوز - الرجل" (أبو عوف، 1999: ص160). ومما يدعم هذا الرأي أن الجدة أضحت وعاء يحمل الفكر الذكوري ويسعى إلى تطبيقه. فهي تكره ولادة البنات وتنتظر الأبناء الذكور إلا أنهم سرعان ما يموتون بعد الولادة وكأنّ القدر يأبى عليها أن تحقق رغبتها، لأنها تسعى إلى تكريس سلطة الرجل، حسبما يتمثل في خطابها لحفيدتها "صافية" عندما رفضت الزواج بمن تقدم لها، تقول الجدة: "صرت ملك رجلك يا خلفه السوء، منذ متى صار لك لسان يا بعير المطايا، مالك خيرة في شيء يا بغیضة"، وبذلك يؤكد السرد أن المرأة تضحي بعد زواجها ملكاً للرجل وتابعا له، فعندما تغضب "صافية" من زوجها وترفض العودة إليه تهددها الجدة قائلة: "والله إن ما جمعت خلاتك وأطعت سيدك ورجلك لأذبحك كيف الذبيحة وأعلقك في وتد بيته يا عاصية، يا ملعونة"

(الطحاوي، ن.م: ص94). وعليه تظهر المرأة أشد قسوة على المرأة من الرجل، ولعلّ منشأ هذه القسوة، البيئة الصحراوية البدوية التي نشأت فيها تلك الجدة، برأي "عبد الرحمن أبو عوف" الذي يعتقد أنّ الراوية/فاطمة تستحضر "تراكمات القمع وندوب وأسى الحياة التي تعيشها الفتيات والنساء في مجتمع ذكوري قبلي تراثي منهك من ثقل العرف والتقاليد القبلية" (أبو عوف، م.س: ص163).

إلا أننا نجد مثل هذا الموقف عند نساء نشأن في بيئة مدنية متحضرة، ففي قصة "عندما تنثور النساء" للكاتبة "منى رجب" تبدو المرأة أيضاً سبباً في قهر المرأة واستلابها. تصف القصة مؤتمراً نسوياً لمناقشة قضايا المرأة واستلابها، يحضره عدد من الشخصيات الذكورية رفيعة المستوى، إضافة لجمهور غفير من النساء، وما أن يبدأ المؤتمر حتى يغادر الرجال معتذرين لانشغالهم بقضايا مصيرية حسب ادعائهم، ومن ثم تبدأ مغادرة النساء واحدة تلو الأخرى لحجج واهية. فهذه تسرع لإرضاع وليدها رضعة المساء، وتلك تهبّ للقاء حبيبها بعد غياب طويل، وأخرى لا تريد لابنتها أن تعود من درسها الخصوصي فلا تجدها في البيت. والواقع أنّ السبب الحقيقي هو خضوع المرأة لسلطة الرجل، حسبما نفهم من قول الراوي: "وتلتها عاشرة ومن ورائها عشرون لأسباب أخرى تتدرج تحت بند (القهرية). بدأت عينا الرئيسة تتضحان بالاستياء.. سحبت سيجارة تطفئ بها وهج غضبها.. وشربت كوب ماء لتخفي حنقها. صرخت.. نادتهن: التوصيات لم تكتب بعد.. لكن لا المنصرفات توقفن.. ولا الجالسات بقين في مقاعدهن، أخذ الطابور يتجه إلى الأبواب ويتسرب بين الممرات" (رجب، 1998: ص18).

وهكذا تغادر كل النساء القاعة على الرغم من أنّ موضوع المؤتمر هو معالجة الإرهاب الذكوري ضد المرأة وحقوق النساء المهذورة، مما يؤكد مواصلة خضوع هؤلاء النساء للسلطة الذكورية. وكأنّ المرأة باتت تستمرئ ذلك القهر النازل بها وتستعذب سلطة الرجل القاهرة وبقائها تحت كنفه، الأمر الذي جعل رئيسة المؤتمر، ممثلة الفكر النسوي، تنثور على هؤلاء النسوة.

وفي رواية "لم نعد جوارى لكم" للكاتبة "سحر خليفة" نجد نموذجاً لهذه المواقف النسائية السلبية متمثلة بشخصية "سميرة" وحثها لصديقتها "تسرين" بأن ترضى بسيطرة الرجل، كما هو متبع في مجتمعها، فتقول: "وبالأخص نحن يا عزيزتي. لقد كتب على المرأة أن تعيش (محنطة) في هذه البلاد، هذا هو المطلوب من المرأة أن تكون هنا مجرد أنثى محنطة! وعليك يا عزيزتي أن ترضى بهذا" (خليفة، 1999: ص12)، وبذلك تتبنى "سميرة" الفكر الذكوري الذي لا يرى في المرأة

سوى الأنوثة، إلا أن "تسرين" ترفض الخضوع بشكل قاطع قائلة: "لا، لن أَرْضَى أبداً، أنا لم أعتد هذا ولن أعتاده" (خليفة، ن.م: ص12).

تثور الكاتبة العربية على هذه الأنماط النسائية التي ترضى بوصاية الرجل عليها وعلى إيمانها بأن المرأة ما زالت تقتصر إلى النضوج الفكري، حسبما ورد على لسان "فاطمة"، إحدى شخصيات قصة "نساء عند خط الاستواء" للكاتبة "زينب حفني" وذلك في خطابها لمحدثتها "ليلى" التي تؤمن بأن المرأة هي السبب في تخلفها عندما ترضخ لقهر الرجل. ترد "ليلى" قائلة: "إلى متى سنظل ننظر لأنفسنا بعين النقص؟ لقد أصبحت بيننا الدكتورة والمعلمة والفنانة والأديبة..." (حفني، 2006: ص109)، فتجيبها "فاطمة" مظهرة خضوعها لإملاءات المجتمع الذكوري قائلة: "تنقصنا نظرة المجتمع نحونا بعين مختلفة عن رؤية الأمس الضيقة" (حفني، ن.م: ص109). وقد غاب عن ذهن "فاطمة" أن التغيير يتطلب ثورة دون أن يستأذن أو ينتظر تأشيرة أحد، ودون الجري وراء شعارات مفرغة من مضامينها، لكن في غياب هذه الثورة يبقى الوضع على ما هو عليه، وتظل المرأة ترسف بقيود السلطة الذكورية.

إنّ موقفاً كهذا يستحضر في ذهن الانتقاد الذي توجهه الكاتبة "سلوى بكر" لبعض النساء اللواتي يطالبن بحقوق المرأة ومساواتها بالرجل مكتفيات ببعض الشعارات الرنانة والخطابات المثيرة. تقول فيه: "ونساء الحركة النسائية لسن برأيي هن اللواتي يعتلين المنصات في المؤتمرات ليطالبن بتغيير قوانين الأحوال الشخصية ولا اللواتي يبحثن عن جمعية نسائية يذهبن إليها في المساء ليهضمن الطعام، ولكن هن ملايين النسوة اللواتي يخرجن إلى سوق العمل كل يوم لينقذن أسرهن من الجوع والفاقة [...] ، هؤلاء هن نساء الحركة النسائية التي تساهم في دفع حركة المجتمع إلى الأمام، ويواجهن الحياة، مصارعات صعوباتها وقيمها الموروثة المكبلة لطاقتهم النسائية الخلاقة" (بكر، 2003: ص129).

وعليه ترى "بكر" أن تحرير المرأة يبدأ بممارسة الحياة الحقيقية، لا بالشعارات الزائفة التي لا تسمن ولا تغني من جوع. ابتداء من السعي وراء لقمة العيش والمساهمة في نضال حقيقي ضد القيم المتوارثة التي تسحق المرأة وتمنع عن المجتمع طاقتها الهائلة. أما هؤلاء النسوة اللواتي يحتفلن بالشعارات والاجتماع على موائد تلك الجمعيات فلا يقدمن قضية المرأة، بقدر ما يسهمن في طمس معالمها، وبذلك تتبه "بكر" من الانجراف نحو هذا التيار النسوي الذي من شأنه أن يغتال قضية المرأة.

5.4. المرأة المناضلة

بعد الهزائم التي مني بها العالم العربي عامي 1948 و 1967 ارتفعت مكانة المرأة العربية عامة والفلسطينية خاصة. إذ شاركت المرأة الفلسطينية في مقاومة الاحتلال، تنظيم مظاهرات، زيارة الأسرى وتجنيد محامين للدفاع عن السجناء ونحو ذلك، إلا أنها لم تحصل على حقوقها الاجتماعية كالرجل بحجة ضرورة تحقيق التحرر القومي أولاً ثم يليه التحرر الاجتماعي (Marin and Deguilhem, 2001: pp.63-64). في هذه الملاحظة ما يشير إلى دور المرأة العربية في النضال القومي ومقاومة الاحتلال إلى جانب الرجل، أملاً في تحقيق التحرر القومي الذي لا بد أن يوصلها بجدارة إلى تحررها الذاتي من سلطة المجتمع الذكوري.

يُفرد السرد النسوي العربي الحديث مساحة بارزة لدور المرأة العربية المناضلة وخاصة الفلسطينية. ففي قصة "لقاء" للكاتبة "ليانة بدر" (1952 - فلسطين) تكشف المرأة/البطلة عن جرأة وثقة ذاتية عالية وهي تحمل بعض أمتعة زوجها إلى مخيم جرش، وحينما يسألها الأستاذ: لماذا تحمل بطفل آخر وما زالت صغيرة، تجيبه: "إننا الثورة بذاتها، نعم، نحن. على كل شيء. هزيمة حزيران 1967، الأعراف القديمة والتقاليد البالية، حتى على أهلنا الذين يقاومون الحب بأشد ما يكافحون الامبريالية والرأسمالية. وأنا يا أستاذ، أحببته وتزوجته وأنا طفلة، كما تقول، لأنني أريد أن أكون. نحن. نحن الثورة في المجتمع الجديد كما قلت لك" (بدر، 1991: ص21).

وبذلك تقدّم "بدر" امرأة ثائرة، واثقة من خطواتها ونهج حياتها في سبيل تحقيق ثورتها وبناء مجتمع جديد متحرر من كل الأعراف والقيود المعيقة. وهذا ما يشير إليه "حسن نجمي" بقوله: "لا يمكن تثوير المرأة إلا في رحم وضع ثوري، ولا يمكن تحقق الثورة بكل شروطها إلا في حضور امرأة ثورية" (نجمي، 2000: ص179).

يبرز دور المرأة المناضلة في رواية "وتشرق غرباً" للكاتبة "ليلي الأطرش". وفيها تنذر البطلة "هند" حياتها لمقاومة الاحتلال. تتصل برجال المقاومة في لبنان وهناك تلتقي حبيبها "مروان"، ثم تعود لتنفيذ عملية تفجير في فندق الانتركونتيننتال - القدس، حيث سيقام اجتماع دعت إليه عضو الكنيسة "غيئولا كوهين" "גאולה כהן" لاتخاذ قرار ضم جميع الأراضي المحتلة لإسرائيل، لا اعتبارها أرض إسرائيل التاريخية. ويتم لها تفجير القاعة دون حضور "كوهين" الاجتماع، فيقبض على "هند" وتعترف بما فعلت، ثم توجه لها عدة اتهامات أخرى ترفض التوقيع عليها،

فيهددوننا بالاغتصاب وفض عذريتها، لكنها لا تخشى ذلك وتقول للمحقق: "تستطيع أن تفعل بي ما تشاء، أنت محتل وأنا أسيرة، وأنا أعرف كل الفتيات قبلي وبعدي سيتعرضن لمثل هذا، ومن كنّ قبلي ازددن شرفاً بتعذيبكم لهنّ، وكل شيء يهون في سبيل ما نقدم علي، ولكنني أعجب لكم.. تعذبوننا بنفس الطريقة التي تدعون أنكم وبناتكم قد عانيتن منها في سجون النازية - وأتساءل: هل يمكن هذا؟ تدعون الظلم وتمارسون ظلماً أفظع منه" (الأطرش، 1988: ص242)⁽¹⁾.

وهكذا تضحي "هند" بحياتها ومستقبلها وكل ما تملكه الفتاة في سبيل قضية شعبها، ثم تقوم بتقريب عدوها لما يلحقه بأبناء شعبها من وحشية التعذيب، وكان حرياً به وبشعبه أن يكونوا منار العدل لهول ما عانوا في الكارثة التي نزلت بهم. وتقدم "الأطرش" نماذج نسوية أخرى لنساء مناضلات التقتهن "هند" في السجن بعد أن حكم عليها مدة عشرين عاماً، كفاطمة بنت رام الله، زكية بنت الرملة، نادية، عائدة ونوال وغيرهن من النساء اللواتي كان لهن نصيب وافر في مقاومة الاحتلال (الأطرش، ن.م: ص246-247).

تزود الكاتبة العربية بطلتها المناضلة بقوة الشخصية وثقة ذاتية تؤهلها لأن تعتمد في تحقيق ما تبغي على نفسها فقط. فحينما يُنوّه "أسامة"، أحد شخصيات رواية "الصبّار" للكاتبة "سحر خليفة"، بصعوبة حل القضية الفلسطينية ويقول مازحاً: "يلها الحلال"، تتبري له "نوار" بكل جدية قائلة: "تلها نحن"، ثم يقول "أسامة": "أحياناً يضطر الإنسان لأن يطأطئ رأسه" تجيبه "نوار": "الأقوياء لا يطأطئون" (خليفة، 1999: ص32-33). بذلك تظهر "نوار" عزمها على مواصلة الكفاح حتى الوصول إلى الحل مظهرة شموخها النفسي لما ترى في نفسها من قوة.

إنّ هذه الصفات التي تتحلّى بها بطلة "سحر خليفة" تجعلها لا تتردد في مقاومة الاحتلال وهي عزلاء، لا سلاح معها سوى صوتها. فحينما يقدم الجنود على هدم أحد بيوت مدينة نابلس يشرع الناس بالهتاف وتعلو زغاريد النساء في وجه آلياتهم، والفرحة تغمر قلوبهم لتضحيتهم بكل غال،

1. تلتقي بطلة "ليلي الأطرش" في تضحياتها بشرفها لأجل القضية مع بطلة "سحر خليفة" في رواية "عباد الشمس" إذ يمكسك جندي اسرائيلي بفتاة فلسطينية تتظاهر مع رفاقها الطلبة ضد الاحتلال في الضفة، وحين يعجز ذلك الجندي عن كسر عنفوانها بالضرب، ينكئ على عقدة الخوف الكلاسيكية العربية على العرض: "ما بتخافي من الضرب عرافيت، أنا بعرف على إيش بتخافي". لكن الفتاة الجديدة تشق مريولها المدرسي عن الصدر، وتجيب الجندي: "قصّك على هذا. ولا على هذا بخاف" انظر: حسن نجمي. (2000). شعريّة الفضاء السردى. (الدار البيضاء - بيروت: المركز الثقافي العربي)، ص: 174. وكذلك في: سحر خليفة. (1980). عباد الشمس. (القدس: دار الكاتب)، ص58.

ورخيص في سبيل قضيتهم، يقول الراوي: "وردد الجيران التكبير بصوت واحد، وانطلقت الزغاريد من أفواه النساء في الشبايبك، وأعملت البنات أكفهنّ على علب السمن، وهتفت إحداهن بصوت حاد: أليف، الله أكبر، رد الصبيان: أليف الله أكبر، الباب باب الحرية" (خليفة، ن.م: ص89). تتحمل المرأة عاقبة فعاليتها وتزج في السجن كالرجال مثل نائلة، يسرى، أمل، فتحية ومريم، فتدفع نفس الثمن الذي يدفعه الرجل بل قد يكون ما تدفعه مضاعفا حين يتم الاعتداء على شرفها. ترتقي المرأة خلال مسيرة نضالها نتيجة لخبرتها في مقاومة الاحتلال، إلى مستوى القيادة لتصبح الفكر الموجه للرجال، حسبما يفهم من نصيحة "أسامة" لزميله "باسل" إذ يقول: "نصيحة نهائية، لا تقطع بأي موضوع دون استشارة لنا، فتاة صلبة لديها خبرة" (خليفة، ن.م: ص136). وفي هذا دليل لمصادقية ما قيل في شخصيات "سحر خليفة" بأنها "تقدم مشروعا لشخصية نسائية إنسانية جديدة لم تألفها الرواية التي كتبتها المرأة من قبل" (نجمي، 2000: ص174).

تصعد المرأة عملية مقاومتها للاحتلال عبر المواجهة الجسدية، حسبما يتمثل في رواية "باب الساحة" للكاتبة "سحر خليفة" أيضاً، إذ يقتحم الجنود بيت "أم حمد الله" محاولين الدخول إلى غرفة أولادها، فتتصدى لهم بجسدها ويدور عراك بينها وبينهم. "ودفعها ثانياً فألقت بجسدها عليه وتشبثت، بدأ يضربها ففقتز ابتناها من خلفها وهجمتا عليه، اندفع جنديان آخران والتحم الجميع". يواصل الجنود ملاحقة النساء حتى يجهزن على أحد الجنود بمساعدة شباب المقاومة، يقول الراوي: "من العتمة انبثق جنديان وأعمالا في المرأتين ضرباً، أمسك أحدهما بشعر سمر وكمشه، فأصبح رأسها في قبضته كالبرتقالة، هجمت عليه أم الصادق ورمت بثقلها على ظهره. ركلها الثاني فلم تتحرك وظلت ملتصقة بالأول تشد عنقه حتى تراخت يداها، ومن السطح هرولت أم محمد وراءها ثلاث نسوة وفي يد كل واحدة خشبة. سقط أحد الجنديين في الفضائية، وقبل أن يصحو من غيبوبته التقطته أيدي الشباب وقتلوه خنقاً" (خليفة، 1999: ص60-61). وعليه فإنّ "خليفة" تعتمد إلى زج بطلاتها في قلب الصراع، لتثبت دورها الفاعل ونشاطها في نضالها القومي حين تغيب عنه الرجل في بعض المراحل، الأمر الذي يثير استياء "قاروق عبد القادر" من تراكم هذه الصور الإيجابية للمرأة حيث يقول: "ولست - شخصياً - أعارض كيل المديح للمرأة، رفيقة وشريكة في النضال والمصير. ما أعارضه هو افتقاد الإنصاف، بعبارة أخرى: أكان لا بد كي تبرز سحر خليفة دور المرأة أن تبخس دور الرجل؟" (نجمي، 2000: ص180).

ويبدو أنّ هذا النهج صار اتجاهاً بارزاً في السرد النسوي الحديث، إذ تعتمد الكاتبة المعاصرة إلى تجريد الرجل من صفة البطولة ونسبتها للمرأة، مثلما نجد في قصة "سر المغارة وستر الحساء" للكاتبة "راوية بربارة" (1969-فلسطين)، وفيها تجعل الكاتبة بطولة الرجل وهمية وزائفة وتنسب البطولة الحقيقية للمرأة، وبذلك تقوض ما ترسخ في الذاكرة الجمعية من صور الرجل التقليدية. تصور القصة رجلاً يدعى "عبد الجبار" كبطل أسطوري بطريق الخطأ، ففي أثناء هربه من أحد كلاب القرية يدوس على أفعى رقطاء أثارت الذعر في أرجاء القرية وتموت، ليصبح "عبد الجبار" البطل القوي الذي يخشاه الجميع، لكن سرعان ما يكتشف أهل القرية زيف بطولته عندما يتكبد ولا يجرؤ على دخول مغارة القرية التي استقر فيها جن أزعج أهلها، عندها تسرع "حساء"، إحدى فتيات القرية وتدخل المغارة وقد "ازدادت الحدقات اتساعاً، وضجت الفرحة في الصدور عندما خرجت حساء تجرّج خلفها "زهلول البهلول" يعوي ويئن، وترى أمامها هزيمة عبد البطولات المزعومة" (بربارة، د.ت: ص37). وبذلك تقوم الكاتبة بقلب الأدوار بين الرجل والمرأة، ذلك الرجل الذي أضحي هشاً ضعيفاً مقابل بطولة المرأة الحقيقية.

لا تقتصر صورة المرأة المناضلة على سرد الكاتبة الفلسطينية فحسب، إنما تنسحب هذه الصورة على نتاج كاتبات أخريات من مختلف الأقطار العربية، ففي قصة "عقب حصار لا ينسى"، للكاتبة "سلوى بكر"، تصف الكاتبة صورة لامرأة فلسطينية وهي تقاوم الاحتلال الإسرائيلي في لبنان. تدخل البطلة المناضلة بيت الراوية طالبة بعض الماء، فتتفر الراوية من رائحتها الكريهة المنبعثة من جسدها وملابسها، وحين يصاب "جميل"، أحد رجال المقاومة، تقوم البطلة برعايته والمكوث قرب سريريه في المستشفى، ثم تتحول إلى مدربة للمقاومين في كيفية استخدام سلاح المدفعية، وتشارك في النهاية بإحدى العمليات العسكرية ولا تعود، عندها تقول الراوية: "ولم تعد ولم يعودوا أبداً من هناك، وكان آخر ما تذكرناه عنها، أنّ رائحتها ذلك المساء كانت طيبة، بل زكية جداً" (بكر، 2003: ص93)⁽¹⁾. وبذلك ترتفع قيمة تلك المرأة المناضلة في نظر الراوية لما قامت به من دور فاعل دفاعاً عن بلادها ومقاومة المحتل.

1. نماذج عن صورة المرأة المناضلة في أعمال كاتبات من أقطار عربية مختلفة انظر: قصة: "أنا أنكلم" في: منى رجب. (1998). عندما تثور النساء. (م.س.)، ص: 115-119؛ علوية صبح. (2002). مريم الحكايا. (م.س.)، ص: 7، 13-14، 87؛ بتول الخضير. (2004). غايب. (م.س.)، ص: 156.

يتضح مما تقدم أنّ الكاتبة العربية لا تنغلّق على ذاتها لتعنى فقط بقضاياها الخاصة إنما تخرج عن هذه الذاتية لتتفتح على قضايا عامة ومصيرية تجتهد أن تبدي فاعليتها في هذه القضايا لتحقيق ذاتها أيضاً عبر هذا العام.

يمكن القول إنّ جلّ النماذج النسائية التي يعرضها السرد النسوي العربي الحديث هي نماذج جديدة متحررة من دور المرأة التقليدي ومتمتعة بثقة ذاتية عالية تؤهلها لتحدي القيود والأعراف الذكورية التي تسعى إلى إبقائها تابعة للرجل، فاقدة للحرية، مغيّبة الهوية. فلم تعد المرأة وادعة مسالمة تتوسل الرجل ليمنحها قليلاً من الحرية والمساواة، إنما صارت تجاهر بثورتها ولا تتردد في خرق المحظورات الدينية والاجتماعية التي تهدّد حياتها وحرّيتها، وتبدي استعدادها لدفع ثمن ذلك مهما كان باهظاً. زد على ذلك رفضها المفهوم الذكوري الذي لا يرى فيها سوى متعة جسدية، لما في ذلك من تشييء لها وحط من قدرها، لأنها باتت تؤمن أنّ باب الدخول إليها يبدأ من العقل ليس غير.

الباب الخامس: الزواج مقبرة المرأة

تعتبر موضوعة الزواج من أبرز الثيمات التي يتناولها السرد النسوي العربي الحديث. وهي موضوعة حاضرة بصورة مكثفة في كثير من النصوص السردية النسوية⁽¹⁾. وفيها يبرز موقفها الرافض للزواج، لما فيه من تعزيز لسلطة الرجل نتيجة ما يمنحه الشرع للرجل من امتيازات دون المرأة. وعليه يسعى الرجل إلى ممارسة سلطته على المرأة مدللاً على شرعية ذلك بقوله

1. نماذج عن القصص والروايات التي تعالج موضوعة الزواج وتبيّن موقف المرأة الرافض انظر قصة: "المرايا" في: رشيدة التركي. (1999). *عصر الحنين*. (م.س.)، ص: 39-55؛ "ظروف طارئة" في: منى حلمي. (1987). *أجمل يوم اختلافنا فيه*. (م.س.)، ص: 97-105؛ "حكاية رجل" في: منى حلمي. (1990). *بدون أوراق*. (م.س.)، ص: 125-154؛ "جسر نهى" و"وح خط أزرق" في: أميمة الخميس. (2003). *الترياق*. (م.س.)، ص: 73-78، ص: 79-84؛ "انعكاسات" في: فوزية رشيد. (1994). *غابة في العراء*. (م.س.)، ص: 196-201؛ "العطر" في: منى ماهر طه. (2004). *رائحة الورد*. (م.س.)، ص: 53-57؛ "وداعاً ليها الحب" في: قماشة العليان. (2000). *دموع في ليلة الزفاف*. (م.س.)، ص: 169-176؛ "أنثى" في: هدى النعيمي. (1998). *أنثى*. (م.س.)، ص: 7-16؛ رواية "مسافر في دمي" في: عائشة أبو النور. (1988). *قصص وروايات*. (م.س.)، ص: 37، 185؛ لطيفة الحاج. (2000). *مواويل الغربية*. (م.س.)، ص: 19؛ زينب حفني. (2004). *لم أعد أبكي*. (م.س.)، ص: 12؛ بتول الخضيرى. (2004). *غايب*. (م.س.)، ص: 138، 144؛ سحر خليفة. (1999). *لم نعد جوارى لكم*. (بيروت: دار الآداب)، ص: 52-53؛ بدرية الشحي. (1999). *الطواف حيث الجمر*. (م.س.)، ص: 18-19؛ أنيسة عبود (2004). *باب الحيرة*. (م.س.)، ص: 329.

تعالى: "الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض وبما أنفقوا من أموالهم فالصالحات قانتات حافظات للغيب بما حفظ الله واللاتي تخافون نشوزهن فعظوهن واهجروهن في المضاجع واضربوهن فإن أطعنكم فلا تبغوا عليهن سبيلا. إن الله كان عليًا كبيرًا" (النساء: آية 34). في قصة "لو كنت رجلاً" للكاتبة "نجاه خياط" (السعودية) تشير البطلة إلى أنّ زواجها صادر حريتها بمجرد قراءة الفاتحة تقول: "ذات ليلة اجتمعت مجموعة رجال في بيت خالي، قرأوا الفاتحة لإنهاء حريتي وشبابي" (Khayyat, 1998: p.19). وبذلك يظهر تجاهل المرأة وغياب دورها في اختيار شريك حياتها، زد على ذلك أنها تعتبر عملية قراءة الفاتحة وموافقة وليها على زواجها مصادرة لحريتها وحياتها.

نلتقي بهذه النظرة التي تعتبر الزواج فقداناً للحرية في عدة نصوص أخرى. ففي رواية "امرأة من هذا العصر" للكاتبة "هيفاء بيطار"، تصرّح البطلة "مريم" أنّ الزواج صادر حريتها وحولها إلى جارية في قولها: "كنت حرة وأصبحت جارية" (بيطار، 2004: ص73). في موقف آخر من الرواية نسمع نهياً عن الزواج وحثاً على التمتع بالحياة في قول إحداهن: "عيشي حياتك، لا تزلين شابة، من حَقك أن يكون لديك عشيق، لكن إياك والزواج، الزواج يعني العبودية" (بيطار، م.ن.ص 159 - 160). وفي رواية "الرواية" للكاتبة نوال السعداوي نجد دعماً لهذا الرأي فيما تؤمن به "سوزان"، إحدى شخصيات الرواية، إذ يورد الراوي ذلك بقوله: "كانت مثل سميح لا تؤمن بقانون الزواج، تقول عنه قانون متخلف من بقايا العبودية" (السعداوي، 2004: ص88)⁽¹⁾.

إنّ هذه المواقف النسائية الراضية للزواج تعتبر خروجاً عن شرائع الدين الإسلامي، تلك الشرائع التي تحث على الزواج سواء كان في القرآن الكريم أو السنة النبوية. يقول الله تعالى: "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة، إنّ في ذلك لآيات لقوم يتفكرون" (الروم: آية 21). وحث الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) على الزواج في عدة أحاديث

1. تسعى "نوال السعداوي" في كتاباتها إلى تحميل شخصياتها الأنثوية ما تؤمن به من أفكار، وقد أشارت الكاتبة إلى هذا الرأي في إحدى شهاداتها التي تقول فيها: "وجدت أنّ مؤسسة الزواج وقوانينها ما هي إلا بقايا العبودية، يجب أن تغيّر داخل مؤسسة إنسانية مبنية على الحب، العدل، والحرية، لا على الطاعة والعبودية". انظر:

نبوية منها: "يا معشر الشباب: من استطاع منكم الباءة فليتزوج فإنه أغض للبصر وأحصن للفرج، ومن لم يستطع فعليه بالصوم، فإنه له وجاء" (ابن الحجاج، 1929: ص172). وقد اعتبر الإسلام الزواج سنة مؤكدة ورسالة دينية وإيماناً بالإسلام" (Cooke, 1995: p.152). وعليه فالزواج واجب على كل مسلم وإلا اعتبر مخالفاً للشريعة. وفي هذا المقام يعن السؤال: كيف تحارب هؤلاء الكاتبات مؤسسة الزواج ويقبل نتائجها الأدبي في الدول العربية ومعظمها دول إسلامية؟! لا تعارض الكاتبات الزواج كواجب ديني، ولا يسعين في رفض الزواج إلى الخروج عن الدين، إنما يرفضن الزواج، لما فيه من تعزيز لسلطة الرجل وهيمنة المؤسسة الذكورية على المرأة. فالزواج في العرف الذكوري هو أداة رجولية/ذكورية تمكن الرجال من إثبات سموهم الاجتماعي، الاقتصادي، والسياسي، وعليه فمعارضة النساء للزواج تعني مقاومة الرجال (Taha, 2006: p.50).

زد على ذلك ما في الزواج من سحق لهوية المرأة يجعلها تخشى الدخول في هذه التجربة وتشعر بسعادة كبيرة حينما يتحقق لها الطلاق، مثلما يظهر في قصة "هوية امرأة" للكاتبة "منى ماهر طه". ترتبط البطلة بزوجها بعد علاقة حب جمعت بينهما حتى تصل علاقتهما الزوجية إلى طريق مسدود نتيجة ممارسات الرجل ومحاولاته في التسلط عليها وتغييب هويتها، عندها تترك له خاتم الزواج عائدة إلى أهلها وتتفصل عنه. تقول البطلة: "خسرت حباً أسرني ولكنني كسبت نفسي، استعادت روحي حريتها التي كادت تسلب منها، خسرت زواجي ولكنني كسبت هويتي كامرأة" (طه، 2004: ص16).

لا يصادر الزواج برأي المرأة هويتها فحسب إنما يشوّه العلاقة بين الزوجين، ويباعد بينهما ليعيشا قريبين جسمًا بعيدين نفسًا وكأنهما غريبان، حسبما تصور قصة "الرجل الغريب" للكاتبة "أميمة الخميس". تصور القصة علاقة زوجية مشوهة بعد قصة حب جارف بين الرجل والمرأة حتى صارت المرأة تعتبر زوجها غريبًا تخشى ملامسته، تقول البطلة: "أتسلل ثانية إلى الفراش، أنام على طرفه، أخشى أن تصلني يد (الرجل الغريب)، أضع رأسي على الوسادة، بينما أبقى قدمي على الأرض، أخاف أن أستلقي فيبينليني فراش (الرجل الغريب) كالحوت" (الخميس، 1996: ص16). تسترجع المرأة/البطلة علاقتها برجلها مستحضرة السعادة التي كانت تغمر نفسها حينما كانت تلتقيه في "السوبر ماركت" أو تحدثه عبر الهاتف، ثم تشرع بالبحث عنه فلا تجده لأنها تزوجت به تقول: "أخذت الستائر تهتز بتأثير نسمة فجرية وادعة تسللت إلى الغرفة، وأخذت تتشر لون الصباح الحليبي، عندها.. وعندها فقط عرفت لماذا لم أجده، فقد تزوجته" (الخميس، ن.م: ص18).

وفي رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح" يتحول الزواج إلى مقبرة للحب برأي "مريم" وهي تصف صديققتها "بتسام" يوم زفافها فتقول: "ولكنها بدت لي فدية جهزت بثياب بيضاء وحلي ذهبية لتقدم على مذبح الآلهة، تموت لتسعد بقية القبيلة، وما مراسم العرس تلك إلا الاحتفال بهذه الضحية قبل دخولها إلى الحكاية والأسطورة" (صبح، 2002: ص106). وعليه تحذر المرأة من تشويه علاقة الحب التي تعيشها وترفض الزواج في قصة "قبل أن يفتر الإحساس" للكاتبة "منى حلمي" حينما يعرضه حبيبها فتجيبه: "إنني خائفة إذا تزوجنا لن يبقى شيء مثير عنك أو عني، سنألف كل ما بيننا، لا أحتمل فكرة أن أراك رجلاً عادياً وأن تحسني كأية امرأة" (حلمي، 1987: ص48). وبذلك تظهر الكاتبة أن هناك تناقضاً بارزاً بين الحب والزواج لذا تخشى على حبها وتتفر من الزواج.

تبدو هذه النظرة إلى الزواج كعامل يقضي على الحب عند النساء والرجال أيضاً. في قصة "عصر الحنين" للكاتبة "رشيدة التركي" يرى الرجل الزواج لعنة تقضي على الحب حيث يقول: "ما أجمل أن يملك الإنسان كل وقته، إن الزواج لعنة، تعد الساعات والدقائق، لا ترجع متأخراً، أنتظر، تحاسب على الخروج والدخول كأنك في مدرسة داخلية أو ثكنة، ويقولون: كيف يتسرب الملل؟! هل أنا مشتاق إلى إيمان زوجتي؟ لم أسأل نفسي كثيراً، لقد انتهى زمن الحب" (التركي، 1999: ص84).

تكافح الكاتبات مؤسسة الزواج لكونها مؤسسة تعمل على تعزيز سلطة الرجل، كما أسلفنا، بالإضافة إلى ابتزاز المرأة ومصادرة حريتها. ففي رواية "مناهة مريم" للكاتبة "منصورة عز الدين" (مصر) يؤدي زواج "ترجس" إلى قتل طموحها وكبحها عن اتمام دراستها الجامعية. يقول الراوي: "كانت تعلم أن الزواج سيفقدها نفسها لكنها اندمجت فيه بكليتها. تراجعت عن أحلامها في إنجاز رسالة ماجستير في الأدب الانجليزي عن ويليام بليك" (عز الدين، 2004: ص41). وفي رواية "المحوبات" للكاتبة "عالية ممدوح" (العراق) تتجنب "كارولين"، إحدى شخصيات الرواية، الزواج لإيمانها بأنها مؤسسة فاشلة مليئة بالأخطاء. تقول مخاطبة صديققتها "سهيلة" التي لم تستطع البقاء في هذه المؤسسة: "هذه المؤسسة مليئة بالأخطاء، تعذر عليك أنت البقاء فيها، ليس بسببك ولا بسبب زوجك لكن بسبب الحرب، ألا ترين لماذا لم أتزوج حتى الآن" (ممدوح، 2003: ص256).

أما "سلوى" بطلة رواية "الإمضاء سلوى" للكاتبة "عائشة أبو النور" فتعتقد أن من يملك قواه العقلية لا يقدم على الزواج، تقول: "اكتشفت فجأة أنني غير راغبة في الزواج، ليس كراهية في عادل..

على العكس فأنا أحبه ولا أتصور نفسي زوجة لغيره، ولكني لأنني فهمت - ربما متأخرة - أن الزواج عملية اجتماعية صعبة، لا يمكن أن يقدم عليها شخص إلا إذا كان تحت تأثير المخدر، تمامًا كعملية المصران الأعور" (أبو النور، 1988: ص313). وتقوم البطلة بتفجير الناس عن تجربة الزواج لما فيها من استبداد مستمد من الأنظمة المستبدة. وبذلك تزج بصورة غير مباشرة بعض أفكارها السياسية إذ تقول: "كانت نظرة بسيطة للمتزوجين من حولي تكفي لأدرك أنّ الزواج نظام شيوعي استبدادي.. يحتكر كل طاقات الإنسان وإمكانياته البشرية، أما الاستقلال فهو نظام رأسمالي حر [...]، ووجدت أنني بلا تردد أختار النظام الثاني، فأنا على استعداد أن أدفع أي شيء ثمنًا لحريتي في الاختيار واستقلال إرادتي" (أبو النور، ن.م: ص326-327). وبذلك تؤكد الكاتبة العربية أنّ حريتها هي أتمن ما في الوجود، ولذا تقاوم الزواج كنظام ذكوري يعزز من سلطة الرجل، ويسعى إلى مواصلة استغلالها ومصادرة حريتها بعد تحويلها إلى سلعة جسدية حسبما يتمثل في قول "تدي" بطلة "الباذنجانة الزرقاء" للكاتبة "ميرال الطحاوي" إذ تعتبر الزواج التقليدي امتهاً لجسد المرأة لذا تحت المرأة على رفض تسليع جسدها، فتقول: "وعلى المرأة أن تتعامل بمنطق ملكية جسدها، ملكية عفنه وبكارتة في مقابل تسليع الجسد أو سقوطه وعهره حتى داخل المؤسسات الاجتماعية وأولها الزواج بما يحمل في أشكاله التقليدية من اهتراء قيمي وامتهان لجسد المرأة" (الطحاوي، 2000: ص129).

تبدو مقاومة المرأة العربية لمؤسسة الزواج ناتجة عن تجارب حقيقية مرت بها وعانت كثيرًا من ممارسات الرجل، لذلك تلجأ إلى استخدام وسائل عديدة ومختلفة للتخلص من زواجها، فتعد أحيانًا إلى الهرب من بيتها، أو تستعيز أحيانًا أخرى عن زوجها بعشيق، وتتمكن بعد إصرارها من الحصول على طلاقها، أما إذا وجدت الطريق إلى الحرية مسدودًا فلا تتردد في الانتحار ووضع حد لحياتها (Taha, Ibid., p.56).

في قصة "زينب" للكاتبة "شريفة الشملان" تلجأ البطلة إلى الانتحار بعد أن عاشت حياة تعيسة مع زوج لا يحترمها، ولا يسمح لها بالانخراط في حياة العمل أو المشاركة في الأعمال الخيرية. تختفي "زينب" من البيت وتبدأ عملية البحث عنها دون جدوى، ويلعن الزوج ذلك اليوم الذي قرر فيه الزواج منها قائلاً: "كان يومًا أسود عندما تزوجتها، أرادت العمل، لكن لماذا؟ بعدما أرادت أن تتطوع في أعمال خيرية. ألا يكفيها أن تبذر الأموال على الفقراء؟ إزعاج دائم" (Ash-Shamlan, 1998: p.40). لم تعد "زينب" تطيق حياتها سجيناً في بيت ذلك الزوج لذلك هربت

من البيت إلى ثلاجة المخزن الكبيرة، وتحولت إلى تمثال من الجليد، عثر عليه الطباخ حينما دخل إلى الثلاجة ليحضر شيئاً ما" (Ash-Shamlan, 1998: p.41).

إنّ سلوكها كهذا يظهر أنّ المرأة ما عادت ترضى بالعيش سجيّة في بيتها، إنما تصر على ممارسة الحياة والانخراط في كل مجالاتها حتى إذا استحال ذلك وفقدت معنى الحياة وقيمتها، هانت عليها تلك الحياة، ووجدت الانتحار سبيلاً إلى حريتها.

في قصة قصيرة جداً للكاتبة "ليلي العثمان" يغدو الزواج وسيلة مضمونة للانتحار لدى النساء والرجال أيضاً. تصور القصة رجلاً يسعى إلى الانتحار بوسائل عديدة فيخفق حتى يجد الزواج الوسيلة الوحيدة التي تحقق له ذلك، فيلجأ إلى الزواج/الانتحار، حسبما يرد في نص القصة الذي لا يتجاوز السطر، يقول الراوي: "جربَ عشرات الطرق لينتحر، لكنه كان ينجو في كل مرة. أخيراً قرر أن يتزوَّج" (العثمان، 2001: ص15).

هذه المواقف التي تتخذها المرأة من مؤسسة الزواج نابعة عن تجربة ذاتية على الغالب، كما أسلفنا، إلا أنها تأتي أحياناً كرد فعل لما ترسخ في أعماق المرأة عن الرجل، نتيجة ما شهدته من معاملة الأب القاسية لزوجته/أمها، وأولاده فتتخذ موقفاً سلبياً من كل الرجال، وترفض أن تكون ضحيّتهم التالية، مثلما نشهد في قصة "احتضار" للكاتبة "بسمة النمري" (الأردن). تعاني البطلة في هذه القصة من حالة حمى شديدة وارتفاع في درجة حرارتها مسترجعة بعض أحداث من حياتها وكيف انهال والدها عليها بالضرب عندما عثر على رسالتها الوهمية لعاشق مجهول. تبدي في نقاشها مع والدتها كرهاً شديداً لوالدها يجعلها تقرر عدم الزواج من رجل مثله، تقول البطلة مخاطبة أمها: "وذاك الرجل الذي طالما انتهرتني كي أناديه أبي، انت اخترت أن يكون زوجك وأنا اخترت أن يكون رجلاً غريباً بالنسبة إليّ... لا أحبه، ... هكذا أنا، لا أحبه، فلماذا تقرضينه عليّ؟... ولماذا يجب أن يكون له دور في حياتي؟ لست بحاجة إلى أب... خذيه كله لك، ... لا أريده..." (النمري، 2003: ص104).

إنّ قسوة هذا الأب على زوجته وابنته تجعل الابنة/البطلة تتخذ قراراً حاسماً لا رجعة فيه وهو رفض الزواج بصورة قاطعة، حسبما يبدو في خطابها لأمها: "هل رأيت يا أمي، لست بحاجة إلى زوج ولا إلى أطفال، لست بحاجة إلى أحد [...] هو مجنون، .. نعم.. لكن أتدريين يا أمي؟ .. أنت أكثر جنونا منه إذ كنت تريدين لي الزواج. أتزوَّج ممن؟! ... من رجل آخر مثله؟! حتماً سوف

يكون مثله!.. وتهدد ذاك المجنون وتوعد.. وأصرّيت على الرفض، لن أتزوَّج" (النمري، 2003: ص105-106)⁽¹⁾.

تلجأ بعض الكاتبات إلى نقد مؤسسة الزواج مبطنة سخرية لاذعة من الرجل التقليدي كما يظهر في قصة "إعلان زواج" للكاتبة "منى حلمي". في هذه القصة تنشر البطلة إعلانا في الصحيفة تبحث فيه عن رجل خاص جدًا، يتمتع بصفات نادرة حتى تتزوج منه، تقول مفصلة الصفات التي تشترطها: "يقدر عيشة الحرية.. لا يخجل من البكاء.. تكتفي رقبته لتحمل تفاهات البشر [...]. يعشق مع المرأة لذة الحوار.. يتحمل تناقضات برج الحمل.. لا يستخدم مزيلات لرائحة العرق [...]. ومن يسحره صوت أسمهان، ومن يؤمن أنّ الزواج شر يمكن تجنبه" (حلمي، 1993: ص86-87). وتبدو المفارقة جلية بين ما تعرضه من صفات الرجل المنشود وصفات الرجل الموجود في الواقع حتى ليستحيل وجوده، وإن وجد، فهو لن يقرأ ما تنشره الصحف في باب "إعلان زواج"، لأنه لا يؤمن بالزواج.

وفي قصّة "زفة" لنفس الكاتبة من نفس المجموعة تعتبر البطلة الزواج "أكبر أكذوبة عرفها التاريخ" وترى في الزواج فخا للرجال والنساء على حد سواء، فتقول: "الزواج.. الزواج.. الزواج.. الكل يلهث من أجل الزواج.. ذلك الفخ المنسوب للرجال والنساء" (حلمي، ن.م: ص93). تصر الكاتبات على موقفهن الرافض لمؤسسة الزواج، ولا يرين أي مصلحة لهن في تلك المؤسسة التي تعزّز سلطة الرجل وتزيد من تهميش المرأة وسحقها حتى تبدو مجرد خادمة الرجل. وفي هذا المقام يتبادر إلى الذهن سؤال: هل وجدت المرأة العربية بديلا لها عن الزواج؟ والجواب قاطع وحاسم: نعم، الكتابة هي البديل الحقيقي الذي اتخذته المرأة ووجدت نفسها حرة طليقة تشعر معها بنشوة لم تشعر بمثلا من قبل، حسبما يصور السرد النسوي الحديث.

في رواية "الرواية" للكاتبة "نوال السعداوي" يصف "رستم" زوج "كارمن" النشوة العارمة التي تحسها زوجته كلما أتمّت عملا أدبيًا، فتدفع معبرة عن نشوتها بالغناء، يقول "رستم":

1. قالت: "أصرّيت" والصواب: "أصررت لأنه فعل مضارع أسند إلى ضمير رفع متحرك فوجب فك ادغامه انظر: سيبويه (1992). الكتاب. ج3. (القاهرة: مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع)، ص: 529-530.

"ربما هي في الحمام، يكاد يسمع صوتها تغني داخل البانيو، لم تكن تغني بهذا الصوت العذب إلا بعد أن تنتهي من الرواية، كأنها بلغت قمة الأورجازم ودخلت تستحم، تملأ البانيو بالماء الدافئ، تدلك جسدها بالليفة والصابون كأنما تغسل عن نفسها إثم اللذة" (السعداوي، 2004: ص172).

وفي قصة "الغن أغنية"⁽¹⁾ للكاتبة "منى حلمي"⁽²⁾ تعرض القصة حياة فتاة تلتقي تفاصيل حياتها مع حياة الكاتبة، تحمل الماجستير وتعيش في جو أسري دافئ، تتمتع بكل ما يحلم الإنسان في تحقيقه، إلا أنها تشعر بعدم راحتها النفسية. تحس أن هناك ما ينقصها دون أن تهتدي إليه، يشير عليها الأصقاع بأن الرجل هو العلاج الوحيد لحالتها عندها تقول: "اكتشفت أن الدواء الموصوف موجود فعلا في الأسواق وبوفرة، لكنه ممنوع من الصرف إلا في حالتين: أبيع أخلاقي لأصبح عاهرة أو أبيع حريتي لأصبح زوجة" (حلمي، 1990: ص56). فالزواج في نظرها يعني فقدان الحرية. وحين لا تجد بداً من الزواج تتصل الفتاة بصديق قديم، سبق أن عرض عليها الزواج ورفضته، يؤكد لها أنه ما زال يرغب في الزواج منها، تتزوج ليتحول اسمها "من الاستاذة حاملة شهادة الماجستير إلى مدام حاملة شهادة رسمية تثبت صلاحية الأنوثة لعالم الرعب الأخير من القرن العشرين، وبدلاً من اعدادها للدكتوراة تعد الطعام تمام الثالثة لشخصين" (حلمي، ن.م: ص60). في هذه الأقوال إشارة إلى أن الزواج يعمل على إلغاء شخصية المرأة، ويجردها حتى من اسمها لتصبح تابعة للرجل وخادمة له.

لم تتحسن حالتها بعد الزواج إنما ساءت، وشرعت تبحث عن علاج جديد حتى كانت تلك الليلة التي أشعرتها بالهدوء بعد حمام ساخن. استلقت على فراشها وأخذت تترنم على أنغام "عبد الوهاب" وصوت "ليلى مراد" مسحورة بما تسمع، فإذا ما انتهى سحر الأغنية بدأ سحر آخر داخلي لأنها اهتدت إلى الدواء الساحر الذي سيخلصها مما تعاني، فأخذت تقرع نفسها على تعجلها بالزواج والوقوع في الزيف، وقد استنتجت أن عدم رضاها الدائم ومواصلة شكواها إنما هي ميزة

1. نشرت القصة في مجلة "إبداع" تحت اسم "قصيلة الدم الأخرى" انظر: منى حلمي. (1987). "قصيلة الدم الأخرى". إبداع: عدد 4، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب)، ص: 67-73.

2. "منى حلمي" كاتبة مصرية ولدت عام 1957، هي ابنة الكاتبة "نوال السعداوي"، تعتبر من أكثر الكاتبات العربيات جرأة في مقاومة المفهوم التقليدي للزواج انظر:

Ibrahim Taha. (2006). "Beware men, They Are All Wild Animals", Ibid., p.50.

من مميزات كونها كاتبة، تقول: "ما أجمل أن أكتشف أن عدم الرضا الدائم وعدم اكتمال المتعة واستمرار الشكوى، ضرورة من ضرورات كوني كاتبة، أريد البقاء كما أنا، بقلقي وتوترتي وعدم رضائي، وأريد البقاء كاتبة"(حلمي، ن.م: ص67).

في تلك الليلة تقرر الانفصال عن زوجها، ذلك الإنسان المتحضر وصاحب الأفق الواسع الذي سيحترم قرارها، بعد أن اكتشفت أن دواءها ليس الرجل بل الكتابة/الفن، تقول: "لكن الأجمل أنني عرفت أن الأمر ليس ثلاثة حروف تجتمع بشكل ما لتصنع في اللغة كلمة (رجل)، وإنما حرفان يجتمعان بشكل ما، ليصنعا في اللغة كلمة فن"(حلمي، ن.م: ص: 68).

تتحول الكتابة في نظر المرأة إلى بديل حقيقي عن الرجل، لا يمكنها التخلي عنها، لأن ذاتها قد التحمت بالكتابة حتى صارت هي والكتابة شيئاً واحداً. وعن ذلك تقول بطله رواية "امرأة من طابقين" للكاتبة "هيفاء بيطار" "كنت متوحدة مع الكتابة بكل حواسي لدرجة كنت أردد بيني وبين نفسي: أنا الكتابة والكتابة أنا"(بيطار، 1999: ص15)، ورغم ذلك تعيش البطلة "نازك" تجربة الزواج وتخرج منها بالطلاق دون أن تعاود التجربة لأن زواجها علمها قيمة الحرية. وحينما يبدي الناشر، بحضور صديقها الكاتب، استهجانه من رفضها تكرار التجربة تقول: "سألته: ولماذا تستغرب إذا أن أبقى دون زواج؟ قال: لأنه يبدو لي غريباً ألا يكون هناك رجل ذكي نجح باصطيادك. قلت وأنا انتفخ غروراً: ربما لأنّ إغواء الرجل انحسر تجاه إغواء أقوى. سأل الناشر باهتمام: أي إغواء تقصدين؟ قلت: الكتابة، ضحكا معاً، سأل الناشر: وهل الكتابة بديل عن الرجل؟ قلت: في حالتي ربما، صدّقاني، لا أحس بإغواء أكبر من إغواء الكتابة، أحسها غريزة"(بيطار، ن.م: ص154)⁽¹⁾.

1. نجد صدق لهذا الفكر النسوي في نتاج المرأة الشعري أيضاً، فهذه الشاعرة "طبية خميس" (الإمارات) تصر على رفضها لأي علاقة مع الرجل في قصيدة لها بعنوان: "حتى حبيب أمهاتنا" إذ تقول:

"أريد أن أولد كالسيد المسيح

أو لبونا آدم

ولا أريد أن أكون حواء

التي انجبها من ضلعه.. ضلعه (الوحيد) انظر:

طبية خميس. (1993). *جنة الجنرالات*. (الكويت: دار سعاد الصباح)، ص: 15.

أما الشاعرة "نداء خوري" (فلسطين) فتتخذ القلم بديلاً عن الرجل في قصيدة لها بعنوان "معنى الانتهاء" وفيها تقول:

"أزواج أقالمي، احتفل بالفواصل

والكلام نسلي

المتكاثر كرملة إبراهيم" انظر:

نداء خوري. (1998). *خواتم الملح*. (م.س.)، ص107.

تحول بطلة "بيطار" الكتابة إلى صفة غريزية خارجة عن سيطرتها فلا تتمكن من مفارقتها أو التخلي عنها حتى تتجذر علاقة المرأة بالكتابة إلى درجة تدعوها إلى قلب المقولات الشعبية الماثورة، حسبما يظهر في رواية "أشجار قليلة عند المنحنى" للكاتبة "نعمات البحيري"، تقول الراوية عن الكاتبة "أنس": "الغريب أن أنس كثيراً ما كانت تؤكد لي أنها صارت امرأة خصبة بمعنى آخر، وأنه ليس (اللي خلف ما متش) ولكن (اللي ألف ما متش) أيضاً، وأن بناتها هن رواياتها ومجموعاتها القصصية" (البحيري، 2000: ص149).

وبعد، فإنّ السرد النسوي العربي الحديث يؤكد رفض المرأة للزواج حتى تحد من سلطة الرجل في المجتمع، رغم كون الزواج في الشريعة الإسلامية واجباً دينياً لا بد من الامتثال له. لكن التجارب التي خاضتها المرأة في هذه المؤسسة وواجهت فيها الأمرين نفرتها من الزواج، ودفعتها إلى التخلص من جور الرجل مهما كان الثمن باهظاً. فحريتها أثمن ما لديها، ثم اتخذت الكتابة بديلاً عن الرجل/الزوج، ذلك البديل الذي حررها من القيود، ومنحها مساحة كبيرة من الحرية دون أن يفقدها شعورها بالنشوة والتي غابت عنها في علاقتها مع الرجل، ناهيك عن السعادة التي غمرتها مع ولادة أي عمل أدبي عندما اتخذته بديلاً عن ذرية الرجل.

الباب السادس: المرأة والجنس

6.1. المرأة في مركز العملية الجنسية

إن أبرز مظاهر مقاومة الكاتبة العربية للمؤسسة الذكورية عنايتها الفائقة بموضوعة الجنس حتى غدت ثيمة حاضرة لا تغيب عن سرد الكاتبة العربية المعاصرة (انظر جدول رقم "5"). ترى المرأة نفسها مساوية للرجل في شتى المجالات، وعليه فهي لا تشعر بأي حرج من الكتابة عن الجنس ووصف مغامرات بطلاتها الجنسيّة لإيمانها بأنّ ذلك حق لها كما هو حق للرجل. لكن رغم هذا التحول العظيم الذي طرأ على كتابة المرأة نجد عدداً من الكاتبات العربيات التقليديات يتحاشين الكتابة عن الجنس ويعتبرنه عاراً، كما تشير الباحثة "سوسن ناجي" في قولها: "وتتطور القضايا الجسدية من جيل إلى آخر، وتتباين من امرأة إلى أخرى، وحيث يتطور الزمن تتطور معه النظرة إلى الجنس والجسد والعلاقة مع الرجل، فبينما تنظر امرأة إلى الجنس نظرة تأثيم وعار، نجد أخرى تنظر إليه نظرة متعة وحق مكتسب، وأخرى تعبر بالجنس عن حريتها الفردية" (ناجي، 2002: ص279).

جدول رقم 5: نماذج عن صور المرأة الجنسية

الرواية/القصة	المجموعة	المؤلفة والموطن	المرأة المحرومة	المبادرة	المجاهرة المتحررة	السحاقية
الصرخة	الساقطة	هيفاء - بيطار سوريا	*			
تسوق خاص	الساقطة	هيفاء بيطار - سوريا		*		
مجرد صورة	ضحيج الجسد	هيفاء بيطار - سوريا			*	
بيت خالي	هناك أشياء تغيب	زينب حفني - السعودية	*			
لم تكن تدري	هناك أشياء تغيب	زينب حفني - السعودية		*		
لا بد أن تغرد البلابل	نساء عند خط الاستواء	زينب حفني - السعودية				*
صراخ وعينان	في الليل تأتي العيون	ليلي العثمان - الكويت				*
صهيل	اوركسترا	سميحة خريس - الأردن		*		
وحشية الأقبية	غابة في العراء	فوزية رشيد - البحرين	*			
النورس	النورس	ابتهال سالم - مصر	*			
عندما تركت الحياة حياتها	أكنس الشمس عن السطوح	حنان الشيخ - لبنان			*	
ملاح	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان			*	
رجل عادي	سرديب	عفاف السيد - مصر			*	
مركز القلب	باب الخسارة	عفاف السيد - مصر		*		
بكامل مشمشها	آلهة صغيرة	سحر الموجي - مصر	*			
السلطانة	كل هذا الصوت الجميل	اعتدال عثمان - مصر				*
فراشة صفراء	الصندوق	رجاء بكري - فلسطين			*	
صلصال	رواية	سمر يزبك - سوريا		*		
امراة من هذا العصر	رواية	هيفاء بيطار - سوريا			*	
امراة من طابقين	رواية	هيفاء بيطار - سوريا		*		
حكايتي شرح يطول	رواية	حنان الشيخ - لبنان		*		
مسك الغزال	رواية	حنان الشيخ - لبنان				*
باب الحيرة	رواية	أنيسة عبود - سوريا			*	
القرمية	رواية	سميحة خريس - الأردن		*		
مزاج مراهقة	رواية	فضيلة فاروق - الجزائر		*		
غايب	رواية	بتول الخضير - العراق			*	
ليس الآن	رواية	هالة البدري - مصر		*		
ليل ونهار	رواية	سلوى بكر - مصر			*	
العصص	رواية	ليلي العثمان - الكويت		*	*	
بنات حارتنا	رواية	ملاحة الخاني - سوريا				*
للصوت لهشاشة الصدى	رواية	منيرة الفاضل - البحرين			*	

تعتبر الكاتبة "نوال السعداوي" عناية الكاتبة المعاصرة بموضوعة الجنس وسيلة لمقاومة الأعراف الاجتماعية والأدبية الذكورية التي همشت المرأة ومنعتها من التعبير عن حاجاتها الجنسية. فالرجال وحدهم الذين حددوا موضع الرغبة الجنسية، فرمزوا إلى خد المرأة بالتفاحة، وإلى صدرها بالإجاصة، وشفاهاها بالكرز واعتبروا الشهوة الجنسية رغبة ذكورية. أما المرأة فهي موضع تلك الرغبة، هي "الشيء" وهي "إناء هذه الرغبة"، لذا لم يتح للمرأة التعبير عن شهوتها كالرجل، مما دفع المرأة إلى مقاومة الأبحاث الذكورية في مجالي علم النفس وعلم الجنس، تلك الأبحاث التي أكدت أن الشهوة الجنسية ذكورية حتى غدت هذه النظرة الذكورية اتجاهاً ثابتاً، ليس فيما يتعلق بالرغبة الجنسية فقط، إنما على صعيد الحياة العام، لذلك اتجهت كتابات المرأة المعاصرة نحو الجنس والحياة كخطوة مقاومة للنظرة الذكورية (Tarabishi, 1988 :pp.198-199).

اتخذت الكاتبة العربية المعاصرة أشكالاً عديدة ومختلفة للتعبير عن حاجات بطلاتها الجنسية، رافضة معايير المجتمع المجحفة بحق المرأة. إذ تدان المرأة على علاقتها بشباب أصغر منها سناً بينما يهش ذلك المجتمع للرجل عندما ينشئ مثل هذه العلاقة، كما يظهر في قصة "ضجيج الجسد" للكاتبة "هيفاء بيطار"، وفيها تحتج دكتورة جامعية مطلقة على القيم والمعايير الاجتماعية المزدوجة التي تبيح للرجل ما تحظره على المرأة. وذلك بعد خوضها تجربة غرامية مع تلميذ لها في سن ابنها ومعاشرته جنسياً لتشعر بمتعة كبيرة بعد أن أهملت جسدها مدة طويلة، فتتساءل: "لماذا يبرر للرجل أن يقيم علاقة مع امرأة تصغره في العمر كثيراً ولا يسمح للمرأة في المقابل" (بيطار، 2002: ص46)، إلا أنها لا تلقي بالا لتقاليد المجتمع، فتتواصل مع تلميذها دون أن تشعر بالذنب، يقول الراوي: "كانت عواطفها المحتفية باستفاقة الجسد من سباته الطويل قد أحرقت آخر شعور بالذنب لديها" (بيطار، ن.م: ص50).

ونسلم في قصة "ليلة العمر" للكاتبة "سمية عبد الحميد" (مصر) احتجاج المرأة الصارخ وهي ترفض أن تكون نسخة للمرأة التقليدية الخاضعة المحرومة من متعة الجنس. فعندما تكتشف البطلة "سمر" عجز زوجها تناقش الأمر مع أمها طالبة الطلاق، فتصدها أمها وتدعوها لأن ترضى بما قسم الله لها متجاهلة حاجتها إلى إشباع شهوتها الجنسية في قولها: "والست لازم تكون ستر وغطا على جوزها" عندها تشعر "سمر" بالاختناق وتهرع إلى الشرفة لتغرق في بكاء طويل وقد "تصورت أنها بمفردها، لكنها سمعت وقع خطوات قريبة منها، تقدم منها هيثم صديق أخيها، والذي تربي معها منذ الصغر. اقترب منها قليلاً، نظر في عينيها، سألها ما بها، وإن كان قرأ الإجابة بين دموعها، لم تنطق بكلمة، اقترب منها أكثر.. ثم ضمها إلى صدره، ووقعت شفتاه على

شفيتها في قبلة طويلة... لم تقاوم، لم تعترض، سرت برودة في أوصالها، وشعرت بالحلاوة في يوم العيد" (عبد الحميد، 2000: ص90-91). عندما لا تتمكن "سمر" من الحصول على حريتها بطلاقها من ذلك الزوج الذي لم يفلح في فك أسرار جسدها، تبحث عن وسيلة أخرى لتحقيق رغبتها الجنسية، فتستجيب لمغازلة صديق أخيها وتغرق معه في قبلة طويلة. وفي ذلك ثورة على الأعراف الاجتماعية التي تطالب المرأة بضرورة كبح جماح شهواتها.

مقابل هذه الأم التي تتقلد سيف السلطة الذكورية لتحرم ابنتها من متعة الجنس التي طالما حلمت بها، نلتقي في قصة "مكان لها" للكاتبة "هناء عطية" بنموذج مغاير لتلك الأم. فبعد أن فقدت الابنة الضريرة كل أمل في الزواج والتواصل الجنسي مع رجل، تبدي أمها ألماً لحالة ابنتها وتتعاطف معها ثم تمهد لها الطريق لتحقيق شهوتها الجنسية التي حرمت منها مع ذلك الرجل الغريب الذي يتوقف كل ليلة خلف نافذتها، يقول الراوي: "صرير الباب يخترق أذني العجوز وهو يفسح الطريق لخطوات غريبة تسير خلف ابنتها، تنفرج شفتاها عن ابتسامة شاحبة ورغبة تضغط عليها لتسكن مكانها، وجهها في مواجهة الحائط، لتنتصت بحذر إلى شيء ما، هناك في الغرفة الأخرى!! تعود لتضغط جفניה بقوة، وهي تتبع بقع الضوء الخاطف تحتها وتغرق في نوم عميق" (عطية، 2003: ص23). وبذلك تكشف القصة عن مدى وعي المرأة بمرارة الحرمان الجنسي، فتسعى إلى زج ابنتها الضريرة المتشوقة للجنس، في مغامرة جنسية تشبع رغبتها، رغم ما في ذلك من مخالفة للشريعة والأعراف الاجتماعية السائدة.

وفي قصة "خيال الظل" للكاتبة "ابتهال سالم" تتيقظ شهوة المرأة المحرومة من الجنس لعجز زوجها، لما ترى من مشاهد جنسية منعكسة على حائط غرفتها المقابل لغرفة الجيران. تستعر شهوتها بعد مشاهدتها ثلاثة كلاب تلاحق كلبة يفوز بها أحدها. يقول الراوي واصفا المشهد الجنسي بين الكلبين: "قفز على مؤخرتها وظل ملتصقا بها، وظلت تتابعهما زائغة العينين، مبتلة الشفتين حتى ألقى جاراها الذي يقطن الدور الأرضي حجراً ففرقهما" (سالم، 1989: ص20). تعود المرأة بذاكرتها إلى ليلتها الأولى لتستحضر النشوة العارمة التي شعرت بها مع زوجها، ثم تسرع فتزج جسدها في فراشه عله يطفئ نار شهوتها، لكنه "ربت بكفه الواهنة على رأسها، لف ذراعه على خصرها، فازدادا التصاقا، تحسست بأناملها بعض الشعيرات البيضاء المتفرقة على رأسها، زحفت يدها من الصدر إلى مشارف البطن، زحفت أكثر، سقطت في الفراغ، حاولت النهوض، فأطبق كفيه على كتفها قائلاً بصوت مخنوق: اقعد يمينك" (سالم، ن.م: ص21-22)، لكنه لا يقوى على تحقيق مطلبها، فتعود لمتابعة المشاهد المنعكسة على حائط غرفتها عساها تجد تعويضاً عن

خيبتها من زوجها، يقول الراوي: "تملصت من بين يديه برفق، محدثة إياه بصوت خفيض وهي تنظر إلى الشخص الذي بدأت تتحرك على الحائط" (سالم، ن.م: ص22)⁽¹⁾.

تسعى هذه القصة إلى تأكيد أمرين أولهما: تحطيم فحولة الرجل المرتبطة بقدرته الجنسية وإظهاره ضعيفاً، عاجزاً، لا يقوى على التواصل الجنسي مع زوجته. وفي ذلك إشارة إلى الفكر النسوي الذي لا يرى في فحولة الرجل رمزاً للرجولة، إنما تكمن رجولته في صفات وسلوكيات أخرى. وثانيهما: سعي المرأة إلى إشباع شهوتها الجنسية بأي وسيلة ممكنة ولو كانت عبر تلك المشاهد المنعكسة على حائط غرفتها. بالإضافة إلى التأكيد على فاعلية المرأة ومبادرتها إلى الجنس حتى يتحقق لها قلب الأدوار بينها وبين الرجل، لتؤكد مكانها في مركز الحدث والنص. وفي هذا خروج عن الأعراف الأدبية الذكورية، وتبطين للفكر الأيديولوجي الذي يوضع المرأة في مركز الكون بديلاً عن الرجل.

يعكس السرد النسوي العربي الحديث جرأة المرأة وإحاحها على المطالبة بكل حقوقها وخاصة حقها في إشباع رغبتها الجنسية. فعندما يكون الزوج عاجزاً تلجأ بعض النساء إلى ممارسة الجنس خارج مؤسسة الزواج، مثلما فعلت "قريال" إحدى شخصيات رواية "نسر بجناح وحيد" للكاتبة "هيفاء بيطار". وهي امرأة في الثلاثين من عمرها، متزوجة من رجل يكبرها بنحو عشرين عاماً، مضى على زواجها سبع سنوات دون أن تتجب وترى العيب في زوجها، تتجه إلى الطبيب "كريم" تشكو من ألم في بطنها وتتعمد أن تسمعه لهاثها المفتعل، "قالت له فجأة: دكتور! زوجي لا يجيد استعمال يديه" (بيطار، 1997: ص11). تشكو له من كون زوجها عنيئاً وعقيمًا لكنها لا تستطيع الانفصال عنه لأنه يعيلها هي وإخوتها، وحينما تعود لمراجعتها تدفعه إلى ممارسة الجنس معها. يقول الراوي: "لاحظ من المرة الأولى التي تعرت أمامه بنفاذ صبر، كم تركز جهودها في إمتاع نفسها [...] وبأنها لا تمثل لعبة الشرف والأخلاق المفروضة سلفاً على المرأة في الشرق، لكنها عاتبته في الليلة ذاتها على الهاتف بأنه لم يجردها من ثيابها كاملة، وبأنها ظلت أسيرة حذائها وجواربها الحريريّة الطويلة.. وظل قميصها عالقاً بكتفيها، أدهشته حقاً جرأتها" (بيطار، ن.م: ص13). وبذلك تكشف الرواية عن مدى توق المرأة إلى ممارسة الجنس بحرية ومتعة حتى لتطالب بأن تتجرد في أثناء الممارسة من كل ثيابها.

1. نشرت الكاتبة قصة تصور حالة مماثلة للمرأة الفاعلة، النشطة مقابل الزوج العاجز بعنوان "الواجب اليومي" انظر: ابتهاج سالم. (1995). "الواجب اليومي" في: إبداع، عدد 9، سبتمبر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 50-51.

وتبلغ المرأة المحرومة من الجنس درجة من الخطورة تجعلها تزهد روح زوجها المتكرر لحاجاتها الجنسية، مثلما يظهر في قصة "وباتت متورمة الجفنين" للكاتبة "زينب حفي". ينفرد الرجل من زوجته بعد عملية بتر أحد نهديهما، وينصرف لإشباع رغبته الجنسية إلى العادة السرية ثم يتحول إلى إنشاء علاقة مع امرأة أخرى، وكلما دعت الزوجة لمداخلة جنسية تعلل بأسباب واهية غير مقنعة، تقول البطلة: "دست لحمي بجانب زوجي على الفراش، أولاني ظهره، قبلت الزغب النابت فيه، انتفض، أراحني عنه، انسحب قائلاً بلهجة متوترة: أعذريني أنا مجهد بعض الشيء. ما بك؟ ما الذي أصابك؟! باغتته ردة فعلي، فغرفاه، رفعت ذراعي، مزقت منامتي من فتحة الصدر حتى موقع السرة، انكشف نهدي أمامه، زعقت فيه: أريد حقي" (حفي، 2000: ص 49-50). حينما تفقد الزوجة الأمل في تواصلها الجنسي مع زوجها الذي تفوح من ثيابه رائحة امرأة أخرى، لا تستطيع المرأة احتمال ذلك، تجهز عليه بموسى الحلاقة، تقول: "الرائحة الغريبة تختفي، تذوي، تذوب، جثت على ركبتي، شممت نشوة رائحة دمه الفائر، وضعت رأسي على صدر زوجي ورحت في سبات عميق" (حفي، ن.م.: ص 55). على الرغم من سلبية سلوكها ورفضه، يظهر أن المرأة مستعدة لأن تذهب إلى أقصى حالات التطرف دفاعاً عن حقها ورفضاً لتهميشها ولو أدى ذلك إلى إقرار جريمة.

يتباين سلوك المرأة المحرومة من الجنس، فبينما تقوم بطلة "حفي" بذبح زوجها نجد "نادية" بطلة رواية "صمت الفراشات" للكاتبة "ليلى العثمان" تهرب من واقعها إلى عالم الأحلام لتحقيق شهوتها من خلال أحلامها الجنسية المتكررة. فبعد موت زوجها العجوز الذي لم يقوَ على فض بكارتها واستجد بعده "عطية" ليؤدي عنه تلك المهمة، تقوم "نادية" بضم العبد إليها إعجاباً بوفائه لسيده، ليواصل خدمتها والإشراف على شؤون عمارتها. يزداد إعجابها به يوماً عن يوم، وتغرق معه في ممارسات جنسية عديدة عبر أحلامها التي توصلها إلى قمة النشوة، تقول "نادية": "ظل صاكا عليّ حتى أوصلني إلى السرير فانسدلنا كشلالين أزيحت عن مصبهما الحجارة، استسلمت له بارتخاء لذيد. كان شعري الطويل يموج على ذراعه وشفته تطبقان على شفتي وجسدي يدفأ بجسده وأنا ألج بارتعاشاتي دهليز المتعة ثم أنسل منه كورقة نعناع معصورة يفوح بللها" (العثمان، 2007: ص 241).

تمر الأيام ويزداد تعلق "نادية" بالعبد "عطية"، خاصة بعد أن رفعت من مكانته، فعلمته القراءة والكتابة وقيادة السيارة ودأبت على تغيير هذامه وتغيير رائحته الكريهة بشتى العطور التي أحضرتها له حتى تتحول أحلامها معه إلى حقيقة بعد أن اقتنعت بأنه الإنسان المناسب لها. تبادل

إلى زيارته في شفته التي منحتة إياها وتمارس معه الجنس. تقول واصفة أحد المشاهد بينهما: "شدّتي إليه بعنف الولهان، أخذ يقبل شعري وكفي الحارسة كفه، تلاطمت النار في جسدي وكأنني في أحد أحلامي معه، نسيت من يكون ومن أكون، ألقيت أردية الفوارق كلها، دسست شفتي في عنقه أرشفت عرقه. أعطيته الحق أن يتحرر من خوفه وتردده. رفع وجهي إليه وحرارة وجهه تذيب الجليد وتكويني والمسافة بيننا تضيق وتضيق.. حتى لم يعد يفصل بين شفتي وسوى بللهما" (العثمان، ن.م: ص250).

عندما يلمحها أخوها خارجة من شقة "عطية" تصفعه بتصريحها: "أنا وعطية نحب بعضنا وسنتزوج"، عندها يقوم بضربها فتحتج قائلة: "ليس من حقك أن تضربني، ولا أن تحجر على قلبي" (العثمان، ن.م: ص254). وبذلك لا تبادر المرأة إلى ممارسة الجنس فقط، إنما تسعى إلى تحطيم الأعراف الاجتماعية المتوارثة، فتقيم علاقة جنسية مع العبد "عطية" لتجعله في منزلة الإنسان الحر وتصر على تحدي أسرتها ومجتمعها وهي ترد على "إيمان" زوجة أخيها التي لامتها بقولها: "هناك تقاليد وعادات عليك الالتزام بها، ماذا سيقول الناس؟ [...]"، هو ذا السؤال الذي يقلقهم، ينفخون فيه حتى صار كالأسهم النارية تطلق جعيرها لنخشي صواعقها [...]. لن أَرْضَخ لهذا الإرث الظالم، ليصرخ العالم أو يحترق، أنا سأعيش ولن أحرم نفسي حقها من أجل ماذا سيقول الناس [...]. اسمعي المفيد، لن أتنازل عن قراري، افعلوا ما شئتم" (العثمان، ن.م: ص263).

إنّ هذه المبادرة الجريئة إلى الجنس وعدم التردد في الاعتراف الصريح أمام الأخ دون مبالاة المرأة بالأعراف الاجتماعية السائدة، تعتبر قفزة نوعية في صراع المرأة ضد السلطة الذكورية ووسيلة تتكى عليها المرأة في إعادة تحديد مفهوم الذات على المأ (Taha, 2006: p.57) ⁽¹⁾.

حينما تقتنع المرأة بحاجتها إلى الجنس لا يصدها شيء عن تحقيق ما تريد، مما يؤكد عناية المرأة بحاجاتها الذاتية التي تجعلها في قمة أولوياتها، حسبما تكشف قصة "كان مرّة" للكاتبة "عفاف السيد". وفيها نلتقي بامرأة تبادر في ممارسة جنسية وسط جمهور محتشد في المترو، حيث تقف المرأة جنب مقعد رجل اشتهت رائحة شعره، ويدفعها الازدحام الى ان تقترب منه جدًا حتى تلتصق به، تقول البطلة: "تحرك جسدي دون دافع نحوه.. حتى انحسر كتفه في بطني.. وتدلّت

1. من القصص النسائية التي تصور جرأة المرأة على المبادرة الجنسية وتحدي الأعراف الاجتماعية والسلطة الذكورية قصة "القيولة" للكاتبة "سلوى النعيمي" سوريا، انظر:

سلوى النعيمي. (1994). "القيولة" في: كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 117-121.

ذراعه إلى حيث أردت أن يكتشف مكان ارتياحي. [...] تعمدت أن أنحني بشدة.. بحجة التقاط قرطي الذي أسقطته حتى لامست صدري ركبته.. فتشبهت لو يفك أزرار اللحظة ويلتقم انتصاب رغبتي. [...] انحنى معي بحثاً عن قرط حجتي، تقاطع توهجه مع عيني وهو يتسلل عبر أنامله إلى ما بعد ظني [...] انتصبنا معاً.. والقرط نصفين (نصفان) بيننا وهو يدفعني إلى زحمة كائنة ويواجهني مشرعاً ذكورته نحوي. تخلخل الهواء بيننا وهو يضغطني باستفاضة فجرت ينابيع الرجفة..!!" (السيد، 1998: ص 63-64).

إنّ هذا السرد الذي يصور ممارسة جنسيّة على الملأ، وسط حشد من الجمهور يعكس المنزلة التي وصلت إليها المرأة في تحديها لمجتمعها، بالإضافة لما يصور من نشاط وفاعلية المرأة في العملية الجنسيّة حتى تصبح شريكاً حقيقياً للرجل، مثلما تصور رواية "باص الأوام" للكاتبة "تجوى بركات". يتناوب الرجل والمرأة الفاعلية في عملية الجنس، تلحق "حسنية" "بعبد الفتاح" بعيداً عن مجتمع الباص، ليغرقا في ممارسة جنسيّة تكون فيها "حسنية" المرشد والدليل الذي يهدي "عبد الفتاح" إلى مواطن إثارتها. يقول الراوي: "تثبت قائمتيها في الأرض. لم تربح جولتك بعد. اقتصني. هاجم. انقضّ، ناور قبلاً. أجل. اضغطها هنا. بعد.. تفتح. فحيحها في أذنيه. على رقبته. في صدره. يدها فيها. فوق الثياب. تحت الثياب تحت. لسانه في فمها. فوق اللثة. على الأسنان. تحت اللسان. لسانه ثعبان ينفخ سمه في فمها. لسانه ثعبان يرقص فوق الشفتين. يتسلل إلى الجوف الرطب الدافئ. يزور الداخل الطري ويتزحلق إلى الجدران الملساء الناعمة كالحرير. لسانها يجيبه. يخاطبه. يخترع الحوار. لسانها يتلوى فوق ذقنه، على أرنبه الأنف. ينزل إلى الصدر وبعض الحلمتين. بورككت يا حسنية. يا لبوة. يا امرأة. يا أمهر النساء. يا وحشة. يا مفترسة. اصبري. دعيني أستعيد أنفاسي. مهلاً. دوري الآن. دعيني أذوقك. أتلذذ بهذا الطعم. أغبّ. أشرب. أشتّم" (بركات، 1996: ص 100)⁽¹⁾.

1. نماذج عن فاعلية المرأة في العملية الجنسيّة أنظر:

سلوى بكر. (2003). *سواقي الوقت*. (م.س.)، ص: 43، 108-112؛ ليلي العثمان. (2002). *العصص*. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)، ص: 143-146، ص: 181-183؛ سمر يزبك. (2005). *صلصال*. (م.س.)، ص: 108-110، 112-126، 131-137؛ زينب حفني. (2006). *ملاحج*. (بيروت: دار الساقى)، ص: 53؛ علوية صبح. (2002). *مريم الحكايا*. (م.س.)، ص: 35، 248، 360؛ حنان الشيخ. (1994). *أكنس الشمس عن السطوح*. (م.س.)، ص: 183-204؛ حنان الشيخ. (2005). *حكايتي شرح يطول*. (بيروت - دار الآداب)، ص: 138-140؛ رجاء بكريّة. (2007). *امرأة الرسالة*. (م.س.)، ص: 250.

وتأتي مبادرة المرأة إلى الجنس أحياناً عرفانا بجميل أداه لها أحد الرجال، وتعبيراً عن إعجابها بالرجل وشوقها إلى مطارحته الغرام، حسبما يتمثل في رواية "نسر بجناح وحيد" للكاتبة "هيفاء بيطار". وفيها تبادر الفتاة الفقيرة "أمينة" إلى ممارسة جنسية مع الطبيب "كريم" شكراً له على جهوده في إقناع زميل له بإجراء عملية جراحية لوالدها، يقول الراوي: "فوجئ بأمينة تمسك راحته بكلتا يديها وتقربها من شفثيها طابعة عليها أعظم قبلة عشقية عرفت في حياتها [...] أفهمته بطريقة غامضة ألا يتوقف، أن يأخذها إلى جناته التي تحلم بدخولها منذ زمن طويل.. لكنه رغم اندماجه السحري معها، ظلّ متيقظاً ومحذراً نفسه ألا ينفاد حتى النهاية، وكأنها أحست بتحفظه وخشيته عليها فهمست له: لا تخش، أنا لست عذراء" (بيطار، 1997: ص 68-69).

تكون في حالات أخرى، مبادرة المرأة إلى الجنس، وليدة عشرة طويلة، مثلاً حدث في علاقة السائق "زيد" و"غادة"، بطلّة رواية "لم أعد أبكي" للكاتبة "زينب حفني". تشعر "غادة" بالوحدة بعد طلاق والديها وانشغال الأب بتجارته وزوجته الصغيرة، بالإضافة لاستسلام أمها لأحزانها وكآبتها، عندها تتردد وهي في سن الثامنة على غرفة "زيد" الذي يداعب جسدها ويلامسها في مواضع حساسة، تشعر هي بالمتعة وتتواصل زياراتها ومداعبات "زيد" لها حتى تتم بينهما ممارسة جنسية كاملة نتيجة إصرارها على متابعة العملية دون توقف، تقول البطلة: "ضمني إلى صدره بقوة ثم نظر في عينيّ بأسى طالباً مني برجاء وتوسل أن أعود إلى غرفتي قبل أن تكتشف أمني غيابي، لم أعر اهتماماً لكلامه، ودفنت شفثي في شفثيه، فجرنا في ومضة خاطفة كل براكين أشواقنا المكبوتة على تربة اللاوعي [...] أدركت أنني لم أعد عذراء، صرت امرأة وأنا أخطو إلى سنتي الرابعة عشرة" (حفني، 2004: ص 27)⁽¹⁾.

وفي حالات كثيرة أخرى يكون الرجل/ الزوج سبباً مباشراً في سعي المرأة نحو مغامرات جنسية محرمة وذلك لانشغال الزوج في أعماله التجارية وكثرة غيابه عن البيت، وهي ظاهرة بارزة في المجتمع الخليجي، مثلاً تكشف رواية "مسك الغزال" للكاتبة "حنان الشيخ".

تصور الرواية الملل والحياة الرتيبة التي تعيشها ابنة الصحراء "نور" صديقة "سهى" اللبنانية لانشغال زوجها في أسفاره وتجارته، مما يضطره إلى التغيب عن البيت لفترات طويلة، لذا تنغمس

1. "زينب حفني" كاتبة سعودية من مواليد مدينة جدة، تلقب "نوال السعداوي" السعودية، نظراً لجرأتها في الكتابة عن المحظور، تعيش اليوم في دولة الإمارات العربية، ولها مقال اسبوعي في جريدة الاتحاد الإماراتية بعد أن تركت العمل في صحيفة الشرق الأوسط الدولية، صدرت لها عام 2006 رواية جريئة جداً بعنوان "ملاح" عن دار الساقي، ط3، انظر سيرة مختصرة لها في: زينب حفني. (2006). نساء عند خط الاستواء. (م.س.)، ص 111.

في علاقات جنسية مع رجال آخرين، حسبما تسرد صديقتها "سهى" فتقول: "وأخذت نور تدخل غرفتي ليلحق بها رجل يتسلل كاللص بينما أجلس أنا في الصالون وفي المطبخ، أنتظر فتح الباب الخارجي ثم صوت إغلاقه، أنتظر خطوات نور [...] هل من يمر بهذا البيت يصدق أن في إحدى غرفه امرأة وإلى جانبها رجل غير زوجها فوق سرير واحد، التقت به في المخزن، وبغيره عند إشارة المرور الضوئية، وبآخر في المستشفى، وفي بيتها عندما أتاها البائع بالمجوهرات والأقمشة لتشتري منها، مع المهندس حين فكرت أن تزرع الحديقة بأشجار من اليابان" (الشيخ، 1988: ص42-43). تعترف "نور" بممارساتها الجنسية مع الجنسيتين، تقول: "وتركت جسمي معروضاً للجنسين كقميص على حبل غسيل يثور ويهدأ كيفما هبّ الهواء" (الشيخ، ن.م: ص117). تحتج البطلة في مبادراتها الجنسية العديدة مع رجال غرباء، على سلوك زوجها وغيابه الطويل عن البيت. الأمر الذي قد يبرر، في نظرها، سعيها إلى الانغماس في تلك المغامرات الجنسية وخرق المحظورات الدينية الإسلامية، على الرغم من كونها تعيش في مجتمع خليجي محافظ، ودون أن تبالي بالعقوبة التي تفرضها الشريعة الإسلامية على المرأة الزانية وهي الجلد والرجم حتى الموت⁽¹⁾.

ترى بعض النساء في ممارستها للجنس وسيلة جيدة لاكتشاف ذاتها التي كانت تجهلها من قبل، حسبما يتبين في تصريح "هاجر"، بطلة رواية "وصف البلبل" للكاتبة "سلوى بكر"، بعد ممارسة جنسية مع حبيبها يوسف، تقول: "هذا هو الرجل الذي انتظرت منذ آلاف السنين، وهذا هو الجسد الآخر المدفون في جسدي ينهض من رقاده ويستفيق فأكتشف وجوده، وأكتشف مع المرأة الأخرى التي هي أنا، المرأة المجهولة التي لم أعرفها من قبل" (بكر، 2004: ص79).

في هذه الأقوال نسمع صدى للفكر النسوي الغربي أمثال "هيلين سيكسو" "Helene Cixous" التي تدعو المرأة لأن تكتب ذاتها وأن تجعل جسدها مسموعاً (Cixous, 1976: p.880)، مما يشير إلى تأثير

1. وَرَدَ نص قرآني بعقوبة الزاني والزانية في سورة "النور"، آية "2" تقضي بجلد كل منهما مائة جلدة على مشهد من الناس دون رحمة، ليكونا عبرة لغيرهما، وفيما يلي نص الآية: "الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مائة جلدة ولا تأخذكم بهما رافة في دين الله إن كنتم تؤمنون بالله واليوم بالآخر، وليشهد عذابهما طائفة من المؤمنين"، انظر: محمد فؤاد عبد الباقي. (1988). **المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم**. (القاهرة: دار الحديث)، ص: 457. تفاصيل أخرى عن عقوبات الشرف في المجتمعات العربية، انظر:

Lama Abu-Odeh. (1996). "Crimes of Honour and the Construction of Gender in Arab Societies", in M. Yamani (ed.), **Feminism and Islam: Legal and Literary Perspectives**, (Reading, England: Ithaca press), pp.141-194.

الكاتبة العربية بالفكر النسوي الغربي الذي تستحضره الكاتبة "عالية ممدوح" في روايتها "المحوبات" على لسان "ليدي" صديقة البطلة "سهيلة" إذ تقول: "الجنس مهم وضروري وعلينا أن نفكر فيه. نفعله دائماً، نمتع أنفسنا وشريكنا، هو فعل محبّب، طريف. أنا أسميه مائي وهو ينبثق مني على مهل بالزيت الطبيعي الذي يقوّي نفسي وجسمي ويخلصني من العلل ونقاط الضعف. أتصور إذا ما بقيت محتويات أجسامنا داخلنا فقد تتحول ضدنا" (ممدوح، 2003: ص250). وبذلك يصبح الجنس علاجاً ووسيلة للتخلص مما قد يعيق الصحة النفسية والجسدية وهذا ما تصرّح به "مريم" بطلة رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح"، بعد مضاجعة "عبّاس" لها وشعورها بالمتعة، تقول: "وأنا، رائحتي بين فخذيّ تغيّرت في المدة الأخيرة، صارت رائحتي من تحت نظيفة، خفيفة، مثل رائحة الهواء النظيف، بعد أن خفت هرمونات، وأحياناً حين أستم أصبعي بعد ممارستي العادة السرية، أحسّ وكأنني أستم جلدًا نظيفاً بلا رائحة" (صبح، 2002: ص44). وبذلك يكشف السرد النسوي الحديث عن مدى جراءة الكاتبات في التعبير عن حاجة المرأة الجنسية التي صارت تجاهر بها على الملأ، بالإضافة إلى اعترافها الصريح بعلاقات جنسية عديدة مع الرجال، حسبما تصرّح بطلة قصة "أهازيج" للكاتبة عفاف السيّد في قولها: "جففت جسدي.. وأستكنت في حضنه ندية ومتمنية لو يرويني مرات آخر.. ليس أول رجالي هو.. لكنه.. أول من فك شفرتي السرية فامتلك البداية [...] وعندما لملمني بحكاية أخيرة... واستكان وهو يجمع القطرات المتبقية على حافة دغلي.. أدركت أنه حين أتى إلى بكارتني.. لم يستل رجولته ليباهي نفسه ليلاً. جففت جسدي مراراً.. وضمني ببelle في كل مرة.. فلم تفاجئني أبداً النشوة. استكنت إلى رغبته التي رغبته.. أحب هذا الرجل.. له رائحة تستقر أنوثتي المتوهجة" (السيّد، 1998: ص17-18).

لا تتردّد المرأة في خوض غمار تجربة جنسية مع الرجل حينما تشعر بحاجتها إلى الجنس. ويبدو أنها تعتمد ذلك لأنها تؤمن بأن ذلك حق لها كما هو حق للرجل، زد على ذلك ما في هذه التجربة الجنسية من خرق للقوانين الذكورية وتجاوز للتأوهات التي يرفعها المجتمع في وجه المرأة، حتى غدا سعيها لخرق المحظورات الاجتماعية أحد المبادئ الأساسية التي تؤمن بها وتحركها.

في رواية "امرأة من هذا العصر" للكاتبة "هيفاء بيطار" تصرّح بطلتها "مريم" بعلاقاتها الجنسية العديدة مع رجال وتفسر ذلك بقولها: "فكرت في أنه ليس في هذا الزمن أفكار أخلاقية وأفكار لا أخلاقية، فالفيزيولوجيا تفرض نفسها. لا أريد أن أكون معقدة. ما معنى أنني امرأة متحررة؟! ألا يعني أن أخوض تجارب عاطفية بالعفوية والانطلاق اللذين يقوم بهما الرجل؟! (بيطار، 2004: ص136). وتثور "شادن" بطلة رواية "مرافئ الوهم" للكاتبة "ليلى الأطرش" على

المحظورات الاجتماعية المرفوعة في وجهها وهي تقول: "علمتني أمي أن امرأة عربية مثلي يضيرها أن تصرح بالمشاعر. أكسر قانونها. أغرس عيني في وجهك الغريب، أتفحصه" (الأطرش، 2005: ص20). يأتي الرجل ليعترف بقدرة المرأة على تخطي القيود وعدم تمكن المجتمع من إقامة الحدود على جسدها وروحها، على لسان "سيف"، أحد شخصيات الرواية، يقول: "لا يستطيع وطن أن يقيم حدوده على جسد امرأة وروحها، لأنها تعرف كيف وأين تكسر قيوده" (الأطرش، ن.م: ص145).

لا يكتفي السرد النسوي بعرض نماذج نسائية جريئة، مبادرة، ومجاهرة بعلاقاتها الجنسية، إنما يزود هذه الشخصيات بقدرة بالغة على مواجهة المجتمع، مناقشته، والعمل على تجذير الفكر النسوي بين صفوفه دون الرضوخ إلى أعرافه وقوانينه. في رواية "لم نعد جوارى لكم" للكاتبة "سحر خليفة" تعرب "سهى" عن مدى اقتناعها بالتعبير الصريح عن شهوتها للرجل، دون أن تبالي بأحكام الناس عليها، مقتنعة بتنفيذ ما تحب وتشتهي تقول: "فما وجه العجب في أن أتمنى رجلاً؟ أليست هذه سنة الطبيعة؟ ولماذا يحق للرجل أن يشتهيني ولا يحق لي أن أشتهيه؟ ألا أنهم قالوا بأن ذلك عيب؟ أنا لا أعترف بصواب أحكامهم ولا بأصالة تصرفاتهم ولذا فأنا أتمنى واشتهي وأحب كما يحلو لي" (خليفة، 1999: ص24). وفي موضع آخر تصرح "سهى" أن علاقتها مع "بشار" لم تكن علاقة حب إنما اندفعت نحوه لأنها تشتهي. وفي هذا خرق واضح للمحظورات الاجتماعية السائدة، حسبما تؤكد في ردها عن تساؤل "عبد الرحمن" حول علاقتها ببشار، يقول الراوي: "وقالت: أنا لا أحبه! حلق (عبد الرحمن) في وجهها وقال بدهشة: كنت أعتقد غير ذلك: قالت ببساطة: كنت أشتهيه! ابتسم وطأطأ رأسه ولم يعقب، فقالت بحدة: نعم كنت أشتهيه، ماذا، ألا يحق لي أن أشتهيه؟! [...] قالت ساخرة: تقصد أنني تخطيت التقاليد، أليس كذلك؟ حسناً، أنا لا أعياً بالتقاليد، إلى الجحيم بكل الناس وبكل التقاليد" (خليفة، ن.م: ص120).

تبدو المرأة واثقة الخطى في كل ما يصدر عنها، غير أبهة برأي الناس والمجتمع، لأنها تؤمن بأنها المسؤولة الوحيدة عن حياتها وسلوكها، ولا تتوانى في تحمل تبعات تصرفاتها، مثلما يبدو في رواية "كم بدت السماء قريبة" للكاتبة "بتول الخضيرى"، فبعد خروج البطلة من ممارسة جنسية مع صديقها النحات "سليم" تقول: "انقضت الساعة، وضعت اصبعي هناك، قلت لنفسى: حمرة المغيب. لم أبك مثلما يحدث في الأفلام المصرية يوم الجمعة. لم أعد صغيرته" (الخضيرى، 1999: ص138). وعندما ترافق أمها للعلاج في فرنسا، تتعرف هناك على شاب يدعى

"أرنو"، وتتطور علاقتهما ويمارسان الجنس، وفي أثناء ذلك يتوقف "أرنو" عن مواصلة العملية إلا أنها تحثه على ذلك بعد أن يقول لها: "أعلم أنك متعبة جسديًا ونفسيًا، يمكن تأجيل ذلك.

- آه. مخطئ أنت يا صديقي، فهذه أحسن حالاتي لاقتناصي" (الخضيري، ن.م: ص184). يسافر "أرنو" وتذكر البطلة أنها حامل، فتسرع لإجهاض نفسها حتى لا تكرر خطأ أمها الذي أتى بها إلى هذا العالم. وحينما يعود "أرنو" يكشف الحوار الذي دار بينهما، أنها ما عادت تلك المرأة الضحية المتوسلة لاعتراف الرجل بمسؤوليته وتجعله في حل من ذلك تقول:

"ظننت أنني أوشك على أن أغير لك حياتك. لكنني اضطررت لأن أتصرف وحدي.

- تتكلمين بجدية، أتريدين القول إنك تودين إنهاء علاقتنا؟

- بل أريد القول إنني كنت حاملا.

ارتبك، عدل ياقتنه: ماذا؟ غرق في صمت، تبثت نبرة أمة الساخرة:

- لا تقل لي إنك تحب الأطفال.

- آسف، آسف جدًا. لا ليس الموضوع حب أطفال. أنا، لا أعرف ماذا أقول.

لم أدرك كيف أشرح لك أسفي، يا إلهي!

- أراك في حيرة للاشيء، لقد حسم الأمر، أنا لا أنتظر رد فعل منك، فقط كنت في حاجة إلى

التحدث إليك في الموضوع" (الخضيري، ن.م: ص197).

وبذلك يقدم السرد النسوي العربي الحديث نموذجًا للمرأة التي لا تعتبر ممارسة الجنس عارًا، وحينما تدرك عدم حاجتها إلى الجنين تسرع في إجهاض نفسها معتمدة على نفسها ودون الرجوع إلى شريكها الرجل.

وبعد فهل يمكن اعتبار هذه الكتابة النسوية المكثفة عن الجنس دعوة إلى الإباحية والكتابة

الفورنوغرافية كما يرى بعض الدارسين؟⁽¹⁾. أم أنّ هناك فكرًا تؤمن به المرأة يؤسس ويرفد هذا

الإقبال الشديد على الجنس؟!

1. نموذج عن الكتابات التي تعتبر الكتابة النسوية كتابة مكشوفة فورنوغرافية تكتبها امرأة تتقصص دور العاهرة أو عاهرة تتقصص دور الكاتبة انظر:

عبد العاطي كيوان. (2003). أدب الجسد بين الفن والإسفاف - دراسة في السرد النسائي. (القاهرة: مركز الحضارة العربية).

يبدو من خلال النماذج السردية التي نوقشت فيما تقدّم، أن كتابة المرأة بصورة مكثفة عن الجنس تصدر عن وعي تام وفكر أيديولوجي عميق تجذر في ذهن المرأة نتيجة مسيرة عناؤها الطويل مع الرجل، جعلتها تتحي الرجل عن مركز الحياة لتتوب عنه قائلة: أنا مركز الكون والمسؤولة عن العالم بعد أن أثبتت التجارب إفلاس الرجل وعدم قدرته على إدارة شؤون هذا العالم بشكل راق يتساوى فيه جميع أفراد دون تمييز بينهم مهما اختلفوا. لذا فهي حين تكتب عن الجنس واصفة مغامرات بطلاتها لا تدعو إلى الإباحية والدعارة، إنما تسعى من خلال هذه الكتابة إلى تقويض الأعراف والقوانين التي أرسنها المؤسسة الذكورية فجردت المرأة من حقوقها بما في ذلك حقها في التعبير عن مشاعرها وعواطفها. ويذهب "ابراهيم طه" إلى الاعتقاد بأنّ توظيف الجنس في الأدب النسوي العربي الحديث بصورة مكثفة يهدف إلى تحقيق أمرين، أحدهما أن الجنس رغبة بيولوجية يتمتع بها الرجال والنساء على حدٍ سواء، لذا فمن حق النساء الكتابة عن الجنس دون قيود مثلما فعل الرجل منذ الأزل. وثانيهما أنّ كتابة المرأة عن تجارب ومغامرات بطلاتها الجنسيّة والجهر بها دليل بارز على نزعة المرأة إلى تحدي المحظورات الذكورية، وبذلك يوظف الجنس في الأدب النسوي كهدف وآلية في نفس الوقت (Taha, 2006: pp.60-61).

2.6. لا حاجة للرجل - الجنس أروع مع المرأة

من مظاهر ثورة السرد النسوي المعاصر فكرة رفض الرجل لعدم حاجة المرأة له حتى في الممارسة الجنسيّة. فعندما يعلن الرجل/الزوج عجزه عن ممارسة الجنس تلجأ المرأة إلى استخدام وسائل أخرى لإشباع غريزتها الجنسيّة، منها ممارسة العادة السرية حسبما يتبين في عدد من النصوص النسوية⁽¹⁾.

في قصة "ذلك الألق" للكاتبة "فوزية رشيد" تتزوج امرأة بدوية من قريب لها رغماً عنها فتكتشف في ليلتها الأولى أنه عاجز جنسياً، تقول البطلة: "لم أكن أعرف كيف يكون الضياع رجلاً سلمته جسدي فلم يعرف لغته" (رشيد، 1997: ص16). لا تجد وسيلة تشبع غريزتها الجنسيّة سوى ممارسة

1. نماذج عن القصص والروايات التي تصور لجوء المرأة إلى ممارسة العادة السرية انظر:

قصة "بيت خالي" في "زينب حفني" (2000). هناك أشياء تغيب. (م.س.)، ص: 19-25؛ هيفاء بيطار. (1999). امرأة من طابقين. (م.س.)، ص: 27؛ زينب حفني (2006). ملامح. (م.س.)، ص: 31، 33.

العادة السرية فتقول: "بللني الندى بصباحه. رفعت ذراعي من خلف الوسادة ودستها في مكان دافئ أداعب شيئاً نافرًا في جسدي. رأيت صولجانًا وماء قدسيًا وطيور نورس ترفرف في الزاوية الضيقة من حوش القلب" (الخميس، ن.م: ص19).

وتكشف "لميس" في رواية "إنها لندن يا عزيزي" للكاتبة "حنان الشيخ" عن مدى متعتها في ممارسة العادة السرية التي لا تشعر بمنثلها مع زوجها، كما تؤكد "يسرى مقدم" في قولها: "في السر خاضت لميس (عادتها) الجنسيّة الأولى فأدمنت ملامسة الخشب ولم تعد بعدها لتأنس لذة سواها. هي اللذة المؤودة عينها التي ما عرفتها لميس في فراشها الزوجي ملخصة بذلك الحرمان المكتوم لنساء أخريات كن يلتمسها بدائل سرية آثمة" (مقدم، 2005: ص154).

وفي رواية أخرى لنفس الكاتبة بعنوان "امراتان على شاطئ البحر" تستعويض البطلة "إيفون" عن الرجل بالبحر الذي تجعله بديلا عن الرجل في مغامرتها الجنسيّة بعد أن "تفك حمالتها فينطلق ثدياها في الماء وتنزع الجزء الآخر من المايوه، تغمض عينيها وتستسلم للماء حتى يفعل بها ما يشاء لتجد نفسها تبتعد خوفاً من أن يسمع تأوها أحد، لتبقى في البحر أكثر من لحظات، ريثما يهدأ كل ما بها، ولم تشأ السباحة، بل تتمنى لو تنقل إلى الشاطئ وكل ما بها قد استرخى من اللذة" (الشيخ، 2003: ص86). وهكذا يصبح البحر بديلا عن الرجل الذي ما عادت تحتاجه المرأة لتحقيق متعتها الجنسيّة وقد توفرت لديها مقومات عديدة، مكنتها من ممارسة الجنس دون رجل.

تشير "لوسي إريجارى" "Luce Irigaray" من خلال المقارنة التي تجريها بين قدرة كل من الرجل والمرأة على امتاع نفسه جنسياً، أنّ المرأة أقدر على تحقيق متعتها الجنسيّة دون وسيط فتقول: "حتى يداعب الرجل ذاته يحتاج إلى أداة: يده، جسد امرأة، لغة... وهذه المداعبة الذاتية تتطلب أقل قدر من النشاط، بينما تستطيع المرأة مداعبة ذاتها دون حاجة إلى وسيط [...] تستطيع المرأة مداعبة ذاتها دائماً ولا يستطيع أحد منعها من فعل ذلك" (Irigaray, 1997: p.363).

تحتد مقاومة المرأة للرجل وتزيد من رفضها له كشريك في العملية الجنسيّة، فتننازل عنه لتغرق في علاقات سحاقية تهدف من خلالها إلى مقاومة الأعراف الاجتماعية الذكورية من ناحية، وتحتج من ناحية أخرى على إهمال الزوج لها وانشغاله في السعي وراء الكسب والمال مثلما تصور رواية "مسك الغزال" للكاتبة "حنان الشيخ".

تصف الرواية علاقة سحاقية نشأت بين "نور" - وهي امرأة خليجية تنذر من كثرة غياب زوجها "صالح" عن البيت لانشغاله بأسفاره وتجارته في دول العالم - وبين "سهى" التي تهاجر مع زوجها "باسم" من لبنان إلى إحدى دول الخليج هرباً من الحرب وسعيًا وراء المال. تلقيها "نور" في مسبح أحد الفنادق وتطلب منها أن تعلمها السباحة، فتستجيب "سهى" للطلب وتتردد على بيت "نور" فتتوطد العلاقة بينهما وتتطور إلى ممارسة الجنس المثلي. تقول "سهى" وهي تصف ممارستهما الأولى: "داهمت السخونة رقبتني، هبطت في آن واحد إلى جسدي، متجاهلة كل شيء. قلت في نفسي: نور تقبلني وما فكرت كما في الواقع أن القبل هي بين الرجل والمرأة، بل تمنيت المزيد، وكانت نور كلما وصلت نقطة في جسدي أيقظتها وتركتها قلقة" (الشيخ، 1988: ص47). عندما تصبح "سهى" من نشوتها تلوم نفسها على ذلك إلا أنها تواصل علاقتها بنور وتزداد تعلقاً بها يوماً عن يوم، تقول: "في الأيام التالية، تجرأت على تقبيل نور، بعد أن أغضت عيني وفتحتها خمسين مرة وما وصلت معها إلى مكان لا يوجد اسمه على الكرة الأرضية إلا بعد أن نملت أعضائي وما فتحت عيني بسهولة [...] وما عاد القلق والغيب يزحفان إليّ كما حدث من قبل" (الشيخ، ن.م: ص53-54).

يُعلق "إبراهيم طه" على هذه الرواية مشيراً إلى إمكانية دراستها في مستويين: أحدهما العلاقات السحاقية كاحتجاج ضد تجاهل الرجال للنساء، وثانيهما اعتبار هذه العلاقات السحاقية بديلاً، تشير النساء من خلالها إلى بقائهن لآعبات نشاطات (Taha, Ibid, p.67)⁽¹⁾.

في حالات أخرى تتجه المرأة إلى السحاق بعد حرمانها من الزواج، مثلما حدث مع "هند" في رواية "ملاح". تنشأ علاقة جنسية مع صديقة لها، وحينما تتزوج صديقتها تسعد لتعرفها بالبطلة "ثريا" للشبه الكبير بينها وبين صديقتها، وتغرق معها في مغامرات جنسية كثيرة تقول ثريا: "كنت أروي منا عطشي وأتقن في إخراج رغبتها المكبوتة، فتتأوه أكثر فأكثر بين ذراعي، عملي أتاح لي التعرف إلى وجوه كثيرة على هذه الشاكلة من النساء. نساء مسعورات، متعطشات للحب، لسماع كلمات الغزل، باحثات عن يروي ظمأهن" (حفي، 2006: ص113).

1. ينتشر السحاق بصورة كبيرة في المجتمعات الخليجية خاصة، وذلك نتيجة الظروف الحياتية التي تعيشها المرأة وحيدة منعزلة في بيتها لانشغال الزوج في أسفاره وأعماله التجارية حسبما قدمنا في رواية "مسك الغزال"، انظر تفصيلاً لعالم المثليات الخليجيات في: زينب حفي. (2006). ملاح. (م.س)، ص: 110-130؛ زينب حفي. (2006). "لا بد أن تغرد البابل" في: نساء عند خط الاستواء. (م.س)، ص25-34.

تتحول المرأة إلى ممارسة الجنس مع امرأة مثلها بعدما تعرضت لعملية اغتصاب جعلتها تكره الرجال وتتفر منهم كالذي حدث مع "سماهر" التي اغتصبها أبوها منذ سن العاشرة حتى الخامسة عشرة ثم شكته للسلطة فزج في السجن، وتردد "سماهر" رأيها في الرجال على مسمع الجميع: "لو كان الأمر بيدي لألقيت الرجال جميعهم في حفرة وأضرمت النار فيها" (حفني، ن.م: ص113).

في أثناء حديث "هند" عن علاقتها المثلية بقربيتها "اقبال" تصف مدى نشوتها ونهمها الجنسي الذي يدعوها إلى معاودة التجربة في نفس اللحظة مما يجعل المرأة شريكا أنجع من الرجل تقول: "سلمت إليها نفسي، تركتها تعصرني بين ذراعيها، تلتهم شفتي، وكلما سمعت تأوهاتني لدى بلوعي أعالي الرعشة، أعادت إحياء شهوتي مجدداً [...] غدا لدي اكتفاء تام بعالم النساء، لا أجد متعتي إلا بامتزاج أنفاسي مع أنفاس امرأة" (حفني، ن.م: ص129-130).

وفي هذا التصريح ما يشير إلى اتجاه الأدب النسوي العربي الحديث إلى خلق شخصيات نسائية لتكون شريكة للمرأة وبديلة عن الرجل في الممارسة الجنسية، وبذلك تبدو العلاقات السحاقية في السرد النسوي العربي الحديث مظهرًا من مظاهر مقاومة الرجل ورفض الزواج.

يلاحظ من خلال مقاربتنا لعدد هائل من النصوص السردية النسوية انتشار موضوع السحاق على مساحات واسعة من أدب المرأة العربية، رغم أن هذا الأدب السحاقي ما زال في طور مراحله التأسيسية حتى في العالم الغربي، حسبما تصرّح "تيري كاسل" "Terry Castle" بقولها: "يمكن لشخص ما الاستنتاج أن مفهوم "الأدب السحاقي" يبقى بشكل ما، تحت النظرية (Castle, 1997: p.532).

على الرغم من ذلك تغرق الكاتبة العربية المعاصرة في وصف علاقات شخصياتها السحاقية خرقاً للأعراف الاجتماعية التي تحرم المرأة من تلك المتعة مع الرجل، الأمر الذي يدفعها إلى تحقيق متعتها مع امرأة مثلها.

في قصة "القمر الفطيم" للكاتبة "أميمة الخميس" تقيم بطلتها "الجوهرة" علاقات سحاقية مع معظم النساء من حولها ويذوي جمالها عندما تتوقف عن ذلك، تسترجع "الجوهرة" علاقتها "بحصّة" ابنة خالتها التي سألتها ذات ليلة: "هل تعلمين لماذا كانت جدتنا بيضاء كنجمة الصبح؟ قالت الجوهرة بلهجة: لا.. وهي تنتظر جواباً يلائم ليلة بجانب حصّة في الجزء الشمالي من السطح. قالت بهدوء وقد تقطعت مفرداتها: لقد كانت.. ترضع القمر!! ولأن الخيالات كانت كثيفة تلك الليلة وأذابت

المنطقة المشروعة بين الحقيقة والخيال فإنهما أرضعتا القمر دون خجل، بل تخلل هذا شهقات وضحكات مكتومة وكأنهما تغوصان في بركة من الرغوة" (الخميس، 1996: ص22). عندما تتزوج "حصة" تتحول "الجوهرة" إلى "منيرة" حتى تقرر الزواج مرة أخرى، مما يثير غضب "الجوهرة"، تقول الراوية: "تمتت الجوهرة بصوت منخفض كسير كأنه شهقتها الأخيرة: لكن، إن ذهبت هل سأرضع القمر وحدي" (الخميس، ن.م: ص24).

ترتبط "الجوهرة" بعد "منيرة" بعلاقة مع "عواطف"، المرأة الحجازية المرطبة بدماء مصرية لكن "عواطف" تلزم سريرها للمرض، وما أن تشرف على استعادة صحتها حتى تأخذها "توره" إلى "الجوهرة" لتمارس معها لعبة الجنس، تقول الراوية: "وتحت تلك النخلة انعطفت الجوهرة عليها وقبلتها وألقتها الطعام بين يديها ومن بين رائحة الحمى و(الفكس) والشاي المنعك كان القمر فخوراً ومتورداً فوقهما ويتحلب فمه للرضاعة" (الخميس، ن.م: ص28).

تسوء حالة "الجوهرة" بعد زواج عواطف للمرة الثالثة ويخبو جمالها: "عندها أخذت تهزل.. تضوي.. ليتهدم كتفها بعد أن كانت تمتلك ذلك الاكتناز الأبيض القادح الذي يستطيع وحده أن يجعلها جميلة في نجد" (الخميس، ن.م: ص30)⁽¹⁾.

ويبدو أنّ "الجوهرة" تجد متعتها الجنسيّة في صحبة النساء، فإذا ما ابتعدن عنها ذوى جمالها واستسلمت للمرض، مما يذكر بدعوة "لوسي اريجاراي" "Luce Irigaray" جمهور النساء أن يبقين قريبات من بعضهن البعض والعمل معاً لمقاومة الاضطهاد والتكرار لهنّ وحرمانهن من بهجتهم وحتى لختهن (Warhol and Hermd, 1997: p.344).

1. قد تصل المرأة إلى أقصى درجات التطرف عندما لا تستجيب شريكها لمغازلتها أو تبتعد عنها فتضع حدًا لحياتها مثلما حدث مع بطلة قصة "صراخ وعينان" للكاتبة "ليلي العثمان" انظر: ليلي العثمان. (2000). *في الليل تأتي العيون*. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر)، ص: 91-99. ومن النصوص السردية الأخرى التي تتعرّض لموضوع السحاق انظر: قصة "الخالة تغني" في: هناء عطية. (1993). *شرفات قريية*. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، ص: 47-48؛ نوال السعداوي. (2004). *الرواية*. (م.س.)، ص: 136؛ ليلي الأطرش. (2005). *مرافئ الوهم*. (م.س.)، ص: 65؛ هاديا سعيد. (1996). *بستان أسود*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 11 وكذلك قصة عادية لا يمكن تجاوزها في: هناء عطية. (2003). *هي وخادمتها*. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 99-102.

تجدر الإشارة إلى أنّ الأدب السحاقي لا يعني بالضرورة الاتصال الجنسي الفعلي بين النساء، كما أنه لا ينفي حقيقة هذا الاتصال بدرجات متفاوتة كما يفهم من تعريف "ليان فادرمان" Lillian Faderman "للسحاق إذ ترى أنّ" السحاق وصف علاقة بين امرأتين تظهر كل منهما نحو الأخرى انفعالات شديدة وعواطف مباشرة، قد يكون الاتصال الجنسي بينهما جزءاً من هذه العلاقة قلّ أو أكثر، وقد يغيب ذلك الاتصال عن علاقتهما، وتفضّل هاتان المرأتان قضاء وقتها معاً متقاسمتين معظم جوانب الحياة" (Zimmerman, 1997: p.81) ⁽¹⁾. توضح "تسمرمان" Zimmerman "قائلة: "لا تعتبر كل العلاقات السحاكية قابلة للتجسد بصورة تامة" (Zimmerman, Ibid., p.81). وعليه فإنّ الكاتبة العربية المعاصرة تعرب في سردها المتخيل لهذه العلاقات السحاكية عن مقاومتها الرجل ورفضه، الأمر الذي يدفعها إلى خلق شخصيات نسائية بديلة تتفاعل معاً في لعبة الجنس، لتؤكد عدم حاجتها إلى الرجل مع الأخذ بعين الاعتبار ما ذهبت إليه كل من "فادرمان" Faderman و "تسمرمان" Zimmerman بعدم تجسد هذه العلاقات السحاكية بصورة تامة في الحياة الواقعية، لتبقى هذه العلاقات آلية تقاوم بها المرأة الأعراف الذكورية السائدة. وبذلك تسعى الكاتبات في وصفهن العلاقات السحاكية إلى ربط هذا الموضوع الجنسي بظروف وعناصر الحياة التي تعيشها، وكأنها تطبق الفكر الذي توقعه "غالي شكري" بقوله: "لن تكون المشكلة هي معنى الجنس في حياتنا، وإنما هي علاقة هذا العنصر ببقية عناصر الحياة" (شكري، 1991: ص319). يوضّح "محمد قرانيا" عدم تطابق الواقع المرصود في الرواية بالواقع المعيش قائلاً: "قد يختلف الواقع المرصود في الرواية عما هو عليه في القناعة الاجتماعية، إذ تجعل الرواية من الحرية الجنسية إشكالية كبيرة معقدة يعاني منها الفرد والمجتمع، منساقفة مع الرؤية التقدمية السائدة في أوساط الكتاب من جهة، وأوساط الطبقة البرجوازية من جهة ثانية" (قرانيا، 2004: ص329). وفي هذين الرأيين ما يدعم الفكر الذي أشرنا إليه من لجوء الكاتبة إلى استخدام موضوع السحاق كألية تحقق بواسطتها رفضها للأعراف الذكورية.

1. تفاصيل أوفى عن رأي "ليان فادرمان" Lillian Faderman انظر:

Lillian Faderman. (1981). *Surpassing the Love of Men : Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. (New York: William Morrow and Co.), pp.17-18.

3.6. في البدء كان الجسد

من مظاهر ثورة السرد النسوي العربي الحديث على الأعراف الاجتماعية والأدبية الذكورية، تكثيف الحديث عن جسد المرأة الذي نجد له حضوراً بارزاً في كثير من الأعمال السردية النسوية الحديثة⁽¹⁾.

تحتج الكاتبة العربية على الفكر الذكوري الذي يحرم المرأة من التمتع بجسدها ويدعوها للتنكر له، مثلما يبدو في رواية "عابر سرير" للكاتبة "أحلام مستغامي". وفيها إشارة إلى حرمان المرأة من ممارسة أي نشاط له علاقة بالمتعة الجسدية حتى ولو كان تناول الطعام، يقول الراوي: "كذلك الزمن الذي كانت النساء يختبئن عن الأنظار ليأكلن، وكأن كل متعة لها علاقة بالجسد لا بد أن تمارسها النساء سرّاً، وأن أي جوع جسدي لا يليق بامرأة إشهاره" (مستغامي، 2003: ص308).

وفي رواية "فوضى الحواس" لنفس الكاتبة تنتقد البطلة "حياة" بطريقة ساخرة الأعراف الاجتماعية التي تصدر حق المرأة في جسدها. وذلك عندما رافقت أمها إلى حمام النساء التركي، تقول: "هنا أنت تتعلمين من عيون الآخرين، كيف تتكرين جسدك، وتضطهدين رغباتك، وتبرأين من أنوثتك. فقد علموك أن ليس الجنس وحده عيباً. وإنما الأنوثة أيضاً.. وكل ما يشي بها ولو صمتاً" ثم ترفض نزع فوطتها عن جسدها امتثالاً لطلب الأم وتقول: "تراها تظن جسدي أحد أملاكها الخاصة؛ لأنها أنجبتي، ومن حقها إذن أن تستعرضه أيضاً على الناس، كأحد إنجازاتها، واجدة فيه عزاءً وتعويضاً عما آل إليه جسدها هي؟" (مستغامي، 1998: ص231-232). وبذلك تشير المرأة إلى تستر المجتمع على جسد المرأة والتطاول على حقها في التصرف به إلا أنها تؤكد في رفضها طلب الأم، أنها صاحبة الحق الوحيدة في جسدها.

وتشير بطلة رواية "الخباء" للكاتبة "ميرال الطحاوي" لمثل ذلك مؤكدة استلاب المؤسسة الذكورية لجسد المرأة وحقها فيه، فتقول: "هذا الكبت التاريخي الذي يمارس على المرأة هو الذي دفع بها

1. نماذج عن السرد النسوي العربي الحديث الذي يكثف من حضور الجسد انظر:

نوال السعداوي. (1988). *امراتان في امرأة*. (بيروت: دار الآداب)؛ آمال مختار. (1993). *نخب الحياة*. (بيروت: دار الآداب)؛ غادة السمان. (1987). *بيروت 75*. (بيروت: منشورات غادة السمان)؛ أحلام مستغامي. (1998). *ذاكرة الجسد*. (م.س.). ميرال الطحاوي. (1999). *الخباء*. (بيروت: دار الآداب)؛ لطيفة الدليمي. (1987). *من يرث الفردوس*. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)؛ حنان الشيخ. (2001). *إنها لندن يا عزيزي*. (بيروت: دار الآداب)؛ منيرة الفاضل. (2000). *للصوت، لهشاشة الصدى*. (م.س.). ليلي الأطرش. (2005). *مرافئ الوهم*. (م.س.).

من مساحات الندية والمشاركة إلى دوائر الاستلاب، إنّ جسد المرأة مؤسسي منذ البداية، وليس الوأد إلا صورة من الاحتكار الذي يؤدي إلى علاقات ظلامية يحل فيها القهر مكان الحب والتواصل" (الطحاوي، 2000: ص122).

إنّ هذه النظرة الذكورية لجسد المرأة كفيلة لأن تفقدها حرية الحركة، مما يجعلها ترى ذاتها سجيناً بسبب تقديس ذلك الجسد. وبالتالي لا تتمكن من تحقيق ذاتها وما تحلم به، مثلما حدث لبطلنة رواية "مسافر في دمي" للكاتبة "عائشة أبو النور"، التي ترى سبب شقائها في جسدها، إذ حرمت من تحقيق موهبتها الفنية لأنها رفضت استباحة جسدها، تقول: "إنّي أتعذب وأنا أحس نفسي سجيناً جسدي، سجيناً المعتقدات المتوارثة التي تلجم عقلي، سجيناً اللغة والحروف التي أتحرك في إطارها [...] جسدي، ذلك المارد المصنوع بإتقان سبب كل شقائي وتعاستي [...] في مهنتي تعارف أربابها على أن يكون الجسد هو جواز مرور صاحبه إلى دنيا النجومية والأضواء، حتى لو كانت موهبتها في حنجرتها وليست في استدارة قوامها" (أبو النور، 1988: ص146-151).

تسخر الكاتبة العربية من هذه النظرة التي تحف الجسد بهالة من القدسية حتى غدا جسد المرأة الشغل الشاغل للمجتمع العربي الذكوري، فصرفه عن التفكير في قضايا حياتية ووطنية مصيرية حتى ضاعت الأمصار العربية، في اعتقاد "يوسف"، حبيب "هاجر"، بطلنة رواية "وصف البلبل" للكاتبة "سلوى بكر". فهو يرى أن سبب تخلف الأمة العربية هو حرصها البالغ على عوراتها وأجسادها.

تستعرض "هاجر" أعضاء جسم "يوسف" الواحد تلو الآخر ذاكرة اسمه، وحينما يسألها عن اسم عضوه الذكري ترفض ذكره، فيقول "يوسف" مهتاجاً: "لن تنطقي اسم قدس الأقداس المجلل بالأسرار، الذي عبدناه ذات يوم وما زلنا عبيداً له، سر تخلفنا وانحططنا، مبعث فصامنا الاجتماعي وجبننا الأخلاقي، أخلصنا له من الليل إلى الليل حتى التهم نهاراتنا وغيبَ شمس حضارتنا، فسقطت بغداد والقاهرة وراحت الأندلس كلها" (بكر، 2004: ص8).

يبلغ احتجاج المرأة ذروته حينما يسعى المجتمع بأعرافه السائدة إلى تشويه جسد المرأة من خلال عمليات الختان التي يقضي بها، دون الاهتمام بما يجر على المرأة من عذاب وحرمان من متعتها الجنسيّة، مثلما يظهر في قصة "طقوس" للكاتبة "بثينة خضر مكي" (السودان). يهجر زوج سوداني

زوجته بعد سنتين من زواجهما لعدم ختانها، ولما كانت تحب زوجها وترغب في استعادته، تخضع لرغبته وتجري عملية الختان التي تشعرها فيما بعد بالألم شديد وهي تضاجع زوجها، عندها تدرك سبب صراخ "سعدية" ليلة عرسها، ثم تفقد مشاعر الحب نحو زوجها، تقول البطلة: "لقد جفت دماء الحب واللهفة ورومانسية لقائي بزوجي في ذروة الألم الجسدي الذي كنت استشعره في كل مرة.. بينما زوجي يبدو أكثر انتعاشاً وزهواً كذكر الطاووس، ويعتبر تأوهاتى وتوجعي نوعاً من الدلال الأنثوي، يقوي في نفسه الشعور بفحولته" (مكي، 1996: ص76)⁽¹⁾.

يعمل ختان المرأة على تشويه جسدها ومن ثم حرمانها من المتعة الجنسيّة، إضافة لما يجر عليها من مشاكل جنسيّة أخرى، إذ يشق على الرجل في كثير من الحالات فض غشارة بكارة المرأة المختونة، مما يضطره إلى الاستعانة بخدمات الطب لتحقيق ذلك.

في رواية "أشجار قليلة عند المنحنى" للكاتبة "نعمات البحيري" يعجز الزوج "عائد" عن فض بكارة زوجته "أشجان" بسبب ختانها، فيعرضها على طبيبة نساء، لتجري لها فيما بعد عملية فض بكارة، تقول "أشجان":

"سمعتها تسأله بعد كشف دقيق:

- مصرية؟

- نعم.

نظرت إليّ وهي تكتب في أوراقها شيئاً ثم قالت: واضح.

ودهشت وكأننا نحن المصريات نعرف من أسفل، ولم أفهم الموضوع الذي تعنيه الطبيبة غير آثار اجتزاء جزء من الجسد، يظل مثل خاتم تختمننا به أعراف وتقاليد غبية منذ الصغر، ثم أكدت الطبيبة أنه لا بد من إجراء عملية جراحية" (البحيري، 2000: ص70).

1. تفاصيل أوفى عن ظاهرة الختان وأضرارها انظر:

سهام عبد السلام. (2003). "الختان - نظرة نقدية للحجج الطبية والفقهية السائدة" في: "المرأة العربية والمتغيرات العالمية". (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 175-185.
هيئة التحرير. (1990). "ختان البنات (الخفافض)" في: السوار. (حيفا، عدد 20)، ص: 6-10.

وفي هذا الكلام ما يؤكد نقمة المرأة العربية عامة والمصرية خاصة على أعراف المجتمع التي تؤدي إلى تشويه جسدها، مما يسبب لها عاهتين مستديمتين: جسدية ونفسية⁽¹⁾.
تعتبر المرأة هذه الممارسات انتهاكا لجسدها واعتداء على حريتها وخصوصيتها فلا يحق لأحد التدخل في شؤونها ولو كان أقرب الناس إليها، وهذا ما آمنت به "زهرة"، بطلة رواية "حكاية زهرة" للكاتبة "حنان الشيخ"، حسبما يظهر في قولها: "أريد أن أكون لنفسي، أن يكون جسدي لي، حتى المسافة الأرضية، والفضائية من حولي يجب أن تكون ملكي. وإذا رضي زوجي أن يبتعد عن جسدي، لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة." (مسافتي) (الشيخ، 1998: ص112).

1. يعنى الشعر النسوي العربي بظاهرة تشويه جسد الأنثى مثلما نجد في النصوص السردية، ففي قصيدة للشاعرة الإماراتية "طبية خميس" بعنوان "ماء المرأة" تصف الشاعرة ممارسات المجتمع الذكوري على جسد المرأة وتحويله إلى معبد مقدس، تقول:
"ما أوسع فرج الأنثى:
حياة.

وما أصبى ما قد صممه لها الرجال

من عصابات ومساحات.

وكينونة وسوائل.

حولوها إلى معبد ضيق

بخروه وعطروه

ثم فيه حبسوا الفرج". انظر: طبية خميس (2000). **خمرة حب عادي**. (م.س.)، ص: 58.

وفي قصيدة للشاعرة الفلسطينية "نداء خوري" بعنوان "أنثى" تؤكد الشاعرة أن القيود المرفوعة في وجه المرأة هي قيود على الجسد، تقول فيها:

"تماسك جيداً

أيها الجدار تماسك تماماً

قبل طقس العنصرة

تماسك كلك

كي تسند

هذا الانتصار

على الجسد

وهذا الاستقلال

من قلائد الغبار

ومن هذا العنق

المنفرط"

انظر: نداء خوري. (1998). **خواتم الملح**. (م.س.)، ص: 106.

يتفق إيمان "زهرة" مع نظرة الكاتبة اللبنانية "نجوى بركات" إلى جسدها إذ تعلن أنها المالكة الوحيدة لجسدها والمسؤولة عنه، وتثور ضد من يحاول مصادرة ذلك الحق منها، الأمر الذي يوضح وجهة النظر النسوية إلى الجسد، تقول "بركات": "جسدي ليس ملكا لغيري. جسدي الذي ترغبون يرشح هو أيضًا بالرغبات. عوالمه دفينه وغنية وله عقل يتكثك قنبلة موقوتة فاحذروه. صار لجسدي وعي بعد أن عرف بأنه ليس لعنة تتبغي موارثها خلف الجدران، فهم جسدي أخيراً بأنه البوصلة إلى الاتجاه الصحيح، وبأنه قضية تستحق أجمل الثورات" (بركات، 1999: ص142-143). وفي هذا الكلام ما يؤذن بتحول عظيم في نظرة المرأة إلى جسدها ووعيها به، كما يتمثل في صنع الكاتبة "ميرال الطحاوي"، فقد جعلت إهداء روايتها "الخباء" لجسدها، حسبما ورد في استهلالها، تقول: "إلى جسدي.. وتد خيمة مصلوبة في العراء" (الطحاوي، 1999).

يعلق "عبد الرحمن أبو عوف" على هذا الإهداء قائلاً: "وتحليل خطاب مفردات هذا المفتاح الدال يؤكد مدى مجانية الإنكفاء والاستغراق المرضي في حسيّة وثنية الجسد كرد فعل لعداء وجهامة وتوحش العالم الخارجي لبيئة البدو القاسية ودورة حياة العائلة عريقة الأنساب ذات الأعراف والتقاليد القبلية الخائفة للحرية والانطلاق اللامحدود" (أبو عوف، 2001: ص34-35).

يعتبر هذا التطور الكبير في نظرة المرأة العربية إلى جسدها ووعيها به، أحد أسباب رفضها الزواج، لما فيه من انتهاك وامتهان لجسدها. في رواية "البانجانة الزرقاء" للكاتبة "ميرال الطحاوي" تدعو المرأة إلى رفض الزواج لأنه يحط من قيمة جسد المرأة، يقول الراوي: "وعلى المرأة أن تتعامل بمنطق ملكية جسدها، ملكية عفته وبكارتته في مقابل تسليع الجسد أو سقوطه وعهره حتى داخل المؤسسة الاجتماعية وأولها الزواج بما يحمل في أشكاله التقليدية من اهتراء قيمي وامتهان لجسد المرأة" (الطحاوي، 2000: ص129). وبذلك تلنقي بطلّة "الطحاوي مع "نجوى بركات" في تصريحها المذكور، وتؤكد أن المرأة وحدها هي المالكة لحرية التصرف بجسدها.

يصيب المرأة جزع شديد عندما تلاحظ ذبول جسدها وتغيّره بسبب عمليتي الحمل والولادة، وهذا ما يظهر على "ترجس" أم "مريم"، بطلّة رواية "مناهة مريم" للكاتبة "منصورة عز الدين" (مصر). حين تلاحظ ما طرأ على جسدها من تغيير بسبب الحمل تجزع لأنها فقدت لذة امتلاك جسدها، كما ورد على لسان الراوي الذي يقول: "هذا التحول أفقدها لذة امتلاك جسد واحد متماسك بلا تغيرات جوهريّة تطرأ عليه.. جسد لا يخدعها ويتغير مرة كل شهر غارقاً في أسرارهِ الخاصة [...] باتت نرجس تكره جسدها أكثر من أي وقت مضى [...] تمنّت أن تموت شابة دون مرض ما.. كانت غير راغبة في أن تشهد المزيد من الدلائل على خيانة جسدها لها. لم تود أبداً أن تكون شاهدة

على تهاويه وذبوله وتحوله إلى ما يشبه الجيفة البعيدة تمامًا عن الجسد الحبيب والمخيف الذي ألفتته وتعايشت معه" (عز الدين، 2004: ص 43-47)⁽¹⁾.

يبلغ احتفاء الكاتبة العربية بجسدها أقصاه في استعارتها قالب لغوي ورد في "إنجيل يوحنا" مع بعض التحريف، لتظهر مدى احترامها لجسدها والمكانة الرفيعة التي تخص بها جسدها، فقد ورد في الإنجيل: "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله" (إنجيل يوحنا، 1977: ص 145). تأتي "كارمن"، إحدى شخصيات رواية "الرواية" للكاتبة "توال السعداوي" وتقول في لحظة انتشاء جنسي مع زوجها "رستم" ما يلي: "في البدء كان الجسد وليست الكلمة يا رستم، أعني الجسد الكلي، ويشمل العقل والروح والقلب والوجدان والنخاع والعظام" (السعداوي، 2004: ص 121).

وفي هذا التعبير ما يعزز رأي "قدوى مالطي دوغلاس" "Fedwa Malti- Douglas" في خطاب السعداوي السردى إذ تقول: "لا يتوقف الجسد الإنساني عن أن يكون محوريًا في خطاب السعداوي" (Malti-Douglas, 1995: p.172).

تدعم الشاعرة العربية المعاصرة زميلتها الكاتبة في تمجيد الجسد حتى تجرأت بعض الشاعرات المعاصرات من مجتمعات عربية محافظة كالمجتمع الخليجي على وصف الجسد الأنثوي والإسهاب في تفاصيله. تقول "ناتالي هاندال" "Nathalie Handal" في معرض حديثها عن الشاعرة السعودية "فوزية أبو خالد": "إنها تصف أجساد النساء وتتحدث بحرية عن الجنس في أعمالها" (Handal, 2000: p.27)⁽²⁾.

يبدو أن الكاتبات العربيات المعاصرات منشغلات بأنفسهن، فلم يعد جسد المرأة محظورًا، إذ تكشف نصوص سردية نسوية كثيرة عن متعة النساء وهن يتحدثن عن أجسادهن، يلمسناها، ويداعبنها، محققات دعوة "سيكسو" "Cixous" بضرورة كون أجسادهن مسموعة (Taha, 2006: p.61). في قصة "قرحتي" للكاتبة "منى حلمي" تبدو البطلة جريئة في تمردتها على القيود التي تمنعها من لقاء حبيبها، وحينما تتصالح مع جسدها تشعر بقوة وحماس وهي تعبر عن شوقها لجسدها، تقول: "استعدت إحساسي الغائب أن لي جسدًا.. أشعر بقوة وحماس، وشفاء. اشتقت إليه، بسخاء يتدفق

1. يصل تمجيد المرأة لجسدها درجة تجعلها لا تؤمن بتغيير صورته وذبوله وتقنع نفسها أنها ما زالت تتمتع بجسدها الجميل، نموذج عن هذه المرأة انظر: قصة "ترميم" أميمة الخميس. (1996). أين يذهب هذا الضوء؟ (بيروت: دار الآداب)، ص: 34.

2. تفاصيل أوفى عن الشاعرات المعاصرات من مختلف الأقطار العربية، انظر:

Nathalie Handal. (2000). *The Poetry of Arab Women*, Ibid.,

في دمي. في هذه اللحظة - وبعد طول غياب - أستعيد نبضة قلب هاربة، أميز جيداً إيقاعها. في هذه اللحظة - وبعد طول غياب - أستعيد ملامحي تصنعني دون غيري. على يقين كامل، أنني هذه اللحظة، أستطيع الانتصار على العالم. في هذه اللحظة، أنا.. تماماً.. حقاً.. بشكل مطلق (أنا) (حلمي، 1990: ص75).

وعليه تترك المرأة ضياع نفسها وهي متكررة لجسدها، إلا أنها تعود إلى ذاتها عندما تستعيد وعيها بجسدها وتتصت لذبذبات إيقاعه، حسبما يتمثل في كلام "زينب"، بطلة رواية "باب الحيرة" للكاتبة "أنيسة عبود"، تقول زينب معبرة عما أصابها من أسى نتيجة تنكرها لجسدها: "نظرت إلى جسدي في المرأة، لأول مرة أجرو أن أنظر إلى جسدي، شعرت بالأسى على هذا الجسد الذي يفقد سنة بعد سنة، رفته ونضارته، وتساءلت: لمن أخبئ هذا الجسد، وائل لن يعود.. لماذا كل هذا الصبر واللمح لحرائقي" (عبود، 2002: ص46). تسعى "زينب" إلى تحرير جسدها وتمارس الجنس مع آرام قائلة: "عندما جلست على الكرسي لم أعط جسدي، بقيت في الثياب الداخلية، كان جسدي يملأ المرأة التي قبالي، تذكرت السور الذي أسور به هذا الجسد وتذكرت أنه سيطمر في التراب وأن الروح حية لا تفنى [...] راح آمون يقبلني من عيني إلى فمي ثم إلى رقبتي ثم إلى صدري وعندما امتدت أنامله إلى حلمة الثدي لم أعترض، أغمضت عيني وتلاشيت بين ذراعيه، همس في أذني فلم أرد.. كنت موافقة. تباطأ في حريقه منتظراً ردة فعلي فأسرعت، وجدنتي متوحدة به وعندما فتحت عيني لم أعرف أيهما جسدي وأيهما جسده" (عبود، ن.م: ص47-48).

يبدو جلياً أثر الفكر النسوي الغربي على الكاتبة العربية، خاصة بعد اطلاعها على الحركة النسوية في الغرب مما زادها وعياً بجسدها وجرأة في التعبير عن حاجات هذا الجسد، وقد عمدت بعض الكاتبات إلى جعل نتاجها الأدبي بوقاً لرائدات الفكر النسوي الغربي. ففي رواية "كم بدت السماء قريبة" للكاتبة العراقية "بتول الخضير" تعمل الكاتبة على بث أفكار "هيلين سيكسو" "Helene Cixous"، إذ تدعو ممرضة في مستشفى فرنسي إحدى المريضات لأن تتصت إلى جسدها في قولها: "نحن نؤمن أن المرأة يجب أن تتصت لما يقول لها جسدها، فإذا كنت متعبة فلا تتحركي، وان شعرت بالنعاس فنامي" (الخضير، 1999: ص191). وفي هذا نقل لآراء "سيكسو" "Cixous" التي أشرنا إليها فيما تقدّم.

وفي رواية "المحوبات للعراقية" عالية مدوح" نسمع صدى أفكار "سيكسو" "Cixous" في حث "تيسا" للراوية/البطلة "سهيلة" على التمتع بجسدها وهي تراقص "فاو"، تقول لها: "تجسّسي على جسمك، انزفيه قطرة قطرة، أحرقه مليمتراً بعد مليمتراً. انسي الخرافة والتراجيديا. لا تبحتي عن

أي حلول، لا تخافي النبذ والدنس. خربي واهزئي من الموت، ليس موتك أو موتي أو موت رجلك. عليك أن تعرفي أن لا نصير لك إلاك وحدك وفنك. لن يحصل فاو سوى على ما تبعثينه فيه" (مدوح، 2003: ص229). وفي هذا ما يشير إلى أثر الفكر النسوي الغربي على الكاتبة العربية نتيجة اتصالها بالحضارة الغربية، مما زادها جرأة في الحديث عن تجاربها والاصغاء لايقاعات جسدها التي لم تعد قادرة على كبح جماحها، فأطلقت لها العنان، مثلما تكشف رواية "مراي الوهم" للكاتبة "ليلي الأطرش"، من خلال مشهد جنسي بين البطلة "شادن" و"محمود أبو طير" الذي كان عملياً، مقدماً، وجريئاً برأي البطلة أكثر من حبيبها الذي تمنّت هذا المشهد معه، تقول "شادن": "جذبني فلم أقاوم، تلهث أنفاسه ساخنة حول عنقي ووجهي وشعري، يطبق على شفاه بكر طالما تمنيت أن تقطف أنت براعتها، يقاوم جسدي رفضي ويندفع إليه والتجربة، أجفل بيده فوق الصوف تعتصر صدري، وأرتعب بصحوة جسد لم يمسه بشر غيري" (الأطرش، 2005: ص8).

لم تعد الكاتبة العربية تتردد في كشف ممارسات وتجارب بطلاتها ورغباتهن في إشباع حاجات الجسد، بل صارت تتعمد هذه الأمور، كمظهر من مظاهر خرق المحظورات ومقاومة الأعراف الذكورية.

في رواية "امرأة الرسالة" للكاتبة "رجاء بكية" تصف الراوية حاجة البطلة "نشوة" إلى رجل يحتوي جسدها قائلة: "الأيام الخمسة الأولى من الشهر تحدث لجسدها فورة عشق، وتحسّ أنه يريد من يحتويه وتتبعث منه رائحة حناء معتق لا تفهمها تحت ملابسها" (بكية، 2007: ص231-232).

تجد المرأة متعة كبيرة وهي تتحدث عن جسدها، تتأمل مفاتنه عبر المرأة وتداعبه في أثناء الاغتسال، كما تصور عدد من النصوص النسوية⁽¹⁾.

في رواية "بنت الخان" للكاتبة "هدية حسين" (العراق) تصف البطلة "محاسن" نشوتها العظيمة ورذاذ الماء ينصب على جسدها في أثناء استحمامها فتقول: "حين ينزل الماء على جسدي يشعرني بلذة غريبة تذكرني بشيء سقط من تقويم رغباتي الدفينة، أنزلق واسترخي تحت رذاذ الماء، أترك منحدراته الناعمة تأخذ مسارها بين انخفاضات جسمي، يعن لي أن أخرج عارية، للمرة الأولى أفكر بهذا الأمر، لماذا لا أتعري ما دمت وحدي في البيت" (حسين، 2001: ص144).

1. نماذج عن النصوص التي تصور مداعبة المرأة لجسدها ومتعتها الجسدية عند الاغتسال انظر: قصتي "الخالة تغني" و"غرفة للسيدات" في: هناء عطية. (1993). شرفات قريبة. (م.س.)، ص: 47-48، ص: 57-58؛ قصة "أهازيج في: عفاف السيد. (1998). سراديب. (م.س.)، ص: 13-18؛ فوزية رشيد. (1997). امرأة ورجل. (م.س.)، معظم قصص المجموعة؛ زهور كرام. (2004). قلادة قرنفل. (م.س.)، ص: 122؛ ليلي الأطرش. (1988). وتشرق غرباً. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 54 وغيرها.

تتوغل الكاتبة المعاصرة في وصف جسد بطلتها مفصلة الحديث بصورة خاصة عن أعضائها الجنسية، لتؤكد رفض المرأة للأعراف الاجتماعية والدينية التي تقضي بضرورة التستر على الجسد، مثلما يظهر في حديث الراوية عن "نازك"، بطلّة رواية "امرأة من طابقين" للكاتبة "هيفاء بيطار"، إذ تقول: "تُرفض التعليم الديني الذي أزهد روحها وأعصابها بمفهومي الحرام والحلال، تتوق حلمتها لشق القميص والتعمد بنور الشمس، تتوق شفتاها لقبلة تعطي فيها روحها وتأخذ روح الحبيب، الفم لم يخلق للطعام بل للقبلة، واليدان لم تخلقا للاشتباك والصلاة فقط بل لاحتضان الحبيب وتحسسه" (بيطار، 1999: ص33)⁽¹⁾.

وفي قصيدة بعنوان "مانجو" للشاعرة "ظبية خميس" (الإمارات) تظهر فيها المرأة مشغولة بجسدها تتأمله في المرأة، تمسحه بالزيوت العطرية وعرق المسك، تتأمل ثدييها وتداعبهما منتظرة انفجارهما عن اللذة حتى بدا جسدها ثمرة مانجو شهية ومكتملة تنتظر من يقطفها، تقول:

"نظرت في المرأة إلى صدرها

ثدياها الممثلتان حتى الثمالة

وحلمتها الملونتان

برعمان مشدودان

أمسكتها بيديها الاثنتين

وصارت تلمسهما

وترقب كيف ينفجران من اللذة

فيما بعد.

ها إن جسدها الآن

صار ثمرة (مانجو)

شهية ومكتملة

1. تبدو هذه الأوصاف مستعارة من قصيدة للشاعر السوري "نزار قباني" من قصيدة له بعنوان "تهداك"، يقول فيها "تهداك ما خلقتا للثم الثوب... لكن.. للفم" انظر: نزار قباني. (1973). قالت لي السمراء. (بيروت: منشورات نزار قباني)، ص: 124-127.

تعج بالنضوج الذي ينتظر انفجاره.

كي يسيل على شفيتين

تتقنان التهامهما بلذة وبُطء" (خميس، 2000: ص155-156).

ويعترف الرجل الرسام في قصة "رسم بياني" للكاتبة "فوزية رشيد" بأنّ "الجسد عند المرأة قوة لا تضاهي" (رشيد، 1997: ص26). وتفخر المرأة باكتمال جسدها في قولها: "وجسدي مكتمل كجسدك! هذا إذا نظرنا إلى الأمر بعيداً عن فرويد وعن فلسفات التتقيص والتحقيق الرائجة" (رشيد، ن.م: ص27). وبذلك تعارض البطلة ما يذهب إليه "فرويد" "Freud" وتلاميذه من أنّ المرأة تشعر بالنقص الجسدي مقارنة بالرجل، وهو ما سماه "فرويد" "حسد القضيب" "Penis Envy"⁽¹⁾. تعزو المرأة لجسدها أهمية بالغة جداً تعادل قيمة الحياة بنظرها. فعندما يذوي جسدها ويرتخي، ترتخي معه الحياة ويتهدل الزمن بنظر "ابتسام" في رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح"، تقول: "عرفت أنّ الجسد حين يرتخي ترتخي معه أشياء كثيرة، الزمن نفسه يرتخي ويتهدل، والأحلام نفسها ترتخي مع التقدم في العمر، كل شيء يصبح بطيئاً من حركة المشي إلى حركة الأحلام في الرأس" ثم تردف وهي تنظر إلى جسدها في المرأة قائلة: "ما عدت أعرف صوتي من صداه، هل أنا الصدى أم الصوت؟ هل وجهي أمامي في المرأة صدى لارتخاء كل الأشياء في نفسي؟" (صبح، 2002: ص296-297).

هذه النماذج السردية المذكورة تؤكد حرية المرأة واستقلاليتها. إذ لم تعد تابعة لأحد، هي المسؤولة الأولى والأخيرة عن حياتها وما يتصل بها. هي المتحكمة بجسدها ولها مطلق الحرية في التعامل مع جسدها كيفما شاءت، والحديث عنه حسبما يحلو لها، وقد باتت تؤمن بقدرة جسدها الهائلة التي لا تضاهي على بعث المتعة الجنسية في روحها بعيداً عن ممارسات الرجل الذي لا يرى فيها سوى متعة جسدية، وفي هذا خرق بيّن للمحظورات الذكورية المرفوعة في وجهها.

1. "حسد القضيب" عنصر أساسي في النزعة الجنسية الأنثوية والقوة المحركة لجذليتها عند "فرويد" "Freud"، وينشأ من اكتشاف الفروق التشريحية بين الجنسين، فتشعر البنت بالظلم قياساً إلى الصبي في امتلاك عضو ذكري مثله، انظر: راما ن سلدن. (1991). النظرية الأدبية المعاصرة. (م.س.)، ص: 214.

الباب السابع: استراتيجية خرق الثالث المحرم

يكشف السرد النسوي الحديث عن عناية المرأة بذاتها حسبما تقدم، حتى غدت الذات الأنثوية محور الكتابة النسوية، تلك الكتابة التي تموضع المرأة في مركز الكون، لتصبح هذه الذات من وجهة نظر المرأة كل الواقع المعيش. وعليه فقد انصرفت الكاتبة العربية المعاصرة إلى التعبير عما يجيش في نفسها من خواطر، أحلام، مشاعر، ورغبات حتى غدت هذه الأمور بؤرة الكتابة النسوية.

اتخذ بعض النقاد الرجال عناية المرأة بذاتها ركيزة أساسية في هجومهم على أدبها. إذ يرى "عفيف فراج" أنّ "عدم التشابك بالدرجة الكافية مع القضايا الوطنية والاجتماعية أفقر مضامين القصة النسائية بشكل عام وضيق من أفقها ومداها. وحين تنطق القصص النسائية بمثل هذه المضامين يجيء النطق صراخاً من الحلق مفرغاً من تجربة المعاناة" (فراج، 1980: ص24).

وفي رأينا، أن هذا الرأي قد يجانب بعض الصحة في الحكم على أدب المرأة خلال مرحلتي التقليد والتمرد على الأعراف الأدبية الذكورية، إلا أنه يتراجع عن وصف أدب المرأة المعاصرة في مرحلة الثورة. فقد اعتبرت كتابة المرأة عن قضاياها الخاصة في بواكير نتاجها من العناصر الضعيفة لكتابتها، أما اليوم فقد صار هذا الخاص، حسب المنظور النسوي، فعلاً سياسياً في ذاته وذلك في سبيل تحقيق الهدف الذي يسعى إلى تغيير الحالة المفروضة على النساء (Golley, 2003: p.XII). زد على ذلك أن كتابة المرأة المعاصرة لم تقتصر على مضامين ذاتية بل خرجت منها إلى مضامين عامة حتى "اخرقت في ابداعها الأدبي كل المفاهيم الاجتماعية السائدة لتنفذ إلى جوهر الحياة العربية وتكشف بجرأة ومسؤولية عن مصدر العلل السياسية والاجتماعية" (شعبان، 1993: ص231).

إنّ العذاب الذي عانت منه المرأة العربية سابقا جعلها تتخذ استراتيجية خاصة في كتابتها، عملت على نسجها بدقة وعناية فائقة لتخرق الثالث المحرم الذي فرضته عليها المؤسسة الذكورية. وفي هذا القول ما يذكر بمقولة "فرجينيا وولف" "Virginia Woolf" بأنّ "الأدب يشبه شبكة عنكبوت، ينسج برقة وبطء، لكنه يستمر في نسج الحياة عبر الزوايا الأربع، وهذه الشبكة لا تنسج بواسطة مخلوق روحاني، إنما هو عمل من عذاب الإنسان" (Cohen-Mor, 1993: p.XII).

هذا الخرق للمحظورات الذكورية زاد من معاناة المرأة دون أن يصدها عن مواصلة إبداعها الأدبي لإيمانها بصدق دربها. فقد عوقبت المرأة نتيجة تحديها المؤسسة الدينية والسياسية وكان عقابها مضاعفاً: لكونها معارضة، ولكونها امرأة أيضاً (Faqr, 1998: pp.175-176).

في حديثه عن إبداع المرأة الروائي في المغرب العربي يؤكد "بوشوشه بن جمعة" أن إبداع المرأة لا يقتصر على الذات إنما يتشعب إلى مضامين أخرى، فيقول: "إنّ إبداع المرأة لا ينطلق على الذاتي من عوالم أنوثتها، بل إنه ينفتح على الموضوعي من قضايا المرحلة الراهنة التي تعيشها وتتفاعل معها من خلال صياغة جوانب منها فيما تنشئه من كتابة روائية" (بن جمعة، 1999: ص28).

تدعم "شيرين أبو النجا" هذه الفكرة في دراستها عن مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية وتقول: "إنّ الكاتبة العربية تبدأ من المجال الخاص لتشكل مفهوم الوطن، وإن الخاص والعام في النهاية ليسا منفصلين في رؤيتها المعرفية مما ينعكس على كتابتها، أي أنّ الوطن لديها يتكون من مفردات الخاص الشخصي الداخلي العاطفي البيئوتي ليفضي بشكل تلقائي (بل حتمي) إلى العام العملي الخارجي السياسي اللامنزلي" (أبو النجا، 2003: ص119).

إنّ خروج الكاتبة العربية المعاصرة من المضامين الذاتية الخاصة إلى الموضوعية العامة جاء ليحضر الآراء التي تهدف إلى الانتقال من قيمة المرأة وإبداعها على حد سواء. وترى المرأة في هذا الانتقال مشروعاً سياسياً يهدف إلى الحط من قيمتها، حسبما ترى "مارجو بدران" التي تقول: "إنّ المحاولات للانتقال من النسوية أو إضفاء المشروعية عليها من منطلقات ثقافية... ما هي إلا مشاريع سياسية" (أبو لغد، 1999: ص18).

بعد مطالعة كم هائل من النصوص السردية النسوية الحديثة تأكد لنا اتجاه الكاتبة العربية في معالجة مضامينها ابتداء من محور الذات ومن ثم خروجها إلى محاور عامة أخرى سياسية كانت أم تاريخية، دينية أم حضارية. وهي في خروجها إلى مثل هذه المضامين تسعى إلى تقويض النظرة الذكورية إلى المرأة من ناحية، ومن ناحية أخرى تخلق صورة ذاتية متصفة بالقوة والاعتزاز والقدرة على مواجهة قضايا مصيرية، حسبما يؤكد "سيد محمد السيد قطب" في قوله: "إنّ الكتابة النسائية هي محاولة بديلة لصنع ذات أكثر تماسكا، أكثر مواجهة للعالم، أكثر قدرة على الحضور الدائم، في مقابل الذات الإنسانية المعيشة لضعفها الإنساني والاجتماعي" (قطب، 2000: ص134).

تؤكد الكاتبة العربية في معالجتها لقضايا عامة ومصيرية انتماءها لمجتمعها وعنايتها بقضاياها المختلفة ساعية إلى إبراز دورها الفاعل في هذه المجالات، ومن ثم دأبها على كشف الفساد المنتشر في مختلف الأصعدة، الأمر الذي يؤدي إلى إعاقة تطور المجتمع حسبما سنفصل فيما يلي.

7. 1. المرأة والخطاب التاريخي

يبرز الخطاب التاريخي في السرد النسوي العربي الحديث مظهرًا عنايته بالقضايا التاريخية الكبرى التي تؤرق الإنسان في العالم العربي، حسبما يكشف جدول رقم "6". وتوضح هذه النصوص المذكورة مدى وعي المرأة واطلاعها على التاريخ العربي والعالمي. وهذا ما يراه "محمد معتصم" إذ يقول: "إنّ صوت المرأة الإبداعي لا يهمل القضايا الكبرى التي تترشح تحت وطأتها الأمة العربية سواء أكانت قضايا اجتماعية كوضعية المرأة في الحياة الاجتماعية [...] أو كانت قضايا سياسية وحقوقية تطرح فيها المرأة قضيتها التي ما تزال تعرف في جوانب منها بعض التقصير" (معتصم، 2004: ص10).

يلحظ سعي الكاتبة العربية في خطابها التاريخي إلى تطبيق مبدأ "من الخاص إلى العام" الذي تبنته في معظم نتاجها الأدبي. إذ تعنى بالدرجة الأولى برصد القضايا الخاصة بوطنها، ومنها تتطرق إلى قضايا عربية وعالمية عامة.

وتجدر الإشارة إلى ظاهرة تميّز الكاتبة الفلسطينية بشكل خاص، وهي انقطاعها للتعبير عن الهم الفلسطيني دون أن تحيد عنه، بالإضافة إلى حضور هذا الهم في نتاج عدد كبير من الكاتبات العربيات، ربما لكونه الجرح النازف للأمة العربية. إنّ هذا التوجه لمعالجة قضايا تاريخية خاصة ينطبق أيضًا على معظم الكاتبات العربيات، فالمصرية ترصد تاريخ مصر، والعراقية تعنى بأمور العراق، وتعالج اللبنانية مشاكل بلدها المتشعبة، ومثلها تسلك الكاتبة الجزائرية وهكذا، إلا أنّ خطاب هؤلاء الكاتبات ينفّث فيما بعد على قضايا عربية عامة، ثم يتشعب ليشمل قضايا عالمية وإنسانية أخرى.

تخصّص الكاتبة الفلسطينية "ليانة بدر" جل أعمالها لمعالجة القضية الفلسطينية ابتداء من نكبة فلسطين عام 1948 وتشتت الإنسان الفلسطيني في الأقطار العربية المختلفة حتى الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982 ونزوح الفلسطينيين إلى تونس. وبذلك تغدو أعمالها الأدبية خير وثيقة لحفظ تاريخ قضيتها⁽¹⁾.

1. نماذج عن أعمال "ليانة بدر" انظر:

ليانة بدر. (1991). **جسيم ذهبي**. (بيروت: دار الآداب)؛ ليانة بدر. (1993). **نجوم أريحا**. (م.س.). وتتهج معظم الكاتبات الفلسطينيات نهج بدر حتى تكاد أعمالهن تقتصر على الهم الفلسطيني، أمثال "ليلي الأطرش" و"سحر خليفة" و"سهير أبو عقصة داود" وغيرهن، نماذج عن أعمالهن انظر:
ليلي الأطرش. (1988). **وتشرق غربًا**. (م.س.)؛ سحر خليفة. (1999). **باب الساحة**. (م.س.)؛ سهير أبو عقصة داود. (2002). **شبابيك الغزالة**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

جدول رقم 6: نماذج لمضامين تاريخية في السرد النسوي

توزع الخطاب التاريخي						المؤلفة/الموطن	المجموعة	القصة/الرواية
تاريخ عام	العراق	مصر	الجزائر	لبنان - سوريا	فلسطين			
			*			زينب حفني - السعودية	نساء عند خط الاستواء	المرأة الأخرى
		*				سحر الموجي - مصر	آلهة صغيرة	عدى النهار
				*		منى رجب - مصر	عندما تنثور النساء	أنا أتكلم
	*					هاديا سعيد - لبنان	أرجوحة الميناء	ليلة مجنونة لسيدة تملك عقلا
					*	ليانة بدر - فلسطين	جحيم ذهبي	ألون
*						سلوى بكر - مصر	شعور الأسلاف	هالات سوداء أسفل العينين
					*	رجاء بكري - فلسطين	مزامير أيلول	حادثة شرف على سواحل لقيطة
*	*				*	ليانة بدر - فلسطين	رواية	نجوم أريحا
*		*	*	*	*	أنيسة عبود - سوريا	رواية	باب الحيرة
			*			فضيلة الفاروق - الجزائر	روايتان	تاء الخجل + مزاج مرهقة
	*					بتول الخضيري - العراق	روايتان	غائب + كم بدت السماء قريبة
	*				*	هالة البدرى - مصر	روايتان	منتهى + ليس الآن
					*	سحر خليفة - فلسطين	ثلاث روايات	الصبار + باب الساحة + ربيع حار
*		*	*		*	رضوى عاشور - مصر	روايتان	أطيان + قطعة من أوروبا
		*				سهام بيومي - مصر	رواية	أيام القبطي
*	*	*			*	هدية حسين - العراق	روايتان	بنت الخان + في الطريق إليهم
*			*	*	*	أحلام مستغامي - الجزائر	ثلاث روايات	ثلاثية أحلام مستغامي
	*					ليلى الجهني - السعودية	رواية	جاهلية
*	*		*		*	ميسلون هادي - العراق	ثلاث روايات	العيون السود، يواقيت الأرض، الحدود البرية
*						سميحة خريس - الأردن	رواية	القرمية
				*		راوية بربارة - فلسطين	شقائق الأسيل	قانا أول المعجزات
*		*				بهيجة حسين - مصر	رواية	البيت
*		*		*	*	ملاحة الخاني - سوريا	رواية	بنات حارنتا
*						ميرال الطحاوي - مصر	رواية	نقرات الظباء
*		*		*		سمر يزبك - سوريا	رواية	صلصال
				*		لطيفة الحاج - لبنان	رواية	مواويل الغربية
					*	سهام أبو عقصة - فلسطين	شبابيك الغزالة	مجموعة قصصية

في قصة "لقاء" من مجموعة "جسيم ذهبي" للكاتبة ليانة بدر" تكشف البطلة عن دور المرأة وثورتها الشاملة "على كل شيء". هزيمة حزيران 1967، الأعراف القديمة والتقاليد البالية، حتى على أهلنا الذين يقاومون الحب بأشد مما يكافحون الامبريالية والرأسمالية" (بدر، 1991: ص21).

وفي قصة "عدو" من نفس المجموعة ترافق "بدر" الانسان الفلسطيني إلى منفاه لتصور قسوة الإنسان العربي على الفلسطيني اللاجئ. تعرض القصة حياة أرملة فلسطينية تركت مدينتها يافا عام 1948 لتلحق بأهل زوجها في لبنان، وهناك تعاني من قسوة العرب عليها وسجنها ثم يقلق راحتها مخلوق ما في بيتها ويعيث فيه فساداً، فيخبرها جارها "أبو سليم" أنه جرد، وتغرق فيما بعد في لوم نفسها على تركها مدينتها" (بدر، ن.م: ص84).

تظهر عناية "بدر" في توثيق سلسلة اغتالات الزعامة الفلسطينية في عدد من قصصها، كقصة "ربيع" من نفس المجموعة، وفيها تلمح لاغتيال الزعيم "أبو جهاد" في تونس، وقصة "عيد الأرض"، وتشير فيها إلى اغتيال المفكر الفلسطيني "حسين مروة" وغيرهما.

تشاطر الكاتبة العربية زميلتها الفلسطينية همها وتشاركها في طرح قضية فلسطين التي أضحت محوراً بارزاً من محاور السرد النسوي الحديث⁽¹⁾. فتصور المعاناة التي عاشها أبناء الشعب الفلسطيني، وتوجه نقداً لاذعاً للزعامة الفلسطينية، مثلما نشهد في رواية "بستان أسود" للبنانية "هاديا سعيد". وفيها تعتمد الراوية إلى توثيق مجزرة "صبرا وشاتيلا" محددة تاريخها الدقيق على لسان البطلة "يارا" في قولها: "15 أيلول قبل 11 سنة، اسرائيل احتلت بيروت ووقعت مذبحة صبرا وشاتيلا و15 أيلول، ثم هبّت وصرخت، أليس اليوم هو 15 أيلول؟ فقلنا لها: نعم، فقالت: خلص، سوف نحتفل معاً. ثم جرعت كأسها وقالت يله. شو يعني ذكرى تمحو ذكرى. هذا هو المطلوب" (سعيد، 1996: ص122). وفي هذا الكلام ما يشير إلى نقد الإنسان الفلسطيني لسلوكه الاحتفالي في ذكرى المجزرة التي سرعان ما تمحوها ذكرى أخرى، مشيرة بذلك إلى تتالي الأحداث المؤلمة في تاريخ هذا الشعب.

1. نماذج عن حضور القضية الفلسطينية في أعمال الكاتبات العربيات انظر:

أميمة الخميس. (2003). "عنوان منال" في: الترياق. (م.س.)، ص21-35؛ هيفاء بيطار. (1997). نسر بجناح وحيد. (م.س.)، ص: 63؛ ملاحه الخاني. (1998). بنات حارتنا. (دمشق: اتحاد الكتاب العرب)، ص: 45؛ هالة البدرى. (1995). منتهى. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 35-36، 102، 207؛ أحلام مستغانمي. (1998). ذاكرة الجسد. (م.س.)، ص: 145-151، 291-292، 247-248، 324-325؛ أميمة الخش. (1991). دعوة إلى الرقص. (م.س.)، ص: 26، 35-46، 50؛ رجا بكري. (1991). مزامير لأيلول. (شفاعمرو: المشرق للترجمة والطباعة والنشر)، ص: 53-58؛ رضوى عاشور. (1999). أطياف. (القاهرة: مؤسسة دار الهلال)، ص: 62-65، 121.

تجوز الراوية بعد ذلك إلى وصف قرار ترحيل الفلسطينيين عن لبنان إلى تونس ومساهمة فرنسا في ذلك، تقول: "21 آب 1982 نزلت طليعة القوات الفرنسية في مرفأ بيروت لترحيل الفلسطينيين عنها" (سعيد، ن.م: ص132). وفي موضع آخر تشير إلى اتفاقية إعلان المبادئ بين إسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية، حسبما يفهم من كلام البطلة "يارا" وهي تتحدث عن حبيبها "عمر" أحد قادة المنظمة، تقول: "قال حاضر، وطلب فقط أن أترك له وقتاً يتابع فيه عرض احتفال توقيع إعلان المبادئ بين إسرائيل والمنظمة" (سعيد، ن.م: ص89).

تتحول الراوية فيما بعد إلى وصف ما يدور من فساد في أوساط القادة الفلسطينيين الذين يستغلون مناصبهم لنهب ما تدره الدول المساعدة من أموال لا تصل إلى أبناء الشعب الفلسطيني، إذ تقول: "إنَّ على الرأي العام أن يتحدى ذلك علناً فالأموال الموجهة إلى الشعب الفلسطيني ليست ثروة خاصة تهبط على تلك الدائرة الصغيرة من الأفراد" (سعيد، ن.م: ص133).

يجسد الإهداء الذي قدّمته الكاتبة السورية "أميمة الخش" في روايتها "دعوة إلى الرقص" عناية الكاتبة العربية الشديدة بالقضية الفلسطينية، وفيه تقول: "إلى روح الشهيد، وإلى كل الذين لا يزالون يحملون قضاياهم صليباً على ظهورهم" (الخش، 1991: ص5).

تكشف "الخش" في روايتها المذكورة عن النظرة الذكورية التي تسعى إلى عزل المرأة عن المشاركة في صنع تاريخ وطنها، كما يفهم من كلام "عامر الطويل"، والد البطلة "ليلي" في أثناء اعتراضه على مشاركة صديقتها الفلسطينية "رجاء" في الدفاع عن وطنها حيث يقول: "مَنْ قال لك إنَّ زميلتك وغيرها من الفتيات مطالبات بالدفاع عن قضيتهن وإثبات حقهن؟ هل خلا مجتمعهن من الرجال؟! ليركن أمر القضية للرجال، فالدفاع عن القضية مطلوب من الرجال فقط" (الخش، ن.م: ص26). يرى "عامر الطويل" "أنَّ الشعور الوطني أيضاً هو هبة من الله في صدور الرجال فقط، فالنسوة لم تهياً قلوبهن للإحساس بهذا الشعور أبداً، فهن يحبين أوطانهم عندما يحبين رجالهن ويطعنهم، وعندما يتعلمن كيف يبقين في بيوتهن ويخفضن أصواتهن" (الخش، ن.م: ص27). وفي ذلك ما يجسد النظرة الذكورية للمرأة، إلا أنَّ "ليلي" تعارض والدها مبدية إعجابها بنساء كثيرات كالخنساء وشجرة الدر" وتشعر بنشوة كبيرة وتحس بالاعتزاز ببنات جنسها وتتمنى لو تأخذ أحد تلك الكتب وتضعه أمام عيني والدها ليقرأه ويتعظ عليه يعدل قليلاً من أفكاره" (الخش، ن.م: ص32). تدعو "ليلي" إلى ضرورة ارتباط الإنسان بقضيته والدفاع عنها، فإذا

ما قضى نحبه تحولت أفعاله وأفكاره إلى منارة تضيء الدرب لغيره، تقول "ليلى": "ما أجمل أن يكون للإنسان قضية يعيش من أجلها، وعندما يموت تظل أفكاره وأفعاله تثير الدرب لغيره" (الخش، ن.م: ص50).

تعنى الكاتبة العربية بقضايا تاريخية أخرى من مختلف الأقطار العربية مؤكدة انخراطها في شؤون وطنها العربي وساعية في ذلك إلى تقويض النظرة الذكورية للمرأة، تلك النظرة التي تقصر وظيفتها على العناية بشؤون المنزل وتربية الأولاد ليس إلا.

في قصة "السلطانة" تشير الكاتبة "اعتدال عثمان" (1942- مصر) إلى زيارة الوفد المصري عام 1919م لمدينة باريس، وذلك في معرض حديثها عما يشيعه الناس عن علاقة العمدة "سلطانة" بالرجل الذي تعلق صورته على جدار بيتها، فنقول: "وذهب عدد آخر من العارفين ببواطن الأمور إلى أن الرجل كان زميلاً لسعد باشا زغلول في مدرسة الحقانية، وكان من خلائه المقربين لسنوات عدة، لكن حدثت بينهما جفوة حين تجاهل سعد باشا الاتصال بمحمد فريد، أثناء وجود الوفد المصري بباريس في منتصف عام 1919، وأن الرجل كان أول المسهمين في نقل جثمان محمد فريد إلى أرض الوطن" (عثمان، 1994: ص66-67). وبذلك تتعرض لعلاقات "سعد زغلول"، وموت "محمد فريد" بعيداً عن مصر بالإضافة إلى زيارة الوفد المصري لباريس آنذاك.

وفي قصة "الشيخوخة" للكاتبة "لطيفة الزيات" (1923- مصر) إشارة لأحداث تاريخية كثيرة كمظاهرات سنوات الأربعين، هزيمة 1967، نصر أكتوبر عام 1973، كما يتبين من وصف البطلة لعلاقتها بابنتها "حنان": "وحين يضنني شعورها الحاد بقصر الحياة تقول: لي رفاق ماتوا في حرب 67، فهل مات لك في سن الشباب رفاق؟ وأشفق أن أقول أورتني استشهاد الرفاق في الأربعينات في المظاهرات والسجون، الشعور بالامتداد إلى المستقبل، وأشفق أن أقول ونحن نقرب محبطين من الذكرى الأولى لانتصار أكتوبر المؤود أن الإحباط العام هو الذي يورث قصر العمر لا الاستشهاد، ويبقى الإحباط ما لم يندرج شهداء 67 و73 في سياق مد شعبي جديد ينتشلنا من الوضع الذي تردينا إليه، متفرجين" (الزيات، 1994: ص179). وهكذا تذكر الراوية بفترة طويلة من تاريخ مصر منذ عهد الانتداب الإنجليزي إلى اليوم، مظهرة المشاعر المحيطة للإنسان المصري، داعية إياه إلى الخروج من دائرة المتفرج إلى الفعل الجاد.

لا يقتصر سرد الكاتبة المصرية على زج بعض الأحداث التاريخية في نتاجها الأدبي، إنما تلجأ

إلى كتابة ما يسمى بالرواية التاريخية لتصبح روايتها سجلاً يحفظ ما مر بمصر من أحداث، مثلما يظهر ذلك في أعمال الكاتبة "هالة البدرى" (مصر). ففي رواية "ليس الآن" - وهي الجزء الثاني لرواية منتهى - تستعرض الكاتبة تاريخ مصر الحديث، كثورة 23 يوليو 1952، مشاركة مصر في حرب اليمن، هزيمة 1967، وفاة عبد الناصر، استشهاد عبد المنعم رياض، انهيار خط بارليف، واسترجاع سيناء وصولاً إلى زيارة السادات لإسرائيل. ومن خلال هذا العرض التاريخي توجه الكاتبة نقدًا لاذعًا للسلطة والناس عبر أصوات الطيور الخضراء التي تزور قرية المنتهى في كل مرة يستشهد فيها أحد الأبناء، مذكرة بضرورة إجراء تغييرات في مسار الثورة. ومن نماذج تلك الأصوات قول الطيور: "أعطوا الثورة دماً آخر، لا تحقنوا وريد الخوف بالسكوت" (البدرى، 1998: ص135). تدعو تلك الطيور إلى ضرورة تطهير البلاد من المتآمرين لتختفي رائحة العفن التي تعبق بالأنوف، قائلة: "رائحة عفن، الفساد يعشش بينكم، الزرع لا يترعرع في أرض لا يقبلها صاحبها، ويفتح قلبها للشمس. طهروا البلاد.. طهروا البلاد" (البدرى، ن.م: ص190).

وفي موضع آخر من الرواية تعود الطيور لتتقر زجاج نوافذ بيوت أهل المنتهى مذكرة بالشهداء الذين سقطوا دفاعاً عنها، دون أن يستجيب أحدهم، مما يجعل الطيور تشيخ وتهرم ثم تهوي ميتة، احتجاجاً على جمود أهل المنتهى وعدم صدور أي فعل منهم لاستعادة كرامتهم وتمجيد شهدائهم. يقول الراوي: "تذكروا ببطء أين رأوا هذه الملامح التي وشتت في الفؤاد صورة لعصافير خضراء، زارتهم مرة، وطالبتهم بالثأر مرة، وبالصحو مرة، وبتطهير الأرض مرة ومرة. بكت العصافير التي اسودّ لونها، وجف جسمها، وشاخت من هول ما رأت عبر الأزمات والأسفار. (اغرورقت) بدموع من دم، رشحت فوق الطرقات، قطرة قطرة، تعفنت لحظة خروجها من الأجساد التي تموت" (البدرى، ن.م: ص301).

وتكشف الرواية عن فساد السلطة وملاحقتها من يعترض على مواقفها المتخاذلة كملاحقتها "لمحمود بن طه المصيلحي" ومحاولة التخلص منه عن طريق حادث سيارة مدبر أرقده فاقد الوعي مدة طويلة ليخرج بعد ذلك ويلزم بيته، لا يغادره إلا مرة واحدة في الشهر لتقاضي راتبه. كل ذلك لأنه كان معارضاً لعملية السلام مع إسرائيل. وسبق له أن وجّه نقدًا لقرار المشاركة في حرب اليمن، كما رفض الأمر بأداء التحية للسفن الإسرائيلية التي عبرت قناة السويس، فما كان من السلطة إلا أن دبّرت له الحادث وعطلته عن القيام بدوره الرفض لسياستها.

توجه "محمود" إلى رئيس أركان الجيش مستفسراً عن أمر التحية للسفن الإسرائيلية فجاءه الرد الآتي: "ماذا أفعل لك؟ إذا كان الرئيس السادات في جزيرة الفرسان قد أدى لهم التحية مرتدياً ملابس البحرية (البدي، ن.م: ص313). تتناقل الفلاحون خبر رفض "محمود" تأدية التحية المطلوبة قائلين: "إنّ محمود المصيلحي جاءه أمر عسكري أن يحمي سفن إسرائيل التي تمر - للمرة الأولى - في القناة، فوقف مثل أسد جسور أمام رؤسائه وقال لهم، نحن هنا للدفاع عن مصر ضد الأعداء، وليس لحماية الأعداء" (البدي، ن.م: ص313).

وبذلك تكشف "البدي" اطلاعها الواسع على تاريخ بلادها بكل تفاصيله مؤكدة خروج الكاتبة العربية من دائرة الذات الخاصة إلى الهم العام الذي ترصده موجهة نقدًا لاذعًا لسلوك الناس تارة، ومواقف السلطة طوراً، تلك المواقف التي أدت إلى سفح دم الأبرياء وكنم أصوات الشرفاء أمثال "محمود المصيلحي". ويتمثل هذا الوعي النسوي بتاريخ الوطن في أعمال كاتبات مصريات كثيرات أمثال "رضوى عاشور" (1946)، "سهام بيومي" (1950)، و"سلوى بكر" (1949)، وغيرهن (1). من الخطابات التاريخية الحاضرة في السرد النسوي العربي الحديث، ما يتصل بتاريخ وأحداث العراق، تلك الأحداث التي نلتقيها لا في نتاج الكاتبة العراقية فحسب، إنما في أعمال كاتبات عربيات أخريات (2).

يغطي النتاج السردى النسوي فترات طويلة من تاريخ العراق ابتداء من مقتل الحسين بن علي في كربلاء، مروراً بمقتل عبد الكريم قاسم والتمثيل بجثته، ووصولاً إلى الحروب التي خاضها العراق كالحرب العراقية-الإيرانية، اجتياح الكويت، وحربي الخليج الأولى والثانية. مما يعكس وعي الكاتبة العراقية بتاريخ بلادها من ناحية ونقدها للأنظمة والمواقف العربية من ناحية أخرى.

1. نماذج أخرى عن الروايات التي تكثف من حضور الخطاب التاريخي المصري انظر: هالة البدي. (1995). *منتهى*. (م.س.)؛ رضوى عاشور. (1999). *أطياف*. (القاهرة: مؤسسة دار الهلال)؛ رضوى عاشور أيضاً. (2003). *قطعة من أوروبا*. (القاهرة: دار الشروق)؛ سهام بيومي (2004). *أيام القبطي*. (م.س.)؛ سلوى بكر. (2004). *كوكو سودان كباشي*. (م.س.) وغيرها.
2. تكثف الكاتبة العراقية من الخطاب التاريخي في نتاجها الأدبي أمثال "بتول الخضيرى"، "ميسلون هادي"، و"هدية حسين"، كما هو مبين في جدول رقم "6"، وتلقت الكاتبة العربية إلى قضايا العراق وما مرّ به من أحداث. انظر: نعمات البحيري. (2000). *أشجار قليلة المنحنى*. (م.س.)، ص: 7-9، 25-26، 34، 65، 73؛ رجاء بكري. (2007). *امرأة الرسالة*. (م.س.)، ص: 148، 299؛ ليلي الجهني. (2007). *جاهلية*. (م.س.)، ص: 5، 9، 13، 15، 47، 62-70، 121، 173.

تدور أحداث رواية "غايب" للكاتبة العراقية "بتول الخضيرى" إبان حصار العراق والهجوم الأمريكي-البريطاني عليه مدعوماً بمؤازرة دول العالم عامة والدول العربية خاصة. تسعى الرواية إلى توثيق حروب العراق، كحرب الثماني سنوات مع إيران عام 1980، وحرب الخليج الأولى عام 1990 (الخضيرى، 2004: ص12). وتشير في بعض المواضع إلى الدور البارز الذي أداه العراق منذ القدم في بناء الحضارة الإنسانية، حسبما يصرّح "أبو غايب"، زوج خالة البطلة "دلال" في خطابه قائلاً: "يا دلال، مهما تجولنا في العالم فسنبقى نحن الأصل، وطننا هو مهد الحضارة [...] إن الإنسان عرف الكتابة لأول مرة في العراق على الرقم الطينية السومرية، وهناك ولدت أول مكتبة في العالم، وأول مدرسة، وأول ملحمة، و...". (الخضيرى، ن.م: ص14).

تتطرق الرواية إلى حصار العراق وما أنتج من تدهور اقتصادي واجتماعي، وفي ذلك يقول "أبو غايب": "في الوقت الحاضر أصبح الطيران في الشمال والجنوب محظوراً. السفر ممنوع. تضخم مالي مرعب، فقر مدقع. تدهور في الاقتصاد، تهاو للطبقات الاجتماعية. عطالة تفوق المنطق، كل هذا يحدث لأننا نملك أكبر احتياطي للنفط بعد السعودية، هذا ما يقوله الإعلام" (الخضيرى، ن.م: ص20). وبذلك توضح الرواية السبب الحقيقي الكامن خلف الهجوم على العراق وهو الاستيلاء على ما لديه من احتياطي للنفط.

خاض الحلفاء حرباً شرسة ضد العراق لم تعرف البشرية مثيلاً لها. "ما بين السادس عشر من كانون الثاني إلى السابع والعشرين من شباط سنة 1991 أسقط الحلفاء ثمانية وثمانين ألف طن من القنابل، أي ما يعادل سبع قنابل نووية بحجم قنبلة هيروشيما، وهذا يعني أنّ العراق قد تعرض إلى ما يعادل قنبلة نووية واحدة أسبوعياً خلال فترة الحرب. إنه قياس ليس له مثيل في تاريخ الحروب" (الخضيرى، ن.م: ص31).

وتعتمد الرواية إلى تنفيذ ما ادعته أمريكا من أنّ الحرب التي خاضتها عام 1991 ضد العراق كانت حرباً نظيفة واستخدمت فيها أسلحة نظيفة، فيعلق "أبو غايب" على ذلك قائلاً: "فعلا أسلحة ذكية، فقد قصفت مراكز الاتصالات، ومراكز تنظيف المجاري، ونسفت مولدات الكهرباء، وطبعاً لم تنس أن تقضي على مشاريع تنقية المياه، بذكائها حرمت شعباً بأكمله من الماء النقي" (الخضيرى، ن.م: ص79).

أتت هذه الحرب على الإنسان العراقي ولم يسلم من شرها الأطفال، تقول الرواية: "لقد تمّ تدمير بلدنا. إن نسبة وفيات أطفالنا فاقت النسب في السودان [...] أطفال الجنوب يلعبون ببقايا شظايا

القصف. إنهم ضحايا اليورانيوم المنضّب في مواقع الغارات الجوية من البصرة إلى كربلاء إلى بغداد" (الخصيري، ن.م: ص95).

يتضح وعي الكاتبة العراقية بتاريخ وطنها وهي تسترجع الأنظمة الأجنبية التي تناوبت على حكم العراق، تقول الراوية: "حكمتنا الدولة العثمانية مدة أربعة قرون [...] ومن ثم حكمنا الانجليز منذ 1917 فانهت نفوذهم بعد ثورة 1958 وسقوط العهد الملكي" (الخصيري، ن.م: ص147). وهكذا تتحول الرواية إلى وثيقة تحفظ ما مر بالعراق من أحداث تاريخية، إضافة للمشاهد البانورامية التي تعرضها، لتصور صراع الإنسان العراقي في سبيل بقائه في ظل الحصار والحرب.

وفي رواية "بنت الخان" للعراقية "هدية حسين" يتم سرد تاريخ الوطن عبر صندوق الجدة الذي ورثته "محاسن" عن أمها لتضحي المرأة في توارثها للصندوق وصية على تاريخ وطنها من ناحية، ولتتحول التاريخ الخاص بالعائلة إلى التاريخ العام الذي يحكي حكاية الوطن من ناحية أخرى. وفي ذلك تقول "شيرين أبو النجا": "يتحول الصندوق فوراً إلى أرشيف الذاكرة، إلى بديل عن حاضر تمزق بفعل الحرب مما يجعل الرواية تحاول الإمساك بماض ذهب ولم يعد، هروباً من حاضر لا يحتمل. وبذلك يعتمد بناء الرواية على إبحار دائم للذاكرة في حكي الأم وفي محتويات الصندوق مع ارتدادات خاطفة للحاضر/الحرب" (أبو النجا، 2003: ص86).

وتشغل المسألة اللبنانية مساحة واسعة من السرد النسوي، خاصة في أعمال الكاتبات اللبنانيات⁽¹⁾. ففي رواية "حارث المياه" للكاتبة "هدى بركات" نجد تفصيلاً لتاريخ مدينة بيروت التي "بناها زحل كما روى الأقدمون، نكبت أيام الآشوريين والفرس وحلفاء الاسكندر وبقيت خراباً مدة 75 عاماً، أممها بومبيوس وسماها السعيدة على اسم ابنته جوليا فيليكس، وفي عهدها بنيت مدرسة الشريعة العظيمة التي ازدادت عظمة في عهد اسكندر سفيروس، إذ عززتها مئات المدارس الصغيرة، وحين راح نجمها يشع وسميت مرضعة الفقه ضربها الزلزال وقلب أرضها قلباً" (بركات، 2003: ص33).

1. نماذج عن حضور الخطاب التاريخي في سرد الكاتبة اللبنانية انظر: هدى بركات. (2002). *أهل الهوى*. (م.س.); هدى بركات أيضاً. (2004). *سيدي وحبيبي*. (م.س.); حنان الشيخ (1988). *مسك الغزال*. (م.س.); حنان الشيخ أيضاً. (1998). *حكاية زهرة*. (م.س.); وكذلك حنان الشيخ. (2003). *امراتان على شاطئ البحر*. (م.س.); علوية صبح. (2002). *مريم الحكايا*. (م.س.); رجاء نعمة. (2001). *حريير صاخب*. (بيروت: دار الساق).

تدور أحداث رواية "حارث المياه" في فترة الحرب الأهلية اللبنانية التي نشرت الفساد والفوضى بين فئات الشعب، وجرى فيها نهب المحال التجارية، حسبما يتبين من الحديث الذي دار بين البطل "نقولا" وجاره "عبد الكريم" الذي صرح قائلاً: "إنّ بضاعة الأسواق المنهوبة تنزلها الآن الشاحنات في الجميزة والأشرفية. ينهبون ثم يقصفون لمنعنا من انقاذ بضاعتنا. كل ذل محسوب، هذه حرب للنهب، ليست حرب رجال" (بركات، ن.م: ص18).

أمّا "حنون" صديق "نقولا" فيعزو سبب اشتعال فتيل الحرب الأهلية لفرنسا وذلك في قوله: "أكبر غلطة ارتكبتها الفرنسيون إذ قرروا أن يكون رئيس هذه البلاد مارونياً... أكبر غلطة. لو أعطوا الرئاسة للروم لما حدث ما تراه الآن" (بركات، ن.م: ص23). وبذلك يكشف "حنون" عن رأيه المنحاز للروم الذين ينتمي إليهم، وعن دور فرنسا في إشعال نار الفتنة بين فئات الشعب اللبناني.

وفي رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح" تبرز المرأة لا كقاصة فقط، إنما مناضلة تشارك الرجل في جبهة القتال، حسبما يفهم من كلام "مريم": "وفي السنوات الأولى للحرب بشكل خاص حيث كانت علوية وابتسام تذهبان إلى جبهات القتال وتختفيان..." (صبح، 2002: ص7). وعليه فلا تتشغل المرأة في سرد تاريخ وطنها، إنما تساهم في صنعه أيضاً.

تستعرض الراوية أحداث لبنان الدامية عبر تساؤلها عن مصير علوية التي تبحث عنها وتتساءل: "هل ماتت عام 1975 عندما انفجرت الحرب وانفجرت معها مواهبها في السياسة والقتال؟ أم في عام 1978 عندما دخلت إسرائيل لبنان للمرة الأولى واحتلت ما يُسمى بالشريط الحدودي وأطلقت عليه في البداية اسم دولة لبنان الحر؟ أم ماتت عندما قاتلت في الجبل قبل ذلك عام 1976 أثناء دخول الجيش السوري إلى لبنان، ووقفت على طريق بحمدون حاملة آلة حديدية تسمى (السيمينوف) من البلاد التي تنتهي هي وأسمائها (بالأوف)؟ أم ماتت عند دخول الجيش الإسرائيلي إلى بيروت عام 1982 وقاومت مع من قاوم آنذاك" (صبح، ن.م: ص13-14).

لا تغفل "علوية صبح" عن تصوير القيود التي فرضتها الحرب على الناس ليصبحوا سجناء بيوتهم خوفاً على حياتهم، تقول الراوية: "في ذلك الصباح، حين هبطت من البيت بعد قصف يومين حبسا أنفاسي في بئر صدري، أحسست وكأنني أهبط في فراغ مغلق ممتلئ بالماء كماء بئر قرينتا، كحفرتي الغياب في عيني أُمي" (صبح، ن.م: ص31). هذه المخاوف التي انتابت الناس دفعتهم كما دفعت "مريم" إلى ممارسة الجنس دون خوف ما دامت الحرب تهدد حياتهم، تقول "مريم" معللة ممارستها الجنس مع "مصطفى" شقيق زميلتها: "صحيح أنني لم أقاومه، فموت علي والموت الكثير

في الحرب جعلاً فكرة الانتظار تسقط. العلاقة بالأشياء كلها باتت آنية وبلا تفكير بالزمن، الخوف من الموت جعل الخوف من كل الأشياء الأخرى بلا قيمة ولا معنى" (صبح، ن.م: ص57). وبذلك تتشغل "مريم" بجسدها هرباً من هول الحرب، وهذا ما تشير له "شيرين أبو النجا" في قولها: "أصبح الجسد هو وسيلة مقاومة الاغتراب عن المكان وعن الذات، لكن العبء بات عليه أكبر، فالخوف والموت أسقطا كل الحواجز وغيرا كل الرؤى المعرفية والأنطولوجية" (أبو النجا، 2003: ص99)⁽¹⁾.

تسترد "مريم" في سرد أخبار الحرب لتصل إلى مجزرة "قانا" التي كان لها في نفسها الأثر البالغ حتى كادت تفقد عقلها حيث تقول: "تماماً كما غيرت الموضوع حين ذهبت إليها وأنا أكاد أجن يوم مجزرة قانا التي ارتكبتها القوات الإسرائيلية" (صبح، ن.م: ص62)⁽²⁾. وبذلك تتخذ الرواية مساراً تاريخياً تعتمد فيه الكاتبة إلى توثيق أحداث لبنان من جهة وإبراز مكانة المرأة ودورها في حفظ هذا التاريخ والمشاركة في تلك الأحداث دفاعاً عن الوطن من جهة ثانية.

في روايتها "بنات حارتنا" تكشف الكاتبة السورية "ملاحة الخاني" عن الوعي النسوي بتاريخ وطنها والأمة العربية. وتستهل روايتها منذ الاستعمار الفرنسي لسوريا حتى الوحدة بين مصر وسوريا. يعاني الشعب السوري من جور المستعمر الفرنسي حتى صار حلمه الخلاص من بطشه وجبروته، كما يظهر في دعوة والد الراوية التي تقول عنه: "ثم يتأمل دمشق من اطلالته المشرفة منتشياً داعياً: الله يحفظك يا شام، ويخلصك من الأجنبي" (الخاني، 1998: ص10)، ومع همّة الشباب وعزيمتهم على رد المستعمر عن بلادهم يتحول الدعاء إلى الفعل والمقاومة واستشهاد عدد منهم دفاعاً عن الوطن، تقول الراوية واصفة تشييع جنازة أحدهم: "والشهيد حبيب الله، لا اله إلا الله، تسقط فرنسا، يسقط الانتداب، يركض النعش خفيفاً ليصبح منارة فرماداً" (الخاني، ن.م: ص15). ويتصدى والد "سلمى" لممارسات السلطة الفرنسية وأوامرها ويرفض ارتداء الزي العسكري

1. انظر المزيد عن العلاقة بين الحرب والجنس في:

Evelyne Accad. (1990). *Sexuality And War*, Ibid.,

2. كان لمجزرة قانا أثر بالغ في نفس الكاتبة العربية فعمدت إلى التعبير عنه في نتائجها، ومن نماذج ذلك: رواية بربرة. (د.ت). "قانا أولى المعجزات" في: شقائق الأسيل. (القاهرة - حيفا: دار بيسان: مكتبة كل شيء)، ص124 - 129؛ أنيسة عبود (2002). باب الحيرة. (م.س.)، ص: 162؛ ليلي الجهني. (1999). الفردوس اليباب. (م.س.)، ص:

في أثناء تأدية وظيفته أميناً للجمارك، فيطرد من وظيفته (الخاني، ن.م: ص21)، وحينما يستجيب أخوها "سامي" لتحريض بريطانيا ضد ألمانيا وينخرط في جيوش الحلفاء عام 1954 يشعر والدها بالخزي والعار ويمتنع عن ارتياد المقهى، إلا أنّ سامي سرعان ما يهرب من الجيش عندما يدرك أنّ تلك الحرب لا تعنيه، يقول "سامي": "شيئاً فشيئاً تبلورت الأمور في ذهني، فهمت أن الحرب ليست حربنا، وما نحن إلا عيدان كبريت تحترق أولاً... غداً سنساق إلى ليبيا ونحارب؟ والعياذ بالله، وهكذا صممت على الفرار والعودة إلى دمشق" (الخاني، ن.م: ص28).

تصوّر الراوية الظروف الاجتماعية والاقتصادية القاسية التي يعاني منها الناس؛ مما دفعهم إلى تنظيم المظاهرات مطالبين بتأمين لقمة العيش، تقول: "قامت مظاهرة ضخمة، كسرت نوافذ المدارس وأغلقت الدكاكين: جوعانين جوعانين رطل الخبز بثلاثين قرشاً..". (الخاني، ن.م: ص34). وتخرج الراوية من توثيق تاريخ بلادها إلى الهم العربي العام مشيرة إلى نشوب حرب أخرى مع انتهاء الحرب العالمية الثانية، هي حرب فلسطين طمعاً في أراضيها وخيراتها فتقول: "ما صدقنا أننا خرجنا من الحرب الثانية حتى فتحوا علينا أزمات وإضرابات جديدة، لن يتركونا بسلام. معلوم، أرض فلسطين خصبة، زيتون وبيارات برتقال" (الخاني، ن.م: ص45). وبذلك تكشف عن نية الغرب في السيطرة على خيرات البلاد العربية.

ومع جلاء المستعمر الفرنسي عن سوريا تعم الفرحة جميع أوساط الشعب ويتحقق الاستقلال، وفي ذلك تقول الراوية: "استيقظت دمشق على فرحة كاسحة.. فرغت الدنيا من جيوش الاحتلال الفرنسية. لأول مرة تتحرر البلاد بعد أربعمئة سنة حكم عثماني، وثلاثين سنة حكم فرنسي [...] أصبحت سوريا جمهورية عربية مستقلة رئيسها شكري القوتلي" (الخاني، ن.م: ص57).

لم تدم فرحة الناس ولا الراوية طويلاً لما أصاب سوريا بعد استقلالها من انقلابات عديدة منذ عهد "حسني الزعيم" ونشوب مظاهرات تطالب بإسقاط حكومة "الشيشكلي" وفي ذلك تقول الراوية: وعمت المظاهرات العنيفة المدينة (دمشق)، حلب وحمص داعية إلى إسقاط حكم الشيشكلي، ساندتها تمرد عسكري في حلب قاده نقيبان" (الخاني، ن.م: ص81)، وقد أسفرت تلك المظاهرات عن الإطاحة بحكم "الشيشكلي" عام 1954 وعودة "شكري القوتلي" رئيساً للجمهورية (الخاني، ن.م: ص81). انعكست حالة عدم الاستقرار على مواقف الشعب، وانقسم الناس شيعاً وأحزاباً، وسادت الفوضى

البلاد حتى صار الناس يتطلعون إلى العيش في ظل حكم ديمقراطي، تقول الراوية: "ملّ الشعب الانقلابات المتوالية التي أورثته الانقسامات والفوضى، وجردته من انتماءاته الواضحة. بات أشد وعياً وأكثر حذراً في اندفاعاته العاطفية، يريد أن يجرب طعماً آخر للسياسة، طعم الديمقراطية الصحيحة" (الخاني، ن.م: ص124).

تشير الراوية إلى الوحدة التي تمت بين مصر وسوريا إلا أنها لم تستطع أن تمنع الحكومة من ملاحقة مناوئيه، فتجري ليلة عيد رأس السنة اعتقالات جماعية وترج الراوية داخل سيارة عسكرية لتتحد خطواتها مع خطوات الآخرين" (الخاني، ن.م: ص144).

وعليه فلا تكتفي "الخاني" بكشف وعي المرأة السورية بتاريخ وطنها، إنما تضعها في مركز الصراع السياسي ليكون نصيبها الاعتقال والسجن كغيرها من الرجال⁽¹⁾.

تؤكد الكاتبة الفلسطينية "ليلي الأطرش" في شهادة لها، الدور البارز الذي لعبته المرأة الجزائرية في معركة التحرير قائلة: "والتجربة الجزائرية شاهد على الدور الكبير الذي لعبته المرأة هناك في معركة التحرير، ثم محاولة الرجل لإرجاعها إلى حجمها الاجتماعي المرسوم" (الأطرش، 1999: ص157). وهذا ما تؤكد الدراسات الغربية في معالجتها لدور المرأة العربية ومكانتها في المجتمع مشيرة إلى موافقة الرجال على مشاركة المرأة في الصراع من أجل التحرير حتى إذا تمّ لهم ذلك كشفوا عن معارضتهم الشديدة في حصول المرأة على حقوقها الاجتماعية (Marin and Degulihem, 2001: p.64).

تعبر الكاتبة العربية عن قلقها إزاء ما يدور في الجزائر من أحداث دامية، تليها فوضى عارمة تستيحي دم الإنسان دونما تمييز بين رجل وامرأة، كبير وصغير، ورغم ذلك ترفض المرأة الجزائرية مغادرة وطنها رغم ما يحدق بها من مخاطر. ففي قصة "المرأة الأخرى" للكاتبة السعودية "زينب حفني" تصر البطلة "جميلة"، المولودة لأم فرنسية وأب جزائري، على العودة من فرنسا إلى وطنها الجزائر، غير أبهة بنداء قلبها والحب الكبير الذي عاشته مع رجل متزوج التفتته هناك، حتى تبقى قريبة من وطنها وما يدور فيه، رغم رحيل أمها إلى فرنسا، تقول "جميلة":

1. نماذج عن حضور تاريخ سوريا في سرد الكاتبة السورية انظر:

أنيسة عبود. (2002). باب الحيرة. (م.س.); سمر يزبك. (2005). صلصال. (م.س.).

"لكن الأوضاع المحزنة التي تمر بها بلادنا، جعلت والدتي تصر على الرحيل، رفض والدي مرافقتها. أثر البقاء في وطنه وتمسكت أنا أيضاً بخيار المكوث معه" (حفي، 2006: ص99)⁽¹⁾. تكشف "جميلة" عن قلقها الكبير لما يدور في وطنها حتى ينتزعها ذلك القلق من جلستها الحميمة مع حبيبها لتغرق في التفكير بوطنها، يقول الراوي: "في واحدة من مرات صمتها، سألتها: أين ذهبت؟! إلى الجزائر، إلى أهلي، إلى أبي، ألا تشاهد الأخبار في التلفاز، العشرات يقتلون يومياً في قضايا ليس لهم ضلع فيها" (حفي، ن.م: ص100). وهكذا يذوب هم المرأة الشخصي أمام الهم الوطني، وتقف عائدة إلى وطنها لتبقى قريبة منه في محنته.

توظف الروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" ثلاثيتها (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) لتسرد أبرز الأحداث التي عصفت بوطنها، وتتهج ابنة بلدها "فضيلة الفاروق" نهجها في روايتي "مزاج مراهقة" و"تاء الخجل" فتبديان استياءهما من السلطة التي لم ترع حق أبنائها الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل الوطن. وهذا ما تشير إليه "يسرى مقدّم" في مقاربته لثلاثية "أحلام مستغانمي" التي تراها "مشهرة غضبها الساطع في خطاب رثائي تحريضي يدين جزائر الثورة ويتهمها بالجهود. تنكرت لأبنائها البررة، فشردتهم منفيين في الشتات، ضالعين في الوحشة والمرض والشيخوخة والخسران، عراة إلا من تراب يفتي بدفنهم في مقر غربتهم استحياء من قاماتهم الوفية الشاهقة في الموت كما في الحياة" (مقدم، 2005: ص143-144).

يتجسد تنكر جزائر الثورة لأبنائها في كلام "خالد بن طوبال"، بطل رواية "ذاكرة الجسد" عندما عاد إلى وطنه بعد غياب في المنفى امتد عشر سنوات، إذ يقول: "تحمل الوطن أثاثاً لغربتنا، ننسى عندما يضعنا الوطن عند بابه، عندما يغلق قلبه في وجهنا، دون أن يلقي نظرة على حقائبنا، دون أن يستوقفه دمعنا، ننسى أن نسأله من سيؤثثه بعدنا" (مستغانمي، 1998: ص283).

وفي رواية "عابر سرير" أصدق برهان لقسوة الوطن على أبنائه حينما يسمح هذا الوطن باغتيال ابن شهيد يوم اغتيال والده، يقول الراوي: "رجل مثل مصطفى بن بولعيد، أحد رموز مقاومتنا،

1. نماذج عن الخطاب التاريخي الجزائري في سرد الكاتبة العربية انظر:

إلى الأطرش. (1988). وتشرق غرباً. (م.س.)، ص: 91، 106-107؛ رضوى عاشور. (1999). أطياف. (م.س.)، ص: 31؛ أنيسة عبود. (2002). باب الحيرة. (م.س.)، ص: 78؛ ميسلون هادي. (2004). الحدود البرية. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 123 وغيرها.

تهديه الجزائر جثمان ابنه في يوم استشهاده، أي وطن هذا؟" (مستغامي، 2003: ص165). وفي هذا إدانة واضحة للسلطة الجزائرية وتأكيد لخيبة الأمل التي مني بها المواطنون في أعقاب الثورة.

تكشف "مستغامي" عن معرفتها العميقة بتاريخ وطنها المتناثر في تضاعيف ثلاثيتها ابتداءً من الاستعمار الفرنسي ونهاية بالإضطرابات الدامية والاحتلالات المستمرة لمناوئي السلطة، فتشير إلى اجتياح جيوش فرنسا للجزائر من مرفأ يدعى "سيدي فرج" موضحة في "قوضى الحواس" أن "سيدي فرج" هو "اسم المرفأ الذي دخلت فرنسا منه إلى الجزائر. فهنا رست سفنها الحربية، ذات 5 يوليو من صيف 1830 [...] وشاعت الأقدار، أو بالأحرى شاء المفاوضون الجزائريون أن يجعلوا فرنسا تغادر الجزائر بعد قرن وثلاثين سنة في هذا التاريخ نفسه، ليصبح 5 يوليو أيضاً تاريخ استقلالنا" (مستغامي، 1998: ص143).

ثم تتبري "مستغامي" لوصف أعمال المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي، وانضمام بطل "ذاكرة الجسد"، "خالد بن طوبال" إلى الثوار، وتعرفه بأحد قادة الثورة، هو "سي الطاهر" الذي يقول عنه: "انتقل إلى مكان سري في الجبال المحيطة بقسنطينة ليؤسس من هناك مع آخرين، إحدى الخلايا الأولى للكفاح المسلح" (مستغامي، 1998: ص27)، ثم استشهد عام 1960 دون أن يحظى بنشوة التحرير (مستغامي، ن.م.: ص45)، أما عائلته فقد نزحت إلى تونس ثم عادت إلى الجزائر بعد نيل الاستقلال عام 1962 (مستغامي، ن.م.: ص56).

"في فوضى الحواس" تلجأ "مستغامي" إلى وصف النزاعات الداخلية بين زعماء الثورة بعد الاستقلال مظهرة دور الزعيم "محمد بوضياف" في إشعال نار الثورة في نوفمبر 1954، ثم تكررت له البلاد وشطبت اسمه من كتب التاريخ المدرسية، بعد أن قام صديقه "أحمد بن بلله" بسجنه عندما تولى رئاسة الجمهورية. وهذا ما حدث مع "بن بلله" حينما تولى "هوارى بومدين" منصب رئاسة الجمهورية عام 1965. ثم عودة "محمد بوضياف" إلى الجزائر وتوليّه منصب الرئاسة في 14 يناير عام 1992 (مستغامي، 1998: ص240-243)، لكن المؤامرات لم تمهل "بوضياف" كثيراً حيث تمّ اغتياله في التاسع والعشرين من حزيران بعد مدة حكم لم تزد عن 166 يوماً (مستغامي، ن.م.: ص337).

تثور الرواية على ما آلت إليه أوضاع بلادها وعلى من يقف وراء هذه الاغتيالات عندما تزور قبر "محمد بوضياف" قائلة: "وطن؟! أي وطن هذا الذي كنا نحلم أن نموت من أجله وإذ بنا نموت على يده. أوطن هو هذا الذي كلما احنينا لنبوس ترابه، باغتتا بسكين وذبحنا كالنعايج بين أقدامه؟! وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجاد من رجال كانت لهم قامة أحلامنا وعنفوان غرورنا" (مستغامي، ن.م: ص368). يسترسل الراوي في وصف مشاهد القتل والاضطرابات التي نفذها المجاهدون، وتستوقفه مذبحة بن طلحة التي يقول عنها: "في مذبحة بن طلحة كان يلزم ثلاث مقابر موزعة على ثلاث قرى لدفن أكثر من ثلاثمائة جثة" (مستغامي، 2003: ص31). وبذلك تدين الكاتبة ذلك الوطن الذي تتكر لأبنائه وكان جلادهم، وعجز أن يتشبه بالقطط، يقول الراوي: "هل يمكن لوطن أن يلحق بأبنائه أذى لا يلحقه حيوان بنفسه؟ هل الثورات أشرس من القطط في التهامها لأبنائها من غير جوع؟" (مستغامي، ن.م: ص48-49).

تلقت "مستغامي" إلى دور المرأة الجزائرية في مقاومة المحتل مشيرة إلى ما قالت والدته "أحمد بن بلله" لابنها وجنود فرنسا يسوقونه إلى السجن يقول الراوي: "فعندما اعتقلوا ابنها وساقوها إليه قصد إحباط معنوياته وتعذيبه برؤيتها، فاجأتهم بأن لم تقل له، وهي تراه مكبلا سوى (الطير الحر ما يتخبطش)، وأدركوا لاحقا أنها بذلك المثل الشعبي كانت تحته على أن يكون نسراً كاسراً لا عصفوراً ينقض خوفا في يد العدو" (مستغامي، ن.م: ص194).

لم يكن حظ المرأة الجزائرية بأفضل من حظ الرجل فقد عانت أضعافا مضاعفة مما عاناه الرجل نتيجة حالة الفوضى والاضطرابات التي عمّت الجزائر، حسبما تصف الكاتبة الجزائرية "فضيلة الفاروق" في روايتها "تاء الخجل"، ما لحق بالمرأة الجزائرية من اغتيال، وخطف واغتصاب. إذ تقول: "سنة العار..."

سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم. ثم ابتداء من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة (GIA) في بيانها رقم 28 الصادر في 30 نيسان (إفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها [...] 550 حالة اغتصاب (فتيات ونساء) تتراوح أعمارهن بين 13 و 40 سنة سجلت تلك السنة. تضاربت الأرقام بطريقة مثيرة للانتباه في حضور قانون الصمت. 1013 امرأة ضحية الاغتصاب الإرهابي بين سنتي 1994 و 1997، إضافة إلى ألفي امرأة منذ سنة 1997.

والبعض يقول إن العدد يفوق الخمسة آلاف حالة" (الفاروق، 2003: ص36).

تتذمر البطلة "خالدة" في "تاء الخجل" من القتل المزمّن في الجزائر قائلة: "كل شيء في هذي الجبال تعودّ الحرب والقتال. الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بيزنطا، منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا وهي في حالة قتال" (الفاروق، ن.م: ص93). لذلك تقرر مغادرة الجزائر إلى مرسيليا- فرنسا؛ لأنها لا تأمن على حياتها كأنتى في الجزائر، "لا مكان للإناث هنا، إلا وهن (نائمات) [...] ها هي حقييتي في انتظاري، حصتي في الوطن. ها هي أقلامي في انتظاري، أوراقي في انتظاري، ها هو المجهول يصبح بديلاً للوطن" (الفاروق، ن.م: ص94). وعندما تفتح جريدة الصباح لتقرأ أخبار الموت يعلق أحد الرجال قائلاً: "أجريدة هذه أم مقبرة؟! أجبتة: الوطن كله مقبرة! ولذنا بالصمت" (الفاروق، ن.م: ص95-96). وفي هذا الكلام أصدق برهان على ما تتوء به الجزائر من اضطرابات ونزاعات بين الفئات المختلفة، تدفع فيها المرأة الجزائرية أبهظ الأثمان. لا تستغرق الكاتبة العربية في كشف متاعب بلدها الخاص، إنما تخرج إلى قضايا عربية وعالمية، لتؤكد دور المرأة في صنع التاريخ من ناحية ولتبرز من ناحية أخرى، مدى اطلاعها على ما يدور في الساحة العربية والعالمية من أحداث، مفندة الآراء التي تصفها غارقة في شؤونها العاطفية وقضاياها المنزلية والعائلية، قصد الحط من قيمة إبداعها.

تتهل رواية "سمر يربك" (1970- سوريا) في روايتها "صلصال"، من مصادر التاريخ العربي مستحضرة شخصية "الحجاج بن يوسف الثقفي" لتصور الحالة النفسية التي يعيشها البطل "حيدر العلي"، جعلت الحجاج يترأى له ملاحقاً يبغى قتله، وينقطع انسياب أحداث الرواية لتتوقف عند بعض التفاصيل من حياة الحجاج، وولادته في مدينة الطائف، بعد الهجرة النبوية بأربعين سنة، ثم رفضه الرضاعة من ثدي أمه، فأشرب دماء الحيوانات ثلاثة أيام، أقبل بعدها على ثدي أمه، وحينما ولي العراق أعمل في أهله القتل وسفك دماء كثيرة (يزبك، 2005: ص155-166). وبذلك تصور الرواية الأزمة النفسية العصبية التي يعاني منها البطل، إضافة إلى التدليل على سعة إطلاعها ومعرفتها بالتاريخ العربي - الإسلامي.

وتعمل "أحلام مستغانمي" في رواية "ذاكرة الجسد" على استحياء التاريخ العربي في الأندلس وتضمن روايتها جملة امرأة عربية شجاعة قرّعت ابنها الملك "أبا عبد الله" لموقفه المتخاذل حتى ضاعت منه مدينة غرناطة وقضي على الوجود العربي في إسبانيا. يقول الراوي: "كانت أمه قد

قالت له يوماً وغرناطة تسقط في غفلة منه: ابكِ مثل النساء ملكاً مضاعاً لم تحافظ عليه مثل الرجال" (مستغامي، 1998: ص217)⁽¹⁾.

ثم تنتقل "مستغامي" إلى توثيق بعض الأحداث العربية المعاصرة، فتصور مثلاً عملية اجتياح إسرائيل للبنان عام 1982 مقابل الصمت العربي الذي هيج الشاعر "خليل حاوي" فأقدم على الانتحار، احتجاجاً على الموقف العربي المتخاذل، وفي ذلك يقول الراوي: "فقد مات الشاعر اللبناني خليل حاوي منتحراً بطلقات نارية، احتجاجاً على اجتياح إسرائيل للجنوب الذي كان جنوبه وحده، والذي رفض أن يتقاسم هواءه مع إسرائيل" (مستغامي، ن.م: ص245).

أما الكاتبة الأردنية "سميحة خريس" فتكرس روايتها "القرمية" لتسرد تاريخ الثورة العربية الكبرى وتحرر البلاد العربية من نير الحكم التركي الذي استمر نحو أربعة قرون، مظهرة دور الانجليز في مساعدة الجيوش العربية حتى تمّ للعرب دحر الأتراك وحلفائهم في مواجهات عديدة كانت مدينة دمشق آخرها. فقد وصلها الأمير فيصل يصحبه القائد الانجليزي "اللنبي" دون أن يجدا فيها سوى فلول الجنود الألمان والمجر ينسحبون منها، لتعم الفرحة قلوب الناس وتشكل أول حكومة عربية (خريس، 2003: ص163-172).

يوجه السرد النسوي نقدًا لاذعًا للدول العربية بسبب ما لحق بهم من هزائم في مواجهات عديدة لغياب وحدة صفوفهم. ففي رواية "الحدود البرية" للكاتبة "ميسلون هادي" (العراق) تعنى الكاتبة بتوثيق الهزائم التي مني بها العرب خلال شهر حزيران من أعوام مختلفة بدءاً من سقوط بغداد على يد هولاكو عام 656هـ/1258م، سقوط الجزائر بأيدي الفرنسيين عام 1830م، احتلال الصليبيين لمدينتي عكا وحيفا في 13 حزيران 1104م و1110م، اتفاق سايكس بيكو وتقسيم البلاد بين فرنسا وبريطانيا ومنح اليهود وضعاً خاصاً في فلسطين بتاريخ 16 حزيران 1916م، 14 حزيران 1948 إعلان بن غوريون إنشاء دولة إسرائيل على أنقاض الشعب الفلسطيني (هادي، 2004: ص122-123).

1. أبو عبد الله هو محمد الحادي عشر آخر سلاطين بني نصر في غرناطة، امتد حكمه من سنة 1482م وحتى سنة 1492م، استولى على الحكم بتحريض أمه على أبيه الذي فضل أبناء جاريته النصرانية عليه، وكانت أمه مستشارته في الأمور الحربية، فانتهرته عندما جرت عبراته وهو مغادر عاصمته غرناطة بقولها: "يحق لك أن تبكي كالنساء ملكاً لم تستطع أن تدافع عنه كالرجال" انظر: فيليب حتي وآخرون (1965). تاريخ العرب (مطوّل). ج2 (د.م: دار الكشف للنشر والطباعة والتوزيع)، ص: 656-658.

وتصور الكاتبة "ليلى الأطرش" في روايتها "وتشرق غرباً" أكذوبة النصر الوهمية التي بثها الإعلام العربي في حرب حزيران عام 1967. يقول الراوي واصفا فرحة "أم جميل" والزغاريد التي ما إن انطلقت من الحناجر حتى أخمدها صدمة الحقيقة: "وأم جميل ككل الناس، ظلت تستمع إلى الإذاعات، جاءت الدبابات من الشرق، فظنوها عربية، وقفت في الشرفة تنتظر الرجال وزوجها مريض [...] انطلقت الأهازيج والزغاريد وعندما اقتربت الدبابات تبين الناس النجمة التي تلمع فوقها.. هاموا في الشوارع خائفين يبحثون عن الرايات البيض وعصي المكانس" (الأطرش، 1988: ص192).

ينفتح الخطاب التاريخي النسوي على قضايا عالمية كثيرة⁽¹⁾. الأمر الذي يظهر اطلاق الكاتبة العربية على تاريخ الأمم والشعوب الأخرى، خاصة تلك التي تشاطر الأمة العربية فيما نزل بها من كوارث، مثلما نشهد في رواية "البيت" للكاتبة "بهيجة حسين" (مصر)، وفيها تتناقص الكارثة التي حلت بالشعب الأرمني على مساحة واسعة من الرواية حتى تستحوذ على أحداث الرواية. تسند الكاتبة عملية السرد لطبيب أرمني يدعى "روبين" يغيبه ألم غربته عن واقع حياته في مصر ليفرق في هذيانه واسترجاع مقاطع من كارثة شعبه معبراً عن رغبته في العودة إلى بلاده، حيث يقول: "وأجن شوقاً للغة بلادي، لمن يقول لي كيف حالك باللغة الأرمنية" (حسين، 1999: ص25). وفي موضع آخر يفصل أحداث الكارثة التي نفذها الأتراك المسلمون بأمر السلطان "عبد الحميد" ويتساءل: "أين هي بلدي الآن؟ ومن سرقها وقتل وشرذ أهلها واغتصب نساءها ودمر كنائسها وأديرتها، أي بيوت عبادة الرب فيها، وحول ما لم يدمر إلى اسطبلات للخيل" (حسين، ن.م: ص46). يعود الطبيب "روبين" في كثير من المرات إلى استرجاع ما حلّ بشعبه وبلاده، مصوراً قسوة الجنود الأتراك حتى على الأطفال، أمثال تلك الطفلة التي اتجهت إلى أحد الجنود طالبة الماء، وشرع الطبيب يخاطبها ويسرد ما حدث معها إذ يقول: "رأيتك وأنت تقتربين من أحد الجنود

1. من القضايا التاريخية العالمية البارزة في السرد النسوي، الحرب الفيتنامية - الأمريكية انظر: عالية ممدوح. (2003). *المحبيات*. (م.س.)، ص: 252-253؛ والحرب التركية- الكردية، النقشبندية، قبيلة هيروشيما، وغرق سفينة التيتانيك انظر: هدى بركات. (2003). *حارث المياه*. (م.س.)، ص: 77-89، 96-97؛ وكارثة الأرمن، انظر: ليانة بدر. (1993). *نجوم أريحا*. (م.س.)، ص: 183-184؛ بهيجة حسين. (1999). *البيت*. (م.س.)، ص: 25، 29-33، 37-39، 46-51، 59-61.

الأتراك وتقولين له: (يا عم أنا عطشانة، أريد أن أشرب)، ضحك بصوت عالٍ، وفك سرواله وأخرج عضوه وقال لك: (هيا اشربي، من هنا سيخرج لك ماء يروي عطشك يا قحبة" (حسين، ن.م: ص59). لا يكتفي الجندي بما فعل إنما يقوم باغتصابها ومجموعة من الجنود، يقول الراوي: "قام من فوقك ملوثاً بدمائك وكنت تتلوين على الأرض وتصرخين، ولم نعرف بعد ذلك كم عدد الجنود الذين نهشوك بعده" (حسين، ن.م: ص61).

ويبدو أن ما يراه الطبيب من انتهاك الانجليز لحرية الإنسان المصري واعتداء على حياته، ذكره مرة أخرى بكارثة بلاده وأكد له تجرد الإنسان، أينما حل، من مشاعر الرحمة تحقيقاً لأطماعه. يقول الطبيب " روبين" لمحدثه "فهمني": "أما قتل الروح، والفرح، والأمان، فهو الدم الذي ينزف من جسد الإنسان بيد الإنسان في كل لحظة، ولا الحياة توقفت، ولا النزف توقف، منذ أول نزف عشته في بلدي حتى آخر نزف أعيشه في بلدكم. أخرج، وستجد الدم ما زال ساخناً على الجسر. لماذا وإلى متى؟" (حسين، ن.م: ص86). وهكذا تتعاقب آمال أبناء الشعوب المسحوقة راجين حقن الدماء والعيش بأمان وسلام.

7.2. الخطاب السياسي

يتداخل الخطاب السياسي بالتاريخي حتى لا يمكن الفصل بينهما في الفنون السردية بصورة عامة وذلك نتيجة العلاقة الوطيدة بين التاريخ كحدث والسياسة كموقف من هذا الحدث. تشير الدراسات الحديثة إلى انخراط الكاتبة العربية بقضايا وطنها وأمتها السياسية، لا في الفنون السردية فحسب، إنما في الشعر أيضاً، إذ تلاحظ "ناتالي هاندال" "Nathalie Handal" في دراسة لها عن الشعر العربي النسوي، عناية الشاعرة العربية بشؤون بلادها السياسية، مشيرة إلى الشاعرة "فضيلة الشابي" (1946- تونس) وما تعكس في شعرها من قوة صوتها السياسي، وحثها على ضرورة وحدة الصف العربي، ملوحة بالمآسي التي مرت على الأمة العربية وعلى الخصوص نكبة فلسطين (Handal, 2000: p.38).

اتخذت الكاتبة العربية موقفاً واضحاً وصريحاً من علاقات بلادها الدولية، فدعت إلى التحرر من الاستعمار الغربي، أمثال الكاتبة المصرية "سلوى بكر" التي برزت عنايتها بالأمور السياسية منذ صغرها وشاركت في مظاهرات ضد التدخل الأجنبي وهي في سن المراهقة. تؤكد الكاتبة انغماسها في الحياة السياسية مصنفة نفسها ككثيرة يسارية ناضلت ضد الاستعمار والاضطهاد في

سنوات الستين، ثم سجنّت عام 1989 بتهمة المشاركة في اضطرابات مصانع الصلب والحديد بحلول. ترى "سلوى بكر" أن معظم النشاطات السياسية انتهازية، وأن رجال السياسة لا يعرفون إلا القليل عن الأيديولوجيات السياسية التي يروجون لها، وأنهم يستغلون السياسة لكسب الأموال (Faqir, 1998: pp.168-169).

أمّا "توال السعداوي" التي تعتبر واضعة حجر الأساس للحركة النسوية العربية، فتعد إحدى النساء العربيات النشاطات في المجالين السياسي والاجتماعي، ومن أوائل المندابات بمنح المرأة حق الاقتراع (Faqir, Ibid., p.169). وفي هذا تأكيد على مشاركة الكاتبة العربية في الحياة السياسية على أرض الواقع لا في نتاجها الأدبي فحسب.

جرّ تدخل الكاتبة العربية في الشؤون السياسية متاعب مضاعفة عليها، وذلك لخرقها المحظورات المرفوعة في وجهها أولاً، وثانياً لكونها امرأة، فكثيراً ما خضعت لمساءلة السلطة، أو زجت في السجن، ومنهن من أثرت مغادرة بلادها والعيش في المنفى طلباً للحرية وهرباً من سوط السلطة (Taha, 2006: pp.31-32)⁽¹⁾.

تصور الكاتبة المصرية "منى رجب" منع المرأة العربية من التدخل بالشؤون السياسية في قصة "أنا أتكلم" من مجموعة "عندما تثور النساء"، وفيها تعرض حكاية فتاة تجرأت على رفع صوتها داعية إلى الوحدة الوطنية في قولها: "كلنا مصريون... وأنا هنا باسم المرأة المصرية أعلن تمسكنا وبشدة بالوحدة الوطنية" (رجب، 1998: ص116)، ولا تكتفي بذلك، بل تقوم بتحريض النساء على ضرورة المشاركة في النضال من أجل تحقيق السلام بين جميع فئات الشعب المصري وحين "عادت إلى بيتها لم تترك سماعة تليفونها.. كلمت امرأة.. وأخرى.. ودارت على المكاتب الصحفية.. والجمعيات النسائية الخيرية.. والتجمعات الحزبية بكافة تياراتها.. لتعلن أنّ المصرية قد قررت التصدي بكل طاقاتها لتصبح سداً منيعاً يوقف موجات الرجعية [...] موجة الاستجابة الكاسحة حملتها على الأعناق.. فبدت كملك أبيض جاء من أرض الأحلام" (رجب، ن.م: ص116-117).

1. سبقت الإشارة إلى ظاهرة مغادرة الكاتبات لأوطانهم والعيش في المنفى أمثال الكاتبة اللبنانية "هدى بركات"، الأردنية "قاديا فقير"، الفلسطينية "حميدة نعنغ"، والمصرية "توال السعداوي"، وقد لحقت بهن شاعرات عديدات أمثال الإماراتية "طبية خميس" وغيرها، لمزيد من التفاصيل انظر:

Fadia Faqir. (1998). *In the House of Silence*, Ibid., pp.170-171; Nathalie Handal. (2000). *The Poetry of Arab Women*, Ibid., pp.40-60.

غادرت قاعة الاجتماع مزهوءة إلا أنها لم تصل إلى بيتها إنما إلى المستشفى. لقد فوجئت بمجموعة شباب يسלטون الأضواء العالية على وجهها حتى وصلت بصعوبة بالغة إلى سيارتها "أسرعت لتغلق باب سيارتها لتبتعد عن متناول أيديهم لكن الحجارة الملقاة عليها حطمت زجاج السيارة الأمامي لتستقر إحداها في رأسها.. صرخت من اندفاع الدماء على وجهها.. ولم تعد ترى شيئاً أمامها.. تحركت لتبتعد بسيارتها لا تدري كيف؟.. ولا متى؟" (رجب، ن.م: ص118). وفي هذا إشارة إلى العقاب الشديد الذي ينزل بالمرأة عندما تخرق المحظور وتزج نفسها في الحياة السياسية. ورغم ذلك تواصل المرأة انخراطها في كل مجالات الحياة دون أن تأبه بعقاب السلطة والمجتمع.

لا تصمد كل النساء أمام جور السلطة، لذا تلجأ بعض النساء إلى مغادرة وطنها والعيش في المنفى مثلما حدث مع "سناء"، صديقة البطلة "رجاء" في رواية "صهيل النهر" للكاتبة السودانية "بثينة خضر مكي"، "فسناء صديقة قديمة لرجاء، تتقابلان في جنيف، وهي لاجئة سياسية تقلبت بها الأحوال في أوروبا، ففقدت عملها عدة مرات بسبب جمالها، وقد غادرت البلاد بعد أن قضت فترة في سجن (أم درمان)، وكانت تهتمها هي كتابة مقالة في جريدة (الحرية)، مما أغضب السلطات، بعد خروجها من السجن سافرت إلى أوروبا [...] وبذلك تقدم سناء شهادة تشهد على الأحوال المتردية للوطن في ما يخص المواطنة، وهي أحوال تمارس القمع السياسي الذي يدفع أهل الوطن إلى مغادرته" (أبو النجا، 2003: ص63-64) ⁽¹⁾.

تكشف بطلة رواية "الباذنجان الزرقاء" للكاتبة "ميرال الطحاوي" عن ممارسات السلطة ضد أي مواطن يتدخل في الشؤون السياسية، مثلما حدث مع والدها الذي زج نفسه في الحياة السياسية، فأشاروا عليه بوقف نشاطه السياسي لما سيلحق بنفسه من ضرر بعد أن صار مديراً للمستشفى، لكنه لا يأبه لهم ويرشح نفسه للانتخابات كوفدي مستقل ومعارض للتحالف، الأمر الذي أدى إلى فصله من عمله (الطحاوي، 2000: ص51-52).

1. بيرز موتيف الغربة في عدة نصوص سردية نسوية، انظر على سبيل المثال: رشيدة التركي. (1999). "المدينة الحلم" في عصر الحنين. (م.س.)، ص: 89-101؛ هدية حسين. (2002). "في زاوية أخرى" في: *وتلك قضية أخرى*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 15-24؛ ليلي الأطرش. (2005). *مرافئ الوهم*. (م.س.)، ص: 81؛ لطيفة الحاج. (2000). *مواويل الغربة*. (م.س.)، ص: 10، 16، 52، 143؛ زينب حفي. (2004). *لم أعد أبكي*. (م.س.)، ص: 115-118؛ أحلام مستغانمي. (2003). *عابر سرير*. (بيروت: منشورات أحلام مستغانمي)، ص: 243.

تسعى الكاتبة العربية في مضامينها السياسية إلى نقد السلطة في البلاد العربية مشيرة إلى الفساد الذي يعم الدوائر الرسمية. فتكشف الكاتبة السورية "سمر يزبك" في رواية "صلصال" عن عمليات النهب والفساد المنتشر في الدوائر الرسمية السورية خاصة مع تدفق أموال النفط في السبعينات دون أن يجروا أحد على مواجهة المسؤولين خوفاً من العقاب (يزبك، 2005: ص55).

تنتقل بعد ذلك إلى وصف ممارسات ممثل السلطة المدعو "علي حسن" وهو أحد ضباط الكلية الحربية الذي وصل إلى مكانة مرموقة، وكان صديقاً لأستاذ التاريخ إلا أنه لم يحفظ حق الصداقة، ولا فضل الأستاذ في تنقيفه السياسي، بل يتكرر له ويرسل من يسحبه من فراشه ليلا دون أن يرجع حتى فجر اليوم التالي، فأخذ الأستاذ يتحاشى الحديث عنه (يزبك، ن.م: ص103-105). وبذلك توجه "يزبك" نقداً للسلطة من خلال نقدها لممثل تلك السلطة، وهذا أحد الأساليب التي تستخدمها المرأة في خطابها السياسي، حسبما تشير "سوسن ناجي" بأن المرأة تتعرض للسياسة "إما من خلال نظام اجتماعي، حيث يكون التفسخ والفساد فيه إشارة إلى تفسخ وفساد الدولة - أو من خلال نقد رجل من رجال السياسة، والنقد هنا يكون ضمنياً للدولة وللسياسة معاً" (ناجي، 2002: ص277).

في رواية "تاء الخجل" للجزائرية "فضيلة الفاروق" إشارة للخلافات السياسية التي عمّت بين الأحزاب حتى تحول موظفو المؤسسة الواحدة إلى أعداء حسب تعبير الراوية: "كان ذلك قبل أن تمتد الخلافات السياسية بين الأحزاب، فتصل إلينا لنصبح مؤسسة من الأعداء وتتحول مكاتبنا إلى مواقع حربية" (الفاروق، 2003: ص34)، ثم تصف حالة عدم الاستقرار نتيجة الاضطرابات والاعتقالات التي شملت جميع أوساط الشعب الجزائري حتى طالت الصحفيين، فاضطر عدد منهم لمغادرة الجزائر. تقول الراوية: "لكن حين بلغت موجة اغتيال الصحفيين ذروتها، أدركنا جميعاً أن باب الحديد الذي نغلق به مقر الجديدة لن يحميننا ما دمنا مشنتين. أظن أننا شيئاً فشيئاً توحدنا بعد أن قتل منا اثنان، وفر بعضنا إلى فرنسا ولندن ودول عربية عدة. وفر واحد إلى الجبل، التحق بالجماعة التي رفعت السلاح" (الفاروق، ن.م: ص35). وعليه تقوم الفاروق، برأي "سوسن ناجي" السابق، بإبراز فساد الدولة من خلال فساد النظام الاجتماعي فيها.

وهذا ما نجده في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي حيث "تلامس الواقع السياسي لجزائر الاستقلال بكثير من الجرأة والعنف ووضوح الرؤية، فتؤكد ألا شيء تغير بين جزائر الأمس وجزائر اليوم، مما يفيد أن زمن الاستقلال يمثل الامتداد لعهد الاستعمار باعتبار تواصل ذات الممارسات القمعية على أبناء الوطن" (بن جمعة، 1999: ص30-31).

توجه "نوال السعداوي" في رواية "الراوية" نقدًا للزعامة السياسية المصرية لتواطئها مع أمريكا وبريطانيا وإسرائيل، ومن ناحية أخرى تتذرع أنها لا تسعى في ذلك إلا إلى تطوير الشعب وتميمته حتى يتمكن من الوصول إلى الاكتفاء الذاتي، وهذا ما تعبّر عنه الشاعرة "مريم" في قولها: "عصر الهزيمة والنفاق، يعقدون الصفقات في لندن ونيويورك وتل أبيب، يدبجون المقالات الطويلة عن التنمية والاكتفاء الذاتي، يتنافسون على تقبيل يد رؤسائهم" (السعداوي، 2004: ص 61)، ثم تسخر من السلطة وادعائها الديمقراطية التي تؤكد نتائج انتخابات الرئاسة "حيث يقول الشعب الوفي الأمين نعم، بنسبة 98،80%، وتطورت الأحوال في عصر الديمقراطية وانخفضت النسبة عن 99،90%" (السعداوي، ن.م: ص 61). تعتمد الكاتبة إلى وصف مواقف الأحزاب المتذبذبة من السلطة، فتتظاهر تارة بمعارضتها وتقوم طورًا بدعمها في عملية الانتخابات حسبما يظهر في وصف الراوي لمواقف "جماليات" من السلطة، إذ يقول: "وبعد حادث المنصة والاعتقال تبرأت من الطاغوت القديم، انزلت مثل الصابونة الناعمة إلى الحزب الجديد، يحمل اسم القومي الوطني العروبي الاسلامي المعتدل، يؤمن أعضاؤه بالواقعية والشراكة في كل شيء إلا الشرك بالله، حزب حكومي ونصف حكومي، ومعارض شرعي، يقولون في الانتخابات "نعم"، وفي أجهزة الإعلام والصحف يقولون: لا، يعارضون الجميع إلا السلطة" (السعداوي، ن.م: ص 79).

يصل فساد السلطة ذروته عندما يقوم المسؤولون بسرقة ما تبرعت به الدول المختلفة لأبناء الشعب الفلسطيني، كما يتضح في رواية "بستان أسود" للكاتبة "هاديا سعيد"، وفيها يقول الراوي: "إنّ على الرأي العام أن يتحدى ذلك علنا، فالأموال الموجهة إلى الشعب الفلسطيني ليست ثروة تهبط على تلك الدائرة الصغيرة من الأفراد" (سعيد، 1996: ص 133).

وفي رواية "ليل ونهار" للكاتبة "سلوى بكر" توجه البطلة "سوسن أبو الفضل" نقدًا مبطنًا بسخرية لازعة للرئيس "السادات" وأمثاله، كرئيسها في المجلة السيد "حسن عبد الفتاح" الذي تعتبره والسادات من فصيلة تسميها "انفتاحي معشوا"، وتشرح في هامش الصفحة المصطلح بما يلي: "انفتاحي معشوا: دابة إنسانية ظهرت وانتشرت انتشارًا مريعًا منذ بداية الزمن الساداتي واتباع سياسة الانفتاح الاقتصادي على الغرب، وتتميز هذه الدابة الإنسانية بفجاجة الشكل والسلوك وقدرتها العالية على توظيف القيم والعادات والدين والأخلاق السائدة لصالحها، كما تتميز بقدرتها العجيبة على القفز والتسلق الاجتماعي، وهي قادرة على التحول والتحول، لتبقى المهيمنة

والمتسيدة؛ فتبدو تارة في عباءة دينية، وتارة في ملابس عصرية، وهي مع كل المذاهب السياسية والاقتصادية" (بكر، 2004: ص5). وعليه لا يغرب عن مدارك القارئ أنّ الروائية ترمز بالدابة المذكورة للرئيس "السادات" ومنّ هذا حذوه نحو سياسة الانفتاح الاقتصادي على العالم الغربي، ومنّ يستغل كل الميادين ليبقى صاحب السيادة في البلاد.

تواصل "بكر" نقد مواقف السلطة في مصر، وهي تتخذ موقف المتفرج من ممارسات إسرائيل ضد الشعب الفلسطيني واللبناني بل وتتواطأ معها، حيث يعلن المليونير "زاهر كريم" عن مسابقة تزامنت مع مذبحة "قانا" لصرف أنظار واهتمام الناس عن تلك المجزرة.

يقول "حسن عبد الفتاح"، رئيس تحرير مجلة "ليل ونهار" في أثناء حديثه مع الصحفية/البطلة "سوسن": "إنّ بعضهم همس في أذنه بأن بعض الجهات في البلد مرتاحة جدًا لتوقيت المسابقة؛ لأنها غطت على أخبار المذبحة الإسرائيلية الجديدة في الجليل الأعلى، وصرفت الأنظار عنها بعد تزايد النقمة الشعبية وتذمر الرأي العام من العريضة الإسرائيلية" (بكر، ن.م: ص62). تتصرف الكاتبة إلى وصف ممارسات السلطة مع الشعب، وكيف كتمت أصوات ملايين الناس الذين شاركوا في الحرب وأثروا في صنع القرار، وذلك من خلال ما قالت "سوسن" في نقاشها مع "زاهر كريم" حول المسابقة، تقول: "لا أعرف من أين أبدأ الرد على كلامه؟ هل أحدثه أولاً عن الملايين التي باتت الآن الأغلبية الصامتة؟! الأغلبية التي خرجت وهزمت إلى حد الانسحاق؛ بسبب فنون وشرطة السياسة الحديثة، وأساليب التهديد والوعيد بكل الأشكال والطرق؟! هل أقول له إن هذه الملايين يئست من كل إصلاح بعد أن ظلت تدفع الثمن طوال سنوات وسنوات من دمها، ولم يبقَ لها إلا لعق الجراح؟!". (بكر، ن.م: ص88).

وبذلك تقوم "سلوى بكر" في رواية "ليل ونهار" بفضح المستور عن السلطة ولجوئها إلى مختلف الممارسات؛ لتضمن بقاءها واستمراريتها مما يفقد الشعب ثقته به ويعمل على تثويره ضدها. تتسع اهتمامات الكاتبة العربية بشؤون وطنها السياسية فتخرج عن المحلية لتتفتح على قضايا عامة (حسبما يظهر في جدول رقم 7)، لعل أبرزها قضية التمزق العربي وغربة الدول العربية عن بعضها بعد أن كانت أمة واحدة، حسبما يرد على لسان بطل قصة "أغنية منسية" من مجموعة "هناك أشياء تغيب" للكاتبة "زينب حفني". تصور القصة رجلاً عراقياً شارك في حرب الخليج الأولى ضد إيران والثانية ضد الكويت، ويعرب عن أسفه لتفسخ العالم العربي قائلًا: "ونحن

صغار كانوا يحفظوننا في المدارس نشيدًا جميلًا يقول مطلعُه: بلاد العرب أوطاني، من الشام لبغداد، ومن نجد إلى يمن، إلى مصر فتطوان. آه يا زمن لقد أصبح هذا النشيد من المحظورات في زمننا" (حفني، 2000: ص77).

وتؤكد "رشيده التركي" في قصة "شهادة في ملف التحقيق المؤجل" من مجموعة "عصر الحنين" ما تذهب إليه "حفني" من حسرة للتمزق الربّي الذي يشهده بطلها ويقول: "والعرب لا يتفقون ويساعد بعضهم أعداءنا في الحرب، وكل أمم الدنيا تتناصر بعضها البعض إلا نحن. ولبنان يرقص رقصة الموت والجنون على قلوبنا، ويتوسع جرحنا الفلسطيني، والغرب الذي يؤسس اقتصاده على الدول المستعمرة، لا يزال يستمد من الدول محرك اقتصاده بأشكال أخرى للاستعمار" (التركي، 1999: ص74). وبذلك تظهر الكاتبة ألمًا بالغًا لهذا التمزق، وتبطنه نقدًا ساخرًا للدول العربية وهي تسخر مواردها وثرواتها لخدمة العالم الغربي، وإلى مثل ذلك أشارت الكاتبة الفلسطينية "سحر خليفة" في روايتها "ربيع حار" على لسان "بدر الوشام" وهو يحدث "مجيد القسام" مقارنا بين العالمين الغربي والعربي وقائلا: "الغرب يعمل للمادة ويركع لها ويصلي لها، لكنه أيضًا يعرف أن المادة تروح وتجيء ولا تبقى لأبد الأبدين، مثل البترول عند العرب، ماذا يتبقى لنا منه بعد نفاذه؟ الغرب يعرف أزمته، نحن نملك وهو يعرف. وما قيمة أن تملك شيئًا لا تعرف عنه عن أصله وفصله وعمقه ووزنه ومداه وتاريخه؟ هل نعرف مم يتشكل؟ هل نعرف أين يتشكل؟ هل نعرف كيف نبحت عنه؟ هل نعرف كيف نصبه وأين نصبه، وكيف نصفه ونبيعه بأعلى الأثمان؟ لماذا الأوبك عالم ثالث وهم الأول؟ لماذا الأوبك، رغم البترول، عالم فقير متخلف؟ لأن الأوبك يملك مخزونا لا يعرف عنه سوى التصدير" (خليفة، 2004: ص63-64). وبذلك تشير "خليفة" إلى ضياع ثروات البلاد العربية، لا في غفلة منهم، إنما بدراية تامة، لغياب المعرفة في كيفية استخراج هذه الثروات واستغلالها في تنمية البلاد.

تساهم السلطة في البلاد العربية مساهمة كبيرة في ضياع ثروات البلاد عندما تقرض سياسة الصمت على المواطنين دون أن يتمكنوا من الاحتجاج على ذلك، حسبما تبين "أحلام مستغانمي" في "ذاكرة الجسد"، يقول الراوي: "أحسد المآذن، وأحسد الأطفال الرضع؛ لأنهم يملكون وحدهم حق الصراخ والقدرة عليه، قبل أن تروض الحياة حبالهم الصوتية وتعلمهم الصمت. لا أذكر من قال: (يقضي الإنسان سنواته الأولى في تعلم النطق، وتقضي الأنظمة العربية بقية عمره في تعليمه الصمت!)" (مستغانمي، 1998: ص28).

جدول رقم 7: نماذج لمضامين سياسية في السرد النسوي

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة/الموطن	محلي	عربي	عالمي
أن تحتفلي بكونك امرأة	Voices of change	فطيمة العتيبي - السعودية	*		
أغنية منسية	هناك أشياء تغيب	زينب حفني - السعودية		*	
عبد الغفار .. مقاطعة	شعور الأسلاف	سلوى بكر - مصر			*
ما علمتم وذقتم	الروح وغيرها	سميرة المانع - العراق	*		
كيف صار الأخضر حجراً	ابداع	فوزية رشيد - البحرين		*	
شهادة في ملف التحقيق المؤجل	عصر الحنين	رشيدة التركي - تونس		*	
لن أشتري الفستق	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان	*		
باب الحيرة	رواية	أنيسة عيود - سوريا		*	*
تمارين الورد	رواية	هناء عطية - مصر			*
مقعد أخير في قاعة إيوارات	رواية	مي خالد - مصر			*
الرواية	رواية	نوال السعداوي - مصر	*		*
حارث المياه	رواية	هدى بركات - لبنان			*
نجوم أريحا	رواية	ليانة بدر - فلسطين		*	
ذاكرة الجسد	رواية	احلام مستغامي - الجزائر		*	
بنات حارتنا	رواية	ملاحة الخاني - سوريا	*		
العيون السود	رواية	ميسلون هادي - العراق			*
امرأة الرسالة	رواية	رجاء بكرية - فلسطين	*		*
باب الساحة	رواية	سحر خليفة			*
قلادة قرنفل	رواية	زهور كرام - المغرب	*		
البانجانة الزرقاء	رواية	ميرال الطحاوي - مصر	*		*

وتؤكد "سلوى بكر" ما يقع على الإنسان في الدول العربية إذا ما تجرأ وفتح فاه بكلمة تذر، مخالفاً أوامر السلطة التي تقضي بالصمت المطبق، وذلك في رواية "كوكو سودان كباشي". حينما يحتج المواطن "محمد عبد الحفيظ" على ما ينوء به من متاعب حياتية، ويطلب من عامل التلغراف أن يرسل بتذمره لرئيس الجمهورية ورئيس الوزراء، ثم لا يتمالك نفسه، فينهال سيل شتائم على المسؤولين. يتم القبض عليه ليزج في السجن "باعتباره واحداً من أعضاء الجماعات الإسلامية

المحظورة، لأنه كان يرتدي وقتها جلابية وشبشبًا، وذقنه طويلة لأسباب غير دينية على الإطلاق" (بكر، 2004: ص23). وفي هذا التعامل إشارة إلى تعسف السلطة في البلاد العربية وقسوتها على المواطنين.

لا تكتفي الأنظمة العربية بكنم أصوات مواطنيها، إنما تتفنن في تعذيبهم والتخلص منهم، كما يوضح "زيان" في رواية "عابر سرير" بعد مقتل ابن أخيه قائلاً: "أصبح ضروريًا إصدار كاتولوج للموت العربي، يختار فيه الواحد، في قائمة الميئات المعروضة طريقة موته، مستفيدًا من جهد أمة تفوقت في تطوير ثقافة الموت [...] ثمة أنظمة عربية تقدم تسهيلات في الموت، فتلقمك إياه بالتقسيط ابتداء من قلع الأظافر، وحرق الأصابع بالأسيد، إن كنت صحافيًا، وانتهاء بسمل العيون وبقر البطون حسب مزاج سفاحك" (مستغانمي، 2003: ص260).

وبذلك تتضح عدائية الأنظمة العربية لإنسانها، وتعرب الكاتبة عن سخريتها من هذه الأنظمة التي تفوقت على سائر الأمم في أمر ما، هو ثقافة الموت، مما يعكس سادية السلطة في الدول العربية. يتجه السرد النسوي العربي الحديث لمعالجة قضايا سياسية عالمية تتصل في كثير من الحالات بقضايا الأمة العربية (انظر جدول رقم 7). ويتمركز هذا السرد في نقد مواقف العالم الغربي، وخاصة أمريكا وما تقوم به من ممارسات ضد مختلف الشعوب بضمنها الشعب العربي.

تقوم الروائية السورية "أنيسة عبود" بنقل معظم أحداث روايتها "باب الحيرة" إلى أمريكا، لتكون قريبة مما يجري هناك، وتتمكن من توجيه نقد موضوعي لاذع للسياسة الأمريكية، وممارساتها ضد شعوب الأرض. فهي برأي البطلة "زينب"، لا تشبع من مص دم الشعوب، حسبما يفهم من خطاب "زينب" لتمثال الحرية وقد ورد فيه ما يلي: "سأرسمك منتحراً، وسأصورك بطلا انتحر في مجلس الشيوخ، أو على باب غرفة هيلاري.. لماذا تنتظر إلى الآن.. لو كنت محترماً كنت تنتحر.. انظر لونك الأبيض شبع من الدماء، انظر شعلتك تقطر دمًا عراقياً وفلسطينياً وصربياً" (عبود، 2002: ص353-354).

إنّ هذه العدائية التي تظهرها أمريكا لمختلف الشعوب ستكون سبباً رئيسياً في زوالها، حسبما صرحت "زينب" وهي تشرب النبيذ قائلة: "تخب أمريكا.. سيدة العالم. ظالمة العالم.. بيتسم سامي. ويرفع كأسه.. فنقول زينب.. اخفضه، نبيذها مقطر على أحطاب من أجساد الشعوب الفقيرة. على كل حال أظن.. بل أجزم بأنّ أميركا يا صديقي، ستبدأ قريباً العد العكسي في طريق الزوال.. ستزول هذه الإمبراطورية الوحيدة المسيطرة الآن، كما زالت روما وفارس وغيرهما.. إنها وصلت

إلى القمة في ظلمها. في طغيانها، في إنسانيتها، في تطورها، في جمالها" (عبود، ن.م: ص60) (1).
تفسر الراوية موقفها الثائر على أمريكا نتيجة انحيازها إلى إسرائيل وما تبطنه من عداوة للعرب،
حسبما يكشف النقاش الذي دار بين الراوية ووالدها، يقول الأب: "أكره الظلم واستعباد الشعوب.
أكره القهر.

- ولكنها تنادي بحرية الشعوب وحقوق الإنسان.
- إنها تكذب. نحن العرب نكاد نصير بلا هوية. إن أميركا هي التي تقهرنا وتساعد
الصهاينة على الاعتداء علينا.. نحتكم إليها.. كيف يكون ذلك؟

لم أرد.. كنت ممثلة بالغضب، كلام أبي صحيح. لقد قرأت البارحة مقالا حول تدخل أميركا في
شؤون البلدان جميعا. تنصب نفسها حكما وهي الخصم، وتنادي بحقوق الإنسان وهي أول من
يخرقها، وأول من يسرق طعام الأطفال وأدوية الأطفال ويخرب بيئة البلدان ويغذي الشر في
العالم" (عبود، ن.م: ص137). تدعم "رولا"، إحدى شخصيات الرواية، فكرة تنكر أميركا للعرب في
قولها: "ماذا يهم الأمريكيين (الأمريكيون) إذا جاع أطفال العراق أو إذا تشرد أطفال
فلسطين. أو إذا قصفوا قانا. أو إذا قصفوا حتى العذراء؟! نحن بلدان مستهلكة.. نحن فئران
تجارب وسوق للبيع. وسلة مهملات لنفاياتهم. ألم يطمروا بعض النفايات الذرية في بلدان
عربية؟! (عبود، ن.م: ص162).

تري الراوية أن أميركا تقف وراء ممارسات إسرائيل ضد العرب، حسبما يفهم من كلام "صخر"
ورده على "عمار" عندما وصف ديموقراطية أميركا، صفق له قائلا: "اسكت يا رجل، أكاد أظن
أن جمهورية أفلاطون ولدت وترعرعت هنا. اذن من الذي يلفق؟ من وراء مجازر الأقصى.
والخليج ومجازر الجنوب اللبناني وضحايا قانا. واستلاب الجولان. من ساعد إسرائيل بل من
شاركها سرقة المياه. سرقة الأرواح. سرقة الأرض. سرقة التاريخ. هذا نعرفه فكيف بالذي لا
نعرفه.. يا عمار" (عبود، ن.م: ص238).

عندما سمعت "زينب" هذه الحقائق شرعت تخاطب والدها الغائب قائلة: "التاريخ الذي علمتنا إياه
معظمه إلى النسيان.. الأقوياء هم الذين يدونون التاريخ، ويدونون الذاكرة" (عبود، ن.م: ص378).

1. نماذج عن موقف الكاتبات العربيات من أمريكا انظر:

سلوى بكر. (2003). "بنخلة لعب اليوجا" في: شعور الأسلاف. (م.س.)، ص35-43؛ رضوى عاشور. (1999). أطياف.
(م.س.)، ص: 176-181؛ نوال السعداوي. (2004). الرواية. (م.س.)، ص: 26، 56، 75؛ ليلى الجهني. (1999).
الفردوس البياب. (م.س.)، ص: 51، 78؛ ميسلون هادي. (2002). العيون السود. (م.س.)، ص: 106، 156، 159؛ مي
خالد. (2005). مقعد أخير في قاعة ابوارت. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، ص: 13-15.

وهكذا تقوم الراوية بعملية تثوير العالم العربي، وتدعوه إلى الاعتماد على القوة التي مكنت أميركا من تحقيق مآربها حتى تحققت لها سيادة العالم بفضل القوة لا الحوار، يدلنا على ذلك ما قالته زينب في أثناء حوارها مع "سامي"، تقول: "ما أكثر الحوارات... من حوارات كامب ديفيد، إلى حوارات أوسلو، إلى وادي عربة ووادي بلانتيشن. أي حوارات هذه؟ إنها التوقيع على الهزيمة بطرق جديدة. الحق لا يرجع إلا بالقوة. والأرض العربية لن ترجع بالحوار.. يا للكذبة الجديدة. القوي يفرض الحوار الذي يريده. كم نحن ضعفاء. لماذا نتحاور؟! الحوار الصحيح يحتاج إلى ندية.. وأمريكا لن تجعل العرب أندادا للصهاينة"(عبود، ن.م: ص: 57-58).

تتحول الكاتبة العربية عن عرض ونقد سياسة أميركا إلى عرض الآراء المتضاربة في النظام الشيوعي، ونجد من تدافع عن هذا النظام ومن تدينه أيضاً. في رواية "حارث المياه" للكاتبة "هدى بركات" ترى الكاتبة أن روسيا الشيوعية هي المنقذ الوحيد للطوائف المتنازعة في لبنان، كما ورد على لسان "حنون" صديق البطل "تقولا"، وهو يدعو الروم الأرثوذكس إلى التمسك بالمذهب الشيوعي القادر على وضع حد للفتنة الطائفية في لبنان قائلاً: "على الروم الأرثوذكس جميعاً أن يكونوا شيوعيين لأنّ روسيا أمنا شيوعية [...] أمنا روسيا الشيوعية هي المنقذ من اقتتالنا الطائفي اسلاماً ومسيحيين" (بركات، 2003: ص22-23).

أمّا "عائشة أبو النور" فتوجه نقدًا شديد اللهجة للنظام الشيوعي وتتعته بالمستبد، في معرض حديث بطلة روايتها "الإمضاء سلوى" عن الزواج الذي ترفضه للشبه الكبير بينه وبين النظام الشيوعي قائلة: "إنّ الزواج نظام شيوعي استبدادي.. يحتكر كل طاقات الإنسان وإمكاناته البشرية" (أبو النور، 1988: ص326).

ونلمس في رواية "الباذنجانة الزرقاء" للكاتبة "ميرال الطحاوي" هجوماً على العلمانيين والشيوعيين لمواقفهم السلبية من الدين الإسلامي. وذلك في رد الراوية على حديث مرافقها الكافر إلى بار الشيخ علي، تقول: "لم أجرو أن أقول له ان العلمانيين والشيوعيين يتكالبون على الإسلام بهذا الغزو الفكري لعقول الشباب، وأنّ الإسلام أضحى غريباً كما بدأ" (الطحاوي، 2000: ص77).

بعد انهيار الاتحاد السوفياتي اتخذت الأنظمة العربية موقفاً معادياً من النظام الشيوعي، وشرعت تلاحق كل من ينتسب لهذا النظام، حسبما يصرح "قوّاد" في رواية "مقام عطية" للكاتبة "سلوى بكر"، عندما تقرر بناء مقام على قبر أمه، يقول: "عارضت بشدة في مسألة المقام عند البداية، لكنني رضخت أمام أهالي الحي وسكان التربة والشيخ سعد جارنا، وبصراحة، كان السبب الأساسي لموافقتي يرجع لوضعي الوظيفي أولاً وأخيراً، فمركزي حساس كما هو معروف، وما تردد عن

كوني شيوعياً في السابق، كان من الممكن أن يُثار مرة أخرى لو رفضت" (بكر، 2004: ص20). وترى الروائية "سحر خليفة" في روايتها "ربيع حار" أن انهيار الاتحاد السوفياتي أصاب العالم العربي بخيبة أمل كبيرة، وساعد على نشر الفوضى في هذه البلاد ولم يبق لهم إلا الحسرة والندم، يقول الراوي: "راحت موسكو، راح العالم وبقيت كوبا، وكوبا محاصرة ومحصورة مثل فلسطين، ذهب لينين وذهب ستالين وما خلفا إلا الفوضى، وسقط الميزان واختل الوزن والتوازن، وخسرنا الرهان وما نلنا إلا الحسرات والأرامل وجيش لا ينضب من الأيتام والعملاء" (خليفة، 2004: ص106). إن هذه النماذج المعروضة لـهي خير دليل على انغماس الكاتبة العربية في الحياة السياسية دونما خوف أو تردد. وهي تنتقد تارة مواقف الدول العظمى من الدول العربية، وطوراً تسلط سهام نقدها نحو زعامة الدول العربية، لتخاذلها وتأمرها على مصالح الشعب العربي، حتى ضاعت البلاد وسلبت الثروات، والزعامة العربية لا يهمها إلا تكديس الأموال والحفاظ على مناصبها المتوارثة.

3.7. الخطاب الديني

ينهج السرد النسوي في خطابه الديني نهجين متباينين، فيعمل في أحدهما على استحياء قصص وأفكار دينية من مختلف الديانات. وتأتي هذه القصص لتبرهن مدى اطلاع المرأة العربية ومعرفتها بأمور الدين. ومن ناحية أخرى تقوم الكاتبة بتوظيفها لدعم الفكرة التي تناقشها في نتاجها الأدبي. أما النهج الثاني فتظهر الكاتبة فيه موقفها من قضايا دينية مختلفة خاصة تلك القضايا التي تدور في فلك المرأة وحياتها⁽¹⁾.

في رواية "تجوم أريحا" للكاتبة "ليانة بدر" تعمل الكاتبة على ترسيخ آثار المدينة وما حولها في وعي القارئ. وتتهل من الموروث الديني لتسرد قصة النبي موسى وهربه من الموت الذي بشر به حتى يجد رجلين يحفران قبراً. يطلب منه الرجلان النزول إلى القبر، ليتأكدا من مقاسه، وليظل مدفوناً فيه. ويتبين فيما بعد أن الرجلين لم يكونا سوى ملكين أرسلهما الله ليقبضا روح النبي

1. يتفق هذا النهج مع أحد تيارات الحساسية الجديدة التي يجعلها "ادوار الخراط" في خمسة تيارات هي: تيار التشبيء، التيار الداخلي، تيار استحياء التراث العربي، التيار الواقعي السحري، وأخيراً التيار الواقعي الجديد. للمزيد انظر: ادوار الخراط. (1993). الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية. (بيروت: دار الآداب)، ص: 15-20.

موسى. ثم تستطرد الروائية في الحديث عن مقام النبي موسى الذي أقيم بالقرب من أريحا تخليداً لهذه الحادثة⁽¹⁾ (بدر، 1993: ص149-150). وبذلك تبرهن "بدر" على وعيها بأمر الدين، وتعمل من ناحية أخرى على توثيق حكاية بناء مقام النبي موسى المجاور لمدينة أريحا.

وفي رواية "حارث المياه" للكاتبة "هدى بركات" تهل الكاتبة من الموروث الديني اليهودي. فتسرد بعض المعتقدات اليهودية مؤكدة ثقافة دينية عالية. فحينما رفضت مدام "رحمة" الخياطة، الاستجابة لرغبة "أتينا"، أم البطل "تقولا"، في مزج أكثر من قماشين في الفستان الواحد غضبت أم "تقولا"، وشكت الأمر لزوجها الذي وافق الخياطة على رأيها موضحاً السبب بقوله: "هل تعرفين أن بعض المزج كان - ولا يزال - ممنوعاً في الكتب المقدسة اليهودية؟ هل تعرفين أن هذه الكتب حرمت مثلاً أن يحرق الرجل حقله على ثور وحمار يكدهما معاً في محراثه؟ وحرمت أيضاً لبس قماش من خيطين من طبيعتين ومصدرين مختلفين.. ليس فقط من أجل ألا يجتمع ما فرقه الله، بل لأن في المزج مغامرة غير محسوبة النتائج" (بركات، 2003: ص44).

تلقت الكاتبة العربية إلى الموروث الديني الإسلامي (انظر جدول رقم 8) موظفة القصص الديني في سردها. ومن نماذج ذلك ما أثبتته "نوال السعداوي" في "الرواية" عن رؤيا النور التي رأتها والدة الرسول محمد "صلى الله عليه وسلم"، كما يسترجعها "رستم" على لسان والده الذي يقول: "كرّم الله الرسول محمد في بطن أمه، رأت أمه في المنام، كأنما خرج منها نور أضاءت له قصور الشام وقيل لها، إنك حملت بسيد هذه الأمة، فإذا وقع إلى الأرض فقولني أعيذه بالواحد من شر كل حاسد، وقال أبوه إنه رأى في منامه كأن سلسلة من فضة خرجت من ظهره، لها طرف في السماء وطرف في الأرض وطرف في المشرق وطرف في المغرب ثم عادت كأنها شجرة على كل ورقة منها نور" (السعداوي، 2004: ص140). وعليه، فإنّ هذه النماذج التي تعكس بعض الموروث الديني تبين إلمام الكاتبة العربية بهذا الموروث على اختلاف مشاربه⁽¹⁾.

1. نماذج عن القصص الديني في السرد النسوي الحديث انظر:

اعتدال عثمان. (1987). "عطش السؤال ودهشة البحر" في: يونس البحر. (د.م: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 14-29؛ هدى بركات. (2002). أهل الهوى. (م.س.)، ص: 85؛ سلوى بكر. (2004). وصف الببليل (م.س.)، ص: 11؛ سهام بيومي. (2004). أيام القبوطي. (م.س.)، ص: 75-79؛ بتول الخضيرى. (2004). غايب. (م.س.)، ص: 76-79، 163.

جدول رقم 8: نماذج عن الخطاب الديني في السرد النسوي

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة/الموطن	تراث ديني عام	الدين الإسلامي
الخروج بتاريخ ورؤى	يونس البحر	اعتدال عثمان - مصر	*	
فنتازية زمنية	يونس البحر	اعتدال عثمان - مصر	*	
ملاحم	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان		*
دوائر مفرغة	سراديب	عفاف السيد - مصر		*
الدائرة الذهبية	أجمل يوم اختلفنا فيه	منى حلمي - مصر		*
ألوان	جسيم ذهبي	ليانة بدر - فلسطين	*	
اختيار	المكحلة	هدى النعيمي - قطر		*
حارث المياه	رواية	هدى بركات - لبنان	*	
مزاج مراهقة + تاء الخجل	رواية	فضيلة الفاروق - الجزائر		*
وتشرق غرباً	رواية	ليلى الأطرش - فلسطين	*	
مرافئ الوهم	رواية	ليلى الأطرش - فلسطين		*
مريم الحكايا	رواية	علوية صبح - لبنان		*
غايب	رواية	بتول الخضيرى - العراق		*
وصف الليل	رواية	سلوى بكر - مصر	*	
امراة من طابقين	رواية	هيفاء بيطار - سوريا		*
أيام القبطي	رواية	سهام بيومي - مصر		*

تتباين مواقف الكاتبات العربيات من الدين. فمنهن من تدافع عن الدين موقفة بأنّ الدين هو هوية الإنسان، وهناك من توجه نقدا شديدا للدين، لما تجد فيه من تضيق على المرأة وحرمانها فرصة مساواتها بالرجل.

في الحوار الذي دار بين "ميرا"، "راشيل"، و"أحمد" في نهاية رواية "ربيع حار" للكاتبة "سحر خليفة" يثور أحمد لكفر محدثيه بالدين، ويقول لهما: "الدين إيمان. الدين هوية وقومية وكماتاريخ، إذا راح الدين ماذا يبقى؟" (خليفة، 2004: ص278).

وفي قصة "ملاحم" للكاتبة "هاديا سعيد" من مجموعة "أرجوحة الميناء" تشرح البطلة "ماريا" كيف يعمل الناس على الإساءة للدين الإسلامي وتشويهه تعاليمه، مثلما يفعل "الزيتوني" وجماعته في مدينة "فاس". إذ يرغمون النساء على اتباع طقوسهم ويتدخلون في حياة الناس. تقول "ماريا" وهي تحاور أصدقاءها: "الإسلام ليس تعصبا على الإطلاق، وما يفعله (الزيتوني) في فاس لا يمت للإسلام بصلة..

زهور: أما زال يملك منطقة محرّمة؟

بوجمعة: سمعت حكايات عن داره كحكايات أهل الكهف.

زهور: صحيح أنه يخفي النساء في جناح والرجال في جناح آخر؟ حتى ولو كانوا أزواجًا؟

ماريا: جماعته تتطلق في أحياننا... يفرضون طقوسهم على النساء... ويتدخلون في حياة الناس و... " (سعيد، 1981: ص74-75).

تدعم "عفاف السيد" في قصتها "دوائر مفرغة" من مجموعة "سراييب" فكرة إساءة الناس للدين لكن بين جدران مؤسسة رسمية هي المدرسة وعلى لسان أستاذ علم الأحياء الذي يجعل الرجال في الحياة الآخرة يتمتعون بجنان النعيم ويرى مصير النساء في نار جهنم، مما يجعل البطلة ترفض كونها أنثى، تقول: "يضغط الأستاذ على كتفي ويرشق العصا في اطمئناني، كل أهل النار من النساء، سأحتمي بأبي وأبكي، لن أكون امرأة أبدًا، في السماء الأولى سوف تعرج النساء ويكشفن النهود ويصرخن، لكن الرجال الكاذبين دائمًا يتكئون على الأرائك وحدهم" (السيد، 1998: ص39) ⁽¹⁾.

تثور المرأة على الدين في نصوص سردية أخرى بسبب ما يمنحه الدين من تميّز للرجل على المرأة. ففي رواية "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح" تحتج المرأة على حاجتها إلى وكيل إذا أرادت الزواج، أما الرجل فلا يحتاج لذلك، حسبما يتمثل في مقالة استرجعتها البطلة "مريم" لمعلمتها عزّة "شرارة" جاء فيها: "تنبهت، أنه يتعيّن عليّ أن أكون زوجة لقاء مهر، وطلب إليّ في نهاية المراسم أن أقوم بملء استمارة أعلن فيها، في ما أعلن عن أمور، أنني عذراء! أنا الأنثى، لا يشفع بي رشدي أو أهليتي أو استقلالي، في حاجة إلى وكيل، أما شريكي فوكيل نفسه" (صبح، 2002: ص105).

وفي قصة "الدائرة الذهبية" من مجموعة "أجمل يوم اختلفنا فيه" للكاتبة "منى حلمي" تثور البطلة على قوانين الطلاق التي تمنح الرجل الحق في طلاق زوجته. أما المرأة فلا يمكنها ذلك ولو اكتشفت خداع زوجها وخيانتته. تعرض القصة علاقة حميمية بين رجل وامرأة أعلن الرجل مرارًا

1. نماذج سردية تبرز تشويه الناس للدين انظر:

فضيلة الفاروق. (1999). مزاج مراهقة. (بيروت: دار الفارابي)، ص: 175؛ فضيلة الفاروق. (2003). تاء الخجل.

(م.س.)، ص: 55-57.

احترامه واعجابه بالمرأة الحرة، الحضارية. تعجب به المرأة ويتزوجان إلا أنها تكتشف خداعه وتكره لمبادئه، وتتجه للقضاء الشرعي طلباً للطلاق، فيصدمها المأذون برده قائلاً:

"يا ستي لا يمكن أن يطلقك لمجرد عدم رغبتك في البقاء زوجته.

قلت: إنك لا تفهم الأمر، أنا لا أريده أن يطلقني، بل أنا التي تريد أن تطلقه"

يرد الشيخ مندهشاً: "مزاج هذا أم ماذا؟ رغبتك ليست كافية.. ليست قانونية، وقبل أن تتعبونا معاكم يا ناس، ادرسوا القانون كويس، سلام عليكم" (حلمي، 1987: ص130-131)، فما كان من البطلة إلا أن تنتزع الدائرة الذهبية من اصبعها وتضعها في منفضة السجائر، وهي تقول: "ليس كافياً وليس قانونياً أنني لا أريدك، أليس كذلك؟ بالنسبة إلى قانوني أنا فالأمر كافٍ. لم أنتظر تحول غضبه إلى أمر آخر وأسرعت بالنزول" (حلمي، ن.م: ص132). وبذلك تحتج المرأة على قانون الطلاق الذي يمنح حق الطلاق للرجل دون المرأة، فتتخذ المبادرة وتخرج من علاقتها الزوجية حسب قانونها الخاص الذي يجعلها مساوية للرجل⁽¹⁾.

تتخذ المرأة موقفاً سلبياً من الدين عندما تكتشف أنّ الدين يدعو لمصادرة حريتها والتعبير عن رأيها، كما يظهر في رواية "تمارين الورد" للكاتبة "هناء عطية". وذلك في استرجاع البطلة لفترة دراستها. فخلال هذه الفترة أعجبت، وهي المسلمة، بالدين المسيحي وقصصه، فعاقبتها المعلمة على ذلك بصفعة على خدها. عندها تطلب البطلة صفقة على الخد الآخر وفقاً للتعاليم المسيحية. تقول الراوية: "أحكي لها عن تسلي من الفصل إلى حصة الدين المسيحي وقصصه الفاتنة.. الملونة. أخفي عنها اكتشاف المعلمة لذلك وصفعتها فوق وجهي في كل مرة، ثم جرأتني ذات صباح ووقوفني أمامها راجية منها أن تصفع الخد الآخر - كما جاء في الدين المسيحي - لتتوالى الصفعات التي لم ترعبني بقدر ما أربعتني فكرة حدوث خطأ ما دينياً قد تم، عندما تخبطت المعلمة الصفعتين" (عطية، 2003: ص: 101)⁽²⁾.

-
1. تتمكن المرأة حسب التعديلات التي طرأت على قانون الأحوال الشخصية أن تنفصل عن زوجها بلجوئها إلى "الخلع" وهو طلب الفرقة عن الزوج إن كرهت المرأة من زوجها خلقاً، وهو حق بني على قاعدة شرعية هي لا ضرر ولا ضرار. انظر مزيداً من التفاصيل في: نادر موسى. (2002). **الخلع - النساء قادمون**. (عمان: دار الإساء للنشر والتوزيع).
 2. تتكرر فكرة حب المرأة للسيد المسيح والدين المسيحي في رواية "وتشرق غرباً" للكاتبة الفلسطينية "ليلي الأطرش"، وتتماثل الراوية مع السيد المسيح لكونه مسالماً ومحباً وفلسطينياً، وفي المقابل تعبّر عن عدم حبها لدراسة العهد القديم ولا اليهود لأنهم قتلوا المسيح وصلبوه، انظر: ليلي الأطرش. (1988). **وتشرق غرباً**. (م.س.)، ص: 90.

تعقد "هيفاء بيطار" في رواية "امرأة من طابقين" مقارنة بين نظرة كل من الدين الإسلامي والمسيحي إلى الزواج والجنس. وذلك على لسان كاهن الكنيسة الذي يقول: "الرجل رأس المرأة كما المسيح رأس الكنيسة، لكن عند المسلمين يقولون: تزوجوا مثني وثلاثاً ورباعاً" (بيطار، 1999: ص75) (1).

يرى الكاهن أن الجنس عند المسيحيين مرتبط بالسماء، أما عند المسلمين فهو أرضي. وذلك في قوله: "الجنس بين المرأة والرجل المسيحيين هو حضور إلهي، أما عند المسلم فهو مجرد متعة، المال والبنون زينة الحياة الدنيا عند المسلم، أما عند المسيحي فأساس الزواج هو الحب وليس الأولاد" (بيطار، ن.م: ص76).

وعن نظرة الدين المسيحي للجسد يقول الكاهن موجهاً كلامه للبطل "نازك": "كي نحيا أرواحنا يجب أن نميت أجسادنا الملتهبة بالشهوات، لا شيء يغلب الشيطان يا نازك سوى الصلاة الصادقة" (بيطار، ن.م: ص: 78). ونجد مثل هذه النظرة للجسد عند المسلمين كما يعبر عنها والد البطل "تقولا" في رواية "حارث المياه" للكاتبة "هدى بركات" وذلك في معرض حديثه عن الحرير، يقول: "المسلمون الأوائل فهموا ذلك حالما رأوا حرير فارس والروم. قالوا حرام الجمع بين اكتمال غوايتين: جسد المرأة والحرير لشدة ما أعلوا رغبتهم بذلك الجسد منعوا عنه التلذذ بالحرير خارج البيت. قالوا حرام وجشع وخطير. تعذيب كبير واختبار فوق الطاقة البشرية لعيون الناظر الممنوع" (بركات، 2003: ص168) (2).

عندما تصارح "نازك"، بطله رواية "امرأة من طابقين"، كاهن الكنيسة بحبها لشاب مسلم، يشرح لها أن في هذه العلاقة خيانة للسيد المسيح ولا بد لها من قطع علاقتها بالشاب المسلم. تخرج من الكنيسة وهي تتساءل: "ألا يشعر هذا القديس بمتعة وهو يحضنها" (بيطار، م.س: ص76). تصر "نازك" على مواصلة علاقتها بحبيبها المسلم "صفوان" متحدية تعاليم الدين، وتسعد بذلك الحب الذي يحرمه الدين. يقول الراوي: "شعت عيناها بألق الحب. سألت الدنيا ساخرة: أنا خاطئة؟ ثم أرددت: ما أحلى الخطيئة" (بيطار، ن.م: ص83).

كانت مواقف أهل "نازك" المتناقضة تقض مضجعها، فهم يرفضون زواجها ممن تحب لأنه مسلم. رغم كون معظم أصدقاء أهلها من المسلمين. عندها تجيبهم متسائلة: "كيف يكون أعز أصدقائكم من المسلمين وتبشرون منا لو تزوجنا مسلمين؟!

1. هكذا وردت كلمة "ثلاثاً ورباعاً" في نص الرواية والصحيح فيما نعتقد أن نقول: ثلاث ورباع لمنعها من الصرف والتثنية لأنها كلمتان معدولتان عن ثلاثة وأربعة، انظر: رشيد الشرتوني. (1957). مبادئ العربية في الصرف والنحو. ج4. (بيروت: المطبعة الكاثوليكية)، ص: 124.

2. عن العلاقة بين الحرير وجسد المرأة انظر المزيد في: ليلي الأطرش. (2005). مرافئ الوهم. (م.س.). ص: 40-49.

الجواب جاهز دائماً: نحن نحبهم ونصادقهم، لكن الزواج أمر آخر، فنحن نحترق كل من يتخلى عن شخصيته ودينه ويترك نفسه، يذوب في الآخر" (بيطار، ن.م: ص85). في النهاية تتصاع "تارك" لإملاءات أهلها، رغم ثورتها على موقفهم وترفض الزواج من حبيبها "صفوان" قائلة له: "لا أستطيع الزواج منك لأنك مسلم" (بيطار، ن.م: ص101) (1).

وهكذا نلمس ثورة البطلة على الأعراف الاجتماعية والدينية التي تمنعها من الزواج بمن تريد رغم انصياعها في نهاية الأمر لهذه الأعراف. وبذلك يصبح الدين في نظرها قيداً يعمل على سحق رغباتها ومن ثم هويتها.

وفي رواية "امراتان على شاطئ البحر" للكاتبة "حنان الشيخ" تتذمر البطلة "هدى" لكونها ابنة لوالد متدين، مما يقيد حريتها ويضيّق عليها الحياة، حسبما يفهم من سرد الراوي الذي يقول: "تدرك أن كون والدها من رجال الدين وأمها من سلالة رجال الدين سيلحق بها إلى الأبد ولا يسد عليها أبواب الحياة فقط، بل حتى خرومها" (الشيخ، 2003: ص22).

لا يتأخر غضب والدها أن ينفجر عندما يعلم أن ابنته ذهبت مع بنات الحي إلى البحر، رغم أنها سبحت في حمام النساء الخاص، فيلطم وجهه باكياً ويقول: "ابنتي ترتدي الفسق وتكشف جسمها للرجال. أين أذهب بوجهي، أنا رجل الدين الذي أهدي الآخرين؟! أين أذهب بصلواتي، بإيماني، كيف أدع ابنتي الحبيبة تدخل جهنم وويلات الجحيم والنار؟" (الشيخ، ن.م: ص31) (2). وبذلك توجه الكاتبة نقداً للدين الذي يبذل جل جهوده في التستر على جسد المرأة حتى أمام النساء، إلا أن هذه القيود لا تصمد دائماً أمام إرادة المرأة في تحقيق ذاتها.

ويبدو أن قيود المجتمع على المرأة تفوق قيود الدين. تشير "نوال السعداوي" في روايتها "الرواية" إلى أن الدين الإسلامي لم يتطرق لمظاهره السحاق على الإطلاق، بينما تناول قضية اللواط ووعد اللواطيين بعقاب شديد، حسبما توضح "جماليات"، إحدى شخصيات الرواية في قولها: "لن يدخل جنة عدن إلا الرجال الصالحون الذين ينجذبون للنساء فقط، والنساء الصالحات المنجذبات

1. تتكرر فكرة الزواج من رجل له دين مغاير لدين المرأة في عدة أعمال منها: علوية صبح. (2002). مريم الحكايا. (م.س.)، ص: 100؛ ليلي الأطرش. (1988). وتشرق غرباً. (م.س.)، ص: 142، 160، 186، 251-255.

2. يرى بعض الدارسين أن التستر على جسد المرأة والدعوة إلى الزهد والتصوف هي طريقة للهروب من المرأة. تفاصيل أوفى انظر:

منى فياض. (2000). فخ الجسد - تجليات نزوات وأسرار. (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر)، ص: 102-103.

للرجال فقط، لكن معصية الرجال أكبر من معصية النساء؛ لأن قوم لوط ورد ذكرهم، أما اللوطيات من النساء فلم يذكرهم الله على الإطلاق في أي آية من الآيات" (السعداوي، 2004: ص138) (1).

في رواية "مرافئ الوهم" للكاتبة "ليلى الأطرش" نلتقي بصورة إيجابية عن الدين الإسلامي وافتتاحه في الحديث عن الحياة العائلية والجنسية. وفيها يشير "كفاح أبو غليون" في حوار مع البطلة "شادن" إلى "أن الحياة الجنسية جزء أساسي من التراث الإسلامي بل ومن تعاليمه. أما المسكوت عنه فقد تراكم عبر سنوات من التقييد الاجتماعي والديني والسياسي، وصمت الخطاب التعليمي عن الجنس فانزوى حضوره في النكات الشعبية التي يتداولها الناس شفاهاً وتصل حد الفحش، وفي ألفاظ التحرش ومعاكسة النساء في الطرقات والأسواق" (الأطرش، 2005: ص24). وبذلك تشير "الأطرش" إلى الثقافات الدين الإسلامي لحاجات الجسد الجنسية إلا أن القيود على اختلافها غيبت هذا المجال المعرفي، فأساءت بذلك للمجتمع الذي انتشر فيه الجنس الشفهي الفاحش.

يشكل الدين، في كثير من الحالات، الملجأ الوحيد للإنسان في عصر عمّت فيه الفوضى وضاعت القيم. فاستباحت المحظورات، وهتكت الأعراض، وأزهقت حيوات كثير من الناس، حسبما يرد على لسان "حسن"، وهو يحدث أخاه "خالد"، بطل رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة "أحلام مستغانمي". فقد قرر "حسن" العودة إلى الدين مثلما فعل عدد كبير من الناس، يقول: "لقد عدت إلى الصلاة منذ سنتين ولولا إيماني لأصبحت مجنوناً. كيف يمكن أن تصمد أمام كل هذا المنكر وهذا الظلم دون إيمان؟ وحدها النقوى تعطيك القدرة على الصمود. انظر حولك: لقد توصل جميع الناس إلى هذه النتيجة، وربما الشباب أكثر من غيرهم لأنهم الضحية الأولى في هذا الوطن" (مستغانمي، 1998: ص306).

وبذلك تثبت الكاتبة العربية اطلاعها الواسع في أمور الدين، وتظهر مواقفها المؤيدة أو المعارضة للدين، أو لممارسات الناس ضد المرأة باسم الدين. وتكشف عن جرأة بالغة في خرق المحظورات التي تسعى إلى حصر إبداعها في مضامين ترتبط بحياة المرأة المنزلية والعائلية. وإلى ذلك تشير "أحلام مستغانمي" ساخرة في "ذاكرة الجسد" مخاطبة مدينة قسنطينة بقولها: "سلاماً أيها المثلث المستحيل.. سلاماً أيها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين - الجنس - السياسة)" (مستغانمي، 1998: ص337).

1. يبدو أن نظرة المجتمع العربي الشرقي إلى المرأة الصحافية تغاير النظرة المتساهلة لها في المجتمعات العربية الخليجية، حسبما وردت في عدة نصوص نسوية، انظر: حنان الشيخ. (1988). مسك الغزال. (م.س.)، ص: 70؛ زينب حفني. (2006). ملامح. (م.س.)، ص: 32، 127.

7. 4. الخطاب الحضاري، الثقافي، والإبداعي

7. 4. 1. الخطاب الحضاري

لم تعد المرأة العربية ترضى البقاء في معزل عن قضايا شعبها، بل انخرطت في ميادين الحياة المختلفة - كما تقدّم - وحملت أعباء مجتمعها على عاتقها. فأسمعت صوتها لدرء الأخطار المحيقة بوطنها وأمتها، ونهبت إلى الحفاظ على آثار البلاد ومعالماها بعد أن ضاع كثير منها، لتعكس السلطة والناس والهرولة نحو منجزات عصر العولمة وحضارة الغرب التي شوّهت معالم البلد كما شوّهت القيم الاجتماعية، فعاش الناس متقاربين جسماً متباعدين نفساً، وفترت أو غابت العلاقات الاجتماعية في عصر المادة الذي جرّد الإنسان من مشاعره نحو الآخر حتى غدا آلة تحركه أزرار العصر. وهذا ما تكشفه نصوص سرديّة عديدة حسبما هو مبين في جدول رقم "9".

جدول رقم 9: نماذج عن المضمون الحضاري، الثقافي والإبداعي

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة/الموطن	الحضاري	الثقافي	الإبداعي
مساحات خالية	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان	*		
القصيدة الأخيرة	أنثى	هدى النعيمي - قطر			*
لغة الأجساد الصغيرة	شقائق الأسيل	راوية بربارة - فلسطين	*		
شرفات قريبة	شرفات قريبة	هناء عطية - مصر	*		
عصر الحنين	عصر الحنين	رشيدة التركي - تونس	*		
مزاج مرهقة	رواية	فضيلة الفاروق - الجزائر		*	*
دعوة إلى الرقص	رواية	أميمة الخش - سوريا		*	
ليل ونهار	رواية	سلوى بكر - مصر		*	
امراتان على شاطئ البحر	رواية	حنان الشيخ - لبنان			*
خشخاش	رواية	سميحة خريس - الأردن			*
الرواية	رواية	نوال السعداوي - مصر	*	*	*
دنيا زاد	رواية	مي التلمساني - مصر	*		
ذاكرة الجسد	رواية	أحلام مستغانمي - الجزائر		*	
عابر سرير	رواية	أحلام مستغانمي - الجزائر			*
الفردوس اليباب	رواية	ليلى الجهني - السعودية		*	

في قصة "عصر الحنين" من مجموعة تحمل اسم القصة، توضح الكاتبة "رشيدة التركي" التشويه الذي طرأ على مدينة تونس بسبب سيطرة الحضارة الغربية الفرنسية على بيئة المدينة. وذلك على لسان بطل القصة، إذ يشعر البطل بملل يومه، لغياب زوجته المشاركة في مؤتمر عن التلوث. يخرج إلى شوارع المدينة ترفيهاً عن نفسه إلا أنه يصدّم بما يراه من تغييرات على حياة المدينة وما انتشر فيها من خداع وغش: أغان تافهة، تعامل لا إنساني سحق صورة المدينة بعد سيطرة الأطمعة والأسماء الفرنسية عليها، مما يدفعه إلى الحنين للماضي وما ساد الحياة من حميمية وأصالة. يقول البطل: "أو ليس الانحطاط قد بدأ فعلاً منذ السبعينات في أماكن كثيرة في العالم، في العالم كله؟ بعد ذلك. لتسمّ هذا عصر الحنين. الحنين لكل شيء قديم [...] أما عندما تكون سائحاً، فلا تبحث عن تونس في تونس. التونسية. الأصالة. دعها جانباً. لأنك لن تسمعها إلا في الخطب والمقالات والإذاعة وما شابه ذلك من وسائل" (التركي، 1999: ص85).

إنّ هذا الغزو الحضاري الغربي الذي يعاني منه بطل "التركي" لا يترك بلداً عربياً إلا ويطمس معالمه أو يشوه إنسانه، مثلما تكشف رواية "قطعة من أوروبا" للكاتبة المصرية "رضوى عاشور"، موجهة اللوم للخديوي "اسماعيل" وجده الذي كان "أول من استقدم (المعلمين الروم) لإدخال المباني الرومية إلى الديار المصرية، فأعطى الأهالي ما يمكن أن نسميه بلغتنا الحالية دورة تمهيدية تعدهم لمشاهد تدمير المباني الأثرية لفتح سكة حديد" (عاشور، 1999: ص13). ثم يليه الخديوي "اسماعيل" فلا يكثر من الهدم إنما يبني حياً جديداً في القاهرة على الطراز الأوروبي. "كان هذا الحي الجديد، القاهرة الرومية كما يسميها بعض المؤرخين، يخلف وراءه القاهرة الإسلامية، يتركها مستتبّة في ماضيها، قانعة به أو غارقة فيه، ويتطلع إلى عالم جديد، يسحب إليه المدينة بمؤسسات حكمها وقصور حكامها ومراكزها التجارية، ينقلها غرباً - لا مجاز هنا - أقصد الغرب الجغرافي، حيث تمتدّ القاهرة اسماعيل من ميدان عابدين وميدان العتبة إلى النيل غربهما ومن شاطئ النيل إلى الجزيرة غربه" (عاشور، ن.م: ص13). وبذلك انقسمت القاهرة كباقي المدن الكولونيالية إلى قسمين "أحدهما معرض أوروبي حديث منظم، يأسر العين، وثانيهما قديم متهاك عاجز عن النهوض من سباته أو موته" (عاشور، ن.م: ص200).

هذه المباني الجديدة شوّهت معالم القاهرة، وقضت على تاريخ كثير من أبطال مصر، ومهدت الطريق أمام جيل الشباب للإقبال على حضارة الغرب والتحلل من الحضارة العربية، كما يفهم من قول الراوي: "لن يعرف أي من المواليد الذين وضعتهم أمهاتهم في شقق الحي، وفي مستشفياته الكثيرة شيئاً عن أحمد عبد العزيز، وجول جمال وعبد المنعم رياض. وعندما يكبرون قليلاً

ويصيرون أولادًا وبنات أو شبابًا في الجامعة سيقبلون على ماكدونالد وكنتاكي فرايد شيكن ومستردونت وباسكين روبنز وكلها متجاورة عند تقاطع شارع البطل أحمد عبد العزيز وجامعة الدول العربية" (عاشور، ن.م: ص204) (1).

لا تتوقف الكاتبة العربية عند رصد مخاطر وأضرار الحضارة الغربية على المجتمع العربي، إنما تشير إلى سلبية الزعامة العربية لاعتمادها على الغرب في كل مناحي الحياة حتى غاب الانتاج المحلي العربي وصاروا يستوردون كل شيء من الغرب حتى رغيف الخبز. وهذا ما تشير إليه رواية قصة "بنخلة العب الیوجا" للكاتبة "سلوى بكر" من مجموعة "شعور الأسلاف"، عندما لم تجد مثلها الأعلى في البلاد العربية، تقول ساخرة: "إن سأسطر للاستيراد مثل أعلى من الخارج، فنحن لم نعد ننتج أمثلة عليا، ربما بسبب الخصخصة أو العولمة والتي جعلتنا نستورد كل شيء ابتداء من رغيف الخبز، وحتى الأفكار المخبوزة بالسم، في الحقيقة حرت، أو داخلني شعور يتراوح بين الإحباط واليأس، وما بينهما من مسافة وعلى نحو مؤقت وحتى إشعار آخر، سأسميها هزيمة" (بكر، 2003: ص36).

لم تفتك العولمة بحضارة البلاد فقط، بل شوهدت الإنسان وأتت على العلاقات الحميمة بين الناس حتى غدوا أشبه بحيوانات تعيش داخل أقفاص اسمنتية. على حد تعبير بطلة قصة "درب التبانة" من مجموعة "أرانب" للكاتبة "سلوى بكر" أيضاً. تقول: "غريب والله أمر الناس في هذه المدينة الكبيرة، كأنهم حيوانات تعيش في أقفاص اسمنتية ضخمة، كل بقفصه منفرد يتجاهل وجود الآخرين ويتصرف وكأن لا أحد في هذه المدينة سواه" (بكر، 2004: ص97).

وتشكو بطلة رواية "قلادة قرنفل" للكاتبة "زهور كرام" (المغرب)، من ننانة إنسان العصر وتجرده من إنسانيته، فتقترح عليها صديقة لها إدخال الإنسان إلى آلة تنظيف لتزول عنه الأدران ويخرج فيما بعد قزماً نظيفاً، تقول الصديقة: "نحن نحتاج إلى أن ندخل آلة ليعاد انتاجنا من جديد، تزيل

1. نماذج عن خطر الحضارة الغربية والعولمة انظر:

هاديا سعيد. (1981). "مساحات خالية" في: أرجوحة الميناء. (م.س.)، ص: 91-96؛ رشيدة التركي. (2003). "الضحك والوقار" في: الضحك والوقار. (دمشق - دار المدى)، ص: 13-19؛ هدية حسين. (2001). بنت الخان. (م.س.)، ص: 75؛ 95؛ مي التلمساني. (2002). دنيا زاد. (بيروت: دار الآداب)، ص: 45؛ رضوى عاشور. (1999). أطراف. (م.س.)، ص: 43، 75-78؛ رجاء بكري. (2007). امرأة الرسالة. (م.س.)، ص: 10؛ زهور كرام. (2004). قلادة قرنفل. (م.س.)، ص: 7-15؛ ليلي الجهني. (1999). الفردوس الیباب. (م.س.)، ص: 12، 41، 51.

الآلة كل الأوساخ وتحتفظ بالنقاء" ثم تضيف: "سنخرج من الآلة أقرامًا أو ربما لا يتجاوز مقاسنا بعض السنتمرات، هذا ما تبقى، ما تبقى منا، من إنسانيتنا" (كرام، 2004: ص14)⁽¹⁾.

لم يعد الإنسان في المدينة المعاصرة يجد ما يشعره بالدفع والأمان بل يراوده شعور بالغربة، الخوف، وتبدد أمانيه، كما يبدو في تساؤلات بطلة قصة "ألف سؤال + واحد"، من مجموعة "الضحك والوقار" للكاتبة "رشيدة التركي". وفيها تتساءل البطلة: "لماذا أضطر في كل عقد من العمر أن أرمم ما تبقى، وأن أحفظ في كفي مطر الخريف. ولماذا ينساني الربيع الذي في المدن التي أحب والتي ما انفكت تضيعني، وتضيق بأمنيتي [...] وربما هناك أيضًا من هو مثلي، يبحث عن ظل يحفظ قامته ولا يقزمها، ويبحث عن شجرة تحت فيئها يعيش بسلام، ولا يشقى.. إلا قيد أغنية. إلا مسافة أمنية لا تذبل أمنياته. أمنية تقاوم الحروب بكل أنواعها... ولا تكل لتحيا" (التركي، 2003: ص64-65).

تعكس الكاتبة العربية قلقها الشديد لما تحدثه الحضارة والعولمة من تشويه بيئة المدن وإنسانها الذي تجرد من إنسانيته وقيمه حتى غاب التواصل بين أبناء المجتمع الواحد، وضاع معنى التألف والاجتماع. وفي هذا دعوة إلى يقظة الإنسان العربي للحفاظ على بلاده، تراثه، قيمه وعلاقاته الدافئة مع الناس.

7. 4. 2 الخطاب الثقافي

إنطلاقاً من وعي المرأة الكاتبة بضرورة رعاية الوطن والبلاد نجدها في كثير من نصوصها السردية (انظر جدول رقم 9) توجه سهام النقد إلى مؤسسات ثقافية مختلفة، لا رغبة في الحط من قدرها بقدر ما هو حث على إصلاح ما فسد فيها، غيرة منها على مصلحة الإنسان والعمل على رقيه. توجه "سلوى بكر" في رواية "ليل ونهار" نقدًا مبطنًا بسخرية شديدة للصحافة المصرية على لسان الصحفية البطلة "سوسن أبو الفضل"، وتظهر في نقدها أن مجلة "ليل ونهار" التي تعمل فيها وسائر الصحف المصرية لا تعنى إلا بالمظاهر البراقة أما المحتوى فهو "مادة رخيصة تافهة تعتمد على أخبار نجوم السينما والمجتمع في الأساس وتلهث وراء تفاصيل الحياة الشخصية واليومية لهم بكل ما فيها من خفايا وأسرار ، وتروج المجلة لكل ما هو بذوي ورخيص في حدود ما يسمح به

1. نماذج تصور تشيؤ الإنسان في المدينة وتحوله إلى آلة انظر:

منى حلمي. (1990). "حكاية رجل" في: بدون أوراق. (م.س.)، ص: 125-154؛ هناء عطية. (1993). "شرفات قريبة" في: شرفات قريبة. (م.س.)، ص: 89-90؛ ليلى العثمان. (2000). "نظرة لها أصابع" في: الحب له صور (م.س.)، ص: 5-

القانون. إنها نوع من المخدرات المغيبة لكل عقل" (بكر، 2004: ص33). وبذلك تبتعد المجلة عن هدفها الصحفي إلى أهداف خاصة تستتر في نفس رئيس تحريرها، السيد "حسن عبد الفتاح" الذي عين في وظيفته لا بسبب جدارته في عالم الصحافة إنما بقرار أمني وتحقيقاً لجشعه في مزيج من الكسب والجاه. تقول الراوية: "فمنذ تخرجي من الجامعة وتعييني في المجلة، وأنا أكتشف يوماً بعد يوم، مدى انحطاط العمل الصحفي في مثل هذه المجالات، وهو الانحطاط الذي يبدأ من طبيعة العاملين فيها، وينتهي بسياساتها الصحفية الدعوية في تغييب عقول الناس، عبر الأوهام والأكاذيب المتعلقة بحياتهم وطبيعة المجتمع الذي يعيشون فيه. ورئيس التحرير نفسه خير دليل على ذلك، فعلاقته بالصحافة واهية، وقد جاء إلى العمل الصحفي من الأبواب الخلفية، فقد كان عمله الأصلي موظفاً إدارياً في المؤسسة الحكومية التابعة لها المجلة، ومن خلال ذلك اكتشف امتيازات المشتغلين بالصحافة على المستوى المادي، إضافة إلى المكانة الاجتماعية والتسهيلات الممنوحة لهم" (بكر، ن.م: ص35).

تعترف "سوسن" بتثويته مهنة الصحافة وعدم القيام بدورها في تثقيف وتوعية الجمهور قائلة: "ومن خلال احتكاكي بالعمل الصحفي خلال فترة تدريبي العملية كطالبة، اكتشفت مدى تشوه عالم هذه المهنة النبيلة الجميلة التي طالما تفت إليها" (بكر، ن.م: ص36) ⁽¹⁾. وبذلك تعمل مجلة "ليل ونهار" على تضليل الجمهور، وبث الأفكار الرخيصة بين صفوفه دون أن يجني منها أي فائدة ⁽²⁾. لا يسلم الكتاب الصحفيون من النقد بسبب مواقفهم المتسترة على ما يدور من أحداث الوطن العربي، خاصة حرب الخليج وتواطؤ الدول العربية مع العالم الغربي ضد العراق، بعد أن تحلوا من انتمائهم للشعب العربي الذي يُستباح دمه على مشهد العالم كله دون أن يحرك هؤلاء الكتاب ساكناً. تقول "حياة" بطلة رواية "فوضى الحواس" "لأحلام مستغانمي": "سنتين كاملتين، تعلمت فيهما أن احتقر كل أولئك الكتاب، الذين في الجرائد والمجلات. واصلوا الحياة دون خجل، أمام جثمان العروبة" (مستغانمي، 1998: ص130).

1. نماذج عن نصوص سردية ناقدة للصحافة العربية انظر:

ملاحة الخاني. (1998). بنات حارتنا. (م.س.)، ص: 137؛ أحلام مستغانمي. (1998). ذاكرة الجسد. (م.س.)، ص: 140.
2. يصنف "عبد الرحمن أبو عوف" مجلة "ليل ونهار" ضمن ما يسمى بالصحافة الاستهلاكية التي تغييب عقل القارئ وترثي وتسيء وعيه. لمزيد من التفاصيل انظر:
عبد الرحمن أبو عوف. (1999). القمع في الخطاب الروائي العربي. (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان)، ص: 113-124.

وتبرز عناية الكاتبة العربية بالحياة الثقافية في وطنها وسائر الأقطار العربية الأخرى وهي توجه نقدها لأجهزة التربية والتعليم ومناهجها وما يدور فيها من فساد وتضليل وتغييب لأوجاع الأمة العربية، حسبما تصرح "ليلي" بطللة رواية "دعوة إلى الرقص" للسورية "أميمة الخش". تقول "ليلي" محتجة على مناهج التعليم في سوريا: "لماذا نعطيه في أكثر الأحيان معلومات لا تهمهم حاليًا، لماذا نعلمهم مثلاً أن أبرد مطقة في الأرض هي القطب الشمالي، حيث تتخفض الحرارة إلى خمس وثمانين درجة مئوية تحت الصفر. [...] ولا نعلمهم قبلها جغرافية فلسطين، يحفظونها غيبًا، كما يحفظون آيات الكتب المقدسة.. ولم لا نحدثهم عن مناخها، وأحوال سكانها.. وكيف يعيشون ويضطهدون، ويموتون كل يوم بالآلاف والمئات في نضالهم من أجل الحرية" (الخش، 1991: ص94). وبذلك تظهر الكاتبة انتماؤاً قومياً مثيراً وتؤكد حضورها فيما يدور على الساحة العربية.

يتركز نقد الكاتبة في المؤسسات الثقافية العربية التي تخرج طلاباً يفتقدون تاريخ بلادهم، ويجهلون حتى أنفسهم، مثلما تكشف "خالدة" بطللة رواية "كوكو سودان كباشي" للمصرية "سلوى بكر". تقول البطللة: "لقد اكتشفت أننا كمصريين، أو سودانيين، أو أفارقة، أو عرب، لم نكف يوماً، وعبر التاريخ، عن صناعة التاريخ، ولكننا نعرف أقل من القليل عن ذلك التاريخ الذي شكلناه وصنعناه بعرقنا ودمائنا وأرواحنا، إننا بالأحرى لا نعرف شيئاً عن أنفسنا" (بكر، 2004: ص140).

حين تسترجع المادة التي درستها منذ الطفولة وحتى تخرجها من الجامعة تكتشف أنها ما تعلمت سوى قشور هزيلة تعتبرها "حقائق تمّ تزييفها وإخفاء أهم ما فيها من دلالات، نحن لم نعرف أو ندرس شيئاً كطلاب عن تجارة العبيد مثلاً، لم نعرف شيئاً عن العبيد إلا من الروايات والأفلام والمسلسلات الأمريكية الشهيرة، وكأنّ الفصل الأول، المفتاح الأساسي لهذه الصفحة السوداء المظلمة من تاريخ البشرية، لم يحدث هنا، هنا في أفريقيا التي نعيش فيها وننتمي إليها" (بكر، ن.م: ص140). وفي هذا نقد أيضاً للسلطة في البلاد العربية التي تقف وراء مناهج التعليم في بلادها.

ثم تتحول الكاتبة العربية إلى مؤسسة التلفزيون كمؤسسة ثقافية لا تقدم سوى البرامج السلبية المتكررة بشهادة "صبا"، بطللة رواية "الفردوس اليباب" للسعودية "ليلي الجهني"، إذ تقول: "ودائماً القصة نفسها بأسماء جديدة وأماكن جديدة. خيانات، وأكاذيب، خديعة وأبناء بلا آباء، وربما آباء بلا أبناء، انتقام، جنون، ومؤامرات، كل شخص يتآمر على من حوله" (الجهني، 1999: ص49).

يبدو أنّ الإنسان العربي يبحث له عن متنفس في برنامج التلفزيون، وحين لا يجده في البرامج المعروضة في بلاده يجوز إلى تلفزيون من قطر عربي آخر، حسبما يظهر في رواية "مزاج

مراهقة" للجزائرية "فضيلة الفاروق"، على لسان البطلة "لوزا"، وهي تشرح سبب إقبالها على البرامج المصرية دون الجزائرية. تقول: "الصحيح أنّ النتاج المصري فسحة لعواطفنا أمام قلة النتاج الجزائري الذي نشأه ولكنه لا يجيء، مصر تعوّض ذلك النقص فينا أيضاً" (الفاروق، 1999: ص100). وهكذا تدرك الكاتبة ما للتلفزيون من أثر في نفوس الناس وتدعو المسؤولين إلى الاهتمام بتقديم برامج تخاطب حاجات الجمهور وقضايا العصر.

عندما تكتشف الكاتبة العربية ضحالة ثقافة الإنسان العربي، فإنها تسعى، في كثير من نتائجها الأدبي، إلى زج معلومات كثيرة تزود بها القارئ وتكشف المستوى الثقافي الذي وصلت إليه، ليصبح نتائجها وعاء حاملاً للثقافة. ومن نماذج ذلك ما تعرضه الروائية "بتول الخضيرى" في رواية "غايب" من معلومات في مجالات معرفية متنوعة، منها حديثها عن مرض الصدفية أو القشرة الجلدية الذي كان "أبو غايب" يعاني منه، ثم تشرح طريقة العلاج من هذا المرض باستخدام مرهم من منتوجات البحر الميت أو شرب الإنسان بوله إن كان نباتياً (الخضيرى، 2004: ص170-172). وتتهل "ليلى الجهني" من الموروث الثقافي العربي لتعلم القارئ أسماء الأيام والشهور التي استعملت في العهد الجاهلي. أمّا الأيام فكانت على النحو التالي: الأحد - أول، الاثنين - اثنين أو أهون وأوهل، الثلاثاء - جبار، الأربعاء - دبار، الخميس - مؤنس، الجمعة - عروبة وحربة، والسبت شيار. وتشير إلى أن شاعراً جاهلياً جمعها في الأبيات التالية:

"أؤمل أن أعيش وإنّ يومي
أو التالي دُبار، فإنّ أفته
بأول أو بأهون أو جبار
فمؤنس أو عروبة أو شيار
هي الأيام دنيانا عليها
ممرّ الليل دأبا والنهار" (الجهني، 2007: ص176).

أما الأشهر في الجاهلية فكانت: المحرم - المؤتمر، صفر - ناجر، ربيع الأول - خوّان، ربيع الثاني - وبُسان، جمادى الأولى - الحنين، جمادى الآخرة - رُئى أو رُبى، رجب - الأصم، شعبان - عادل، رمضان - نائق، شوال - وعَل، ذو القعدة - ورنّة وقيل هُواع، ذو الحجة - بُرك. وقد جمعها صاحب بن عباد في الأبيات التالية.

"أردت شهور العرب في الجاهلية
فخذها على سرّد المحرم تشترك
فمؤتمر يأتي ومن بعد ناجر
وخوّان مع صوّان يجمع في شرك
حنين وزبا والأصمّ وعادل
ونافق مع وعَل ورنّة مع بُرك" (الجهني، م: ص176-177).

وبذلك تعمل الجهني على تزويد القارئ بمثل هذه المعلومات، ومن ثم تحاول ربط الموروث العربي القديم بالحاضر ليتواصل الإنسان مع ثقافته منذ مراحلها الأولى، ومن ناحية أخرى تبرهن اطلاع المرأة واتصالها بالموروث الثقافي العربي.

7. 4. 3. الخطاب الإبداعي

يركز السرد النسوي الحديث على نظرة السلطة والمجتمع في العالم العربي إلى الإبداع بمختلف فنونه بصورة عامة، وإبداع المرأة بصورة خاصة (انظر جدول رقم 9). وقد تمت الإشارة إلى ذلك في مواضع مختلفة من هذا الفصل. وما نود التأكيد عليه في هذا المبحث هو ملاحقة السلطة في البلاد العربية للمبدعين، وحرصها على عدم كشف المستور. الأمر الذي يقيد المبدع في عمله فيلجأ تارة إلى مغادرة البلاد أو يزج تارة أخرى في السجن حينما لا يمتثل لأوامر السلطة مثلما جرى مع "طلال السعدي" في رواية "لم أعد أبكي" للكاتبة "زينب حفني". فقد نظم "السعدي" قصيدة ادّعت السلطة أنّ "في أبياتها دعوة إلى الفجور وتحرر المرأة من أعراف المجتمع وهذا يثبت بالدليل القاطع استخفافه بتعاليم الدين الإسلامي" (حفني، 2004: ص112)، وبعد خروجه من السجن يعلم حبيبته وزميلته "غادة" بعزمه على الرحيل شارحاً موقفه بقوله: "عندما يضيق حزن الوطن بأبنائه يفقد الإنسان القدرة على التنفس، تتلف رثاه من الجو الملوّث المعبأ في فضاء حجرة نومه! ألا يقولون حين تكون الحرية يكون الوطن" (حفني، ن.م: ص118).

ما حدث مع "طلال السعدي" يحدث لكثيرين غيره في البلاد العربية، حيث تسيطر ثقافة الصمت وكم الأفواه. وتعاني المرأة ضعفي بل أضعاف ما يعانيه الرجل. في رواية "مرأتان على شاطئ البحر" توضح "حنان الشيخ" كيف اضطرت "هدى" المخرجة المسرحية إلى مغادرة بلادها، لتعمل في المجال الذي تحب بحرية رغم ندمها على مغادرته ووصف نفسها بالجبن إذ تقول: "تركت لبنان لأنني جبانة، لم تكن لدي الشجاعة أن اتجه إلى العمل المسرحي إلا في بلد جديد علي" (الشيخ، 2003: ص67). وبذلك تلوم المرأة نفسها على موقفها الانهزامي. وكان الأجدر بها أن تبقى في وطنها وتمارس عملها بكل جرأة متحدية ما يحيط بها من قيود حسبما يفهم من كلامها.

تتم ملاحقة الإبداع والمبدعين في البلاد العربية، خاصة إذا كان المبدع امرأة. وتتدخل الشرطة وأجهزة الأمن فتصادر ما لا يروق لها من نتاج أدبي، مثلما تصور "توال السعداوي" في روايتها "الرواية". تطلب "كارمن"، وهي شخصية تمارس الكتابة في الرواية، من البطلة أن تأخذ أوراق روايتها من دولابها، ريثما تخرج من المستشفى، خوفاً من مصادرة السلطة لها، كما فعلوا في مرة سابقة. وعن ذلك تقول "كارمن": "لقد أخذوها مني بالقوة، أغلقوا عليها بالقفل، يقولون إنها من

وحي الشيطان، الفنون كلها من وحي الشيطان، حتى قصائد الشعر، الدكاترة مثل رجال البوليس لولا رستم لأدخلوني السجن" (السعداوي، 2004: ص25).

وتعاني الشاعرة "مريم" في نفس الرواية من ملاحقة السلطة ومنعها من الإبداع الشعري، لما في أشعارها من تجاوز لحدود الشريعة فقد "كانت قصائد مريم ممنوعة بقرار من الأزهر. جاء في مذكرة المنع أن الشاعرة تتجاوز حدود الشريعة وتحرض النساء على عدم الطاعة، وظل القرار حبراً على ورق" (السعداوي، ن.م: ص103).

تستمر خشية "كارمن" على روايتها وما زالت في المستشفى لتدهور وضعها الصحي وإشرافها على الموت، وعندما تزورها صديقتها الفتاة/البطلة وتجدها في حالة غيبوبة، تطلب منها الممرضة أن تأخذ رواية "كارمن" وتهرب بها قبل وصول رجال الشرطة. تقول الممرضة: "افتحي الدولاب قبل ما يوصلوا، الرسالة أمانة، خذي الرواية واهربي، كان نفسها تشوفك وطول الوقت تسألني: بنتي راحت فين" (السعداوي، ن.م: ص145)، بعد قليل يدخل ثلاثة رجال إلى غرفة "كارمن" التي تستفيق من غيبوبتها، حينما تشاهدهم تقذف بالزجاجة المعلقة فوق رأسها نحو رجال الشرطة وتصيب أحدهم، فتتمكن الفتاة من الهرب مع الرواية، يقول الراوي: "وبهذه القوة قذفت كارمن الزجاجة في اتجاه الرجل، انطلقت كالقذيفة بسرعة أكبر من سرعة الضوء، ثم انفجرت في مؤخرة رأسه، محدثة صوتاً خارقاً لقوانين الصوت، أيقظ الأطباء والممرضات من النوم، وأفاق المرضى والمريضات، الغائبين والغائبات عن الوعي واختفت الفتاة في تلك اللحظة، لم يلحق بها أحد، ابتلعها شوارع المدينة والأزقة" (السعداوي، ن.م: ص147). وبذلك توضح "السعداوي" مساعي السلطة الحثيثة لمنع المرأة من إصدار روايتها، إلا أنها تتغلب عليها بمساعدة الفتاة وتصدر الرواية، يقول الراوي: "صدرت الرواية" وأحدثت غضباً عارماً، زعقت الأصوات عبر الميكروفونات والميادين والأزقة المسدودة، يفتشون عن الرواية داخل المكتبات والأكشاك، فوق الأرصفة، على النواصي، تحت مراتب الأسيرة في البيوت" (السعداوي، ن.م: ص149).

وعليه فالكاتبة تتحدى السلطة وتتمكن من إصدار روايتها، لكن السلطة لا تكف عن ملاحقتها وتشرع بجمع نسخ الرواية والبحث عنها في كل مكان حتى تخترق حرمة البيوت.

تفسّر "إيفلين عقاد" "Evelyne Accad" هذه الممارسات ضد المرأة وإبداعها بأن الرجال يخشون من النساء، وخاصة من نشاطهن الجنسي، ولذا يلجأ الرجال إلى استعباد المرأة وظلمها (Accad, 1990: p.19).

لا تصدر السلطة في الدول العربية الإبداع فقط، بل صاحبه أيضاً، مثلما تمّ اغتيال عدد كبير من الرسامين والصحفيين في الجزائر، كما توضح "أحلام مستغانمي" في رواية "عابر سرير"، وذلك في معرض حديث الراوي عن إقامة البطل "خالد" في فندق خصص لمن تبقى حياً من الصحفيين. يقول: "بعد موجة اغتالات الصحفيين التي قطفت حياة سبعين صحافياً آنذاك، خصصت الدولة تحت تهديد الصحفيين فندقاً في شاطئ سيدي فرج، كمحمية أمنية تأوي ما بقي من سلالتهم المهددة بالانقراض" (مستغانمي، 2003: ص68-69).

لا تتراجع الكاتبة الثائرة على ممارسات وأعراف السلطة الذكورية عن مواقفها، رغم الثمن الباهظ الذي تدفعه في هذه الأنظمة العربية المستبدة التي تصدر حرية الكلمة والرأي، إنما تزيد هذه الملاحقات من عزمها على مواصلة الكتابة والإبداع. فتغرق الأسواق بفيض إبداعي يتسم بالجرأة على التعبير عن الرأي وطرح مضامين محظورة ترغب السلطة في تغييبها. مما يشير إلى خروج المرأة من دور المتوسل المتباكي إلى دور الكفاح والتحدي وهي سمة بارزة في الأدب النسوي الحديث حسبما تقدّم.

الفصل الرابع

جماليات الأسلوب في السرد النسوي العربي الحديث

مظاهر ثورة السرد النسوي الجمالية

أشرنا في مستهل الفصل الثالث إلى مصطلح "الشعرية"، وخرجنا بنتيجة مفادها أنّ الشعرية تعنى بدراسة النص الأدبي برمته واستنباط المقومات التي يستند عليها شكلاً ومضموناً، وقد فصلنا الحديث عن مظاهر ثورة السرد النسوي على الصعيد الثيماتي. وسنحاول في هذا الفصل استجلاء مظاهر هذه الثورة على صعيد الشكل وجماليات السرد النسوي الحديث وما يوظفه من آليات فنية وتقنيات أسلوبية مختلفة.

تتبنى الكاتبة العربية معتقدات ومفاهيم وآراء تجتهد في توظيفها داخل نتاجها الأدبي على الصعيد الثيماتي والفني، ساعية إلى مقاومة الأعراف الأدبية السائدة، مما يحتم عليها تشكيل أعراف جديدة ومغايرة للمعهودة، وهذا ما يراه النقد الحديث، إذ يعتبر الكتابة النسوية محاولة لكسر الطابع المسيطر للنظريات الذكورية (Eagleton, 1986: p.202).

يشير "عبد الرحمن أبو عوف" إلى عناية الكاتبات المصريات بتأسيس نوع من الكتابة الأنثوية بنسقتها الكلي، "ليكون النسق والبناء التقني الجمالي التشكيلي خارج النسق اللغوي البطريكي الذي ظلّ مسيطراً على عمليات الإبداع الروائي للمرأة المصرية المعاصرة" (أبو عوف، 2001: ص9). تؤمن الكاتبة العربية في نزعتها الثائرة أنها أضحت مركز الكون، فتتخذ من ذاتها محوراً أساسياً لنتاجها الأدبي، ثم تنطلق من ذاتها إلى عوالم أخرى في سبيل تعزيز الذات أيضاً. وعليه فقد رفضت تقليد الرجل وألقت بأعرافه الأدبية جانباً، لأنها تنطلق من ذاتها لا من النظريات والقوانين التي أرست المؤسسة الذكورية قواعدها، وفي ذلك يقول "محمد معتصم" في كتابه "المرأة والسرد":

"إنّ المرأة لا تميل إلى التقليد، إلى الالتزام بالمعايير والحدود النازمة للجنس الأدبي، شكلاً ومضموناً، فالمرأة الكاتبة تنطلق من ذاتها لا من المعايير" (معتصم [1]، 2004: ص132-133).

ويبدو أنّ المرأة تتمتع بقدرة ذاتية كبيرة تؤهلها لأن تكون قادرة على إحداث تغييرات جذرية لا في الساحة الأدبية فحسب، إنما في ميدان الحياة الواسع، لأنها برأي بعضهم، أقدر على تجسيد التغييرات المصيرية في عالم اليوم بصورة عامة (Mikhail, 1979: p.65).

إلى مثل ذلك يذهب "جميل كتاني" في وصفه إبداع "رجاء بكرية" قائلاً: "تأتي كتابات رجاء بكرية لتحطم أنماط السرد المتعارف عليه، فهي مغايرة لأشكال السرد المألوفة من حيث الأساليب الفنية واللغة، لذلك يعتبر إبداعها الأدبي تمرّدًا على الرواية الذكورية" (كتاني، 2005: ص79).

نزعت الكاتبة العربية في ثورتها إلى خرق حدود الجنس الأدبي أو إلى ما يسمى الكتابة عبر النوعية⁽¹⁾، واحتفلت بالكتابة التجريبية⁽²⁾ التي تؤكد حضورها في نماذج عديدة من السرد النسوي. زد على ذلك عنايتها بتكثيف حضور الشخصيات النسائية الفاعلة في معظم نصوصها السردية، وموضوعة المرأة في مركز العمل الأدبي مقابل خفوت أو تلاشي صوت الرجل، وغير ذلك من التقنيات السردية التي تعلن عن خرق الأعراف الأدبية الذكورية حسبما سنفصل فيما يلي.

1. هيمنة الشخصية الأنثوية في السرد النسوي الحديث

يسعى السرد النسوي العربي الحديث إلى تكثيف إنتاج شخصيات نسائية وموضعها في مركز النص الأدبي، تطبيقاً للفكر الأيديولوجي الذي تؤمن به المرأة في كونها مركز الكون. وعليه تلجأ الكاتبة المعاصرة إلى عملية إقصاء الرجل عن مركز العمل الأدبي، وتجريده من أدوار البطولة التي اقتصرت عليه في السرد التقليدي، ليقوم بتمثيل دور الشخصية الثانوية، الضعيفة، العاجزة، مقابل تعزيز مكانة المرأة وإسناد أدوار البطولة لها وتحويلها إلى شخصية فاعلة ومسيطرة على عملية السرد وتحريك الأحداث في النص، أملاً منها في تغيير الواقع ولو على صفحات الورق. تطل "شادية قناوي" اعتماد الكاتبات هذه التقنية بكونها محاولة لقلب صورة الواقع داخل العمل الأدبي، فتقول: "تتميز العديد من نماذج كتابات المرأة العربية بخفوت وصمت الرجل فيها.. في مقابل

1. عن "الكتابة عبر النوعية" انظر أطروحة (غير منشورة) أعدتها "كوثر جابر" لنيل درجة الدكتوراة في جامعة حيفا: كوثر جابر. (2005). الكتابة عبر النوعية: تداخل الأنواع في الأدب العربي الحديث. (صلاح عبد الصبور وإدوارد الخراط نموذجاً). (حيفا: جامعة حيفا)؛ إدوارد الخراط. (1994). الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة "القصة - القصيدة" ونصوص مختارة. (القاهرة: دار شوقيات).

2. عن الكتابة التجريبية في الرواية العربية انظر:

Stefan G. Meyer. (2001). *The Experimental Arabic Novel*. (New-York : State University of New York Press).

اهتمام الكاتبات بالشخصية النسائية، تلك الشخصية المهمشة في الواقع والمسكوت عنها. ويرجع ذلك إلى محاولة قلب صورة الواقع في العمل الأدبي" (قناوي، 2000: ص37).

تعتبر الدراسات الأدبية الحديثة حضور الشخصية الأنثوية في مركز النص القصصي من أبرز سمات الأدب النسوي الحديث الذي يسعى في المقابل إلى إقصاء الرجل عن مركز العمل الأدبي⁽¹⁾. وفي ذلك يقول "سيد محمد السيد قطب": "هذا هو الجديد في السرد النسائي المعاصر، يتحول الرجل إلى موضوع يتم استقصاء تفصيلاته الجسمية والنفسية والاجتماعية، ويتم استبعاده من الخطاب لتسيطر الراوية الأنثى على الخطاب لفترة، وتحجزه خلفها كما حجزها في سراديب التاريخ وحجرات المنازل لفترات طويلة" (قطب، 2000، ص171).

إنّ عملية قلب الأدوار بين الرجل والمرأة في السرد النسوي الحديث، وانتزاع دور البطولة من الرجل، ثم تحويله إلى شخصية هامشية مقابل إسناد دور البطولة للمرأة التي أضحت شخصية مركزية في هذا السرد، يأتي ليعزز مكانة الرجل في النص الأدبي أولاً، ويطمح إلى تحقيق هذه المكانة في حياتها الواقعية ثانياً⁽²⁾.

في مقارنة بين كتابة الرجل والمرأة يذكر "ناجي صادق العلي" "Nadje Sadiq Al-Ali" فروقات جوهرية بين الكتاب الرجال والكاتبات النساء، تتمثل في طريقة معالجة كل فريق للمواضيع المتعلقة بالنساء والعلاقة بين الأجناس، مشيراً إلى أنّ أكثر المميزات وضوحاً هو التوافق بين جنس المبدع وجنس البطل، فالكتاب الرجال يخلقون أبطالاً ذكوراً، والكاتبات يخلقن بطلات إنثاء (Al-Ali, 1994: pp.118-119).

1. نماذج عن الدراسات التي تشير إلى عناية السرد النسوي بشخصية المرأة انظر: بوشوشة بن جمعة. (1999). "الرواية النسائية المغاربية - أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية". في الرواية العربية النسائية - الملتقى الثالث للمبدعات العربيات. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 33-34؛ عبد الرحمن أبو عوف. (2001). قراءة في الكتابات الأنثوية - الرواية والقصة القصيرة المصرية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 15؛ سوسن ناجي. (2002). المرأة المصرية والثورة. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة)، ص: 7، 289.

2. انظر تفصيلاً عن أنواع الشخصيات والنماذج البشرية في: يوسف ابني. (1978). ميلون موناخي هسيفورث. (ירושלים: אקדימון)، עמ': 46-56؛ يوسف ابني. (1980). הדמות בסيفورث. (תל אביב: ספרית פועלים)؛ يوسف نوفل. (1977). قضايا الفن القصصي. (القاهرة: المطبعة العربية الحديثة)، ص: 45-64.

وعليه فإنّ السرد النسوي في مرحلة تطوره الأخيرة يتخذ موقفًا هجوميًا وعدائيًا من الرجل، لأنّه حال دون أن تحقق المرأة حريتها، فالرجل "هو بالنسبة لها (للمرأة) رأس القوى المعوقة التي تحول بين المرأة وبين حريتها.. ولذلك فإنّ السمة الغالبة للرواية النسوية العربية تأخذ شكل حرب ضد الرجل/الذكر" (أبو نضال، 2004: ص10).

إنّ تحييد الرجل عن مركز النص وسيطرة المرأة على دور البطولة وعلى سلطة السرد في النص النسوي، هي خطوات نتجت عن فكر أيديولوجي تبنتها المرأة الكاتبة في صراعها مع الرجل، وكأنها تقول له بذلك: "أنتَ لست محور الوجود، أنت مثلي، وأنا يمكن أن ألعب دورك" (قطب، 2000: ص172). وبذلك تستجيب الكاتبة العربية لدعوة "هيلين سيسكو" "Helene cixous" القائلة:

"يجب على المرأة أن تكتب المرأة والرجل الرجل" (Cixous, 1976: p.877).

ويبدو احتفال السرد النسوي بشخصية المرأة وموضعها في مركز النص مرتبطًا بالمحور الرئيسي الذي تنطلق منه في سردها، وهو محور الذات الأنثوية التي تجعلها في قمة سلم أولوياتها. فللشخصية مكانة بارزة في الأعمال السردية لأنّ "الشخصية هي الشيء الذي تتميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الأخرى. وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تدريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحًا وضجيجًا، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدًا، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل" (قطب، 2000: ص155) ⁽¹⁾.

حينما نعود إلى نصوص القصة القصيرة المدروسة في هذا العمل يتأكد لنا تكثيف حضور الشخصيات النسائية بصورة هائلة، كما هو مبين في (جدول رقم 10). تستحوذ شخصية المرأة على 59% من النماذج البشرية في السرد النسوي، وتشارك الرجل في 25% منها، ليتمثل حضورها في النماذج السردية المدرسة بنحو 74%، الأمر الذي يؤكد اتجاه السرد النسوي في إبراز شخصية المرأة وإهمال شخصية الرجل، وذلك في سبيل تعزيز مكانة المرأة لتصبح هي الشخصية الفاعلة في النص بعد أن كانت مهمشة في السرد التقليدي.

1. يورد "قطب" الرأي المذكور نقلاً عن:

عبد الملك مرتاض. (1998). في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد. (الكويت: عالم المعرفة)، ص: 103-104.

جدول رقم 10: نماذج توزيع الشخصيات في المجموعات القصصية

المجموعة	المؤلفة والموطن	عدد القصص	توزيع الشخصيات		
			امراة	رجل	مشاركة
الساقطة	هيفاء بيطار - سوريا	14	8	5	1
عندما تنور النساء	منى رجب - مصر	14	8	3	-
وجوه بلا رتوش	منى رجب - مصر	9	1	-	8
الروح وغيرها	سميرة المانع - العراق	19	9	7	2
هناك أشياء تغيب	زينب حفني - السعودية	9	6	1	2
لحظة لاختلاس الحب	فضيلة الفاروق - الجزائر	23	8	4	11
يونس البحر	اعتدال عثمان - مصر	12	8	-	4
أين يذهب هذا الضوء	أميمة الخميس - السعودية	17	12	1	3
الترياق	أميمة الخميس - السعودية	9	8	1	-
امراة ورجل	فوزية رشيد - البحرين	12	2	-	10
غابة في العراء	فوزية رشيد - البحرين	27	8	6	13
نساء لا يعرفن البكاء	أمينة العمادي - قطر	10	8	-	2
أشياء خاصة جدًا	أمينة العمادي - قطر	8	5	1	2
سراديب	عفاف السيد - مصر	14	11	-	3
باب الخسارة	عفاف السيد - مصر	13	-	-	13
المكحلة	هدى النعيمي - قطر	14	14	-	-
أنثى	هدى النعيمي - قطر	12	11	-	1
أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان	10	6	1	2
شرفات قريبة	هناء عطية - مصر	16	10	3	3
عصر الحنين	رشيدة التركي - تونس	11	5	4	2
البحر بيننا	منى حلمي - مصر	20	17	-	3
النصف الثالث	نورا أمين - مصر	15	13	-	2
الشواطئ الفارغة	أسماء الزرعوني - دبي	10	9	-	1
وتلك قضية أخرى	هدية حسين - العراق	15	9	5	1
آلهة صغيرة	سحر الموجي - مصر	15	7	2	6
حنان قليل	نوال السعداوي - مصر	17	9	3	4
اوركسترا	سميحة خريس - الأردن	12	8	3	-
الحب طفلنا الضال	عائشة أبو النور - مصر	11	7	1	3
شعور الأسلاف	سلوى بكر - مصر	14	6	5	3
دموع في ليلة الزفاف	قماشة العليان - السعودية	15	13	1	1
المجموع		417	246	57	106
النسبة المئوية		%100	%58.99	%13.66	%25.41
					%1.91

يعلق "قطب" على هذه الظاهرة بقوله: "وكما عاشت المرأة وسط مداد الروائيين الرجال، يقلبون صورتها على الورق كما يحلو لهم ليستمتع بها قارئ نهم يروي بها غروره الذكوري ويحصل عليها في الخيال، تمارس المبدعة مع شخصية الرجل الدور ذاته" (قطب، 2000: ص172).

إنّ نظرة تأملية في (جدول رقم 10)، تجعلنا نلاحظ التفاوت البارز في نسبة حضور شخصية المرأة عند الكاتبات العربيات. فحين تبرز شخصية المرأة عند الكاتبة العراقية "سميرة المانع" مثلاً في تسع قصص من بين تسع عشرة قصة، نجد المرأة عند "هناء عطية" ممثلة في عشر قصص من بين ست عشرة قصة، أما "هدى النعيمي" (قطر) فتجعل المرأة تستحوذ على كل قصصها في مجموعتي "المكحلة" و"أنثى". ولعلّ الأمر مرتبط بمدى ما حققته المرأة من حقوق ومساواة بالرجل في المجتمعات العربية المختلفة اجتماعياً، سياسياً، ثقافياً وغير ذلك. زد على ذلك مستوى القهر الذي تعاني منه المرأة في هذه المجتمعات، حتى لنجد علاقة طردية بين مستوى القهر ومدى تهميش المرأة الكاتبة للرجل، فكلما زاد قهر المرأة كبرت نقيمتها على الرجل وعمدت إلى تهميشه، ومن ثم تمحورت في شخصية المرأة.

تؤكد "أنجيليكا رامير" "Angelika Rahmer" في معرض حديثها عن شخصيات الكاتبة الكويتية "ليلى العثمان"، أنّ حضور المرأة في أدب العثمان سيبقى مستمراً ما دامت المرأة مقصورة عن الوصول إلى مكانتها المناسبة في المجتمع (Rahmer, 1995: p.183).

هذا الحضور الطاعني لشخصية المرأة نجده أيضاً في الرواية النسوية، وبذلك يتحول هذا النهج إلى تقنية وسمة بارزة في السرد النسوي حسبما تقدم. وهذا ما يؤكد "جوزيف زيدان" "Joseph Zeidan" مشيراً إلى احتفال الروائيات العربيات بالشخصيات النسائية بصورة كبيرة، الأمر الذي ساعد المرأة في الحصول على حرية أوسع في الحضارة العربية (Zeidan, 1995: p.233).

يعلل "محمد معتصم" في كتابه "المرأة والسرد" لجوء الكاتبة العربية إلى تهميش الرجل وتعزيز صورة المرأة بكونها استراتيجية نسوية لتحقيق الحرية "فالرجل يمثل السلطة القاهرة والعائق الحقيقي أمام المرأة. ولكي تنطلق المرأة بكل حرية عليها أن تجتاز عقبة الرجل. لذلك نجد شخصية الرجل مشوهة ومبتورة ومهزوزة مثلاً كما في رواية "ليلى الأطرش" "صهيل المسافات". يقول النص: (مهزوز أنا حتى أخال أنني أنكسر، ووحيد أنا ما زلت ألوب على الطريق خارج العاصمة في درب متعرج رملي..). ص(34). في مقابل صورة المرأة القوية الحنون المتزنة والجذابة. يقول النص مادحاً: (كم تغيرت زهرة! ما بين طفلة تحمل ضفيرتين سوداوين تناسبان سمرة وجهها واتساع

عينها.. وامرأة اليوم.. مسافة النضج والخبرة وقدرة الرفض.. وجامعة هي ظلت منذ البدايات الأولى)، ص (35). يأتي القول في الرواية على لسان الزوج صالح أيوب. لكن صوت المرأة الكاتبة أقوى" (معتصم [1]، 2004: ص24-25).

تتمتع معظم الشخصيات النسائية المنتجة في السرد النسوي بثقافة رفيعة تماثل ثقافة الكاتبات المبدعات. فمعظمهن كاتبات، أو فنانات، أو معلمات وطبيبات، أو طالبات جامعات ونحو ذلك، ونجد تجسيداً لهذه الثقافة في سلوك هذه الشخصيات وتعاملها مع الآخرين، وهي تعكس وعياً فكرياً مثيراً لحقوقها وحريتها⁽¹⁾.

في قصة "حر المطر المغادر" للكاتبة "راوية بربرة" (فلسطين)، من باكورة أعمالها القصصية "شقائق الأسيل"، تتخيل البطلة أنها التقت بفارس أحلامها المغاير لكل الرجال في نظرته إلى المرأة. توافق على أن تخطب له وقد "حمدت الله سراً أن الرجل الذي احبته، لا يحب الرئاسة ويفنى في الروحانيات عاتقاً الأجساد" (بربرة، دت: ص157). إلا أنها تصاب بخيبة أمل عندما تكتشف حقيقة المشابهة لكل الرجال فهو "يفضل أن تعلق المرأة شهادتها في صدر البيت اذا كان الرجل ميسور الحال أو إذا عشنا في زمن غير الزمن. لكن المرأة كيان قوي مثابر، والرجل الحق هو من يحسن الاختيار" (بربرة، ن.م: ص159). عندما شعرت البطلة بتذبذب مواقف الخطيب وهو يطلق تصريحاته المتناقضة، "اضطربت، كيف لم تسمع صوت الرجل الكامن فيه من قبل؟ كيف تركت صوت العاشق ينسج حولها خيوط العنكبوت؟ أكل رجل رئيس؟ أم كل رجل "قصاب" والمرأة "أضحية"؟ حررت فستانها من خجله، قامت تنفض القر المتسرب إلى جسدها وسعت نحو النافذة تفتحها باحثة عن حر المطر المغادر" (بربرة، ن.م: ص159). وهكذا ترفض البطلة المثقفة الجامعية الارتباط برجل تقليدي يمنعها عن مزاوله العمل وتحقيق ذاتها.

تزود الكاتبة العربية المعاصرة بطلاتها بثقافة عالية فتعزز ثقتهم بالنفس، وتؤهلهم للخروج من دائرة الصمت الذي فرضه عليهن مجتمعهم الذكوري، ويتصددين للرجل برفض جميع أنماط القهر والتهميش وتحويلهن إلى آلة طيبة في يده، مثلما يتمثل في قصة "ربما تفهم يوماً" للكاتبة "عائشة أبو النور" من مجموعة تحمل اسم القصة. تسعى البطلة الجامعية "سمراء" إلى الارتباط برجل يراها شريكة، لا تحفة يتباهى بها، إلا أنها تخضع لمشئمة أمها وتخطب لأحد رجال الأعمال الأغنياء وهي غير مقتنعة به.

1. تفاصيل عن ثقافة بعض الكاتبات المصريات والقطريات انظر:

شادية علي قناوي. (2000). المرأة العربية وفرص الإبداع. (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع)، ص:

تحاول سمراء شرح موقفها لأمرها من ذلك الخطيب في قولها: "أنا لا أريد يا أمي أن أتحول إلى سيارة آخر موديل، ولا إلى رصيد في بنك، كل ما أريده هو أن أكون إنساناً يعيش في بساطة وصدق مع إنسان آخر يحس به، ينتمي إليه، يشعر معه بالمشاركة" (أبو النور، 1988: ص93).

ترافق "سمراء" خطيبها، بعد إذعانها لرغبة أمرها، إلى حفلة مع أصدقائه وهناك تقف على حقيقة تجرده من المشاعر الإنسانية وهو يلقي أرضاً بمنشور قدمه له أحد زملائها الجامعيين، يدعو لمساعدة الأطفال المعدومين فيموت عدد كبير منهم تحت سياط البرد والجوع حين تزخر مائدة الفندق بما لذ وطاب من الأطعمة والأشربة. تزداد حنفاً وخطيبها "رفيق" يقدمها لأصدقائه مفتخراً بها ومباهياً بالجواهر والملابس التي قدمها لها، ويستعر غضبها ويشدد عندما يتركها لينغمس في الحديث مع أصدقائه عن صفقاتهم التجارية ولتبقى هي فريسة لعيون أحد زملائه، عندها تنتزع مفاتيح سيارته وتغادر الفندق بعد أن تترك له معطفه الثمين وخاتمه الماس داخل سيارته وقصاصة ورق كتبت عليها: "معذرة فمعطفك الفرائي يلهب جسدي الحساس.. وخاتمك الماس يحبس دماي الحرة. ربما لو نجحت يوماً في التنازل عن بعض غرورك وأنايتك.. لاستطعت أن تفهم.. لماذا رفضت غير آسفة هداياك، هل يا ترى ستفهم؟! ربما.. ربما تفهم يوماً" (أبو النور، ن.م: ص105). تعود "سمراء" إلى ذاتها بعد أن رفضت تجريدها من مشاعرها الإنسانية أو تحويلها إلى تحفة ثمينة في معرض خطيبها.

يكثف السرد النسوي الحديث من حضور مثل هذه الأنماط البشرية النسائية ويعنى بتصويرها قوية، فاعلة، واثقة بذاتها ومسيطرة على إرادتها ورغباتها، ذات دوافع إيجابية، حرة، متفتحة العقل، مستقلة، هجومية، مكافحة وثائرة (Taha, 2006: p.45).

يشير "محمد قرانيا" إلى تحول الشخصيات النسائية المنتجة في السرد بصورة عامة، منذ النصف الثاني من القرن العشرين، من شخصيات "مسطحة، تقليدية، نمطية، ثابتة إلى نامية، متطورة، متحولة، ومدورة وحيوية، متأثرة بالمد العصري، حيث شاركت المرأة في الحياة العامة، وتشبعت فتيات الجامعة والتقدميات ذوات الأيديولوجية بأفكار التنوير والتثوير والتغيير" (قرانيا، 2004: ص156). أدى ارتياد المرأة العربية للمؤسسات الثقافية والجامعات إلى صقل مفاهيمها وزيادة وعيها، ومن ثم اكتشاف مواهبها الخاصة فصارت تبدي اهتماماً بما يدور حولها من أحداث، وتلقت إلى ثقافات أخرى مدركة الدور البارز الذي تقلدته المرأة في العالم الغربي مع زيادة قوة الحركة النسوية العالمية. الأمر الذي ساعد المرأة العربية على استيعاب المضامين والأشكال الجديدة، فجعلت المرأة

وقضيتها محوراً أساسياً في نتاجها الأدبي وبرز حضور الشخصيات النسائية بصورة نشطة وفاعلة في معظم السرد النسوي الحديث⁽¹⁾.

في قصة "ضجيج الجسد" من مجموعة تحمل اسم القصة للكاتبة "هيفاء بيطار" نلتقي بصورة للمرأة المبادرة التي لا تصدر تصرفاتها إلا عن قناعتها التامة. فهي دكتورة محاضرة في الجامعة، تربطها علاقة غرامية بأحد تلاميذها، وتعاشره شاعرة بمتعة كبيرة بعد أن أهملت جسدها وتكررت لرغباتها فترة طويلة، على أثر طلاقها من زوجها المحاضر لخيانته لها مع إحدى تلميذاته. تحتج بطله القصة على ازدواجية النظرة الاجتماعية للرجل والمرأة حينما يصدر عنهما نفس السلوك وتتساءل: "لماذا يبرر للرجل أن يقيم علاقة مع امرأة تصغره في العمر كثيراً ولا يسمح للمرأة في المقابل" (بيطار، 2002: ص46).

لاحظت البطلة أن تلميذها الشاب يكثر من شروده في الحصة، وأحست بمشاعره نحوها حتى تأكد لها الأمر عندما طرق ذات يوم بابها وقدم لها صورتها التي رسمها لها وطبع قبله طويلة على يدها فتتطور إلى ممارسة جنسية تامة، تشعرها بنشوة كبيرة. يقول الراوي: "وحين ودعته وهي لا تزال عارية تماماً، أغلقت باب روحها على لذتها، أشعلت سيجارتها وجلست في الظلام تستعيد نشوتها معه، مع شاب في عمر ابنها، وبدا لها جنونها هو قمة الحكمة" (بيطار، ن.م: ص46).

1. نماذج عن شخصية المرأة البطلة الفاعلة في السرد النسوي انظر:

قصة: "مجرد صورة" في: هيفاء بيطار. (2002). **ضجيج الجسد**. (م.س.)، ص: 77-85؛ "وغسلت حياتها" في: زينب حنفي. (2000). **هناك أشياء تغيب**. (م.س.)، ص: 79-84؛ "الدائرة الذهبية" و"لون عينيه" في: منى حلمي. (1987). **أجمل يوم اختلفنا فيه**. (م.س.)، ص: 129-134، ص: 147-150؛ "الفن أغنية" في: منى حلمي. (1990). **بدون أوراق**. (م.س.)، ص: 51-68؛ "كاتبة ليوم واحد" في: سميحة خريس. (1996). **أوركسترا**. (م.س.)، ص: 9-16؛ "رسم بياني" في: فوزية رشيد. (1997). **امرأة ورجل**. (م.س.)، ص: 25-30؛ "الواجب اليومي" في: ابتهاج سالم. (1995). **إبداع**. (م.س.)، ص: 50-51؛ "الرقم الأخير" في: منى ماهر طه. (2004). **رائحة الورد**. (م.س.)، ص: 39-42؛ "وسكنت شهرزاد" في: سحر الموجي. (2003). **آلهة صغيرة**. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 53-56؛ "كان مرة" في: عفاف السيد. (1998). **سرديب**. (م.س.)، ص: 63-64. ومن الروايات انظر: ليلي الأطرش. (2005). **مرافئ الوهم**. (م.س.)؛ سلوى بكر. (2004). **وصف البلبل**. (م.س.)؛ زينب حنفي. (2006). **ملاح**. (م.س.)؛ بتول الخضيرى. (1999). **كم بدت السماء قريبة**. (م.س.)؛ هاديا سعيد. (1996). **بستان أسود**. (م.س.)؛ ليلي العثمان. (2007). **صمت الفراشات**. (م.س.).

إنّ هذه العلاقة مع تلميذها دعته لاسترجاع موقفها من فيلم "نار اللوعة" لممثلتها المفضلة "آني جيراردو" "Anni Jerardo"، ويعرض علاقة أستاذة بتلميذها. آنذاك أدانت البطلة تلك العلاقة لكنها بعد تجربتها غيرت رأيها ووجدت ألف مبرر لتلك العلاقة فقد "كانت عواطفها المحتفية باستفاقة الجسد من سباته الطويل قد أحرقت آخر شعور بالذنب لديها" (بيطار، ن.م: ص50).

تعلمنا هذه القصة أنّ المرأة باتت لا تخشى في ممارسة حقها لومة لائم، ولا تشعر بأي ذنب أو تأنيب ضمير وهي تستجيب لنداء الجسد، فتحقق رغبتها التي تجاهلتها فترة طويلة، وقد أزرتها ثقافتها في اكتشاف ذاتها ودعمتها في المطالبة بحقوقها حتى صارت تؤمن أنه يحق لها ما يحق للرجل. وترفع صوت احتجاجها ضد ازدواجية المجتمع الذكوري الذي يتيح للرجل ما يمنعه عن الرجل، ولا تأبه لنظرة الناس إليها. فحين تخيلت ما سيقوله الناس لو عرفوا علاقتها وتلميذها سخرت منهم دون ان تلتفت لأقوالهم. يقول الراوي: "مدت لهم لسانها هازئة وهي تتخيلهم يسوطونها بنظرات اللوم والاحتقار. تحسست جسدها الذي يحمل بصمات عشيقها الشاب. اطفأت سيجارتها وهي تهمس لنفسها بأنّ الحب مشروع لامرأة وحيدة" (بيطار، ن.م: ص46).

تبدو الشخصيات النسائية المنتجة في السرد النسوي جريئة جداً في سعيها لتحويل الرجل إلى آلة تحقق أهدافها، فإذا ما قضت وطرها منه تنازلت عنه غير آسفة، وسرعان ما تسترجع علاقتها به حينما تبغي تحقيق هدف آخر ليصبح الرجل دمية تتلهى بها.

في قصة "الحليب" تكشف "هناء عطية" عن امرأة جريئة، واثقة بنفسها، تتلاعب بالرجل وفق أهوائها وأهدافها. تعرض القصة حياة امرأة مطلقة التقطتها الراوية في عيادة طبيب نساء، وفي أثناء انتظار دورهما تتواصل الراوية معها، فتخبرها المرأة أنها كانت مطلقة، وعندما رغبت في إنجاب ولد عادت إلى زوجها لتحمل منه ثم تطرده، تقول الراوية: "ثم راحت تحكي عن زوجها الذي عادت إليه بعد طلاقهما، من أجل إنجاب هذا الطفل.

لما حملت طرده.. قتلته خلاص خت اللي أنا عيزاه. [...] التفت إليّ وقالت:

-هاخليه يرجع... لو... ثم استطردت وهي تنتظر في وجهي هامسة:

مرة واحدة وبس" (عطية، 2003: ص79-80). وبذلك تتخذ المرأة الرجل أداة تلجأ إليها كلما دعت حاجتها لذلك، وتفكر في استعادته مرة أخرى لو اكتشفت موت جنينها، سعيًا لتحقيق هدفها المنشود. وعليه يتحول الرجل إلى حصان جماع تستدعيه المرأة كلما رغبت في إنجاب طفل، الأمر الذي يدل على سحق مكانة الرجل مقابل سمو المرأة وقدرتها على مواصلة الحياة دون رجل.

إنّ هذه الجرأة التي تتصف بها المرأة في السرد النسوي الحديث تؤهلها لتحدي الأعراف الاجتماعية لإيمانها بصدق دربها وصحة سلوكها، بينما يتقهقر الرجل مترجعاً عن مواصلة علاقته بالمرأة مراعاة للأعراف، مثلما تصور قصة "حب" من مجموعة "امرأة ورجل" للكاتبة "فوزية رشيد".

تعكس القصة علاقة حب جمعت بين امرأة وشاب أخرجها من عزلتها التي لجأت إليها بمحض إرادتها لتبقى بعيدة عن الناس، وقد عرفت تلك المرأة بقوة شخصيتها ورفضها سطوة أحد عليها حتى استجابت لنداء قلب ذلك الشاب الذي "جاء يذرع في بهاء الأروقة بكل ما لديه من نوارس الوجد وسخي العشق، فتحت له مساءات البوح وتوحدت معه" (رشيد، 1997: ص79). يعيشان معاً قصة حب ساحرة، "كان مأخوذاً بها. كانت مأخوذة به. ومن كل حذب تتوافد رسل الغابات المعطرة، ومن كل صوب تنفتح بوابات البحار والفضاء" (رشيد، ن.م: ص81)، لكن لم يتركهما الناس وشأنهما، ودارت حولهما الإشاعات، النميمة، الغيرة، وقالوا: "أيعقل أن يكون هناك نهر من الحب في هذا الزمن؟ إنهما يلعبان بكل النواميس الراسخة حولنا... لا يعقل أن يكون طائراً وتكون هي الفضاء" (رشيد، ن.م: ص82). في أعقاب ذلك يتراجع الشاب عن هواه ويترك محبوبته فريسة لأحزانها المكبوتة: "ينطفئ الحب كفتيل قنديل تشظى فجأة على عجل، يغادر الفتى مملكة من الجمال لم يستطع أن يتحملها. هكذا قال، وهكذا تجاسر عنوة على الحب وقتله" (رشيد، ن.م: ص82-83)، وبذلك تظهر المرأة أقدر على المواجهة من الرجل لإيمانها بصدق طريقها وعدم خوفها من الأحكام الاجتماعية التي ستصدر ضدها وقد عانت من هذه الأحكام سابقاً دون أن ترتكب أي ذنب!! فما الذي ستخسره؟!!

يعنى السرد النسوي في مرحلة تطوره الأخيرة بتوظيف هذه الأنماط من الشخصيات النسائية المتميزة بجرأتها، شجاعتها، ومبادرتها حتى تسيطر على عملية سرد الأحداث التي تتحرك وتتطور وفقاً لحركة وتطور هذه الشخصيات لتبدو نموذجاً للشخصية البطلة، وقد تمّ تفصيل ذلك في باب صور المرأة من الفصل السابق، إلا أننا نجد نمطاً آخر من أنماط البطولة في السرد النسوي الحديث، هو نموذج المرأة اللابطة حين تقصر عن تحقيق هدفها وتتمكن المؤسسة الذكورية بأعرافها المجحفة من إخضاعها لقوانينها فتحول دون تحقيق غاياتها، مما يؤكد حضور شخصية المرأة المقهورة في السرد النسوي منذ مراحل المتقدمة، وهذا ما يؤكد "إبراهيم طه" في قوله: "يمكن تمييز نمطين من البطولة في المرحلة الأخيرة من الأدب النسوي، أحدهما يرتبط بالبطل والآخر يعود إلى اللابطل" (Taha, 2007: p.197).

في سياق مقاربتها لأعمال "نوال السعداوي" تشير فدوى مالطي دوغلاس "Fedwa Malti-Douglas" إلى أن "بطلات نوال السعداوي هن شخصيات أدبية بارزة" (Malti-Douglas, 1995: p.198)، وترى في موضع آخر أن معظم شخصيات السعداوي النسائية حطمت ولم تصمد في مواجهة النظام الذكوري، ولم يسعفن انتماؤهن للطبقات العالية المثقفة في كسر شوكة هذا النظام إلا أنهن استطعن ترك هوة عميقة داخله (Malti-Douglas, 1995: p.207) ⁽¹⁾.

يوضح (جدول رقم 11) هيمنة الشخصيات النسائية على نتاج المرأة العربية إلا أن عددًا لا بأس به من هذه الشخصيات يتسم بالخضوع والانصياع للأعراف الاجتماعية الذكورية. في رواية "الخباء" للكاتبة المصرية "ميرال الطحاوي" تستحوذ المرأة على الرواية من حيث طغيان الشخصيات النسائية عليها باستثناء شخصية الأب، الحاضر الغائب، لكثرة غيابه عن البيت، ولتغيبه في حضوره بعد أن تولت الأم /الجدة زمام السلطة الذكورية وكانت سوطًا أشد وطأة على المرأة من الرجل. فقد نصبت نفسها نائبًا عن الرجل، وأظهرت حقدها على المرأة التي عمدت إلى سحقها ولعنها حتى آمنت أنها لا تستحق الحياة. تلخص الجدة نظرتها إلى المرأة/الأنثى قائلة: "والله خلفه شؤم.. وقنايتهم حرام، بضاعة تربيها لغيرك، إن تركتها بارت وإن بعثها عليك الخسارة" (الطحاوي، 1999: ص72).

تحاول البطلة "فاطمة" معرفة سبب بكاء أمها الطويل دون أن تجد الإجابة الشافية حتى تموت الأم. يتزوج والدها من امرأة ثانية وثالثة ولا تنجبان سوى الإناث أما الذكور فيموتون، وكأنّ القدر يعاند المشيئة الذكورية المتمثلة بآمال الجدة والأب، فما يكاد الوليد الذكر يتنشق نسيم الحياة حتى يموت وتتواصل ولادة البنات ويتلاشى الحلم الذكوري.

تتعم "فاطم" بدلال والدها وتنتظر عودته بفارغ الصبر كلما غاب، وتلاحظ تمييزه في معاملتها مقارنة بمعاملته اخواتها وحينما تستوضح منه الأمر، يوضح لها بأنها ما زالت صغيرة أما أخواتها فكبيرات، عندها تصرّح أمام خادمتها "سردوب" قائلة: "لا أريد أن أكبر يا أمه سردوب.. لا أريد

1. يلتقي رأي الباحثة "منى ميخائيل" "Mona Mikhail" مع رأي "دوغلاس" "Douglas" أعلاه في مقاربتها لأعمال الكاتبة المغربية "خناتة بنونة" وترى أن غياب البطولة عن شخصياتها رجالاً ونساءً نتيجة غياب إيمان الكاتبة ذاتها بمجتمع أجدادها وتعتبرها شخصيات حاملة، مهووسة بالشك، متضععة، تحلم بالسعادة إلا أنها نادرًا ما تحققها. لمزيد من التفاصيل انظر: Mona Mikhail. (2003). *Seen and Heard: A Century of Arab Women in Literature and Culture*. (Northampton, Mass: Olive Branch Press), p.102; Ibrahim Taha. (2007). "Swimming Against the Current: Poetic Strategy". *Orientalia Suecana*, LVI, p.199.

جدول رقم 11: نماذج توزيع الشخصيات المركزية، الراوي، والضمير في الرواية النسوية

اسم الرواية	المؤلفة والموطن	شخصية مركزية		نوع الراوي				الضمير	
		رجل	امراة	رجل	امراة	محاييد	متعدد	متكلم	غائب
ذاكرة الجسد	أحلام مستغانمي - الجزائر	*		*				*	*
مقعد أخير في قاعة إيوارت	مي خالد - مصر		*		*			*	*
صلصال	سمير يزبك - سوريا	*				*		*	*
هذيان ذاكرة	نرمين الخنسا - لبنان		*		*			*	
مزاج مراهقة	فضيلة الفاروق - الجزائر		*		*			*	*
دعوة إلى الرقص	أميمة الخش - سوريا		*		*			*	
ليل ونهار	سلوى بكر - مصر		*		*			*	*
بنات حارتنا	ملاحة الخاني - سوريا		*		*			*	
حارث المياه	هدى بركات - لبنان	*			*			*	*
جاهلية	ليلي الجهني - السعودية		*		*			*	*
غايب	بتول الخضير - العراق		*		*			*	*
قلادة قرنفل	زهور كرام - المغرب		*		*			*	*
مسك الغزال	حنان الشيخ - لبنان		*		*		*	*	
ملاحم	زينب حفني - السعودية		*	*	*		*	*	*
البيت	بهيجة حسين - مصر	*	*		*		*	*	*
البانجنانة الزرقاء	ميرال الطحاوي - مصر		*		*			*	*
ربيع حار	سحر خليفة - فلسطين	*			*	*		*	*
أيام القبوتي	سهام بيومي - مصر	*			*	*		*	*
نجوم أريحا	ليانة بدر - فلسطين		*		*			*	*
مريم الحكايا	علوية صبح - لبنان		*		*			*	*
العيون السود	ميسلون هادي - العراق		*		*	*		*	*
المحبوبات	عالية ممدوح - العراق		*		*			*	*
مرافي الوهم	ليلي الأطرش - فلسطين		*		*			*	*
نصف عين	نجلاء علام - مصر		*		*	*		*	*
الوجه المكسور	ابنسام شاكووش - سوريا		*		*			*	*
صمت الفراشات	ليلي العثمان - الكويت		*		*			*	*
للصوت لهشاشة الصدى	منيرة الفاضل - البحرين		*		*		*	*	*
مسافر في نمي	عائشة أبو النور - مصر		*		*			*	*
عواء ذاكرة	رجاء بكري - فلسطين		*		*			*	*
امراة من طابقين	هيفاء بيطار - سوريا		*		*			*	*

أن أكبر" (الطحاوي، ن.م: ص14). تكن "فاطمة" حبًا كبيرًا لوالدها الذي تنعم بدلاله لكن سرعان ما يتحول ذلك الحب إلى كراهية شديدة بعد موت أمها وتحول أبيها عنها إلى حب ابنته "سماوات"، وحينما يحاول محادثتها ترفض قائلة: "لا، لن تفهم شيئاً، أنا فاطم المشؤومة أكرهك، لو عرفت فقط كيف أكرهك لكرهتك ولقصدت كل الدم الفاسد في قلبي ولسكنت بيت أن إلى الأبد" (الطحاوي، ن.م: ص138).

تتحول "فاطمة" بعد حادثة سقوطها عن الشجرة إلى فتاة عرجاء، وينقلها والدها لتعيش في بيت السيدة "آن" التي تبحث في حياة البادية، وهناك تتعلم اللغات الأجنبية وتؤنس زوار السيدة "آن" بسرد حكاياتها، لكنها لا تلبث طويلاً عندها، إذ تسوء حالتها الصحية، وتبتر ساقها وتعود إلى بيت والدها فتلزمه وتصبح سجيناً غرفتها كأمها. وهو المصير الحتمي لكل امرأة تعيش في مثل تلك البيئة البدوية القبلية الذكورية التي تفرض عليها الخضوع لأعرافها وتعمل على قتل طموحها. فإذا ما حاولت أن تطل على العالم الخارجي أقعدتها أعراف القبيلة عن ذلك مثلما حدث مع "فاطم" عندما حاولت تجاوز عالمها إلى ما خلف أسوارها، فوقعت عن الشجرة، وكسرت ساقها، وفي ذلك يقول "عبد الرحمن أبو عوف": "هي غارقة في الضجر والملل من إيقاع دورات الليل والنهار المتكررة. تتبدى حبيسة ومرهقة وجائعة ومتشوقة لتجاوز جدران أسوار البيت-السجن-المعتقل- لتخلق للبعيد اللانهائي اللامحدود الطازج فتلتحم أحلامها وتذوب في سهيل الخيل وركض الجمال وتحلق الطيور" (أبو عوف، 2001: ص34). وهكذا تعجز "فاطمة" عن تحقيق حلمها بالاطلاع على عوالم أخرى وتستسلم لمشئمة أعراف القبيلة وبيئتها البدوية.

وتقدم "علوية صبح" في روايتها "مريم الحكايا" نماذج عديدة للمرأة اللابطة أمثال ابتسام، مريم، ياسمين وغيرهن حيث تظهر كل منهن مثلاً للمرأة الخائبة، المهزومة، والمقهورة الموسومة بانفصام الشخصية بشهادة "ابتسام" وهي تتساءل: "هل كنا نحن النساء حقيقيات في أحلامنا، أم كانت لدينا أيضاً انفصامات ومشاكل نحملها في أجسادنا المخبأة بثياب الثورة والنضال ونخبئ فيها روائح الجواني في كل العصور" (صبح، 2002: ص80). هذه المواقف المتذبذبة، المتناقضة لشخصيات الرواية لم تمكنها من تحقيق أحلامها إنما جرت عليها هزائم متتالية، فتراجع ابتسام عن ممارسة حياتها العاطفية والنضالية هاربة إلى حياة الزوجية وتضحى سجيناً بيتها غير راغبة في الاجتماع حتى بصديقتها "مريم" التي زارتها عدة مرات دون أن تفتح لها الباب. حينما استجابت لطرقات "مريم" في المرة الأخيرة لاحظت "مريم" تغييراً بارزاً في شخصية "ابتسام" فتقول: "وسمعت منها وقتها ما لم أسمعه من قبل. قالت إنها لا تريد أن ترى أحداً ولا أن تسمع شيئاً، حتى الموسيقى التي كانت تعشقها" (صبح، ن.م: ص266).

تتذكر "مريم" حديث "ابتسام" وما قالته وهي تصف حياة المرأة بديمومة الانتظار المؤلم، تقول مريم: "ابتسام قالت لي يوماً إن ساعة جسم المرأة محكومة بالانتظار: انتظار سن معينة للبلوغ، انتظار تسعة أشهر للولادة، انتظار الشهر لتأتي الدورة الشهرية، انتظار عمر معين لتتوقف الدورة، انتظار أيام معينة في الشهر ليحصل الحمل، وكل انتظار، حتى انتظار الموت، ممزوج بالألم. الألم الذي هو جزء من ضريبة الأنوثة" (صبح، ن.م: ص279).

وتنقلب "ياسمين" هي الأخرى من الثورية إلى الأصولية معترفة أمام مريم بهزيمتها، وعن ذلك تقول "مريم": "صارت تستشهد بأقوال المؤمنين وبالستر، كما كانت تستشهد بأقوال الثوريين والنضال" (صبح، ن.م: ص332)، ثم توضّح "ياسمين" لمريم سبب تحولها عن الثورة قائلة: "صرت خاف.. تعبت يا مريم، حسيت الواحد ما عاد إله حق، حاولت غير الناس، أحكيهن عن حقن، ما قدرت، انهزمت" (صبح، ن.م: ص333).

لم يختلف مصير "مريم" عن مصير صديقاتها إذ تراجعت هي الأخرى عن مواقفها وهجرت حبيبها "عباس" مغادرة بلادها إلى كندا؛ لتعيش مع "أمين" بعد موت زوجته.

تؤكد "يسرى مقدم" ما ذهبنا إليه في اعتبار شخصيات "مريم الحكايا" النسائية نماذج لشخصية المرأة اللابطة، في قولها: "نساء مجهضات، متألّمات، هكذا هن نساء مريم الحكايا، يصطدمن بجدار أنوثتهن، يعشن لعنتها، يدفعن جُعالتهن، اغتصاباً وقسراً وحرماناً، أمّاء وتخلياً ونكراً. جميعهن مهزومات، زوجات وأمّهات وبنات، نساء ريف ونساء مدينة" (مقدم، 2005: ص127-128)⁽¹⁾.

1. نماذج عن شخصية المرأة اللابطة في السرد النسوي انظر:

قصة: "المدينة الحلم" في: رشيدة التركي. (1999). *عصر الحنين*. (م.س.)، ص: 89-101؛ "الليلة حفلة عرسي" في: زينب حفني. (2006). *نساء عند خط الاستواء*. (م.س.)، ص: 71-77؛ "مين؟" في: أميمة الخميس. (2003). *الترياق*. (م.س.)، ص: 65-71؛ "طرق على باب متصدع" في: هاديا سعيد. (1981). *أرجوحة الميناء*. (م.س.)، ص: 7-11؛ "الغول مات" في: فضيلة الفاروق. (1997). *لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى*. (م.س.)، ص: 11-16.

ومن الروايات انظر: لطيفة الحاج. (2000). *مواويل الغربية*. (م.س.)؛ ليلي الجهني. (1999). *الفردوس البياب*. (م.س.)؛ بدرية الشحي. (1999). *الطواف حيث الجمر*. (م.س.)؛ فضيلة الفاروق. (2003). *تاء الخجل*. (م.س.).

تعلمنا مواقف هذه الشخصيات النسائية أن على المرأة العربية عدم التراجع عما تؤمن به عند أول عقبة تعترض طريقها، لأن في تراجعها تكريساً للأعراف الذكورية السائدة ومواصلة كونها ضحية لها. لذا عليها أن تتسلح بالقوة والشجاعة والإصرار على تحقيق ما تؤمن به رغم ما ستواجهه من متاعب، فالنضال لا بد أن يكون له ثمن وقد يكون باهظاً في كثير من الحالات.

إحدى الظواهر الأخرى البارزة في السرد النسوي الحديث هي تماهي الكاتبة المبدعة مع شخصياتها ومطابقة تفاصيل كثيرة من حياتها مع حياة شخصياتها، وهي ظاهرة منتشرة في أعمال عدد من الكاتبات المعاصرات (Taha, 2007: p.202)⁽¹⁾. تصرّح "ليلي بعلبكي" (1936- لبنان) ردّاً على اتهامها بأنّ روايتها "أنا أحيا" تعبّر عن صوتها الفردي، قائلة: "لا أنكر أن كتابتي تحمل صوتي ونفسي ونبضات فكري، وعليها بصمات أصابعي، ولكنني كثيراً ما أفق مندهشة من اكتشافاتي" (شعبان، 1993: ص221)⁽²⁾.

في قصة للكاتبة المصرية "منى حلمي" بعنوان "الفن أغنية" تحمل الكاتبة بطلتها تفاصيل كثيرة من حياتها حتى ليراد القارئ شعور بأنّ البطلة ما هي إلا "منى حلمي" وليست بطلة من ورق، فالبطلة فتاة جامعية تحمل شهادة ماجستير وتعيش حياة سعيدة مع أسرتها، لا ينقصها شيء من كماليات الحياة: مال متوفر، مسكن خاص، ملابس متنوعة، سيارة خاصة، سفر كثير داخل وخارج بلادها. وعن عائلتها تقول البطلة: "أسرتي لا تزال على قيد الحياة. ولم تكن أبداً قيّداً على حريتي. [...] أم" ماذا أقول عنها وكيف أصفها. [...] هل يكفي أن أقول إن الله ربي في السماء، وهي رب لي على الأرض؟ [...] ومنذ وعيت، وهي تنحت في الصخر، في كل مرحلة من العمر، يتغير لون الصخور

1. نماذج عن تطابق تفاصيل حياة الكاتبة والبطلة انظر:

نورا أمين. (2005). **قميص وردي فارغ**. (م.س.)، ص: 61، 79؛ سميحة خريس. (2000). **خشخاش**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 23، 39، 40-41؛ بتول الخضير. (1999). **كم بدت السماء قريبة**. (م.س.)، ص: 9، 21، 26؛ علوية صبح (2002). **مريم الحكايا**. (م.س.)، ص: 5، 9، 283، 300-310؛ رضوى عاشور. (2003). **قطعة من أوروبا**. (م.س.)، ص: 83-84؛ أحلام مستغانمي. (1998). **ذاكرة الجسد**. (م.س.)، ص: 56-57؛ سمر يزبك (2005). **صلصال**. (م.س.)، ص: 10.

2. نقلاً عن مقدمة "بعلبكي" لروايتها "الآلهة الممسوخة" انظر:

ليلي بعلبكي. (1960). **الآلهة الممسوخة**. (بيروت: المكتب التجاري)، ص: 6.

وشدة تماسكها، لكن دائماً هناك معركة ودائماً تخرج فائزة. "أخ"، ما كنت أختار غيره ليعيش معي. دون تدخل، دائم التفوق في الدراسة.. تخصص في الهندسة.. يكتب القصة، يعزف "الجيتار"، يهوى الإخراج السينمائي. [...] "أب"، أعيش معه ولا أحمل اسمه، لكنني أحمل حرصه الشديد على الدقة والنظام. [...] و"أب" أحمل اسمه ولا أعيش معه، لكنني أعيش مع كرمه النادر في زمن بخيل. [...] كل هذه الأشياء، في حياتي، شيء بالتأكيد جميل، والأجمل أنني لم ألث وراءها.. وتوقعت – كما توقع كل مَنْ حولي- أن أكون في منتهى الرضاء. لكنني لا أرضى؟ فالحقيقة، أنني دائمة الشكوى" (حلمي، 1990؛ ص51-54).

وفي موضع آخر من القصة تشير إلى كونها كاتبة في قولها: "ما أجمل أن أكتشف أنّ عدم الرضاء الدائم وعدم اكتمال المتعة واستمرار الشكوى، ضرورة من ضرورات كوني كاتبة" (حلمي، ن.م: ص67). كل هذه التفاصيل الواردة في وصف شخصية البطلة تتطابق مع حياة الكاتبة "منى حلمي"، فهي – كما أسلفنا- ابنة الكاتبة الدكتورة "نوال السعداوي" التي تزوجت أكثر من مرة، وطلقت من والد "منى" لتعيش مع زوج آخر تذكره البطلة في قصتها.

لا تلجأ "منى حلمي" إلى توظيف جوانب من حياتها الشخصية في هذه القصة فقط، إنما تزج كثيراً من تفاصيل حياتها في قصص أخرى، يؤكد ذلك ما قاله الكاتب المصري "يوسف إدريس" في تقديمه لمجموعتها "أجمل يوم اختلنا فيه" وفيه يقول: "صحيح أنّ الدائرة القصصية دائماً تدور حول منى، منى الشابة الإنسانية، الأنثى غير الراضية عن كل شيء، ولكنها تفعل هذا بفنية، وبعمق، وبحكمة تتجاوز سنّها وذاتيتها. [...] بطلاتها دائماً فيهن شبه كبير منها" (حلمي، 1987: ص8).

وحين نعود إلى روايات "حنان الشيخ" نجد شبهاً كبيراً بينها وبين بطلاتها أيضاً، إذ يجمع بين معظمهن انتماؤهن الديني والوطني، فهن لبنانيات جنوبيات مسلمات شيعيات مثل "كاملة": في رواية "حكايتي شرح يطول"، "هدى" في رواية "امراتان على شاطئ البحر"، و"زهرة" في رواية "حكاية زهرة".

ونجد مَنْ يغرق من الكاتبات في مطابقة حياة بطلاتها لحياتها إلى درجة تجعل ذاتها شخصية موازية ومطابقة في تفاصيل حياتها مع البطلة، فتصرح باسمها الحقيقي داخل عملها الأدبي مثلما نهجت الكاتبة المصرية "رضوى عاشور" في رواية "أطياف" حيث تتناوب الحضور هي وبطلتها "شجر" في معظم فصول الرواية وتتطابق حياتهما من حيث: الولادة، مسيرة الحياة، الدراسة، العلاقات، وما

مرّ عليهما في أثناء العمل الجامعي ونحو ذلك، تقول "رضوى" عن ولادتها: "وضعتني أمي السادسة من صباح الأحد 26 مايو 1946" (عاشور، 1999: ص67)، وهو تاريخ مطابق لولادة بطلتها "شجر" وعنه تقول: "ولدت شجر في 26 مايو 1946" (عاشور، ن.م: ص79). أمّا عن دراستها فتقول "رضوى": "درست في جامعة القاهرة ولكني لم أعين للعمل فيها بل في جامعة عين شمس. لماذا؟ لأنّ رئيس القسم آنذاك، الدكتور رشاد رشدي، قال لا أريد هذه البنت، فذهبت البنت للعمل في مكان آخر" (عاشور، ن.م: ص127). وعن دراسة "شجر" تقول: "لقد تخرجت من المدرسة الآن ودخلت قسم التاريخ بكلية الآداب جامعة القاهرة" (عاشور، ن.م: ص50)، تلتقي "شجر" مع "رضوى" في أفكارها، رغباتها، حياتها الدراسية، وعملها في الجامعة ومن ثم طردها فعودتها حتى يتيقن القارئ أن "شجر" هي "رضوى".

إنّ لجوء الكاتبة العربية لمثل هذه التقنية ما هي إلا رد فعل على النقد الذكوري وهجومه على إبداع المرأة، إذ يسعى النقاد والقراء لمطابقة حياة الشخصيات الأنثوية المنتجة في سرد المرأة مع حياة الكاتبات أنفسهن (أبو نضال، 2004: ص28-29). وهذا ما تؤكد الكاتبة المصرية "سلوى بكر" في شهادة لها حيث تقول: "تعاني المرأة الكاتبة أيضاً من محاولة اختراع مطابقة بين عالم الشخصيات التي تدعها وبين شخصيتها الخاصة، كل قصة كتبها، افترضها البعض قصتي الشخصية، هذا المفهوم يعيق الإبداع" (Faqr, 1998: p.38).

يرى "سيد محمد السيد قطب" في ظاهرة زج تفاصيل من حياة المبدعة في نتاجها الأدبي وإسقاطها على شخصياتها عملية احتجاج على تغييب الذات الأنثوية اجتماعياً، وفي ذلك يقول: "وكثيراً ما نجد في السرد النسائي هذه الظاهرة، ظاهرة حضور ذات المؤلفة بطريقة مباشرة أو بإسقاط لا يخلو من وضوح أو بصياغة شخصية المرأة المثقفة، أو بتشابه الأسماء، مما يحقق للمؤلفة شيئاً من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة، ويجعل فعل الكتابة مواجهة لمحاولة تغييب الذات على المستوى الاجتماعي" (قطب، 2000: ص140).

لم تعد الكاتبة العربية تجد حرجاً في توظيف هذه التقنية بل تعترف بذلك على الملأ، فهذه "أحلام مستغانمي" تفصح عن ذلك في حديثها عن روايتها "ذاكرة الجسد" بقولها: "كل رواية أولى هي بالدرجة الأولى سيرة ذاتية مع شيء من التزوير. لقد أخذت وقتاً طويلاً في تزوير هذه السيرة ولذلك فإنني لم أبتعد عن نفسي، أحرف "حياة" من أحرف اسمي، البداية بحاء الألم والنهاية بميم المتعة.

وفي الرواية إشارات تحيل عليّ وتصف نرجسيتي، هذه المرأة هي أنا بحماقتي ونزواتي الشاذة، بتطرفي في العشق، في عشق الوطن هذه المرأة هي أنا بكل ما أحمله من تناقضات" (بن جمعة، 1999: ص23-24).

تدعم "ليلى العثمان" شهادة "مستغانمي" مؤكدة عدم قدرة الكاتب على تخطي تفاصيل حياته وذلك في حديثها عن روايتها الأولى "المرأة والقطعة"، إذ تقول: "روايتي الأولى التي جاءت إنعكاساً حياً لتلك التجربة المرة في انفصالي المبكر عن أمي، وهي تؤكد أن الكاتب لا يمكن أن ينفصل عن واقعه. فهو شاء أم أبى يجد بعض جزئيات حياته وأحاسيسه ومشاعره تتغلب عليه وتتسلل إلى السياق المتخيل فتثريه بصدقها وحميمتها" (العثمان، 1999: ص150-151).

وتؤكد الكاتبة التونسية "آمال مختار" عدم قدرة الكاتب على فصل ذاته عما يكتب، إلا أنها تشير إلى مراوغة الكاتب وعدم جرأته على كتابة الذات كما هي وذلك في تساؤلاتها: "هل ننجح حقاً في فصل الذات عما نكتب؟ هل نقدر على صنع مسافة ما بيننا وبين الحياة الأخرى التي نسعى إلى خلقها على الصفحات؟ على الوجه الآخر من الميدالية هل نجروء على كتابة الذات كما هي؟ هل نجروء على السيرة الذاتية فنكتبها بلا مخاتلة ولا مراوغة. أعتقد أن الإخلاص في تنفيذ العمليتين غير ممكن، فالذي يجتهد في تجنب الذات في كتابته الروائية طبعاً، لن ينجح في ذلك أبداً.. وحتى إذا بلغ نسبة عالية من حيث المضمون فإنّ بقية جوانب العمل ستبقى ذاتية بالتأكيد، كالأسلوب واللغة والتقنية... أما الذي سيحاول أن يكون جريئاً ويلقي على ورق الرواية بكل ذاته عارية تماماً بكل ما تحتويه نفقها من قبح وتعفن وروائح نتنة.. فإنه سيراوغ أيضاً.. وسيحاول أن يترك تلك الغلالة الشفافة التي ستحفظ قليلاً من ماء الوجه في مجتمع يؤمن جداً بالأفئعة.." (مختار، 1999: ص160).

ويبدو، اعتماداً على ملاحظة هذه الظاهرة في نصوص نسوية كثيرة، أنّ الكاتبة العربية الثائرة لا تتخذ من هذه الظاهرة آلية سردية فحسب، إنما تجعلها استراتيجية بارزة لمقاومة الأعراف الأدبية الذكورية التي حملت على إبداع المرأة وهاجمته، معتبرة توظيف هذه الظاهرة أحد عيوب السرد النسوي.

لا يتوقف السرد النسوي الحديث عند هذه الظاهرة الأسلوبية في عملية بناء الشخصيات النسوية، إنما يلجأ إلى جعل تلك الشخصيات بوقاً لنشر آراء الكاتبة المنثورة في تضاعيف نتاجها الأدبي حتى

يتمثل وعي الشخصية المنتجة وثقافتها مع وعي الكاتبة وثقافتها⁽¹⁾.

في رواية "صمت الفراشات" للكاتبة "ليلي العثمان" تلقي البطلة "نادية" في عيادة طبيب امرأة حاقة على الأدب النسوي دون أن تقرأ شيئاً عنه. يدور بينهما نقاش حول كاتبة كانت "نادية" تقرأ في إحدى رواياتها ريثما يحين دورها. تسألها المرأة: "ما الذي يعجبك بهذه الكاتبة الفاجرة؟! (العثمان، 2007: ص191)، فتد "نادية" سائلة إياها إن كانت قد قرأت لتلك الكاتبة شيئاً، فتجيبها المرأة بالنفي، وتضيف أنها بلورت رأيها في تلك الكاتبة نتيجة ما سمعته عنها. عندها توضّح لها "نادية" ضرورة الاطلاع على أدبها قبل أن تصدر حكمها عليها اعتماداً على ما سمعته، ثم تتخيل "نادية" تلك المرأة بعد أن لمحت خجلها وهي خارجة، تسرع لأقرب مكتبة وتشتري كتاباً لتلك الكاتبة (العثمان، ن.م: ص191-192). وبذلك توضّح الكاتبة على لسان بطلتها رأيها في الهجوم المسلط على أدب المرأة مشيرة إلى ضرورة مقاربة هذا الأدب قبل الحكم عليه اعتماداً على ما يشاع عنه.

وفي رواية "قميص وردي فارغ" للمصرية "نورا أمين" تزود الكاتبة بطلتها بوعي وثقافة يطابقان ما تحمله المبدعة. إذ تتحدث البطلة عن الكاتبة المسرحية "مارجريت دوراس" "Marguerite Duras" ووصاياها الثلاث: "أن نفتح ذراعينا للحياة والعشق، أن نعرف قوتنا الداخلية، وأنا – نا العميق، أن نكتب حتى النهاية" (أمين، 2005: ص34-35). ثم تتحول البطلة إلى نقد المثقف المصري في محاولته كسر التابوهات دون استناده على أرضية تؤهله لذلك، تقول البطلة مخاطبة رجلها الملهم: "إن المثقف المصري المعاصر، أو لنقل الساعي إلى الثقافة، كي لا نثقلك بالرموز، عادة ما ينادي بالتححرر وكسر التابو، ثم يصطدم بالنتيجة لأنه في النهاية لا يجد تراثاً يمكنه من التعامل مع تلك النتيجة" (أمين، ن.م: ص44).

1. نماذج عن المماثلة بين وعي وأراء المبدعة مع شخصياتها النسائية انظر:

قصة: "المرايا" في: رشيدة التركي. (1999). **عصر الحنين**. (م.س.)، ص: 39-55؛ "ليلة مجنونة لسيدة تملك عقلاً في: هاديا سعيد. (1981). **أرجوحة الميناء**. (م.س.)، ص: 85-90؛ "وحم خط أزرق" في: أميمة الخميس. (2003). **الترياق**. (م.س.)، ص: 79-84؛ ليلي الأطرش. (2005). **مرافئ الوهم**. (م.س.)، ص: 23؛ نوال السعداوي. (2004). **الرواية**. (م.س.)، ص: 25، 28، 54، 71، 88؛ فضيلة الفاروق. (2003). **تاء الخجل**. (م.س.)، ص:

ويزداد تماثل آراء البطلة والمبدعة حين تجعل بطلتها كاتبة ترى في كتابتها ملاذا لها ووسيلة تنقذها باستمرار. تقول البطلة مخاطبة حبيبها: "أحبك كما أريد وأنتشي بك وأحقق ذاتا صلبة مطلقة ولقاء راسخاً وربما أكون في طريقي إلى هذا الآن بالكتابة، الوسيلة الوحيدة التي تنقذني دوماً وتحصنني في حنو وتسامح" (أمين، ن.م: ص64). وبذلك يصل التماثل بين شخصية البطلة والمبدعة درجة التطابق حتى تجعل اسم بطلتها هو اسمها الحقيقي، مما يوحي بخروج المبدعة من عالمها المتخيل إلى عالمها الواقعي وبطلتها تقول: "أدرك الآن أنني فقدت شيئاً كبيراً كان يجعل مني تلك الفتاة التي ينادونها "نورا" فتستجيب للنداء جيداً لأنها تعرف أن ذلك الاسم عامر بها وهي عامرة به [...] ثم لم أعد "نورا" ولم أعد أشعر أن هناك كلمة عليّ أن أتهيا للبهجة بها عندما يطلقونها نحوي. صرت "نورا أمين". شيئاً آخر غير مشتق من النداء الأول (أمين، ن.م: ص61).

وهكذا تخلق "نورا أمين" في روايتها شخصية نسائية مطابقة لها في كونها امرأة مثقفة وكاتبة مبدعة كثيراً ما تهرب إلى حيث تجد الحنان والدفء، إلى عالم الكتابة، وهذا ما يراه "سيد محمد السيد قطب" في مقاربته للرواية، وفيها يقول: "يعرض (النص) أمامنا شخصية نسائية، لها حضورها المتعدد الأوجه، لكنه في كل الحالات يصب هذه الأوجه في نهر الإبداع، لتصبح الشخصية الأساسية في السرد النسائي هي شخصية المرأة المثقفة المبدعة المتحدية لتقاليد المجتمع من خلال تمردها على تقاليد الكتابة" (قطب، 2000: ص171).

إنّ عناية السرد النسوي بشخصية المرأة وموضعها في مركز النص لتسيطر على عملية السرد، إضافة إلى زج تفاصيل كثيرة من حياة الكاتبة في حياة بطلتها، وتزويدها بثقافة ووعي رفيعين، كل هذه الأمور تؤكد قدرة المرأة العربية على مواجهة قضايا الحياة، والعناية بشؤونها والعمل على تحقيق طموحها دونما حاجة إلى الرجل، الأمر الذي يجعلنا نعتبر هذا التوجه قمة في خرق الأعراف الذكورية.

2. السارد الأنثوي والضمير الأول

تعتبر الذات الأنثوية المحور الأساسي الذي يدور في فلكه السرد النسوي العربي الحديث ومنه ينطلق إلى محاور أخرى، ساعياً إلى تعزيز هذه الذات التي أضحت- باعتبار الكاتبات - محور الوجود، لا على الصعيد الثيماتي فحسب، إنما على المستوى الجمالي والتقنيات الفنية والأسلوبية المتبعة في هذا السرد.

أشرنا - فيما تقدم - إلى هيمنة الشخصيات النسائية على سرد المرأة العربية في مرحلة تطوره الأخيرة، مقابل تغييب أو تهميش دور الرجل، انطلاقاً من الفكر الأيديولوجي الذي تؤمن به المرأة "وهي تضم داخلها رغبة الهيمنة على العالم، في صورة هيمنتها على النص، واحتلالها موقع الصدارة، في مقابل إرجاء الرجل وتأخيرته عن هذا الموقع بنفيه من الوعي تارة، أو نفيه من النص تارة أخرى، وأخيراً تداعيه (استحضاره) من خلال الذات الكاتبة" (ناجي، 1995: ص353).

من المظاهر التي تؤكد هيمنة المرأة على النص هو الدور البارز الذي يسنده السرد النسوي للمرأة، فهي الشخصية المركزية، وهي الراوي الذي يتولى عملية سرد الأحداث بالضمير الأول على الغالب، وبذلك تسيطر المرأة على عملية السرد، على العالم المتخيل أملاً منها في السيطرة على العالم الواقعي.

تشير "نوار الحسن غولي" "Nawar Al-Hassan Golley" إلى أن المرأة تسعى في كتابتها الذاتية إلى تغيير الحالة المفروضة عليها فتقول: "الكتابة عن الخاص اعتبرت عادة أحد العناصر الضعيفة في كتابات المرأة، لكن الآن، وحسب المفاهيم النسائية، فإنّ تمثيل المنزلي قد يكون فعلاً سياسياً في ذاته، وذلك في سبيل تغيير الحالة المفروضة على النساء" (Golley, 2003: p.XII).

ويؤكد "محسن جاسم الموسوي" نزعة الكاتبات العربيات إلى مقاومة الاضطهاد والاستغلال مشيراً إلى التلاؤم بين شعرية وسياسة الكتابة النسوية وبين نظرية ما بعد فترة الاستعمار، إذ تقوم الكتابة النسوية بتزويد هذه النظرية بطاقة حيوية هائلة عبر مشاركتها الفعالة، لا في تعزيز ما هو ايجابي فقط، إنما في نضالها ضد الاضطهاد، الاستغلال، التخلف، والسبات (Al-Musawi, 2003: p.221).

في مقاربته للرواية النسائية المغاربية يلاحظ "بوشوشة بن جمعة" سيطرة المرأة على السرد النسوي، فيقول: "كل أسئلة المتن الحكائي النسائي تدور حول المرأة ويأتي الحكى فيها بلسان امرأة مما يجعل المرأة تكون راوية الحكاية وموضوعها في الآن ذاته ومن ثم فهي الشخصية الأساسية في أغلب النصوص الروائية لكاتبات المغرب العربي، مما يفيد كشف هذه النزعة الذاتية التي تطبع كتابات هؤلاء، عن العلاقات الوثيقة القائمة بين فعل الكتابة والهوية الجنسية، وتفسير ظاهرة تضخم "الأنا" في الأدب النسائي عامة والروائي منه خاصة" (بن جمعة، 1999: ص33-34).

إنّ النصوص المدروسة في هذا العمل، تكشف عن سيطرة السارد الأنثوي بالضمير الأول على عملية السرد (انظر جدول رقم 11)، مما يؤكد تمحور السرد النسوي حول الذات وبروز ظاهرة

"الأنا" فيه، الأمر الذي دفع النقاد إلى إلحاق أدب المرأة بالسيرة الذاتية، وفي ذلك يقول "محمد معتصم": "ما يلفت الانتباه في الكتابة السردية النسائية العربية [...] أن صوت السارد واضح ولا غبار عليه. وأن المرأة الكاتبة اختارت السارد القوي الحضور في النص والمتحكم في سير وترايط الأحداث، ونادرًا ما يكون السارد من خارج النص. ومن هنا يبدو تأكيد الدراسات النقدية العربية والغربية على التلازم بين السرد وبين المرأة والكتابة السيرة الذاتية" (معتصم [1]، 2004: ص9). لكن "معتصم" لا يوافق على هذا الحكم ويعلل هيمنة "الأنا" على سرد المرأة بقوله: "إلا أننا نرى لذلك تفسيراً آخر يستمد قوته من الهدف الاستراتيجي والأساس من كتابة المرأة [...] إن الحضور القوي لصوت السارد في الكتابة السردية النسائية يدل على المقام الذي وصلته المرأة بعد أن تجاوزت المواقف الخجولة وأدوار المسكنة التي فرضتها عليها الشروط الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والفكرية للقرن التاسع عشر، عندما بدأت المرأة العربية تخوض حرباً ضروساً ضد القيود المذكورة أعلاه" (معتصم، ن.م: ص9).

أما "شادية قناوي" فتجد تفسيراً آخر أكثر جرأة لاستخدام المرأة الضمير الأول، فنقول: "يلاحظ على كتابات المرأة أنها تميل إلى استخدام ضمير المتحدث وهو ما يعبر عن محاولة المرأة (الكاتبة) الهيمنة على الواقع ولو على مستوى الخيال من خلال هيمنتها على النص، وذلك في مقابل الهيمنة الفعلية للرجل على الواقع" (قناوي، 2000: ص38).

تتعدد آراء الدارسين وتختلف في تفسير ظاهرة السارد الأنثوي بالضمير الأول وفي تصنيف أدب المرأة إذ يعتبر "بوشوشة بن جمعة" أدب المرأة مما يسمى بأدب الاعترافات نتيجة عناية المرأة المفرطة بذاتها واستخدامها الضمير الأول، وفي ذلك يقول: "وهذا التمحور على الذات هو الذي يحول كتابات المرأة الروائية إلى نوع من أدب الاعترافات الذي يقوم على البوح والاستذكار والتداعي في استدعاء مكونات السيرة الذاتية (بن جمعة، 1999: ص33) ⁽¹⁾.

1. تفاصيل عن أدب السيرة الذاتية انظر:

Fadia Faqir. (1998). *In the House of Silence*, pp.1-8; Robyn R. Warhol and Diane P. Herndl (eds.) (1997). *Feminisms*, pp.1099-1102; Sidonie Smith. (1987). *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. (Bloomington: Indiana University Press).

وكذلك في:

تهاني عبد الفتاح شاكرو. (2002) *السيرة الذاتية في الأدب العربي: فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجاً*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 5-89.

إلا أنّ "سوسن ناجي" ترفض اعتبار الرواية النسائية ضمن دائرة السيرة الذاتية لعدم استيفائها شروط السيرة الذاتية، فتقول: "فالرواية النسوية لم نستطع إدخالها ضمن دائرة (فن الترجمة الذاتية) لأنها لم تحتدّ شروطه وهي: الكشف عن الغاية، الكشف عن أثر الوراثة، تصوير مرحلة الطفولة، الصدق والتجرد والصراحة، تصوير الصراع، تصوير فترات زمنية متفاوتة [...] ويمكننا إدخال هذا اللون الفني، ضمن الفن الروائي ذلك أن العمل الأدبي مهما بلغ من واقعية، فإنه لا بد وأن ينطوي على عنصر ذاتي وإلا فسيكون مجرد سرد تاريخي، ولا يندرج تحت قائمة الإبداع الأدبي" (ناجي، 2002: ص286).

تدحض مريم كوك "Miriam Cooke" هذه الآراء مشيرة إلى ندرة السيرة الذاتية في أعمال النساء العربيات خاصة، إذ تقول: "السيرة الذاتية أقل الأجناس شيوعاً عند النساء، خاصة النساء العربيات، لأنها تظهر ثقة بالذات وحالة من التمتع بالسلطة" (Cooke, 1995: p.147)، ثم تشير إلى رأي "نانسي ميلر" Nancy Miller التي تعتبر الضمير الأول يعكس ذاتاً منفصلة ومستقلة أكثر تجلياً في أدب السيرة الذكوري (Cooke, 1995: p.147).

تعارض "فاديا فقير" على ما ذهب إليه "Cooke" مشيرة إلى أن بعض الكاتبات ممن أسهمن في كتابها كتبن نصوصهن بدقة لأنهن يفتقدن الثقة بالنفس والسلطة وتضيف معللة كتابة بعض النساء لسيرهن قائلة: "الحاجة إلى تحديد وظيفتهن في التاريخ، وموضعة ذواتهن وجهاً لوجه مقابل سيادة السرد الذكوري وبحثن عن تشكيل هوية فردية منفصلة دفع الكاتبات العربيات إلى كتابة قصص حياتهن" (Faqr, 1998: p.8).

وترى "فقير" في موضع آخر أن الكاتبة العربية تتجه إلى كتابة سيرتها الذاتية رغبة في اكتشاف ذاتها وتعزيزها، تقول: "ما هو مؤكد في هذه الحالة أن النساء العربيات يتجهن أكثر وأكثر نحو جنس السيرة الذاتية ليكتشفن، يبرزن، ويعززن أنفسهن" (Faqr, Ibid., p.22).

يعتقد "جوزيف زيدان" أنّ تبني النساء العربيات أسلوب السيرة الذاتية في كتابتهن أسهم في دخولهن عالم الأدب بصورة أكثر سرعة مما لو تابعن الكتابة كالكتاب الرجال (Zeidan, 1995: p.147).

يبدو من خلال تكثيف استخدام الكاتبات للضمير الأول صواب ما ذهب إليه "فقير" من سعي المرأة، في نهجها هذا، إلى تعزيز مكانتها، ويؤيدها في ذلك "إبراهيم طه" حيث يقول: "إنّ السيرة الذاتية والضمير الأول يمكنان الكاتبات من تولي السلطة والمسؤولية على السرد" (Taha, 2007: p.201). ثم تأتي "سيدوني سميث" "Sidonie Smith" لتؤكد هذين الرأيين في قولها: "النساء كاتبات السيرة الذاتية ينتقلن من هامش الثقافة باتجاه المركز في سبيل المشاركة في (السرد المسيطر) الذي أخذ على عاتقه عادة إسناد مواضيع الكلام للذكر" (Faqr, Ibid., p.17).

يلاحظ "عبد الرحمن أبو عوف" أن اعتماد ضمير المتكلم في السرد النسوي يعد من أبرز تقنيات هذا السرد رغم أنه يقرب سرد المرأة إلى فن الترجمة الذاتية وأدب السيرة، وفي ذلك يقول: "غير أن اعتماد ضمير المتكلم للبطلنة الرواية أوقع البناء السردية وعملية الحكى ليقين الترجمة الذاتية وأدب السيرة والاعتراف وغالت الكاتبة في استخدام الأسلوب الخبري اليقيني.. بحيث تغلب أسلوب التحقيق الصحفي على جوانب عديدة من لحمة النسيج الروائي وغاب وشحب التوتر الدرامي والحوار التجسدي للهموم والرؤى التي تعكس حياة ومصائر الشخصيات الرئيسية" (أبو عوف، 2001: ص108)، ومثل ذلك يرى "روجر ألن" "Roger Allen" في اعتباره معظم الكاتبات العربيات يستخدمن صوت السارد الأنثوي بالضمير الأول، وهو صوت الاعتراف، مما يثير الانطباع بالحديث عن تجربة ذاتية تجعل القارئ يرفض الاقتناع بأن الضمير يعود للشخصية لا إلى الكاتبة (Allen, 1995: p.88).

وبعد، فإننا نعتبر لجوء الكاتبة العربية إلى استخدام ضمير المتكلم في نتاجها السردية، فتحاً جديداً في السرد النسوي العربي ودليلاً قاطعاً على جراءة الكاتبة العربية في سرد مضامين محظورة بضمير المتكلم بعد أن مكثت فترة طويلة، في بواكير نتاجها الأدبي وما بعدها، تنشر إبداعها تحت أسماء مستعارة، الأمر الذي يؤكد نزعة هذا الأدب الهجومية على الأعراف الأدبية الذكورية في المستويين الثماتي والأسلوبي⁽¹⁾.

تؤكد "بثينة شعبان" جراءة الكاتبة العربية في استخدام الضمير الأول قائلة: "ومن المعروف أن استخدام هذا الضمير مؤشر إلى اقتحام القضايا المطروحة بجراءة وجدية" (شعبان، 1993: ص217). كما أن استخدام هذا الضمير بصوت السارد الأنثوي "يحقق للمرأة/البطلنة اكتمالاً وحضوراً يكون عادة على حساب اكتمال وحضور الشخصية القصصية للرجل" (ناجي، 1995: ص266)⁽²⁾. وعليه، يقوم ضمير المتكلم بدعم الفكر النسوي الذي يوضع شخصية المرأة في مركز النص ليقوم بمهمة طرح قضايا المرأة المصرية وتكون بذلك صوتاً للنساء⁽³⁾.

1. عن ظاهرة نشر المرأة إبداعها تحت أسماء مستعارة انظر:

Margot Badran, and Miriam Cooke(ed.). (1990). **Opening the Gates**, pp.215-216, p. 239; Joseph Zeidan. (1995). **Arab Women Novelists**, p.49.

وكذلك في: محمد صفوري (2006). **امرأة بلا قيود**. (م.س.)، ص: 36-37.

2. تفاصيل وافية عن أهمية زاوية السرد انظر:

بوريس اوسفنسكي. (1986). **الفناتيكاه של הקومפوزיציה**. (ترجم: גדעון טורי). (تل-أبيب: ספרית פועלים).

3. في مقاربته لأعمال "توال السعداوي" تشير "قدوى مالطي دوجلان" إلى قوة السارد الأنثوي في روايتها "امرأة عند نقطة الصفر" على منح شخصيات أخرى سلطة الكلام، تفاصيل أخرى انظر:

Fedwa Malti-Douglas. (1995). **Men, Woman and God (s)**, p.198.

لا شكّ في أن اختيار السارد الأنثوي بضمير المتكلم يدعو إلى تعزيز مكانة المرأة في النص إذ يمكنها من الاستغراق في دراسة ذاتها والتعبير عما يختلج في نفسها بصورة أكثر عاطفية مما يفعل الرجل، يقول "Joan Douglas Peters": "كساردات، صورت المرأة بطرق عديدة، قوية، وأكثر قدرة على تحليل الذات، وأحياناً أكثر عاطفية، وأيضاً أكثر ذكاء، ثقة، وتعقيداً من السارد الرجل في نفس النص" (Peters, 2002: p.8).

في قصة "كان مرة" للكاتبة "عفاف السيد" تبرز فاعلية السارد الأنثوي حين تتولى المرأة سرد القصة بالضمير الأول مظهرة فاعلية غير مألوفة في المجتمع العربي، وهي تعمل على "إثارة الرجل جنسياً حتى تحقق مرادها ويتم التواصل الجنسي بينهما في مكان عام. تسرد المرأة/البطلة دونما وجل ممارسة جنسية بينها وبين رجل التقته في الميتر والمزدحم بالركاب، أعجبت به وقررت التواصل معه، وتبدي فاعلية عالية في تحريك أحداث القصة وتطويرها حتى تنال ما تريد. إذ تقوم بلفت انتباه الرجل الفريسة حينما تلکزه بحقيبتها وهو جالس في مقعده، تتقدم منه حتى تكاد تلتصق به وتحشر بطنها بكتفه، فينتبه لها ويلقي بذراعه حيث مكان ارتياحها، ثم تسقط قرطها أرضاً لينحني معها باحثاً عنه بعدها ينتصبان معاً والرجل يدفعها عبر الزحمة حتى تحققت نشوتها، وفي ذلك تقول البطلة: "تحرك جسدي دون دافع نحوه.. حتى انحشر كتفه بيطني.. وتدلت ذراعه إلى حيث أردت أن يكتشف مكان ارتياحي. [...] انحنى معي باحثاً عن قرط حجلي.. تقاطع توهجه مع عيني وهو يتسلل عبر أنامله إلى ما بعد ظني. [...] انتصبنا معاً [...] وهو يدفعني إلى زحمة كائنة ويواجهني مشرعاً ذكوره نحوي. تخلخل الهواء بيننا وهو يضغطني باستفاضة فجرت ينابيع الرجفة...!!!" (السيد، 1998: ص 63-64). وهكذا تظهر المرأة شخصية مركزية فاعلة وبطلة تحقق هدفها المنشود بقواها الذاتية ثم تقوم بسرد تلك التجربة الشخصية الساخنة بضمير المتكلم خارقة بذلك المحظورات الذكورية دون وجل أو مراعاة للظروف المحيطة بها، وبذلك يستخدم ضمير المتكلم كآلية وتقنية سردية من ناحية، وكهدف من ناحية أخرى، لمقاومة الأعراف الأدبية والاجتماعية السائدة.

تعكس هذه القصة سيطرة المرأة/البطلة على عملية السرد في المستويين الليماتي والتقني، فاستخدام الضمير الأول يعني أن السارد الأنثوي يسيطر على عملية السرد ويضع الذات الأنثوية في مركز

النص، إضافة لما يضيف عليه من مسحة واقعية، وهذا ما لجأت إليه المرأة العربية في كثير من قصصها القصيرة ونتاجها الشعري⁽¹⁾.

يوضح (جدول رقم 11) هيمنة شخصية المرأة في نصوص كثيرة لكونها شخصية مركزية، وراوية للأحداث بالضمير الأول، وفي هذا ما يدل على عناية المرأة الكاتبة بذاتها وسعيها الدؤوب إلى تحقيق هويتها الأنثوية في عالم النص، يقول "قطب": "إنّ الحكاية والخطاب في السرد النسائي يقومان على كونشيرتو الأنا في مقابل الآخر، فإذا كان الأخير قد حقق ذاته تاريخياً واجتماعياً وأيديولوجياً فإنّ الأنا لا تزال تبحث عن هويتها الأنثوية التي تمثل لها نوعاً من اثبات الذات وفاعليتها، فالقص يتطلب شخصاً متكلمة تحمل معها موقفها الأيديولوجي الخاص بها، كما تحمل معها لغتها الخاصة بها" (قطب، 2000: ص136).

في قصة "وسكنت شهرزاد" للمصرية "سحر الموجي" تستحضر الكاتبة شخصية "شهرزاد" كبطلة تقوم بسرد أحداث القصة بضمير المتكلم مستعينة بضمير المخاطب وتتخذة وسيطاً يمكنها من سرد حكايتها مع "شهریار" وهي تتكى على أسلوب الرسالة موجهة خطابها لأختها "دنيزاد"، ثم تسترسل في سرد علاقتها بشهریار بالضمير الأول الذي يستحوذ على عملية سرد القصة.

في هذه القصة تقوض "الموجي" ما ترسخ في الذاكرة الجمعية عن أسطورة "شهریار" وقتله كل عذراء يتزوجها بعد ليلتها الأولى، فتزود "شهرزاد"، البطلة بقدرة خارقة تجعلها تكتشف السر الحقيقي لسلوك "شهریار" وهو عجزه الجنسي، مما جعل "شهرزاد" تشفق عليه كما يبدو في خطابها لأختها: "وجدت مشاعري تجاه شهریار مزيجاً من الحب المؤلم والشفقة المدهشة. وجدتني أتلمس له العذر في قساوته الماضية على جنسنا من النساء. لا. أنا لا أتلمس. بل بالفعل أتفهم لم فعل ما فعل فأطأح برأس السر بعد ليلة واحدة مع كل عذراء [...] إنّ قسوة شهریار الثابتة بلا جدال ما هي إلا

1. لمزيد من التفاصيل عن هذه النظرة، انظر:

Saddeka Arebi. (1994). **Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse**. (New York: Columbia University press), p.259.

ستر لعورته هو وليس كما أقنع الجميع نتيجة خيانة زوجته الأولى التي أفقدته الثقة في كل النساء" (الموجي، 2003: ص53-54) ⁽¹⁾.

عندما شرعت "شهرزاد" في سرد قصصها استجاب لها "شهريار" هرباً من عزه، تقول شهرزاد: "ما إن فردت له طرف الخيط حتى بدأ يلعبه مثل أي قط شقي. وما لبثت خيوط الحكايا الملونة أن ابتلعت داخل شرنقتها فلم يستطع الفكك. لماذا أحسست وقتها أن هذا لم يكن قوة مني بقدر ما هو قرار منه أن يستسلم لمغناطيس الحكايا" (الموجي، ن.م: ص54).

عندما يلتقي "شهرزاد"، يتحول "شهريار"، بسبب عزه، إلى قط وديع وتنطفئ سطوته التي يخشاها كل الرجال من حوله، الأمر الذي يؤكد سمو "شهرزاد" عليه، تقول: "لم يهدد أو يتوعد، بل إنني عندما نظرت في عينيه عميقاً. قبل أن يهرب بهما بعيداً كعادته. رأيت شرخاً لم أفهمه. انطفاء لبريق يظهر فقط عندما يكون في الديوان وسط الولاية والقضاة والتجار وغيرهم [...] كنت مع انتهاء اليوم الثلاثين لزواجنا قد أحببت استكانته كالقط الوديع فوق كف حكاياي. وجدنتي أداعبه أدله وأتدل عليه" (الموجي، ن.م: ص54-55).

وعليه تقوم المرأة بقلب الأدوار بينها وبين الرجل وتنتقل من موقع المفعولية إلى الفاعلية النشطة، فتبادر إلى إثارة "شهريار" العاجز الهارب من نداءات "شهرزاد" الجنسية حتى يستجيب شيئاً فشيئاً، لتشعر هي بنشوتها ويتحقق هو جنسياً بعد محاولاتها المضنية. وفي ذلك تقول: "لكن مقاومته لتدلي بدأت تخف كل يوم وأنا ألين عريكته مرة بالحكايا، ومرة بالغناء. ومرات بالتعامل معه على أنه طفل شقي لا يسمع الكلام [...] وعندما انهارت كل قلاع، واحدة تلو الأخرى، تلقته بين يدي، في حضني، داخلي، تحققت أصبحت المرأة التي لم أكنها" (الموجي، ن.م: ص55).

تؤكد البطلة/الراوية سموها على الرجل وهو يتذلل لها ويخشى أن تجافيه لما اكتشفته من عزه، تقول "شهرزاد": "وجدته يقول لي: "هل ستخبريني بعد أيام قليلة أنك لم تعودي تحبينني؟! لم يا

1. يشير "محسن جاسم الموسوي" إلى مواقف الكتاب والكاتبات المتضاربة من شخصية "شهرزاد" فحين يعتبرها كل من "طه حسين" و"توفيق الحكيم" كأفضل مناضلة لنيل الحقوق يتهما البعض بخضوعها للسلطة ويرى آخرون أنها تتبنى وعياً ذكورياً، انظر:

شهريار أفعل هذا وأنا فوق قمة العالم. في قلب الاكتمال. كنت غرة يا دنيا. لم تكن لي خبرة تفهمني أنه هو لا يكتمل مثلي. إنه لا يكتمل إلا بعد ساعات من المحاولة المضنية" (الموجي، ن.م: ص55-56). وبذلك استطاعت "شهرزاد" تحرير "شهريار" من عجزه الجنسي، ولو كان ذلك بعد محاولات عديدة ليصبح فيما بعد كالطفل الوديع في حضرتها، تقول: "وجدتني في منتصف الليلة التالية لبدء اجتماعنا احتويه جنيناً بين ذراعي. يداري وجهه عني فيّ. ربت على ظهره. مسحت على رأسه مرعدة: لا بأس. ستكون كل الأشياء على ما يرام. وأشدّه في تلك اللحظة إلى قلب حكاية جديدة. لا تفتأ تلف خيوطها حوله فينلهي بها، وينسى" (الموجي، ن.م: ص56).

وهكذا تتمكن المرأة من سحق هوية الرجل المستبد بسلطته وتحوله إلى حمل وديع لتتربع هي على عرش السلطة في علاقتها بالرجل حتى صار يخشى على نفسه فيما لو غيّرت المرأة من نظرتها إليه وبذلك يتحقق فكرها وتطلعها إلى قلب الأدوار بينها وبين الرجل في عالم النص أولاً أملاً منها أن يتجسد هذا الأمر في عالم الواقع.

تظهر هذه القصة عناية الكاتبة بتقديم شخصية نسائية نشطة، فاعلة، دينامية، واثقة بنفسها وذكية، مما يعكس اهتمام السرد النسوي بالشخصية الأنثوية أكثر من أي عنصر سردي آخر وهو ما تؤكد "سوزان لانسر" "Susan Lanser" من نزعة الكاتبات والنقد النسوي إلى الاهتمام بالشخصيات أكثر من أي عنصر سردي آخر والحديث عن هذه الشخصيات بصورة مسهبة وكأنها أشخاص حقيقية (Taha, 2007: p.203).⁽¹⁾ زد على ذلك ما لاستخدام ضمير المتكلم وحضوره على مساحة النص كلها، من دور في دعم الساردة البطلة لتحقيق تفوقها على الرجل بعد أن صارت تتحكم به كيفما تشاء وتدفعه شيئاً فشيئاً إلى الخروج من عجزه بفضل فعاليتها، مما يحقق للمرأة سيطرة تامة على النص والرجل أيضاً.

في مقابلته بين الضمير الأول (المتكلم) والثالث (الغائب) يلاحظ "إبراهيم طه" وقعاً أكبر على القارئ للضمير الأول مما هو للضمير الثالث. إذ يرتبط ضمير الغائب بالمتخيل بينما يرتبط ضمير المتكلم بقول الحقيقة، ضمير الغائب يدعونا إلى القراءة بينما يدعونا ضمير المتكلم للإصغاء

1. تفاصيل تامة عن رأي "Lanser" المذكور انظر:

Susan S. Lanser. (1997). "Toward a Feminist Narratology", in Robyn R. Warhol and Diane P. Herndl (eds.). *Feminisms*, p.677.

(Taha, Ibid., p.204). وعليه يقوم توظيف ضمير المتكلم في السرد بدعم الشخصية حتى يخيّل للقارئ أنه يتعامل مع واقع حقيقي، ويدعوه للتعاطف معها، وهذا ما تشير إليه "Angelika Rahmer" في اعتبارها ضمير المتكلم يعكس علاقة وجودية مع السارد، ويواجه القارئ بصورة مباشرة داخل الهيكل القصصي، بهذه العلاقة الوجودية، كما يأتي ليدين الظروف الاجتماعية الموصوفة من خلال تعاطفه العميق مع البطل وهي الإدانة التي قصدها المؤلف (Rahmer, 1995: p.183).

تلجأ بعض الكاتبات إلى استخدام تقنية تعدد الرواة وفيها تتوزع مهمة السرد على عدد من الشخصيات، وتتبنى الكاتبة في تطبيق هذه التقنية أسلوبين، تتوزع عملية السرد في أحدهما على الشخصيات الذكورية والأنثوية. أما الأسلوب الآخر فيقتصر فيه السرد على الشخصيات الأنثوية مركزية كانت أو ثانوية، وفي كلا الأسلوبين تسيطر المرأة على سرد الأحداث بالضمير الأول. تتوزع رواية "حكاية زهرة" للكاتبة "حنان الشيخ" على قسمين، ينقسم الجزء الأول إلى خمسة أبواب، تتولى البطلة "زهرة" سرد الأحداث في ثلاثة أبواب منها، ويقوم خالها "هاشم" بسرد أحداث الباب الثالث، أما زوجها "ماجد" فيسرد أحداث الباب الخامس من القسم الأول للرواية، وتتفرد "زهرة" لتروي كل أحداث القسم الثاني، مما يظهر استحواذ المرأة على بطولية الرواية وكذلك على سرد معظم أحداث الرواية لتبدو رواية نسوية بكل ما في الكلمة من معنى، وفي ذلك يقول "محسن جاسم الموسوي": "ما يجعل سرد حنان الشيخ نسويًا بما فيه الكفاية هو تولي زهرة ثلثي الخطاب والسرد تاركة مساحة صغيرة لسيطرة الرجل" (Al-Musawi, 2003: p.230)⁽¹⁾. وبذلك تسعى في نهجها هذا إلى تطبيق الفكر النسوي الداعي إلى تعزيز مكانة المرأة مقابل تهميش الرجل برأي "إبراهيم طه" إذ يقول: "يمكن تعزيز مكانة النساء أولاً وأخيراً، بواسطة إقصاء الشخصيات الذكورية عن مركز الأعمال الأدبية إلى الهامش، والتركز في الشخصيات الأنثوية" (Taha, Ibid., p.197).

1. نجد نموذجًا مطابقًا لرواية "حكاية زهرة" من حيث تعدد روايتها ذكورًا وإناثًا وسيطرة المرأة على السرد في رواية "ملاح" للسعودية "زينب حفني"، وفيها تسرد البطلة "ثرثرا" أحداث ثلاثة فصول منها، وتقوم صديقته "هند" بسرد أحداث أحد فصولها، أما "حسين"، زوج "ثرثرا" فلا يسرد إلا فصلاً واحداً، انظر:

زينب حفني (2006). **ملاح**. (م.س.)؛ وانظر نماذج أخرى لتعدد الرواة في:

سلوى بكر. (2004). **مقام عطية** (م.س.)؛ نجلاء علام. (2000). **نصف عين**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)؛ فضيلة الفاروق. (1999). **مزاج مراهقة**. (م.س.)؛ عالية ممدوح. (2003). **المحبيات**. (م.س.)؛ سمر يزبك. (2005). **صلصال**. (م.س.).

ومن نماذج الأسلوب الآخر ما نجده في روايتي "مريم الحكايا" للكاتبة "علوية صبح" و"مسك الغزال" للكاتبة "حنان الشيخ". في رواية "مريم الحكايا" تتولى "مريم" سرد أحداث الرواية وتساعدنا أحيانا كل من "علوية" و"ابتسام" لتهيمن الشخصيات الأنثوية على عالم النص من حيث حضورها الفاعل وسيطرتها على عملية السرد، وفي ذلك تقول "شيرين أبو النجا": "تحكي مريم عن نفسها وعن الآخرين، كما تفرد مساحة لصوتين هما صوت علوية وابتسام، تحكي عبر تأمل الداخل حيث استبطان متاهات الذات وعبر تأمل الخارج [...] قصص وأحاديث النساء التي تنقلها مريم باللهجة اللبنانية الدارجة هي ما تشكل هذا الخطاب المقاوم المنتشر وهو خطاب يقاوم في الخاص قبل العام، مما يجعله إحدى أدوات استعادة الذاكرة والحفاظ عليها حتى لو كانت ذاكرة ألم" (أبو النجا، 2003: ص96-98).

وفي رواية "مسك الغزال" تجعل "حنان الشيخ" شخصياتها الأنثوية مسيطرة على روايتها في المستويين الثيماتي والجمالي، إذ تقوم الشخصيات الأنثوية (سهى، نور، سوزان، وتمر) بسرد جميع الأحداث، فتسرد كل من هذه الشخصيات حكايتها التي تربطها بالشخصية المركزية "سهى" بالضمير الأول. وهو نهج مغاير للسرد التقليدي الذي يعتمد على توالي الأحداث والتصاعد الدرامي - وإن كان مألوفاً في الرواية العربية⁽¹⁾ - وقد أطلق عليه "محمد معتصم" اسم "التوليد الحكائي" واعتبره مظهراً من مظاهر التجريب في الفن السرد، يقول: "ومن بين الجماليات التجريبية نجد التوليد الحكائي. حيث تعتمد الرواية على حكاية مركزية ومنها تنبثق حكايات أخرى فرعية [...] تصلح رواية (مسك الغزال) لحنان الشيخ أن تكون نموذجاً للخاصية الكتابية: التوالد الحكائي. [...] خلال الأجزاء المكونة للفصل الأول نتعرف سهى إلى شخصيات أخرى سيكون لها دور في الرواية، وستكون مركز الحكي (البؤرة، وأساس التوالد الحكائي)، كشخصية سوزان، وتمر، ونور. ولكل واحدة حكايتها مع الشخصية الروائية المركزية (سهى)" (معتصم [1]، 2004: ص32-35)⁽²⁾.

1. نماذج عن تعدد الرواة في الرواية العربية، انظر:

جبرا إبراهيم جبرا. (1979) السفينة. (بيروت: دار الآداب)؛ جمال الغيطاني. (1989). الزيني بركات. (بيروت: دار الآداب)؛ محمد يوسف القعيد. (1979). الحرب في بر مصر. (القدس: منشورات صلاح الدين)؛ نجيب محفوظ. (1976). ميرامار. (القاهرة: مكتبة مصر).

2. محمد معتصم من مواليد عام 1961 بالدار البيضاء المغرب، لمزيد من التفاصيل انظر:

محمد معتصم [2]. (2004). الرؤية الفجائية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين. (عمان: دار أزمنة)، ص: 6.

وهكذا تلجأ الكاتبة إلى توزيع عملية السرد على عدة شخصيات نسوية مستخدمة الضمير الأول في سبيل تعزيز مكانة المرأة في النص وتحديد صوت الراوي العالم بكل شيء الذي يعتبر امتداداً لسلطة الرجل في النص برأي "سوسن ناجي" التي تقول: "إنّ عملية توزيع القصص على عدد من الشخصيات – تقدم كل شخصية منها وجهة نظرها تجاه الواقع – تعد نوعاً من الإطاحة بسلطة الراوي (المحيط علمًا بكل شيء) والتي هي امتداد لسلطة الرجل/المؤلف، المهيمن على الواقع/العمل الأدبي، كما أنّ هذا الاحتفاء المتزايد لصوت (الراوي) يعد مفهوماً جديداً للنص/العالم، وفي الوقت نفسه يقوم على تحدي السلطة المطلقة للفرد في مقابل الإعلان عن حرية الذات وبزوغ شخصية جديدة للمرأة" (ناجي، 1995: ص271).

إنّ هذا التوظيف لسلطة السارد الأنثوي بالضمير الأول يقود إلى استخدام تقنيات جمالية تتلاءم مع طبيعة هذا الضمير كالمونولوج عوضاً عن الديالوج، أسلوب الاعتراف والاسترجاع وكل ما يندرج في أسلوب تيار الوعي⁽¹⁾.

تعلل "بثينة شعبان" في مقاربتها لرواية "إلى بلعكي- أنا أحيا" لجوء البطلة "لينا فياض" إلى استخدام أسلوب المونولوج نتيجة شعورها بالغربة عن كل ما حولها، فتقول: "من هنا تستخدم البطلة أسلوب المونولوج وقلما تستخدم الحوار مع أحد لشعورها العميق بالغربة عن وسطها الاجتماعي" (شعبان، 1993: ص218). يدعم "عبد الرحمن أبو عوف" رأي "شعبان" مشيراً إلى انكفاء الكاتبات "على ذواتهن وهمومهن الخاصة الوجودية، ويتضخم عندهن الأنا (الأنطولوجي) على حساب العلاقة مع الآخرين ولذلك يبرز في آليات السرد القصصي والروائي عندهن المونولوج لا الديالوج والاستبطان لأعماق النفس والعالم الباطني الفني" (أبو عوف، 2001: ص8).

في قصة "أنثى" للكاتبة القطرية "هدى النعيمي" تستغرق البطلة "مي" في مونولوجات عديدة هرباً من الواقع المر الذي فرض عليها، إذ أجبرت على الزواج برجل فاحش الثراء ولما تتجاوز سن السادسة عشرة، فتشعر بغربتها عن ذلك الزوج الذي صادر اسمها منذ اللحظة الأولى لتصير غريبة

1. أول من استعمل مصطلح "تيار الوعي أو الشعور" هو "وليم جيمس" "William James" كمصطلح في علم النفس وعرفه بأنه جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، وقد استعارته "ماي سينكلير" "May Sinclair" عام 1918 في مجال النقد الأدبي لدى تعقيبها على روايات "دوروثي ريتشاردسن" "Dorothy Richardson" مشيرة إلى أسلوبها الجديد في تصوير الشعور وفي تقديم الحالات النفسية للشخصيات الروائية. ويرى "روبرت همفري" "Robert Humphrey" أنّ رواية "تيار الوعي" تتميز بموضوعها أكثر من تكتيكها وأهدافها ومغازيها فموضوعها وعي الشخصية، وتتركز في منطقة ما قبل الكلام للشخصية وإن كانت لا تهمل المستويات الأخرى، لمزيد من التفاصيل انظر: محمود غنايم. (1992). تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة. (بيروت - القاهرة: دار الجيل - دار الهدى)، ص: 9-49.

عن ذاتها ولتصبح "أم ناصر" بدلاً عن "مي". وتكبر غربتها عن زوجها عندما يغادر عيادة الطبيب بعد إخباره أن زوجته تحمل توأمين من الإناث، لتستغرق في مونولوجات عديدة منثورة على مساحة القصة كلها عندما سمعت الطبيبة ترحب بها منادية إياها بكلمة "مدام"، تهرب إلى ذاتها متسائلة ومرددة: "مدام، لماذا يطلق عليّ الجميع لقب (مدام)، لماذا اختفى اسمي منذ انزاع ذلك الرجل في لحمي وانغرس في مسامي؟ أشتاق أن أسمع اسمي الجميل ذا الحرفين..."(النعمي، 1998: ص7). بعد أن تركها زوجها في العيادة منصرفاً إلى زوجته الأخرى التي أنجبت له الذكر، تهرب إلى ماضيها الجميل مستحضرة متعتها بدميتها "نانا" التي أهدتها إياها جدتها، تقول: "عاودت النظر إلى هذا البروز الخارج من جسدي والذي يحوي طفلتين ستقولان لي (ماما) كما كانت تفعل عروستي الحلوة (نانا) تلك العروس الشقراء التي جاءت لي بها جدتي في آخر زيارتها لبيتنا [...] كنت أشتاق لصوت (نانا) كما أشتاق لوجه جدتي العجوز، وكما زاد بي الشوق أخرجت العروس الشقراء من مخبئها، سرحت خصلاتها الحريريّة، وأعدت ربط الشريط الأحمر على صفائرها، أدللها حتى تنام ثم أعيدها إلى المكان الدافئ" (النعمي، ن.م: ص11-12).

هذا الاستغراق في أحاديث الشخصية الداخلية يبعدها عن واقعها المر الذي ترفضه وتخضع له، ويجعلها تعيش في عالمها الماضي الجميل مستشرفة المستقبل الذي يعد باعتمادها على ذاتها في رعاية توأميها بعد أن تنكر لها الرجل وابتعد عنها. تقول في أحد مونولوجاتها وهي ترسم خطة تعاملها مع ابنتيها: "سأعلمهما كيف تستمعان للأغاني الحلوة وتحبانهما، وسأسمح لهما باللعب طوال الوقت، سأشتري لهما (نانات) كثيرة وسأكتفي (أنا بالناناتين) نا... ونا... ناهد ونادية[...] أحسست بالفرح كشربة ماء بارد في يوم قانظ تشق صدري بحنان ثم تسري إلى حيث تسكن الطفلتان لتحمل البشري" (النعمي، ن.م: ص13-14). وبذلك يتم عبر هذه المونولوجات الاتكاء على أسلوب تيار الوعي الذي يعتبره "قطب" أسلوباً سردياً خاصاً بالمرأة، إذ يقول: "فإذا كان تيار الوعي أسلوباً تكتيكياً عاماً نجده عند الكاتب والكاتبة، فإنّ هدى النعمي تجعل من تيار الوعي، ومناجاة النفس لاستعادة الزمن الغائب أسلوباً أو وعياً خاصاً مقصوراً على الأنثى، فالوعي عند المبدعة دائماً يلتقي بالموثّق (المدرسة/الجدة/المرضة)" (قطب، 2000: ص153). وهذا ما يشير إليه "إبراهيم طه" حين يعتبر المونولوج مرتبطاً بطبيعة الأنثى مستشهداً برأي "Saddeka Arebi" التي تعتبر تقنية تيار الوعي تقنية أنثوية متأصلة فيها وذلك في قولها: "إنّ اختيار الكاتبات لتيار الوعي كتقنية سردية

مفضلة – مبنية على قوة الانعكاس واليوق العقلي- تقود إلى اعتبار هذه التقنية أنثوية متأصلة"
(Taha, 2007: p.199) ⁽¹⁾.

وفي اعتقادنا أن استخدام هذه التقنيات لا تتناسب مع طبيعة المرأة فقط إنما تأتي لتعزز مكانتها في النص الأدبي وتمنحها الفرصة للتعبير عما يجيش في داخلها، حسبما تعتقد "سوسن ناجي" في قولها: "ويعد ارتفاع صوت الشخصية (لدى كاتبات هذا الاتجاه) نتاجاً لتوجه القص لديهن نحو المنظور النفسي الذاتي، وترتب على هذا ظهور أساليب تعبيرية جديدة أهمها (المونولوج النفسي Monologue) وميزة هذا الأسلوب تكمن في كونه يمنح الشخصية فرصة أكبر للتعبير عن مشاعرها بطريقة مباشرة، وبلا وساطة حيث يدمج كلام الشخصية داخل كلام الراوية في النص" (ناجي، 1995: ص289) ⁽²⁾.

وبعد، فإننا لا ندعي اقتصار الكتابة النسوية على توظيف الضمير الأول فقط، إنما تلجأ الكاتبات إلى استخدام الضمير الثالث (الغائب)، أو إلى مزج الضمائر الثلاثة معاً في النص الواحد، لكسر رتابة استخدام ضمير واحد والتقاط الحدث من أكثر من زاوية. لكن تبقى الهيمنة للضمير الأول في السرد النسوي التأثير على الأعراف الأدبية الذكورية لأنه يمكن الكاتبة من موضعة ذاتها في مركز نتاجها الأدبي حسبما يرى "إبراهيم طه" موضحاً أن الكاتبات العربيات يقصدن منح الأسبقية للذات الأنثوية، لذلك يستخدم الضمير الأول في كتابتهن لاعتباره أفضل وسيلة لتحقيق ذلك في الأدب، لأن هذا الضمير أقدر على خلق مواءمة بين الحياة والأدب (Taha, Ibid., p.203). أما الضمير الثالث (الغائب) فلا يحقق برأي "Alex Aronson" إلا وقعاً وتأثيراً بعيداً لما يخلقه من بعد بين الذات والموضوع المطروح (Aronson, 1991: p.31).

1. انظر رأي "Arebi" مفصلاً في:

Saddeka Arebi. (1994). **Women and words in Saudi Arabia**, p.259.

2. نماذج عن توظيف المونولوج وتيار الوعي في السرد النسوي انظر:

قصة "صديقي التمساح" في: هيفاء بيطار. (2000). **الساقطة**. (م.س.)، ص: 123-130؛ "المرايا" في: رشيدة التركي. (1999). **عصر الحنين**. (م.س.)، ص: 39-55؛ "اللحظة المناسبة" في: منى رجب. (1997). **وجوه بلا رتوش**. (م.س.)، ص: 60-70؛ "قرحتي" و"حكاية رجل" في: "منى حلمي". (1990). **بدون أوراق**. (م.س.)، ص: 71-81، 125-154؛ ومن الروايات انظر: نورا أمين. (2005). **قميص وردي فارغ**. (م.س.)؛ مي التلمساني. (2002). **دنيا زاه**. (م.س.)؛ سميحة خريس. (2000). **خشخاش**. (م.س.).

خلاصة القول: إنّ اعتماد السرد النسوي على السارد الأنثوي بالضمير الأول يؤكد النزعة الهجومية للكاتبة العربية على الأعراف الأدبية التقليدية والعمل على تقويضها، متبينة أسلوباً جديداً خاصاً يعمل على تعزيز مكانة المرأة بجعلها مسيطرة على عالم النص حين تقوم بدور الشخصية المركزية والبطلة الساردة للأحداث بالضمير الأول "وهي إحدى التقنيات المستخدمة بغزارة في الأدب العربي النسوي في العقدين أو الثلاثة الأخيرة، لتعزيز وجهات النظر النسوية، مفاهيمهن، وقيمهن" (Taha, Ibid., p.203).

3. اللغة الأنثوية – بؤرة الكتابة النسوية

3.1. لغة السرد النسوي: ذكورية أم أنثوية؟

تكاد تجمع الدراسات الأدبية الحديثة، غربية وعربية، على أنّ اللغة أداة من صنع الرجل ولا دور للمرأة في ذلك، وهذا ما تشير إليه "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva "وهي تقتبس رأي "دال سبندر" Dale Spender "في كتابه "Man Made Language" وفيه يعتبر اللغة الإنجليزية من صنع الرجل، وهي لا تزال خاضعة للسيطرة الذكورية، وإن احتكار الرجل للغة يضمن الأولوية للذكور كما يضمن حجب أي طبيعة أنثوية عنها، لتخلد أولية الرجل وتواصل المرأة استخدام اللغة الموروثة دون أي تغيير" (Moi, 1985: p.156).

يدعم "عبد الله الغدامي" هذا الرأي مشيراً إلى سيطرة الرجل على الفكر اللغوي والثقافي وعلى التاريخ ثم تأتي "المرأة إلى اللغة بعد أن سيطر الرجل على كل الإمكانيات اللغوية وقرر ما هو حقيقي وما هو مجازي في الخطاب التعبيري. ولم تكن المرأة في هذا التكوين سوى مجاز رمزي أو مخيال ذهني يكتبه الرجل وينسجه حسب دواعيه البيانية والحياتية" (الغدامي، 1997: ص7). يستطرد "الغدامي" في تقسيم اللغة إلى لفظ ومعنى جاعلاً اللفظ مقدماً على المعنى، فاللفظ فحل والمرأة المعنى، معتمداً رأي "عبد الحميد الكاتب" الذي يرى أنّ خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكراً، وبذلك يسيطر الرجل على اللفظ، على الكتابة التي احتكرها لنفسه ويبقى الحكي للمرأة (الغدامي، ن.م: ص7).

يقرر "الغدامي" اعتماداً على كون اللغة لفظاً ومعنى، أنّ اللغة للرجل، أما المرأة فهي موضوع لغوي، يقول: "وبما أنّ المرأة معنى والرجل لفظ، فهذا يقتضي أن تكون اللغة للرجل وليست للمرأة،

فالمرأة موضوع لغوي وليست ذاتا لغوية. هذا هو المؤدى الثقافي التاريخي العالمي عن المرأة، وفي كل ثقافات العالم تظهر المرأة على أنها مجرد (معنى) من معاني اللغة، نجدها في الأمثال والحكايا وفي المجازات والكنيات. ولم تتكلم المرأة من قبل على أنها فاعل لغوي أو كائن قائم بذاته، والمعنى البكر بحاجة دائمة إلى اللفظ الفحل لكي يتنشأ في ظله" (الغذامي، ن.م: ص8).

تبنّت المرأة لغة الرجل عندما خرجت من مرحلة الحكي ودخلت في زمن الكتابة "ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجل أو هي مستعمرة ذكورية، والمرأة لا تدخل الكتابة بوصفها سيدة النص، إذ إنّ السيادة النصّوصية محتكر ذكوري، وتأتي المرأة بوصفها ناتجاً ثقافياً جرت برمجته وجرى احتلاله بالمصطلح المذكر والشرط المذكر" (الغذامي، ن.م: ص47).

إنّ سيطرة الرجل على اللغة وتبني المرأة لغته أخضع المرأة للأعراف اللغوية الذكورية وجعلها تساهم في هذا التحويل المستمر باتجاه الذكورة. "وها هي أحلام مستغانمي تشير إلى أنها وجدت التحدث بلسان الرجل يسهل عليها الكتابة ويساعد على السرد ويجعلها تقول ما تعجز عن قوله كأنثى" (الغذامي، ن.م: ص49).

تسهم المرأة، في تبنيها لغة الذكر، في ترسيخ المفاهيم الذكورية للغة حتى نشأت علاقة طردية بين اللغة والذكورة، إذ تترسخ الذكورة كلما ارتقى المستوى اللغوي. "صار الحضور المذكر هو جوهر اللغة، وتعمقت الذكورة في اللغة عبر الكتابة حتى صارت وجهها وضميرها، وكلما تصاعد المستوى اللغوي تعمقت معه الذكورة، فقمة الإبداع هي الفحولة" (الغذامي، ن.م: ص27).

على الرغم من هذه الآراء التي يوردها "الغذامي" إلا أنه يعود في موضع آخر ليعترف بتأنيث اللغة في الأصل حتى جاء الرجل وتمكن بسطوته من تذكيرها، يقول: "كانت اللغة في الأصل أنثى، وضاعت هذه الأنوثة بعد احتلال الرجل لعالم اللغة وتحول الأصل الأنثوي ليكون ذكورياً، وقال ابن جني (وغيره) مقولة مصيرية هي (الأصل في اللغة التذكير)، مما حول اللغة إلى الفحولة وجعل ضميرها للرجل" (الغذامي، ن.م: ص181).

وعليه، فلم تجد المرأة من وسيلة سوى أن تكتب مثلما كتب الرجل، الأمر الذي حرّمها فرصة احتلال موقع بارز في صناعة الكتابة لأنها تكتب وفق النموذج الذكوري. لكنها لم تسلم بحقيقة استلاب الرجل للغتها الأنثوية وتحويلها إلى لغة ذكورية، بل تحينت الفرص حتى تسترجع ما سلب منها، وفي ذلك يقول "الغذامي": "ومن إدراك المرأة الكاتبة لهذا المفصل الإبداعي راحت تحتال لكسر

الطوق الذكوري المضروب على اللغة، وراحت تسعى إلى (تأنيث الذاكرة) لأنه ما لم تتأنيث الذاكرة فإنّ اللغة ستظل رجلاً، ولن تجد المرأة مكاناً في خزان اللغة المكتنز بالرجال والفحولة" (الغلامي، ن.م: ص208). ومما يؤكد هذا التوجه تصريح بطلّة "أحلام مستغانمي" في روايتها "ذاكرة الجسد" نيابة عن النساء بأنهن يسعين في كتابتهن إلى استرداد حقهن المسلوب، تقول البطلّة: "قد أكون مدينة للجزائر بثقافتني أو بعلمي، ولكن الكتابة شيء آخر لم يمن به أحد عليّ! نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه وما سرق خلصة منا" (مستغانمي، 1998: ص105).

إنّ سعي المرأة في تأنيث اللغة عبر تأنيث الذاكرة لم يتحقق بعد برأي "الغلامي"، لكنه يرى المرأة تسلك الطريق السوي الذي يضمن لها ذلك في المستقبل، يقول: "وإنه لمن الجلي أن تأنيث اللغة أو في الأقل أنسنثها لن تتحقق إلا بعد أن تكتنز الذاكرة الثقافية بالمعنى المؤنث والأنوثة، وهو شرط لم يتحقق بعد ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه بوعي واضح وإبداعية وثقة" (الغلامي، ن.م: ص235). لكن، بعد "أن استحال استنبات لغة أخرى غير لغة الرجال، فإنّ الحل الوحيد هو إعادة ترتيب أوراق اللغة ذاتها، وكسر ثنائية اللفظ والمعنى من أجل إعطاء المعنى حقه في تقرير مصيره دون وصاية اللفظ عليه [...] هذا لا يحل مشكلة المرأة الكاتبة فحسب، ولكنه أيضاً يحل مشكلة اللغة ذاتها لأنه يحررها من سلطة الفحل المطلقة عليها، وتكون اللغة حينئذ ميداناً مفتوحاً للجنسين معاً في آن واحد" (الغلامي، ن.م: ص213).

لا يتوقف الرجل عن ممارسة سلطته ومواصلة استلاب المرأة على صعيد الشعر، كما استلب لغتها النثرية، فقد سعى إلى تذكير قصيدة الشعر الحر - قصيدة التفعيلة - التي ابتدعتها امرأة. فحينما كتبت "نازك الملائكة" قصيدة "الكوليرا" عمد الرجل إلى تجريدتها من أنوثتها ونسبتها إلى عالم الذكورة بعدة وسائل، منها استبعاد الشاعرة "نازك الملائكة" من أن تكون أول من كتب هذا النوع من الشعر، أو نفي القصيدة عن الشعر الحر ونسبتها لنوع من أنواع الموشحات، أو أن الشاعرة لم تحدث جديداً سوى تغيير عروضي طفيف، ناهيك عن الهجوم العنيف على الشاعرة والسخرية من أفكارها النقدية ورؤاها الفكرية ونحو ذلك (الغلامي، 1999: ص13-15). كل هذه المحاولات باءت بالفشل وتمكنت الشاعرة من تحقيق مشروعها الأنثوي بعد أن عملت على خلخلة عمود الشعر العربي الذكوري، وفي

ذلك يقول الغدامي: "إنّ عمل نازك كان مشروعاً أنثوياً من أجل تأنيث القصيدة وهذا لم يكن ليتم لو لم تعتمد— أولاً—إلى تهشيم العمود الشعري، وهو عمود مذكر، عمود الفحولة" (الغدامي، ن.م: ص16-17) ⁽¹⁾. تتساءل "يسرى مقدم" عن كيفية تحرير كتابة المرأة من النموذج الذكوري قائلة: "كيف لهذه الكتابة أن تتعتق من محبستها؟" (مقدم، 2005: ص34)، وهي ترى أنّ السبيل إلى ذلك، العدول عن محاكاة النمط الذكوري والالتفات إلى الذات الأنثوية من خلال مواجهة صريحة وصادقة، وعدم الهرب إلى كنف الخطاب الذكوري خوفاً من الحرية، لأنّ اللجوء إلى الخطاب الذكوري يؤكد تبعية المرأة للرجل وإقصاءها عن ساحة الإبداع، لكنها تشترط أن تكون مواجهة الذات مرتبطة بضرورة الالتفات للآخر الرجل، للوصول إلى التكامل الذي لا يقوم على فرد واحد (مقدم، ن.م: ص34-36).

مقابل هذه الآراء التي ترى في اللغة نتاجاً ذكورياً أو أنثوياً نجد من يرفض مثل هذا التصنيف الذي يقوم على الجنس، حسبما يظهر في رأي "Stephen Heath" القائل بعدم وجود لغة ذكورية أو أنثوية يحددهما الجنس (Eagleton, 1986: p.202). ونجد في النقد العربي من يدعم هذه النظرة لأنه يرى في اللغة نتاجاً إنسانياً عاماً ومشاركاً بين جميع الأجناس والفئات الاجتماعية المختلفة، وفي ذلك يقول "صلاح صالح": "والأهم أنّ اللغة بوضعها الحالي لا تزال مشتركاً إنسانياً عاماً بين الرجل والمرأة، وبين الغني والفقير، وبين السوي العاقل ذي المنطق السليم والمصابين بعاهات وحسبات لفظية مختلفة، قد تصل إلى حد الخرس" (صالح، 2003: ص87).

لكن، مهما يكن من أمر هذه الآراء المتضاربة إلا أنّ عدداً من الدارسين يجدون فروقاً جوهريّة بين كل من لغة المرأة والرجل، وقد أشارت "لوسي اريجاراي" "Luce Irigaray" و"هيلين سيكسو" "Helene Cixous" إلى اختلاف الرجال والنساء في استخدام اللغة، ويتمثل هذا الاختلاف في أسلوب الخطاب والكتابة، وقد دعت "Irigaray" الخطاب النسوي "كلام النساء" "Women Speak" على حين دعت "Cixous" كتابة أنثوية "Ecrture Feminine" واعتقدت أنه عن طريق كتابة المرأة ذاتها في الخطاب النسوي، سوف تعود المرأة الكاتبة إلى جسدها لتصبح لغتها مرتبطة بالجنس (Faqr, 1998, p.20).

1. انظر تفصيلاً لمشروع نازك الملائكة وعملية تأنيث القصيدة في:

عبد الله محمد الغدامي. (1999). تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي)، ص: 11-25.

تدعم "رشيدة بنمسعود" قضية الاختلاف بين لغة الرجل والمرأة معتقدة بوجود تعابير خاصة بالرجل لا تستخدمها النساء، وأخرى خاصة بالمرأة تلحق المهانة بالرجل إذا ما لجأ إلى استخدامها، فتقول: "أثبتت الدراسات أن للرجال تعابير محظورة على النساء، كما أن التعابير النسوية إذا ما استعملت من طرف الرجال فإنهم يتعرضون للاحتقار" (بنمسعود، 1994: ص84). وتضيف أن هذا الاختلاف اللغوي بين الجنسين "لا يقتصر على المستوى المعجمي فحسب، بل ينسحب أيضاً على المستوى الصوتي والصرفي والتركيبى" (بنمسعود، ن.م: ص85)، ثم تورد رأي "محمد برادة" الذي يؤكد النقاء لغة المرأة بلغة الرجل من ناحية واختلافهما من ناحية أخرى، وفي ذلك يقول: "يلتقي الرجل الكاتب والمرأة الكاتبة في اللغة التعبيرية واللغة الأيديولوجية لكن هناك اللغة المرتبطة بالذات (ببعدها الميتولوجي) من هذه الناحية يحق لي أن أفقد لغة نسائية، فأنا من هذه الزاوية لا أستطيع أن أكتب بدل المرأة، لا أستطيع أن أكتب عن أشياء لا أعيشها، التمايز موجود على مستوى التمييز الوجودي، أنا لا أستطيع أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد" (بنمسعود، ن.م: ص92). وفي هذا الكلام ما يؤكد وجود خصوصية ما في لغة المرأة غير موجودة في لغة الرجل.

تخلص "بنمسعود" إلى الاعتقاد التام بوجود اختلافات أساسية بين لغة الرجل والمرأة نظراً لاختلاف ماضي، ثقافة، وتجربة كل منهما وتقول: "ليس لنا نحن والرجل، الماضي نفسه، ولا الثقافة نفسها ولا التجربة نفسها، فكيف يكون لنا، والحالة هذه، التفكير نفسه؟ ذلك أن المرأة تكتب بشكل متميز عن الرجل، لا سيما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية" (بنمسعود، ن.م: ص91). تؤيد "فاديا فقير" رأي "بنمسعود" وتتكى في وصفها لغة الكاتبات العربيات اللواتي أسهمن في مؤلفها، على مقولة "مارغريت دوراس" "Marguerite Duras" عام 1975، وتعتبرها خير وسيلة لوصف لغة الكاتبات العربيات. تقول "دوراس": "أعتقد أن الأدب النسوي هو أدب عضوي، كتابة مترجمة، مترجمة عن السواد، عن الظلمة، كانت النساء في ظلمة قرونا عديدة، وعندما يكتبن فإنهن يترجمن هذه الظلمة" ثم تضيف قائلة أن هذه الكتابة تعتبر طريقة جديدة في الاتصال عوضاً عن اللجوء إلى اللغة السائدة سابقاً (Faqr, Ibid., p.21). وبذلك تؤكد كل من "بنمسعود" و"فقير" خصوصية اللغة النسوية واختلافها عن لغة الرجل لاختلاف ظروفها وتجاربها في الحياة.

2.3. مظاهر الثورة في اللغة الأنثوية

أشرنا في مواضع مختلفة من هذه الدراسة إلى ثورة السرد النسوي العربي في مرحلة تطوره الأخيرة، على الأعراف الأدبية في المستويين الثيماتي والجمالي. تلعب لغة المرأة دوراً حاسماً وفاعلاً في نزعة الأدب النسوي الهجومية على المؤسسة الأدبية الذكورية، وتتبنى المرأة نفس الاستراتيجية التي لجأت إليها في ثورتها الثيماتية، وهي العمل على موضعة الذات الأنثوية في مركز النص، متخيلة عن طرائق الكتابة التي أرسى قواعد الرجل، فتثور عليها وتعمل على تأسيس تقنيات جديدة خاصة بها، وتسعى بذلك إلى تحقيق ذاتها.

يرى "سيد محمد قطب" أنّ "أولى خطوات تحقيق الذات مواجهة سطوة اللغة ومناقشة أنماطها للخروج من أسر النمطية الاجتماعية" (قطب، 2000: ص58). وهو يعتبر قضية اللغة أهم قضية يعالجها السرد النسوي، فيقول: "قضية اللغة في حد ذاتها باعتبارها أهم الأنظمة الرمزية، باعتبارها أداة الهيمنة، باعتبارها لوحة التحكم، باعتبارها قناع التواصل، هي أهم قضية يطرحها السرد النسائي، بالتالي فليست أسلوبية السرد النسائي مجرد معادل لتحقيق ذات صارخة محاصرة تتخذ اللغة وسيلة للحضور والإعلان فقط، وإنما هذه الأسلوبية بعلاقتها الجدلية بالموروث اللغوي، محطات يجب الوقوف عندها لقراءة ذاتنا الكلية المأزومة حضارياً" (قطب، ن.م: ص103).

تتعدد مظاهر ثورة الكاتبة اللغوية الساعية إلى خرق المحظورات الأدبية والاجتماعية عن طريق ارتباط لغتها بجسدها، تكثيف اللغة الجنسية، العناية باللغة الشعرية والرومانسية، واستدعاء بنية الكلام العادي واللغة المحكية أو مزجها باللغة الفصحى، واللجوء إلى استخدام لغة معقدة غامضة شبيهة بلغة الألباز ونحو ذلك (جدول رقم 12). تشير "فرانسواز كولان" "Francoise Colin" إلى "أنّ لغة المرأة هي حرية القدرة على أن تتكلم المرأة كما تريد، وبكل الطرائق الممكنة، وأن تظل اللغة قريبة من الجسد الأنثوي ولا تبتعد عنه مطلقاً" (نجمي، 2000: ص184).

في رواية "مسافر في دمي" للمصرية "عائشة أبو النور" تضطرب علاقة البطلة بزوجها وتقرر الانفصال عنه، تقدم طلباً للطلاق في المحكمة وتشعر في وصف آلام ومتاعب مسيرة الطلاق بلغة منسولة من جسدها وتجارب المرأة الخاصة، تقول: "قراري جنين مسجون في أحشائي مكتمل الخلق

جدول رقم 12: نماذج عن مستويات اللغة في السرد النسوي

مستويات اللغة					المؤلفة / الموطن	المجموعة	القصة/الرواية
مزدوجة فصحى - عامية	معقدة غامضة	رومانسية لغة الطبيعة	شعرية مجازية	جسدية نفسية			
			*		هيفاء بيطار - سوريا	الساقطة	حرمة القرارات
				*	هيفاء بيطار	الساقطة	تسوق خاص
		*			هيفاء بيطار - سوريا	ضحيج الجسد	العاشقة الكونية
				*	زينب حفني - السعودية	هناك أشياء تغيب	المغترب
		*			زينب حفني - السعودية	نساء عند خط الاستواء	إبقاعات أنثوية محرمة
	*	*	*		سميحة خريس - الأردن	اوركسترا	اوركسترا
*					هناء عطية - مصر	هي وخادمتها	أشياء يومية
	*		*		اعتدال عثمان - مصر	يونس البحر	رابسودية الخروج
	*				منال محمد السيد - مصر	الذي فوق	سر
		*	*	*	أميمة الخميس - السعودية	أين يذهب هذا الضوء	الرجل الغريب
		*	*	*	فوزية رشيد - البحرين	امراة ورجل	نشوة
		*	*	*	فوزية رشيد - البحرين	غابة في العراء	وحشية الأقبية
		*	*	*	إبتهاال سالم - مصر	النورس	خيال الظل
	*				سحر الموجي - مصر	آلهة صغيرة	جمر الحكايا
	*	*	*	*	نورا أمين - مصر	النصف الثالث	لعبة الانتحار
				*	عفاف السيد - مصر	سرديب	جهات
				*	عفاف السيد - مصر	باب الخسارة	شهوة
	*		*		رجاء بكريه - فلسطين	مزازير لأيلول	نيسان يدق
*					مي خالد - مصر	رواية	مقعد أخير في قاعة إيوارت
			*		نرمين الخنسا - لبنان	رواية	هذيان ذاكرة
*					بدريه الشحي - عُمان	رواية	الطواف حول الجمر
*				*	حنان الشيخ - لبنان	رواية	امراتان على شاطئ البحر
*		*	*	*	سميحة خريس - الأردن	رواية	القرمية
				*	عائشة أبو النور - مصر	رواية	مسافر في دمي
		*		*	سحر خليفة - فلسطين	رواية	لم نعد جوارى لكم
	*	*	*	*	زهور كرام - المغرب	رواية	قلادة قرنفل
	*	*	*	*	منيرة الفاضل - البحرين	رواية	للصوت، لهشاشة الصدى
			*	*	ليلى الأطرش - فلسطين	رواية	مرافئ الوهم
*					اسمهان خلايلة - فلسطين	رواية	آخر النفق
*		*	*	*	أحلام مستغانمي - الجزائر	رواية	ذاكرة الجسد
	*	*	*		فوزية رشيد - البحرين	رواية	تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة

والنمو.. آلام المخاض تضغط على أنفاسي.. توجعني.. طلقة كل عشر دقائق.. تحدث تقلصات في قلبي.. تتضاعف سرعة الطلقات.. كل سبع دقائق.. كل خمسة (خمس).. كل اثنتين.. كل دقيقة.. يحدث الانفجار.. المولود المسجون في أحشائي يشق حاجز الصمت وينطلق" (أبو النور، 1988: ص138). في هذا الوصف ما يؤكد اختلاف لغة المرأة عن لغة الرجل حيث توظف الكاتبة لغة خاصة مستقاة من تجارب حياتها في وصف معاناة اتخاذ القرار بانفصالها عن زوجها، وكأنها تهرب من الفضاء الواقعي إلى آخر أكثر رحابة وتحرراً من ضغط وعنف لغة الرجل، تهرب إلى عالم يتدفق بالإحساس والمشاعر لتستقي لغتها منه⁽¹⁾.

تؤكد نصوص السرد النسوي الحديث مدى احتفال المرأة بجسدها إلى درجة تجعلها تخلق ارتباطاً وثيقاً بين جسدها ولغتها في سبيل إعلاء شأن الذات الأنثوية من ناحية، وخرق المحظورات الذكورية من ناحية أخرى.

تفتتح "نورا أمين" قصتها "لعبة الانتحار" من مجموعة "النصف الثالث" بلغة ملتزمة بالجسد الأنثوي، في وصف حالة اليأس التي سيطرت على البطلة ودفعتها لمحاولة الانتحار، تقول: "عندما أجهضت المعاني في رحم الأشياء، تجمعت سحب اليأس في السماء، وقالت إنها سوف تمطر مؤثماً" (أمين، 2003: ص5). وتنتشر هذه اللغة في مواضع عديدة من القصة لتؤكد عناية الكاتبة بجسدها وهي تصف علاقة البطلة بالقلم وكأنها تصف علاقة المرأة الجنسية بالرجل، وذلك في قولها: "كتبت أوراقاً كثيرة بالقلم الأسود الذي عاشرتة بعدد مرات الألم والخوف التي خبرتها" (أمين، ن.م: ص5). ويبدو أن ثمة علاقة بارزة بين لغة السرد والموضوع المطروح، وهذا ما يؤكد "عبد الله إبراهيم" في مقاربتة لرواية "نخب الحياة" للتونسية "آمال مختار" إذ يقول: "ولما كان موضوع ذلك السرد الكثيف هو الاحتفاء بالجسد، فإن النص يحتشد بإشارات لا نهائية حول (المتعة) و(الرغبة) بوصفهما المؤشرين المعبرين عن ذلك الاحتفاء" (إبراهيم، 1999: ص59)⁽²⁾.

1. في مقاربتة لقصة "إيقاع وحيد" للمصرية "إبتهاال سالم" يفصل "إبراهيم طه" الحديث عن المزج بين الجسد والمشاعر وما تعكسه القصة من تناقضات تستلزم قارئاً صبوراً، منتجاً، وخبيراً لفهم لغة القصة، للمزيد انظر:

Ibrahim Taha. (2007). "Swimming Against the Current", p.205.

2. تفاصيل أخرى عن علاقة السرد بالجسد انظر:

عبد الله إبراهيم. (1999). "التمركز حول الذكورة والتمركز حول الأنوثة" في: الرواية العربية النسائية - الملتقى الثالث للمبدعات العربيات. (م.س.)، ص: 53-75.

في هذا الكلام ما يشي بعلاقة وطيدة بين الجسد والجنس أيضًا، وقد صرحت "هيلين سيكسو" Helene Cixous " بهذه العلاقة في قولها: "بواسطة كتابة المرأة ذاتها في الخطاب النسوي، ستعود المرأة الكاتبة إلى الجسد وستصبح اللغة شديدة الارتباط بالجنس" (Faqr, 1998: p.20)، مما يوحي بحضور اللغة الجنسية بصورة مكثفة في السرد النسوي (جدول رقم 12).

في قصة "فراشة صفراء" من مجموعة "الصندوق" للفلسطينية "رجاء بكرية" تلجأ الراوية إلى توظيف اللغة الجنسية وهي تصف ممارسة جنسية بينها وبين الرجل تارة بالضمير الأول وطورًا بالضمير الثالث معبرة عن مدى نشوتها بجرأة بالغة جدًا، تقول: "طواني بين ذراعيه، اعتصرني، سحقني، تأوّهت التذادًا، تشهيته طويلاً ورغبة الأسود تتشاهق شجرًا يرسل مع كل تأوّه ثمرة حتى خرت بحملها أغصان الشجر" (بكرية، 2002: ص15). تسترسل الراوية/البطلة في هذه اللغة الجنسية مسخرة تعابير من عالم الطبيعة وحياة النبات الجنسية، فنقول: "انزلت إلى براعمها الغافية ببسر تفتحها ميسمًا وورقة. هبت نيران شهوته أعلى من أضواء شاحنات الذخيرة على ضفة الشارع. استغاث الميسم. ساح شهده ولم يسمع. بعصية متناهية فكك أزرار الجسد [...] امتص رحيق جسدها وحلمتي صدرها المتوهج وداعب خصلات شعرها الراجفة على سفح صدره" (بكرية، ن.م: ص17). وبذلك تهشم الكاتبة المحظورات الاجتماعية والأدبية دون أن تتردد في ذكر بعض الأعضاء الجنسية كالأسود (القضيب) ولحمتي الصدر ونحو ذلك.

تتوغل الكاتبة العربية في حشد هذه اللغة الجنسية حتى نجد لها صدى بارزًا في كثير من نتاجها الأدبي، وهي لا تكتفي بخرق المحظورات المذكورة إنما تتجاوز ذلك إلى الأحاديث الجنسية الحارة دون أن يردعها شيء عن التصريح بأسماء الأعضاء الجنسية أو وصف ممارسة جنسية بلغة هي قمة في الإثارة.

في رواية "صمت الفراشات" للكويتية "ليلى العثمان" تستسلم الراوية/البطلة "نادية" لأحلامها الجنسية مع عبدها المخلص "عطية" واصفة بعض الأعضاء الجنسية حينًا ومقارنة حينًا آخر بين عضو "عطية" الذكري وعضو زوجها العجوز، فنقول وهي تتأمل جسدها وتسترجع ليلتها الأولى: "انحدرت نحو نصفي الأسفل المناسب نحو بوابة الدخول التي تسلل إليها ثعبان عطية الحارق ثم ثعبان العجوز الأشبه بخيارة ذابلة. أيقنت بفرح أن لي جسدًا لا يزال بضًا يحتاج ويحتاج وله الحق أن يبحث عن وسيلة ترشه بالملح والندى. فصارت الليالي مرابض لأحلام اليقظة التي تجذبني إلى

كمينها المضيء فأغوص فيها بلا حذر مع عطية" (العثمان، 2007: ص210). وسرعان ما تتحول هذه الأحلام إلى ممارسة جنسية حقيقية بعد أن تأكدت "نادية" من حبها لعطية، فتلجأ إلى وصفها مظهرة فاعلية بالغة ولغة جنسية تجسد تلك الممارسة، وفيها تقول: "كانت أصابعه كالمحراث المصنوع من لجين تعض بتربة جسدي، كفاه تدعان صدري وأسنانها تلوك الحلمتين فأحسهما تكبران وتتورمان، أصرخ بتأوهات الألم واللذة وبكل إثارتي أراوده أن يقترب من البوابة التي اغتصبها في قصر العجوز، لعله يغرس نبتة منه في رحمي لتكون الأمر الواقع الذي نواجه به أهلي المتجلدين فقد تنفذ شوكة من الدفء إلى قلوبهم ويرضخون، لكنه ظل يبتعد كالمرّة السابقة" (العثمان، ن.م: ص282) ⁽¹⁾.

تحقق هذه اللغة الجنسية رأي النقد النسوي الذي يعلق أهمية بالغة على اللغة الموظفة في الكتابة النسوية والدور البارز الذي تؤديه في مقاومة الخطاب الذكوري السائد ولغته والعمل على تأسيس خطاب خاص بالنساء مثلما فعلت "أحلام مستغانمي" في ثلاثيتها (Taha, 2007: pp.205-206).

من المظاهر الأخرى التي تؤكد مقاومة السرد النسوي للغة الذكورية إهمال الكاتبات للغة السردية المعيارية، بوصفها نتاجاً ذكورياً، واللجوء إلى استخدام ما يسمى باللغة الشعرية أو الشاعرية بما تحويه من استعارات وتعابير مجازية تقترب بالشعر أكثر من النثر، وذلك لأنّ السرد في طبيعته يقوم على الوضوح أما الاستعارة والمجاز فيدخلان في هوية الشعر. وعليه تعتمد الكاتبة العربية إلى استخدام هذه اللغة الشعرية التي نجد لها حضوراً مكثفاً في السرد النسوي الحديث كوسيلة مقاومة للغة الذكورية من ناحية، ولتعمل من ناحية أخرى على النهوض بلغتها ورقياً عن طريق توظيف هذه اللغة الشعرية.

في قصة قصيرة جداً بعنوان "الواجب اليومي" توظف "ابتهال سالم" اللغة الشعرية بصورة بارزة مستعيرة تعابير عديدة من عالم النبات وهي تصف مشهداً جنسياً بين امرأة وزوجها، يفشل الزوج في تواصله الجنسي مع زوجته فتسعى الزوجة إلى إثارته بوسائل مختلفة، يقول الراوي: "استدارت

1. نماذج عن استخدام لغة جنسية بألفاظ صريحة وصارخة، انظر:

نجوى بركات. (1996). *باص الأودام*. (بيروت: دار الآداب)، ص: 100-101؛ هيفاء بيطار. (1999). *امرأة من طابقين*. (م.س.)، ص: 28، 35، 48؛ حنان الشيخ. (2005). *حكايتي شرح بطول*. (م.س.)، ص: 301؛ علوية صبح. (2002). *مريم الحكايا*. (م.س.)، ص: 223، 248.

نحوه، عيناها في عينيهِ والنظرات متباعدة، استلقت على ظهرها. أمسكت بكفيه تجذبه نحوها، تنقلت عيناها بين صدره العاري وعنقوده الراقِد بين الأعشاب. عاودت المحاولة، ظلت عيناها ترقبها وجسده جماد، فتشت في ذاكرتها عن بعض مناطق الإثارة والدغدغة، أيقظت محاولاتها المتكررة بعضاً من حواس نائمة، قبض بكفه على الثمرة المقشرة، لعق حبات الرمان النافرة، انفرط عنقوده واستغرق في إيقاع الشخير المنتظم" (سالم، 1995: ص51) ⁽¹⁾.

هذه اللغة المجازية والاستعارات المستوحاة من حياة النبات تجعل لغة النص ترتقي إلى مستوى لغة الشعر، وتستدعي قارئاً مجرباً حتى يتمكن من فك شيفرة النص.

يلاحظ "إدوار الخراط" تغير الأحكام النقدية على هذه اللغة التي يسميها "اللغة الشاعرية". فقد اعتبرت سابقاً من العيوب السردية أما اليوم فصارت ميزة للسرد تضيف عليه مزيداً من الجمالية، يقول: "منذ أعوام قلائل كانت (الشاعرية) في مجال القصة تهمة وسبة أو قدحاً على الأقل، فقد كانت العادة النقدية السارية أن للشعر وقتاً ومجالاً، وللقصة مقاماً ومواصفات لا ينبغي أن تحيد عنها، ولا أن تجور على خصائص غيرها من فنون القول. وكانت (اللغة الشاعرية) في القصة مما يعتبر قصوراً وجنوحاً أو على الأقل خلطاً لا يجوز. أما الآن- وما أسرع ما تتغير وتتقلب (الموضات) في الكلام النقدي فإن أي كاتب متوسط القيمة أو متوسط الموهبة يفيد في كلامه القصصي من استعارة أو تشبيه أو مجاز عابر- حتى لو كان مبتدلاً مكروراً أو تهرأت جوانبه - يعد على الفور "شاعري اللغة [...] أصبحت عبارة (القصة الشاعرية) عباءة فضفاضة تتطوي على كثير من الزيغ إن لم يكن الزيف الصراح" (الخراط، 1994: ص14) ⁽²⁾.

1. تفاصيل أوفى عن فن "القصة القصيرة جداً"، انظر:

Ibrahim Taha (2000). "The Modern Araibc very Short Story: A Generic Approach", pp.59-84; Ibrahim Taha. (2004). "Semiotics of Minimalist Fiction: Genre as a Modeling System". **Applied Semiotics / Semiotique Appliquee**, no.14, pp.42-52.

2. في مقاربتها لأعمال "نجوى هاشم" (السعودية)، تشير "Saddeka Arebi" إلى رأي النقد في اعتبار لغة "هاشم" لغة شعرية، وإلى عدم رضى الكاتب عن هذا الوصف لأنه يدل على عناية الكاتبة بالشكل والأسلوب على حساب المضمون ورسالة النص، تفاصيل تامة انظر:

Saddeka Arebi. (1994). **Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse**, P.260.

وفي هذا الكلام ما يُشعر بنقد مبطن ساخر لحركة النقد وسرعتها في تغيير معاييرها، واستخدامها المبتذل لمصطلح "الشاعرية" في وصف لغة كاتب ما، لكننا رغم هذا الرأي الناقد، ما زلنا نعتبر لغة الكاتبة العربية في مرحلة تطورها الأخيرة متسمة بصفة الشعرية/الشاعرية، لما تشتمل عليه من استعارات جميلة مبتدعة وصور مجازية مبتكرة من خيال الكاتبة، كما يؤكد ذلك "إبراهيم طه" في وصفه المقطوعات السردية التي يمثل بها اللغة المرأة الشعرية، وذلك في قوله: "إنها ملأى بالتعبير المجازية، بأنماط متنوعة من الاستعارات، بالغموض والضبابية، بالاعترافات، بالأحلام، بالوعي الذاتي، بأشكال من التناص ومزج الخاص بالعام، والحياة الإنسانية بالطبيعة، وفوق كل ذلك غياب أو تحديد العناصر السردية التي تستدعيها لتوافق قدر الإمكان طبيعة الشعر" (Taha, 2007: pp.206-207).

(1).
توظف اللغة الشعرية في مضامين متنوعة أبرزها ما يتطرق للعلاقات الغرامية والجنسية، حيث تنأى الكاتبة، في معالجة مثل هذه المضامين، عن اللغة الأرضية المألوفة إلى لغة سماوية بعيداً عن سطوة الرجل ولغته.

في قصة "انطفاء" للكاتبة "فوزية رشيد" تحضر هذه اللغة منذ بداية القصة حتى نهايتها، وفيها تصور الكاتبة علاقة جنسية بين رجل وامرأة فترت بعد توهج قصير، يقول الراوي: "في وهلة من الزمن يتعاضد الصدغان.

ينتقل أجيح الدفء إلى الصدرين وينسجم إله الحب مع نفسه. يذوبان في بوتقة بركان يشي بالاشتعال. إنه الغياب السحري الذي لا يتوانى إلا في لحظة من الحدس ومن الاختيار الصارم ومن براعم فضاء مفتوح.

متى تلاقحت الروح بالروح؟ متى سرى الجسد خارج سياجه" ومتى صهل الضوء بذراته؟
هما معاً.

لحظة اختلاس شفيفة في محيط من بحر معتم.

تتداعى فوهات البنادق والبيوت. يعتمر الطفل فيهما الحزن الدافئ ولا شيء ينتشي بفراغه أو امتلائه كما يفعلان" (رشيد، 1997: ص69).

1. يمثل "إبراهيم طه" لهذه اللغة الشعرية بواسطة عرضه قطعة شعرية من أعمال الشاعرة "سعدية مفرح" (الكويت)، انظر النص الكامل في:

سعدية مفرح. (1999). مجرد امرأة مستلقية. (دمشق: دار المدى)، ص: 95-99.

تتجرد لغة السرد عند "رشيد" من معياريتها وهي تكثف من تعابيرها المجازية فتعمل على تغييب سمة النثرية عن سردها ليضحي أكثر تطابقاً مع طبيعة اللغة الشعرية.

في كثير من الحالات تنحو لغة المرأة الشعرية نحو الإبهام، الغموض، والتعقيد كوسيلة أخرى لمقاومة اللغة الذكورية، وإلى ذلك تشير "جيل رمزي" "Gail Ramsay" في حديثها عن رواية "الصوت.. لهشاشة الصدى" للكاتبة منيرة الفاضل (البحرين)، إذ تقول: "هذه الكاتبة أيضاً (بالإضافة لفوزية رشيد) تعبر عن ذاتها بسرد شعري وحبكة معقدة وأسلوب لغوي ملتو [...] وهي تعتقد أن أفضل وسيلة لتحقيق "أدبية النص" بواسطة مبنى سردي معقد، مرتبط بأسلوب لغوي يوظف التعابير البلاغية والشعرية. بكلمات أخرى فإنّ للشكل أهمية تعادل على الأقل أهمية المضمون، وقد يحدد المضمون بواسطة قدرة القارئ على فك شيفرة السرد الشعري وآلياته البلاغية داخل سياق النص. إنّ النص في روايتها "الصوت.. لهشاشة الصدى" يظهر كشبكة معقدة تتأى بالقارئ عن الحقائق المركزية للحبكة والحدث" (Ramsay, 2002-2003: pp.384-385).

تصدر "منيرة الفاضل" روايتها بجملة تعكس ما قد يواجه القارئ من متاعب في لملة خيوط حبكة، وفيها تقول: "ها نحن ندشن صقيل الورق فتات الموحش من خواء الخلو" (الفاضل، 2002: ص5). تبدو مفرداتها سهلة بسيطة إلا أن صياغتها في مثل هذا القالب تضيف عليها سمة التعقيد والإبهام.

تعتمد "الفاضل" في سرد روايتها على ضمير المتكلمين، وهم جماعة من ذكور القبيلة فرحوا بعودة البطلة "وسان" بصحبة رجل غريب. تزداد الرواية غموضاً كلما توغلنا في قراءتها، يقول السارد الجمعي: "في صباحات كهذه نرتشف قهوتنا على مهل، متأبطين الدفء المتسرب من أجسادنا المتقاربة، منصتين لوشوشة الحديث الحميم في العادي من الأشياء، بعد أن أحكمنا إقفال الباب الحديدي الكبير، مختزلين الوقت تحسباً، علّ امرأة صباننا تميل قليلاً بجبينها المجهد على أكتافنا المرصوفة حولها فترجحه وتريحنا" (الفاضل، ن.م: ص28).

إن نصاً كهذا يقتضي أعمال الفكر وتفسير كل عبارة وملء فجوات المعلومات الناقصة حتى نتمكن من فهم الحديث في السياق (Ramsay, Ibid., p.385) ⁽¹⁾.

1. تفاصيل تامة عن فجوات النص السردية، انظر:

إبراهيم طه، (1993). "نظام التفجئة وحوارية القراءة". الكرمل. ع14. (حيفا: جامعة حيفا)، ص: 95-129.

هذه اللغة التي يميزها الإبهام والغموض تنتشر على مساحة الرواية كلها منذ الافتتاحية وحتى الخاتمة. يقول السارد الجمعي موضعاً موقف الجماعة من "وسان": "أي هيام هذا الذي نهيم به؟ أي وجع هذا المتشكل عبثاً في جراحات تطأ الجسد وتستقر في سديم خلاليه؟ وترفع صبيتنا الكف ضارعة، فيما تبجل أجسادنا هرم الحصانة حولها، مغالاة في ردع لا يحاكيه إلا هذا الانفلات نحوها" (الفاضل، ن.م: ص89).

هذه الرواية وما يماثلها من أعمال الكاتبات العربيات (جدول رقم 12) تثبت ثورة السرد النسوي على الأعراف الأدبية السائدة وتؤكد من ناحية أخرى قدرة المرأة على خلق نص سردي يتحدى مدارك القارئ، لما فيه من صياغة معقدة ولغة مجازية تضيف على النص مزيداً من الضبابية وتشويش الحدود الواضحة بين الأجناس الأدبية التي أسسها الرجل على الغالب، وتعمل على تأسيس لغة أنثوية خاصة بالمرأة مغايرة للغة الذكورية (Taha, 2007: p.207).

تشيد "Ramsay" بالجهود الهائلة التي بذلتها الكاتبة "فوزية رشيد" في روايتها "تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة" لتتجاوز التقاليد الأدبية السائدة وهي تقدم مشاهد بانورامية من الوحشية، الفساد، واستبداد القادة والقوى العسكرية والمخابرات السرية التي تخدم السلطة. ينتقل القارئ بين المشاهد والشخصيات واللحظات الزمنية، وقد صُنِعَ كل ذلك بواسطة استراتيجية سردية معقدة (Ramsay, Ibid., p.383) ⁽¹⁾.

ينبع غموض السرد النسوي أحياناً نتيجة انكفاء الكاتبات على نصوص تراثية واستخدام تعابير صوفية كثيرة، مثلما يظهر في مجموعة "يونس البحر" للمصرية "اعتدال عثمان"، حيث تقول في قصة "الخروج من عطش السؤال ودهشة البحر": "وقفت في مفرق الفقد والوجد، قطرة في حلق عصفور لم أزل ولم يزل بي عطش ودهشة، وبي صدق أحوال المشتاقين في القصد، وصدق أحوال العارفين في الوجد واشتعال كل قاصد، وفرح كل واجد" (عثمان، 1987: ص19).

1. يعبر "جبرا إبراهيم جبرا" في الغلاف الخلفي لرواية "فوزية رشيد" المذكورة، عن إعجابه الشديد بالرواية ويعتبرها إنجازاً من مليون: تجرح وتدمي وتبلم لحظة لتعود فتشتعل، ويرى أن لغة الرواية دافقة صارخة مشتعلة كلغة كل غاضب متمرّد، انظر: جبرا إبراهيم جبرا. (2006). "تعليق على الرواية" في: تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، الغلاف الخلفي.

وتضفي الكاتبة على لغتها مسحة من الرومانسية وهي تستقي مفرداتها من عالم الطبيعة وتجارب الأنثى، وتستخدم تراكيب لغوية هي أشبه بالتراكيب اللغوية القرآنية، ومن نماذج ذلك قولها: "إذا بالأرض لم تكن مع أنها كانت وتكون، وإذا بالبحر لم يوجد مع أنه وجد وهو موجود، وإذا بالسماء تفتقت عن امرأة حبلى بكلمات، والكلمات محبوسة في سديم من ظلمة، من دونها حية، تطلع من عين حمئة، والحية تخرج من فمها بحور سبعة، والمرأة تبلع الماء وينتفخ بطنها فتئن وتتوجع ولا يأتيها المخاض" (عثمان، ن.م: ص28).

وفي قصة أخرى بعنوان "الخروج تباريح ورؤى" تلجأ إلى لغة التناص في قولها: "وأي خوف للشعلة من كومة الحطب إذ تمنح نفسها قائلة هيت لك فلا تكوني بردًا أو سلامًا" (عثمان، ن.م: ص25). إن هذه اللغة التي تضفرها من عوالم عديدة تجعل النص معقدًا وعصيًا على الفهم من ناحية، وتؤكد من ناحية أخرى قدرة الكاتبة على نسج شبكة علاقات ودية بين مفردات مستقاة من مجالات مختلفة. يقول "الخراط" في لغة "اعتدال عثمان": "هذه لغة قادرة ومتحكمة ومكينة بلا شك، هي لغة غنية تقي بغرضها وفاء القادرين بلا شك، وهي لغة شاعرية، تمتح من بحر الصوفيين العرب والنصوص التراثية" (الخراط، 1994: ص48).

وفي اعتقادنا أنّ هذا الغموض الذي نجده في السرد النسوي لم يأت صدفة، إنما هو غموض مقصود يهدف إلى مقاومة اللغة الذكورية المتسمة بنثريتها ومعيارياتها، مما يشير إلى دور اللغة البارز في الكتابة النسوية⁽¹⁾.

1. لمزيد من التفاصيل عن لغة المرأة، انظر:

Carlyn Greenstein Burke. (1978). "Report from Paris: Women's writing and the Women's Movement", in: **Signs: Journal of Women in Culture and Society**. (vol.3, No.4), pp.843-855; Nelly Furman. (1978). "The Study of Women Language: Comment on vol.3, No.3" in: **Signs; Journal of Women in Culture and Society**. (vol.4, No.1), pp.182-185; Cynthia Berryman and Virginia Eman. (1980). **Communication, Language, and Sex: Proceedings of the First Annual Conference**. (Rowley, Mass.: Newbury House); Sally McConnell-Ginet, Ruth Borker, and Nelly Furman, (eds.). (1980). **Women and Language in Literature and Society**. (New-York: Praeger Publishers); Barrie Thorne, Cheris Kramer, and Nancy Henley, (eds.). (1983). **Language, Gender, and Society**. (Rowley, Mass.: Newbury House); Elaine Showalter. (1985). **The New Feminist Criticism**. (New York: Pantheon Books), pp.252-256.

ومن المصادر العربية: سعيد يقطين. (1999). "الرواية النسائية العربية - رجاء عالم نموذجًا". في: **الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات**. (م.س.)، ص 102-115؛ سيد محمد قطب وآخرون. (2000). **في أدب المرأة**. (م.س.)، ص 48-103.

ومن الوسائل الأخرى المستخدمة في السرد النسوي لمقاومة اللغة الذكورية تكثيف السرد النسوي من اللغة الرومانسية، رغم كونها غير مقصورة على لغة المرأة، إلا أنها تصبح ميزة للسرد النسوي لما تعكسه من عناية بالغة بالذات، هذه الذات التي يوضعها السرد النسوي في صدارة اهتماماته، وفي ذلك تقول "رشيدة بنمسعود": "إنّ خاصية التمحوّر على الذات لا تقتصر على النساء وحدهن لأنها تعتبر من خاصيات النزعة الرومانسية في الأدب، لكن بالرغم من ذلك تبقى خاصية مهيمنة أساساً على الكتابة النسائية" (بنمسعود، 1994: ص94).

وتعلّل "إيناس أبو سالم" نزوع المرأة إلى اللغة الرومانسية، لما فيها من تلاؤم مع طبيعة الأنثى وميلها إلى التعبير عن أحاسيسها ومشاعرها، فتقول: "وربما يعود ذلك إلى الطبيعة الأنثوية والمشاعر التي تغلف كيان المرأة من جهة، ودونيتها في المجتمع من جهة أخرى، فكان من الطبيعي أن تمتح المرأة من همومها الذاتية (النفسية) للكشف عن دواخلها والتعبير قصصياً عن آلامها ومعضلتها المكبوتة الدفينة" (أبو سالم، 2004: ص229).

تتجسد اللغة الرومانسية كآلية مقاومة للغة الذكورية في نصوص سردية نسوية كثيرة (جدول رقم 12) من أبرزها ثلاثية أحلام مستغانمي، تقول الكاتبة على لسان بطل روايتها "عابر سرير" وهو يعبر عن متعته مع البطلة: "النشوة معها حالة لغوية. لكأنني كنت أراقصها بالكلمات، أخاصرها، أطيرها، أبعثرها، ألملمها، وكانت خطى كلماتنا دوماً تجد ايقاعها منذ الجملة الأولى. كنا في كل حوار راقصين يتزلجان على مرايا الجليد في ثياب احتفائية، منتعلين موسيقى الكلمات" (مستغانمي، 2003: ص182-183).

تسترسل الكاتبة في بث هذه اللغة الرومانسية في تضاعيف ثلاثيتها، فتقول في موضع آخر من نفس الرواية، على لسان البطل أيضاً: "وقبلها لم أكن خبرت الرقص الذي يضرّم الحزن. صامتاً كنت، جالساً قبالتها، طرباً لفرط حزني، حزينا لفرط طربي، منتشياً بها لفرط جوعي إليها، دمائي تصهل تجاهها دوماً، لتنتهي كرمًا يعتصر تحت وقع قدميها. أحببت فصاحة قدميها المخضبتي بدم الرجال. في كل رغبة شيء من العنف المستتر" (مستغانمي، ن.م: ص213-214).

ولعلّ هذه التعابير اللغوية وأمثالها هي التي دفعت "الغذامي" إلى اعتبار رواية "ذاكرة الجسد" رواية لتمجيد اللغة العربية، حيث يقول: "لن نخطئ لو قلنا إن الرواية لم تكتب إلا من أجل تمجيد اللغة والاحتفال بها ومنذ ما قبل النص كان الإهداء إلى (مالك حداد شهيد اللغة العربية وعاشقها الذي أقسم بعد استقلال الجزائر ألا يكتب بلغة ليست لغته، هو أول كاتب قرر أن يموت عشقاً للغة)، وتبعاً لذلك

جاءت الرواية بخطاب عاشقة وعاشق للغة. وطفق بطلا النص يكتشفان اللغة العربية، يعودان إليها ويدخلان في سحرها، حيث تكون اللغة لتكون هي الأنثى وهي الذاكرة وهي الأم وهي الوطن" (الغذامي، 1997: ص193-194).

تشكل الطبيعة عنصراً بارزاً في الخطاب الرومانسي عامة وفي خطاب المرأة بصورة خاصة. إذ تجد المرأة ملاذاً ومتنفساً لها في الطبيعة حيث الحرية والانطلاق، هرباً من القيود المحيطة بها، حسبما يبدو ذلك في نصوص سردية نسوية كثيرة.

تحاط البطلة "مي"، في قصة "أنثى" للقطرية "هدى النعيمي"، بقيود المجتمع والأسرة، تخضع لمشينة أهلها وتزوج صغيرة من رجل فاحش الثراء، اعتبرها أحد ممتلكاته بعد أن نقد والدها مبلغاً كبيراً من المال، وحينما يكتشف أنها تحمل توأمين أنثيين، يتنكر لها، فلا تجد لها من ملاذ سوى الطبيعة التي تهرب إليها رغبة في انطلاقها وتحررها من القيود، وفي ذلك تقول البطلة: "أحسست بخصلات شعري الطويل تلامس ظهري وتطل من تحت أطراف الخمار فلم أعبأ وواصلت- بثقل- الصعود إلى غرفتي الواسعة، لأسقط العباءة والخمار والمشابك المتبقية، ثم توجهت إلى النافذة العريضة المكسوة دوماً بالستار الداكن، أزحت تلك الستائر القاسية ونظرت إلى الحديقة وأنا أحتضن الطفلتين بكلتا يدي، كان هناك ألف عصفور ينقر شجرة التفاح" (النعيمي، 1987: ص16).

يقول "سيد محمد قطب" معقّباً على نهاية القصة: "ففي قصة (أنثى) وفي نهاية الحكاية نجد الطبيعة حرة والمجتمع قيد، لأنه مجتمع عربي يحصر حرية الأنثى وراء ستار الخمار" (قطب، 2000: ص156). تهرب المرأة من قسوة حياتها إلى الطبيعة حيث الطمأنينة والحنان فتنتح أو صافها بلغة رومانسية مشبعة بعناصرها، "والطبيعة كأم رؤوم يفيض حنانها ويتسع عطاؤها ليست إلا جسداً زاحراً بالمخبوء، بالكنوز الدفينة [...] وكلما اشتدت وطأة الخارج إلا وكانت الطبيعة ملجأً حائياً حميماً" (معتمصم [1] ، 2004: ص70-71).

في قصة "هناك أشياء تغيب" للسعودية "زينب حفني" يصف الراوي مشهداً غرامياً بين البطلة والرجل الذي تعرفت إليه عبر إحدى الصحف، بلغة رومانسية منسوجة من عناصر الطبيعة لتضفي على لقائهما جواً شاعرياً يعكس رغبة كل منهما في الآخر، يقول الراوي: "حمرة الأصيل افترشت أغطيتها عنان السماء، أضواء المطعم الخافتة ألقّت أشعتها على الأشباح المتناثرة على المقاعد، نسيمات الغروب داعبت جدار أحاسيسهما، ألفة المكان بددت تحفظهما" (حفني، 2000: ص13-14).

في قصة "قطار الساعة الواحدة" للتونسية "رشيدة التركي" توظف لغة الطبيعة لتدعم الحدث المأساوي، وهو انتحار البطلة "انتظار" لرسوبها في الامتحان. يسرع حبيبها، ابن الجيران، إلى محطة القطر ليلتقي محبوبته بعد أن أعلمته أخته برسوب صديقتها "انتظار"، لكنها لا تصل، يقول الراوي/البطل: "خرجت من المحطة بتثاقل. الشارع صامت والشمس ترسم النار أمام عيني. أمر بالبيوت البيضاء والأشجار. كل شيء ساكن وتثاقل خطاي. بعض السيارات تمر وتختفي بسرعة. تلتفت الشمس وتخرق رأسي. لاحت لي أمي وأختي من بعيد يلحق بهما أبي إلى بيت الجيران جارياً [...] النهار يوغل في القيلولة الحمراء. أرى الناس يتوجهون إلى بيت انتظار كأنهم يأتون من كل صوب. ولم أعد أشعر أنني أسير على أقدامي. وكانت الشمس مثل الثلج" (التركي، 1999: ص106).

تسخر الكاتبة الطبيعة لتصف مشهد الموت الذي تمهد له الأوصاف الموظفة في القصة، فالصمت يخيم على المكان، البيوت البيضاء توحى بلون الموت، أما الشمس الحارقة في القيلولة تتحول مع إدراك البطل للحدث، إلى ثلج، وبذلك تسهم هذه اللغة بدعم الحدث وتصوير مشاعر البطل النفسية، لتصبح الطبيعة عنصراً بارزاً في لغة المرأة.

في أحيان أخرى تتحول الكاتبة عن اللغة الشاعرية الرومانسية إلى المزاجية بين اللغة الفصحى والعامية كآلية أخرى تقاوم بواسطتها اللغة الذكورية، وتعمل أيضاً على استدعاء بنية الحكى الشفهي، وهي ظاهرة غير مقصورة، هي الأخرى، على لغة المرأة، إلا أنها مرتبطة بلغتها وطبيعتها، فبعد أن سيطر الرجل على الكتابة واحتكرها لنفسه، لم يبقَ للمرأة إلا الحكى (الغذامي، 1997: ص7).

تكشف النصوص السردية النسوية عن هذه المزاجية بين الفصحى والعامية (جدول رقم 12)، وهي ظاهرة شائعة في الفن القصصي بصورة عامة، إذ يقوم السرد على اللغة الفصحى بينما يتشكل الحوار باللغة العامية في سبيل تقريب الحدث من الواقع⁽¹⁾.

في قصة "الفندق" للأردنية "سميحة خريس" يقوم الحوار على اللغة العامية، أما السرد فيتبنى اللغة الفصحى. تعرض القصة رغبة أحد رجال المختار في بناء فندق يأوي الغرباء ويعمل على تطوير القرية، مما يسبب استياء معظم سكان القرية الذي يصوره تعقيب الحاج "عطفان" حين يقول: "ما في

1. تتضارب آراء الدارسين في مسألة لغة الحوار والسرد، فيفضل بعضهم عدم زج العامية في الفن القصصي بينما يؤيد ذلك فريق آخر، لمزيد من التفاصيل، انظر:

يوسف الشاروني. (1989). دراسات في القصة القصيرة. (دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر)، ص: 46-48؛ الطاهر أحمد مكي. (1983) القصة القصيرة - دراسات ومختارات. (القاهرة: دار المعارف)، ص: 79-83.

أغراب غير تجار الغلة، شرابي القمح بنام في بيت المختار، شيت الخصرة في بيت أبو محمود [...] لويش الأوتيل؟! " (خريس، 1996: ص37). يتولى الراوي توضيح أهمية الفندق للقرية في جلبه السياح إليها، فيتصدى له أحدهم قائلاً: "هو ما بصير نُقْب على وجه الدنيا غير تانجيب الهماله عالقرية؟ ما سمعت قالوا الأوتيل بيه مسبح ونسوان مثلحة" (خريس، ن.م: ص38).

يقدم هذا الحوار صورة واقعية وصادقة لحياة الناس في القرية، قد تحتاج اللغة الفصحى إلى مساحة نصية أكبر لتصوير هذا الواقع وما يدور داخل الذات الفاعلة في النص، وقد لا تفلح في ذلك أحياناً. في قصة "علمتني يا أبت أن أحضن الحياة" للتونسية "عروسية النالوتي" يدعم الراوي سرده بمقاطع حوارية تعكس جمالية اللغة المحكية التونسية ولهفة الرجل المحب لزوجته وهو ينتظر خلاصها من عملية ولادة متعسرة، فيواجه الطبيب قائلاً: "فرحني يا طبيب قريش الخلاص؟ قلت ذلك فقال: ما زال! عسيرة حالها يا هذا، وانصرف" (النالوتي، 1994: ص166). جرى الزوج وراء الطبيب يستعطفه ويود لو يخبره عن ملحمة العشرة بينه وبين زوجته، ابنة عمه، وعندما يصده الطبيب ينتزع بعض الكلمات قائلاً: "يا طبيب! الخضرا... الخضرا عصابة رأسي! الخضرا توه أمانة في رقبتك" (النالوتي، ن.م: ص166)⁽¹⁾. فهل هناك في العربية تعبير يوازي قوله: عصابة رأسي؟! وإن وجد، فهل يؤدي نفس المعنى والشحنة الشعورية التي تصور قلق الزوج على زوجته ومكانتها لديه؟!!

يتخذ السرد النسوي الحديث بنية الحكى الشفهي استراتيجيّة لإعادة هيمنة المرأة على السرد، فبعد أن استجابت المرأة الكاتبة للتقاليد الإبداعية القائمة عبر اللغة وشكلت لها دوراً معترفاً به، سعت إلى تقويض هذه التقاليد بشتى الطرق، إحداها اللجوء إلى استخدام اللغة المحكية وقولها لتحقيق ثورتها على القوالب واللغة الذكورية من جهة، وإعادة تماسك رؤية الذات من ناحية أخرى.

تعتبر رواية "قميص وردي فارغ" للمصرية "نورا أمين" أحد النماذج السردية التي يتم فيها استدعاء لغة الحكى الشفهي، "إذ توجه الساردة الخطاب إلى الآخر، نصفها الآخر، نصفها المذكر، نصفها الذي يدفعها للإبداع ويتلقى منها الخطاب، والحديث بضمير المخاطب محاولة لاستعادة آليات

1. تفسّر الكاتبة التعبير "عصابة رأسي" في هامش الصفحة بأنها منديل من الحرير أو القماش يلف به الرأس أو يوضع على الجبين على شكل لفافة ويربط إلى الخلف، وكذا تفعل كاتبات أخريات حين يخشين على القارئ عدم فهم اللهجة المحلية، وأحياناً يأتي التفسير في جسم النص، نماذج عن ذلك انظر:

بدرية الشحي. (1999). الطواف حول الجمر. (م.س.). ص: 10، 18، 44، 46، 50، 182؛ فضيلة الفاروق. (1999). مزاج مراهقة. (م.س.). ص: 25-26؛ ميسلون هادي. (2002). العيون السود. (م.س.). ص: 107-109، 158.

التواصل الشفهي الذي يسمح بالالتقاء الحميمي بين الذات المرسلية والمجتمع باعتبار هذه المجتمع مجموعة من الذوات" (قطب، 2000: ص100-101). مثل ذلك تفعل "ميرال الطحاوي" في "الباذنجانة الزرقاء"، "حين تقدم الساردة فصلاً كاملاً في الرواية بضمير المخاطب محطمة غنائية المتكلم في الظاهر، ومحطمة سطوة الذات الأسطورية، ومصادقة لذات وحيدة حولها المجتمع إلى شيء، إلى كيان لغوي تمثيلي يختصر الإنسان ويجرده من كيانه الداخلي، يحولها المجتمع إلى "باذنجانة زرقاء" معادل لغوي قائم على الشكل، قناع يخفي المجتمع تحته ذاتها ويفقدها حيوية إنسانيتها، فتلجأ الذات إلى الذات بأسلوب التجريد، بضمير المخاطب، بإحياء التواصل الشفهي ولكن بروية جديدة صارخة بالاغتراب" (قطب، ن.م: ص101) ⁽¹⁾. ويخلص "قطب" إلى نتيجة تفيد أن "السرد النسائي لا يناقش فقط أزمة المرأة الاجتماعية من خلال اللغة، ولكن يناقش موروثة فكرياً طويلاً أسسته اللغة" (قطب، ن.م: ص102).

ترى "شيرين أبو النجا" أن السرد في الروايات التي تعتمد لغة الحكى الشفهي "ليس مبنياً بقصدية على حبكة بقدر ما هو معتمد على الحكى الذي يحدث فعلياً أو الذي تستدعيه الذاكرة. وهو حكى يستخدم اللسان المحلي المنطوق، ويحفظ الموروث الشعبي، ولا يهمل الأعراف والعادات والتقاليد، فهو حكى يسلط الضوء على الذاكرة غير الرسمية بكل مفرداتها. سواء أكانت تحكي التاريخ (مثل رواية سهيل النهر)، أو تحكي تاريخ البشر العاديين أثناء الحرب (مريم الحكايا) أو تحكي عن دور النساء في المقاومة (البدد). وبهذا تتحول الذاكرة إلى آلية روائية ومضمون في الوقت نفسه" (أبو النجا، 2003: ص122-123). وعليه تسترد المرأة لغتها المسلوبة وتتخلى عن اللغة الذكورية التي تبنتها كاستراتيجية تمكنها من دخول ساحة الأدب ريثما يشتد عودها وتثبت دورها؛ لتتحول فيما بعد إلى استعادة حقها المسلوب.

لا يدخر السرد النسوي أي وسيلة في ثورته على الأدب الرسمي عامة ومقاومة اللغة الذكورية بصورة خاصة، وتتجلى بعض مظاهر هذه المقاومة في زج كلمات أجنبية من لغات مختلفة في نتاجه السردية.

1. نماذج بارزة عن توظيف اللغة المحكية الشفهية وبنيتها في السرد النسوي، انظر:

نورا أمين. (2005). **قميص وردي فارغ**. (م.س.); نعمة خالد. (1999). **البدد**. (اللاذقية: دار الحوار); علوية صبح. (2002). **مريم الحكايا**. (م.س.); ميرال الطحاوي. (2000). **الباذنجانة الزرقاء**. (م.س.); بثينة خضر مكي. (2000).

صهيل النهر. (م.س.)؛ فاطمة المرينسي. (1998). نساء على أجنحة الحلم. ترجمة فاطمة الزهراء أزوريل. (الدار البيضاء: منشورات الفنك - المركز الثقافي العربي).

ويلاحظ اهتمام الكاتبات المشرقيات بزج كلمات من اللغة الانجليزية على الغالب بينما تحتفل المغربيات وبعض المشرقيات باللغة الفرنسية متأثرات بالهوية اللغوية لمستعمري بلادهم⁽¹⁾.

في رواية "كم بدت السماء قريبة" للعراقية "بتول الخضيرى" تحضر اللغة الانجليزية نتيجة كون أم البطلة أجنبية، فتكثر تلك الأم في حديثها مع ابنتها من اللغة الانجليزية مما يثير غضب الوالد حتى الشجار مع زوجته، اذ يقول لها: "ألم أطلب منك مراراً وتكراراً أن تعودىها على قول مع السلامة بدلاً من bye bye، ومرحبا بدلاً من hi وماذا عن كلمة شكراً بدلاً من thank you" (الخضيرى، 1999: ص21). وفي هذا تجسيد لإحدى مشاكل الزواج بالأجنبية وما يلحق باللغة العربية من مخاطر حينما تتحدث الأم الأجنبية مع أولادها بلغتها الأولى.

تصف "فضيلة الفاروق" في رواية "مزاج مراهقة" العلاقة الواهية بين الإنسان الجزائري ولغته العربية، إذ يجد اللغة الفرنسية أيسر للحديث والتعبير عن آرائه، مثلما يفعل "حبيب"، ابن عم البطلة "الوزير"، ويعبر لها عن حبه بلغة فرنسية قائلاً: "je veux t'aimer, je veux te chérir" أي "أريد أن أحبك" (الفاروق: 1999: ص30). تشكو الراوية من عدم فهم الجزائري للغة العربية في قولها:

1. نماذج عن الروايات التي تزج فيها اللغة الفرنسية، انظر:

لطيفة الحاج. (2000). مواويل الغربية. (م.س.)، ص: 11-12؛ حنان الشيخ. (2003). امرأتان على شاطئ البحر. (م.س.)، ص: 5، 14؛ فضيلة الفاروق. (1999). مزاج مراهقة. (م.س.)، ص: 30، 36، 51، 53، 180؛ فضيلة الفاروق. (2003). تاء الخجل. (م.س.)، ص: 68، 69، 70؛ أحلام مستغامي. (1998). ذاكرة الجسد. (م.س.)، ص: 22، 52؛ أحلام مستغامي. (2003). عابر سرير. (م.س.)، ص: 78، 97، 135، 137، 253 وغيرها.

ومن نماذج زج اللغة الانجليزية، انظر:

بتول الخضيرى، (1999). كم بدت السماء قريبة. (م.س.)، ص: 12، 13، 17، 55؛ منصور عز الدين. (2004). متاهة مريم. (القاهرة: مبريت للنشر والمعلومات)، ص: 26؛ ميسلون هادي. (2002). العيون السود. (م.س.)، ص: 188؛ ميسلون هادي. (2004). الحدود البرية. (م.س.)، ص: 89. وتعتمد أخريات إلى زج اللغة العبرية أيضاً، انظر: هدى بركات. (2002). أهل الهوى. (م.س.)، ص: 74؛ سحر خليفة. (1999). الصبار. (م.س.)، ص: 69، 87، 94.

"وكثيراً ما أضربنا عن الدراسة، رفعنا الأيدي والرايات والقمصان، وقفنا عراة، صرخنا أننا لا نفهم شيئاً (ناعلبوها العربية) يلعن أبو العربية، لكن لا أحد استجاب، كنت - كغيري - ضحية قرار لا عقلاني أصدرته الدولة لمجاملة الشرق ومسح آثار فرنسا من الجزائر" (الفاروق، ن.م: ص65-66) ⁽¹⁾.

إنّ استخدام الكاتبات للغة العامية المحكية وزج كلمات أجنبية في نتاجهن الأدبي أمران يؤكدان الثورة الجريئة للكاتبات على قداسة اللغة العربية حسبما نظر إليها عدة قرون، كما يؤكدان مقاومة الكاتبات لهذه اللغة التي تعتبر نتاج المؤسسة الأدبية الذكورية (Zeidan, 1995: p.234).

إحدى الظواهر البارزة جدّاً في السرد النسوي هي شيوع الأخطاء النحوية بصورة كبيرة لدى معظم الكاتبات تقريباً (جدول رقم 13)، لكن بتفاوت واضح في نسبة الأخطاء بين كاتبة وأخرى. إذ تعج أعمال كل من "هيفاء بيطار" و"هدى النعيمي" - على سبيل المثال - بالأخطاء النحوية، بينما نجدها قليلة ونادرة عند كاتبات أخريات أمثال "حنان الشيخ"، "فضيلة الفاروق"، و"رجاء بكرية" مثلاً.

في قصة "الفسطان الحريري الأزرق" للتونسية "رشيدة التركي" تظهر عدة أخطاء نحوية رغم قصر القصة وفيها تقول: "ثم تقف الفتاتين القفا على القفا" (التركي، 2003: ص51). والصواب أن تقول: "ثم تقف الفتاتان". وفي موضع آخر يرد قولها: "تتهادى ثلاث شلالات بعيدة" (التركي، ن.م: ص52). والصحيح أن تقول: "تتهادى ثلاثة شلالات بعيدة". ونقرأ قولها في موضع ثالث تقول فيه: "يمكن أن يتنوع الرجوع حين يتمدد الزمان والمكان لينجزان ما هو أعلى" (التركي، ن.م: ص54). والصحيح أن تقول: لينجزا، وفي هذه الأخطاء دليل على عدم مراعاة قواعد النحو العربي السائدة.

في دراسة له عن مجموعة "يونس البحر" للمصرية "اعتدال عثمان" يلاحظ "إدوار الخراط" أن المجموعة تعكس مستوى رفيعاً رغم ما فيها من أخطاء نحوية، يقول: "أما المستوى فهو رفيع بالتأكيد وأما النحو فهناك أخطاء أرجو أن تصحح أو تراجع في طبعة ثانية، وهي ليست بالكثيرة ولست بحاجة إلى أن أذكرها" (الخراط، 1994: ص49).

1. تلاحظ "داليا كوهين - مور" "Dalya cohen-Mor" أن الكاتبات المشرقيات أقدر على اللغة العربية من المغربيات نتيجة ما قام به الاستعمار الفرنسي من تهميش للغة العربية ودأبه على تعليم أهل البلاد المستعمرة اللغة الفرنسية، على عكس ما صنعه الانتداب البريطاني في الشرق حيث شجع تعليم اللغة العربية، لمزيد من التفاصيل، انظر:

Dalya Cohen Mor. (1993). *An Arabian Mosaic : Short Stories by Arab Women Writers*. (Potomac, Md.: Sheba Press), p.xv.

جدول رقم 13: نماذج عن الأخطاء النحوية في السرد النسوي

المجموعة/الرواية	المؤلفة والموطن	نموذج عن الخطأ	الصفحة	الصواب	صفحات الخطأ
ضجيج الجسد	هيفاء بيطار - سوريا	سأعيش حزناً أسوداً	3	حزناً أسود	14، 15، 19، 47
هناك أشياء تغيب	زينب حقني - السعودية	أتعلمي بماذا ينعت الرجال المرأة؟	15	أتعلمين	20، 23، 63
أوركسترا	سميحة خريس - الأردن	وطوق... بكلكتي ذراعيه	20	بكلكتا ذراعيه	25، 33، 47، 48، 52، 61
نساء لا يعرفن البكاء	أمينة العمادي - قطر	وكانَ الأمر محسوماً	35	محسوم	28، 43، 46
أجمل يوم اختلفنا فيه	منى حلمي - مصر	أتركيني كما عودتيني	38	كما عودتني	110، 122
النصف الثالث	نورا أمين - مصر	على مستوى عالي	26	عالٍ	29، 35، 47
المكحلة	هدى النعيمي - قطر	صعدنا الدرج سويا	13	سوية	24، 44، 61، 100، 107، 111
دموع في ليلة الزفاف	قمائشة العليان - السعودية	يتجه الى من لم يراها	62	لم يرها	16، 71، 76، 95، 112، 176
مقعد أخير في قاعة ايوارت	مي خالد - مصر	سنوات خمسة	92	سنوات خمس	37، 156، 172، 249
آخر النفق	أسمهان خلايلة - فلسطين	عندما تنظفي	13	تنظفين	20، 21، 38، 62، 67، 70
بستان أسود	هاديا سعيد - لبنان	سوف تسألها	24	تسألها	27، 33، 34، 47، 69، 121
غايب	بتول الخضيرى - العراق	كان لونه أصفراً فاقعا	7	أصفر فاقعا	32، 123، 156، 160، 201
أيام القبوطي	سهام بيومي - مصر	ليبيعونها للحجاج	37	ليبيعوها	54، 85، 94، 103، 120، 204
الإمضاء سلوى	عائشة أبو النور - مصر	ولم احتاج...	362	ولم أحتج	364، 372، 377
امراة من طابقين	هيفاء بيطار - سوريا	ليقصون حياتهم	34	ليقصوا	59، 75، 83، 96، 116، 145
الطواف حيث الجمر	بدرية الشحي - عُمان	سيشتروها لي	36	سيشترونها لي	69، 93، 97، 98، 103، 106

قد تفسر هذه الأخطاء المتناثرة في أعمال كثيرة من السرد النسوي بضحالة معرفة هؤلاء الكاتبات بأصول النحو العربي، مما يحتم عليهن الاستعانة بمنقح لغوي قبل نشر إبداعهن، وقد تكون هذه الأخطاء مقصودة باعتبارها آلية أخرى لمقاومة اللغة الرسمية الذكورية لأنّ النحو العربي نتاج المؤسسة الأدبية الذكورية.

وفي اعتقادنا أن هذه الأخطاء مقصودة في الحالتين. إذ لا تحتفل الكاتبات بمعرفة قواعد النحو العربي ومراعاتها في نتاجهن الأدبي، مما يجعل هذه الأخطاء تنتشر أيما انتشار لصالّة معرفتهن النحوية ومن ثم لتظهر هذه الأخطاء كوسيلة مقاومة للغة الذكورية وقواعدها فتحجب عنها تلك القدسية التي تجتهد المؤسسة الذكورية في الحفاظ عليها على حد تعبير "Zeidan" السابق.

ظاهرة أخرى تستخدمها الكاتبات لمقاومة اللغة الذكورية هي توظيف لغة التهكم والسخرية، ويلاحظ "سيد محمد السيد قطب" أن المرأة تسعى إلى مقاومة اللغة الذكورية التي لم تشارك في صنعها بعدة وسائل، إحداها اللجوء إلى التهكم والمفارقة التي تسخر عبرها من الخداع الاجتماعي المتستر باللغة (قطب، 2000: ص100) ⁽¹⁾.

تستهل "هدى النعيمي" قصة "أنثى" بجملة مشحونة بسخرية مرة من نظرة المجتمع الذكوري إلى المرأة. تزوج البطلة "مي" دون موافقتها طمعاً بالمال وكأنها سلعة تجارية تجعل التاجر (الأب) يهش لأن الله وفقه في تلك الصفقة، تقول الراوية/البطلة في استهلال القصة: "أمطر أبي مبلغاً من المال ضخماً، خوله المبلغ وابتساماً أبي الملتهمة لصفحة وجهه أن ينبسط على جلدي وينزرع في لحمي وينغرس في مسامي لأسميه زوجي" (النعيمي، 1998، ص7). في هذا الكلام سخرية لاذعة للمجتمع الذكوري الذي يتيح للرجل استباحة جسد المرأة مقابل المال، ويزداد المشهد سخرية وهي تصف ابتساماً الوالد الواسعة للربح الوفير الذي جناه من تلك الصفقة وكأنه باع شاة بارك الله له في ذلك البيع!!!

تتحول البطلة منذ يوم زواجها الأول إلى "أم ناصر" بعد أن نسخ اسمها بذلك الزواج، يناديها زوجها: "تعال يا (أم ناصر)"، وحينما ترد عليه قائلة أن اسمها "مي" يغرق في الضحك الذي تسخر منه

1. تعد المفارقة (تهكم سخرية) في الأدب تقنية للإشارة إلى مقصد أو موقف مضاد لما يصرح به فعلاً، وقد تطرق النقد الغربي لهذه الآلية منذ أرسطو "Aristotle" حتى العصر الحاضر، لمزيد من التفاصيل، انظر: إبراهيم فتحي. (2000). معجم المصطلحات الأدبية. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، ص: 223-224.

البطلة في قولها: "ضحك بشدة، قهقهه بشدة أكثر، بدا في غاية السخف أمامي، وهل نطقت بما يدعو للضحك" (النعيمي، ن.م: ص8). تشتد درجة السخرية والتهكم والبطلة تصف زوجها وموقفه من حملها بتوأمين أثنيين، إذ يسأل الزوج طبيبة النساء:

"ها، ما الأخبار؟ سأل في صرامة معهودة.

توأم يا سيدي، زوجتك تحمل في أحشائها توأماً.

ظهرت أسنانه تعلن عن فرحة النصر مع إعلان أخبار الطبيبة، ارتد كتفاه إلى الوراء ليبرز كرشه المتنامي والمختبئ في الجلباب الفضفاض، ابتلع قبضة من هواء الغرفة الضيقة ثم أخرجها ساخنة.

-ذكور طبعاً؟! [...]

-ماذا يا دكتورة؟

-سيدي، أظن أن طفلتك سترثان جمال والدتهما الحلوة.

انعقد حاجباه فجأة وهبط صدره المفتخر بالذكرورة وكما ظهر.. اختفى" (النعيمي، ن.م: ص10).

تبرز سخرية الراوية/البطلة من رفض وعي الرجل/الذكر للأنثى آملاً أن يكون التوأمين ذكرين، وحينما تصدمه الطبيبة بحقيقة عدم استمراره الذكوري يقطب جبينه ويغادر العيادة بعد أن تلاشى أمله في ضمان استمراريته. ويبلغ تهكم الراوية حدته وهي تصف باستهتار مظهره الجسدي، فقد كشر عن أسنانه وبرز كرشه المستتر في فضاء الجلباب وزفر زفرة عميقة جسدت ضياع أمله.

يعلق "سيد محمد قطب" على السخرية البارزة في هذه القصة قائلاً: "إنّ السخرية التي ظهرت في صوت الراوية تتمثل في أنّ الرجل يريد أن يستمر وجوده الذكري، ولم يتحقق ذلك له، وقد جاء هذا الصوت ممتزجاً بصوت المبدعة التي أرادت أن تسلب من الرجل ذكوره تحت ظروف وتحولات بيولوجية قدرية، فتلد الزوجة له بنتين لتكونا امتداداً لوجودها، فهما سوف ترثان جمال والدتهما الحلوة، وذلك يحقق لها أنوثتها في مقابل النسخ لذكورة الرجل" (قطب، 2000: ص152).

تحضر هذه اللغة التهكمية الساخرة في قصة "ديدان معوية" للمغربية "لطيفة باقا" من مجموعة "ما الذي نفعله؟". تبدو فيها اللغة مرة ساخرة في قول البطلة: "وأصلح أيضاً مربية وحاضنة لأطفال

(هل أضيف هذا في طليبي؟) وكاتبة وقارئة رسائل للجيران الأميين ومعلمة أطفال من كل المستويات – منزلية طبعًا- غير مأجورة لأنهم الأقارب أو لأنهم الجيران" (باقا، 1993: ص10).

يلاحظ "محمد معتصم" خلو الجملة الأولى من السخرية التي تبدو مكثفة فيما يليها من جمل فيقول: "تبدو الجملة الأولى طبيعية وخالية من أي نبرة ساخرة وساخطة، لكن الجمل التي تليها هي الضاغطة أكثر على الوتر، والعازفة على نغمة عدم الرضى" (معتصم [1]، 2004: ص124) ⁽¹⁾.

وبعد فإنّ هذه الظواهر منفردة أو مجتمعة تأتي لتؤكد ثورة المرأة الكاتبة على الأعراف الأدبية الذكورية عامة والأنساق اللغوية السائدة خاصة، كما تظهر، من ناحية أخرى، قدرة المرأة على تأسيس أعراف لغوية خاصة بها تتلاءم ومنظورها إلى الذات، تلك الذات التي تشكل بؤرة الكتابة النسوية، وفي ذلك تقول "فاديا فقير": "نقشت الكاتبات مكانًا لهنّ داخل اللغة العربية، إلا أنها ظاهرة حديثة نسبيًا تحتاج إلى مزيد من الدراسة والتحليل" (Faqir, 1998: p.22).

ولعل أفضل ما يوضّح قدرة الكاتبة العربية لغويًا ما نجده – على سبيل المثال لا الحصر- في رواية "القرمية" للأردنية "سميحة خريس" من تنوع في مستويات اللغة التي يستدعيها الموضوع المطروح. فهي تمزج بين الفصحى والعامية تارة وتتحول تارة أخرى إلى استخدام اللغة الجنسية المطعمة بكثير من التعابير المجازية، ناهيك عن توظيف اللغة الرومانسية الشاعرية التي تنهل مفرداتها من كنوز الطبيعة اللغوية. الأمر الذي جعل "مصطفى الكيلاني" يعتبر لغة الرواية هي الشخصية المركزية، وذلك في قوله: "اللغة – هنا- هي أهم الشخصيات، هي لغات لاقترانها بالسابق واللاحق، هي اللغة بدلالة الذاكرة المتجمعة حول نواة قديمة متجددة، الشبيهة بشجرة الحياة الضاربة

1. نماذج عن حضور اللغة الساخرة في السرد النسوي انظر:

ديزي الأمير. (1998). "عمة رفيق" في : كتاب في جريدة. (م.س.)، ص: 5-7؛ هيفاء بيطار. (2000). "الساقطة" في الساقطة. (م.س.)، ص: 61-71؛ نافلة ذهب. (1998). "حديث حول الصمت". في: كتاب في جريدة. (م.س.)، ص: 11-12؛ سلوى بكر. (2004). ليل ونهار. (م.س.)، ص: 5-11؛ ملاحه الخاني. (1998). بنات حارتنا. (م.س.)، ص: 127، 137؛ ابتسام شاكوش. (1999). الوجه المكسور. (م.س.)، ص: 6، 36، 44؛ بدرية الشحي. (1999). الطواف حيث الجمر. (م.س.)، ص: 16، 81، 189؛ سميحة خريس. (2000). خشخاش. (م.س.)، ص: 58-59.

بجنورها في القدم، وكما ينبجس الخيال من الصحراء، يلد الموت الحياة وتنشأ الحكاية في رحم النسيان" (الكيلاني، 2003: غلاف الرواية الخلفي) ⁽¹⁾.

للإجمال نقول إن السمة الغالبة على السرد النسوي عامة ولغة المرأة بصورة خاصة هي موضوعة الذات الأنثوية في مركز النص. وعليه تتخير المرأة الكاتبة لغة قريبة من طبيعة الأنثى كاللغة الشعرية، الرومانسية، والجنسية، وتلجأ إلى استعادة آليات الحكى الشفهي والخروج على قواعد النحو العربي، بالإضافة إلى زج التعابير الأجنبية في سبيل خلخلة دعائم المؤسسة الأدبية الذكورية والثورة على أعرافها وقواعدها، لتؤسس لغة خاصة بها، وفي ذلك يقول "بوشوشة بن جمعة": "إن لغة الكتابة النسائية في حقل الرواية تستمد علامات خصوصيتها ومن ثم اختلافها عن لغة الإبداع الأدبي العام من تجذرها في الذات النسوية معنى وحساً وانفعالها بحساسية الوجدان النسوي أكثر من حركات الذهن فضلاً عن تدفقها وسرعة إيقاعها [...] وهي لغة موحية بقوة مجازاتها ومتأثرة بمرجعية معرفية متنوعة لعل الشعر أبرز روافدها" (بن جمعة، 1999: ص38).

ولعلّ فيما صرحت به "أحلام مستغانمي" خير دليل على عشق المرأة للغة العربية من جهة واستخدامها من جهة أخرى، كوسيلة تهزم بها الرجال وفي ذلك تقول: "كل كتابة بالعربية هي حالة عشق بالضرورة، اللغة تغريني، لغة الإغراء بالنسبة إلي هي اللغة العربية، وسأظل أهرم الرجال وأغريهم بالكلمات، لأنها السلاح الأجمل. يكفي أن تتعامل مع اللغة العربية بعشق حتى تحولي الآخرين إلى عشاق" (بن جمعة، ن.م: ص38).

1. من النماذج السردية التي تعكس قدرة المرأة اللغوية، انظر:

رجاء بكري. (1995). عواء ذاكرة. (الناصرة: دار الثقافة العربية في وزارة المعارف والثقافة)؛ مي التلمساني. (2002). دنيا زاد. (م.س.)؛ ليلى الجهني. (1999). الفردوس البياب. (م.س.)؛ نرمين الخنسا. (2005). هذيان الذاكرة. (م.س.)؛ هاديا سعيد. (1996). بستان أسود. (م.س.)؛ ميرال الطحاوي. (1999). الخباء. (م.س.)؛ ميرال الطحاوي. (2002). نقرات الظباء. (القاهرة: دار شوقيات للنشر والتوزيع)؛ ليلى العثمان. (2007). صمت الفراشات. (م.س.).

4. الميتاكتابة "Meta Writing" – تجسد للحياة الحقيقية

1.4. تعريف المصطلح وظهوره في السرد النسوي

لا تعتبر ظاهرة الميتاكتابة "Meta Writing" أو "Metafiction" ⁽¹⁾ مقصورة على أدب المرأة، إذ نجد لها حضوراً بارزاً في نصوص الأدب الرسمي السائد ⁽²⁾. وترجع جذورها إلى القرن السابع عشر حيث ظهرت في أعمال أدبية بارزة "أشهرها" "دون كيشوت" لـ "سرفانتس" "Cervantes"، و"تريسترام شاندي" لـ "ستيرن" "Sterne"، وهما روايتان تمت كتابتهما في القرنين الرابع عشر والثامن عشر (حمد، 2007: ص10-11).

وفي العصر الحديث ظهر مصطلح "الميتاقص" "Metafiction" في العالم الغربي مع بدايات سنوات السبعين من القرن العشرين (حمد، ن.م: ص224). ويضيف "حمد" أن الميتاقص لم يأت من فراغ و"إنما هو انعكاس لفلسفة عالمية ارتبطت بالحدثة وما بعد الحدثة. فالأدب ليس بمعزل عن

1. الميتا أدب "Metaliterature"، الميتاقص "Metafiction"، الميتاكتابة "Metawriting"، مصطلحات متعددة لمسمى واحد تعني عملية الكتابة عن الكتابة. ويشير الدارسون إلى إشكالية هذه المصطلحات النابعة من اختلافهم في شرح دلالة البادئة "Meta"، تفاصيل وافية عن المصطلح، تعريفه، إشكاليته، وشيوعه، انظر: محمد حمد. (2007). **الميتاقص في الرواية العربية – مرايا السرد النرجسي**. (جامعة حيفا: كلية العلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية وآدابها)، ص: 10-27؛ أحمد خريس. (2001). **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**. (عمان- بيروت: دار أزمنة – دار الفارابي).

ومن المصادر الأجنبية. انظر: Mark Currie(ed.). (1995). **Metafiction**. (London and New York: Longman); Linda Hutcheon. (1980). **Narcissistic Narrative: The Metafiction Paradox**. (New York-London: Methuen); Patricia Waugh. (1984). **Metafiction: The Theory and Practice of self conscious fiction**. (London and New York: Methuen); Gayle Greene. (1991). **Changing the Story: Feminist Fiction Literary and the Tradition**. (Bloomington: Indiana University Press).

2. نماذج عن ظاهرة الميتاقص في السرد العربي الذكوري الحديث انظر: إبراهيم أصلان. (1983). **مالك الحزين**. (بيروت: دار أبعاد للطباعة)؛ محمد براءة. (1992). **لعبة النسيان**. (الرباط: دار الأمان)؛ محمد عز الدين التازي. (1983). **رحيل البحر**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)؛ جبرا إبراهيم جبرا. (1982). **عالم بلا خرائط**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)؛ يوسف محمد القعيد. (1986). **يحدث في مصر الآن**. (القاهرة: دار المستقبل العربي)؛ عبد الرحمن منيف. (2003). **قصة حب مجوسية**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)؛ حنا مينه. (1993). **النجوم تحاكم القمر**. (بيروت: دار الآداب).

الواقع، وإنما هو تعبير ثقافي وفني تنصهر فيه رؤية الإنسان المبدع للوجود وتتماهى معه، فتصبح أنماط التفكير أنماط التعبير، ويصبح الأدب سجلاً للثورة على الواقع" (حمد، ن.م: ص15-16) ⁽¹⁾. يعتبر الميثاقص ظاهرة أسلوبية ويعرفه "نضال الصالح" بأنه "القص الذي يجعل من نفسه موضوع حكيه أو كما سمته "ليندا هتشيون" "Linda Hutcheon" (سرد نارسيسي)، في كتابها الذي حمل نفس العنوان "Narcissistic Narrative"، فهو عملية قص القص وحكي الحكي ورواية الرواية" (الصالح، 2005: ص157).

عمدت المرأة الكاتبة إلى توظيف ظاهرة الميثاقص في نتاجها السردي كمحاولة "للابتكار لون ادبي جديد يكون للنساء فيه مجال للتعبير عن أصواتهن، ويكون الأسمى على مستوى المصلحة والمعنى" (حمد، م.س.: ص26).

تعرف "جايل غرين" "Gayle Greene" الميثاقص النسوي بأنه "كتابة المرأة عن كتابة المرأة – خاصة كرد فعل على تقاليد الرواية التي حددها الأدب الذكوري" (Green, 1991: p.36) ⁽²⁾. لقد "شهدت الساحة الأدبية الغربية في سنوات السبعين من القرن الماضي ظهور عدد من الروائيات اللواتي قدمن ميثاقصاً جديداً، من خلال روايات، أبطالها نساء كاتبات. هؤلاء البطلات قمن بدور الند للرجل وثرن على املاءات التقاليد الأدبية الموروثة القائمة والتي تأثرن بها، وكانت غايتهن المثلى ايجاد موقع يكون وعاء لأصواتهن المتميزة ولإبداعاتهن النسوية الخاصة" (حمد، م.س.: ص26-27). يرى "حمد"

1. تفاصيل وافية عن فلسفة الحداثة وما بعد الحداثة وأثرهما في الأدب، انظر: كمال أبو ديب. (1983). "الحداثة، السلطة، النص" في: فصول 4/3، ص: 34-63؛ سامي أدهم. (1994). ما بعد الحداثة: انفجار عقل أواخر القرن –النص: الفسحة المضنية. (بيروت: دار كتابات)، ص: 51-77؛ محمد الباردي. (1993). الرواية العربية والحداثة. (اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع)؛ فردوس عبد الحميد البهنساوي. (1984). "عناصر الحداثة في الرواية المصرية" في: فصول 4/4، ص: 131-149؛ إدوار الخراط. (1999). أصوات الحداثة. (بيروت: دار الآداب)، ص: 5-11؛ مارجريت روز (1994). ما بعد الحداثة. ترجمة: أحمد الشامي. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب). وانظر أيضاً:

Ihab Hassan. (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. (Oh.: Columbus); Stefan Meyer. (2001). *The Experimental Arabic Novel: postcolonial Literary Modernism in the Levant*. (NewYork: State University of NewYork Press).

2. يتبنى "Joan Douglas Peters" "جون دوغلاس بيترز" تعريف "Greene" المذكور معتبراً ظاهرة الميثاقص النسوي نتاج ما بعد الحداثة انظر:

Joan Douglas Peters. (2002). *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel*, p.1, p.197.

أن الميثاقص النسوي يهدف إلى "لفت النظر إلى الشأن الخاص بكتابة المرأة كاستمرارية لنضالها ومعركتها العالمية في الحقوقيات والمساواة بالرجل، ومن أجل التمييز في الكتابة ومعارضة الاحتكار الذكوري للغة والأدب" (حمد، ن.م: ص27).

اتخذت الكاتبة العربية الميثاقص وسيلة للتعبير عن إشكالية الكتابة والأفكار النسوية التي تشكل هموم المرأة المبدعة، وقد نجحت الروائيات العربيات في توظيفه من أجل لفت الانتباه إلى كونهن روائيات يعانين أزمة الكتابة، برزت من بينهن على سبيل المثال، "أحلام مستغانمي"، "نورا أمين"، "رضوى عاشور"، "سميحة خريس"، "ليلى العثمان"، "فوزية رشيد" وغيرهن (حمد، ن.م: ص227-228). مما تقدم يظهر الميثاقص أو الميثاكتابة في السرد النسوي مظهرًا من مظاهر مقاومة المؤسسة الأدبية الذكورية وأعرافها، ويعمل على تأسيس أعراف جديدة خاصة بالمرأة.

2.4. الكتابة هي القلب الثاني للمرأة

لم يحسن الرجل وصايته على المرأة، وعمد إلى استغلال هذه الوصاية لتعزيز مكانته وسلطته مقابل تهميش المرأة ومصادرة حريتها. لذا لجأت المرأة إلى استبدال الرجل بالكتابة، حيث الطمأنينة، الحرية، والاستقرار، أو حيث تتجسد الحياة بأسمى معانيها في عالم الكتابة، وعليه "تسعى الكاتبات العربيات إلى بناء عوالمهن الواقعية بواسطة الكلمات، ويغدو الميثاقص أكثر الوسائل حاجة لصيانة وتعزيز هذه العوالم. منذ أن غدت الحياة كابوسًا ووهماً في نظر الكاتبات العربيات صارت الكتابة هي الحياة الحقيقية، إنها الأمل الذي يبقيهن على قيد الحياة، وهي حالة من العشق اللانهائي" (Taha, 2007: p.207).

في شهادة للكاتبة العراقية "سميرة المانع" توضح خيبة أملها من جمهور الكتاب الرجال، وتقتنع بضرورة الاعتماد على ذاتها، تقول: "اعتمدت على هؤلاء الكتاب الذين أعرفهم أمله أن يكتبوا ما أردت قوله، تركتهم يثورون نيابة عني، يكتبون لأجلي. أدركت فجأة خطأ توقعي ذلك منهم. اعتقدت أن الرجال سيفرجون من ذلك العبء الملقى على عاتقهم من الطرف الآخر. صار واجبي الذاتي أن أكون صوتاً للنساء" (Faqr,1998: p.78).

غدت الكتابة بالنسبة للمرأة العربية فرصة الحياة الحقيقية، تقول الكاتبة المصرية "سحر الموجي": "الكتابة عندي هي فعل (الحياة نفسه)، أن أحيا بالمعرفة عقلية ووجدانية، من خلال الكتابة، وأن

أنقل شحنة الحياة هذه إلى الآخرين من خلال الكتابة. أجد إيزيس تحدثني على لسان هيلدا دوليتل (Hilda Doolittle) الشاعرة الأمريكية المفتونة بمصر، تحثني بل تأمرني: (Write, Write or Die)، اكتب.. اكتب.. أو موتي" (الموجي، 1999: ص124). وبذلك يضحى فعل الكتابة احتفالاً بفرص الحياة ضد الموت الشامل على حد تعبير محسن جاسم الموسوي⁽¹⁾.

في خاتمة مؤلفها "In the House of Silence" تخلص "فاديا فقير" إلى القول عن مكانة الكتابة لدى النساء: "الكتابة لديهن أشبه بكنيسة مقدسة وفق ما وصفته "هيلين سيكسو" "Helene Cixous"، كأنها (القلب الثاني)، فالقلب الثاني يزودهن بالغذاء الفكري واللغوي، ويساعدهن على الصمود في وجه دوائر العنف، السياسات العظمى، حالة الركود الثقافي، جور الأسرة، الجمهور والمجتمع الواسع، وحتى القيود الخالدة للظروف الإنسانية" (Faqr, 1998: p.180-181).

تصبح الكتابة بالنسبة للمرأة الواقع الحميمي البديل عن الواقع الحقيقي العدائي، إذ تتيح للمرأة مساحة واسعة من الحرية لتحقيق ما تؤمن به من أفكار ومبادئ تجعلها تتخلى عن قيود الرجل لتصبح سيدة ذاتها ولتتربع فيما بعد على عرش العالم، حسبما يتضح من تصريح المصرية "منى حلمي" الذي تقول فيه: "ربما أكتب لأنّ الكتابة عندي مثل التنفس، ولأنني أريد أن أعيش، تصبح الكتابة ضرورة للبقاء على قيد الحياة. أكتب لأنّ الكتابة ترسم ملامحي، وتصنع لي وجهي، فهل لي أن أعيش دون ملامح، وأن ألقى العالم بدون وجهه؟ ولأنّ الكتابة تمنحني مبرر وجودي، لأستحق الحياة. أكتب لأقول إنني أكبر بكثير من الجسد المرئي الفاني الذي أحمله. [...] أكتب لأنني بالكتابة أصبح فوق العالم، لا أخاف أحداً أو شيئاً حتى الموت، أصبح أكبر منه. أكتب لأعبر عن امرأة جديدة أعز ما تملك هو حريتها وابداعها، امرأة تحقق ذاتها من خلال عناقها الحميم بالكون لا عناقها الحميم بالرجل" (حلمي، 2003: ص125)⁽²⁾.

1. انظر تفصيلاً لرأي الموسوي المذكور في:

Muhsin Jassim Al-Musawi. (2003). **The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence**. (Leiden and Boston: Brill), p.218.

2. شهادات لكاتبات أخريات عن مكانة الكتابة لديهن، انظر:

محمد برادة. (1998). "رواية المرأة" في: **فصول** 17/1، ص: 435-461؛ بوشوشة بن جمعة. (1999). "الرواية النسائية المغربية - أسئلة الإبداع ولامح الخصوصية" في: **الرواية العربية النسائية**. (م.س.)، ص: 20-21؛ شادية علي قناوي. (2000). **المرأة العربية وفرص الإبداع**. (م.س.)، ص: 64-89؛ رضوى عاشور. (2001). **صنادو الذاكرة - مقالات نقدية** (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي)، ص: 117-126، ص: 213-220؛ وانظر أيضاً

Fadia Faqr. (1998). **In the House of Silence**, pp.43-157.

في هذا الواقع العدائي تتحرر المرأة من سطوة الرجل وجبروته مستعيضة عنه بالقلم الذي تجد معه الطريق إلى حريتها وإدراك إنسانيتها. وفي ذلك تقول "نوال السعداوي": "في زواجي الثاني، وبعد بداية كتابتي ونشر أعمالتي، جاءني زوجي الثاني وقال بغضب: (يجب عليك الاختيار- أنا أو كتابتك!). كان القلم أكثر أهمية عندي من زوجي، بواسطة القلم كنت قادرة على أن أعبر عن نفسي وأحقق إنسانيتي" (Faqr, 1998: p.117) ⁽¹⁾. وتصرح في موضع آخر أن الكتابة عندها تعادل الهواء الذي تتنفس، بل هي الحياة بعينها فتقول: "الكتابة عندي تشبه التنفس. لو لم أكتب لمت، بالضبط كأني لا أستطيع التنفس. طبعاً للكتابة وظائف أخرى كثيرة اجتماعية، سياسية، فنية الخ، لكن الكتابة وخاصة الكتابة القصصية لها شيء أكثر من الوظائف. إنها شبيهة بالحياة. وهل للحياة ذاتها وظيفة؟" (Al-Ali, 1994: pp.30-31). عندما تصبح النصوص الأدبية مركز اهتمام الكاتبات وتستحوذ على عقولهن يتحول الأدب إلى شريك بديل عن الرجال (Taha, 2007: p.209).

تصور "أحلام مستغانمي" في شهادة لها ملاحقة السلطة في البلاد العربية للإبداع دون مقاربتة، وخاصة إبداع المرأة، فتقول: "تصوروا ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين.. ثمة بلدان عربية تخاف من عناوين الكتب وتخال الكتاب قنبلة مفخخة قد تنفجر في قارئها، فتمنع كتباً وتطاردها دون أن تكلف نفسها مشقة فتحها وقراءتها وتحل كتاباً.. وتفتي لآخر بالتحريم مستندة على شبهة عناوين الكتب أو جنس كاتبها" (مستغانمي، 1999: ص129).

في قصيدة للشاعرة الكويتية "سعاد الصباح" بعنوان: "فيتو.. على نون النسوة" من ديوانها "فتافيت امرأة" تصور الشاعرة النظرة الذكورية السلبية للمرأة الشاعرة، وتصر رغم ذلك على مواصلة إبداعها إيماناً منها بزوال تلك الأصوات المحبطة، وبقائها هي في ساحة الإبداع، تقول فيها:

1. يتطابق رأي "السعداوي" المذكور مع ما أوردناه في الباب الخامس من الفصل الثالث، من شعر الفلسطينية "نداء خوري" وفيه تعلن أنها تتزوج أقلامها ويصبح الكلام نسلها، وكذلك مع نظرة بطلة قصة "كاتبة" للكاتبة "منى حلمي"، انظر: نداء خوري. (1998). **خواتم الملح**. (م.س.)، ص: 107؛ منى حلمي. (1993). "كاتبة" في البحر بيننا. (م.س.)، ص:

"يقولون:

إنّ الأدبيات نوع غريب
من العشب... ترفضه البادية
وإن التي تكتب الشعر...
ليست سوى غانية!!
وأضحك من كل ما قيل عني
وأرفض أفكار عصر التنك
ومنطق عصر التنك
وأبقى أغني على قمتي العالية
وأعرف أن الرعود ستمضي...
وأن الزوابع تمضي...
وأن الخفافيش تمضي...
وأعرف أنهم زائلون

وأنني أنا الباقية" (الصباح، 1992: ص21-22) ⁽¹⁾.

بذلك تستجيب "سعاد الصباح" وغيرها من الكاتبات العربيات لدعوة "هيلين سيكسو" Helene Cixous "وحثها النساء على الكتابة إذ تقول: "ولماذا لا تكتبين؟ اكتبين! الكتابة وجدت لأجلك، وأنت لذاتك" (Cixous, 1976: p.876).

تفيد "سحر الموجي" في شهادة لها أنها بدأت تعرف نفسها عندما بدأت تكتب رغم ما في الكتابة من متاعب، لأنها تجد في الكتابة الحياة التي تصنعها بقواها الذاتية، تقول: "بدأت أكتب، فبدأت أعرفني. رأيت الكتابة باباً لجنة المعرفة، لكن الجنة ليست سهلة المنال، فكان لا بد أن أخوض نيران جحيم (دانتي)، تحرقني نار حراب الشك المسلطة إليّ، ويكويني لهيب الاختيار، إما الموت أو الحياة،

1. في قصيدة أخرى من ديوانها "قصائد حب" تصرّح الشاعرة أن الكتابة هي وسيلتها لتحطيم القيود التقليدية، وتقرن بين كتابة الرجل وكتابة المرأة مشيرة إلى أن كتابة الرجل عادية يومية كالتدخين أما المرأة فتكتب بالطريقة التي تعطي بها طفلاً وبحماسة منحه حليها، انظر النص كاملاً في:

سعاد الصباح. (1992). **قصائد حب**. (الكويت: دار سعاد الصباح)، ص: 25-32.

فاخترت الحياة، اخترت الكتابة، اخترت الحقيقة التي أصنعها أنا ولا يقدمها لي الآخرون على طبق الفضة القديم" (الموجي، 1999: ص123).

تتخذ المرأة الكتابة وسيلة لاختراق القوانين والحدود التي شرعتها المؤسسة الأدبية الذكورية. وهذا ما تؤكد "مستغامي" في شهادة لها، تعتبر فيها الكتابة خرقاً للحدود التي يفرضها المجتمع، وبداية التساؤل فيما يمكن كتابته أو التفكير فيه، مما يعرض الكاتبة إلى رحلة خطيرة، فالكتابة تفتح غرfa يمنع فتحها" (Faqr, 1998: p.172).

تصر الكاتبة العربية على الانقطاع للكتابة، سقف الحرية الوحيد الذي يضمن لها التعبير عما يجيش في خاطرها دونما وجل، مما يبشر بظهور أنماط مختلفة من الميكتاتبة في نتاجها الأدبي، وهذا ما يلاحظه "إبراهيم طه" في قوله: "إذا كان الأدب ذاته واقعاً حرّاً فليس غريباً أن نجد عدة أنماط من الميكتادب في كل مكان، وعلى الغالب في الكتابة النسوية العربية" (Taha, 2007: p.210).

4. 3. أنماط الميكتاتبة في السرد النسوي العربي الحديث

يعود لجوء الكاتبات العربيات إلى توظيف ظاهرة الميكتاتبة في نتاجهن السردى إلى ثلاثة أمور أساسية. أولها أن الميكتاتبة توفر لهؤلاء الكاتبات فرصة ذهبية للابتعاد عن مضامين وتقنيات تقليدية وليدة الأدب الذكوري، كما تؤكد سعي الكاتبات لتأسيس أعراف أدبية خاصة بهن. وثانيها أن الكاتبات يتخذن الكتابة وسيلة بديلة عن الرجال، فهن يتزوجن الكتابة عوضاً عن الرجال. أما الأمر الثالث فيتعلق بدور الميكتاتبة في تقويض حدود الأجناس الأدبية السائدة لكونها نتاج المؤسسة الأدبية الذكورية (Taha, Ibid., p.212).

تنتشر ظاهرة الميكتاتبة في السرد النسوي انتشاراً واسعاً، وتتخذ لها عدة أشكال ومضامين يؤلف بينها النزعة الثائرة على السرد التقليدي ومقاومة أعرافه. من مظاهر الميكتاتبة البارزة في السرد النسوي الحديث لجوء الكاتبة إلى تصدير أعمالها الأدبية بتمهيد قصير تتطرق فيه لعملية الكتابة ودورها في حياتها مشيرة إلى الأسباب التي دفعتها إلى ولوج عالم الكتابة، وقد تستعين أحياناً بإحدى زميلاتهن فتؤدي عنها عملية التصدير للمجموعة، مثلما يظهر في مجموعة "لحظة لاختلاس الحب" للكاتبة الجزائرية "فضيلة الفاروق". إذ قدمت لمجموعتها المذكورة ابنة بلدها الكاتبة "زهرة ونيسي"، فاعتبرت توقف المرأة عن الكتابة الموت الحقيقي، تقول في تصديرها: "ولنكتب يا فضيلة

حتى لا نموت" (ونيسي، 1997: ص10). وفي هذا ما يشير إلى قيمة الكتابة لدى المرأة حتى أصبحت تعادل حياتها.

في مجموعة تحوي بعض الروايات والمجموعات القصصية تتساءل المصرية "عائشة أبو النور" في تضاعيف اعترافها الذي يتصدر المجموعة، عن سبب كتابتها وما جدوى الكتابة في عصر قنابل النابالم؟ وتجيب قائلة: "كانت تزورني في إجابات بالغة البساطة واليسر.. وهي أنني أكتب لأنني أحتاج أن أكتب كي أخرج ما في أعماقي فأعرف نفسي.. أكتب كي أتعرف على العالم وأفهم البشر من حولي. أكتب لأنني أدرك أننا معشر البشر جننا الحياة لنعيشها أنصافاً.. ولنقضيها في البحث عن النصف الآخر التائه في خضام الفوضى والزحام.. سواء كان هذا الآخر إنساناً.. أم عقيدة.. أو ورقة وقلم!" (أبو النور، 1988: ص6) (1).

تتخذ الكاتبة العربية نتاجها السردي وسيلة مزدوجة الأهداف، فتظهر من ناحية النظرة الذكورية الهجومية على إبداع المرأة، وتدافع من ناحية أخرى، عن هذا الإبداع مظهرة إصرار الكاتبات على تحدي الأعراف الأدبية والسلطة الذكورية. في قصة "عندما تثور النساء" للمصرية "منى رجب" تعبر إحدى الشخصيات، وهي امرأة كاتبة، عن استيائها من وصف الرجال لإبداع المرأة بالأدب النسائي. وذلك في الاجتماع الذي عقد لمناقشة حقوق المرأة ودورها في المجتمع، يقول الراوي: "أسفرت الكاتبة المرموقة عن أنيابها حين جاء دورها لتعرض محنتها الذاتية. قالت: بل الرجال يوجهون السهام المسمومة أيضاً إلى صدور المثقفات. إنهم يسمون ما نكتبه أدباً نسائياً" (رجب، 1998: ص14)، وفي هذا القول ما يوضح نفور الكاتبات من مصطلح الأدب النسائي.

من المآخذ الذكورية على أدب المرأة أنها تكتب أدباً لصيقاً بالعواطف دون أن تأتي بجديد حسبما يرد على لسان صديق الراوية في قصة "صديقي العشري" للبنانية "هاديا سعيد"، وفيها يقول مناقشاً الراوية في عملية الكتابة: "أسوأ الكتابات تلك التي انطلقت من العواطف المتأججة، لكنكن نساء وستظلن تفضلن العواطف، إن معجزة الإبداع هي تميزه عن الحكي، عن السرد العادي. عن الإخبار. المعجزة هي تحويل ما كان إلى حقائق أخرى" (سعيد، 1998: ص37).

1. نماذج عن تصدير العمل الأدبي بالحديث عن الكتابة، انظر:

هدية حسين. (2002). *وتلك قضية أخرى*. (م.س.)، ص: 11؛ أهداف سويف. (1999). *مختارات من أعمال أهداف سويف*. (م.س.)، ص: 3-14؛ اعتدال عثمان. (1987). *يونس البحر*. (م.س.)، ص: 5-10.

في رواية "مرافئ الوهم" للفلسطينية "ليلي الأطرش" تدافع البطلة "شادن" عن الكتابة النسائية واصفة جراءة الكاتبات على اختراق المحظورات الأدبية الذكورية، فتقول ردًا على رأي حبيبها الأول، "كفاح أبو غليون"، في كتابة المرأة، ما يلي: "قلة لجأت إلى التاريخ وأسقطته على الواقع، فظلت الإشكالية النسائية بارزة فيه، وكثير من الكاتبات تجاوزن تابوهات السياسة والدين والجنس بفنية عالية وملكن أدوات إبداعهن. كثيرات، قبلي وبعدي" (الأطرش، 2005: ص23) ⁽¹⁾.

يهيمن الحديث عن الكتابة ودورها في حياة المرأة، على السرد النسوي الحديث حتى تغدو الكتابة في نظر الكاتبات بديلاً عن واقعهن المعيش، وهي الحياة الحقيقية بنظرهن.

في قصة "ظروف طارئة" للمصرية "منى حلمي" ترى البطلة – وهي امرأة كاتبة- قيمة لوجودها وحياتها من خلال ممارستها الكتابة، فتقول ملخصة فلسفة حياتها بعد أن رفض رئيس تحرير إحدى المجلات نشر قصتها لظروف طارئة، لم تكن تلك الظروف سوى رفض الكاتبة التواصل العاطفي معه، تقول: "أنا أكتب إذن أنا موجودة. هذه فلسفة حياتي، كيف إذن يختبر رئيس التحرير كتاباتي؟! كيف يختبر وجودي؟" (حلمي، 1987: ص98) ⁽²⁾.

1. نماذج عن الأعمال السردية التي تصور النقد الذكوري لأدب المرأة ودفاع الكاتبات عنه، انظر: ملاحه الخاني. (1998). بنات حارتنا. (م.س.)، ص: 66؛ نوال السعداوي. (2004). الرواية (م.س.)، ص: 25، 28، 103، 117-118، 123؛ ليلي العثمان. (2007). صمت الفراشات. (م.س.)، ص: 191-192؛ هناء عطية. (2003). تمارين الورد. (م.س.)، ص: 63، سميرة المانع. (1999). "كتابة نسائية" في: الروح وغيرها. (م.س.)، ص: 105-108؛ عالية ممدوح. (2003). المحبوبات. (م.س.)، ص: 219-223.
2. تعد الكتابة موتيفاً بارزاً في أعمال الكاتبة "منى حلمي"، كما تجعل معظم بطلاتها من الكاتبات، نماذج عن ذلك، انظر: قصة "رغبة ممتدة في النوم"، "أشرف" في: منى حلمي. (1987). أجمل يوم اختلفنا فيه. (م.س.)، ص: 11-13، ص: 69-79؛ وقصة: "الفرن أغنية"، "أنا أو هو"، "بدون أوراق" في: منى حلمي. (1990). بدون أوراق. (م.س.)، ص: 51-68، ص: 115-122، ص: 169-171؛ وقصة: "قصتي معك"، "رسالة من امرأة وحيدة"، "إعلان زواج"، "كاتبة" في: منى حلمي. (1993). البحر بيننا. (م.س.)، ص: 14-11، ص: 59-64، ص: 85-87، ص: 137-138. وتكتف الكاتبات من حضور موتيف الكتابة في أعمالهن، انظر: نوال السعداوي. (2004). الرواية. (م.س.)؛ فضيلة الفاروق. (1999). مزاج مراهقة. (م.س.)؛ فضيلة الفاروق (2003). تاء الخجل. (م.س.)؛ أحلام مستغتمي. (1998). ذاكرة الجسد. (م.س.).

لا تجد "حلمي" متعة في الحياة تعدل متعة الكتابة التي تهبها النشوة والأمومة فتستعويض بها عن الرجل، حسبما ورد على لسان بطلة قصة "رغبة ممتدة في النوم" وفيها تقول: "جربت الكثير من متع الحياة، جربت متعة القراءة ومتعة السفر، جربت الحب، جربت متعة التميز في العمل، جربت الرقص، وجربت متعة التأمل في حكمة القدر لكنني لم أتوقف إلا عند ذلك الطعم من النشوة يملؤني وأنا ممسكة بالقلم: ترقب مقبل على الحياة، دفء غامض، رعشة ساحرة واحساس مفاجئ بالبهجة، وحين يتعانق القلم والورقة، تحدث لحظة إخصاب نادرة تهبني النشوة والكلمة، تهبني أمومة أصنعها وحدي دون رجل" (حلمي، 1987: ص12).

تدعم "سوزان لانسر" Susan Lasner تصريح البطلة المذكور، إذ تعتبر الكتابة مصدرًا لتحقيق الرغبة، وترى عملية القص الفعل الوحيد المعلن عنه، فيغدو السرد برأيها مصدر الإمكانات في عالم يعج بالانتظار، الخمول والسيطرة (Lanser, 1997: p.688).

في قصة "شهوة" تطلق "عفاف السيد" على هذه النشوة مصطلح "الأورجازم الإبداعي" الذي تشعر به بطلتها وهي تمارس عملية الكتابة بعد أن اكتشفت غياب نشوتها مع الرجل، يقول الراوي: "تذهبين وحدك مثل كل مساء، وبرتابة الخواء تدفعين شهوتك إلى حيزها التي ارتضيت منذ زمن أن تنحصر في حدود الكتابة، حتى قبل أن تدركي معنى (الأورجازم) الإبداعي أو مقدار ما يراق من طاقتك في الاستعداد لمقابلة رجل، رتبت مسبقاً أنه غير صالح للتعبئة" (السيد، 2003: ص11).

وعليه تستبدل المرأة الرجل بالكتابة حتى تستحوذ على حياتها، الأمر الذي يدفع المرأة إلى التماهي مع الكتابة على حد تعبير "نازك" بطلة رواية "امرأة من طابقين" للسورية "هيفاء بيطار" التي تقول: "كنت متوحدة مع الكتابة بكل حواسي لدرجة كنت أردد بيني وبين نفسي أنا الكتابة والكتابة أنا" (بيطار، 1999: ص15). وترى أن الكتابة منحة ربانية حلت في روحها، لا ترضى في أثناء ممارستها أن يعيقها أي عائق، لذا تكتب على صفحة بيضاء دون خطوط، تقول البطلة: "كانت الكتابة شيئاً لا علاقة له بما حولي، هوى قائم بذاته، نقطة من ماء إلهي نزلت في روحي [...] وأحضر أوراقاً ناصعة البياض والتي اشترط ألا تكون مخططة كي لا يحد أفكاري عائق حتى لو كان خط باهت" (بيطار، ن.م.: ص22) ⁽¹⁾.

1. الصحيح أن تقول: "حتى لو كان خطا باهتا" لا اعتبار كلمة خط خبراً لكان، وكلمة "باهت" نعتاً لكلمة خط، وقد أشرنا فيما تقدم إلى شيوع الأخطاء النحوية عند كثير من الكاتبات.

تصبح الكتابة في منظور المرأة تجسداً للحياة الحقيقية "بصورة مغايرة للرجال الذين ينظرون إلى الأدب نظرة غير محترمة، يتعاملون معه كأنه عادة يومية. أمر هامشي، نشاط في وقت الفراغ، فإن النساء يتعاملن مع الأدب باحترام هائل، ليس فقط كجهاز دفاعي للتغلب على عقبات الحياة الأساسية، إنما أيضاً كأمن شيء امتلكه مرة في الحياة، إنه الحياة ذاتها" (Taha, 2007: p.211).

تتخذ ظاهرة "الميتاكتابة" في السرد النسوي منحى آخر يعتبر أبرز مظاهرها، تعتمد فيه الكاتبة إلى تفصيل سيرورة كتابة نصها الإبداعي والمتاعب التي تواجهها في كتابة ذلك النص، وتلجأ إلى مناقشة نتائجها السردية ومقارنته مع نصوص سردية أخرى ليصبح موضوع النص سيرة الكتابة، مثلما نجد في أعمال سردية نسوية كثيرة.

في قصة بعنوان ("....!") للعراقية "هدية حسين" من مجموعة "وتلك قضية أخرى" تحاول الراوية كتابة قصة لكنها تخفق في ذلك وتوكل القراء بهذه المهمة قائلة: "بصراحة- واعدروني- لا فكرة عندي حتى الآن، وما تبقى من الوقت أدركته الشمس وامتصت ظلمته.. أنا مجهدة وآسفة جداً لأنكم رافقتموني كل هذا الوقت، أشعر بثقل في رأسي، هل يمكنكم أن تكتبوا القصة نيابة عني؟" (حسين، 2002: ص118).

تترك الراوية قصتها بلا عنوان ليقوم القارئ باختيار العنوان المناسب وبذلك تتيح له المشاركة في انتاج القصة، تقول: "بعد أن أفرغ من آخر كلمة فيها سأترك لكم اختيار العنوان المناسب، وهكذا أكون قد تركت لكم مساحة للمشاركة فيها" (حسين، ن.م: ص115). ثم تبين أهمية العنوان في القصة قائلة: "نعم تركت لكم مساحة من الحرية لاختيار العنوان، العنوان بالمناسبة نصف القصة، وقد يكون في أحيان كثيرة هو القصة نفسها" (حسين، ن.م: ص115).

تتحول الراوية إلى مناقشة بعض عناصر القصة كالنهاية والبداية أو فكرة القصة من خلال مخاطبة القراء ودعوتهم للمشاركة في انتاج النص، تقول: "ما رأيكم لو جعلنا النهاية مفتوحة ليضع كل واحد منكم النهاية التي يحب؟ [...]" ربما يسأل أحدكم عن فكرة القصة، قبل أن يتورط معي، سأطمئنكم أن قصتي لا تقف عند أبواب السلطة ولا تسأل عن المغيبين في السجون ولا علاقة لها بكوارث العالم الثالث.. لا أريد لقصصي أن تستقر في الأدراج، أريدها أن ترى النور ويقرأها أكبر عدد من الناس"

(حسين، ن.م: ص117)⁽¹⁾. وبذلك تعلن الراوية أن قصتها تخترق العادي والمألوف في النصوص السردية.

تسترسل الراوية في وصف المتاعب التي تواجهها في كتابة النص مشيرة إلى صعوبة البداية بشكل خاص، فتقول: "البداية عندي أصعب من النهاية، في نهاية القصة يمكن أن تقول كل شيء وتترك القارئ يفسر على هواه.. لكن البداية شكل مختلف.. الدخول في القصة يشبه - إلى حد ما- الدخول في نفق معتم طويل، عليك أن تجد السبيل إلى نهايته قبل أن يدركك الموت.. الموت هنا، موت الفكرة" (حسين، ن.م: ص118). بعد أن تعترف بإخفاقها في كتابة القصة، تطلب من القراء كتابتها وتفتح عليهم عنوانها، تقول: "إذا لم تتوصلوا إلى عنوان القصة التي ستكتبونها يمكنكم الاستعانة بالعنوان أدناه: (لا ساقية لهذه القصة)" (حسين، ن.م: ص118). وهكذا تصبح قصة "هدية حسين" مشروعاً لكتابة قصة، تناقش فيها مع القارئ عناصر وتقنيات القصة لتعيش في هذا العالم السردى بعد أن استنفذ السرد التقليدي معظم المضامين والقيمات الممكنة.

في قصة "التذكر بقدر أكبر من العاطفية" تهرب بطلة "نورا أمين" من واقعها المحبط لتجد راحتها وأنسها في عالم الكتابة، مفصلة الحديث عن بعض تقنيات السرد ورأيها فيها، تقول: "وتستطيع أن تستعويض عن إحباطك الليلي الذي يؤنسك من جراء رغبتك الحقيقية في الكتابة وعجزك الحقيقي عنها. في مثل هذه الحالات، أتفادى جيداً كل الحلول الممكنة كي احتفظ بيقظة مشاعري تجاه كل شيء، لعل لحظة الكتابة تلك تجيء ولو متأخراً. من هنا فإنني أعمل جيداً على مراجعة جميع الأحداث كل ليلة وعلى محاولة الربط بين تفاصيلها وبين بعض المفردات المشتقة من الأعمال الأدبية العظيمة، فالتضمين عادة ما يكسب التجربة بعداً ملحمياً جاداً وإن كان يزعزع قليلاً المسافات ما بين الماضي والحاضر والعكس، تلك المسافات التي تصلح في نظري للتدريب على الزهد في كل شيء

1. تفاصيل عن البداية والنهاية وأنواعها انظر:

Roger Allen. (1986). "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Short Story" **World Literature Today**. 60:2, pp.199-206; Ibrahim Taha. (1998/1999). "Openness and Closedness: Four Categories of Closures in Modern Arabic Fiction" **Journal of Arabic and Islamic Studies**. 2, pp.1-23.

وعلى التخلص من بقايا أوصال التفاعل العاطفي، ومن ثم النضوج الحقيقي وكتابة نص على مستوى عالٍ من البلاغة الأدبية" (أمين، 2003: ص26). وعليه توضح الراوية/البطلة الأسلوب الذي تعتمد فيه كتابة نصها رغم ما تأخذ عليه من مأخذ، وتؤكد دور الكتابة في خلق واقع حميمي تعيش فيه المرأة بعيداً عن قسوة وإحباطات الواقع المعيش.

تفرد الأردنية "سميحة خريس" روايتها "خشخاش" للحديث عن عملية الإبداع ودور المبدع في تشكيل روايته وشخصياته، متطرفة إلى ما يواجه المبدع من متاعب وعقبات، خاصة إذا كان المبدع امرأة، حتى تكاد روايتها تخلو من أحداث درامية تقريباً. وفي ذلك يقول "كمال الرياحي": "ورواية (خشخاش) لسميحة خريس من هذه الروايات التي زهدت في كتابة سيرة الإنسان لتكتب سيرة الكتابة الروائية، سيرة النص الذي نحن بصده" (الرياحي، 2005: ص162) ⁽¹⁾.

أما "مجدي ممدوح محمود" فيعتبر رواية "خشخاش" خطوة غير مسبقة في كشف خبايا العملية الإبداعية وذلك في قوله: "ولكن سميحة خريس- وفي خطوة غير مسبقة- تفتح على القراء وتبيح لنفسها إفشاء الأسرار الخاصة التي ترافق العملية الإبداعية منذ الإرهاصات الأولى وحتى ولادة واكتمال العمل على هيئة نص منجز" (محمود، 2005: ص191).

تستهل الكاتبة روايتها بالحديث عن العملية الإبداعية وتعتبر الكتابة معادلاً لحياتها فهي متنفسها الوحيد الذي يحررها من خيالاتها، تقول: "أريد أن أتففس، أن أكتب، لن أتعافى من خيالاتي إذا لم أكتب، أنا امرأة عادية بسيطة، أكتب القصص بين الحين والآخر [...] يا لجرأتي، أدعي اليوم أنني بصدد كتابة رواية، بعد الخواطر الساذجة والقصص التي لاحت في فترات متقطعة من حياتي، أدعي اليوم أنني بصدد رواية" (خريس، 2000: ص22)، ثم تشرع بالحديث عن متاعب الكتابة الإبداعية وتطورها حتى تصبح نصاً منجزاً، متطرفة إلى بعض الأفكار الأدبية، فتقول: "عليّ أن أوافق القائلين بأنّ النص يكتب نفسه، قد أبدأ من الوسط وأنتهي قبل البداية، قد أسمى الشخصية قبل رسمها أو العكس، ستختار الكلمات نفسها فتزج بأحرفها مثل غفاريت صغيرة بين رأس القلم وفراغ الصفحة، أنا لا أبتغي إجهاد عقلي في عملية معقدة، ولكنني سأترك الكتابة تتحدث كما شئت، ثم أعمل فيها

1. دراسة مفصلة عن رواية "خشخاش" تحوي عدة مقالات لعدد من الدارسين عن الرواية، انظر: نضال الصالح. (2005). سميحة خريس - قراءات في التجربة الروائية. (عمان: أمانة عمان).

إبرتي ومغزلي أو فآسي وسكيني، سأصل واقطع، أضيف وأرمي، لست إزاء حالة خلق أبدأها بكن فيكون، ولكني أمام عمل مؤلم أشعر به كغم يقتات من روعي أو حالة تتقدم مثل أمواج تجتاح شواطئي، تتحداني وكأنها تكرر هني، تتحداني، وكأنها تعشقني، إذا ما اكتمل توهجها ستسلمني جسدها لأفصلها كما أهوى، سيحدث ذلك وسط هذا السكون، أعرف أنه سيحدث" (خريس، ن.م: ص26).

تقوم رواية "خشخاش" على عملية تناوب السرد والحوار في مناقشة العملية الإبداعية بين السيدة الكاتبة ومخلوق أنثوي غريب انبثق من أصيص نبتة خضراء، نصفه بشر ونصف السفلي سمكة، وقد أعلن هذا المخلوق أنه مشروع كاتبة، تقول الكاتبة عن المرأة السمكة: "كلماتها أفصحت عنها أنها مشروع الكتابة" (خريس، ن.م: ص32).

توظف "خريس" هذه الشخصية الغرائبية لتطرح كل القضايا المرتبطة بالعملية الإبداعية التي تبدأ بفكرة صغيرة سرعان ما تكبر شيئاً فشيئاً حتى تتحول إلى نص منجز. تقول الراوية عن تحول ذلك المخلوق إلى امرأة: "ما عادت جسداً عارياً بحجم الكف، أصبحت امرأة مكتملة واقفة بباب حجرتي متكنة إلى الجدار بمرفقها، ثانية جسدها في دعة" (خريس، ن.م: ص31). تجري "خريس" حواراً بين المرأة السمكة والكاتبة تعكس فيه ما يورق المبدع من متاعب الكتابة، وفي ذلك، يقول "مجي ممدوح محمود": "استطاعت سمحة خريس عن طريق الحوار مع هذا الكائن أن تطرح كل القضايا التي تؤرقها في العملية الإبداعية، الهموم النقدية، وهموم الرقابة وذلك في حوارات متخيلة مع المشروع الكتابي (عروس البحر)، امتازت بالعفوية والإبداع الفني وابتعدت عن المباشرة في مناقشة قضايا هي في الأساس أفكار تجريدية، ولكنها استطاعت أن تحولها إلى حوارات درامية فنية" (محمود، 2005: ص193).

تقوم المرأة السمكة بتثوير الكاتبة ضد النقد داعية إياها إلى كتابة تخترق الأعراف المألوفة، فتقول: "تخافين النقد!! لست مبدعة أصيلة إذا، إذا كتبت بعقولهم فإنهم من يؤلف الرواية لا أنت" (خريس، م.س.: ص36). تتحول الكاتبة فيما بعد إلى الحديث عن ممارسات الرقيب "حسن الشوابكة" مع المرأة الكاتبة إن تفوهت بكلمة مغرية مثل هيت لك، وتنبه المرأة السمكة منه قائلة: "عليك أن تفكري به جيداً قبل أن تتفوهي بكلمة، خاصة عندما تقولين هيت لك وما شابه من ألفاظ خارجة" (خريس، ن.م: ص39).

تستحوذ الكتابة على حياة وفكر الراوية حتى صارت تخشى فقدان يدها وتبحث عن وسيلة كتابة بديلة، هي الكتابة بأصابع القدم، حسبما يظهر من حديثها الطويل مع المرأة السمكة (خريس، ن.م: ص46).

الأمر الذي يوضح أهمية الكتابة في حياة المرأة حتى باتت تخشى فقدان يدها، وتبحث عن بديل رافضة التخلي عن الكتابة مهما كان الثمن.

ترى المرأة الكاتبة في ساعات الليل أفضل الأوقات لكتابتها، وعندما تزورها المرأة السمكة الملهمة نهاراً تنزعج منها وتقول لها: "زوريني ليلاً، لا مكان لك في النهار" (خريس، ن.م: ص32). تدخل المرأة السمكة في نقاش مع الكاتبة حول الحكمة موجهة نقدها للحكمة التقليدية قائلة: "أنتِ حقا تقليدية، تفهمين الرواية، بداية وحكمة وأحداثا متسلسلة، إذن لا بد من نهاية، وتزوجوا وعاشوا في ثبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات، توتة توتة، خلصت الحدوتة" (خريس، ن.م: ص55). وبذلك تتحول "خريس" من مبدعة للنص إلى ناقدة له "وكأن هذه الآراء النقدية تمزج بالرغبة ومحاولة الوصول إلى رواية جديدة تتجاوز المؤلف وتقبل التحدي وتصل عبر توقع التغيير والتطور نحو الحداثة التي تتجاوز التقاليد الواقعية للرواية، كما أنها من وجهة أخرى تحد من سلطة المؤلف الأبوية على نصه، ناسفة تسلطه وهيمنته، بل إنها تضعه أحيانا في موقع المحاكمة والمساءلة" (دودين، 2005: ص152-153).

تثير المرأة السمكة غضب الكاتبة عندما تطلب منها الكاتبة مغادرة بيتها بسبب حاجة ابنها إليها، فترفض المرأة السمكة مصررة على البقاء، الأمر الذي يجعل الكاتبة تلعن حكايتها وهي تقول: "اللجنة على هذه الحكاية، يجب أن تنتهي، لا أريد أن أكتبها.. لا أريد" (خريس، م.س: ص68). وفي هذا إبراز لإلحاح الكتابة عليها في أوقات لا تكون مهيأة فيها لذلك.

تتعب المرأة الكاتبة من الحوار مع ملهمتها "عروس البحر" وتقرر ألا تفتح لها الباب، فلا تقوى بعدها على الكتابة، عندها تعود وتتوسل إليها أن تأتيها لأنها لا تريد أن تكون امرأة تقليدية لا تقوم إلا بأعمال البيت وتمضي أيامها برتابة، ثم تحمل الماء وتروي النبتة وتمسح عنها الغبار معذرة لها عن إهمالها، وتطير من فرط السعادة مع عودة المرأة السمكة إليها فتقول: "تعانقنا وكأنها أزمة عابرة، وعادت تفتersh الحياة وكأن شيئا لم يكن" (خريس، ن.م: ص94). وبذلك توضح "خريس" أن الكتابة بالنسبة للمرأة أضحت تعادل الحياة. فلا قيمة لها ولا مغزى لحياتها دون كتابة، رغم المتاعب والآلام التي تواجهها في علمية الكتابة تصير موازية لآلام المخاض، "فإن حالة الإبداع كما تقدمها سميحة خريس حالة مخاض عصيب، فولادة النص الإبداعي دائماً ولادة متعسرة يعيش أوجاعها الكاتب في عتمة فضاءات الكتابة وحيداً دون مساعدة أي كان" (الرياحي، 2005: ص167).

بعد عودة المرأة السمكة للمرة الأخيرة لا تقوى الكاتبة على مواصلة الكتابة وتختفي ملهمتها إلى غير رجعة، تقول الكاتبة: "آخر عهدي بها اختفت تمامًا، لم أشعر بالحنين إليها أو الرغبة في استدعائها، لم أجد حماسًا لكتابة الرواية، مزقت أوراقها واسترحت، وكأنها مجرد قطرة ندى تبخرت وتركنتني في سلام" (خريس، م.س.: ص106).

يبدو أن الكاتبة تنازلت عن مشروعها الإبداعي لما واجهت خلاله من عناء لكنها تعود إليه وتدعو روايتها للانفتاح من جديد، كما يتمثل في قولها: "وفجأة وانتني فكرة مدهشة، سأركض بكل ما أملك من قوة، وأختار الأزقة الضيقة، سأدخل إلى أماكن لم تطأها قدمي من قبل، أماكن لا أعرفها وبالتالي هناك شخص ما، آخر، لا يعرفها، سأضيعه وأضيع نفسي.. سأركض حتى آخر الصفحات، سأجتاز الغلاف وأختفي، سأنتهي من هذه الرواية، سأنتهي" (خريس، ن.م.: ص107).

مما تقدم يتضح أن "خريس" تهرب من واقعها الحقيقي لتعيش في عالم الكتابة ساردة سيرة روايتها حتى يصح تسميتها رواية الرواية برأي "كمال الرياحي" إذ يقول عن رواية "خشخاش": "ومن ثم تصدق عليها عبارة (رواية الرواية) بامتياز، فالمغامرة الحق تتمثل في إقناع القارئ بنص يروي نفسه، أو يأكل من نفسه في أكثر من مائة صفحة دون أي تطعيم بأحاديث جانبية أو استطرادات أو إغراءات حكائية من نحو قصص الحب أو مشاهد الجنس" (الرياحي، 2005: ص171).

أمّا "نورا أمين" فتنهج في روايتها "قميص وردي فارغ" نهجًا آخر تزوج فيه بين الفن السردي المتخيل والواقع الحقيقي، مما يثير الدهشة والتساؤل في نفس القارئ حول ما يقرأ، أهو نص سردي متخيل أم مقطع من سيرة الواقع الذي عاشته الكاتبة؟! وذلك لما تحويه الرواية من تفاصيل حقيقية لحياة الكاتبة، تشعر بعدم الفصل بين تجربة الكتابة وتجربة الحياة، إذ تذكر اسمها الحقيقي "نورا أمين" في تضاعيف الرواية وتعلن عن ذهابها إلى دار شرقيات لنشر روايتها، تقول: "حسنًا. حسنًا جدًا يا عزيزي. تريد أن تردني إلى متن الواقع إذن. فهل تظنني قد غادرته؟ غداً أذهب إلى "شرقيات" لأعرض هذا "النص" (أم أقول "الرواية"..). أستجمع قواي الذاهبة نحو إنهاك أكيد، وأحاول إنقاذ الكتابة من المد والجذور الذي يمارسه علينا الواقع ومبعوثه الوردي (أنت؟!..). أضع حدًا لهذا الروائي الـ.. قبل أن يدخل في متاهات السرد المتكرر" (أمين، 2004: ص79). وبذلك تحول "أمين" واقع الكتابة المتخيل إلى واقع حقيقي تعيش فيه مؤلفة نلتقيها بشحمها ولحمها في مواضع عديدة من الرواية، تقول الرواية: "أنهيت الفصل الافتتاحي الماضي بتعاضم الأبيض الضبابي وحده لتبتعد عني أية شبهة في استغلال الخيال الأدبي لأغراض غير أدبية. عنونت الأمر برمته (قميص وردي فارغ)

راحة لضميري. [...] وقعت في أسر افتتاني بكتابة نشوتي المأمولة، ضحيت بما كان يمكن أن يكون في الواقع، أملاً في أوراق بليغة وخيال موثق، اخترقت المحظورين: كتبت عن واقع سافر، عن رجل من لحم ودم، عن داخلياتي أنا المرأة الراوية الوحيدة. [...] ربما سأظل أطلع إلى القميص الوردي الفارغ معزية نفسي بأنه أفضل ما كتبت. وهكذا يصير ألا نلتقي مرة أخرى، ويصير أيضاً أن يزداد فهمي للخيال والكتابة" (أمين، ن.م: ص20-21). تؤكد هذه الأقوال عدم مغادرة الكاتبة الحقيقية نصها، وعنايتها بإبراز حضورها في عالم النص مخترقة بذلك مقولة "رولان بارت" "Roland Barthes" "موت المؤلف"، وهذا ما يشير إليه "سيد محمد السيد قطب" عن رواية "قميص وردي فارغ" بقوله: "تجاوز الكاتبة دورها في صناعة الحكاية لتدخل إلى الخطاب بصفتها المؤلفة التي تقاوم مقولة (موت المؤلف)، لتعلن عن وجودها الحيوي داخل الرواية، ومتخطية نمطية الخطاب الروائي ذاته، لتقف موقف الناقدة من العمل الذي كتبه" (قطب، 2000: ص168) ⁽¹⁾.

تتخذ رواية "قميص وردي فارغ" مسارين أحدهما متخيل والآخر حقيقي، وتسعى الكاتبة إلى تسخير المسار المتخيل لخدمة المسار الحقيقي، فتضمن الرواية بعض الآراء الأدبية من خلال خطابها لحبيبها المتخيل المخالف لكل الرجال، وتجعله ملهماً لها وأداة لنقل آرائها، فتورد في موضع من الرواية رأي "مارجريت دوراس" "Marguerite Duras" بعدم إطلاع المرأة حبيبها على ما تكتب، فتقول: "أعطيته تلك الكتابة دون أن أعلم بأمر النصيحة التي بعثتها إلينا مارجريت دوراس: (لا يجب على النساء أن يدعن عشاقهن يقرأون ما يكتبن)" (أمين، ن.م: ص21). ثم تعرب الراوية عن مدى نشوتها في الكتابة عبر خطابها لحبيبها الذي تقول فيه: "أقول لك إن جميع لحظات نشوتي كتابية، وإن قمة تعلقي بالقميص الوردي كانت لحظة أن حفرت حروف وكلمات وجمل فقرة القميص الوردي، وأردد ما كتبت آنذاك وأحاول أن استحضر تلك النشوة المستعصية على الاستحضار والتكرار فأحصل عوضاً عنها على نشوة جديدة في التلفظ بكلمات القميص الوردي أمامك" (أمين، ن.م: ص28). ثم تفصح عن خطتها في كتابة روايتها بعد أن انفصلت عن حبيبها، وكيف جعلتها تتوزع على عدة فواصل، فتقول: "ينبغي أن أكتب هنا عما حدث بعد أن انفصلنا، وعلى الرغم من أنني التي قررت هذه الفواصل الموجزة إلا أنه يبدو أنني لن أستطيع أن أضيف إليها أكثر من

1. تفاصيل وافية عن رأي "رولان بارت" "Roland Barthes" في مصطلح موت المؤلف، انظر:

رولان بارت. (1999). **هسهسة اللغة**. ترجمة: منذر عياشي. (حلب: مركز الإنماء الحضاري)، ص: 75-83.

فاصل آخر أو اثنين، لسبب ما لا أدريه. لذلك فسوف أترك كتابتي على سجيتها، لأنني لم أعد أستطيع أن أخطط لها وما زلت لا أعرف بعد إذا ما كنا في فضاء قصة أم رواية، ويبدو أنني لا أعرف أساساً كيف تصنع رواية سوى أنني سوف أحاول الاحتفاظ بحواس يقظة ونفس طويل إلى آخر المطاف" (أمين، ن.م: ص32).

تتحول الكاتبة/الراوية إلى ناقدة توجه أول ما توجه نقدها لكتابتها لما فيها من تكرار كثير، تقول: "في ورطة التكرار تلك، التي سقطت فيها حياتي كلها، أجد نفسي رغماً عني مدفوعة ليقين أنني (إله التكرار) لأن كل ما أراه وأسمعه وأفعله قد حدث من قبل في واقع أو في حلم، وكلمات تفرض نفسها على طرف لساني فلا أندesh وأعطيها ما تريد: أنطق بها" (أمين، ن.م: ص42).

تعلن "نورا أمين" عن حلمها في تغيير الواقع من خلال الكتابة، موجهة الخطاب لحبيبها ومعبرة عن رأيها في تقنية بنية الرواية، حيث تقول: "البنية المحكمة هي بنية الواقع الذي أستميت لتغييره، أكافح كي أخلق لنا هامشاً خارج التشابهات والتكرار" (أمين، ن.م: ص50).

تنتهي علاقتها بحبيبها وتنفصل عنه لتنتهي روايتها بعدة تساؤلات تقول فيها: "وهل وقعت في أسر افتتاني بالكتابة فوضعتك في منافسة غير متكافئة؟ أم أنني صرت امرأة عملية تستطيع إنهاء العلاقات جيداً دون ندم لتنتقل إلى أمور أخرى (كالقميص الأسود الطويل، مثلاً)؟ هل ينحسر الماضي عني بعد أن حكيت قصتي في هذا النص، وتصبح هديتي أنني (امرأة كتبت في هذا الزمن)؟" (أمين، ن.م: ص85). هذه التساؤلات تفصح عن دور الكتابة في حياة المؤلفة حتى جعلت موضوع روايتها الرئيسي سيرة انكتابها، وفي ذلك يقول "إبراهيم طه": "تموضع أمين براءة الكتابة ذاتها في مركز وعيها وبالتالي تصبح قمة عنايتها، وفي هذه الحالة لا يستخدم النص كأداة إنما كواقع تبغي تطويره بشكلٍ تتمكن من العيش داخله" (Taha, 2007: p.208).

انطلاقاً من مبدأ انتهاك الأعراف الأدبية الذكورية في السرد النسوي الحديث تقوم الكاتبة بمهمتين: كتابة النص ومن ثم نقده أو نقد غيره من النتاجات الأدبية، أو مقارنة تلك النتاجات بأعمالها، ونحو ذلك مما يندرج في باب التجريب في الأدب، هذا التجريب الذي يعد أحد المظاهر البارزة في ثورة السرد النسوي الحديث⁽¹⁾.

1. تفاصيل أخرى عن حضور الخطاب النقدي في السرد النسوي، انظر:

رفقة محمد دودين. (2005). "رواية النص وتوظيف العجائبي" في: سميحة خريس - قراءات في التجربة الروائية.

(م.س.)، ص: 149-154.

تندرج رواية "أطيف" للمصرية "رضوى عاشور" فيما يسمى رواية الرواية، وتقوم البطلة/الكاتبة بسرد سيرة روايتها والأساليب التي وظفتها فيها، ثم تجوز إلى نقل رأي النقاد في رواية أخرى لها تحمل اسم "غرناطة" وكيف ردت على نقدهم، فتقول: "حين صدرت رواية غرناطة ربط أكثر من ناقد بينها وبين فلسطين واعتبر البعض أنني اتخذت من سقوط الأندلس معادلاً لضياح فلسطين. فاجأني ذلك الربط الذي لم يدر بذهني طوال فترة كتابتي النص [...] ثم إنني لم أسلم بضياح فلسطين ولا أملك نفسي أن أتحدث عنها عبر غرناطة. وفاجأت الصحفي بأن غرناطة كانت معادلاً لخوفي أثناء حرب الخليج. وكنت صادقة" (عاشور، 1999: ص221).

تتحول الرواية/الكاتبة في موضع آخر من رواية "أطيف" إلى مدح كتابة الكاتب الفلسطيني "إميل حبيبي" والأسلوب الذي اتبعه في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". وتدحض سمة السخرية عن كتابتها قائلة: "كان إميل حبيبي بارعاً يعرف كيف يضحك قارئه ويضحك هو نفسه حتى وهو ينقل أكثر التجارب وطأة [...] يضفر إميل حبيبي المضحكات بالمبكيات، يغلف المأساة بالهزل، تلتقط عينه عناصر المفارقة مهما كان الموقف مفاجئاً. لست كاتبة ساخرة مثله ما العمل؟ لكن الدقة شرط من شروط الكتابة واختزال الحياة إلى مأساة خالصة من منزلق إلى الكذب" (عاشور، ن.م: ص228-229).

يتكرر الخطاب النقدي في نصوص سردية نسوية كثيرة، وتتحول الكاتبة إلى ناقدة مخترقة بذلك الأعراف الأدبية الذكورية⁽¹⁾. في رواية "مزاج مراهقة" للجزائرية "فضيلة الفاروق" تنثور البطلة "لويزا" على أدب "ألبير كامو" "Albert Camus" وتكره للإنسان الجزائري الذي صورته في نصوصه مجرد إنسان عابر سبيل، ولذا لا تعتبر أدبه عالمياً، بل هو أدب استعماري كشعبه (الفاروق، 1999: ص147). ثم تنتهي عنه لتكيل المديح لبعض الأدباء العرب مشيرة إلى الحسد الذي يبطنه الغرب لهم في قولها: "أتصور لو أن للغرب كاتباً مثل عبد الرحمن منيف، أو سعد الله ونوس، لأرسلوا طائراتهم لحرق كتبنا، ماذا يعرف الغرب عن المشاعر غير الدقائق القليلة التي يمارسون فيها الجنس ليكتبوا أدباً إنسانياً يعتلي عرش الأدب" (الفاروق، ن.م: ص147-148).

1. نماذج عن نقد نتاجات أدبية غيرية أو ذاتية في السرد النسوي، انظر:

مي خالد. (2005). *مقعد أخير في قاعة إيوارت*. (م.س.)، ص: 23، 48، 106، 118، 134، 143، 169، 215-216، 222؛ سميحة خريس. (2000). *خشخاش*. (م.س.)، ص: 23، 28-29، 40-41؛ علوية صبح. (2002). *مريم الحكايا*. (م.س.)، ص: 24؛ رضوى عاشور. (2003). *قطعة من أوروبا*. (م.س.)، ص: 144، 153.

تحتدم ثورة "الفاروق" لما ترى من تهميش للأدب العربي مقابل التمجيد الذي يلاقيه الأدب الغربي وترفض المعايير المتبعة في تحديد عالمية الأدب، فتقول: "هل يمكن أن تكون قيمة الجائزة هي التي تحدد عالمية الشخص، فكلما كانت أعلى كان صاحبها أكثر عالمية، أم يكفي أن يكون الغرب هو من يمنح الجوائز لنصبح عالميين، إذا منحنا نحن جائزة أعلى من نوبل لفنان أو كاتب أو سياسي غربي فهل سيعترفون به أنه عالمي" (الفاروق، ن.م: ص148). وبذلك يتحول الخطاب النقدي عن المحلية إلى العالمية وهي تناقش النظرة الغربية للأدب العربي والمعايير اللاموضوعية المتبعة في منح جائزة نوبل أو غيرها.

تعنى "فضيلة الفاروق" بتوجيه الإطراءات الأدبية لعينات من الأدب النسوي العربي والترويج لها. فعندما التقت البطلة "لويزا" ابن خالتها "جمال" في مدينة قسنطينة، يخبرها أنه قدم المدينة لترتيب بعض الأمور وشراء رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، حسبما ورد في قوله: "وسأرى رواية أحلام مستغانمي هذه التي قيل إنها أقامت قسنطينة ولم تقعد لها بعد"، وعندما تخبره "لويزا" نفاذ الرواية من السوق يسألها: "ألهمه الدرجة الرواية جميلة؟"، فتقول: "شيء لا يتصور، إنها تختلف عن الكتب التي تباع (العرام بألف)، إنها الرواية الوحيدة التي بيعت بسعرها" (الفاروق، ن.م: ص236). في هذه الأقوال تصور الكاتبة تدمرها الشديد لتهميش الأدب العربي عالمياً، مظهرة سمو الأدب العربي على الأدب الغربي الذي يعتبر أدباً عالمياً وفق معايير لا تمت إلى الأدب بصلة – على نحو ما تقوله الكاتبة – ثم تروج لرواية "ذاكرة الجسد" مشيرة إلى سرعة نفاذها من السوق رغم سعرها المرتفع. وبذلك تتجرد الراوية من واقعها الحقيقي لتعيش في عالم النص الحميمي وتتحوّل روايتها إلى منصة أدبية نقدية تعالج فيها بعض المواقف النقدية مدافعة عن مكانة الأدب العربي على الصعيد العالمي. وفي ذلك يقول "بوشوشة بن جمعة": "ويندرج اقحام مثل هذا الخطاب النقدي في سياق الخطاب الروائي في إطار مساءلة القارئ المفترض وتقنيات الكتابة المستعملة وحتى مساءلة الناقد المفترض، فتصبح الكتابة في ضوء هذا المنظور النقدي سبيل المرأة الكاتبة إلى الوعي بذاتها في الوجود وتحول الرواية استناداً إلى هذا الأفق المعرفي إلى مغامرة ترتاد الوجود بغية إعادة صياغة الكينونة" (بن جمعة، 1999: ص21).

إنّ لجوء الكاتبة العربية إلى توظيف الميثاكتابة بمختلف مظاهرها يأتي ليؤكد قيمة الكتابة في حياة المرأة العربية حتى أصبحت هي الواقع المثالي الذي تعيش فيه بعيداً عن كل المفاهيم الذكورية المهيمنة على واقعها الحقيقي. هذا الواقع الذي تنتزع ذاتها منه منقطعة إلى عملية الكتابة والإبداع كواقع بديل تعيش فيه ساردة تارة سيرورة انكتاب نصها، وموجهة تارة أخرى خطابها النقدي، إما

لنتاجها أو لنتاجات أدبية أخرى، مستغلة هذه الفرصة للدفاع عن الأدب النسوي ورد الهجوم الذكوري عليه ونحو ذلك. وبذلك تظهر الميثاكتابة إحدى الآليات الناجعة التي يعتمد عليها السرد النسوي في ثورته على الأعراف الأدبية التقليدية ووسيلة جيدة لخلخلة نظرية الأجناس الأدبية التي وضعتها المؤسسة الذكورية.

5. السرد النسوي الحديث – انتهاك لنظرية الجنس الأدبي

من مظاهر ثورة السرد النسوي، ظاهرة المزج بين الأجناس الأدبية إلى درجة تغييب حدود الجنس الأدبي. وهي ظاهرة حدائية تعني تداخل عدة أجناس أدبية في النص الواحد، مما يؤدي إلى تقويض مفهوم الجنس الأدبي الصافي. وفي ذلك يقول "سعيد يقطين": "إنّ إلغاء الحدود والعلاقات بين الأجناس الأدبية هو القاسم المشترك بينها، وأول درس تعلمنا إياه نظريات الأجناس المختلفة هو غياب (الجنس الصافي) بسبب التعالقات المتعددة بين مختلف الأجناس والأنواع" (يقطين، 1999: ص104) ⁽¹⁾.

يشير "إدوار الخراط" إلى الحدود الواهية بين الأجناس الأدبية قائلاً: "إنّ الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة والقطع والتحديد التي كانت قائمة في فترة سابقة، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية (الخراط، 1994: ص13). يعزو "الخراط" هذه الظاهرة إلى عدة أسباب أهمها تغير الظروف الاجتماعية والسياسية في المجتمعات العربية نتيجة الهزيمة وانهيار المشروع القومي وسقوط الآمال العريضة المعلقة على ما سُمّي الاشتراكية، فكان مزج الشعر بالقصة "هو أحد الردود الممكنة والفعالة على ما في الواقع من قبح وتدهور، كما أنه أحد الوسائل الممكنة للسعي إلى جمال معيّن ومعرفة معينة، وإذا لم يكن ذلك في سبيل الوصول إليهما، فليكن على الأقل في سبيل مساءلتهما أو السعي إليهما" (الخراط، ن.م: ص20).

يوظف السرد النسوي ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية كاستراتيجية لمقاومة الأعراف الأدبية التقليدية ونظرية الجنس بكونها نتاجاً ذكورياً صريحاً، لم يكن للمرأة أي دور فيها. في تقديمها لمجموعة "يونس

1. تفاصيل وافية عن تداخل الأنواع الأدبية وتطورها، انظر:

كوثر جابر. (2005). *الكتابة عبر النوعية*. (م.س.)، 98-103؛ محمود غنايم (2002-2003). "العبر نوعية في الأدب العربي الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفن القصصي". *الكرمل*. العددان 24/23، (حيفا: جامعة حيفا – قسم اللغة العربية وآدابها)، ص: 193-208.

البحر" تدعو "اعتدال عثمان" إلى مقاومة القوالب الثابتة في السرد التقليدي والثورة عليها، قائلة: "وفي تصوري أنّ هذه القوالب الثابتة المستهلكة خصوصاً في مجال الإنشاء الأدبي تحتاج إلى حركية الزلزلة وعصف المغامرة وجسارة الحلم والتجريب والنتياع البحث الدائب عن الشكل الذي يلتحم بهذا كله" (عثمان، 1987: ص7). وتدعو إلى العمل على إيجاد شكل أدبي جديد تطلق عليه "الكتابة الجديدة" يميزها المزج بين الشعر والسرد، فتقول عن مجموعتها: "هذه نصوص إبداعية فيها من الشعر رؤاه، وفيها طرف من القص محدق بالشعر، أو أن الشعر هو الذي يحدق بالقص كما الغمام الولود، لكنها نصوص ليست شعراً، ولا قصاً خالصاً وإنما تحاول أن تكون كتابة جديدة فحسب" (عثمان، ن.م: ص5). لا تريد "عثمان" لهذه الكتابة أن تخضع لأعراف ثابتة، بل تريدها متحركة تنهل من عالمي الشعر والنثر حسبما يقتضيه النص، تقول: "قد يلمح القارئ في بعض النصوص شيئاً من القص وقد يلمح في بعضها الآخر شيئاً من الشعر، وقد يتبلور القص في نص بعينه، وقد يبرق الشعر ليختفي في نص آخر، فتبدو الكتابة على أعراف غير ثابتة، متحركة على الدوام، تتراوح بين الشعر والنثر، بين شكل القصة وشكل القصيدة، بين الغنائية والسرد" (عثمان، ن.م: ص8-9). تشير أقوال "عثمان" إلى رفض المرأة الكاتبة الأعراف التقليدية والخضوع لنظرية الجنس الأدبي، وتسعى إلى تقويضها بوسائل عديدة.

يطلق "إدوار الخراط" على هذه الكتابة الجديدة التي تدعو إليها "عثمان" مصطلح "القصة-القصيدة"، لما تحوي من مزج بين عناصر النثر والشعر، فيقول: "ما أسميه (القصة-القصيدة)، في النهاية، اقتراح بتسمية (شكل) أو (نوع) له قسماته التي حاولت أن أشير إليها بقدر ما يسعني من الدقة، أولاًها: الوجة [...]. وثانيها: الكثافة والتركيز، وهي قرين الوجة والزهد في الحشو والإسهاب وثالثها: إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلها ولعلها المعيار فهي، في النهاية، سيادة السردية [...] ولعل من المهم هنا أن (القصيدة) - أي ما يقصد إليه الكاتب قصداً، لها اعتبارها - على خلاف ما يقال عادة" (الخراط، 1994: ص5) ⁽¹⁾.

1. تدرج "القصة-القصيدة" فيما يطلق عليه "الخراط" "الكتابة عبر النوعية"، لمزيد من التفاصيل انظر:

كوثر جابر. (2005). الكتابة عبر النوعية. (م.س.)، ص: 96-171؛ إدوار الخراط. (1994). الكتابة عبر النوعية -

مقالات في ظاهرة "القصة - القصيدة". (م.س.)، ص: 9-22.

لا تعتبر دعوة "اعتدال عثمان" إلى تقويض الأعراف الأدبية التقليدية، جديدة فقد سبقتها بفترة طويلة الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" (1923) حين تجرأت على عمود الشعر العربي وقوضت قواعد علم العروض التي وضعها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (712-778)، مما يعكس بداية النزعة لدى الكاتبات العربيات نحو تقويض الأعراف الأدبية التقليدية، ويثبت شهيتهن النهمه للإنتهاك، التدمير والتقويض (Taha: 2007: p.212) ⁽¹⁾.

ولعل ما يكمن خلف اختراق حدود الجنس الأدبي وتداخل الأجناس في السرد النسوي هو موقف الكاتبات من نظرية الجنس والنوع الأدبي، لا اعتبارها نتائجاً ذكورياً صرفاً، وإن لم تكن النظرية ذكورية بالفطرة فمن المؤكد أنها تعكس السيطرة الذكورية في ممارستها وذكورية أساليبها (Eagleton, 1995: p.5). وهذا ما تؤكد كل من "ماري دالي" "Mary Daly" و"مارغريت دوراس" "Marguerite Duras" إذ تريان "أنّ التنظير كان ظالماً للنساء وقد سعى بصورة رئيسية إلى تعزيز قوة الذكر" (Eagleton, Ibid., p.5) ⁽²⁾.

ترفض الكاتبات الخضوع للنظرية مؤثرات الاعتماد، في نتاجهن الأدبي، على خبراتهن لما فيها من تأكيد على ذاتية الكاتبة، حسب منظور "هيلين سيكسو" "Helene Cixous" التي تقول: "النظرية غير شخصية، عامة، موضوعية، وذكورية، أما الخبرة فشخصية، خاصة ذاتية وأنتوية، وأن مقاومة النظرية وسيلة لتقويض أولويتها بواسطة إعلاء شأن التعبيرات التي كانت تحتل مكانة ثانوية كالخبرة، الجسد، الفرحة، والأم" (Eagleton, Ibid., p.6). وتنزع "جان تومبكينز" "Jane Tompkins" إلى الاعتقاد أنّ "النظرية ذاتها، على الأقل حسبما تمارس عادة، قد تكون معروفاً ذكورياً، على النساء والرجال تجنبه" (Tompkins, 1997: p.1104).

1. تفاصيل وافية عن مشروع "نازك الملائكة" وولادة الشعر الحر، وموقف المؤسسة الأدبية الذكورية من مشروعها، انظر: عبد الله محمد الغدامي. (1999). تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. (م.س.)، ص: 11-28؛ نازك الملائكة. (1965). قضايا الشعر المعاصر. (بغداد - مكتبة النهضة)؛ شموئيل موريه. (1986). الشعر العربي الحديث 1800-1970. ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح. (القاهرة: دار الفكر العربي)، ص: 283-310.

2. المزيد عن نظرية الأنواع الأدبية، انظر: ترفيتان تودوروف. (1996). ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية. ترجمة: فخري صالح. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 153-174؛ كوثر جابر. (2005). الكتابة عبر النوعية. (م.س.)، ص: 96-105؛ إبراهيم جريس. (1985). "الأدب والأجناس الأدبية" الكرمل. عدد 6، (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها)، ص: 43-68؛ صبري حافظ. (2002). تكوين الخطاب السردية العربي: دراسة في سوسيولوجية الأدبي العربي الحديث. ترجمة: أحمد بو حسن. (الدار البيضاء: دار القرويين)، ص: 47-51؛ رينيه ويليك، أوستين وارين. (1987). نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص: 237-250.

يؤكد "رامان سلدن" "Raman Selden" عزوف كاتبات الحركة النسوية وناقدااتها عن النظرية لكونها نتاجاً ذكورياً، فيقول: "وبعض ناقداات الحركة النسائية لا يرغبن في تبني (نظرية) (Theory) على الإطلاق لأسباب عديدة، فالنظرية مذكورة دائماً في المؤسسات الأكاديمية، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية، فالفضائل الرجالية للصرامة والعزم النافذ والطموح الوثاب تجد ملازماً في مجال (النظرية)، أكثر مما تجده في المنطقة الرهيفة للتفسيرات النقدية"، ويضيف قائلاً: "ويرغب الكثير من النقد النسائي في الفرار من ثبوتية وقطعية النظرية، وتطوير خطاب أنثوي لا يمكن تقييده فكرياً بنسبته إلى تراث نظري معترف به (ومن ثم يمكن أن يكون نتاجاً رجالياً)، ولكن ناقداات الحركة النسائية ينجذبين إلى أنماط نظرية ما بعد البنيوية عند "لاكان" "Lacan" و"ديريدا" "Derrida"، ربما لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة مذكورة" (سلدن، 1991: ص214).

تتبني معظم الكاتبات الموقف الرفض للنظرية، لكن نجد منهن من تؤيدها وتدافع عن ضرورة وأهمية وجود نظرية معينة أمثال "إليزابيث رايت" "Elizabeth Wright" التي ترى "ضرورة الالتزام بنظرية ما حتى ولو كانت تطبيقاتها تؤدي إلى نتائج تختلف من حالة إلى حالة" (عنان، 1996: ص190) ⁽¹⁾. لا يختلف موقف الكاتبات العربيات من النظرية عن موقف الكاتبات في الغرب ولعل في دعوة "اعتدال عثمان" الأنفة الذكر، نحو التحرر من الأعراف الأدبية الثابتة والعمل على إيجاد كتابة جديدة، ما يؤكد وجود هذه النزعة النسوية المعارضة للنظرية، ونجد في المقابل من الكاتبات مَنْ يؤمن بضرورة بقائهن داخل النظرية.

تسعى الكاتبات العربيات إلى تقويض الأشكال الأدبية وطرق التعبير التقليدية الذكورية بدافع التدمير وإعادة بناء شكل أدبي جديد، فيعتمدن إلى تشكيل نوع من الكتابة الجديدة الحرة والتخلي عن الأشكال المألوفة وشعريتها، وحتى أولئك الكاتبات اللواتي يؤيدن النظرية ويؤمن بضرورة البقاء داخلها

1. تفاصيل أخرى عن الجدل بين مؤيدات النظرية ومعارضاتها، انظر:

Mary Eagleton. (1995). **Feminist Literary Criticism**. (New York: Longman Inc.), pp.5-8; Lidia Curti. (1998). **Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation**. (New York: New York University press), pp.13-16; Ibrahim Taha. (2007). "Swimming Against the Current", Ibid., pp.212-213; Elizabeth Wright. (1984). **Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice**. (London: Routledge).

ومن المصادر العربية انظر: محمد عناني (1996). **المصطلحات الأدبية الحديثة**. (م.س.)، ص: 180-193.

يسعين إلى تبديل استراتيجيات الكتابة الذكورية المؤسسة بأخرى جديدة تعتمد على توجه جديد نحو الاتجاه التجريبي، هذا التوجه الذي يمكن الكاتبات من الانشغال في عمليات تغيير دائمة، عصرية والعمل على تطوير أساليب كتابتهن، لا لأنهن فوضويات، إنما لكونهن ثائرات (Taha, 2007: p.213).
 يعلل "محمد عناني" ثورة الكاتبات، عالمياً، على النظرية والأعراف الأدبية الذكورية بقوله: "إنّ المرأة قد لقيت ظلماً في الأدب العالمي على امتداد تاريخه الطويل- سواء في المجال الإبداعي، أي كتابات المرأة نفسها، أو في مجال النقد، إذ لم تتح لها الفرصة للتعبير عن آرائها النقدية التي قد تكون مخالفة لوجهة نظر الرجل، أو فيما أدى إليه الأدب والنقد من ترسيخ الأوضاع القديمة للمرأة في المجتمع، ولذلك فإنّ نقطة انطلاق المرأة نحو التحرر الحقيقي تبدأ بالتشكيك في نظرية الأدب والنقد من حيث إنها نظرية" (عناني، 1996: ص187-188).

تتفق هذه النظرة مع رأي "ماري إيجلتون" "Mary Eagleton" القائل: "الخطوة الأولى في مقاومة مفهوم المنطق والنظرية هي أن تكون مرتاباً متشككاً ما دام الشك يعتبر وسيلة ناجعة للهدم" (Taha, Ibid., p.217)⁽¹⁾. وعليه تتخذ الكاتبة العربية موقفاً رافضاً للنظرية وتعمل على تقويضها بأساليب وطرق عديدة.

5.1. مظاهر ثورة السرد النسوي على النظرية

تتمثل ثورة الكاتبة العربية على نظرية الجنس الأدبي في عدة أمور أبرزها: العمل على تشويش الحبكة وتغييب الحدث إلى درجة الغموض، مزج الأجناس الأدبية وتقويض الحدود بينها، اللجوء إلى أساليب الحداثة والتجريب، استعارة آليات من مجالات فنية عديدة ومختلفة، التكثيف البارز لتقنية التناص والاسترجاع ونحو ذلك من الوسائل والآليات التي تضمن للكاتبات النجاح في انتهاك نظرية الجنس الأدبي وتقويضها، وفيما يلي تفصيل ذلك.

1. انظر تفصيلاً لذلك في:

Mary Eagleton. (1995). **Feminist Literary Criticism**, pp.5; Mary Daly. (1973). **Beyond God the Father: Towards a philosophy of Women's Liberation**. (Boston: Beacon Press), pp.12-13.

5. 1. 1. مقاومة الحكمة التقليدية

من مظاهر الخروج على النظرية في السرد النسوي العربي الحديث، تكرر الكاتبات للحكمة التقليدية والعمل على تشويشها حتى تصل إلى مستوى التعقيد والغموض، الأمر الذي يشق على القارئ العادي لملمة خيوطها وتسلسل الحدث فيها⁽¹⁾.

في تقديمه لمجموعة "الضحك والوقار" للكاتبة التونسية "رشيدة التركي" يشير "فؤاد التكرلي" إلى خروج الكاتبة في قصص المجموعة عن الأعراف السائدة للحكمة قائلاً: "لا يبدو أي شيء في هذه القصص موضوعاً في مكانه المعتاد. اللغة تتخابى كأنها لا تريد أن تظهر، وتتخفى طويلاً قبل أن تبوح فجأة بأفكار غير مألوفة قد تصدم القارئ ولكنها في آخر الأمر تجذبه بسحرها وغرابتها ومنطقها الخاص. الشكل القصصي هو الآخر لا يريد أن يبدو منكشفاً ولا تقليدياً بينما يتماهى مع مفاجآت الأفكار وانسيابية اللغة التي تختفي أمامها" ويضيف قائلاً: "وفي ظني، إنما يجعل كتابة أقاصيص من هذا النوع، عملية صعبة ومعقدة جداً تشابه – وصف الألوان لأعمى- هو أن لبابها.. جوهرها.. ملتصق بتشكيلها وبنوع لغتها ومفرداتها. ذلك أن الحدث فيها متماه مع الجريان الموسيقي المتوازن للكلمات. إنَّ القارئ لا يتعرف على الحدث، بل يشعر به، ملتقاً حوله هامساً في أذنه" (التكرلي، 2003: ص5-6).

تشير "سوزان لانسر" "Susan Lanser" إلى أنَّ المفاهيم السردية العادية للحكمة ليست كافية لوصف النصوص النسائية، وترى أنَّ هناك حاجة لإعادة النظر في نظريات الحكمة التقليدية (Lanser, 1997: p.687).

في مجموعة "الذي فوق" للكاتبة "منال محمد السيد" (مصر) تنتشر قصص قصيرة جداً – تتحدى القارئ وقدرته على لملمة خيوط حبكة رغم حضور لغة الخطاب العادي. وقد تتبع صعوبة تتبع

1. تفاصيل عن الحكمة التقليدية، انظر:

حنا أبو حنا. (د.ت). عالم القصة القصيرة. (د.م)، ص: 12-13؛ الطاهر أحمد مكي. (1983). القصة القصيرة – دراسة ومختارات. (م.س.)، ص: 72-79؛ يوسف الشاروني. (1989). دراسات في القصة القصيرة. (م.س.)، ص: 46-55؛ يوسف أب. (1978). ميلون مونيحى السيفورث. (ش.م)، ص: 58-60.

حبكات القصص من تغييب بعض معطيات النص، تتابع عدة أحداث متنافرة مما يحدث فجوات عديدة في هذه القصص تزيد من تعقيدها⁽¹⁾.

في قصة "رفرفة" تسند "منال محمد السيد" الحديث للبطلنة معبرة عن رغبتها في زيارة امرأة يبدو أنها حملت بطريقة غير شرعية، ولا تتضح صلة البطلنة بتلك المرأة إلا في الفقرة الثانية والثالثة، حين يكتشف القارئ أن البطلنة هي أيضاً حامل دون زواج، مما جعلها تكثر من انزوائها وعدم مخالطة أهلها بحجة التهاب معدتها. تنجب المرأة وليدها، أما البطلنة فتواصل تحسس بطنها حتى يخبرها والدها أنه قد حسم الأمر وأنها، دون أن يتمكن القارئ من تحديده، ولا يبقى أمامه سوى التكهّن بأن الوالد قد تخلص من الرجل، حبيب ابنته. لا تصرح البطلنة بشيء إنما تكتفي بالتلميح للحدث الذي قد يصدق فيه توقع القارئ وقد يخيب، حيث تقول في مستهل القصة: "بلح وخبز وماء.. ليس بجواري جزع نخلة وليس تحتي وليد.. فقط أردت أن أزورها.. حين كان ضعف العالم يسكن صدرها وبطنها المنتفخ يلف الهواء حولها ويدور" (السيد، 2003: ص89). في قولها "ليس بجواري نخلة وليس تحتي وليد" تستحضر حكاية مريم البتول ومعجزة ولادة السيد المسيح (عليه السلام) مما يشي بأن المرأة والبطلنة تعيشان وضعاً قريباً من وضع السيدة "مريم" التي حملت دون أن يمسه بشر، وتزداد القصة غموضاً حينما تزج الكاتبة بأحداث متنافرة لا رابط بينها، كقولها: "دققت على الهواء وقلت.. أزورها.. أعلم أن الصوم وجاء.. وأنها حين وضعت وليدها، لم يكن معها غير نور في السماء.. أتحمس بطني وأتذكر دوائر الهواء حولها.. أصابع حبيبي حين تدور.. أشرب ماء به طعم الكلور وأواجه حائط القبلة.. يا أبي: (أسمع كلام الحائط)، يا أبي منذ متى وأنت تصدق صمتي. يا أبي لا تدفع الباب هكذا ولا تدعوني للعشاء. لكنه يدفع الباب أمس.. يقول إنه أنهى الأمر.. فأرى الصبية تكبر.. وتملأ فضاء السماء. أراها تبكي من أجلي وتسقط لي رطباً آكله.. وألعن أبي.. وحبيبي" (السيد، ن.م: ص90)، وفي هذا خير دليل على تشويش الحبكة وتعقيد عملية الاهتداء إلى خيوطها.

1. نماذج عن تغييب الحدث وتشويش الحبكة في القصة القصيرة، انظر:

راوية بربرة. (د.ت). "خمر قانا" في: شقائق الأسيل. (م.س.)، ص: 168-171؛ رشيدة التركي. (2003). "النزول إلى فوق"، ألف سؤال + واحد" في: الضحك والوقار. (م.س.)، ص: 61-62، ص: 63-65؛ منال محمد السيد. (2003). "بدايات"، "الذي فوق"، "سر"، "أغنية للأرق" في: الذي فوق. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 11، ص59-60، ص: 63-64، ص: 127-130.

تبين هذه القصة ومثيلاتها مقاومة الكاتبة العربية للأعراف الأدبية الذكورية بخروجها عن المبنى التقليدي للحبكة وتشويشه إلى درجة التعقيد، وهي سمة الكتابة الحداثيّة-التجريبية التي تسعى إلى كسر القوالب التقليدية.

"إنّ اللحظة التي تنشدها الكتابة الحديثة هي خروج الكتابة ذاتها من موقع التقليد، أي خروج الأساليب والتقنيات الكتابية والرؤى التي يتفجر منها المعنى من أسر التقليد، فلا تكفي المناداة بالتغيير، ولا تكفي تعرية الواقع وفضح السلوك الساقط، والكشف عن العلاقات المريبة ليكون النص نصاً إبداعياً وحدثاً حقاً بل يجب أن يتم هنا أيضاً كسر الحدود الوهمية التي تجعل من الموضوع (المضمون) غير الشكل (الخطاب) والتركيب" (معنصم [1]، 2004: ص68).

تدور رواية "خشخاش" للأردنية "سميحة خريس" حول سرد سيرورة كتابة نصها والمتاعب التي تواجه الكاتبة في إنجاز نصها حتى تصل أحياناً، إلى قرار التخلي عن مواصلة الكتابة، لكنها سرعان ما تتراجع عن قرارها عاقدة العزم على إتمام روايتها، وبذلك تكاد الرواية تخلو من أحداث درامية وهي تكتب سيرتها، باعتقاد "مجدي ممدوح محمود" إذ يقول: "المعقل الأخير الذي لم يجرؤ أحد على تجاوزه هو الحدث الدرامي الذي بقي معلماً أساسياً في معالم المعمار الروائي، وتطالعنا سميحة خريس بنص (خشخاش)، وبجراحة تحسد عليها، لتقتحم هذا المعقل وتكتب لنا نصاً كاملاً بلا أحداث درامية، والأحداث الواردة في النص جاءت على شكل هوامش وتمهيد للمتن الذي يطول انتظاره ولينتهي النص وسط دهشة المتلقي من دون الدخول بالمتن المنتظر، ويبقى المتن مشروعاً مؤجلاً" (محمود، 2005: ص191). هكذا تنمرد "خريس" على نظرية الأجناس الأدبية والمبنى التقليدي للرواية، ومضمونها، وشكلها لتمثل روايتها انتفاضة الإبداع الحداثي الذي تعكس المرأة من خلاله، أساليب وأشكال كتابتها الخاصة حسبما شكلتها التجربة، باعتقاد "لانسر" "Lanser" التي تصر على توجيه عناية خاصة لتجارب النساء المنعكسة في الأشكال الخاصة لكتابتهن. وهي ترى أن الحبكة النسائية مغايرة للحبكة الذكورية لما يسمها من هدوء، فهي ليست حبكة تصاعدية ذات أحداث متعاقبة باتجاه الذروة كحبكة القصة التقليدية الذكورية (Taha, 2007: pp.214-215) ⁽¹⁾.

1. تفاصيل أخرى عن رأي "لانسر" "Lanser" في الحبكة النسائية، انظر:

Susan Lanser. (1997). "Toward a Feminist Narratology", in Robyn R. Warhol and Diane P. Herndl (eds.), *Feminisms*, pp.687-688.

في رواية "تمارين الورد" توظف "هنا عطفية" (مصر) عدة تقنيات وأساليب فنية لتغريب حبكة الرواية، فتلجأ مثلاً إلى استخدام تعابير ومقاطع شعرية عديدة وتزج بجمل مجزأة غير تامة تذكر بأسلوب الشعر. وتمزج أحياناً بين الخيال والواقع فتكرر حديثها عن الحلم الذي تراه وتسعى إلى تغييب الجمل الحوارية المعهودة في السرد التقليدي وتركز سردها حول شخصية واحدة، كما تعمل على استعادة أحداث خارجية بصورة بارزة، بالإضافة إلى مزج عناصر من أجناس أدبية مختلفة موظفة، في كثير من الأحيان، ظاهرة الميتا-كتابة. وبذلك تسعى، عبر هذه الأشكال والتقنيات، إلى تغييب الحبكة وتقويض مفهومها الذكوري، فهي لا تنكئ في سردها على قواعد ونظريات إنما على تجارب المرأة الخاصة.

يلاحظ خروج الكاتبة عن الحبكة التقليدية منذ استهلال الرواية الذي تقول فيه: "ولكن.. منذ متى وأنا ملتصقة بالباب هكذا، كأني هنا طوال حياتي!! لاهثة بخطواتهم المحفوفة بالريبة، أصواتهم المتعثرة بحناجرهم، والغرفة البعيدة.. هناك حيث ذبحت جارتني زوجها، جارتني الحاملة بإسراف!!" (عطية، 2003: ص7). هذه الافتتاحية توحى بحبكة غير تقليدية سرعان ما يكتشفها القارئ عند وقوفه على الأحداث العديدة المنثورة في تضاعيف الرواية ولا رابط يؤولف بينها سوى شخصية البطلة التي تسترجع تارة بعض تلك الأحداث وتسرد بعضها الآخر تارة أخرى، موظفة تقنيات سردية مختلفة كالحلم، المونولوج ونحو ذلك⁽¹⁾.

من نماذج هذه الأحداث المتنافرة ما يرد على لسان بطلة الرواية في قولها: "هرولت شقيقتي إلى الممرضة التي همت بهبوط الدرج. مضيت إلى حجرة أمي، أحاول أن أتنفس بعمق. خادمة الأرملة تتحرك في الغرفة باعتيادية. أتأمل أشياء أمي كأني أراها للمرة الأولى. وجه الأم الفلسطينية وهي تقف عن اصبعها ذاهلة يتلبسني. تفسح لي الخادمة مكاناً يسمح بفتح الخزانة" (عطية، ن.م: ص118).

1. لمزيد من التفاصيل عن تغييب الحبكة في السرد النسوي، انظر رأي "إبراهيم طه" في رواية "نورا أمين"، قميص وردي

فارغ، في: Ibrahim Taha. (2007). "Swimming Against the Current", Ibid., pp.213-214.

تؤكد هذه الأحداث المتلاحقة خروج الكاتبة عن مبنى الحكمة التقليدية، فلا تسلسل في أحداث الرواية بصورة تصاعدية لتوصل القارئ إلى قمة التأزم كما هو الأمر في الحكمة التقليدية⁽¹⁾. تلجأ الكاتبة المعاصرة إلى تغريب النص بوسائل عديدة أخرى، أبرزها استخدام عناصر غرائبية وخرافية أو توظيف الأسلوب السريالي ليصير النص أقرب إلى اللغز والأحجية، مثلما يظهر في رواية "خشخاش" لـ "سميحة خريس". تبدأ الرواية بحدث غرائبي حيث يقدم صاحب محل بيع نباتات الزينة، للبطل شجيرة خضراء، هي نبتة الخشخاش، تتحول النبتة في بيتها إلى كائن حي بصورة عروس البحر، ويقوم النص بعدها على حوار البطل مع النبتة التي تحولت إلى امرأة سمكة (عروس البحر)، حول عملية الكتابة والمتاعب التي تواجه الكاتبة في إنتاج نص إبداعي. مما جعل "حسين نشوان" يصنف الرواية في فئة السرديات الفنتازية إذ يقول: "تندرج رواية (خشخاش) تحت نوع من السرديات الفنتازية التي تقوم على الأحداث والوقائع الغرائبية، إلا أن مثل هذه الغرائبية تتشابك مع الواقع زمانياً ومكانياً وتندغم مع مفاصله لتصبح جزءاً من الحدث اليومي" (نشوان، 2005: ص199).

وتجعل "هدية حسين" (العراق) من هذه الغرائبية محوراً تدور حوله أحداث روايتها "في الطريق إليهم"، فتلقي بمهمة السرد على البطل "أمل" بعد موتها في سن ست سنوات. تبعثها من قبرها لتسرد أحداث الرواية عبر مشاهد ومحطات بانورامية تختارها بعناية فائقة، تصف فيها تارة أحوال الناس بصورة عامة، ثم تتحول لرصد ما يدور في بيت أهلها، وتلتفت تارة أخرى إلى بعض الأحداث من تاريخ العراق مشيرة إلى الزعيم عبد الكريم قاسم أو الحرب العراقية الكويتية وممارسات السلطة ضد المواطنين. وتناقش عبر حوارها الفنتازي مع بعض الأحياء والأموات جدلية الحياة والموت، مؤثرة الموت على الحياة لاعتباره المنقذ من متاعب الدنيا. وفي حالات كثيرة يتوقف السرد في بعض المحطات ولما يتم للتنقل إلى محطة أخرى سرعان ما تتركها لتجوز إلى غيرها أو لتملاً فجوة

1. نماذج عن تغريب الحكمة في الرواية النسوية، انظر:

نورا أمين. (2005). قميص وردي فارغ. (م.س.)؛ فوزية رشيد. (2006). تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)؛ ابتسام شاكوش. (1999). الوجه المكسور. (م.س.)؛ رجاء عبد الله الصانع. (2006). بنات الرياض. (م.س.)؛ ميرال الطحاوي. (2000). البانديجانة الزرقاء. (م.س.)؛ ميرال الطحاوي. (2002). نقرات الظباء. (م.س.)؛ منصور عز الدين. (2004). متاهة مريم. (م.س.)؛ نجلاء علام. (2000). نصف عين. (م.س.)؛ منيرة الفاضل. (2000). للصوت.. لهشاشة الصدى. (م.س.).

سابقة وهكذا يستمر السرد حتى نهاية الرواية. وفي اعتقادنا أن اختيار الكاتبة للراوي الميت/الحي على ما فيه من غرائبية يضيف على السرد مسحة من الواقعية والموضوعية لانسلاخ ذلك الراوي عن الحياة وعدم خضوعه لمؤثرات واقعه أو علاقاته مع الآخرين، فيأتي السرد مطابقاً لصورة الواقع إلى حدٍ ما⁽¹⁾.

تتم عملية تغريب الحكبة وتعقيدها في نصوص سردية أخرى بواسطة استخدام عناصر سريرية فوق واقعية. ففي قصة "امرأة جميلة جداً" تلجأ "رجاء بكريّة" لاستخدام مثل هذه العناصر السريالية حين تجعل الحذاء بديلاً عن حبيب البطلة، يحادثها ويناقشها ثم يضرب كالرجل عن الحوار معها. تطلع البطلة على مغامرات حبيبها "محمد" مع النساء، وعندما يعبر "محمد" عن إعجابه بجمالها قائلاً: إنها امرأة جميلة جداً، تقول: "لذا لا فرق بين أن يردد الحذاء الجملة أو يرددها هو. ولا بد لي أن أبوح لكم بسري الصغير لأن ضميري سيؤنبني إذا أنا أحجمت الإفصاح عن عظم النشوة التي كانت تضربني من وريدي حتى وريدي حين يناغشني بها ذلك الحذاء النادر، ربما أعظم مما لو ناغشني بها محمدي" (بكريّة، 2002: ص24-25). عندما يتوقف الحذاء عن قول تلك الجملة كصاحبه "محمد" تقول: "و حين أضرب الحذاء هو الآخر عن ترقيص يومي بالكلمات وجدت نفسي بمأزق حقيقي لا سبيل للخروج منه" (بكريّة، ن.م: ص25). ويحدث أن تقوم البطلة بزيارة حبيبها فتسمعه يقول لامرأة يعاشرها ما كان يقوله لها، عندها تدرك أنها كانت مغفلة وأن ذلك الرجل الذي أحبته لم يتوقف عن مغامراته المستمرة، فصار في نظرها مجرد حذاء، تقول: "عرتني الجملة من كامل ثيابي، نحررتني واركتب قلبي حوادث عرضها بنشاز غريب. تطايرت مدمرة... رجل... حذاء... قمامة... امرأة مغفلة جداً" (بكريّة، ن.م: ص35).

تظهر هذه القصة وما يماثلها من نصوص سردية تجريبية نزعة الكاتبات نحو تعقيد النص وخروجهن على أعراف السرد التقليدي، وفي ذلك يقول "إبراهيم طه": "كاتبات كثيرات ينزعن

1. نماذج أخرى عن توظيف عناصر فوق طبيعية في السرد النسوي، انظر:

هالة البدرى. (1998). ليس الآن. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)؛ سلوى بكر. (2003). سواقي الوقت. (م.س.)؛ سهام بيومي. (2004). أيام القبطي. (م.س.)؛ سميحة خريس. (2003). القرمية. (م.س.)؛ أنيسة عيود. (2002). باب الحيرة. (م.س.)؛ هناء عطية. (2003). تمارين الورد. (م.س.)؛ ميسلون هادي. (2001). بواقيت الأرض. (م.س.).

إلى انتهاك سيطرة الرجال على الهيئات والهياكل، الأشكال، الطرق، النظريات، الأجناس والتقاليد الأدبية، بخلقهم وإبداعهم نصوصاً تجريبية غامضة" (Taha, 2007: pp.212-213)⁽¹⁾.

يؤدي تقويض مفهوم الحكمة الذكورية إلى خلخلة المباني السردية التقليدية والبحث عن مبان جديدة بديلة للمباني المعهودة في السرد التقليدي. ومن نماذج ذلك أن تلجأ الكاتبة إلى توزيع حبكة سردها على مسارين أحدهما خيالي مرتبط بالشخصية المتخيلة والآخر حقيقي مرتبط بتفاصيل حياة المبدعة مثلما نجد في رواية "أطياف" للكاتبة "رضوى عاشور"، وقد سبقت الإشارة إليها فيما تقدّم⁽²⁾.

وقد تلجأ الكاتبة إلى تقسيمات وتفرعات غير معهودة في السرد التقليدي كما يتمثل ذلك في رواية "بستان أسود"، إذ تنتثر "هاديا سعيد" روايتها في ثمانية أبواب يبدأ كل منها بكلمة "دخول" وينتهي بكلمة "خروج" مع تحديد سنة وقوع الأحداث بترتيب تنازلي ثم العودة إلى الترتيب التصاعدي. ويتفرع كل باب إلى عدد غير متساوٍ من الفصول مع الإشارة إلى الشخصيات الفاعلة في كل فصل، على شكل رسم تخطيطي، ومن نماذج ذلك ما توردته في مستهل الباب الثامن كما يلي:

"باب يارا- ريتا: دخول – خروج 1994" (سعيد، 1996: ص135).

تعتبر هذه التقسيمات والتفرعات إحدى آليات الحداثة والتجريب، لما فيها من خرق للمألوف من خلال استخدام تقنيات الحاسوب والأشكال الهندسية التخطيطية التي تعمل على تعقيد النص حتى يشق على القارئ الاهتداء إلى خيوط الحكمة. وفي ذلك تقول "يمنى العيد" عن الرواية: "رواية تتسم بطابع تجديدي في أسلوبها وبناء عالمها، والمؤلفة تداخل بين السرد والحوار دون استعانة بأدوات

1. نماذج عن تعقيد النص وتوظيف الأسلوب السريالي، انظر:

منى حلمي. (1993). "صديقتي السماء" في: البحر بيننا. (م.س.)، ص23-25؛ سميحة خريس. (1996). "الفتى والكرسي"، "شوق" في: أوركسترا. (م.س.)، ص: 41-46، ص: 73؛ اعتدال عثمان. (1987). "الخروج في عطش السؤال ودهشة البحر" في: يونس البحر. (م.س.)، ص: 16-20؛ سحر الموجي. (2003). "جمر الحكايا" في: آلهة صغيرة. (م.س.)، ص: 11-12.

2. نماذج عن بناء السرد في مسارين، انظر:

نورا أمين. (2005). قميص وردي فارغ. (م.س.)؛ سلوى بكر. (2004). كوكو سودان كباشي. (م.س.)؛ ليلى الجهني. (2007). جاهلية. (م.س.)؛ سميحة خريس. (2000). خشخاش. (م.س.).

الحوار وتقنياته المعروفة ودون خلل في السياق الروائي، وتكشف المؤلفة عن معاناة هامة في هذا التغيير الذي يحصل عند من يحب والذي لا تتجرأ المرأة غالباً على مواجهته" (العبد، 1996: غلاف الرواية الخلفي) ⁽¹⁾.

ومن الجدير ذكره في سياق حديثنا عن مبنى النص النسوي أن نشير إلى اعتماد هذا السرد على المبنى الدائري الذي يميز معظم النصوص السردية النسوية، لأنّ التركيز على أبنية فنية معينة كالبناء الدائري وبناء رواية اللاحث، تتيح المجال للتركيز على عالم المرأة الداخلي وطرح قضاياها بكافة أبعادها وزواياها (ناجي، 2002: ص293) ⁽²⁾.

إنّ ما يقوم به السرد النسوي العربي الحديث من تفويض لمفهوم الحبكة الذكورية وانتهاك المباني السردية التقليدية ومقاومة القواعد النظرية للسرد، كل هذه الأمور تؤكد ثورة السرد النسوي على المفاهيم الأدبية الذكورية، وثبتت من ناحية أخرى قدرة الكاتبات على خلق وجهات نظر بديلة ومغايرة للنظرة السائدة لأنّ "النظرية مفهوم ذكوري، لذا لا بدّ للنساء من انتهاكها. لدى الكاتبات التزام ذاتي بأن يكنّ مختلفات، مستقلات، شخصيات خالقة بواسطة تفويض وجهة النظر الذكورية وتقديم مفاهيم جديدة بديلة لها، وفي هذا الصنيع يمكنهن برهنة مهاراتهم، مواهبهن، وقدراتهن في الإسهام بإيجاد وجهات نظر بديلة" (Taha, 2007: p.216).

1. نماذج عن التقسيمات الداخلية في السرد النسوي، انظر:

نورا أمين. (2005). **قميص وردي فارغ**. (م.س.)؛ ليلي الجهني. (1999). **الفردوس البياب**. (م.س.)؛ سميحة خريس. (2000). **خشخاش**. (م.س.)؛ حنان الشيخ. (1988). **مسك الغزال**. (م.س.)؛ ميرال الطحاوي. (2000). **البانجانة الزرقاء**. (م.س.)؛ فضيلة الفاروق. (2003). **تاء الخجل**. (م.س.)؛ أحلام مستغنامي. (1998). **فوضى الحواس**. (بيروت: دار الآداب).

2. نماذج عن المبنى الدائري في السرد النسوي، انظر:

منى حلمي. (1993). "ليلة اشتياق" في: **البحر بيننا**. (م.س.)، ص: 101-106؛ أميمة الخميس. (1996). "القمر الفطيم" في: **أين يذهب هذا الضوء؟**. (م.س.)، ص: 19-30؛ هاديا سعيد. (1981). "السيدة والصراخ" في: **أرجوحة الميناء**. (م.س.)، ص: 31-40؛ أمينة العمادي. (2000). "الاختيار الصعب" في: **نساء لا يعرفن البكاء**. (م.س.)، ص: 17-24؛ ومن الروايات، انظر: مي خالد. (2005). **مقعد أخير في قاعة إيوارت**. (م.س.)؛ ابتسام شاكوش. (1999). **الوجه المكسور**. (م.س.)؛ هناء عطية. (2003). **تمارين الورد**. (م.س.)؛ أحلام مستغنامي. (1998). **فوضى الحواس**. (م.س.).

5. 1. 2. أشكال تداخل الأجناس الأدبية في السرد النسوي

تعتبر كتابة المرأة العربية المعاصرة المندرجة في الاتجاه النسوي الثائر على الأعراف الأدبية السائدة، كتابة حدثية تجريبية، لما تعكسه من اختراق لكل ما هو سائد ومألوف، وتوظيف عناصر مختلفة من مجالات عديدة حتى غدا السرد النسوي الحديث مزيجاً من عدة أشياء متنافرة وسمت هذا السرد بالغموض والتعقيد. أحد مظاهر هذه الكتابة التجريبية هي ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية ومزجها في النص الواحد، وهي سمة بارزة من سمات الكتابة النسائية⁽¹⁾.

تتشكل ظاهرة مزج الأجناس الأدبية في السرد النسوي بصور عديدة ومتباينة، أبرزها ما دعاه "إدوار الخراط" بالقصة- القصيدة. وفيها يتم المزج بين عناصر سردية وشعرية حتى تبدو القصة وكأنها قصيدة شعرية في تركيبها ومبناها الموسيقي دون أن تغيب عنها صفة السردية التي يعتبرها "الخراط" أهم معايير القصة - القصيدة. تنتشر ظاهرة القصة-القصيدة في نتاج كاتبات كثيرات تعبيراً عن احتجاجهن ورفضهن لنظرية الجنس الأدبي الذكورية.

في تقديمه لمجموعة "رجاء بكرية"، "مزامير لأيلول" يقول "سميح القاسم": "لسنا هنا إزاء نوع أدبي من الأنواع المألوفة.. فما من رواية أو قصة. وما من قصيدة أو مسرحية.. ومع ذلك فسنعثر على عناصر هذه الأجناس الأدبية مرتبة (بفوضى) في هذه الكتابة التي تقدمها رجاء بكرية[...]. هذه الكتابة تستمد جدارة تشجيعها من ذاتها، من طموحها واقتحاميتها وعنفوانها" (القاسم، 1991: ص9-10). وفي ذلك يعلن "القاسم" عن عدم تصنيف هذا النتاج في جنس أدبي معين مؤكداً استفادة هذه النصوص من أجناس عديدة كالقصيدة والمسرحية ونحو ذلك مما يشير إلى تداخل الأجناس في هذه النصوص.

1. تفاصيل عن التجريب في الأدب العربي الحديث، انظر:

ايناس محمود أبو سالم. (2004). اتجاهات القصة القصيرة في الأردن. (عمان: دار الكندي)، ص: 200-213؛ منى محمد محيلان. (2000). التجريب في الرواية العربية الأردنية 1960-1994. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ومن المصادر الأجنبية، انظر:

Stefan G. Meyer. (2001). *The Experimental Arabic Novel*, Ibid.,

ابتداء من إهداء المجموعة، تعلن "رجاء بكرية" عن تداخل الأجناس الأدبية في "مزامير لأيلول" إذ تظهر نصوصها مزيجاً من الشعر والنثر، وفيه تقول:

"إليك

أيها الصوت الأيلولي الضارب
في جذور انكسارنا بغوغائية شرسة
إلى أيلول الذي قادني لمسيرة
البحث المر خارج نفق الزمان والمكان
كي أعود لذاتي..

.. وبينني وبينني أبعثر للريح
براعم هذه المزامير

لتطير إليك يا صمت أيلول" (بكرية، 1991: الإهداء) ⁽¹⁾.

يبدو في إهدائها ترتيب الجمل على شكل أسطر شعرية تعج بالتعابير المجازية والاستعارات المبتدعة مع توظيف علامات الترقيم وكلها من آليات النص الشعري، بالإضافة إلى طغيان العنصر السري عليها، وبذلك يجمع الإهداء بين عناصر الشعر والنثر.

في قصة قصيرة جداً بعنوان "طفل ينتظر" تمنح "منى رجب" قصتها شكلاً شعرياً مطابقاً لشكل القصيدة حتى يخيل للقارئ أنه بصدد قصيدة لا قصة، وفيها تقول:

"صغير يسير وحيداً في يوم ينذر بالخطر..

في الطرقات صقيع... وفي السماء ينهمر المطر...
أخذوه ليتسول لهم منذ الصباح وحتى مطلع الفجر..
بلا مأوى فالسحاب سقفه والخوف غطاؤه ولا يمت بصلة لبشر...
ينام متعباً بجوار شجرة أو قد يجد فراشاً وسط الغجر...
خرج من النوة الهوجاء ليسكت نداء الجوع فلا مهرب ولا مفر..

1. نموذج عن هذا الإهداء الشعري، انظر:

منى حلمي. (1990). "إهداء" في: بدون أوراق. (م.س.)، ص: 7-24؛ منى حلمي. (1993). "إهداء" في: البحر بيننا. (م.س.)، ص: 5-7.

إن لم يمد يده سيصبح مجيئه إلى الدنيا مجرد خبر..
 انقضت ساعات وما يزال الطفل الصغير ينتظر..
 لم يقف له أحد من المارة أو الراكبين هرباً من الماء المنهمر...
 انفطر قلبه.. وبكى.. وصرخت معدته من سكين القدر... سقط
 صريع الجوع في وسط الشارع.. ولم يتوقف أحد ليحمل طفلاً يحتضر..." (رجب، 1998: ص83).
 هذه قصة – قصيدة تبدو فيها محاكاة تامة للشعر من حيث ترتيب الجمل في أسطر شعرية تنتهي بحرف روي يخلق إيقاعاً موسيقياً يقرب النص إلى الشعر، إضافة لاستخدام علامات الترقيم الشعرية وما توظفه الكاتبة من لغة مجازية واستعارات عديدة مع عنايتها بالمحافظة على سرديّة القصة وتتبع ما يجري مع ذلك الطفل، متجاهلة بعض المعطيات النصية كاسم الطفل وانتمائه وبذلك تمزج الكاتبة بين عناصر القصة والشعر، الأمر الذي يجعلنا نعتبر نصها قصة – قصيدة، وبرهاناً بيّناً على تقويض الحدود بين الأجناس الأدبية⁽¹⁾.
 في نص "رجاء بكريّة" الذي تطلق عليه "للرب قصر.. ولنا عيد" نلمح الأسلوب الشعري منذ العنوان. تنتشر في تضاعيف هذا النص مقاطع سرديّة مصوغة في قالب شعري يبرز فيه عنصر التكرار وحضور نوع من التقفية في نهاية بعض الأسطر، ومن ذلك قولها:
 "حبيبك مات وحيداً.. وحيداً
 ودفنته ثلوج الغربة
 في وطن منفي
 ليس له سقف أو هواء
 حبيبك مات
 ولم يعلن للسماء
 أنه ضد السماء" (بكريّة، 1991: ص29).

1. نماذج عن القصة - القصيدة في السرد النسوي، انظر:

منى حلمي. (1993). "يوم في حياتي"، "لا تخرجني مع الشتاء" في: **البحر بيننا** (م.س.)، ص: 15-19، ص: 27-32؛
 أميمة الخميس. (1996). "الشمس الصغيرة" في: **"أين يذهب هذا الضوء؟"** (م.س.)، ص: 33؛ منى رجب. (1998). "بلا حدود" في: **عندما تثور النساء** (م.س.)، ص: 111-112؛ اعتدال عثمان. (1987). "عطش السؤال ودهشة البحر" في: **يونس البحر** (م.س.)، ص: 13-30.

لا يقتصر المزج بين الشعر والنثر على القصة القصيرة إنما يحضر بصورة مكثفة في كثير من الروايات النسوية، لتتحول الرواية في بعض أجزائها أو كلها إلى نص شعري مثلما نجد في رواية "تاء الخجل" للجزائرية "فضيلة الفاروق". تعج الرواية بمقطوعات سرديّة في قوالب شعرية منذ استهلال الرواية، وفيه تقول:

"منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد.. منذ الإرهاب كل

شيء عني كان تاء للخجل،

كل شيء عنهن تاء للخجل،

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف،

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ أقدم من هذا،

منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجاً تاماً،

منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت،

منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن،

إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخي زوجها وصفقت له القبيلة،

وأغمض القانون عنه عينيه" (الفاروق، 2003: ص11) ⁽¹⁾.

هذه القوالب الشعرية ترافقنا منذ افتتاحية الرواية حتى نهايتها مما يبعث الدهشة في نفس القارئ متسائلاً: أهذه رواية أم مطوّلة شعرية؟! وفي هذا دليل واضح على تجاوز الحدود بين الأجناس الأدبية. هذا التجاوز يعتبر أحد ملامح ثورة السرد النسوي على الأعراف الذكورية لأنّ الأجناس مرتبطة بقوانين سيطرة الذكور، وفيها صيانة لقوة النظام الذكوري. وعليه تسعى النساء إلى تقويض نظرية الجنس الأدبي وتمويه الحدود بين الأجناس الأدبية في سبيل الحد من سلطة الرجل بأي شكل من الأشكال.

1. نماذج عن توظيف الشعر في الرواية، انظر:

ميرال الطحاوي. (2000). الباذنجانة الزرقاء. (م.س.)، ص: 33، 51، 52، 53، 98؛ هناء عطية. (2003). تمارين

الورد. (م.س.)، ص: 8، 50، 80؛ زهور كرام. (2004). قلادة قرنفل. (م.س.)، ص: 92-94، 149، 155، 184؛

أحلام مستغامي. (1998). ذاكرة الجسد. (م.س.)، ص: 202، 248، 259، 260، 262، 392، 393، وغيرها.

في رواية "مقعد أخير في قاعة إيوارت" تمزج "مي خالد" (مصر) بين الرواية والقصة القصيرة، وتنتهك حدود الرواية حينما تزج في روايتها بثلاث قصص قصيرة تنسب كتابة اثنتين منها لإحدى شخصياتها المدعوة "فاطمة رشيد"، وتشير في هامش الصفحة إلى كاتبتهما الحقيقية "عائشة سليم"، أما الثالثة، فهي أيضاً لنفس الكاتبة وتقوم باقتباسها لتشكّل معادلاً موضوعياً لوصف حالة "فاطمة رشيد" وعلاقتها بحبيبها الذي تلقبه "أمل حياتي" (خالد، 2005: ص219-222) ⁽¹⁾.

تحمل القصة الأولى اسم "الزيارة انتهت" وتنسبها الكاتبة للبطللة "فاطمة" التي كتبها نزولاً عند طلب معلمة التعبير. تعجب "المعلمة" بالقصة وتمنحها علامة تامة لتأثرها بالوضع المشابه الذي مرّت به المعلمة حين مرضت ابنتها بنفس المرض المذكور في القصة، وكان سبباً في موتها (خالد، ن.م: ص149-152). أما القصة الثانية فتحمل اسم "برسوننا"، وتنسبها الكاتبة أيضاً لفاطمة (خالد، ن.م: ص244). تأتي هذه القصص لتدعم موقف الشخصية، وتصور حالتها وتأثرها بما يجري، ناهيك عما فيها من ترويح غير مباشر لأعمال الكاتبة "عائشة سليم"، كما وتسهم في تقويض مفهوم نقاء الجنس الأدبي ⁽²⁾.

وفي رواية "الباذنجان الزرقاء" تنتهك "ميرال الطحاوي" حدود الرواية حين تداخل بين روايتها وبين كتاب "طوق الحمامة" "لابن حزم الأندلسي" (994-1064) فتجعل من "طوق الحمامة" القسم الثالث من الرواية الذي يقع في أكثر من أربعين صفحة (الطحاوي، 2000: ص98-144). تورد فيه مقتطفات من ستة أبواب مختلفة من الكتاب فتؤلف من ناحية بين النثر العربي القديم والسرد الحديث، وتقوض من ناحية أخرى حدود الرواية التقليدية، ناهيك عن تداخل نصوص أخرى في الرواية كالقرآن الكريم، ليلة المعراج، ومقتطفات من شعر "محمود درويش". الأمر الذي جعل "عز الدين

1. ينسب مصطلح "المعادل الموضوعي" للشاعر والناقد الإنجليزي "ت.س. إليوت" "T.S. Eliot" (1888-1965)، ويعرفه بأنه مجموعة من الأشياء المدركة بالحس، أو موقف أو سلسلة من الأحداث التي تكون بمثابة صيغة من الانفعال في الفن، لمزيد من التفاصيل: انظر:

موريس ويتنر. (1982). "هاملت والمعادل الموضوعي" في: مقالات في النقد الأدبي. ترجمة: إبراهيم حمادة. (القاهرة: دار المعارف)، ص: 75-80.

2. عن نقاء الجنس الأدبي، انظر ما تذكره "كوثر جابر" والآراء المتباينة التي توردها في: كوثر جابر. (2005). الكتابة عبر النوعية. (م.س.)، ص: 97-98.

إسماعيل" يقول في الرواية: "للرواية تقنية غير معهودة وقدرة عالية على السرد" (إسماعيل، 2000: غلاف الرواية الخلفي) .

يستفيد السرد النسوي في باب تداخل الأجناس من معظم الأنواع الأدبية تحقيقاً لمبدأ تقويض حدود الجنس الأدبي ونظريته، ففي قصة "الفيستان الحريري الأزرق" تمزج "رشيدة التركي" (تونس) بين عناصر القصة والمسرحية، فتبقي على سلطة الراوي الذي يقوم بسرد الأحداث وتتهل تقنيات عديدة من الفن المسرحي، كالمسرح، المشهد، مهندس الإضاءة، الجمهور، الستار، الديكور، الموسيقى لتبدع جنساً أدبياً غير تقليدي يراوح بين القصة والمسرحية. ومن نماذج هذه الآليات ما تورده في وصف قاعة المسرح والديكور، فتقول: "تغرق القاعة في الظلمة أكثر فأكثر، ثم تتغير ديكورات مختلفة على المسرح بنوع من الضجيج المفعل والضخامة المزعجة (طبول وشبه أصوات ومدافع وحوافر خيل وناس يروحون ويجيئون ولغط وطيور كاسرة وقردة وجنود وحيوانات مفزعة ودمى ليست للأطفال، وقردة مرة أخرى) وكأنها العصور تمر. تدك أرض المسرح أعني خشبته، ثم يرجع الديكور الأول وكأن شيئاً لم يكن" (التركي، 2003: ص50). هذا الوصف للمسرح وما يحوي من ديكور وحركة الكائنات الصاخبة تخلق شعوراً عند القارئ بأنه في عرض مسرحي، ويزداد هذا الشعور حدة مع وصف سلوكيات وعناصر خاصة بالمسرحية كوصف مشهد نهاية القصة/المسرحية، وفيها يقول الراوي: "وحين يسدل الستار الفضي على الخشبة البنفسجية لا يصفق أحد ويقفز ذلك المتفرج الدخيل بسرعة على الخشبة ليرجع طرف ثوب الفتاة الأزرق إلى ما وراء الستار" (التركي، ن.م: ص55). "هذا الدمج للعناصر الأدبية من جنسين مختلفين ينتهك مبدأ الجنس الأدبي الصافي ويجعل المفاهيم النظرية لتداخل الأجناس وحتى اللاجنس، مفاهيم عملية قابلة للتحقق" (Taha, 2007: p.216) ⁽¹⁾.

في قصة "تحقيق في جريمة حب" تستعير "عائشة أبو النور" من عالم المسرح تقنية توزيع النص إلى مشاهد، فتجعل قصتها في مشهدين يستحوذ الحوار عليهما مع تضمين بعض الجمل التوضيحية بين قوسين، كالجمل التي نلتقيها في المسرحية، فتقول في استهلال المشهد الثاني: "داخل زنزانة بالية

1. لمزيد من التفاصيل عن العلاقة المتبادلة بين النص والأجناس الأدبية، انظر:

Ibrahim Taha. (2000). "Text-Genre Interrelations: A Topographical Chart of Generic Activity", *Semiotica*, 132, 1/2, pp.101-119.

عتيقة. جلست امرأتان وفتاة. إحداهما تنزف دمًا بعد أن أجهضت من قسوة الضرب" (أبو النور، 1988: ص34)، ثم يتتبع الراوي جانبًا لبيد حوار الشخصيات ويعود الراوي في بعض الأحيان موضحًا بعض المواقف كقوله: "تضحك المرأة في صخب وميوعة.. ويختلط رنين ضحكها بأنين المرأة الأخرى الغارقة في دمائها على الأرض" (أبو النور، ن.م.: ص34). تتحول القصة إلى مسرحية عمادها الحوار اللهم إلا بعض التعليقات والتوضيحات من قبل الراوي. هكذا تسعى "أبو النور" وغيرها من الكاتبات إلى استعارة عناصر من المسرحية لتوظيفها في قصصهن مخترقات حدود الجنس الأدبي عبر هذا التداخل بين جنسين أو أجناس مختلفة⁽¹⁾.

أما المغربية "لطيفة باقا" فتمزج في قصة "حذاء بدون كعب" بين كتابة اليوميات والمذكرات وبين القصة القصيرة حتى تبدو قصتها نوعًا من الكتابة التسجيلية تسرد فيها ما حدث خلال سبعة أيام في المستشفى النفسي الذي تعيش فيه الراوية/البطلة مع مجموعة من النساء، وتثبت اليوم والتاريخ في رأس كل حدث فتقول: "الإثنين 12/24

ركلت الهر الضخم. أخذت النساء أمام قاعة الأكل يضحكن. وصلت الممرضة.. فتحت الباب، دخلنا وعمت الجلبة. وضعت صحنى فوق المائدة.. وذهبت إلى ركن الغرفة لآخذ كرسيًا، لكزتي حلومة بمرفقها وهمست وهي تغمز بعينها أن الطلبة الأطباء قادمون" (باقا، 1994: ص95). تتابع هذه الكتابة التسجيلية حتى نهاية القصة، وهروب الراوية مع صديقتها "حلومة" من المستشفى، بعد موت "ميلودة". تقول الراوية: "الأحد 12/30 منتصف الليل، ماتت ميلودة.

الإثنين 12/31

كان الاتفاق أن نتسلل من أسرتنا بعد أن تنام النساء ونطمئن إلى نوم أمي غنوّ.. هناك حفر كثيرة في الجدار وحلومة قوية.. رغم المرض.. ستقفز أولاً ثم تمد لي يدها.. " (باقا، ن.م.: ص106). وبذلك تنتهك "باقا" حدود القصة القصيرة وتخرج عن قالبها التقليدي لتستعير قالب كتابة اليوميات. وفي ذلك يقول

1. نماذج عن التداخل بين القصة والمسرحية، انظر: نورا أمين. (2003). "نهاية الفيلم" في: النصف الثالث. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 9-18؛ رشيدة التركي (2003). "قصة مسرحية" في: الضحك والوقار. (م.س.)، ص: 105-113؛ أميمة الخميس. (2003). "البيضة والحجر" في: الترياق. (م.س.)، ص: 85-94.

"محمد معتصم": "تحتفل القاصة بالحكي المسترسل، كما في نص (حذاء بدون كعب) والذي استثمرت فيه تقنية كتابة اليوميات" (معتصم [1]، 2004: ص120) ⁽¹⁾.

تستحوذ كتابة اليوميات على رواية "الإمضاء.. سلوى" للمصرية "عائشة أبو النور" وتعمل على إثبات اليوم والتاريخ في رأس كل صفحة باللغتين العربية والإنجليزية والتاريخين الميلادي والهجري، ثم تترك بعض الأسطر الفارغة لتبدأ بعدها الكتابة. تستمر في هذا النهج حتى نهاية الرواية. وبذلك تفوّض مبنى الرواية التقليدي منتهكة حدود الجنس الأدبي ومؤكدة اعتمادها على خبراتها وتجاربها الشخصية، رافضة الالتزام بأي نوع من أنواع الهيئات والهيكل الثابتة المؤسسة على العلم والمنطق. يقول "محمد معتصم": "إنّ المرأة لا تميل إلى التقليد، إلى الالتزام بالمعايير والحدود النازمة للجنس الأدبي، شكلاً ومضموناً، فالمرأة الكاتبة تنطلق من ذاتها لا من المعايير" (معتصم [1]، 2004: ص 132-133).

لا تأنف الكاتبة العربية المعاصرة من استخدام أي وسيلة تضمن لها تفويض الأعراف الأدبية الذكورية وانتهاك حدود الجنس الأدبي، لذا تعتمد إلى مزج نتاجها السردي بأجناس عديدة ومختلفة حسبما تقدم. وتلتفت في أحيان كثيرة إلى استخدام أسلوب وشكل الرسالة، مثلما نهجت الفلسطينية "رجاء بكريّة" في روايتها الأخيرة "امرأة الرسالة". وفيها تعرض الأحداث على شكل رسالة تعبر فيها البطلة عن آلامها وما يؤرقها في علاقتها بحبيبها من ناحية، وممارسات المحلل من ناحية أخرى. وفي ذلك يقول "عمر شبانة": "رواية بكريّة تشتغل- عبر صيغة الرسالة – على أحوال المرأة العاطفية والروحية والنفسية وتقلباتها في علاقتها مع الرجل- الفنان وتقلباته، فهي رسالة مطولة تبث فيها المرأة شكواها وتشرح تفاصيل أيامها ولياليها، [...] رسالة تنطوي على اسرار

1. نماذج عن المزج بين السرد النسوي وكتابة اليوميات، انظر:

منى حلمي. (1993). "جدول الأسبوع"، "البحر بيننا" في: البحر بيننا. (م.س.)، ص: 53-55، ص: 109-112؛ عائشة أبو النور. (1988). "الإمضاء.. سلوى" في: قصص وروايات. (م.س.)، ص: 305-410؛ عالية ممدوح. (2003). المحبوبات. (م.س.).

المرأة وقلقها وضياها بين حب هذا الرجل في لحظة، وكرهه في لحظة أخرى، وبين كونه شهيراً تطارده النساء، عدا عن كونه مرتبطاً بعائلة وأبناء يعود إليهم" (شبانة، 2006: ص1) ⁽¹⁾.

هذه النماذج التي عرضنا لها في مبحثنا هذا تؤكد بصورة لا تقبل الجدل، اختراق حدود الجنس الأدبي بأشكال عديدة تتراوح بين مزج القصة بالشعر، المسرح، النثر القديم، كتابة اليوميات والرسائل، وتشكل صدى لاحتجاج الكاتبات ومقاومتهن الأعراف الأدبية الذكورية بواسطة تأسيس وجهات نظر تركز على الحداثة والتجريب في نزعتهم الثائرة على التقليد، وهذا ما يؤكد "إبراهيم طه" بقوله:

"توظف الأساليب، التقنيات الأدبية والأشكال في الأدب النسوي تعبيراً عن النقد والاحتجاج والمقاومة، بواسطة إنجاز بعض وجهات النظر المرتبطة بما بعد الحداثة والتفكيكية. تهدف الكاتبات إلى مقاومة التيار الرئيسي وأساليب الكتابة التقليدية، وبذلك فإنهن يحاولن التميز أو عزل أنفسهن عن الكتابة الذكورية وقيادة نزعة جديدة غير عادية في الأدب العربي الحديث. إنهن يتحدثن هيمنة الرجال، التيار الرئيسي الذي طالما أسسه الرجال" (Taha, 2007: p.217).

5.1.3. الآليات الفنية في السرد النسوي الحديث

تعتبر كتابة المرأة العربية في مرحلة تطورها الأخيرة كتابة حداثية اختراقية، لما فيها من ثورة على الأعراف الأدبية التقليدية، على صعيدي الشكل والمضمون، حسبما أسلفنا "فالحداثة حالة دينامية تؤدي إلى التجاوز المستمر، وبالتالي هي نقيض التقليد والمحاكاة، مما يعني إسقاطها للنماذج. وهي نقدية تقوم على المراجعة الدائمة، وكل ذلك يتفق وطبيعة الإبداع من حيث هو فعل متجدد" (محيلان، 2000: ص22).

إنّ هذه النزعة الحداثية دعت المرأة إلى البحث المتواصل عن أساليب وأشكال كتابية جديدة، أو ما يسمى بالكتابة التجريبية المنطوية "على اختلاف طروحات التجديد والتحرر من الموضوعات السائدة والتعلق بالتعبير في كثير من المجالات، وظهور مجموعة من التجارب الشكلية والتشكيلية في الأدب وفي الآفاق الفنية الأخرى كالسينما والعمارة واللغة" (محيلان، ن.م: ص24-25).

1. نماذج عن المزج بين السرد النسوي والرسالة، انظر:

هاديا سعيد. (1996). *يستان أسود*. (م.س.); عالية مدوح. (2003). *المحبيات*. (م.س.).

تتعرض مظاهر التجريب على المستويين الثيماتي والجمالي إلا أن الدارسين يشيرون إلى تكثيف هذه المظاهر في المستوى التقني الجمالي أكثر مما هي على المستوى الثيماتي، يقول "محمد معتصم": "والكتابة الأدبية المعاصرة أولت اهتماماً كبيراً بالأشكال الخارجية وبأنماط القول أكثر من اهتمامها بالمادة المكتوبة/المنقولة ذات المحتوى الإحالي على المرجع الخارجي (الواقعي). وقد أدى ذلك إلى خلق رؤية مغايرة ومختلفة عما أنتجته الثقافة العربية المسماة (تقليدية) سواء من حيث الأساليب المستعملة أو اهتمامها بالمحتوى (المعلومات)، وفي انحياز الكتابة المعاصرة إلى الأنماط والأشكال والصيغ الخارجية للقول مسيطرة حركة الحياة. فالمعلومات أصبحت متوفرة بفضل شبكات الاتصال الضخمة والعالمية، ولم يبقَ هناك مجال للتمايز والاختلاف بين الكتاب والمفكرين إلا في طرائق صوغ المحتوى الأدبي والفكري" (معتصم [2]، 2004: ص56) ⁽¹⁾.

يتمثل التجريب في السرد النسوي العربي الحديث في استخدام تقنيات فنية عديدة ومختلفة استمدتها الكاتبة من مجال التصوير، الرسم، السينما، الصحافة والأخبار، الحاسوب، والانترنت، الأشكال التراثية، النحو وغير ذلك، لتحقيق هدفها في تقويض حدود الجنس الأدبي وعدم الانصياع لأعراف الأدب التقليدي، حسبما يؤكد "عبد الرحمن أبو عوف" في معرض حديثه عن أدب المرأة المصرية، الذي ينسحب برأينا على أدب المرأة العربية عامة، يقول "أبو عوف": "وتقدم هذه الرؤية والمضامين في صياغات وأبنية وأساليب سردية تعبيرية حدائية الأسلوب، وفهم متقن لفنية القصة القصيرة، حيث الاقتصاد في التعبير والتركيز والتكثيف وتلوين المواقف والسرد الدرامي واستخدام لغة تلغرافية والوصف البصري والبناء التشكيلي ونقض لنمط الحدوتة حيث البداية والوسط والعقدة والنهاية المغلقة، وروتيانية زمن الأجندة، بل تنحو نحو استخدام الزمن النفسي وتيار اللاشعور حيث الخلط والتذبذب بين الماضي والحاضر والمستقبل. إنَّ القصة هنا تستفيد من فنون التصوير والنحت والموسيقى والشعر والدراما والسينما وفن المونتاج والتقطيع وزمن الحضور، باستخدام زمن المضارع" (أبو عوف، 2001: ص191).

1. انظر تأكيداً سابقاً لهذه النظرة في:

سامي سويدان. (1997). **جسور الحداثة المغلقة**. (بيروت: دار الآداب)، ص: 18-19.

في قصة "ثرثرة في المقهى" تطبق "هاديا سعيد" تقنية الإعلان الصحفي الذي تصدره قصتها، ليشكل ذلك الإعلان محور القصة الأساسي الذي يدور حوله الحوار بين شخصيات مجتمعة في مقهى. وهي تأتي بذلك الإعلان مطابقاً تماماً لإعلانات الصحف والمجلات، وفيه تروج لبيع قميص خاص ضد الرصاص مبينة مميزاته وقدرته على حماية من يرتديه، ثم تثبت في ذيل الإعلان اسم المحل الذي يبيعه وعنوانه باللغة الإنجليزية، كما تجعل له إطاراً بارزاً مع صورة لرجل يرتدي ذلك القميص وتضع له عنواناً بخط بارز لتصبح القصة مزيّجاً من تقنيات الفن القصصي وعالم الصحافة. تقول في الإعلان: "هل تريد المحافظة على حياتك؟"

حياتك ثمينة، إذا ارتدت تحت الألبسة ومن دون انزعاج، قميصاً ضد الرصاص، فهو مصنوع من مواد خفيفة وقوية لتحملك من رصاص ماغنوم 44 أو مسدس 9 ملم أوتوماتيك... (سعيد، 1981: ص63). وبذلك تقدم الكاتبة شكلاً غير مألوف في الفن القصصي، مقوضة الشكل التقليدي المعروف⁽¹⁾.

يشكل عالم الصحافة مورداً تنهل منه الكاتبة العربية المعاصرة بعض تقنياته لتوظفها في نتاجها السردية، مثلما نجد في رواية "غايب" للعراقية "بتول الخضيرى". تزج الكاتبة بمقاطع إخبارية لوصف معاناة الناس إبان حرب الخليج، ومن نماذج ذلك قولها: "أكدت منظمة اليونسيف "Unicef" أن نسبة وفيات الأطفال الذين هم تحت الخامسة زادت إلى خمسة أضعاف ما كانت عليه قبل حرب الخليج" (الخضيرى، 2004: ص114)⁽²⁾. وفي هذا ما يحول الرواية، في بعض أجزائها، إلى نشرة إخبارية خالصة وينتهك حدود الرواية التقليدية.

يستجيب السرد النسوي للثورة التكنولوجية الحديثة وغزو الحاسوب والإنترنت لمجالات الحياة المختلفة، فتلجأ الكاتبات إلى استعارة بعض آليات هذه الأجهزة التكنولوجية وتوظيفها في نتاجهن السردية. وخير مثال على ذلك ما نراه في رواية "بنات الرياض" للسعودية "رجاء عبد الله الصانع". فهي رواية تقوم على تقنية الحاسوب والبريد الإلكتروني. تتكون الرواية من خمسين رسالة بريد

1. انظر نموذجاً آخر عن توظيف تقنية الإعلان في:

منى حلمي. (1993). "إعلان زواج" في: البحر بيننا. (م.س.)، ص: 83-87.

2. يشكل الخبر الصحفي تقنية أساسية في مبنى رواية "جاهلية"، انظر:

ليلي الجهني. (2007). جاهلية. (م.س.)، ص: 5، 7، 9، 15، 34، 47، 101، 121، 173.

الكثروني (انترنت) ترسلها فتاة مجهولة لمستخدمي الإنترنت في السعودية على مدار سنة كاملة، تفشي فيها أسرار أربع صديقات لها من الطبقة المترفة، فتحدث ثورة صاخبة داخل مجتمعها المحافظ على حد تعبير "غازي القصيبي" الذي يقول: "ضجة تعم الأوساط المحلية، تقف وراءها فتاة مجهولة ترسل نهار كل جمعة (إيميل) إلى معظم مستخدمي الإنترنت في السعودية، تفشي فيه أسرار صديقاتها اللواتي ينتمين إلى الطبقة المخملية، التي لا يعرف أخبارها عادة سوى من ينتمي إليها [...] في عملها الروائي الأول، تقدم رجاء الصانع على مغامرة كبرى، تزيج الستار العميق الذي يختفي خلفه عالم الفتيات المثير في الرياض [...] هذا عمل يستحق أن يُقرأ... وهذه روائية أنتظر منها الكثير" (القصيبي، 2006: غلاف الرواية الخلفي). وعليه لا تدخر الكاتبة العربية أي وسيلة تمكنها من اختراق المؤلف ومقاومة الأعراف الأدبية التقليدية⁽¹⁾.

في رواية "قميص وردي فارغ" تسخر "نورا أمين" تقنيات السينما والتصوير الفوتوغرافي لتسرد أحداث روايتها فتزج فيها مصطلحات وتعابير كثيرة من عالمي السينما والتصوير، وتعنى بإثبات شرح لهذه المصطلحات في نهاية الرواية (أمين، 2005: ص 89-90). من نماذج ذلك ما تذكره حين تفرقت السبل بينها وبين حبيبها إذ تقول: "لم تعد أمامي إلا أقدم وسيلة أعرفها كي استحضرك: الكتابة. ربما تنجح أشواقي في النفاذ إلى عالمك وتجذبك إليّ، فحتى إن لم تكن على سفر يجيء وقت وتنقطع فيه السبل بيننا. يتحول ال (سنك) فجأة إلى (دي سنك) يتراجع ال (لبسنج) قليلاً، تتفصل الصورة عن الصورة ثم تصمت الصور وتتباطأ (سلوموشن). ولا نعرف بعضنا البعض" (أمين، ن.م: ص 32)⁽²⁾. هكذا تنسج "أمين" تفاصيل الحدث المسرود من خلال مصطلحات وتعابير سينمائية تنثرها في تضاعيف الرواية لتكون أحد الأسس التي تقوم عليها الرواية.

1. نموذج عن استخدام تقنية الحاسوب في السرد النسوي، انظر:

هاديا سعيد. (1996). *يستان أسود*. (م.س.)، ص: 175، 179-181.

2. سنك (Sync) هي اختصار للكلمة الانجليزية Synchronism وتعني المزامنة أو توافق الصوت مع الصورة في اللقطة الواحدة، وبالتالي في لقطات الفيلم كله، و (دي سنك) (De Sync) اختصار لنفس المعنى السابق والشائع استخدام كلمة Out of Sync، أما (لبسنج) (Lipsing) فهي حركة الشفاه الخاصة بالكلام في الفيلم، مزيد من التفاصيل: انظر: نورا أمين. (2005). *قميص وردي فارغ*. (م.س.)، ص: 89-90.

وفي موضع آخر تقول: "يجيء النادل في (لونج شوت) مفاجئ. يختار أن ندفع الحساب في هذه اللحظة ونغادر المتأمرين بدلاً من أن نفر منهم بالتنظير الأدبي [...] ندفع الباب المروحة إلى الخارج. يودعنا المكان المكتظ (بكلوز أب) لأقدامنا وهي على عتبة الشارع العتيق. ثم يختفي المكان تماماً بمحتوياته من الشاشة، كأنه ظلل باللون الأسود من خلف ظهورنا في نسخة النيجاتيف" (أمين، ن.م: ص44).

إنّ استخدام هذه المصطلحات في سرد أحداث الرواية يعلن عن اختراق النص للأعراف السائدة ويعمل على تعقيد الرواية لما فيها من مصطلحات قد تغيب عن مدارك القارئ، رغم المديح الذي يوجهه "صلاح صالح" لنجاح الكاتبة في توظيف هذه التقنية، إذ يقول: "وتعد (قميص وردي فارغ) من أكثر الروايات نجاحاً في استثمار السرد السينمائية والتلفزيونية والإفادة منها في تطوير السرد الروائي وجعله يفتح لنفسه سبلاً جديدة" (صالح، 2000: ص111) ⁽¹⁾.

تتعدّد الآليات الحداثيّة المستخدمة في السرد النسوي، فتؤكد من ناحية مدى اطلاع الكاتبة العربية المعاصرة وثقافتها، وتتخذ من ناحية أخرى وسيلة لمقاومة الأشكال التقليدية. في رواية "خشخاش" تلجأ "سميحة خريس" إلى توظيف تقنيات حداثيّة كثيرة، وتتهل أيضاً من عالم الأساطير والفتنازيا والخيال الذاتي لتتجاوز حدود الرواية التقليديّة حسبما ترى "رفقة دودين" في قولها: "ورواية "خشخاش" تقوم على استثمار تقنيات روائية حداثيّة، قد باتت هذه التقنيات معنية بإيجاد ذائقة جديدة للأدب تنهل وتمتص من الفتنازيا، والأساطير والمخزون النفسي للذاكرة الجمعية للإنسانية، متجاوزة الكثير من المحددات والأسس التي كانت تميز الرواية كجنس أدبي عن غيرها من الأجناس الأخرى" (دودين، 2005: ص141-142).

حينما تصل الرواية في حوارها مع ملهمتها المرأة السمكة إلى طريق مسدود، تقترح المرأة السمكة على الكاتبة/البطلة غيابهما عن صفحات الرواية، لتترك ثلاث صفحات بيضاء خالية من أي كلمة، كحيلة لدب الحيرة في نفس من يكتبهما، ثم تعلن عن عودتهما بعد تلك الصفحات الثلاث، وفي ذلك تقول المرأة السمكة: "تعالى معي في اختبار بسيط، لنغادر أنا وأنتِ الصورة، تعالى نوقع بمن يكتبنا الحيرة. نختبئ ونتركه للفراغ، نختفي فلا يجد ما يكتبه [...] سنختبئ هنا، في مكان قريب، نتسلل

1. نماذج عن توظيف التلفزيون في السرد النسوي انظر:

سلوى بكر. (2003). "مشاهد من أمسيات سينمائية" في: شعور الأسلاف. (م.س.)، ص: 95-109؛ ليلي الجهني. (1999). الفردوس اليباب. (م.س.)، ص: 50؛ ميسلون هادي. (2001). يواقيت الأرض. (م.س.)، ص: 41-42؛ ميسلون هادي. (2002). العيون السود. (م.س.)، ص: 156.

بهدهوء ، نتجاوز الأوراق، هنا، وراء الورقة الثالثة، سنصمت تماماً، نحبس أنفاسنا فلا يرانا [...] دعينا نعود عندما نختار.. أما الآن.. ليس إلا الفراغ.. دوننا ليس له إلا الفراغ. فراغ أبيض.. فراغ" (خريس، 2000: ص86-87).

يفسر "كمال الرياحي" استخدام هذا البياض "باعتباره استراتيجية سردية ارتكبتها الكاتبة لخلخلة مسار التلقي وإجراج القارئ، ثم ألصقها بكل من الراوي والشخصية مقدماً المسألة كما لو كانت مؤامرة حيكّت ضده [...] غير أنّ حضور البياض في نص (خشخاش) قد يقوم مثلاً على لحظة انهيار سيولة الكتابة عند المؤلف عندما تفر منه ملكات الإبداع" (الرياحي، 2005: ص168). يدعم "هاشم غرايبة" هذا الرأي مضيئاً هدفاً آخر لاستخدام البياض، وهو إتاحة الفرصة أمام القارئ للمشاركة في إنتاج النص بعد أن أعلن البياض عن انغلاقه، "يتأزم الموقف الدرامي بين الراوية وبطلتها، تلجأ للتخفي تاركيتين الجرأة للبياض أي للمتلقي يملأه بما يشاء من مخيلته" (غرايبة، 2005: ص178). ويبدو أن النص يفسر هدفه من استخدام البياض حين تقترحه المرأة السمكة، وتتردد الراوية في قبوله فتقول له: "لا تفهمين!! إنها مجرد لعبة" (خريس، 2000: ص87). نعم إنها لعبة سردية تؤكد ما تقدم من آراء حول استخدام هذا البياض واعتباره فرصة لاسترداد الأنفاس ومعاودة الحوار، إضافة لما يتيح من فرص لمشاركة القارئ وتوقعاته من اللجوء لهذه التقنية، إلا أننا نرى أنّ الهدف الأسمى من وراء ذلك هو اختراق أسس وحدود الرواية التقليدية، حسبما يشير "كمال الرياحي" قائلاً: "لقد مثلت مغامرة البياض في رواية (خشخاش) أطراف الألعاب السردية التي واجهت القارئ لأنها أحدثت قطيعة كاملة مع النص الروائي التقليدي ووضعت ذائقة التلقي الكلاسيكي في مأزق انطولوجي حقيقي" (الرياحي، 2005: ص168).

من الآليات الأخرى المستخدمة في السرد النسوي استحضر الأشكال الأدبية التراثية كمظهر من مظاهر التجريب الذي يسم الكتابة النسوية، مثلما نهجت المصرية "ميرال الطحاوي" في "الباذنجانة الزرقاء" فاستحضرت عدة أبواب من كتاب "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي، أو استحضر "سميحة خريس" لسيرة الأميرة ذات الهمة في رواية "القرمية" (خريس، 2003: ص28). وبذلك تصبح الرواية مزيجاً من السردين التقليدي والحداثي الأمر الذي يقوّض الأسس الأدبية التقليدية⁽¹⁾.

1. نماذج عن استحضر الأشكال التراثية في السرد النسوي، انظر:

رواية بربرة. (د.ت). "الشفاف الأبيض"، شبه له في: "شفائق الأسيل. (م.س.)، ص: 12 - 18؛ ص: 20 - 24؛ ليلى الجهني (2007). جاهلية. (م.س.)، ص: 135 - 136، 149، 156، 167؛ أحلام مستغانمي. (1998). ذاكرة الجسد. (م.س.)، ص: 287.

تشير "منى محيلان" نقلاً عن "إبراهيم السعافين" إلى "أنّ التوجه نحو الأشكال التراثية بصورة واعية لا يعتبر بحثاً عن شكل أصيل له ملامحه وخصائصه الثابتة، لأنّ التراث حصيلة تتجدد باستمرار حتى اللحظة الحاضرة، ولهذا ليس بالمقدور الحديث عن شكل ناجز [...] وبذلك فإنّ استلهاً الأشكال التراثية هو صورة من صور التجريب، لا محاولة من محاولات التثبيت أو الإحياء" (محيلان 2000: ص29)⁽¹⁾.

يتحلل السرد النسوي من أغلال قواعد النحو العربي التي أرسنها المؤسسة الذكورية، فلا يراعيها في كثير من الحالات، حسبما تقدم الحديث عن اللغة الأنثوية، إلا أنه يتكئ على قواعد النحو العربي متخذاً إياها آلية سردية لا قوانين ثابتة تحرص على صحة اللغة ونقاها من اللحن. في رواية "فوضى الحواس" تتخذ "أحلام مستغانمي" النحو العربي أداة لوصف العلاقة بين البطلة وحبيبها حسبما ورد على لسان البطلة في قولها: "بعض الأسئلة استدراج للشماتة، وعلامة الاستفهام فيها، ضحكة إعجاز، حتى عندما تأتي في صوت دافئ كان يوماً صوت من أحببنا. (كيف أنت؟)

صيغة كاذبة لسؤال آخر، وعلينا في هذه الحالات، أن لا نخطئ في إعرابها. فالمبتدأ هنا، ليس الذي نتوقعه. إنه ضمير مستتر للتحدي، تقديره (كيف أنت من دوني أنا؟). أما الخبر.. فكل مذاهب الحب تتفق عليه. [...] كانت تفاضل بين جواب وآخر، عندما تنبّهت إلى أن جلستهما قد أصبحت فجأة معركة عاطفية صامتة. تدار بأسلحة لغوية منتقاة بعناية فائقة" (مستغانمي، 1998: ص20-21)⁽²⁾.

من أبرز الآليات التي يعتمد عليها السرد النسوي في ثورته على الأعراف التقليدية، ظاهرة التناس، لما تتيحه من إمكانيات تداخل الأنواع الأدبية، فتحقق بذلك مبدأ اختراق حدود الجنس الأدبي. يعتبر التناس "أحد وحدات القياس أو الاستراتيجيات التي تساعدنا على تأويل التداخل في الأجناس الأدبية، لما يشغله من دور في الكشف عن طبيعة تشكّل النص وعن صراعاته التجنيسية وموقعه من

1. تفاصيل عن رأي "إبراهيم السعافين" في استخدام الأشكال التراثية، انظر:

إبراهيم السعافين. (1990). "قضية الشكل في الرواية العربية". أفق جديدة، عدد 6، ص: 98-105.

2. نماذج عن توظيف النحو في السرد النسوي، انظر:

رجاء بكريه. (2002). "تلك المدينة"، أشواق نازحة" في: الصندوق. (م.س.)، ص: 42، 93.

الأنواع الأدبية الأخرى، فضمن استراتيجية التناص نستطيع تحليل علاقات النص الداخلية وافتتاحه على النصوص الأخرى ومقدرته على عقد علاقات لا حد لها، الأمر الذي يدعم قضية التداخل النوعي والكتابة العابرة للأنواع" (جابر، 2005: ص165). وترى "جابر" أن "التناص في أبسط صورته يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل" (جابر، ن.م: ص165) ⁽¹⁾.

وتشير "جابر" إلى مصطلح "الإجناسية في التناص" الذي يستخدمه "خليل الموسى" ويقصد به تحولات الأجناس، "فالأجناس تتلاقى وتتصارع وتتغاوى وتتصل وتتلاقح وتتناسل لتوليد أجناس جديدة لا تنتمي إلى جنس واحد" (جابر، ن.م: ص165-166) ⁽²⁾.

1. تعتبر "جوليا كريستيفا" Julia Kristiva رائدة مصطلح "التناص" وتعرفه بأنه "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو (اقتطاع) أو (تحويل)"، ثم تضيف قائلة: "إن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات. وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى. وتوضح أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور في عمل النص. وهو نص منتج بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية انتاج من نصوص مختلفة" (جابر، 2005: ص165)، تفاصيل وافية عن ظاهرة التناص وأنواعه، انظر:

تريفيان تودوروف. (1996). **ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى**. (م.س.)، ص: 121-144؛ جيرار جينيت. (1986). **مدخل لجامع النص**. ترجمة: عبد الرحمن أيوب. (الدار البيضاء: دار توبقال)؛ صبري حافظ. (1984). "التناص وإشارات العمل الأدبي". **ألف**. عدد 4، (القاهرة: الجامعة الأمريكية)، ص: 7-32؛ حسن حماد. (1997). **تداخل النصوص في الرواية العربية**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)؛ جوليا كريستيفا. (1991). **علم النص**. ترجمة: فريد الزاهي. (الدار البيضاء: دار توبقال)؛ محمد مفتاح. (1992). **تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص**. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي)؛ سعيد يقطين. (1986). **انفتاح النص الروائي**. (بيروت: المركز الثقافي العربي). ومن المصادر باللغة الإنجليزية، انظر:

Jonathan Culler. (1975). **Structuralist Poetics- Structuralism Linguistics and the Study of Literature**. (London: Routledge and Kegan Paul), pp.111-130; Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov. (1981). **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**. tra. by C. Porter. (Oxford: Blackwell Reference), p.446; Jusue V. Harari. (1979). **Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism**. (Ithaca, N.Y: Cornell University Press), p.3; Vincent Leitch. (1983). **Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction**. (New York Columbia University Press).

2. لمزيد من التفاصيل عن "الإجناسية في التناص"، انظر:

خليل الموسى. (1996). "التناص والإجناسية في النص الشعري". **الموقف الأدبي**. مجلد 26، عدد 305، (دمشق)، ص: 90-81.

هذا النوع الجديد سماه "توماس كنت" "Thomas Kent" بالنوع الهجين "Hybrid Genre" وهو جنس "يقوم على توليف خاص وتركيب يجمع بداخله بين تقاليد أنواع أدبية خالصة، أي أنه عبارة عن خليط أجناس قائم في قسم منه على التجميع النوعي غير المحدد نسبياً، وفي قسم منه على روابط فوق نصية" (جابر، ن.م: ص103). وهناك من يرفض تصنيف الأدب إلى أنواع بتأثير الحداثة والتجريب ويدعو إلى "اللانوع" "Non Genre" لوصف كتابة ما بعد الحداثة، وهو نوع غير مقبول في نظر "جوناثان كلر" "Jonathan Culler" وإذا ما تمّ قبوله فلن يشير إلا إلى حثالة (جابر، ن.م: ص105) (1).

كانت لـ "جيرار جينيت" "Gerard Genette" إسهامات هامة في تطوير مصطلح "التناص" بعد "جوليا كريستيفا" "Julia Kristeva"، فقد ميّز بين أنماط تفاعل النصوص وعلاقات تداخلها وأطلق على ذلك مصطلح "التعالّي النصي" أو "عبر نصية" "Transtextuality" ويعرفه بأنه "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى" (جابر، ن.م: ص166) (2).

تعتبر تقنية التناص ظاهرة شائعة في السرد الرسمي العام إلا أنّ السرد النسوي يكثف من استخدامها كآلية تثبت الكاتبة العربية من خلالها سعة أفقها الفكري واطلاعها على منجزات الأدب عربياً وعالمياً، وتفسح لها المجال، من ناحية أخرى، لخلخلة شكل الجنس الأدبي وتمويه حدوده بتداخله مع غيره من النصوص، مما يضمن لها انتهاك نظرية الجنس الذكورية.

تكشف نماذج السرد النسوي المدروسة في هذا البحث عن تكثيف تقنية التناص، الأمر الذي يستدعي نصوصاً عديدة من مجالات أدبية عالمية وعربية، فنية، دينية، فكرية، أسطورية ونحو ذلك (انظر جدول رقم 14).

1. تفاصيل وافية عن رأي "كلر" "Culler"، انظر: جوناثان كلر. (1997). "نحو نظرية لأدب اللانوع" في: *القصة الرواية المؤلف - دراسات في نظرية الأنواع المعاصرة*. ترجمة: خيرى دومة. (القاهرة: دار شرقيات)، ص: 193-198.
2. حدد "جينيت" "Genette" خمسة أنماط من التعاليات النصية وهي: التناص "Intertextuality"، النص الموازي (المناس أو المتناص) "Paratextuality"، التوالد النصي "Hypertextuality"، الميتناص "Metatextuality"، وجامع النص "Architextuality" لمزيج من التفاصيل عن هذه التقسيمات، انظر:

Gerard Genette. (1982). **Figures of Literary Discourse**. tra. by Alan Sheridan, (Oxford: Basil Blackwell).

وانظر أيضاً:

جيرار جينيت. (1986). *مدخل لجامع النص*. (م.س.); حسن حماد. (1997). *تداخل النصوص في الرواية العربية*. (م.س.); ص: 30-34.

جدول رقم 14: نماذج عن التناس في السرد النسوي الحديث

القصة/الرواية	المجموعة	المؤلفة والموطن	أدب عالمي	أدب عربي	أسطورة	فن	دين	فكر نسوي
كاتبة ليوم واحد	اوركسترا	سميحة خريس - الأردن	*	*				
الببضة والحجر	الترياق	أميمة الخميس - السعودية						*
السيدة والصراخ	أرجوحة الميناء	هاديا سعيد - لبنان		*				*
الفسستان الحريري الأزرق	الضحك والوقار	رشيدة التركي - تونس				*		
النبوءة	البحر بيننا	منى حلمي - مصر	*					
أنا أو هو	بدون أوراق	منى حلمي - مصر			*			
محاولة اغتيال	الصندوق	رجاء بكري - فلسطين				*		
اللوحة الطفلة	مزامير لأيلول	رجاء بكري - فلسطين			*			
فتنازية زمنية	يونس البحر	اعتدال عثمان - مصر					*	
أنا وأنت - إلى أين؟	ربما نفهم يوماً	عائشة أبو النور - مصر					*	
أناس عاديون	الهة صغيرة	سحر الموجي - مصر			*			
فتاحة اللعب	انثى	هدى النعيمي - قطر	*			*		
مقعد أخير في قاعة إيوارت	رواية	مي خالد - مصر	*	*				
كم بدت السماء قريبة	رواية	بتول الخضيرى - العراق			*			*
نسر بجناح وحيد	رواية	هيفاء بيطار - سوريا	*	*				
الباذنجانة للزرقاء	رواية	ميرال الطحاوي - مصر		*		*	*	
الرواية	رواية	نوال السعداوي - مصر	*	*		*		
امرأة الرسالة	رواية	رجاء بكري - فلسطين	*	*		*		
قميص وردي فارغ	رواية	نورا أمين - مصر				*	*	*
الطواف حيث الجمر	رواية	بدرية الشحي - عُمان	*	*				*
لم أعد أبكي	رواية	زينب حفني - السعودية	*	*				*
مرافئ الوهم	رواية	ليلي الأطرش - فلسطين		*	*			
عابر سرير	رواية	أحلام مستغانمي - الجزائر	*	*	*	*		*
نساء الخجل	رواية	فضيلة الفاروق - الجزائر	*	*			*	
جاهلية	رواية	ليلي الجهني - السعودية		*			*	
المحوبات	رواية	عالية ممدوح - العراق	*	*	*			*
العيون السود	رواية	ميسلون هادي - العراق				*		
قطعة من أوروبا	رواية	رضوى عاشور - مصر	*	*			*	
امراتان على شاطئ البحر	رواية	حنان الشيخ - لبنان	*	*	*	*	*	
صمت الفراشات	رواية	ليلي العثمان - الكويت	*	*				*

تحفل ثلاثية "أحلام مستغانمي" (ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير) بظاهرة التناسل حتى تشكل معماراً أساسياً للثلاثية وتنهل "مستغانمي" متناصاتها من الفكر والأدبين الغربي والعربي. ويبدو شغفها جلياً ببعض الأدباء والمفكرين العرب والأجانب أمثال: "محمود درويش"، "بدر شاكر السياب"، "خليل حاوي"، "مالك حداد"، "كاتب ياسين"، "هنري ميشو"، "أندريه جيد"، "سلفادور دالي"، "رولان بارت"، "بودلير"، "بورخيس" وغيرهم حتى لا تغيبهم الكاتبة عن معظم أجزاء ثلاثيتها.

في "ذاكرة الجسد" يرد مقطع يراجع فيه "خالد بن طوبال" حديث صديقه "زياد" عن لوحات الجسور التي يرسمها خالد ويرى، رغم تحليل زياد الصائب للوحاته، أنه لم يكن يعرف كل ثنايا ذاكرته، فيشرع في استحضار محاولات المبدعين لفهم العالم قائلاً: "تذكرت حين ذاك رسماً يابانياً معاصراً، قرأت يوماً أنه قضى عدة سنوات وهو لا يرسم سوى الأعشاب، وعندما سئل مرة لماذا الأعشاب دائماً.. قال: (يوم رسمت العشب فهمت الحقل.. ويوم فهمت الحقل أدركت سر العالم). وكان على حق. لكل مفتاحه الذي يفتح به لغز العالم... عالمه. همنغواي فهم العالم يوم فهم البحر، وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة والحلاج يوم فهم الله، وهنري ميلير يوم فهم الجنس، وبودلير يوم فهم اللعنة والخطيئة" (مستغانمي، 1998: ص208-209). هذه المتناصات المترادفة المنسولة من عالمي الأدب الغربي والعربي تذكر بأعمال المذكورين وتؤكد ثقافة الكاتبة العالية، وتعمل من ناحية أخرى على خلخلة مسار الحبكة التصاعدي، زيادة عما فيها من تداخل هذه الأفكار المتنافرة، وانتهاك حدود الرواية.

تعود "مستغانمي" في "فوضى الحواس" إلى ذكر "بودلير" وغيره من شعراء فرنسا أثناء استعراض البطلة "حياة" لمكتبة البطل الرسام وعجبها لعدم عثورها على أي كتاب من الفنون التشكيلية. تقول: "لا يوجد للإبداع مكان فيها سوى في رف سفلي، تمتد على طوله كتب صغيرة للجيب، ضمن سلسلة الشعر الفرنسي المعاصر، بينها كتاب (أزهار الشر) لبودلير و(المركب الثمل) لرامبو.. وآخر لجان كوكتو وشعراء آخرين" (مستغانمي، 1998: ص179).

ويلاحظ إعجاب الكاتبة البالغ بالكاتب الجزائري "مالك حداد" من خلال إهدائه روايتها الأولى "ذاكرة الجسد"، وتلج عليها شخصيته لتعود إلى ذكر نتاجه الأدبي في "ذاكرة الجسد"، حين تعبّر البطلة عن حيرتها من مدينتها قائلة: "حضرني لحظتها عنوان رواية لمالك حداد.. (الأصفر تدور حول نفسها). تمنيت لو أنني قرأتها، عساني أجد تفسيراً لكل هذه الدوائر التي تحولنا إليها" (مستغانمي، 1998: ص31). وفي "عابر سرير" تذكر روايته "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" مشيرة إلى

التشابه بين اسم بطل رواية "مالك حداد" واسم بطل "ذاكرة الجسد" على لسان "زيان" وهو يسأل خالد المنتحل قائلاً: "أندري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد (رصيف الأزهار لم يعد يجيب؟). قلت معذراً: في الواقع، قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد ونسيت أحداثها.

قال: رواية صغيرة في مائة صفحة، لا يحدث فيها شيء تقريباً عدا انتحار بطلها في آخر الرواية، عندما علم أثناء وجوده في فرنسا من الجزائر، أن وريده زوجته التي يعشقها وقاوم من أجلها كل إغراءات مونيك مستعجلاً العودة إلى قسنطينة ليراها، هربت أثناء غيابه مع أحد المظليين الفرنسيين وانفضح أمرها عندما ماتت معه في حادث" (مستغامي، 2003: ص149).

هذه المتناصات تؤكد – كما أسلفنا- ثقافة الكاتبة الواسعة وتظهر عناية الكاتبات بالتقنيات الفنية التي لا تقل عن عنايتهن بالمضامين. يقول "إبراهيم طه": "الكتابة النسائية ذات ثقافة رفيعة، تلجأ الكاتبات إلى آليات وتقنيات أدبية يعتبرنها على درجة من الأهمية لا تقل عن أهمية المضمون، حسبما عبّرت عنها (جيل رمزي) بصدق" (Taha, 2007: p.217) ⁽¹⁾.

في حالات أخرى تنهل الكاتبة العربية متناصاتهما من عالم الأساطير غربية وعربية، أبرزها أسطورة "إيزيس وأوزوريس"، "سيزيف"، "جلجامش"، "الفينيق"، "أدونيس"، "العنقاء"، "الهامة والصدى" وغيرها ⁽²⁾.

في قصة "أناس عاديون" تستحضر "سحر الموجي" أسطورة "إيزيس" من خلال المطر المنهمر على زجاج مبنى، ذكر البطلة بدموع "إيزيس" وهي تبكي زوجها "أوزوريس"، فنقول: "وعندما حان وقت الشاي الساخن بنكهة البراري المفتوحة ورائحة المطر الذي انهمر على زجاج المبنى قوطي الطراز، كدموع إيزيس، وغطى وجه الزجاج الداخلي بغيش أنفاسنا الدافئة وبخار الشاي، خرجنا من القاعة" (الموجي، 2003: ص79-80).

1. تفاصيل عما أورده "جيل رمزي" "Gail Ramsay" في هذا السياق، انظر:

Gail Ramsay. (2002-2003). "Styles of Expression in Women's Literature in the Gulf". **Orientalia Suecana**. Vol. LI-LII, p.384.

2. نماذج عن حضور هذه الأساطير في السرد النسوي، انظر:

نعمات البحيري. (2000). **أشجار قليلة عند المنحنى**. (م.س.)، ص: 117؛ سحر خليفة. (1999). **باب الساحة**. (م.س.)، ص: 135؛ رضوى عاشور. (1999). **أطياف**. (م.س.)، ص: 58.

وفي رواية "مرافئ الوهم" تتاجي البطلة "شادن" حبيبها الذي خيب أملها دون أن يلمسها حتى جاء غيره وقطف ما كان ملكاً شرعياً له، مستحضرة أسطورة "العنقاء" في قولها: "ثم تتعلم بالزمن أن العاطفة كالعنقاء تنهض من رماد الدموع والقهر، وأن تجارب القلب تتوارى وتنزوي في الذاكرة غصباً" (الأطرش، 2005: ص13).

إنّ استخدام التناص بصوره المختلفة يسهم في تعقيد النص وغموضه لذا "على القارئ أن يكون على قدر كافٍ من المعرفة والثقافة لكي يتاح له أن يفهم النص الواحد من خلال علاقته المتشابكة مع التراث الأدبي" (طه، 1993: ص123).

في رواية "أشجار قليلة عند المنحنى" للمصرية "نعمات البحيري" تتحدث "أشجان"، بطلة الرواية عن علاقتها بالرسامة "ميسون" ومدى اعتزازها بلوحاتها إلى درجة تجعلها تأبى أن تتبع منها ولو لوحة واحدة. وتتخذ هذه العلاقة بصديقتها الرسامة ذريعة للحديث عن مشاهير الرسامين العالميين والأدباء من خلال وصفها لحوائط البيت وما علق عليها، فتقول: "راعني في بيت ميسون هذا النسق الغريب، وقد بدا البيت بلا حوائط، فكل الحوائط لوحات مرسومة، إما رسوماً أو رسوم لآخرين أو بوسترات لرينوار، وبيكاسو، أو فان جوخ معشوقها الأكبر، وفي أحد الجوانب صورة كبيرة لألبير كامي" (البحيري، 2000: ص23). وبذلك تتحول الرواية عن مسارها لتصف علاقة "ميسون" بالرسم وحبها لرسوماتها، ثم تدعو القارئ للتعرف إلى هؤلاء الرسامين والأدباء⁽¹⁾.

يشكل الدين حقلاً خصباً ينهل منه السرد النسوي متناصات عديدة من الديانات الموحدة الثلاث أبرزها خطيئة آدم وحواء، حرق سيدنا إبراهيم (عليه السلام)، الملك سليمان، وقصص كثيرة من السنة النبوية ونحو ذلك.

في رواية "الفردوس اليباب" للسعودية "ليلى الجهني" تتساءل البطلة "صباح" عن مصدر الفردوس المفقود بعد أن تنكر لها حبيبها "عامر" وتركها حاملاً ليرتبط بصديقتها، ابنة خالتها "خالدة"، فتقول متسائلة: "الفردوس المفقود؟! من أين جاء هذا الاسم؟ من أي كتاب التقطته؟ في أي قصة قرأته"، ثم تضيف أن كلمة الفردوس المفقود "غدت فيما بعد رمزاً لكل حلم ينهار. الفردوس المفقود، آدم

1. نماذج عن توظيف الرسم في متناصات السرد النسوي، انظر:

رجاء بكريّة. (2007). امرأة الرسالة. (م.س.)، ص: 142، 209، 241؛ ابتسام شاكوش. (1999). الوجه المكسور.

(م.س.)، ص: 91، أحلام مستغانمي. (2003). عابر سرير. (م.س.)، ص: 57، 142-144، 161، 265، 266؛ هدى

النعمي. (1998). "فتاحة العلب" في: أنثى. (م.س.)، ص: 81-90.

وحواء" (الجهني، 1999: ص37). هذه الخسارة التي منيت بها جعلتها تستحضر خسارة آدم وحواء للفردوس بعد عصيان أوامر الله وانصياعهما للشيطان. وفي "الصبار" تجمع "سحر خليفة" منذ سطور الرواية الأولى بين متناصتين من التوراة والقرآن الكريم، لتصور المفارقة بين واقع بلدها غير الآمن وبين ما جاء من وصف لبلدها في التوراة ببلد السمن والعسل، والبلد الأمين في القرآن الكريم، يقول الراوي: "غمرته غمامات الصنوبر في مرتفعات العارضة الجبلية بعبير ذكره بما ينتظره وراء الجسر. صنوبر جرزيم، صنوبر الطور، صنوبر رام الله، صنوبر وصبار ولوز وعنب، والتين، والزيتون، وطور سينين، وهذا البلد الأمين، وهذا البلد الذي لم يكن أمنيًا في يوم من الأيام، بل ربما كان كذلك، بلد السمن والعسل. أرض الميعاد" (خليفة، 1999: ص7) (1).

يبدل السرد النسوي جل اهتمامه لزوج متناصات من الفكر النسوي العالمي والعربي دعمًا لما يوجه إليه من أفكار وربما بحثًا عن شرعية لما يدعو إليه، فيزج بأفكار كاتبات وناقداات نسويات أمثال "مرغريت دوراس"، "فرجينيا وولف"، "هيلين سيكسو"، "سيمون دي بوفوار"، "نوال السعداوي" وغيرهن.

تهدي العراقية "عالية ممدوح" روايتها "المحوبات" لـ "هيلين سيكسو" "Helene Cixous"، مما يدل على تأثر الكاتبة العربية بالفكر النسوي الغربي الذي نجد له صدى في نتاجها الأدبي، ثم تعرض "ممدوح" في روايتها بعض الأفكار النسوية كمسألة تأنيث الكتابة من خلال رسالة دكتوراة أعدتها "ليلال"، إحدى شخصيات الرواية، وذلك على لسان البطلة/"سهيلة" في قولها: "أما الآن فقد أطلقت نظريتها الجديدة في الكتابة المؤنثة، تأنثت الكتابة، فهي تطرح المؤنث بالمعنيين الفكري والفلسفي في مواجهة الذكر المسيطر في بنية التفكير الأبوي وتراكيبيها اللغوية والفلسفية معًا" (ممدوح، 2003: ص219). وفي موضع آخر من الرواية نلمح تأثر الرواية بأفكار "هيلين سيكسو"

1. نماذج أخرى عن التناص الديني في السرد النسوي، انظر:

ملاحة الخاني. (1998). بنات حارتنا. (م.س.)، ص: 114؛ سميحة خريس. (2003). القرمية. (م.س.)، ص: 126-139؛ سحر خليفة. (2004). ربيع حار. (القاهرة: دار الهلال)، ص: 106-107؛ أميمة الخميس. (1996). "الرجل الغريب" في: أين يذهب هذا الضوء؟ (م.س.)، ص: 9؛ فضيلة الفاروق. (1999). مزاج مراهقة. (م.س.)، ص: 143، 252؛ هدى النعيمي. (1998). "امرأة ومراة" في: أنثى. (م.س.)، ص: 25، ميسلون هادي. (2002). العيون السود. (م.س.)، ص: 137، 206.

ودعوتها النساء إلى الإصغاء لأجسادهن وذلك في قولها: "أبحث في جسمي عن أماكن جديدة وأشعر بأنني أتحوّل. أهدي الرقص قدمين وأتعرّف إلى حالي ونداءات جسمي، كلما أنادي أجد شيئاً غريباً، روابط سلام، روابط أخوة تلحق بي وأنا أجري إصلاحات ما بين المشي والرقص، فأشعر بأنني ولدت للتلوّ كما ليون" (مدوح، ن.م: ص242). وبذلك تستجيب الرواية لدعوة "سيكسو" عبر هذه المتناصّة الإشارية لأفكارها.

تتناص رواية "لم أعد أبكي" للسعودية "زينب حفي" مع نظرة "فرجينيا وولف" "Virginia Woolf"، إذ تبدي البطلة "غادة" إعجابها بسلوك زوج "وولف" الإنساني إبان مرضها، وتتمنى لو تسود مثل هذه العلاقة السامية العلاقة الزوجية في المجتمعات العربية، تقول البطلة: "أجمل ما لفت انتباهي عند قراءة سيرتها الذاتية، تلك الرسالة التي خطتها لزوجها تشكره فيها على وقوفه إلى جانبها في فترات مرضها، كم نفتقد هذا النوع من العلاقات السامية بين الرجل والمرأة في المجتمعات العربية" (حفي، 2004: ص59).

إنّ استخدام السرد النسوي العربي الحديث لتقنية التناص المستقاة من مجالات عديدة، يثبت، كما أسلفنا، الثقافة الرفيعة التي اكتسبتها الكاتبة العربية، ويعمل من ناحية أخرى على تشويش خيوط الحكمة، مما يزيد في غموض النص وتعقيده بعد أن أضحى هذا السرد خليطاً من عدة أجناس أدبية مختلفة أو ما سمي بالجنس الهجين "Hybrid"، وبذلك يحقق السرد النسوي ثورته على الأدب الرسمي التقليدي ويعمل على تقويض نظرية الجنس الأدبي الذكورية.

يتكئ السرد النسوي في تحقيق نزعه الهجومية الثائرة على تقنية الاسترجاع التي يمكن اعتبارها، على رغم شيوعها في الأدب الرسمي، إحدى مقومات السرد النسوي الحديث حسبما يؤكد "حسن نجمي"، مستبدلاً مصطلح "الاسترجاع" بمصطلح "الترجييع"، فيقول: "إنّ الاعتماد على الاسترجاع واللغة الشعرية قد يثير سؤال الكتابة الروائية العربية التي تنتجها المرأة. لماذا؟ لأنّ الترجيع صفة أساسية للكتابة الروائية التي تنتجها المرأة العربية، وهو سؤال يجيب عليه الطرف التاريخي للمرأة العربية وتضيئه ظاهرة القمع المزدوج الذي تتعرض له" (نجمي، 2000: ص181).

إنّ استخدام الاسترجاع يمكن الكاتبة من العودة إلى ذاتها واستحضار ماضيها محاولة "إعادة وحدة الذات، ورأب القطوع الكائنة داخلها عن طريق اجتراح الماضي بالعودة إليه وجمعه داخل الذات، أو بمعنى آخر اقتناص الزمن وهوية الذات عبر إعادة بناء الماضي عن طريق الاستحضار والتخيل". (ناجي، 1995: ص315).

يسند "محمد معتصم" دورًا بارزًا للاسترجاع لما يسهم في كشف بواطن النفس البشرية، ويكشف عن الجماليات الفنية للسرد النسوي وذلك في قوله: "ومن الجماليات الفنية في السرد النسائي العربي حفر المرأة في داخل وباطن النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة. ولأنّ العالم الخارجي أصبح – أو كاد – حكرًا على الرجل بحكم طول تجربته في هذا الميدان. اختارت المرأة تفكيك العوالم الداخلية، ونحت بالسرد العربي المعاصر من الخارج الاجتماعي بل الأيديولوجي أساسًا، إلى الداخل المجهول والغائب، فأست كتابه ذاتية، لا هي ذاتوية مريضة ولا هي رومانسية بكائية بل تحليل وتشريح للمخزون الدفين" (معتصم [1]، 2004: ص11). وبذلك يفسح الاسترجاع المجال لتمحور السرد حول الذات الأنثوية والإنشغال بها، لتظهر في مركز النص ومن ثم في مركز الكون.

يعمل الاسترجاع على تشويش أفقية السرد بتوقفه في سبيل "تقديم معلومات تتعلق بماضي الشخصيات الفاعلة في زمن السرد أو لتقديم حكاية مستقلة بذاتها، تشكل إتمامًا أو تعقيدًا له" (طه، 1993: ص100). الأمر الذي يؤدي إلى انتهاك مسار الحبكة التقليدي مثلما يعمل على تفسير زمنية السرد، إذ يتوقف التتابع الزمني للأحداث لاستعادة أحداث الماضي وإدراجها في سياق الأحداث المتتابعة مما "يبعث عند القارئ لحظة معينة أثناء القراءة، ذلك لأن التوقف يُعد خروجًا على نظام معين ألف القارئ مرافقه" (طه، ن.م: ص103).

تقوم نصوص سردية نسوية كثيرة، من حيث مبناها، على تقنية الاسترجاع الموظفة بصورة كبيرة في السرد النسوي الحديث⁽¹⁾، مثلما نشهد في رواية "مقعد أخير في قاعة إيوارت"، حيث تتخذ "مي خالد" الاسترجاع تقنية أساسية في سرد أحداث الرواية التي تبدأ مع وقوف البطلة "منار" بسيارتها فترة طويلة، في دوار مزدحم بالسيارات يوم جنازة الفنانة "سعاد حسني". تشعر البطلة بالاختناق

1. نماذج عن توظيف الاسترجاع في السرد النسوي، انظر:

هيفاء بيطار. (1997). *نسر بجناح وحيد*. (م.س.)؛ هيفاء بيطار. (1999). *امرأة من طابقين*. (م.س.)؛ هيفاء بيطار. (2004). *امرأة من هذا العصر*. (م.س.)؛ بتول الخضيرى. (1999). *كم بدت السماء قريبة*. (م.س.)؛ نرمين الخنسا. (2005). *هذيان ذاكرة*. (م.س.)؛ حنان الشيخ. (1998). *حكاية زهرة*. (م.س.)؛ أنيسة عبود. (2002). *باب الحيرة*. (م.س.)؛ ليلي العثمان. (2007). *صمت الفراشات*. (م.س.)؛ نجلاء علام. (2000). *نصف عين*. (م.س.).

نتيجة الازدحام والحرارة العالية ولا تستطيع الخروج من الاختناق المروري فتلجأ إلى لعبتها، وهي خيالات وأحداث تعود إليها منذ عهد الطفولة، وتتمحور في سنواتها الجامعية الأربع، وحينما تختفي جلبة الشارع وتنساب حركة المرور دون عائق لا يبقى في رأسها سوى أصوات تلك السنوات الأربع البعيدة (خالد، 2005: ص9-12). في أثناء وقوفها تسترجع ذكريات طفولتها، حياتها المدرسية، وفترة دراستها الجامعية، مستعيدة علاقاتها المختلفة، خاصة علاقتها بصديقتها "فاطمة" (طومي)، وعلاقتها بحبيبها "آدم" وأخيها "هشام" ومغامراته العديدة. وتلتفت مرة أخرى إلى دورها الجامعي والبرامج التي شاركت فيها من رقص، تمثيل، تحرير مجلة "القافلة"، ووصف الحياة الطلابية في الجامعة. وحين تنتهي من كل ذلك تعود إلى واقعها وحركة السير المناسبة في الدوار، فتواصل طريقها. وبذلك يشكل الاسترجاع قالب الأساسي الذي تنبعث منه أحداث الرواية، حتى إذا ما عادت البطلة من ذكرياتها انتهت الرواية.

وفي حالات أخرى تستهل الكاتبة سردها بالاسترجاع حتى تصل إلى حدث مركزي، تتابع منه السرد بصورة متعاقبة، ويتوقف في بعض المحطات لاسترجاع حدث ما ثم تعاود سرد الحدث بصورة متتابعة، تتخلله هذه المحطات الاسترجاعية حتى نهاية الرواية، مثلما نجد في رواية "ملاح" للسعودية "زينب حفي". تستهل الكاتبة روايتها بطلاق البطلة "ثرثيا" من زوجها بعد زواج استمر خمسة عشر عامًا لتغرق في تصوير مشاهد استرجاعية من حياتها قبل زواجها، حلمها بالثروة، علاقتها بحبيبها فؤاد الذي تركها بعد علاقة حميمية لمتابعة دراسته، وزواجها فيما بعد من رجل فقير يدعى "حسين"، تمكن من جمع ثروة كبيرة لمتاجرته بجسد زوجته وعرضها على رؤسائه حتى صار صاحب شركة كبيرة، وتنجب منه ولدًا يرسله والده لمتابعة دراسته في الأردن وإقصائه عن البيئة التي يعيشان فيها. تطلق "ثرثيا" من زوجها وتعمل في تجارة الملابس النسائية فتجمع ثروة طائلة، وتنصرف عن حياة اللهو والمجون مع الرجال لتدخل في علاقات سحاقية مع عدد من النساء أبرزهن "هند" التي تتركها فيما بعد، يلتحق ابنها بالمحاربين الأفغان ويموت بعد احتلال أمريكا للعراق، فتصاب بجلطة قلبية تؤدي بحياتها.

إن توقف انسياب أحداث النص لاسترجاع أحداث الماضي يمكن القارئ من زيادة نشاطه وتفاعله مع

النص ويدخله في لعبة تخمينات هي بمثابة استباق للإجابات النصية الصريحة (طه، 1993: ص104)⁽¹⁾. وعليه فإنّ الاسترجاع يقوم بعدة وظائف، إذ يفسح المجال أمام القارئ للمشاركة في انتاج النص، ويعمل على خلخلة مبنى الحبكة التقليدية، كما يضيف على النص مساحة من الغموض الذي يعد أحد سمات السرد النسوي العربي الحديث.

وبعد، فلا ندعي اقتصار هذه الآليات والتقنيات على السرد النسوي دون سواه، إنما نجد لها صدى في الأدب الرسمي العام، لكن ما يميز الكتابة النسوية في هذا السياق هو اعتمادها على الكتابة التجريبية ومحاولة الاستفادة من جميع الأشكال والآليات الأدبية التقليدية والحداثيّة المتنافرة والمستعارة من مجالات فنية عديدة ومختلفة، في سبيل تحقيق نزعتها الهجومية وثورتها على المؤسسة الأدبية الذكورية، وتقويض الأسس والنظريات الأدبية التي شكلتها وفي ذلك يقول "محمد معتصم": إنّ السرد النسائي العربي أشكال مختلفة من المقاومة ضد التجاهل والإهمال والنسيان، ومشاركة فعالة في بناء الذات العربية (الكينونة) والمجتمع، وتنشيط للفكر في زمن انقلبت فيه القيم وتضاربت وكثرت قلاقله ومشاكله" (معتصم [1]، 2004: ص15).

مما تقدم تتضح نزعة الأدب النسوي الهجومية على الأعراف الأدبية الذكورية. هذه النزعة التي تسعى إلى تقويض فكرة نقاء النوع الأدبي بواسطة وسائل عديدة مثل: مقاومة الحبكة التقليدية والعمل على تعقيدها وتشويشها، تداخل الأجناس الأدبية، اللجوء إلى استخدام آليات وتقنيات أدبية تضمن تقويض نظرية الجنس الأدبي وتعزّز قدرة المرأة على انتاج وجهات نظر أدبية مغايرة لوجهة النظر الذكورية.

1. لمزيد من التفاصيل عن لعبة التخمينات، انظر:

شلوميت ريمون كين. (1984). *هفואטיקה של הסיפורות בימינו*. תרגום: חנה הרצוג. (תל-אביב: ספרית פועלים)، עמ' 120.

الخلاصة

تعنى هذه الدراسة برصد شعرية السرد النسوي العربي الحديث في مرحلة تطوره الأخيرة، منذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين إلى اليوم. وقد توزعت الدراسة على أربعة فصول رئيسية. عرضنا في الفصل الأول لجذور مصطلح "الأدب النسوي" وإشكاليته في العالمين الغربي والعربي. وفي المقاربة التاريخية التي عقدناها في الفصل الثاني تفصيلنا دور المرأة العربية في الساحة الأدبية منذ العصر الجاهلي إلى اليوم. وجاء الفصل الثالث التطبيقي فرصد مضامين السرد النسوي والقيم الأساسية التي يعالجها. أما الفصل الرابع فعملنا فيه على استجلاء الجماليات الأسلوبية والتقنيات الفنية المعتمدة في هذا السرد. ثم جاءت الخلاصة لتجمل ما توصلنا إليه في هذه الدراسة على مستوى المضامين والأشكال على حدٍ سواء.

تكشف المقاربة النظرية لمصطلح "الأدب النسوي" أنه مصطلح غربي الجذور تشكل في الساحة الأدبية الغربية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر نتيجة الحضور النسوي المكثف في ساحة الأدب الانجليزي وتطور الحركة النسائية هناك. وقد أثار المصطلح جدلاً طويلاً بين النقاد، فاحتج كثير منهم على تصنيف الأدب وفق معايير جنسية لا أدبية موضوعية، وسخروا من المصطلح، كما عارضوا محاولات تعريفه، لأنها ترسخ في نهاية المطاف التناظر الحاصل بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي. وأشار آخرون إلى صعوبة تحديد تعريف للمصطلح بسبب تداخله مع مصطلحات ذات نزعة سياسية أو اجتماعية، بينما تبني فريق آخر من الناقداً النسويات هذا المصطلح وراح يدافع عنه معتبراً الإبداع النسوي إبداعاً مغايراً ومتجاوزاً للإبداع الذكوري لانطلاقه من مناطق غير تابعة للهيمنة الذكورية، تسميها "هيلين سيكسو" "Helene Cixous" "الثغرات" "In between"، حسبما ورد في الفصل الأول.

يدعو النقد النسوي الغربي إلى تحرر المرأة من سلطة الخطاب الذكوري واعتماد التجارب النسوية الخاصة. عندها لا يتمكن الرجل من منافستها، وتأتي كتابتها مغايرة لكتابة الرجل نظراً لاختلافها عنه في تركيبها النفسي، البيولوجي، وتجاربها الحياتية.

أما في العالم العربي فقد تعددت أسماء المصطلح، كان منها مصطلح "الأدب النسائي"، "الأدب النسوي"، "أدب المرأة"، "الأدب الأنثوي"، "الأدب المرأوي" (نسبة إلى المرأة)، "الأدب الإنساني"،

ونحو ذلك مما يعكس إشكالية المصطلح وصعوبة الوصول إلى تعريف واحد متفق عليه. وقد استقبلته الأوساط الأدبية والنقدية الذكورية بسخرية منقطعة النظير، فمنهم من دعاه "أدب الأظافر الطويلة" أو "أدب الزوج والمانيكير"، أو "موسم كتابة البنات"، مما يعكس رفضهم للمصطلح ونفورهم منه. فالأدب، برأيهم، لا يمكنه أن يكون ذكورياً أو نسائياً، ولا يمكن تصنيفه حسب جنس مبدعه. إن معياره هو ما يشتمل عليه من مقومات تدخله مجال الإبداع الأدبي أو تبعده عنه.

يبالغ فريق آخر في الحط من قيمة "الأدب النسوي"، فينعت به "الأدب الفورنوغرافي" الذي يعبر عن سقوط القيم وخواء العقل وضحالة التفكير متأثراً بتصاعد قوة التيار الديني الذي يشغل كثيراً بالمرأة ويعتبر كتابتها من باب المحرمات.

تنظر بعض الناقداً العربيات إلى المصطلح نظرة موضوعية باعتباره مصطلحاً لا يعكس دلالة تفضيلية، إنما هو مجرد اسم يدل على الأدب الذي تنتجه المرأة متحررة من الأعراف والقوانين الأدبية الذكورية، لتتبنى فكراً جديداً يعتمد على تجاربها الحياتية الخاصة.

إن هذه الإشكالية التي يثيرها المصطلح في محاولات تعريفه جعلت بعض النقاد والدارسين يتجنبون تعريفه، لما يشتمل عليه من غموض نابع من عدم تحديد مفهوم كلمة "نسائي" التي تعكس دلالات مشحونة بالمفهوم الحريمي الاحتقاري.

بعد هذه الدراسة المستفيضة ومطالعة نماذج كثيرة من السرد النسوي المعاصر يمكننا القول: إن الأدب النسوي هو ذلك الأدب الذي تكتبه المرأة وتسعى من خلاله لطرح بدائل عن الأسس والقواعد الأدبية التي أرستها المؤسسة الأدبية الذكورية. تعتمد المرأة في ذلك على تجاربها الذاتية، جاعلة همّها الأول قضية المرأة، فتموضعها في مركز النص الأدبي لتطمح إلى سيطرتها على الكون وجعلها المحرك الأساسي له بعد أن أفسده الرجل بمختلف ممارساته السلطوية. وعليه تصبح الذات الأنثوية محوراً رئيسياً لكتابة المرأة، وتتجلى مكانتها فيما تطرقه من مضامين أو تستخدمه من آليات لمقاومة الخطاب الذكوري السائد، وإقصاء الرجل إلى هامش النص السردي أو نفيه عنه.

مرّ أدب المرأة العربية في ثلاث مراحل أساسية رفدت الواحدة الأخرى حتى تمّ لها بلورة ما يسمى "الأدب النسوي"، وهي: مرحلة تقليد الأدب الرسمي، مرحلة التمرد على المضامين التقليدية،

ومن ثم مرحلة الثورة على المنظور الذكوري للأدب وتبني وجهة نظر جديدة ومغايرة، وهي المرحلة التي ينطبق عليها مصطلح "الأدب النسوي" الذي يتميز بنزعة الهجومية الثائرة على المنظومة الأدبية الذكورية، وقد نشط هذا التيار منذ العقدين الأخيرين للقرن العشرين إلى اليوم.

يعزو النقد النسوي العربي نزعة أدب المرأة الهجومية المقاومة للأعراف السائدة إلى عدة عوامل أبرزها: زيادة ثقافة المرأة العربية وارتدادها دور العلم والجامعات، ومن ثم اطلاعها على منجزات الحضارة والأدب في العالم، وازدياد قوة الحركات النسائية العالمية، مواصلة تسلط الرجل على ميادين الحياة والإبداع ومحاولات إقصاء المرأة عنها، مما زرع ثقة المرأة بالرجل بعد أن تأكدت من أن الرجل لم يحسن وصايتها عليها. فتسلمت زمام المبادرة واعتمدت على ذاتها في كل شؤونها، معبرة عن همومها وقضاياها بأسلوبها الخاص الذي يركز على تجاربها وخبراتها الحياتية، عامدة إلى مقاومة القوانين والنظريات الذكورية، ناهيك عن إهمال النقد الذكوري لأدبها ونظرته السلبية الساخرة.

إنّ إحدى النتائج الحاسمة المستخلصة من هذه الدراسة هي نفور معظم الكاتبات العربيات من مصطلح "الأدب النسوي" ورفضهن تصنيف نتاجهن الأدبي في باب "الأدب النسوي". لما يلحق هذا المصطلح من تحقير للمرأة ودونية أدبها بتأثير المجتمع الذكوري الذي يعزز من سلطة الرجل ويهمش المرأة. ويعتقد "إبراهيم طه" أنّ رفض الكاتبات للمصطلح يتفق واستراتيجية الإبداع النسوي الراض لكل الأعراف الذكورية، ولما كان هذا المصطلح نتاجاً ذكورياً في أصله تصدّت له الكاتبات ورفضته بحدّة (Taha, 2006: p.27).

تبالغ بعض الكاتبات في رفضها المصطلح أمثال "هدى بركات" وتصرّح بأنها تكتب أدباً رجولياً لا نسوياً، ونجد منهن من تقرّ بوجود أدب نسوي أمثال "تورا أمين" و"منى حلمي" و"سحر خليفة" دون أن تصرّح بأنها تكتب أدباً نسوياً. وهناك من اتخذت موقفاً رافضاً للمصطلح ثم تراجع عن موقفها وأقرت بالندية بين الرجل والمرأة واختلاف أدبهما أمثال "لطيفة الزيات"، إلا أنها لم تقر هي الأخرى بأنها تكتب أدباً نسوياً. تغيرت نظرة النقد للمصطلح مع تطور أدب المرأة وصار النقد النسوي يحرض الكاتبات على قبول المصطلح والمجاهرة به، حسبما يفهم من قول "بثينة شعبان": "إنّ قراءة متعمقة للأدب النسائي العربي تولد الدهشة لردود أفعال معظم الكاتبات العربيات اللواتي يرغبن بنفي تهمة (نسائي) عن أعمالهن. إنّ فهم ما ساهمت به الحساسية النسائية

من إغناء للبعد الاجتماعي والسياسي والموضوعي للعمل الأدبي، يجعل ولا شك من هذه الصفة (نسائي) صفة قيمة يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلاً من أن يخشينها ويتجنبنها" (شعبان، 1993: ص232). قطفت هذه الدعوة ثمارها فبددت من رهبة المصطلح وتجرات الكاتبات على استخدامه دون أن تصنف أدبها في باب "الأدب النسوي"، حسبما يفهم من تصريحات الكاتبات الواردة في هذه الدراسة.

يكشف الفصل الثاني عن مشاركة المرأة الفاعلة في الإنتاج الأدبي شعراً ونثراً منذ العصر الجاهلي إلى اليوم، مع ملاحظة حالات من المد والجزر في إبداع المرأة العربية بتأثير الظروف الاجتماعية السائدة في كل عصر. وتؤكد مصادر الأدب وجود ما يزيد عن مائتين وأربعين شاعرة عربية منذ "الخنساء" (العصر الجاهلي) حتى "ولادة بنت المستكفي" (العصر الأندلسي). الأمر الذي يؤكد مشاركة المرأة في الإبداع الشعري. فقد نظمت الخنساء شعراً نافست فيه فحول الشعراء في عصرها وكذلك فعلت كل من "ليلى الأخيلية"، "سكينة بنت الحسين"، و"عائشة بنت طلحة"، في العصر الأموي. وقد برز دور المرأة الفاعل في النتاج الأدبي خلال العهد الأندلسي نتيجة عوامل بيئية اجتماعية جعلت التجربة النسوية الإبداعية هناك تفوق تجربة المرأة في المشرق العربي. مقابل ذلك انحسر دور المرأة الإبداعي في العهد الإسلامي والعباسي وعصر الانحطاط، إما لظروف دينية أو اجتماعية. فنابت الإماماء والجواري عن المرأة الحرة في العهد العباسي في مجال الإبداع الأدبي مع إفساح المجال لبعض الحرات للمشاركة في التجربة الإبداعية لقربهن من ذوي السلطان أمثال الخيزران، أم هارون الرشيد، وزوجته، زبيدة بنت المنصور، وأخته، عليّة بنت المهدي وغيرهن. وقد حجبت المرأة الحرة في عهد الانحطاط عن ساحة الإبداع حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع بداية عصر النهضة.

وحرى بنا أن نشير إلى ضياع كم هائل من إبداع المرأة العربية مثلما ضاعت أعمال أدبية عامّة، أو نتيجة إغفال النقاد وأصحاب الأخبار لنتاج المرأة الأدبي، لذا لم يصلنا من نتاج المرأة العربية إلا الشيء القليل في هذه العصور المتقدمة.

أمّا النثر فقد قصرت المرأة العربية عن اللحاق بركبه مقارنة بدورها في مجال الشعر، ولم يصلنا من نثرها في العهد الجاهلي والإسلامي إلا بعض القطع المتفرقة المنثورة في كتب مختلفة، وقد تراجع دورها الإبداعي بصورة عامة في العهد العباسي وعصر الانحطاط، ثم عادت إلى الظهور

مع عصر النهضة، حسبما تلاحظ "ناثالي هاندال" "Nathalie Handal" في قولها: "مع نهاية الفترة العباسية فقدت المرأة تلك الحرية ولم تستردها حتى القرن التاسع عشر عندما بدأ المصلحون المسلمون ينادون بتنقيف المرأة ومنحها حقوقها الاجتماعية والفكرية، ومع بداية ثورة النساء أنفسهن (Handal, 2000: p.2).

يؤكد مبحثنا في الفصل الثاني مشاركة المرأة العربية في الإبداع الأدبي القديم ويكشف عن وجود بذور الفكر النسوي التحرري في أدبها. فقد تجرأت بعضهن على المطالبة بحقها في حضرة الرسول "صلى الله عليه وسلم"، وفي مجالس الخلفاء ونوي السلطان والجاه، ورفضت أخريات مؤسسة الزواج لما فيها من تغييب لحريتها ومصادرة لهويتها الأنثوية كالزباء مثلاً. وحين صدمت إحداهن بعجز زوجها الجنسي لم يثنها الخجل عن مطالبتها بالطلاق لتمارس حقها الجنسي كغيرها من النساء، وغير ذلك من الأفكار النسوية الحاضرة في إبداع المرأة الحديث. الأمر الذي يحملنا على الاعتقاد أن ما تؤمن به حركات التحرر النسوية الحديثة من مبادئ وأفكار تعود، في بعض مظاهرها، إلى الموروث الثقافي العربي.

في عصر النهضة تغيرت النظرة إلى المرأة وتعددت الأصوات المطالبة برفع الظلم عنها وضرورة إصلاح أمرها وتعليمها. فرأى "رفاعة الطهطاوي" أن رقي المرأة يعكس رقي المجتمع. ورأى غيره أن إصلاح العالم يبدأ بإصلاح المرأة لاعتبارها سيدة الكون. وربط "قاسم أمين" حرية الرجل بحرية المرأة، فحيثما تمتعت المرأة بحريتها الشخصية تمتع الرجل بحريته السياسية. وبذلك أسهمت هذه الأصوات والدعوات في رفع مكانة المرأة اجتماعياً ومهدت أمامها الطريق لإقامة جمعيات وحركات نسائية عملت على تحقيق العدالة الاجتماعية ونيل المرأة حقوقها وحريتها، من ضمنها حرية المشاركة في الحياة الأدبية.

ولجت المرأة الحياة الأدبية في العصر الحديث متأخرة، مقارنة بالرجل، إلا أنها تمكنت من مجاراته في المجال الأدبي بفضل جهودها الذاتية وما حصلت من علم وثقافة. ويلاحظ التفاوت البارز في نتاج المرأة العربية في الأقطار العربية المختلفة نتيجة عوامل وظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية خاصة بكل قطر وآخر.

يلاحظ "إبراهيم طه" الدور الرئيسي الذي لعبته كل من مصر ولبنان في تطور حركة الأدب العربي الحديث بصورة عامة حتى غدا هذان القطران مركزين أساسيين للحضارة العربية الحديثة. الأمر الذي جعل الكاتبات العربيات في هذين القطرين يسبقن قريناتهن من سائر الأقطار العربية. فعلى سبيل المثال بدأت المرأة المصرية تكتسب ثقافتها الثانوية والعليا منذ منتصف وأواخر عام 1920 أي قبل المرأة السعودية بنحو 25-30 عامًا. وقد انعكس هذا الأمر فيما ينتج منه من أدب، فحينما ظلت المرأة السعودية تطالب، من خلال أدبها، بحقوقها الأساسية في التعلم والحرية، كانت المرأة المصرية تتمتع بالحرية والانفتاح وتدعو في كتاباتها إلى مقاومة مؤسسة الزواج كمصير حتمي للمرأة (Taha, 2006: pp.68-69).

يشير "تزيه أبو نضال" إلى ظهور باكورة النتاج الأدبي النسوي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أي مع ظهور رواية "عائشة التيمورية": "نتائج الأحوال"، ثم تتالت الروايات النسائية حتى وصل عددها عام 2003 إلى ما يزيد عن ألف ومائة رواية في سائر الأقطار العربية (أبو نضال، 2004: ص269).

بدأ أدب المرأة العربية وجلا حيبا ولم تجرؤ على المجاهرة به، ومنعت في كثير من الأحيان عن نشر نتاجها، فاقترص نتاجها الأدبي على دوائر مغلقة كالنوادي النسائية والمؤسسات الخيرية. وتمّ نشر بعض إبداع المرأة تحت أسماء مستعارة، مثلما فعلت "ملك حفني ناصف" و"عائشة عبد الرحمن" و"مي زيادة" وغيرهن. ومن ثم تجرأت المرأة على نشر إبداعها الذي حمل اسمها الحقيقي بفضل الصالونات الأدبية التي أقامتها أو شاركت بها. وكان للصحافة دور كبير في تشجيع المرأة على النشر. وأسهمت حركات التحرر النسوية في ذلك عبر مجلات نسوية كثيرة، مما مهّد الطريق أمام المرأة لنشر نتاجها في الصحافة العامة لتعلن عن مشاركتها التامة في التجربة الإبداعية.

منذ ستينات القرن العشرين طرأ تطور كبير على أدب المرأة العربية نتيجة متغيرات وعوامل عديدة، خاصة مع ارتياد المرأة لدور العلم والجامعات. ثم ازداد تطورا في سنوات السبعين والثمانين حتى وصل إلى مراحل تطوره الأخيرة خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين إلى اليوم. وهي المرحلة التي أطلقنا عليها مصطلح "الأدب النسوي الثائر"، موضوع هذه الدراسة.

لم يبدأ الاتجاه الثائر في الأدب النسوي من نقطة الصفر. إنما سبقته إرهاصات مهدت لظهوره تمثلت بتمرد أدب المرأة على مضامين الخطاب الذكوري، وازدادت حدة ثورته مع تأسيس تنظيمات نسائية تبنت قضية المرأة ودافعت عنها مثل "مؤسسة تضامن النساء العربيات" التي أسست مجلة "نون" وعملت على نشر إبداع المرأة العربية. بالإضافة إلى ظهور عدد من الصحف والمجلات النسوية، وازدياد عدد الكاتبات الجامعيات اللواتي عملن على إقامة دور نشر خاصة بهن، فأسهمن في إعداد بحوث أكاديمية لمعالجة أدب المرأة، مما أحدث قفزة نوعية على الصعيد الثيماتي والتقني في أدب المرأة التي شقت طريقها إلى الكتابة الأيديولوجية جاعلة همها الأول قضية المرأة والتعبير عن منظورها الخاص في الحياة والأدب.

تحمل هذه الدراسة اسم "شعرية السرد النسوي العربي الحديث". وقد قدمنا في مستهل الفصل الثالث مدخلا عرضنا فيه أهم الآراء حول تعريف مصطلح الشعرية منذ أرسطو وصولا إلى آراء النقاد المعاصرين، وما يثيره المصطلح من إشكالية. خرجنا بنتيجة تفيد أن المقصود بشعرية أي عمل أدبي هي المقومات الأساسية التي يبنى عليها ذلك العمل على المستويين المضموني والتقني والقوانين العامة التي تنظم ولادته.

وعليه، فإنّ هذه الدراسة تهدف إلى تقصي ملامح السرد النسوي العربي الحديث في مرحلة تطوره الأخيرة، منذ مستهل ثمانينات القرن العشرين إلى اليوم، واستجلاء مظاهر ثورته على الأعراف الأدبية الذكورية، والوقوف على أبرز مقوماته الثيماتية والأسلوبية. وقد حرصنا على أن تكون الدراسة شاملة، لذا تناولنا بالبحث والدراسة ستا وتسعين رواية من نتاج المرأة العربية في الفترة المذكورة، ونحو ستين مجموعة قصصية لكاتبات من مختلف الأقطار العربية، وما يزيد عن عشرين قصة نشرت في صحف ومجلات مختلفة، إضافة لبعض القصص المترجمة إلى اللغة الانجليزية. وقد وصل عدد الكاتبات اللواتي تناولنا نتاجهن بالدراسة إلى أكثر من تسعين كاتبة عربية بين روائية وقاصّة، توخيا للشمولية والعمق.

قبل الولوج في تتبع نتائج هذه الدراسة بودّنا الإشارة إلى أن ما نورده من نتائج يعتمد بالدرجة الأولى على ما أفرزته نصوص السرد النسوي المدروسة من أفكار ومبادئ تؤمن بها المرأة العربية وتدعو إلى تطبيقها، ولا علاقة لهذه النتائج بسيرة حياة الكاتبات أنفسهن. زد على ذلك أن هذه النتائج لا تنسحب على نتاج كل الكاتبات في العالم العربي، بل تميز أدب الكاتبات اللواتي

ينتمين للاتجاه الثائر في الأدب النسوي. يلاحظ تباين واضح في مظاهر الثورة بين كاتبة وأخرى لظروف تتعلق بمستوى الكاتبات الثقافي، أو ظروف اجتماعية وسياسية ونحو ذلك. فالكاتبات المصريات واللبنانيات والسوريات والفلسطينيات يظهرن جرأة خاصة في مقاومة المؤسسة الذكورية وأعرافها أكثر من نظيراتها في المجتمع الخليجي مثلاً للظروف المذكورة أعلاه. الأمر الذي دفع بعض كاتبات الخليج الجريئات لمغادرة أوطانهم إلى بلاد أخرى، طلباً لحرية التعبير بعيداً عن قيود المجتمع الذكوري المحافظ والسلطة المؤازرة له. مثل "ظبية خميس"، "قوزية رشيد"، "زينب حفني" وغيرهن.

إنّ القضية الأولى التي يعالجها السرد النسوي العربي الحديث هي قضية المرأة التي تعتبر بؤرة الكتابة النسوية. الأمر الذي يحقق الفكر الأيديولوجي الذي تؤمن به المرأة وتدعو إليه بأن المرأة باتت مركز الوجود ومحرك هذا العالم بعد أن أثبت الرجل فشله في إدارة شؤون العالم، وزرع الدمار والخراب في كل بقعة. وعليه فقد آن له أن يتحنى جانباً ويترك إدارة شؤون الكون لمن يحسن إدارته ويزرع فيه الحب والأمان، وهي المرأة. وتحقيقاً لهذا المبدأ نجد المرأة مهيمنة على السرد النسوي. إذ تستحوذ الشخصيات الأنثوية رئيسية وثانوية على عالم النص المسرود بلسان أنثى على الغالب، ليبقى الرجل في هامش النص أو لينفى عنه في حالات أخرى.

تكشف النماذج السردية المقدمة في هذه الدراسة عن تغير جذري في نظرة الكاتبة العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة. فقد تبنت الكاتبة استراتيجية كفاحية هجومية ضد المؤسسة الذكورية المسيطرة في العالم العربي. تمثلت هذه الاستراتيجية بخروج الكاتبة والمرأة العربية من دورها التقليدي، أي من التبعية والأخروية إلى الاستقلالية والثقة بالنفس والشعور في مركز الوجود. فنبذت أسلوب التوسل والرجاء والشكوى والبكاء إلى أسلوب كفاحي، نضالي، متحدية وعاملة على مقاومة كل المفاهيم والأعراف الذكورية ومخرقة جميع المحظورات التي سنّها المجتمع الذكوري. هذه الثقة الكبيرة بالذات عززت ثورة المرأة على الرجل وأظهرت إيمانها الشديد بقواها الذاتية، مما جعلها تقرر التنازل عن وصاية الرجل، لأنها غدت قادرة على تدبير شؤون حياتها دونما حاجة إلى الرجل.

إنّ إحدى الوسائل الكفاحية التي يعتمدها السرد النسوي في ثورته على المؤسسة الذكورية هي تكثيف النصوص التي تعالج صور الرجل السلبية، لتبرير عدائية المرأة له ومطالبتها بتحتيته عن

مركزية دوره في الحياة. فالرجل، حسبما يصوره السرد النسوي، مصدر كل متاعب المرأة ومشاكلها، إذ يعتمد في أحيان كثيرة إلى استخدام العنف الجسدي مع المرأة حتى يصل في بعض الحالات إلى إزهاق روحها. وهو كذلك مصدر الدمار والعنف والقسوة في العالم، لذا تجب تثقيته عن مهامه في إدارة شؤون الكون. وعلى المرأة أن تواصل حذرهما منه كي لا تقع في شباك خداعه وغشه.

ولمّا كان الرجل وما زال قيدًا للمرأة، يمنعها من ممارسة حقها في العمل والدراسة والقراءة، وحتى الكلام، يؤازره في ذلك مجتمعه الذكوري والسلطة الحاكمة، تحولت ثورة الكاتبة العربية لا على الرجل فحسب، إنما على المجتمع الذكوري بأسره. هذا المجتمع الذي شرع أعرافه وقوانينه ليعزز من سلطة الرجل ويزيد من انتهاك حقوق المرأة واستغلالها ماديًا وجسديًا، حتى وصل به الأمر إلى المتاجرة بجسدها وزجها في عالم الدعارة طمعًا في المال، حسبما بيّنا في بعض النماذج السردية.

تبلغ ثورة المرأة أوجها حينما يعمل الرجل على تشيئتها واعتبارها مجرد جسد لمتعته، مشغولة بعواطفها، مجردة من القدرات العقلية. عندها تنقطع أسباب الحياة بينهما، لأنها ترى ذاتها عقلًا قبل أن تكون جسدًا. وما هذه الممارسات التي يقوم بها الرجل إلا تخوفًا من قدرات المرأة وخشيته من تفوقها عليه.

تتحول ثورة السرد النسوي على الرجل من هذا الأسلوب المباشر إلى أسلوب آخر غير مباشر، تنتهك فيه المرأة منطقة السيطرة الذكورية، وتظهره بأثماً، تعيساً، ضعيفاً، خجولاً، بكاءً، دفاعياً، مرتبكاً ومعتذراً، وعاجزاً جنسياً. وبذلك تعمل الكاتبة على تقويض سلطة الرجل التي يستمدّها، وفق المنظور الذكوري، من فحولته. فتظهره عاجزاً جنسياً وعنيفاً في كثير من الحالات ليلجأ إلى التذلل والاعتذار والبكاء والشكوى. وهكذا تتبدل الأدوار بين الرجل والمرأة لتصبح هي المسيطرة والفاعلة في علاقتها بالرجل.

يقاوم السرد النسوي المفاهيم والأعراف الأدبية الذكورية ويعمل على تقويضها من خلال ما يقدمه من نماذج الشخصيات النسوية المتصفة بالجرأة والاستقلالية والتحدي والمبادرة واختراق المحظورات ونحو ذلك. فما عادت المرأة ترضى بأن تكون تابعة أو ملكاً للرجل ولا ترى في

أنوثتها عارًا، إنما تصر على إثبات هويتها الأنثوية التي تفخر بها. وترى نفسها مساوية تمامًا للرجل ومسؤولة عن نفسها. تسعى إلى نيل حقوقها بقواها الذاتية، وترفض بحدّة أن تكون مجرد متعة جسدية ومصدرًا للجمال، وتصر على تأسيس نظرة مغايرة عن النظرة الذكورية لها، إذ ترى أنها عقل بالدرجة الأولى من تحته جسد، حسبما توضح النماذج السردية المدروسة.

يصرّ السرد النسوي على إبراز دور المرأة ومشاركتها في ميادين عديدة معتمدة على ما تؤمن به من مبادئ دون الخضوع لإملاءات السلطة الذكورية. فحين تشارك المرأة في عملية الإبداع يوجّه لها الرجل نقدًا لاذعًا ينفي كثيرًا من القيم الفنية عن إبداعها. لكنها تواصل الكتابة حتى إذا ما اشتد خناق السلطة الذكورية عليها أثرت الابتعاد عن البلاد لتعيش حرة طليقة في بلاد الغرب وتتمكن من الكتابة وفق مفاهيمها ومعتقداتها. وعندما تشارك في النضال السياسي والحربي وتتبوأ مكانة قيادية يستهجن أمرها وتطالب بالعودة إلى وظيفتها الطبيعية في البيت. إلا أنها لا تنتهي وتواصل دورها النضالي حتى تتقلد دور البطولة، ليتم مرة أخرى قلب الأدوار بينها وبين الرجل، وليؤكد هذا السرد أهلية المرأة وقدرتها على أن تكون في مواقع قيادية.

إنّ إحدى الوسائل التي يتخذها السرد النسوي لمقاومة السلطة الذكورية هي رفض مؤسسة الزواج، لما تمنحه من امتيازات للرجل تعزّز من سلطته وترسخ تحكمه بالمرأة. وعليه يكشف السرد النسوي عن شخصيات نسائية كثيرة ترفض وتقاوم الزواج والارتباط بالرجل في سبيل الحد من سلطته. ولأنّ الزواج يفسح المجال أمام الرجل لاستغلال المرأة وامتهان جسدها، إضافة لكونه، في نظر أخريات، عملية اجتماعية معقّدة لا يقدم عليها إلا من كان تحت تأثير المخدر، مالت بعض الكاتبات إلى معاداة مؤسسة الزواج بكل قوة. ومع اكتشاف المرأة المتزوجة لحقيقة الزواج سعت إلى طلاقها، فإن لم تفلح في ذلك وجدت خلاصها من ذلك القيد إما بالهرب أو الانتحار، على نحو ما تكشفه بعض النصوص النسوية. أما البديل الذي تتخذه المرأة عن الزوج فهو الكتابة، لما تمنحها من حرية واسعة وتشعرها بنشوة لم تشعر بمثلها مع الرجل. وبذلك يتجسد أحد المبادئ الأيديولوجية الذي تتبناه المرأة العربية، يمكن تلخيصه بما يلي: لا مكان لليأس!! ثمة مخرج دائمًا.

يعتبر السرد النسوي الحديث سرّدًا اختراقياً بتصدّيه لكلّ المحظورات الذكورية، خاصة ما يسمى بالثالوث المحرم: الدين والسياسة والجنس. فيتخذ هذه الثيمات آليات لمقاومة الأعراف الاجتماعية

والأدبية الذكورية. تكشف نصوص نسوية كثيرة عن حضور موضوع الجنس بصورة مكثفة حتى تكاد لا تغيب عن السرد النسوي بصفة عامة. فلم تعد الكاتبة تشعر بأي حرج من الكتابة عن الجنس والتوغل في وصف مغامرات بطلاتها الجنسية لإيمانها بأن ذلك حق لها كما هو حق للرجل. وقد اتخذ السرد النسوي أشكالاً عديدة للتعبير عن حاجات المرأة الجنسية ضارباً بعرض الحائط كل معايير المجتمع المجحفة بحق المرأة. فصارت المرأة تجاهر بعلاقاتها الجنسية أو تعبر عن حاجتها إلى إشباع رغباتها الجنسية دونما خوف.

تظهر المرأة في السرد النسوي عنصرًا نشطًا وفعالًا ومبادرًا في الممارسات الجنسية مقابل عجز الرجل الذي لا يقوى على التواصل الجنسي مع زوجته إلا عندما تعمل المرأة على إثارته حتى تتحقق قدرته الجنسية بعض الشيء، مثلما وضحنا ذلك في عدد من نصوص. يعتبر هذا التكتيف لموضوع الجنس في السرد النسوي قفزة نوعية في صراع المرأة ضد السلطة الذكورية وأعرافها الاجتماعية والأدبية، ووسيلة هامة تعتمد عليها المرأة في إعادة تحديد مفهوم الذات الأنثوية.

عندما يعجز الرجل عن كونه شريكاً نشطاً وفعالاً في العملية الجنسية تبحث المرأة عن وسائل أخرى وشركاء بديلين أقدر من الرجل على تمتيعها وتحقيق نشوتها. فتلجأ أحياناً إلى ممارسة العادة السرية، أو إلى الجنس السحاقي لأنها تجد الجنس مع المرأة أروع منه مع الرجل. وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن لجوء السرد النسوي لمثل هذه العلاقات السحاكية لا يعني بالضرورة الاتصال الجنسي الفعلي بين النساء بقدر ما يعتبر آلية لمقاومة الرجل ورفض قوانينه وخرق محظوراته.

هذه العناية الشديدة بالجنس أفضت إلى الحديث عن الجسد، وهو إحدى الآليات الهامة التي يتخذها السرد النسوي لمقاومة الأعراف الاجتماعية الذكورية. يحيط المجتمع العربي جسد المرأة بهالة من التقديس ويدعوها إلى التتكر لحاجاته لتصبح سجيناً جسدياً، فاقدة لحرية التصرف به علماً بأنه ملك لها وحدها. وتحتج المرأة على انتهاك جسدها عبر عمليات الختان التي تشوهه وتحرمها من تحقيق متعتها الجنسية. وتستطرد في حديثها عن الجسد متأثرة، على ما يبدو، بالفكر النسوي الغربي ومستجيبة لدعوة "هيلين سيكسو" "Helene Cixous" وضرورة الإصغاء للجسد، حتى تبدو المرأة هي المتحكمة الوحيدة بجسدها ولها مطلق الحرية في التعامل معه كيفما شاءت. وقد باتت

تؤمن بقدرات جسدها على تحقيق متعتها الجنسية بعيداً عن ممارسات الرجل، وبذلك يتم لها خرق المحظورات الذكورية المرفوعة في وجهها.

لا ينغلق سرد الكاتبة المعاصرة على قضاياها الذاتية، بل يفتح على قضايا عامة تاريخية وسياسية ودينية وحضارية وإبداعية، لتؤكد عنايتها بهموم أمتها والعالم بأسره ولتثبت اطلاعها على مجالات الحياة المختلفة. وبذلك تعمل على تعزيز صورة الذات من ناحية، ومن ناحية أخرى تواصل اختراق المحظورات وتقويض النظرة الذكورية التقليدية للمرأة. تتبنى الكاتبة العربية المعاصرة في سرد ما يورقها من قضايا عامة مبدأ "من الخاص إلى العام". وهو المبدأ الذي نهجت وفقه في جل نتاجها الأدبي. فهي تعنى برصد قضايا وطنها أولاً ومنها تنطلق إلى قضايا عربية وعالمية عامة، وتقحم نفسها في مسائل سياسية تنتقد تارة مواقف الدول العظمى من الدول العربية مثلاً، وتسلط تارة أخرى سهام نقدها نحو زعماء الدول العربية لتخاذلهم وتآمرهم على مصالح الأمة العربية حتى أضاعوا البلاد وسلبوا ثرواتها، لا يشغلهم سوى ضمان استمراريتهم في سدة الحكم وتكديس الأموال.

يكشف الخطاب الديني في السرد النسوي عن سعة اطلاع الكاتبة على أمور الدين. تتصدى الكاتبة في بعض الأحيان للدفاع عن الدين وعقد مقارنات بين الدين المسيحي والإسلامي في قضايا الزواج والطلاق والجنس والجسد. وتثور في أحيان أخرى على بعض الأحكام الدينية التي عززت من سلطة الرجل كحاجة المرأة إلى وكيل، وقوانين الطلاق والزواج التي تمنح حق الطلاق للرجل دون المرأة. فتنتهك هذه القوانين حينما تجعل بطلتها تنفصل عن زوجها دون طلاق، مما يؤكد خرقها للقوانين والأحكام الدينية التي تراها الكاتبة مجحفة بحق المرأة.

إنّ هذه المضامين التي يوظفها السرد النسوي تؤكد بصورة قاطعة النزعة الهجومية للسرد النسوي الحديث، ورفض الأعراف الاجتماعية والأدبية التي أرست قواعدها المؤسسة الذكورية. الأمر الذي يجعلنا نعتبره أدباً هجومياً، عنيفاً، متحدياً، كفاحياً، وثورياً.

لم تتوقف ثورة السرد النسوي في مرحلة تطوره الأخيرة عند حدود المضامين، بل امتدت إلى المستوى الأسلوبي والتقنيات الفنية حيث تبدو مظاهر ثورة هذا السرد أكثر حدة واختراقاً للأشكال والقوالب السردية التقليدية. تحقيقاً لفكرة مركزية الذات الأنثوية، تنطلق الكاتبة العربية المعاصرة في مضامينها وأشكالها السردية من ذاتها لا من القوانين والنظريات التي تعتبر نتاجاً ذكورياً صرفاً.

وعليه سعت المرأة للبحث عن تشكيل أعراف أدبية "بدلية" تحطم بواسطتها الطابع المسيطر للنظرية الذكورية. وقد تجلت ثورتها على الأشكال والتقنيات التقليدية في عدة أمور حسب التفصيل الآتي:

أشرنا في سياق حديثنا عن مضامين السرد النسوي إلى عناية هذا السرد بتحقيق فكرة مركزية المرأة في الحياة، وقلب الأدوار بينها وبين الرجل. تتجسد هذه الفكرة على الصعيد التقني في تكثيف حضور الشخصيات الأنثوية سواء كانت بطلة أو لا بطلة، رئيسية أو ثانوية، وانتزاع أدوار البطولة من الرجل وإسنادها للمرأة حتى غدت صورة الرجل مهزوزة، ضعيفة، عاجزة، هامشية وآلة طيعة في يد المرأة تتحكم به كيفما شاءت. وفي المقابل، تظهر الشخصيات النسائية قوية، فاعلة، واثقة بذاتها، مبادرة، ومسيطرة على إرادتها ورغباتها، حرة، متفتحة العقل، مستقلة، هجومية، مكافحة واثرة تدعمها ثقافة رفيعة تماثل ثقافة المبدعة. فكثير من الشخصيات النسائية المنتجة في السرد النسوي هنّ كاتبات، أو فنانات، أو معلمات، طبيبات، طالبات ومحاضرات. وفي حالات كثيرة نجد تفاصيل حياة هذه الشخصيات النسائية مطابقة لتفاصيل حياة المبدعة حتى في الأسماء، مما يحقق للمؤلفة شيئاً من تشكيل ذاتها الحقيقية داخل فعل الكتابة التي تتخذها آلية لمواجهة محاولات تغييب الذات الأنثوية على المستوى الاجتماعي.

يلجأ السرد النسوي إلى توظيف آليات وتقنيات فنية تحقق فكرة هيمنة المرأة على العالم في صورة هيمنتها على عالم النص مقابل دفع الرجل إلى هامشه أو نفيه عن النص. وتحقيقاً لهذه الفكرة تسند الكاتبات عملية سرد الأحداث للراوي الأنثى بالضمير الأول لتصبح المرأة هي المبدعة والشخصية المركزية والراوي الذي يتولى سرد الأحداث. وبذلك تسيطر المرأة على عملية السرد، على العالم المتخيل، أملاً منها في السيطرة على العالم الحقيقي. إنّ اختيار الراوي الأنثى بالضمير الأول يؤكد تمحور السرد النسوي حول الذات الأنثوية وتعزيزها. الأمر الذي يجعلنا نعتبر هذه التقنية فتحاً جديداً في السرد النسوي وبرهاناً على جرأة الكاتبة العربية في تناول مضامين محظورة بضمير المتكلم. وفي هذا تأكيد للنزعة الهجومية على الأعراف الأدبية الذكورية. هذه العناية بالراوي الأنثى مع الضمير الأول تتجلى أيضاً في توظيف عدد من الرواة في النص الواحد - وهي تقنية معهودة في السرد العربي العام - إذ توزع عملية السرد على شخصيات أنثوية عديدة مما يعزز من مكانة المرأة في النص ويعمل على تحييد صوت الراوي العالم بكل شيء باعتباره امتداداً لسلطة الرجل. يستدعي استخدام الراوي الأنثى بالضمير الأول تقنيات فنية وجمالية خاصة تتلاءم مع طبيعة الضمير الأول

كالمونولوج عوضاً عن الديالوج، أسلوب الاعترافات والاسترجاعات وكل ما يندرج من تقنيات أسلوب تيار الوعي بصفة عامة.

على المستوى اللغوي تبنت الكاتبة العربية في مستهل مسيرتها الأدبية لغة الرجل واتخذتها استراتيجية ريثما تعزز مكانتها الأدبية وتثبت جدارتها. ثم تحولت عن تلك اللغة إلى لغة أنثوية خاصة بها، انطلاقاً من إيمانها بمبدأ تحقيق الذات، لأنّ أولى خطوات تحقيق الذات هي مواجهة سطوة اللغة الذكورية والخروج من أسر النمطية الاجتماعية (قطب، 2000: ص58). من مظاهر ثورة السرد النسوي اللغوية ارتباط لغة المرأة بجسدها، تكثيف اللغة الجنسية، عناية فائقة باللغة الشعرية وإهمال اللغة المعيارية، نزعة اللغة الأنثوية إلى الرومانسية، استدعاء بنية الكلام العادي واللغة المحكية، مزج الفصحى بالعامية، استخدام لغة معقدة غامضة قريبة من لغة اللغز والأحجية، عدم مراعاة قواعد النحو العربي لما ينتشر في لغة المرأة من أخطاء نحوية كثيرة، إضافة لزوج كلمات أجنبية كوسيلة مقاومة للغة الذكورية وكسر قداسة تلك اللغة، واللجوء في كثير من الأحيان إلى لغة التهكم والسخرية المنتشرة بصورة بارزة في السرد النسوي حسبما قدمنا. تأتي هذه اللغة الخاصة للسرد النسوي لتؤكد ثورة هذا الأدب على الأنساق اللغوية وقواعد اللغة الذكورية، وتعكس من ناحية أخرى قدرة المرأة على تأسيس أعراف لغوية خاصة بها تتلاءم ونظرتها إلى ذاتها بعد أن احتلت لها مكاناً فسيحاً داخل اللغة.

يعنى السرد النسوي الحديث بتوظيف ظاهرة الميتاكتابة "Meta Writing"، أي الكتابة عن الكتابة، وتعتبر من أبرز التقنيات الفنية المستخدمة في هذا السرد. تلجأ المرأة لهذه الظاهرة كرد فعل على أعراف السرد الذكوري واتخاذها فرصة للتعبير عن ذاتها بحرية تامة، حسب أعرافها الخاصة، الأمر الذي يلفت النظر إلى أدبها المتميز بمعارضته للاحتكار الذكوري للغة والأدب. اتخذت المرأة الكتابة واقعاً بديلاً عن واقعها الحقيقي بعد أن فقدت ثققتها بالرجل الذي استغل وصايتها عليها وعلى تعزيز سلطته ومصادرة حريتها وحقوقها. فلفظته من حياتها هاربة إلى واقع آخر أكثر حميمية، نسجت خيوطه بالكلمات وصار ذلك الواقع الأمل الوحيد الذي يبقيها على قيد الحياة، ورأت في علاقتها بالكتابة حالة من العشق اللانهائي (Taha, 2007: p.207). تفسح ظاهرة الميتاكتابة المجال أمام المرأة للابتعاد عن كثير من المضامين والتقنيات التقليدية، كما تدعمها في تأسيس أعراف جديدة خاصة بها تمكنها من الابتعاد عن الرجل والارتباط بالكتابة عوضاً عنه، وتسهم في تحقيق الفكر النسوي وهو يسعى إلى تقويض نظرية الجنس الأدبي الذكورية. تتمثل ظاهرة الميتاكتابة في السرد

النسوي بأشكال عديدة منها تصدير العمل الأدبي بتمهيد تتحدث فيه الكاتبة عن الكتابة وأهميتها في حياتها. وتلجأ إلى مثل هذا النهج في تضاعيف سردها واصفة سيرورة كتابة نصها السردى وما يواجهها من متاعب في سبيل انجازه. وفي كثير من الحالات تتحول الكاتبة إلى ناقدة تناقش تقنياتها الفنية وعناصرها السردية أو توجه نقدًا لسردها المنكتب أو لأعمال أدبية أخرى. وهكذا تتحول الكاتبة عن واقعها المعيش إلى واقع بديل أجمل من السابق وأكثر سعادة ومتعة، وتعمل بواسطة مزجها بين الكتابة السردية والنقد على تحقيق الاستراتيجية النسوية الداعية إلى مقاومة الجذور العميقة للسيطرة الذكورية.

من الأفكار الأساسية التي يتمحور حولها السرد النسوي الحديث هي مقاومة الآخر/الرجل والثورة على ما أرساه من أعراف اجتماعية وأدبية. وعليه يقاوم السرد النسوي نظرية الجنس الأدبي ويعمل على تقويضها بوسائل وأشكال عديدة تتمثل في زج أنماط مختلفة من التعبير لتغيب وتقويض حدود الجنس الأدبي من خلال تداخل أجناس أدبية عديدة ومتنافرة في السرد النسوي، تؤدي إلى تحويل ذلك الجنس إلى جنس هجين "Hybrid" أو إلى "اللاجنس" "Non Genre". تتم عملية تداخل الأجناس الأدبية وتقويض حدود الجنس الأدبي من خلال استخدام وسائل وآليات عديدة كاللجوء إلى توظيف الشعر وتقنياته في النص السردى حتى الوصول إلى ما سماه "إدوار الخراط" "القصة-القصيدة"، واستعارة القوالب والأشكال الشعرية للنص السردى، استخدام تقنيات المسرحية مما يؤدي لإنتاج ما يمكن تسميته "القصة -المسرحية"، توظيف نصوص نثرية قديمة في السرد الحديث، استخدام أسلوب اليوميات والمذكرات والرسائل، توظيف تقنية الاسترجاع التي تمكن الشخصية من العودة إلى ذاتها ومراجعتها مما يكسر أفقية السرد، والالتكاء على تقنية التناص الموظفة بصورة مكثفة في السرد النسوي، والتي تؤدي إلى مزج أجناس أدبية مختلفة، بهذا ينهل هذا السرد متناصاته من حقول معرفية عديدة تؤكد سعة فكر الكاتبة العربية وثقافتها الرفيعة وتدعمها في خلخلة شكل الجنس الأدبي وتقويض دعائمه. لا يدّخر السرد النسوي أي وسيلة ولا يتورع عن استخدام أية آلية تحقق له تدمير نظرية الجنس الأدبي ومقاومة الأعراف الأدبية الذكورية. فيلجأ إلى تقويض مفهوم الحكمة التقليدية وتغيبب خيوطها حتى يصل الأمر في بعض الأحيان إلى إنتاج ما يسمى حبكة اللاحداث. ويتخذ في سبيل تحقيق ذلك آليات عديدة منها زج جمل مجزأة ذات طابع شعري في النص السردى دون أن تحكمها روابط بيّنة. كما تسعى الكاتبات إلى مزج الخيالي بالواقعي وتوظيف عناصر غرائبية

وخرافية والاعتماد على الأسلوب السريالي المعقد وغير ذلك من الآليات الحداثية التجريبية التي تزيد من غموض النص، مما يشق على القارئ الاهتداء إلى خيوط الحبكة الرئيسية.

لا بدّ من التذكير بأنّ هذه التقنيات والأساليب الموظفة في السرد النسوي غير مقصورة على الكتابة النسوية، إنما هي تقنيات شائعة في السرد الرسمي. غير أنّ ما يجعلها علامة فارقة من علامات السرد النسوي هما أمران: التوظيف المكثف لهذه التقنيات والأساليب وقدرة الكاتبات على تحويل هذه التقنيات إلى آليات تسهم في تحقيق الفكر النسوي الذي تنطلق منه الكتابة النسوية والداعي إلى مقاومة الرجل والعمل على تقويض ما أرساه من قواعد وأعراف أدبية. إضافة لما تعكسه هذه التقنيات من جرأة الكاتبة على التجريب واستخدام أساليب جديدة تضمن لها تحقيق هدفها.

حينما ينظر الدارس إلى أدب المرأة العربية خلال العقود الثلاثة الأخيرة نظرة موضوعية مجردة من أية نزعة سياسية كانت أو دينية ونحو ذلك، يصل إلى حقيقة دامغة تفيد أنّ السرد النسوي الحديث ارتقى إلى درجة عالية جدًا ثيماتيًّا وجماليًّا جعلت الكاتبة العربية تتقلد مكانة مرموقة في عالم الأدب. الأمر الذي يحتم على الدارسين والنقاد مراجعة أنفسهم والعمل على تغيير معايير الحكم على أدب المرأة العربية بصورة عامة.

وبعد، فكلي أمل أن أكون قد وفقت في تحقيق هدف هذه الدراسة واستجلاء أبرز ملامح السرد النسوي في مرحلة تطوره الأخيرة على المستويين المضموني والتقني، وأن تعمل هذه الدراسة على تحريض آخرين لمواصلة دراسة إبداع المرأة العربية وكشف ما غفلنا عنه أو تقديم وجهات نظر علمية مغايرة لما ذهبنا إليه.

قائمة المصادر والمراجع

1. قائمة النصوص المدروسة

1. أ. الروايات

1. أبو النور، عائشة. (1988). **قصص وروايات**. (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية).
2. أبو النور، عائشة. (1988). "مسافر في دمي" في: **قصص وروايات**. (م.س.)، ص: 127-195.
3. أبو النور، عائشة. (1988). "الإمضاء.. سلوى" في: **قصص وروايات**. (م.س.)، ص: 301-410.
4. الأطرش، ليلي. (1988). **وتشرق غربا**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
5. الأطرش، ليلي. (1999). **صهيل المسافات**. (القاهرة: دار شرقيات).
6. الأطرش، ليلي. (2005). **مرافئ الوهم**. (رام الله: منشورات مركز أوجاريت الثقافي).
7. أمين، نورا. (2005). **قميص وردي فارغ**. (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع).
8. البحيري، نعمات. (2000). **أشجار قليلة عند المنحنى**. (القاهرة: دار الهلال).
9. بدر، ليانة. (1993). **نجوم أريحا**. (القاهرة: دار الهلال).
10. البدري، هالة. (1995). **منتهى**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
11. البدري، هالة. (1998). **ليس الآن**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
12. بركات، نجوى. (1996). **باص "الأوادم"**. (بيروت: دار الآداب).
13. بركات، هدى. (2002). **أهل الهوى**. (بيروت: دار النهار).
14. بركات، هدى. (2003). **حارث المياه**. (بيروت: دار النهار).
15. بركات، هدى. (2004). **سيدي وحبيبي**. (بيروت: دار النهار).
16. بكر، سلوى. (2003). **سواقي الوقت**. (القاهرة: دار الهلال).
17. بكر، سلوى. (2004). **أرانب - رواية قصيرة وقصص**. (القاهرة: مكتبة مدبولي).
18. بكر، سلوى. (2004). **ليل ونهار**. (القاهرة: مكتبة مدبولي).

19. بكر، سلوى. (2004). مقام عطية - رواية قصيرة وقصص. (القاهرة: مكتبة مدبولي).
20. بكر، سلوى. (2004). وصف البلب. (القاهرة: مكتبة مدبولي).
21. بكر، سلوى. (2004). كوكو سودان كباشي. (القاهرة: دار ميريت).
22. بكرية، رجاء. (1995). عواء ذاكرة. (الناصر: مطبعة النهضة).
23. بكرية، رجاء. (2007). امرأة الرسالة. (بيروت: دار الآداب).
24. بيطار، هيفاء. (1997). نسر بجناح وحيد. (اللاذقية: مكتبة بالميرا).
25. بيطار، هيفاء. (1999). امرأة من طابقين. (اللاذقية: مكتبة بالميرا).
26. بيطار، هيفاء. (2004). امرأة من هذا العصر. (بيروت: دار الساقى).
27. بيومي، سهام. (2004). أيام القبطي. (القاهرة: دار الهلال).
28. التلمساني، مي. (2002). دنيا زاد. (بيروت: دار الآداب).
29. الجهني، ليلي. (1999). الفردوس اليباب. (كولونيا: منشورات الجمل).
30. الجهني، ليلي. (2007). جاهلية. (بيروت: دار الآداب).
31. الحاج، لطيفة. (2000). مواويل الغربية. (بيروت: دار الفارابي).
32. حسين، بهيجة. (1999). البيت. (القاهرة: دار الثقافة الجديدة).
33. حسين، هدية. (2001). بنت الخان. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
34. حسين، هدية. (2004). في الطريق إليهم. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
35. حفني، زينب. (2004). لم أعد أبكي. (بيروت: دار الساقى).
36. حفني، زينب. (2006). ملامح. (بيروت: دار الساقى).
37. خالد، مي. (2005). مقعد أخير في قاعة إيوارت. (القاهرة: دار شوقيات).
38. خالد، نعمة. (1999). البدد. (اللاذقية: دار الحوار).
39. الخاني، ملاحه. (1998). بنات حارتنا. (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب).
40. خريس، سميحة. (2000). خشخاش. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

41. خريس، سميحة. (2003). *القرمية، الليل والبيداء*. (القاهرة: سنابل للنشر والتوزيع).
42. الخش، أميمة. (1991). *دعوة إلى الرقص*. (دمشق: الأهالي للطباعة والتوزيع).
43. الخضيرى، بتول. (1999). *كم بدت السماء قريبة*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
44. الخضيرى، بتول. (2004). *غايب*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
45. خلايلة، أسمهان. (2002). *آخر النفق*. (الناصر: الحكيم للطباعة والنشر).
46. خليفة، سحر. (1980). *عباد الشمس*. (القدس: دار الكاتب).
47. خليفة، سحر. (1999). *الصبار*. (بيروت: دار الآداب).
48. خليفة، سحر. (1999). *لم نعد جوارى لكم*. (بيروت: دار الآداب).
49. خليفة، سحر. (1999). *باب الساحة*. (بيروت: دار الآداب).
50. خليفة، سحر. (2004). *ربيع حار*. (القاهرة: دار الهلال).
51. الخنساء، نرمين. (2005). *هذيان ذاكرة*. (بيروت: الأكاديمية اللبنانية للكتاب).
52. الدليمي، لطيفة. (1987). *من يرث الفردوس*. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
53. رشيد، فوزية. (2006). *تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
54. السعداوي، نوال. (1988). *امراتان في امرأة*. (بيروت: دار الآداب).
55. السعداوي، نوال. (2004). *الرواية*. (القاهرة: دار الهلال).
56. سعيد، هاديا. (1996). *بستان أسود*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
57. السمان، غادة. (1987). *بيروت 75*. (بيروت: منشورات غادة السمان).
58. شاكوش، ابتسام. (1999). *الوجه المكسور*. (دمشق: اتحاد الكتاب العرب).
59. الشحي، بدرية. (1999). *الطواف حيث الجمر*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
60. الشيخ، حنان. (1988). *مسك الغزال*. (بيروت: دار الآداب).
61. الشيخ، حنان. (1998). *حكاية زهرة*. (بيروت: دار الآداب).

62. الشيخ، حنان. (2001). **إنها لندن يا عزيزي**. (بيروت: دار الآداب).
63. الشيخ، حنان. (2003). **امراتان على شاطئ البحر**. (بيروت: دار الآداب).
64. الشيخ، حنان. (2005). **حكايتي شرح يطول**. (بيروت: دار الآداب).
65. الصانع، رجاء عبد الله. (2006). **بنات الرياض**. (بيروت: دار الساقى).
66. صبح، علوية. (2002). **مريم الحكايا**. (بيروت: دار الآداب).
67. الطحاوي، ميرال. (1999). **الخباء**. (بيروت: دار الآداب).
68. الطحاوي، ميرال. (2000). **الباذنجانة الزرقاء**. (بيروت: دار الآداب).
69. الطحاوي، ميرال. (2002). **نقرات الظباء**. (القاهرة: دار شرقيات).
70. عاشور، رضوى. (1999). **أطياف**. (القاهرة: دار الهلال).
71. عاشور، رضوى. (2003). **قطعة من أوروبا**. (القاهرة: دار الشروق).
72. عبود، أنيسة. (2002). **باب الحيرة**. (دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع).
73. العثمان، ليلي. (2002). **العصص**. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
74. العثمان، ليلي. (2007). **صمت الفراشات**. (بيروت: دار الآداب).
75. عز الدين، منصور. (2004). **متاهة مريم**. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).
76. عطية، هناء. (2003). **تمارين الورد**. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).
77. علام، نجلاء. (2000). **نصف عين**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
78. العليان، قماشة. (2000). **بكاء تحت المطر**. (بيروت: رشاد برس).
79. العليان، قماشة. (2000). **بيت من زجاج**. (بيروت: رشاد برس).
80. الفاروق، فضيلة. (1999). **مزاج مراهقة**. (بيروت: دار الفارابي).
81. الفاروق، فضيلة. (2003). **تاء الخجل**. (بيروت: رياض الرئيس للكتب والنشر).
82. الفاضل، منيرة. (2000). **للصوت، لهشاشة الصدى**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
83. كرام، زهور. (2004). **قلادة قرنفل**. (الدار البيضاء: دار الثقافة-مؤسسة للنشر والتوزيع).

84. المانع، سميرة. (1997). **القامعون**. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
85. مختار، آمال. (1993). **نخب الحياة**. (بيروت: دار الآداب).
86. المرنيسي، فاطمة. (1998). **نساء على أجنحة الحلم**. ترجمة: فاطمة الزهراء أزوريل. (الدار البيضاء: منشورات الفنك - المركز الثقافي العربي).
87. مستغامي، أحلام. (1998). **ذاكرة الجسد**. (بيروت: دار الآداب).
88. مستغامي، أحلام. (1998). **فوضى الحواس**. (بيروت: دار الآداب).
89. مستغامي، أحلام. (2003). **عابر سرير**. (بيروت: منشورات أحلام مستغامي).
90. مكي، بثينة خضر. (2000). **سهيل النهر**. (الخرطوم: دار سدرية للطباعة والنشر والتوزيع).
91. ممدوح، عالية. (2003). **المحجوبات**. (بيروت: دار الساقى).
92. نعمة، رجاء. (2001). **حرير صاخب**. (بيروت: دار الساقى).
93. هادي، ميسلون. (2001). **يوافيت الأرض**. (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع).
94. هادي، ميسلون. (2002). **العيون السود**. (عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع).
95. هادي، ميسلون. (2004). **الحدود البرية**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
96. يزبك، سمر. (2005). **صلصال**. (القاهرة: دار شرقيات).

1. ب. المجموعات القصصية.

1. أبو النور، عائشة. (1988). "ربما تفهم يوماً" في: **قصص وروايات**. (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية)، ص: 9-126.
2. أبو النور، عائشة. (1988). "الحب.. طفلنا الضال" في: **قصص وروايات**. (م.س)، ص: 197-299.
3. أمين، نورا. (2003). **النصف الثالث**. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).
4. باقا، لطيفة. (1993). **ما الذي نفعله؟** (الدار البيضاء: منشورات اتحاد الكتاب).
5. بدر، ليانة. (1991). **جحيم ذهبي**. (بيروت: دار الآداب).
6. بريارة، راوية. (د.ت). **شقائى الأسيل**. (القاهرة: دار بيسان - كل شيء).

7. بكر، سلوى. (2003). **شعور الأسلاف**. (القاهرة: مكتبة مدبولي).
8. بكرية، رجاء. (1991). **مزامير لأيلول**. (شفاعمرو: المشرق للترجمة والطباعة والنشر).
9. بكرية، رجاء. (2002). **الصندوقة**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
10. البيسي، سناء. (1992). **الكلام المباح**. (الكويت: دار سعاد الصباح).
11. بيطار، هيفاء. (2000). **الساقطة**. (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر).
12. بيطار، هيفاء. (2002). **ضجيج الجسد**. (بيروت: دار النهار).
13. التركي، رشيدة. (1999). **عصر الحنين**. (الجيزة: وكالة الصحافة العربية).
14. التركي، رشيدة. (2003). **الضحك والوقار**. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
15. حسين، هدية. (2002). **وتلك قضية أخرى**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
16. حفني، زينب. (2000). **هناك أشياء تغيب**. (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر).
17. حفني، زينب. (2006). **نساء عند خط الاستواء**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
18. حلمي، منى. (1987). **أجمل يوم اختلفنا فيه**. (القاهرة: مكتبة مدبولي).
19. حلمي، منى. (1990). **بدون أوراق**. (القاهرة: مكتبة مدبولي).
20. حلمي، منى. (1993). **البحر بيننا**. (الكويت: دار سعاد الصباح).
21. خريس، سميحة. (1996). **أوركسترا**. (إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع).
22. الخميس، أميمة. (1996). **أين يذهب هذا الضوء؟** (بيروت: دار الآداب).
23. الخميس، أميمة. (2003). **الترياق**. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
24. داود، سهير. (2002). **شبابيك الغزالة**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
25. رجب، منى. (1997). **وجوه بلا رتوش**. (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع).
26. رجب، منى. (1998). **عندما تثور النساء**. (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع).
27. رشيد، فوزية. (1994). **"كيف صار الأخضر حجراً" في: غابة في العراق**. (القاهرة: سينا للنشر)، ص: 20-100.

28. رشيد، فوزية. (1994). "مرايا الظل والفرح" في: غابة في العراء. (م.س.)، ص: 106-222.
29. رشيد، فوزية. (1997). امرأة ورجل. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
30. الزرعوني، أسماء. (د.ت). الشواطئ الفارغة. (دبي: مطابع البيان التجارية).
31. الزيات، لطيفة. (1994). كل هذا الصوت الجميل. (القاهرة: نور - دار المرأة العربية للنشر).
32. سالم، ابتهاج. (1989). النورس. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
33. السعداوي، نوال. (1986). حنان قليل. (بيروت: دار الآداب).
34. سعيد، هاديا. (1981). أرجوحة الميناء. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
35. سعيد، هاديا. (1998). ضربة قمر. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
36. سويف، أهداف. (1999). مختارات من أعمال أهداف سويف. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
37. السيد، عفاف. (1998). سراديب. (دم.م.: مركز الحضارة العربية).
38. السيد، عفاف. (2003). باب الخسارة. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).
39. السيد، منال محمد. (2003). الذي فوق. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
40. الشيخ، حنان. (1994). أكنس الشمس عن السطوح. (بيروت: دار الآداب).
41. طه، منى ماهر. (2004). رائحة الورد. (القاهرة: سنابل للنشر والتوزيع).
42. عثمان، اعتدال. (1987). يونس البحر. (دم.م.: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب).
43. العثمان، ليلى. (2000). الحب له صور. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
44. العثمان، ليلى. (2000). فتحة تختار موتها. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
45. العثمان، ليلى. (2000). في الليل تأتي العيون. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
46. العثمان، ليلى. (2000). 55 حكاية. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
47. عطية، هناء. (1993). شرفات قريبة. (القاهرة: دار شرقيات).
48. عطية، هناء. (2003). هي وخادمتها. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
49. العليان، قماشة. (2000). دموع في ليلة الزفاف. (بيروت: رشاد برس).

50. العمادي، أمينة. (2000). **نساء لا يعرفن البكاء**. (د.م. : دار العلوم للطباعة والنشر).
51. العمادي، أمينة. (2003). **أشياء خاصة جداً**. (القاهرة: مركز الحضارة العربية).
52. العبد، يمنى. (1998). **كتاب في جريدة: مختارات من القصة النسائية العربية**. (بيروت: منظمة اليونسكو بالتعاون مع وزارة الثقافة والتعليم العالي).
53. الفاروق، فضيلة. (1997). **لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى**. (بيروت: دار الفارابي).
54. المانع، سميرة. (1999). **الروح وغيرها**. (لندن - بيروت: مؤسسة الانتشار العربي).
55. الموجي، سحر. (2003). **آلهة صغيرة**. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).
56. النعيمي، هدى. (د.ت). **المكحلة**. (د.م: دن).
57. النعيمي، هدى. (1998). **أنثى**. (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع).
58. النمري، بسمة. (2003). **رجل حقيقي**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

1. جـ. قصص متفرقة

1. الأمير، ديزي. (1998). "عمة رفيق"، في: **كتاب في جريدة**. (بيروت: منظمة اليونسكو بالتعاون مع وزارة الثقافة والتعليم العالي)، ص: 5-7.
2. أمين، نورا. (1998). "التذكر بقدر أكبر من العاطفية" في: **إبداع**. عدد: 4، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 88-92.
3. باقا، لطيفة. (1994). "حذاء بدون كعب" في: **كل هذا الصوت الجميل**. (القاهرة: نور - دار المرأة العربية للنشر)، ص: 95-107.
4. بكر، سلوى. (1994). "كل ذلك الصوت الجميل الذي يأتي من داخلها". في: **كل هذا الصوت الجميل**. (م.س.)، ص: 83-93.
5. بيطار، هيفاء. (2006). "ليلة الدخلة والمصباح الكهربائي" في: **الاتحاد**، ملحق الاتحاد، 17 آذار، (حيفا)، ص: 14.
6. التل، سهير. (1998). "تجليات حادث عابر" في: **كتاب في جريدة**. (م.س.)، ص: 10-11.
7. حلمي، منى. (1987). "فصيلة الدم الأخرى" في: **إبداع**. عدد 4، السنة الخامسة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 67-73.

8. ذهب، نافلة. (1998). "حديث حول الصمت". في: كتاب في جريدة. (م.س.)، ص: 11-12.
9. رشيد، فوزية. (1987). "كيف صار الأخضر حراً". في: إبداع. عدد 4، السنة الخامسة. (م.س.)، ص: 74-76.
10. الزيات، لطيفة. (1994). "الشيخوخة" في: كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 171-202.
11. سالم، ابتهاج. (1995). "الواجب اليومي"، "إيقاع وحيد" في: إبداع. عدد 9، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 50-51.
12. سيف، سلمى مطر. (1994). "النشيد" في: كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 109-116.
13. شعيب، عالية. (1990). "كان رجلاً حقيقياً" في: الناقد. عدد 28، تشرين الأول، ص: 48.
14. الشيخ، حنان. (1998). "المقعد الساخن" في: كتاب في جريدة. (م.س.)، ص: 19.
15. عبد الحميد، سميرة. (2000). "ليلة العمر" في: مجلة القصة. عدد 102، (القاهرة: نادي القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 87-91.
16. عثمان، اعتدال. (1994). "السلطانة" في: كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 63-76.
17. العثمان، ليلي. (2001). "الوحش"، "انتحار" في: الاتحاد الأدبي. 21 آب. (حيفا)، ص: 15.
18. المانع، سميرة. (1997). "العاقلة جداً" في: إبداع. عدد 6-7، يونية-يولية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 29-33.
19. مكي، بثينة خضر. (1996). "طقوس" في: مجلة القصة. عدد 86، (القاهرة: نادي القصة بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص: 70-76.
20. النالوتي، عروسية. (1994). "علمتي يا أبت أن أحضن الحياة" في: كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 165-170.
21. النعيمي، سلوى. (1994). "القليلة" في: كل هذا الصوت الجميل. (م.س.)، ص: 117-121.
22. ونيسي، زهور. (1998). "نهايات متشابهة" في: كتاب في جريدة. (م.س.)، ص: 29-31.

1. د. مجموعات شعرية

1. خميس، ظبية. (1993). جنة الجنرالات. (الكويت: دار سعاد الصباح).
2. خميس، ظبية. (2000). خمرة حب عادي. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).

3. خوري، نداء. (1998). **خواتم الملح**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
4. الصباح، سعاد. (1992). **فتافيت امرأة**. (الكويت: دار سعاد الصباح).
5. الصباح، سعاد. (1992). **قصائد حب**. (الكويت: دار سعاد الصباح).
6. مفرح، سعدية. (1999). **مجرد امرأة مستلقية**. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).

1. هـ. قصص باللغة الإنجليزية

1. Al-Bishir, Badriyyah. (1998). "Wednesday" in: Abubaker Bagader, Ava M. Heinrichsdorff, Deborah S. Akers, **Voices of Change: Short Stories by Saudi Arabian Women Writers**. (Boulder and London: Lynne Rienner Publishers), pp.77-82.
2. Al-Utaybi, Fatimah. (1998). "To Celebrate Being a Woman" in **Voices of Change**, Ibid., pp.53-56.
3. Ash-Shamlan, Sharifah. (1998). "Zainab" in **Voices of Change**, Ibid., pp.39-41.
4. As-Saqqaf, Khayriyyah. (1998). "The Reflection" in **Voices of Change**, Ibid., pp.87-92.
5. Khayyat, Najat. (1998). "Had I been Male" in **Voices of Change**, Ibid., pp.19-22.

2. قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية

2. أ. كتب ومجلات

1. القرآن الكريم

2. كتاب العهد الجديد - إنجيل يوحنا

3. إبراهيم، عبد الله. (1999). "التمركز حول الذكورة والتمركز حول الأنوثة" في: **الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات**. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 53-75.
4. ابن بشكوال. (1966). **كتاب الصلة**. (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة).

5. ابن حبيب، عبد الملك. (1992). كتاب أدب النساء الموسوم بكتاب الغاية والنهاية. (بيروت: دار الغرب الإسلامي).
6. ابن الحجاج، مسلم. (1929). صحيح مسلم. شرح النووي، ج9، (بيروت: الدار الثقافية العربية).
7. ابن رشيق. (1972). العمدة. ج1، (بيروت: دار الجيل).
8. ابن عبد ربه. (1990). أخبار النساء في العقد الفريد. جمع وشرح: عبد مهنا وسمير جابر. (بيروت: دار الكتب العلمية).
9. ابن قيم الجوزية. (1973). أخبار النساء. شرح وتحقيق: نزار رضا. (بيروت: دار مكتبة الحياة).
10. ابن منظور. (د.ت). لسان العرب. م3، م15. (بيروت: دار الفكر - دار صادر).
11. أبو بكر، أميمة وشكري، شيرين. (2002). المرأة والجنس. (دمشق - بيروت: دار الفكر).
12. أبو حنا، حنا. (د.ت). عالم القصة القصيرة. (دم: دن).
13. أبو ديب، كمال. (1984). "الحداثة، السلطة، النص". فصول. 4/3، ص: 34-63.
14. أبو ديب، كمال. (1987). في الشعرية. (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية).
15. أبو سالم، ايناس محمود. (2004). اتجاهات القصة القصيرة في الأردن. (عمان: دار الكندي).
16. أبو عوف، عبد الرحمن. (1999). القمع في الخطاب الروائي العربي. (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان).
17. أبو عوف، عبد الرحمن. (2001). قراءة في الكتابات الأنثوية: الرواية... والقصة القصيرة المصرية. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
18. أبو الفرج، الأصفهاني. (1970). الأغاني. م2/ج4، م5/ج9، 10، م7/ج13، م10/ج19، (بيروت: صلاح يوسف الخليل ودار الفكر للجميع).
19. أبو الفرج الأصفهاني. (1988). أخبار النساء في كتاب الأغاني. جمع وشرح: عبد الأمير مهنا، (بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية).
20. أبو لغد، ليلي. (1999). الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط. ت: نخبة من المترجمين. (دم: المجلس الأعلى للثقافة).

21. أبو النجا، شيرين. (1998). **عاطفة الاختلاف - قراءة في كتابات نسوية**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
22. أبو النجا، شيرين. (2003). **مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية**. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية).
23. أبو نضال، نزيه. (2004). **تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
24. أحمد، ليلي. (1999). **المرأة والجنوسة في الإسلام**. ترجمة: منى إبراهيم وهالة كمال. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة).
25. أدهم، سامي. (1994). **ما بعد الحداثة: انفجار عقل أواخر القرن - النص: الفسحة المضيفة**. (بيروت: دار كتابات).
26. أدونيس. (1989). **الشعرية العربية: محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس - باريس**. (بيروت: دار الآداب).
27. أرسطوطاليس. (1990). **فن الشعر - كتاب أرسطو في الشعر**. ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة. (دم.: مركز الشارقة للإبداع الفكري).
28. إسماعيل، عز الدين. (2002). **"أول الغيث... غيث"**. مقدمة كتاب: **شواعر الجاهلية - دراسة نقدية**. (دمشق: دار الفكر)، ص: 13-16.
29. إسماعيل، عز الدين. (2002). **"الغلاف الخلفي لرواية الباذنجان الزرقاء"**. **الباذنجان الزرقاء**. (بيروت: دار الآداب).
30. أصلان، إبراهيم. (1983). **مالك الحزين**. (بيروت: دار أبعاد للطباعة).
31. الأطرش، ليلي. (1999). **"إمرأة للفصول العربية الخمسة" في: الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات**. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 155-158.
32. الأعرجي، نازك. (1997). **صوت الأنثى - دراسة في الكتابة النسوية العربية**. (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع).
33. أمين، أحمد. (د.ت). **ضحى الإسلام**. (حيفا: بئير أوفست م.ض).
34. بارت، رولان. (1999). **هسهسة اللغة**. ترجمة: منذر عياشي. (حلب: مركز الإنماء الحضاري).

35. الباردي محمد. (1993). *الرواية العربية والحداثة*. (اللاذقية : دارالحوار للنشر والتوزيع).
36. برادة، محمد. (1992). *لعبة النسيان*. (الرباط: دار الأمان).
37. برادة، محمد. (1998). "رواية المرأة". *فصول*. 17/1، ص: 435-461.
38. برادة، محمد. (2003). *فضاءات روائية*. (الرباط: وزارة الثقافة).
39. بركات، نجوى. (1999). "المرأة والكتابة، أية حرية. المرأة والحرية، أية كتابة" في: *الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات*. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 142-144.
40. بعلبكي، ليلي. (1960). *الآلهة الممسوخة*. (بيروت: المكتب التجاري).
41. بن جمعة، بوشوشة. (1999). "الرواية النسائية المغاربية- أسئلة الإبداع وملاحم الخصوصية" في: *الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات*. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 17-44.
42. بنمسعود، رشيدة. (1994). *المرأة والكتابة*. (الدار البيضاء: افريقيا الشرق).
43. البهنساوي، فردوس عبد الحميد. (1984). "عناصر الحداثة في الرواية المصرية". *فصول*. 4/4: ص: 131-149.
44. بيهم، محمد جميل. (1980). *المرأة في الإسلام وفي الحضارة الغربية*. (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر).
45. التازي، محمد عز الدين. (1983). *رحيل البحر*. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
46. التكرلي، فؤاد. (2003). "مقدمة الضحك والوقار". *الضحك والوقار*. (دمشق: دار المدى)، ص: 5-7.
47. التتير، سليم. (1988). *الشاعرات من النساء- أعلام وطوائف*. (دمشق: دار الكتاب العربي).
48. تودوروف، تزفيتان. (1996). *ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية*. ترجمة: فخري صالح. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
49. توفيق، أشرف. (1998). *اعترافات نساء أدبيات*. (القاهرة: دار الأمين).

50. جابر، كوثر. (2005). **الكتابة عبر النوعية: تداخل الأنواع في الأدب العربي الحديث - صلاح عبد الصبور وإدوارد الخراط نموذجًا**. (جامعة حيفا: كلية العلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية وآدابها).
51. جبرا، جبرا إبراهيم. (1979). **السفينة**. (بيروت: دار الآداب).
52. جبرا، جبرا إبراهيم. (1982). **عالم بلا خرائط**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
53. جبرا، جبرا إبراهيم. (2006). "غلاف رواية تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة". **تحولات الفارس الغريب في البلاد العاربة**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
54. جريس، إبراهيم. (1985). "الأدب والأجناس الأدبية". **الكرمل**. عدد 6، (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها)، ص: 43-68.
55. جمعة، زينب. (2005). **صورة المرأة في الرواية العربية - قراءة جديدة في روايات إملي نصر الله**. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).
56. جمعية تضامن المرأة العربية. (2003). **المرأة العربية والمتغيرات العالمية**. تقديم: نوال السعداوي. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات).
57. الجندي، أنور. (د.ت). **أدب المرأة العربية - القصة العربية المعاصرة**. (عابدين: مطبعة الرسالة).
58. جينيت، جبرار. (1986). **مدخل لجامع النص**. ترجمة: عبد الرحمن أيوب. (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر).
59. الجبوسي، سلمى الخضراء. (1999). "المرأة العربية في مواجهة العصر: أفق ورؤية". **ألف**. عدد 19، (القاهرة: الجامعة الأمريكية)، ص: 8-15.
60. حافظ، صبري. (1984). "التناص وإشارات العمل الأدبي". **ألف**. عدد 4، (القاهرة: الجامعة الأمريكية)، ص: 7-32.
61. حافظ، صبري. (2002). **تكوين الخطاب السردي العربي: دراسة في سوسولوجية الأدب العربي الحديث**. ترجمة: أحمد بوحسن. (الدار البيضاء: دار القرويين).
62. حتي، فيليب وآخرون. (1965). **تاريخ العرب (مطول)**. ج2، (دم: دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع).
63. حرفوش، عبد القادر فياض. (1994). **فصائح العرب وبلغاتهم في الجاهلية والإسلام**. (دمشق: دار كنان - دار البشائر).

64. حسين، طه. (د.ت). **من حديث الشعر والنثر**. (القاهرة: دار المعارف بمصر).
65. حلمي، منى. (2003). "الكتابة ترسم ملامحي وتمنحني بيتي!" في: **المرأة العربية والمتغيرات العالمية**. تقديم: نوال السعداوي. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 121-127.
66. حلواني، محمد خير. (د.ت). **المغني الجديد في علم الصرف**. (بيروت: دار الشرق العربي).
67. حماد، حسن. (1997). **تداخل النصوص في الرواية العربية**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
68. حمد، محمد. (2007). **الميتاقص في الرواية العربية - "مرايا السرد النرجسي"**. (جامعة حيفا: كلية العلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية وآدابها).
69. حمود، ماجدة. (2002). **الخطاب القصصي النسوي - نماذج من سورية**. (بيروت - دمشق: دار الفكر).
70. الحوفي، أحمد محمد. (1980). **المرأة في الشعر الجاهلي**. (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر).
71. الحياي، ليلي محمد ناظم. (2003). **جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي**. (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون).
72. الخراط، إدوار. (1993). **الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية**. (بيروت: دار الآداب).
73. الخراط، إدوار. (1994). **الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة القصة-القصيدة**. (القاهرة: دار شرقيات).
74. الخراط، إدوار. (1999). **أصوات الحداثة: اتجاهات حداثية في القص العربي**. (بيروت: دار الآداب).
75. خريس، أحمد. (2001). **العوالم الميتاقصية في الرواية العربية**. (عمان وبيروت: دار أزمنة ودار الفارابي).
76. الخوري، شحادة. (2001). **دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب**. ج2، (دمشق: دار الطليعة الجديدة).
77. الدقاق، عمر. (1988). **ملاحح النثر العباسي**. (بيروت: دار الشرق العربي).

78. دودين، رفقة محمد. (2005). "رواية النص وتوظيف العجائبي" في: سميحة خريس: **قراءات في التجربة الروائية**. (عمان: أمانة عمان)، ص: 141-154.
79. الركابي، جودت. (1970). **في الأدب الأندلسي**. (مصر: دار المعارف).
80. روز، مارجريت. (1994). **ما بعد الحداثة**. ترجمة: أحمد الشامي. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
81. الرياحي، كمال. (2005). "الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي" في: سميحة خريس: **قراءات في التجربة الروائية**. (عمان: أمانة عمان)، ص: 155-172.
82. ريد، والتر. (1997). "مشكلة بويطيقيا الرواية" في: **القصة الرواية والمؤلف - دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة**. ترجمة وتقديم خيرى دومة. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع)، ص: 125-139.
83. الريسوني، محمد المنتصر، (1978). **الشعر النسوي في الأندلس**. (بيروت: دار مكتبة الحياة).
84. الزياد، لطيفة. (1994). **كل هذا الصوت الجميل**. (القاهرة: نور - دار المرأة العربية للنشر).
85. الزياد، لطيفة. (1996). "شهادة مبدعة" في: **أدب ونقد**. ع 135، (القاهرة)، ص: 19.
86. سامي، سحر. (2005). **شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
87. السعافين، إبراهيم. (1990). "قضية الشكل في الرواية العربية" في: **آفاق جديدة**. عدد 6، السنة 15، ص: 97-105.
88. السعداوي، نوال. (1999). **توأم السلطة والجنس**. (القاهرة: دار المستقبل العربي).
89. سلدن، رامن. (1991). **النظرية الأدبية المعاصرة**. ترجمة جابر عصفور. (القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع).
90. سمعان، روزه. (1988). **الشاعرة عليّة بنت المهدي - دراسة في ديوانها وشخصيتها**. (عكا: مطابع أبو رحمون).
91. سويدان، سامي. (1997). **جسور الحداثة المعلقة**. (بيروت: دار الآداب).
92. سيبويه. (1992). **الكتاب**. ج3، (القاهرة: مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع).

93. الشاروني، يوسف. (1989). دراسات في القصة القصيرة. (دمشق: طلاس للدراسات والترجمة والنشر).
94. شاكر، تهناني عبد الفتاح. (2002). السيرة الذاتية في الأدب العربي: فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا، وإحسان عباس نموذجًا. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
95. شرابي، هشام. (1993). النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع. ترجمة: محمود شريح. (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية).
96. الشرتوني، رشيد. (1957). مبادئ العربية في الصرف والنحو. ج4، (بيروت: المطبعة الكاثوليكية).
97. شرف الدين، فهمية. (1994). "نحو تصور آخر لقضية المرأة" في: مواقف. العددان 74/73، (بيروت: دار الساقي)، ص: 78-80.
98. الشطي، سليمان. (1989). "القصة القصيرة في الكويت". البيان. عدد 277، (الكويت)، ص: 72-168.
99. شعبان، بثينة. (1993). "الرواية النسائية العربية" في: مواقف. العددان 71/70، (بيروت: دار الساقي)، ص: 211-234.
100. شعبان، بثينة. (1999). 100 عام على الرواية النسائية. (بيروت: دار الآداب).
101. شعبان، بثينة. (2000). المرأة العربية في القرن العشرين. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
102. شكري، غالي. (1991). أزمة الجنس في القصة العربية. (بيروت: دار الشروق).
103. الشكعة، مصطفى. (1983). الأدب الأندلسي - موضوعاته وفنونه. (بيروت: دار العلم للملايين).
104. شهاب، أسامة. (2004). القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين 1948-1988. (عمان: وزارة الثقافة).
105. الصالح، صبحي. (1978). النظم الإسلامية، نشأتها وتطورها. (بيروت: دار العلم للملايين).
106. صالح، صلاح. (2000). إمكانات النص. (اللاذقية: دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع).
107. صالح، صلاح. (2003). سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللغة السردية. (بيروت: المركز الثقافي العربي).

108. الصالح، نضال. (2005). سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية. (عمان: أمانة عمان).
109. الصدة، هدى وأخريات. (1998). زمن النساء والذاكرة البديلة - مجموعة أبحاث. (القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة).
110. صفوري، محمد. (2001). دراسة في أدب ليلى العثمان - مونوغرافيا. (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها).
111. صفوري، محمد. (2006). امرأة بلا قيود: دراسة في أدب ليلى العثمان. (الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر).
112. الضمور، عماد. (2005). فضاءات نصية (دراسات في الشعر الأردني المعاصر والرواية العربية). (إربد: دار الكتاب الثقافي).
113. طرابيشي، جورج. (1984). أنثى ضد الأنوثة. (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر).
114. طه، إبراهيم. (1993). "نظام التفجئة وحوارية القراءة". الكرمل. العدد 14، (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها)، ص: 95 - 129.
115. طه، إبراهيم. (2002). "الرواية العربية بين الواقعية والحدائث وما بعد الحدائث". الكرمل. العددان 22/21، (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها)، ص: 365-373.
116. طودوروف، تزفيتان. (1990). الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر).
117. عاشور، رضوى. (2001). صيادو الذاكرة. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).
118. عبد الباقي، محمد فؤاد. (1988). المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. (القاهرة: دار الحديث).
119. عبد السلام، سهام. (2003). "الختان - نظرة نقدية للحجج الطبية والفقهية السائدة" في: المرأة العربية والمتغيرات العالمية. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 175-185.
120. عبد المطلب، محمد. (1995). قضايا الحدائث عند عبد القاهرة الجرجاني. (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان).
121. عبود، خازن. (2000). نساء شاعرات من الجاهلية إلى نهاية القرن العشرين. (بيروت: دار الآفاق الجديدة).

122. العثمان، ليلي. (1999). "الرواية النسائية" في: الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 149-154.
123. العثمان، ليلي. (2000). المحاكمة – مقطع من سيرة الواقع. (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر).
124. عز الدين، حسن البنا. (2003). الشعرية والثقافة. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).
125. عصفور، جابر. (1983). مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر).
126. العطار، سمر. (2003). "تاريخ مجزأ.. مفهوم النفس لدى الشاعرة العربية عبر العصور" في: المرأة العربية والمتغيرات العالمية. (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات)، ص: 75-103.
127. عناني، محمد. (1993). الأدب والحياة. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
128. عناني، محمد. (1996). المصطلحات الأدبية الحديثة. (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان).
129. عواد، حنان. (1988). قضايا عربية في أدب غادة السمان. (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع).
130. العودات، حسين. (1996). المرأة العربية في الدين والمجتمع. (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع).
131. العيد، يمنى. (1996). "غلاف رواية بستان أسود". بستان أسود. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
132. الغذامي، عبد الله محمد. (1997). المرأة واللغة. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).
133. الغذامي، عبد الله محمد. (1999). تأنيث القصيدة والقارئ المختلف. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).
134. غرايبة، هاشم. (2005). "برد الواقع.. دفء الفن" في: سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية. (عمان: أمانة عمان)، ص: 173-181.
135. غساسبي، فوزية. (1997). الخطاب حول المرأة. (الرباط: جامعة محمد الخامس - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية).

136. غنايم، محمود. (1992). تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة - دراسة أسلوبية. (بيروت: دار الجيل، القاهرة: دار الهدى).
137. غنايم، محمود. (2003-2002). "العبر نوعية في الأدب العربي الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفن القصصي". الكرمل. العددان 24/23، (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها)، ص: 193-208.
138. الغيطاني، جمال. (1989). الزيني بركات. (بيروت: دار الآداب).
139. فتحي، إبراهيم. (2000). معجم المصطلحات الأدبية. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع).
140. فراج، عفيف. (1980). الحرية في أدب المرأة. (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية).
141. فضل، صلاح. (1995). أساليب الشعرية المعاصرة. (بيروت: دار الآداب).
142. فضل، صلاح. (1996). بلاغة الخطاب وعلم النص. (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان).
143. فوزي، محمود. (1987). أدب الأظافر الطويلة. (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر).
144. فياض، منى. (2000). فخ الجسد: تجليات نزوات وأسرار. (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر).
145. القاسم، سميح. (1991). "هذه الكتابة". مزامير لأيلول. (شفاعمرو: مطبعة المشرق للترجمة والطباعة والنشر)، ص: 9-10.
146. القاضي، إيمان. (1992). الرواية النسوية في بلاد الشام - السمات النفسية والفنية 1950-1985. (دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع).
147. قباني، نزار. (1973). قالت لي السمراء. (بيروت: منشورات نزار قباني).
148. قرانيا، محمد. (2004). الستائر المخملية - ملامح الأنثى في الرواية السورية حتى عام 2000. (دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب).
149. القصيبي، غازي. (2006). "غلاق رواية بنات الرياض". بنات الرياض. (بيروت: دار الساقى).
150. قطب، سيد. (1997). في ظلال القرآن. (القاهرة: دار الشروق).

151. قطب، سيد محمد السيد وآخرون. (2000). **في أدب المرأة**. (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان).
152. القعيد، محمد يوسف. (1979). **الحرب في بر مصر**. (القدس: منشورات صلاح الدين).
153. القعيد، محمد يوسف. (1986). **يحدث في مصر الآن**. (القاهرة: دار المستقبل العربي).
154. قناوي، شادية علي. (2000). **المرأة العربية وفرص الإبداع**. (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع).
155. كتاني، جميل. (2005). **القصة العربية النسائية في إسرائيل بين السنوات 1973 - 2002**. (الطيرة: مطبعة الطيرة).
156. كحالة، عمر رضا. (1991). **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام**. (بيروت: مؤسسة الرسالة).
157. كردوش، سوسن. (1997). **غادة السمان بين المطرقة والسندان**. (دراسة). (حيفا: جامعة حيفا - قسم اللغة العربية وآدابها).
158. كريستيفا، جوليا. (1991). **علم النص**. ترجمة: فريد الزاهي. (الدار البيضاء: دار توبقال).
159. كلر، جوناثان. (1997). "تحو نظرية لأدب اللانوع" في: **القصة الرواية المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع المعاصرة**. ترجمة وتقديم: خيرى دومة. (القاهرة: دار شقيقات للنشر والتوزيع)، ص: 193-198.
160. الكيلاني، مصطفى. (2003). "غلاف رواية القرمية". **القرمية**. (جمهورية مصر العربية: سنابل للنشر والتوزيع).
161. كيوان، عبد العاطي. (2003). **أدب الجسد بين الفن والإسفاف - دراسة في السرد النسائي**. (القاهرة: مركز الحضارة العربية).
162. مارديني، رغداء. (2002). **شواعر الجاهلية - دراسة نقدية**. (دمشق: دار الفكر).
163. محفوظ، نجيب. (1976). **ميرamar**. (القاهرة: مكتبة مصر).
164. محمود، مجدي ممدوح. (2005). "الذات المؤجلة والمتن المهمش" في: **سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية**. (عمان: أمانة عمان)، ص: 191-198.
165. محيلان، منى محمد. (2000). **التجريب في الرواية العربية الأردنية 1960 - 1994**. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).

166. مختار، آمال. (1999). "الذاتية في الرواية أو تشبيه الروائي بالإنسان": الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 159-162.
167. مرتاض، عبد الملك. (1998). في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد. (الكويت: عالم المعرفة).
168. المرزباني، محمد بن عمران. (1995). أشعار النساء. تحقيق: سامي مكي العاني وهلال الناجي. (بيروت: عالم الكتب).
169. المرنيسي، فاطمة. (2000). صور نسائية. ترجمة: جورجيت قسطون. (دمشق: دن).
170. مستغانمي، أحلام. (1999). "بلدان تخاف عناوين الكتب" في : الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 127-130.
171. معبدي، محمد بدر. (1983). أدب النساء في الجاهلية والإسلام. (القاهرة: مكتبة الآداب).
172. معتصم، محمد. (2004)^[1]. المرأة والسرد. (الدار البيضاء: دار الثقافة).
173. معتصم، محمد. (2004)^[2]. الرؤية الفجائية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين. (عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع).
174. مفتاح، محمد. (1992). تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).
175. المقدسي، أنيس. (1983). أمراء الشعر العربي في العصر العباسي. (بيروت: دار العلم للملايين).
176. مقدم، يسرى. (2005). مؤنث الرواية: الذات، الصورة، الكتابة. (بيروت: دار الجديد).
177. مكي، الطاهر أحمد. (1983). القصة القصيرة: دراسات ومختارات. (القاهرة: دار المعارف).
178. الملائكة، نازك. (1965). قضايا الشعر المعاصر. (بغداد: مكتبة النهضة).
179. عبد الرحمن، منيف. (2003). قصة حب مجوسية. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
180. مهنا، عبد. (1990). معجم النساء الشاعرات في الجاهلية والإسلام. (بيروت: دار الكتب العلمية).

181. الموجي، سحر. (1999). "الكتابة على الرق الممسوح: قراءة في روايتي "عباد الشمس" و"الخباء". في: الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 163-172.
182. موريه، شموئيل. (1986). الشعر العربي الحديث 1800-1970: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي. ترجمة وتعليق: شفيع السيد وسعد مصلوح. (القاهرة: دار الفكر العربي).
183. الموسى، خليل. (1996). "التناس والإجناسية في النص الشعري". الموقف الأدبي. م26، ع305، (دمشق)، ص: 81-90.
184. موسى، نادر. (2002). الخلع: النساء قادمون. (عمان: دار الإسراء للنشر والتوزيع).
185. مينة، حنا. (1993). النجوم تحاكم القمر. (بيروت: دار الآداب).
186. ناجي، سوسن. (1986). "الرواية المصرية وصورة المرأة 1888-1985". فصول. 4/6، ص: 223-230.
187. ناجي، سوسن. (1995). صورة الرجل في القصص النسائي. (جزءان). (القاهرة: وكالة الأهرام للنشر والتوزيع).
188. ناجي، سوسن. (2002). المرأة المصرية والثورة. (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة).
189. نجمي، حسن. (2000). شعرية الفضاء السردى. (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي).
190. نشوان، حسين. (2005). "العناصر التشكيلية" في : سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية. (عمان: أمانة عمان)، ص: 199-211.
191. نوفل، يوسف. (1977). قضايا الفن القصصي. (القاهرة: المطبعة العربية الحديثة).
192. هيئة التحرير. (1990). "ختان البنات (الخفاض)". السوار. ع 20، (حيفا)، ص: 6-10.
193. هيكل، أحمد. (1979). الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. (القاهرة: دار المعارف).
194. ونيسي، زهور. (1997). "مقدمة لحظة لاختلاس الحب". لحظة لاختلاس الحب وقصص أخرى. (بيروت: دار الفارابي)، ص: 7-10.
195. وهبة، مجدي والمهندس، كامل. (1984). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. (لبنان: مكتبة لبنان).

196. ويتز، موريس. (1982). "هاملت والمعادل الموضوعي" في: مقالات في النقد الأدبي. ترجمة: إبراهيم حمادة. (القاهرة: دار المعارف)، ص: 75-80.
197. ويليك، رينيه ووارين، أوستن. (1987). نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي. (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر).
198. ياكسون، رومان. (1988). قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر).
199. يقطين، سعيد. (1986). انفتاح النص الروائي. (بيروت: المركز الثقافي العربي).
200. يقطين، سعيد. (1999). "الرواية النسائية العربية: رجاء عالم نموذجاً" في: الرواية العربية النسائية: الملتقى الثالث للمبدعات العربيات. (تونس: دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي)، ص: 102-115.

2. ب. مقالات في شبكة المعلومات المحوسبة (الإنترنت)

1. أنور، عثمان. (2001). "المرأة العربية المبدعة بين الواقع والطموح" في:
www.Suhuf.net.Sa/2001jaz/apr/20/wn8.htm
2. برادة، محمد. (2004). "المرأة والإبداع" في:
www.rezgar.com/debat/show.art.asp?aid=22099
3. سليمان، نبيل. (د.ت). "الإبداع والأنوثة" في:
www.alrabetta.ae/content/view/68/38
4. شبانة، عمر. (2006). "امرأة الرسالة للفلسطينية رجاء بكريّة... السرد الأنثوي بين وطأة الذكورية والاحتلال" في:
www.daralhayat.net/actions/print.php
5. صرصور، فتحية. (2004). "سمات الكتابة النسائية بين الماضي والحاضر" في:
www.alwatanvoice.com/articles.php?go=articles&id=3887
6. عيد، أحمد. (2001). "النقد النسوي ظاهرة ترد على إهمال إبداعات الروائيات العربيات" في:
www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue87/afaque/1.htm
7. العيد، يمنى. (2004). "أدب نسائي في عالم عربي" في:
www.diwanalarab.com/article.php3?id:article=1543
8. فضائية دبي. (2000). "الأدب النسائي" في:
www.balagh.com/woman/shaksi/vootmarh.htm

9. فلسطين، وديع. (2003). "مصطلح الأدب النسائي ينطبق على أدبيات الجسد ولا ينطبق على الباحثات الجادات" في:

[www.lahaonline. Com/Literature/Garden/al-03-04-14524.doc_cut.htm](http://www.lahaonline.Com/Literature/Garden/al-03-04-14524.doc_cut.htm)

10. اللاذقاني، محيي الدين. (2003). "أساليب تعامل الرواية النسوية مع الذاكرة التاريخية العربية" في:

www.alimbaratur.com/All_Pages/Ta2_Stuff/Ta2_19.htm

11. والي، فتحي. (د.ت). "الأنثى والحرف" في:

www.adabihail.com/pages.php?pageid=58

3. مصادر باللغة العبرية

1. אבן, יוסף. (1978). **מילון מונחי הסיפורת**. (ירושלים: אקדימון).
2. אבן, יוסף. (1980). **הדמות בסיפורת**. (תל-אביב: ספרית פועלים).
3. אוספנסקי, בוריס. (1986). **הפואטיקה של הקומפוזיציה**. תרגום: גדעון טורי. (תל-אביב: ספרית פועלים).
4. ארמסטרונג, קארן. (2004). **מוחמד: ביוגרפיה של הנביא**. תרגום: מיכל סלע. (ירושלים: כתר הוצאה לאור).
5. בוסקילה, עמי אלעד. (1996). **בית לחוף הנהר - סיפורים מצריים משנות השבעים והשמונים**. (תל-אביב: משכל-הוצאה לאור והפצה בע"מ).
6. בוסקילה, עמי אלעד. (2004). **נעליים ללא עקבים - סיפורים מודרניים של יוצרות ערביות**. (תל-אביב: ספרית מעריב).
7. גודווין, ג'אן. (1995). **מחיר הכבוד**. (תל-אביב: ספרית מעריב).
8. רימון-קינן, שולמית. (1984). **הפואטיקה של הסיפורת בימינו**. (תל-אביב: ספרית פועלים).

4. مصادر باللغة الإنجليزية

1. Abu-Odeh, Lama. (1996). "Crimes of Honour and the Construction of Gender in Arab Societies", in M. Yamani (ed.), **Feminism and Islam: Legal and Literary Perspectives**. (Reading, England: Ithaca Press), pp.141-194.
2. Accad, Evelyne. (1990). **Sexuality and War: Literary Masks of Middle East**. (New York: New York University press).

3. Al-Ali, Nadjé Sadig. (1994). **Gender Writing/Writing Gender: The Representation of Women in a Selection of Modern Egyptian Literature.** (Cairo: The American University in Cairo Press).
4. Allen, Roger. (1986). "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Short Story" **World Literature Today.** 60:2, pp.199-206.
5. Allen, Roger. (1987). **Modern Arabic Literature.** (New York: The Ungar Publishing Company).
6. Allen, Roger. (1993). "Arabic Poetics" in Alex Preminger and T.V.F. Brogan (eds.), **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.** (Princeton, New Jersey: Princeton University Press), pp.82-85.
7. Allen, Roger, Kilpatrick, Hilary and Ed de Moor. (1995). **Love and Sexuality in Modern Arabic Literature.** (London: Saqi Books).
8. Allen, Roger. (1995). "The Arabic Short Story and the Status of Women", in Roger Allen, Hilary Kilpatrick, and Ed de Moor. **Love and Sexuality in Modern Arabic Literature.** (London: Saqi Books), pp.77-90.
9. Al-Musawi, Muhsin Jassim. (2003). **The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence.** (Leiden and Boston: Brill).
10. Arebi, Saddeka. (1994). **Women and Words in Saudi Arabia: The Politics of Literary Discourse.** (New York: Columbia University Press).
11. Aronson, Alex. (1991). **Studies in Twentieth-Century Diaries: The Concealed Self.** (Lewiston, Ny: Edwin Mellen Press).
12. Badawi, Muhammad Mustafa. (1992). **Modern Arabic Literature.** (Cambridge: Cambridge University Press).
13. Badran, Margot and Cooke, Miriam. (1990). **Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing.** (London: Virago Press).
14. Badran, Margot. (1995). **Feminists, Islam and Nation: Gender and the Making of Modern Egypt.** (Princeton, N.J.: Princeton University Press).
15. Badran, Margot. (1997). "Alternative Visions of Gender", **Al-Ahram Weekly.** (February), pp.13-19.
16. Bagader, Abubaker, Heinrichsdorff, Ava M. and Akers, Deborah S. (1998). **Voices of Change: Short Stories by Saudi Arabian Women Writers.** (Boulder and London: Lynne Rienner Publishers).

17. Belsey, Catherine and Moore, Jane (eds.). (1997). **The Feminist Reader: Essay in Gender and the Politics of Literary Criticism**. (2nd ed.), (Basingstoke: Macmillan Press Ltd).
18. Berryman, Cynthia and Eman, Virginia. (1980). **Communication, Language, and Sex: Proceedings of the First Annual Conference**. (Rowley, Mass.: Newbury House).
19. Brennan, Teresa(ed.). (1986). **Between Feminism and Psychoanalysis**. (London, Routledge).
20. Burke, Carolyn Greenstein. (1978). "Report from Paris: Women's Writing and The Women's Movement", **Signs: Journal of Women in Culture and Society**. (Vol.3, No.4), pp.843-855.
21. Cameron, Deborah. (1985). **Feminism and Linguistic Theory**. (London: Macmillan).
22. Castle, Terry. (1997). "Sylvia Townsend Warner and the Counterplot of Lesbian Fiction" in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism**. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press), pp.532-537.
23. Cixous, Helene. (1976). "The Laugh of the Medusa", tra. by Keith Cohen and Paula Cohen. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**. 1:4, pp.875-893.
24. Cohn, Dorrit. (1978). **Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction**. (Princeton, N.J.: Princeton University Press).
25. Cohen-Mor, Dalya. (1993). **An Arabian Mosaic: Short Stories by Arab Women Writers**. (Potomac, Md.: Sheba Press).
26. Cohen-Mor, Dalya. (2005). **Arab Women Writers: An Anthology of Short Stories**. (New York: State University of New York Press, Albany).
27. Cooke, Miriam. (1987). **Women Write War: The Centring of the Beirut Decentrists**. (Oxford: Centre For Lebanese Studies).
28. Cooke, Miriam.(1992). "Arab Women Writers" in M.M. Badawi (ed.). **Modern Arabic Literature**. (Cambridge: Cambridge University Press), pp.443-462.
29. Cooke, Miriam. (1995). "Ayyam Min Hayati: The Prison Memories of A Muslim Sister", **Journal of Arabic Literature**. Vol. xxvi: 1-2, pp.147-164.
30. Cooke, Miriam. (1998). **War's Other Voices**. (Cambridge: Cambridge University Press).

31. Culler, Jonathan. (1975). **Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature**. (London: Routledge and Kegan Paul).
32. Currie, Mark (ed.). (1995). **Metafiction**. (London and New York: Longman).
33. Curti, Lidia. (1998). **Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation**. (New York: New York University press).
34. Daly, Mary. (1973). **Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation**. (Boston: Beacon Press).
35. Davis, Robert Con and Schleifer, Ronald. (1991). **Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory**. (London: Longman).
36. Ducrot, Oswald and Todorov, Tzvetan. (1981). **Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language**. tra. by C. Porter. (Oxford: Blackwell Reference).
37. Eagleton, Mary. (1986, 1989). **Feminist Literary Theory: A Reader**. (Oxford, Uk: Blackwell).
38. Eagleton, Mary. (1995). **Feminist Literary Criticism**. (New York: Longman Inc.).
39. Eagleton, Mary. (1996). **Feminist Literary Theory: A Reader**. (Cambridge, Mass.: Blackwell).
40. Enderwitz, Susanne. (2004). "Sharazad Is One of Us: Practical Narrative, Theoretical Discussion, and Feminist Discourse" in **Marvels and Tales: Journal of Fairy-Tale Studies**. (Detroit: Wayne State University Press), Vol. 18, No.2, pp.187-200.
41. Faderman, Lillian. (1981). **Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance of the Present**. (New York: William Morrow and Co.,).
42. Faqir, Fadia. (1998). **In the House of Silence: Autobiographical Essays by Arab Women Writers**. (Reading, England: Garnet Publishing).
43. Furman, Nelly. (1978). "The Study of Women Language: Comment Vol.3, No.3", **Signs: Journal of Women in Culture and Society**. Vol.4, No.1, pp.182-185.
44. Genette, Gerard. (1982). **Figures of Literary Discourse**. tra. by Alan Sheridan. (Oxford: Basil Blackwell).
45. Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. (1988). **No Man's Land: The Place of the Women Writer in the Twentieth Century**. V.1: The War of the Words. (New Haven, CT: Yale University Press).

46. Gilbert, Sandra M. and Gubar, Susan. (1996). **The Norton Anthology of Literature by Women**. (2nd ed.). (New-York & London: W.W.Norton & Company).
47. Golley, Nawar Al-Hassan. (2003). **Reading Arab Women's Autobiographies: Shahrazad Tells her Story**. (Texas, Austin: University of Texas Press.).
48. Greene, Gayle. (1991). **Changing the Story: Feminist Fiction Literary and the Tradition**. (Bloomington: Indiana University Press).
49. Hafez, Sabry. (1992). "The Modern Arabic Short Story" in: M. M. Badawi (ed.), **Modern Arabic Literature**. (Cambridge: Cambridge University Press), pp.270-328.
50. Hafez, Sabry. (1995). "Women's Narrative in Modern Arabic Literature: A Typology" in Roger Allen, et. al. (eds.), **Love and Sexuality**. (London: Saqi Books), pp.154-174.
51. Handal, Nathalie. (2000). **The Poetry of Arab Women: A contemporary Anthology**. (New York- Northampton: Interlink Books).
52. Harari, Jusue V. (1979). **Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism**. (Ithaca, N.Y: Cornell University Press).
53. Hassan, Ihab. (1987). **The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture**. (Oh.: Columbus).
54. Hovannisian, R. G. and Sabagh, G. (eds.), (1997). **The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society**. (Cambridge: Cambridge University Press).
55. Hutcheon, Linda. (1980). **Narcissistic Narrative: The Metafiction Paradox**. (New York-London: Methuen).
56. Irigaray, Luce. (1985). "Patriarchal Reflections: Luce Irigaray's Looking-glass" in Toril Moi, **Sexual Textual/Politics: Feminist Literary Theory**. (London and New York: Methuen), pp.127-149.
57. Irigaray, Luce. (1997). "This Sex Which Is Not One" in Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism**. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press), pp.363-369.
58. Jefferson, Ann and Robey, David. (1986). **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction**. (London: Batsford).
59. Kahf, Mohja. (2000). "Braiding the Stories", in **Windows of Faith**. ed. by: Gisela Webb. (Syracuse, NY: Syracuse University Press), pp.147-171.

60. Kant, Immanuel. (1997). **Lectures On Ethics**. ed. by Peter Heath and J.B.Schneewind, tra.by Peter Heath, (New York: Cambridge University Press).
61. Kristeva, Julia. (1985). "Marginality and Subversion" in Toril Moi, **Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory**. (London and New York: Methuen), pp.150-173.
62. Kuhn, Annette. (1981). "Introduction to Helene Cixous's Castration or Decaptiation?" **Signs: Journal of Women in Culture and Society**. (7:1), pp.36-40.
63. Lanser, Susan S. (1997). "Toward A Feminist Narratology" in: Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism**. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press), pp.674-691.
64. Leitch, Vincent. (1983). **Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction**. (New York: Columbia University Press).
65. Lim, Shirley Geok-lin. (1997). "Feminist and Ethnic Literary Theories in Asian American Literature" in **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism**. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press), pp.807-826.
66. Mahmood, Saba. (2005). **Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject**. (New Jersey, Princeton: Princeton University Press).
67. Majaj, Lisa Suhair and Sunderman, Paula W. and Saliba, Therese. (2002). **Intersections: Gender, Nation, and Community in Arab Women's Novels**. (Syracuse: Syracuse University Press).
68. Makaryk, Irena R. (1993). **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms**. (General Editor and Compiler), (Toronto: University of Toronto Press).
69. Malti-Douglas, Fedwa. (1995). **Men, Women, and God(s): Nawal El-Sadawi and Arab Feminist Poetics**. (California, Berkeley and Los Angeles: University of California Press).
70. Malti-Douglas, Fedwa. (1997). "Sharazad Feminist" in R.G. Hovannisian and G. Sabagh (ed.), **The Thousand and One Nights in Arabic Literature and Society**. (Cambridge: Cambridge University Press), pp.40-55.
71. Marin, Manuela and Deguilhem, Randi. (2002). **Writing the Feminine: Women in Arab Sources**. (New York: I.B. Tauris & Co Ltd.)
72. McConnell-Ginet, Sally & Borker, Ruth & Furman, Nelly (eds.) (1980). **Women and Language in Literature and Society**. (New York: Praeger Publishers).

73. Mckee, Elizabeth. (1996). "The Political Agendas and Textual Strategies of Levantine Women Writers" in Mai Yamani (ed.), **Feminism and Islam: Legal and Literary Perspectives**. (Reading, England: Ithaca press), pp.105-139.
74. Mclarney, Ellen. (2002). "Unlocking the Female in Ahlam Mustaghanami" **Journal of Arabic Literature**, Vol.XXXIII, No.1 (Leidn: Koninklijke Brill Nv), pp.24-44.
75. Meyer, Stefan G. (2001). **The Experimental Arabic Novel: Postcolonial Literary Modernism in the Levant**. (New York: State Univiersity of New York Press).
76. Michalak, Barbara. (1991). "The Beginnings of the Literary Movement and the Development of the Short Story in Kuwait: The Literary Production of A Contemporary Kuwaiti Writer- Laila Al-Uthman". **Folia Orientalia**, Vol. XXVIII, (Krakow: The Enigma Press), pp.83-87.
77. Mikhail, Mona. (1979). **Images of Arab Women: Fact and Fiction**. (Washington, D.C.: Three Continents Press).
78. Mikhail, Mona. (2003). **Seen and Heard: A Century of Arab Women in Literature and Culture**. (Northampton, Mass.: Olive Branch Press).
79. Moi, Toril. (1985). **Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory**. (London and New York: Methuen).
80. Moi, Toril. (1986). "Feminist Literary Ciriticsm" in Ann Jefferson and David Robey (eds.), **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction**. (London: Batsford), pp.204-221.
81. Peters, Joan Douglas. (2002). **Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel**. (Gainesville: University Press of Florida).
82. Preminger, Alex and Brogan, T.V.F. (eds). (1993). **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press).
83. Rahmer, Angelika. (1995). "The Development of Women's Political Consciousness in the Short Stories of the Kuwaiti Author Layla Al-Uthman" in, Roger Allen, et. al., (eds.), **Love and Sexuality in Modern Arabic Literature**. (London: Saqi Books), pp.175-183.
84. Ramsay, Gail. (2002-2003). "Styles of Expression in Women's Literature in the Gulf" **Orientalia Suecana**. Vol. LI-LII, pp.371-391.
85. Showalter, Elaine. (1985). **The New Feminist Criticism: Essays on Woman Literature and Theory**. (New York: Pantheon Books).

86. Showalter, Elaine. (1996). "A Literature of their Own: British Women Novelist From Bronte to Lessing" in Mary Eagleton (ed.), **Feminist Literary Theory: A Reader**. (Cambridge, Mass.: Blackwell), pp.14-17.
87. Showalter, Elaine. (1999). **A Literature of their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing**. (Princeton, NJ. : Princeton University Press).
88. Smith, Sidonie. (1987). **A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation**. (Bloomington: Indiana University Press).
89. Taha, Ibrahim. (1998/1999). "Openness and Closedness: Four Categories of Closures in Modern Arabic Fiction", **Journal of Arabic and Islamic Studies** 2, pp.1-23.
90. Taha, Ibrahim. (2000) "The Modern Arabic Very Short Story: A Generic Approach", **Journal of Arabic Literature**, Vol. XXXI, No.1, (Leiden: Brill), pp.59-84.
91. Taha, Ibrahim. (2000). "Text-Genre Interrelations: A Topographical Chart of Generic Activity" **Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies**, 132, 1/2, pp.101-119.
92. Taha, Ibrahim. (2000). "The Power of the Title: Why Have You Left the House Alone? by Mahmud Darwish" **Journal of Arabic and Islamic Studies** 3, pp.66-83.
93. Taha, Ibrahim. (2002). "Herosim in Literature: A Semiotic Model", **The American Journal of Semiotics** 18, pp.109-127.
94. Taha, Ibrahim. (2004). "Semiotics of Minimalist Fiction: Genre as a Modeling System", **Applied Semiotics/Semiotique Appliquee** 14, pp.42-52.
95. Taha, Ibrahim. (2006). "Beware men, They Are All Wild Animals- Arabic Feminist Literature: Challenge, Fight, and Repudiation", **Al-Karmil: Studies in Arabic Language and Literature**, ed. by Shimon Ballas. (Haifa: University of Haifa), Vol.27, pp.25-71.
96. Taha, Ibrahim. (2007). "Swimming Against the Current: Towards an Arabic Feminist Poetic Strategy", **Orientalia Suecana** LVI, pp.193-222.
97. Tarabishi, Georges. (1988). **Women Against her Sex: A Critique of Nawal El-Saadawi**. tra. by Basil Hatim & Elisabeth Orsini. (London: Saqi Books).
98. Thorne, Barrie, Kramer, Cheris, and Henley, Nancy (eds.). (1983). **Language, Gender, and Society**. (Rowley, Mass.: Newbury House).

99. Tompkins, Jane. (1997). "Me and My Shadow". In **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism**. (New Brunswick, NJ.: Rutgers University Press), pp.1103-1116.
100. Warhol, Robyn R. & Herndl, Diane Price. (1997). **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism**. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press).
101. Waugh, Patricia. (1984). **Metafiction: The Theory and Practice of Self Conscious Fiction**. (London and New York: Methuen).
102. Webb, Gisela. (2000). **Windows of Faith: Muslim Women Scholar-Activists in North America**. (Syracuse, NY: Syracuse University Press).
103. Wolf, Naomi. (1991). **The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women**. (New York: W. Morrow).
104. Woolf, Virginia. (1960). "Women and Fiction" in **Granite and Rainbow: Essays by Virginia Woolf**. (London: Hogarth Press), pp.76-84.
105. Wright, Elizabeth. (1984). **Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice**. (London: Routledge).
106. Yamani, Mai. (1996). **Feminism and Islam: Legal and Literary Perspectives**. (Reading, England: Ithaca Press).
107. Zeidan, Joseph. (1995). **Arab Women Novelists: The Formative Years and Beyond**. (Albany: State University of New York Press).
108. Zimmerman, Bonnie. (1997). "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism" in **Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism**. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press), pp.76-96.

إهداء

إليك... يا مَنْ تستظل الروح بفيء عطائك

وتستضيء النفس ببهي نورك

ويعزز من عزيمتي عنفوان حبك

وينتشي ما بين الجوانح بطيب أنفاسك

إليك... يا من غزلت من خيوط الصبر دفيئة أسرية مكننتي من إنجاز هذه الدراسة

إلى عادة الغادات ورفيقة عمري التي اختصرت كل نساء الأرض!!!

إلى روح والدي، من أورثني العز والإباء

إلى دموع أُمي التي ما فتئت تحرقني صباح مساء

وإلى زهرات حياتي: هلال، أطلال، سميحة وعريب

من غبت عنهم في خضم هذا العناء

إليكُم جميعاً أهدي هذه الدراسة علّها تكون شفيعي لديكم.

شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980 - 2007)

محمد قاسم صفوري

أطروحة لنيل درجة "دكتور في الفلسفة"

جامعة حيفا
كلية العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تشرين الثاني 2008

شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980 - 2007)

محمد قاسم صفوري

بإرشاد: الدكتور إبراهيم طه

أطروحة لنيل درجة "دكتور في الفلسفة"

جامعة حيفا
كلية العلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

تشرين الثاني 2008

_____ التاريخ	_____ مقدمة بموافقة (المرشد)
_____ التاريخ	_____ (رئيس لجنة الدكتوراة)

הפואטיקה של הסיפורת הנשית הערבית המודרנית

(1980-2007)

מוחמד קאסם ספורי

חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"

אוניברסיטת חיפה
הפקולטה למדעי הרוח
החוג לשפה וספרות ערבית

נובמבר 2008

הפואטיקה של הסיפורת הנשית הערבית המודרנית

(1980-2007)

מוחמד קאסם ספורי

בהדרכת: ד"ר אברהם טאהא

חיבור לשם קבלת התואר "דוקטור לפילוסופיה"

אוניברסיטת חיפה
הפקולטה למדעי הרוח
החוג לשפה וספרות ערבית

נובמבר 2008

Poetics of Modern Arabic Feminine Narrative Fiction (1980- 2007)

Mohammad Qassim Saffouri

Supervised by: Dr. Ibrahim Taha

**A THESIS SUBMITTED FOR THE DEGREE
"DOCTOR OF PHILOSOPHY"**

University of Haifa
Faculty of Humanities
Department of Arabic Language and Literature

November 2008

Poetics of Modern Arabic Feminine Narrative Fiction (1980-2007)

Mohammad Saffouri

Abstract

This study deals with the topic of the poetics of Modern Arabic Feminine Narrative Fiction in the last stage of its development during the last three decades, aiming at clarifying and illustrating its basic features on both thematic and aesthetic levels.

The study is divided into four main chapters. Chapter One deals with the term "feminine literature" and the controversy aroused by defining its concise conception. I also expose the rejecting positions of the term by many critics in the Arab and the western world, besides the attitude of the Arab female writers themselves regarding this term, with pointing out the critique's and society's viewpoint about the literary work of Arab women.

Chapter Two deals with the role of the Arab woman in the creative literary works since the pre-Islamic period (Al- jahiliyya) to the present, attempting to explore the roots of the feminine thought in the classical Arabic literature. In so doing, I reveal the main stages in the development of woman literature in the modern era till its last stage of development of rebellion against traditional literary conventions, which constitutes the core of this study.

Chapter Three and Chapter Four constitute the applied part of the study. Chapter Three follows up the main themes that are dealt with in modern narrative fiction. Chapter Four deals with the artistic techniques, the stylistic devices, and the aesthetic tools that are abundantly employed in narrative fiction.

Generally, the study deals with ninety-six novels written by Arab women, and sixty collections of short stories written by female writers from various Arab countries and more than twenty stories published here and there in newspapers and magazines, in addition to some stories translated into English. The number of the writers whose literary works are discussed in this study amounts to more than ninety female writers so that the study will be thorough and comprehensive.

The term "feminine literature" emerged in the western world during the first half of the nineteenth century, and it aroused a strong debate among critics. Some of them rejected the term claiming that it leads to classifying literature according to sexual criteria rather than objective literary ones, while others pointed at the difficulty in defining it, due to its involvement with other terms which have political or social nature. Another group of female critics have adopted this term, believing that female literature is different from male literature because it stems from territories uncontrolled by patriarchal hegemony. Moreover, it expresses the woman's experiences.

On the other hand, female writers themselves have expressed doubts about the term, and expressed their objection to classify literary works as "feminine literature". In the Arab world, the term encounters double complications and its variations have increased, some of which are: "feminine", "female", "woman", "human literature," and so on. It has caused a debate, similar to the one which was created in the western world, but without reaching a unanimously acceptable definition. The female writers agree upon rejecting the classification of their literary works under the title "feminine literature" and assume that this term has been created by the male literary doctrine and domination, and they strongly opposed the underestimation of the female literature that this term provokes. However, they have eventually accepted it,

encouraged by the female Arab critics who have urged them to be proud of the term and not to forget their remarkable contribution to the enrichment of literary works.

I believe that feminine narrative fiction is the one which the woman writes when the bonds of patriarchal literary conventions are shaken off her. Based on their own experience in writing, Arab women make the woman's issue their primary concern, and thus they thematically and aesthetically place female characters in the very center of their literary work. At the same time, women adopt a rebellious attitude towards men whom they displace, at best, at the margins of their literary work or, sometimes, even expel them completely out of the text.

Chapter Two exposes the involvement of the Arab woman in the creative works of literature, starting from the pre-Islamic period (Al-jahiliyyah) to the present day. I have endeavored to point out the ups and downs in her literary works due to religious or social factors, and emphasize her effective participation and status in the literary experience during the renaissance, reinforced by voices calling for giving her social and intellectual rights. This chapter also demonstrates the existence of the roots of liberated feminine thought in the classical literary works of Arab women, when they courageously demanded their disinherited rights in the presence of prestigious and powerful characters.

Some women totally refused to get married claiming that marriage deprives them of their freedom, and ruins their female identity. Others have gone beyond that and demanded the right to get divorced because of their husband's impotence and their desire to realize their sexual rights. All that leads us to think that some of the principles women believe in today go back to the Arab cultural heritage. In the renaissance, Arab woman's literature looked hesitant and reticent. Arab women writers did not dare to publish the work they had written until they were encouraged by movements, which called for giving them their entire rights, in addition to the

literature salons which they established and took part in, and the remarkable role the press played in spreading their creative works of literature. During the sixties of the twentieth century, women's literary works underwent a big development as a result of various and numerous factors, among which is the increase in the academic education of female writers. This development extended to the seventies and eighties until it has reached its highest stage.

The modern literature of Arab women writers has undergone three basic stages: the stage of imitating the canonical official literature from the half of the nineteenth century till 1950; the stage of rebellion against patriarchal traditional contents, which started in 1950 and lasted to 1980; and finally the stage of rebellion against the patriarchal literary conventions, which had started to adopt their revolutionary features since the eighth decade of the twentieth century and have continued to the present.

In this stage, women were marginalized and deprived of their social and literary rights, and therefore they were convinced of the legality of their fights. The feminine Arab criticism attributes the appearance of this rebellious nature in the Arab feminine narrative to numerous factors, of which the most outstanding ones are:

The first is men's control of different fields of life, including literary writing, and their persistence to suppress women, and marginalize them.

The second is the increase of academic female authors in the Arabic world, and their exposure to the achievements of western cultures and literature, which reinforced the self confidence of the female Arab writers, and helped them to strongly object to the control and conventions of men, and to depend on themselves in minding their own business, and expressing their concerns and desires in their own style, which they gained from their experience in life.

At the beginning of the third chapter, I discuss the term "Poetics", and the controversy it arouses among researchers and critics regarding the difficulty in defining it and clarifying its conception.

I eventually concluded that the term "Poetics" refers to the fundamental principles according to which the literary work is formed on two levels: the technical and content related one, and the general rules which organize its birth.

Before detailing the poetics of Arabic feminine narrative fiction, and dealing with the signs of its technical and content related revolution, it is worthwhile mentioning some remarks which might shed light on the conclusions we have reached in this study, and the following are the important ones:

First and foremost, the conclusions presented in this study are basically based on the thoughts and principles exposed in the studied texts of Arabic feminine narrative fiction, in which the Arabic woman believes and strives to implement in real life. And they have nothing to do with the autobiographies of female writers.

Another remark, not less important than the previous one, is that the literary works of Egyptian female writers outnumber the other narrative texts handled in this study, for some reasons:

Firstly, Egypt is considered the main center for the modern Arabic culture, generally speaking. Secondly, the Egyptian woman had joined universities and scientific institutions a long time earlier than her counterparts in the other Arab countries.

Thirdly, she enjoyed a wide space of freedom due to Egypt's exposure to the western culture.

All these factors enabled the Egyptian woman to practice her literary experience before other women in the Arabic world, and made her literary works more common and widespread.

It is easy to notice a clear distinction among female writers, regarding the level and severity of their rebellion against the patriarchal literary conventions.

An example of that are the Egyptian, the Lebanese, the Syrian and the Palestinian female writers, who are more daring than their counterparts in the gulf countries because of educational gaps among them, and probably because of other social and political conditions.

The conclusions we present do not apply to the literary works of all female authors in the Arab world, because some of them are either still writing according to traditional literary conventions, or oppose the patriarchal literary contents, but rather in a peaceful manner devoid of any revolutionary nature.

The most outstanding characteristics of the revolution in the modern Arabic feminine narrative fiction is the great interest in the feminine nature, which is placed in the first priority of the feminine narrative fiction, where the issue of women and their concerns are in the center of their writing, and the woman hopes to control the management of the universe, after the man had failed to do so due to his domineering nature.

She believes that time has come for him to quit his role, and for her to replace him and build a happier world for humanity, especially after having acquired more self-confidence and having refused to belong to the authority of man, and after having rejected the manner of begging and pleading. Instead, she adopted a struggling manner, characterized by challenge, rebellion and refusal of all patriarchal conventions.

The feminine narrative fiction aims, first and foremost, at rebelling against men and rejecting them. From this starting point, the Arabic female writers intensify the presence of negative images of men in their fiction, in order to justify their aggressive attitude towards men, who are depicted in the narrative as a source for women's troubles and problems. Not only are they violent, abusive and cruel, but they are also ready to put an end to women's lives. In addition to all that, they prevent the woman from practicing her right to work, to study and even to talk. They consider her a mere body created for their own pleasure, devoid of any mental ability. As a result, she should expel the man out of her life, and stay cautious not to be a victim to his tricks and deception.

The modern feminine narrative fiction endeavors to underestimate men and ruin their traditional images. They are presented as shy, miserable, weak, humiliated and impotent. Once their virility is ruined, they lose their arrogance and control.

On the other side of this negative and rejecting picture of men, the female character is described as courageous, challenging and an initiator, believing in her own abilities, proud of her femininity and determined to realize her female identity and to establish a perception of herself opposed to the one viewed by men. She sees herself as an intellectual power and not just a physical entity.

One of the crucial conclusions this study reveals concerning ways of rebelling against patriarchal control is the rejection of some women to the institution of marriage, for the privileges it grants to the man, enabling him to abuse the woman's body.

Therefore, some female writers insist on rejecting marriage until they achieve their goals, even via extreme ways, like running away, or committing suicide and so on.

The alternative the woman adopts instead of a husband is literary writing, which gives her a wide space of freedom, and brings her to an ecstasy she had not felt before with the man. In this way, the woman fulfills one of the main ideological principles she believes in, which is: No place for despair! There is always a way out!

The writing of the modern woman is considered a penetrating feat. Through it, she penetrates patriarchal taboos, or the so called "the prohibited trio": religion, politics and sex.

These themes are the core of her writing, especially the theme of sex which is almost present in all her narrative fictions. She no longer feels embarrassed to talk about sex, and describe the erotic adventures of the heroines of her fiction, because she does believe that this is her right as much as it is the man's right.

In fiction, the heroine appears to be an active player, initiating erotic activities in front of the man, who appears impotent, unable to demonstrate sexual power of any kind most of the time, despite her tiring effort to sexually arouse him. And when she is certain of his impotence, she does not hesitate to look for an alternative to replace him.

She either turns to masturbation, or to lesbian sex, which she uses as a sign of rebelling against the man's authority and penetrating his taboos

The traditional Arab society surrounds the body of the woman with a halo of sanctity, and therefore, demands her to cover it according to the rules of Islam and the social conventions. However, the feminine narrative fiction uses the woman's body as a means to resist the Islamic and the social conventions. That is why the female character intensifies her talk about her body, and the excitement she gets when she touches it and looks closely at all its parts. The woman then declares that her body is her own property, and she has the full freedom to handle it the way she likes. She

therefore, objects strongly to how the patriarchal society violates her body through dilution surgeries, which distort her body and deprive her of achieving her sexual pleasure.

The narrative fiction of the modern female writer is not restricted to dealing only with her own private concerns; it is open, as well, to historical, political, religious and cultural issues, in which she expresses her interest in her nation's concerns and the concerns of the whole world. So, on one hand, she reinforces her feminine image and on the other hand, she continues in her strategy to penetrate taboos, and undermine the patriarchal supremacy over her.

She interferes in political matters, and criticizes the behaviors of her country's rulers or even directs criticism towards some religious rules, and violates them for their being discriminative against her.

In handling these public issues, the female writer uses the principle "from private to public," which she applies in most of her literary works, where she starts to deal with her own private issues, then turns to the concerns of her homeland and eventually she reaches universal general issues.

In order to achieve the centralization of the female identity in the modern feminine narrative fiction, and the rebellion against the patriarchal literary conventions, the modern Arab female writer uses in her contents and her narrative techniques from her own viewpoint, rather than from theories and rules which are perceived in her mind as a typical patriarchal product. Therefore, the Arab female writer has cared for creating new literary laws of her own, and destroying the prevailing patriarchal theories.

One of the most outstanding signs of the feminine fiction's rebellion against the conventional artistic techniques is the domination of the female characters over the whole text, whether as heroines or non heroines, major characters or minor ones.

Besides, females are given the main role. Male characters are moved to the text margins where they appear weak, unstable, disable and an obedient tool. While their main role is to serve the woman, the female characters are described as strong, active, self-confident, initiators, open minded, independent, struggling, revolutionary and reinforced by high education similar to that of the writer herself.

The feminine narrative cares for realizing the idea of the woman's domineering over the universe, through her domineering over the world of the text. It is not satisfied with the massive presence of female characters, but lays the responsibility of narrating on a female narrator in the first person singular.

Thus, the woman becomes the master of the text. She is the creator, the central character and the narrator who is in charge of narrating the events. Through her control over the text, she hopes to control the real world!

Choosing the first person female narrator to tell contents prohibited in the view of the patriarchal institution confirms the revolutionary nature of the feminine narrative. This prominent employment of the first person singular necessitates artistic and style related techniques, which match the nature of this person, such as the monologue instead of the dialogue, the confession style, the style of flashback and every thing that belongs to the techniques of the consciousness stream.

The feminine language employed in the feminine narrative forms one of the basic tools to rebel against the literary patriarchal conventions. The woman uses a language different from the conventional language, characterized by its attachment to the woman's body, and its massive usage of erotic expressions, and its great interest in poetic language, even if it leads to giving up the normative language.

The modern female writer has a strong desire to use romantic words and expressions, and interest in mixing the literary language with the spoken one, in using an unclear

complicated language, in disregarding the grammar of the Arabic language and in inserting foreign words, as a means of eradicating the sanctity of the conventional Arabic language for its being the Arab man's product, besides the usage of a massive ironic language which reflects the disparagement of the Arab woman from the Arab man.

Among the outstanding techniques used in the feminine narrative to shake the principles of the traditional narrative is the "Meta writing" phenomenon, which is writing about writing. This technique gives the female writer a chance to move away from many conventional techniques and contents and supports her in establishing new literary conventions of her own.

The "meta writing" phenomenon appears in the feminine narrative in various forms, such as: beginning the literary work with an introduction, in which the female writer relates to the importance of writing in her life, and uses a similar step inside her narrative text, so that she sometimes turns to describing the process of writing this narrative, and criticizing it or other literary works. This way, the female writer plays double roles: she writes the text and criticizes it at the same time.

The idea of resisting the other/ the man controls the female narrative on two levels: the technical and the content-related one. One of this resistance signs is reflected in the writer's rejection of theory of the literary genre, and her determination to undermine it, and depend in her writing on her own life experiences.

Among the styles she employs the technique of intertextuality to undermine that theory by inserting various types of expressions, and mixing different literary genres in the same text. This manipulation leads to the loss of the original literary genre and instead creates "a hybrid genre" or what is called "non-genre". In addition, the writer employs the techniques of poetry in her narrative text in order to create a new type of

narrative, which has been called by the Egyptian writer and critic "Edward Al-Kharrat: "the story- the poem".

In many cases, the female writer borrows patterns and forms from poetry for her text making it look like a poem, rather than a prosaic text. She also draws some tools, elements and techniques from the art of theater until the story turns into a play. Besides, she inserts paragraphs from the classical Arabic prose into her modern narrative.

The modern feminine narrative fiction is based on numerous artistic styles and techniques, which ensure it to penetrate the basis of the theory, and undermine the limits of the literary genre. The most prominent ones are: the usage of diaries or letters style.

Many female writers employ the technique of *flash back* in order to break the horizontality of the narrative, and the technique of intertextuality, which undermines the limits of the literary genre by introducing different texts to the original one, which the writer derives from various fields of knowledge. Through that, she emphasizes her deep thought and high level of education.

Not only is the feminine narrative satisfied with rebelling against the patriarchal literary conceptions, but it also tries, in many cases, to undermine the traditional conception of the plot, and disrupt or hide the threads of that plot until the text reaches what is called "a plot with no events". In order to achieve this, she adopts many techniques such as: inserting poetic segments into the narrative text with no correlation between them; mixing imagination with reality, employing weird or legendary elements, and depending on the complicated surrealistic style and likewise of modernized experimental techniques, which increase the ambiguity of the text and subsequently make it harder for the reader to get to the central thread of the plot

We should mention here that these styles and techniques that are employed in the female narrative are not exclusive to the feminine writing, since they are prevalent in the canonical official narrative as well. However, what makes them particular characteristics of the feminine narrative consists of two components: first, the intensive employment of these techniques and styles; second, the ability of the female writer to take advantage of these techniques as tools for rebelling against the man, and undermining the rules and conventions he had established.

From the aforementioned, it seems that the Arabic feminine narrative fiction has risen to a very high level thematically and artistically, and accordingly, has placed the female writer in an esteemed status in the literary life

Therefore, this matter requires that critics and researchers should reconsider the creative literary works the Arab woman writes, and change the criteria according which they have judged the Arab woman's literature in general.

הפואטיקה של הסיפורת הנשית הערבית המודרנית (1980-2007)

מוחמד ספורי

תקציר

מחקר זה דן בפואטיקה של הסיפורת הנשית הערבית המודרנית בשלב התפתחותה האחרון, בשלשת העשרונים האחרונים, במטרה להבהיר את המאפיינים העיקריים לסיפורת זו, הן במישור התכנים, והן במישור הטכניקות באותה מידה.

המחקר השתרע על פני ארבעה פרקים ראשיים, בפרק הראשון דנו במונח "הספרות הנשית" והתסבוכת שהוא מעורר בהגדרתו ובציון הקונצפציה שלו, והבהרנו את דיעות המבקרים המנוגדות סביבו בעולם המערבי והערבי, וגם את עמדת הסופרות הערביות מהמונח, בנוסף לציון תפיסת החברה והביקורת כלפי יצירתה של האישה הערבייה. ובפרק השני עקבנו אחרי מידת תרומתה של האישה הערבייה ביצירה הספרותית החל מהתקופה הפרו-אסלאמית (אלג'אהליה) ועד היום, וניסינו לחשוף את גרעיני המחשבה הנשית בספרות הערבית הקלאסית, והבהרנו גם את השלבים העיקריים בהתפתחות ספרות האישה בעת החדשה עד שלב התפתחותה האחרון, השלב המהפכני נגד המוסכמות הספרותיות הקונבנציונליות, שהוא נושא מחקר זה.

המחקר התמקד בשני הפרקים השלישי והרביעי, שהם פרקים יישומיים. בפרק השלישי עקבנו אחרי התכנים הראשיים הנדונים בסיפורת הנשית הערבית המודרנית. ובפרק הרביעי הבהרנו את הטכניקות האמנותיות והסגנוניות שסיפורת זו מרבה לגייס. המחקר כלל תשעים וששה רומנים מיצירתה של האישה הערבייה בתקופה הנחקרת, וכששים קבצים של סיפורים קצרים למספרות מארצות ערביות שונות, ויותר מעשרים סיפורים

נפוצים בעיתונים וירחונים, וכמה סיפורים מתורגמים לאנגלית. מספר הסופרות שדנו ביצירתן הגיע ליותר מתשעים סופרת ערבייה וזאת במטרה להגיע למחקר מקיף וכולל. מונח "הספרות הנשית" הופיע בעולם המערבי במשך החצי הראשון של המאה התשע עשרה, ועורר פולמוס ארוך בקרב המבקרים. אחדים מהם דחו את המונח כיוון שהוא מוביל, לדעתם, למיון הספרות לפי קרטיונים מיניים ולא ספרותיים אובייקטיביים. אחרים הצביעו על קשיים בהגדרתו בשל הצטלבותו עם מונחים אחרים בעלי נטייה פוליטית או חברתית. קבוצה אחרת של מבקרות נשיות אימצה את המונח מתוך אימונה בשוני הקיים בין הספרות הנשית לגברית, כיוון שהספרות הנשית נובעת מאיזורים שאינם שייכים להגמוניה הגברית, וגם היא משקפת את נסיונות האישה וחוויותיה. אך הסופרות עצמן הסתייגו מהמונח והתנגדו למיון יצירתן הספרותית כספרות נשית.

בעולם הערבי נתקל המונח בבעיות כפולות והתרבו שמותיו כמו "ספרות נשים" או "הספרות הנשית", "הספרות הנקבית", "ספרות האישה", "הספרות האנושית" וכדומה. המונח יצר גם תסבוכת דומה לזו שחולל בעולם המערבי בלי להגיע אל הגדרה אחת מסוכמת, גם הסופרות הערביות הגיעו לקונסנסוס בשאלת דחיית מיון יצירתן הספרותית תחת הכותרת "ספרות נשית", כיוון שהמונח נתפס בעיניהן כמונח תוצרת הממסד הספרותי הגברי, וגם בגלל מה שכרוך בו מלעג והפחתה מערכה של ספרות האישה, וזאת על אף ההודאה של חלק מהן בקיום מה שנקרא "ספרות נשית". בתקופה האחרונה ניכרת תרומתה של הביקורת הנשית הערבית בעידוד הסופרות לקבל את המונח ולהתגאות בו, כתוצאה מעליית ספרות האישה הערבייה בדרגה ותרומתה הניכרת בהעשרת ההווה הספרותית.

סבורים אנו שהסיפורת הנשית היא הסיפורת שאותה כותבת האישה בהיותה משוחררת מכבלי המוסכמות הספרותיים הגבריים, ובהישענותה על נסיונות חייה האישיים, כאשר סוגיית האישה היא זו שעומדת בראש מענייניה וממוקמת במרכז הטקסט הספרותי. בכך הופכת הדמות הנקבית לציר מרכזי בסיפורת זו, הן במישור התוכן והן במישור הטכניקות

האמנותיות המגוייסות בה, כשהאישה נוקטת עמדה מתקוממת נגד הגבר, אותו היא דוחקת אל שולי הטקסט שלה או מנפה אותו ממנו.

הפרק השני חושף את מעורבותה של האישה הערבייה בחוויה היצירתית החל מהתקופה הפרו-אסלאמית (אלג'אהליה) ועד היום, תוך ציון מצבים של גאות ושפל ביצירתה הספרותית בגלל נסיבות דתיות או חברתיות, אך היא חזרה עם תחילת תקופת התחייה להגביר את מעורבותה ולחזק את מעמדה בהוויה הספרותית כשהיא מעודדת מהקולות הקוראים למתן הזכויות החברתיות והאינטלקטואליות לאישה.

בפרק זה ציינו גם את נוכחות גרעיני המחשבה הנשית החופשית בספרות הקלאסית של האישה הערבייה. אז היא דרשה את זכויותיה המנושלות בנוכחות בעלי מעמד חברתי ושלטון, מספר נשים דחו בשתי ידיים את מוסד הנישואין הגורם לנישול חירותן ושחיקת זהותן הנקבית, גם היו כאלה שהפגינו נועזות וביקשו להתגרש בגלל האימפוטנטיות של הבעל שמותירה אותן ללא סיפוק ומונעת מהן לממש את זכותן המינית. דבר שמביא אותנו לחשוב שחלק מהעקרונות והדיעות בהם מאמינה האישה כיום חוזר למורשת התרבות הערבית.

ספרות האישה הערבייה בתקופת התחייה הייתה חששנית וביישנית. האישה לא העיזה אז להצהיר בפומבי על כתיבתה אלא בצל ריבוי הקולות שקראו למתן חירות וזכויות מלאות לאישה, וגם בזכות הסלונים הספרותיים שהיא הקימה והשתתפה בהם, בנוסף לריבוי הפעילות האקטיבית של תנועות השחרור הנשיות והתפקיד שמילאה העיתונות בהפצת יצירת האישה, דבר זה הוביל את האישה להצהיר על מעורבותה המלאה בהוויה הספרותית. בשנות הששים של המאה העשרים חלה התפתחות רבה ביצירת האישה כתוצאה מסיבות ומשתנים רבים, כמו הגברת ההשכלה האקדמית של הסופרות. התפתחות זו הלכה וגברה במשך שנות השבעים והשמונים עד שהגיעה לשלב האחרון בהתפתחותה.

ספרות האישה הערבייה בעת החדשה עברה שלושה שלבים עיקריים והם: שלב החיקוי לספרות הקנונית הרשמית, החל ממחצית המאה התשע עשרה עד שנת 1950 בערך. ושלב

המרד נגד התכנים המסורתיים הגבריים שהחל משנת 1950 ועד שלהי שנת 1980. והשלב השלישי, שהוא שלב מהפכני נגד המוסכמות הספרותיות הגבריות, שלב שהחל לגבש את מאפייניו המהפכניים החל מהעשור השמיני של המאה העשרים ועד היום, שלב שניזון והועשר משני השלבים שקדמו לו, ואשר בזכותם ניתנה הלגיטימיות למאבקה של האישה כתוצאה מדחיקתה לשוליים וההתנכרות לזכויותיה הספרותיות והחברתיות.

הביקורת הנשית הערבית מייחסת את הופעת הנטייה המהפכנית בסיפורת הנשית הערבית המודרנית למספר סיבות, הבולטת מהן היא, המשך שליטת הגבר על תחומי החיים והיצירה, המשך דחיקת האישה לשוליים, התרשמות הסופרת הערבייה מתנועות השחרור הנשיות המערביות ומחשבותיהן, הופעת תנועות שחרור נשיות בעולם הערבי שחיזקו את האישה והסיתו אותה במאבקה נגד הגבר, ריבוי מספר הסופרות האקדמיות בעולם הערבי וחשיפתן לתוצר התרבותי והספרותי העולמי, דבר שחיזק את בטחונה העצמי של הסופרת הערבייה ואפשר לה לאחוז במושכות היוזמה ולצאת נגד ההגמוניה הגברית והמוסכמות שלה, כשהיא סומכת על עצמה בכל עניינה, מביעה את דאגותיה, שאיפותיה, ופרשיותיה בסגנונה המיוחד שרכשה בהסתמך על נסיונותיה וחוויותיה בחיים.

בתחילת הפרק השלישי ערכנו דיון במונח "הפואטיקה" והתסבוכת שהוא מעורר בהגדרתו בהעדר הקונסנסוס בקרב המבקרים והחוקרים לגבי הגדרתו ומיון הקונצפציה שלו. מדיון זה יצאנו במסקנה שמונח "הפואטיקה" משמעו היסודות העיקריים לפיהם נבנה הטקסט הספרותי בשני המישורים התוכני והטכני, והחוקים הכלליים שמארגנים את לידתו.

לפני פירוט הפואטיקה של הסיפורת הנשית וסימני התקוממותה התוכניים והטכניים, יש לציין כמה הערות העשויות לזרוק אור על מה שהסקנו במחקר זה. ראשית כל, המסקנות המוזכרות במחקר זה נשענות בראש והראשונה על המחשבות והעקרונות שחושפים הטקסטים הנחקרים של הסיפורת הנשית הערבית, בהם מאמינה הסופרת הערבייה ומבקשת ליישם אותם בחיים, ללא כל קשר באוטוביוגרפיה של הסופרות.

הערה אחרת חשובה מאוד שיש לציין היא, שהיצירה הספרותית של האישה המצרית כמעט חולשת על הטקסטים הנרטיביים הנחקרים, בגלל היותה של מצרים מרכז ראשי

לתרבות הערבית המודרנית באופן כללי, וגם בגלל שהאישה המצרית פקדה את מוסדות המדע והאוניברסיטאות לפני עמיתותיה בשאר ארצות ערב בזמן רב, וגם היא, נהנתה ממרחב רב של חירות לאור חשיפתה של מצרים לתרבות המערבית. כל הגורמים הנ"ל אפשרו לאישה המצרית לעסוק בחוויה הספרותית לפני אחרות מנשות העולם הערבי, דבר שהפך את יצירתה לשופעת ונפוצה יותר.

אפשר להבחין בהבדלים ברורים בקרב הסופרות ברמת וחריפות מהפכתן ותקיפתן את המוסכמות הספרותיות הגבריות, כך למשל שהסופרות המצריות, הלבנוניות, הסוריות, והפלסטיניות הן בדרך כלל נועזות יותר מעמיתותיהן בחברה של ארצות המפרץ, וזאת בגלל הפער ברמת ההשכלה של הסופרות, או בגלל תנאים אחרים חברתיים או פוליטיים וכדומה.

המסקנות של מחקר זה אינן חלות על יצירתן של כל הסופרות בעולם הערבי, כיוון שכמה סופרות עדיין כותבות לפי המוסכמות הספרותיות הקונבנציונליות, או שהן מורדות נגד כמה מתכני הספרות הגברית באופן רגוע נטול כל נטייה התקפית או מהפכנית.

המאפיין הבולט ביותר בהתקוממות הסיפורת הנשית הערבית המודרנית הוא ההתעניינות המרובה במהות הנקבית, אותה מציבה הסיפורת הנשית בראש סולם עדיפויותיה כשהיא רואה בסוגיית האישה ודאגותיה מוקד הכתיבה הנשית, וזאת במטרה למקד את האישה במרכז הטקסט מתוך תקווה שהיא תחלוש על ניהול עניני היקום לאחר שהוכיח הגבר את כשלונו בכך בגלל נטייתו השתלטנית, וכבר הגיע זמנו לפרוש מתפקידו לקרן זווית על מנת שהאישה תחליף אותו ותכונן עולם מאושר יותר לאנושות, לאחר שגבר בטחונה בעצמה ודחתה את שייכותה לגבר, ופלטה את סגנון ההתחננות והבקשה, ופנתה לסגנון מאבקי מאופיין בהתגרות, התקוממות, ודחיית הקונצפציות והמוסכמות הגבריות.

הסיפורת הנשית חותרת בראש וראשונה להתקומם נגד הגבר ודחייתו. על רקע זה היא פועלת בצורה אינטנסיבית להכפיש את שמו של הגבר ולהרבות מהופעותיו השליליות בתוך הטקסטים הנרטיביים שלה כדי לנמק ולהצדיק את עמדתה העוינת והמתקוממת נגד הגבר המתואר בסיפורת הנשית כמקור לכל טרדות האישה ובעיותיה. הרי אין אמצעי עומד בפני

הגבר חוץ מהאלימות, האכזריות, והניצול עד שאכזריותו מגיעה לפעמים לשים קץ לחיי האישה, דבר שהפך את כל הגברים בעיני האישה לחיות בר, בנוסף להיותם מגבלה המונעת מן האישה לממש את זכותה בעבודה, בלימודים, בקריאה ואפילו בדיבור. הגבר אינו רואה בה אלא גוף המספק לו הנאה, נטול כל יכולת שכלית. כתוצאה מכך ראויה האישה להרחיקו מחייה כדי לחיות חופשייה ומשחררת הרחק ממנו, ושתמשיך להיזהר ממנו כדי שלא תיפול שוב בתחבולותיו.

הסיפורת הנשית המודרנית דואגת להפחית מערכו של הגבר ולרסק את דמותו המסורתית כדי שייראה ביישן, אומלל, חלש, מתנצל, מושפל, אימפוטנטי. בכך משלימה סיפורת זו את תהליך ריסוק ההגמוניה של הגבר ועליונותו על האישה כאשר היא מרסקת את כוח הגברא שלו, מקור ההגמוניה מנקודת מבט גברית.

מול הדמויות השליליות האלה והסלודות של הגבר מופיעות הדמויות הנשיות כשהן מאופיינות באומץ לב, בעצמאות, התגרות, יזמות, מאמינות ביכולותיהן העצמיות, מתפארות בנקביותן, דוחות את שייכותן לאף אחד, מתעקשות להגשים את זהותן הנקבית ולגבש תפיסה לגבי עצמן מנוגדת לתפיסה הגברית, הרי רואה האישה בעצמה כוח אינטלקטואלי לפני היותה גוף חומרי.

אחת המסקנות החורצות שמגלה מחקר זה בענין התקוממות האישה נגד השלטון הגברי, היא סירובה למוסד הנישואין לאור מה שמעניק מוסד זה מזכויות יתר לגבר מול האישה, בכך מחזק מוסד זה משלטונו של הגבר ומאפשר לו לנצל ולבזות את גופה. לכן מתעקשת האישה בסירובה לנישואין עד שהיא מגשימה את מטרתה אפילו ע"י אמצעים קיצוניים כמו הבריחה מן הבית או ההתאבדות וכדומה. האלטרנטיבה שהיא מציבה במקום הבעל, היא הכתיבה אשר מעניקה לה מרחב רב של חירות ומביאה אותה לאקסטזה שלא ידעה כמותה עם הגבר. בכך מגשימה האישה את אחד העקרונות האידיולוגיים בו היא מאמינה והוא: אין מקום לייאוש! תמיד יש מוצא!!

אפשר לתפוס את כתיבתה של האישה המודרנית ככתיבה פורצת גבולות, בגלל הנועזות שהיא מגלה בפריצת האיסורים הגבריים או מה שנקרא "השילוש האסור", דהיינו: הדת,

הפוליטיקה, והמין. תכנים אלה מהווים ציר מרכזי בסיפורת הנשית הערבית המודרנית עד שנושא המין כמעט ואינו נעלם מתכני סיפורת זו. הרי הפסיקה הסופרת הערבייה להרגיש בשום מבוכה לשוחח על נושאי מין ולתאר את ההרפתקאות האירוטיות של הגיבורות שהיא יוצרת כתוצאה מאימונתה שדבר זה הוא זכות לה כמו שהוא זכות לגבר. האישה מופיעה כשחקנית אקטיבית ויוזמת פעולה אירוטית מול חוסר האונים של הגבר שאינו יכול להפגין כוח מיני בכלל, או שכוחו המיני מתגשם לפעמים לאחר המאמץ הנלאה שהאישה מפגינה כדי לעורר את חשקו המיני. כאשר האישה מוודה את האימפוטנטיות של בעלה היא אינה מהססת לחפש שותף אלטרנטיבי במקומו, היא פונה לאוננות או למין לסבי בו היא משתמשת כצורה מצורה התנגדותה לגבר ופריצת איסוריו.

החברה הערבית המסורתית מקיפה את גופה של האישה בהלה של קדוש ותובעת ממנה להסתיר את גופה על פי מה שקובעים דיני הדת האסלאמית והמוסכמות החברתיות, אך הסיפורת הנשית דואגת להשתמש בגוף האישה כאמצעי התנגדותי למוסכמות הדתיות והחברתיות ודחיית הגבר, לכן מרבה הסיפורת הנשית להזכיר את שיחות הדמויות הנשיות על גופן וליטופן, ומתארת את העונג הרב שהאישה משיגה כשהיא מממשת את גופה ומעיינת בכל חלק מחלקי גופה, ומצהירה שגופה הוא נכסה לבדה, ולה את מלוא החופש להתעסק בו כאוות נפשה, לכן היא מוחה ומתנגדת לחילול גופה ע"י החברה הגברית באמצעות ניתוחי המהילה שמשחיתים אותו ושוללים את זכותה להגשים את הנאתה המינית.

הסיפורת של הסופרת הערבייה אינה מוגבלת ודנה אך ורק בנושאים אישיים ופרטיים של האישה, אלא נפתחת היא לסוגיות הסטוריות, פוליטיות, דתיות, תרבותיות, ויצירתיות על מנת להדגיש את התעניינותה בדאגות עמה, אומתה, והעולם כולו. בכך מחזקת הסופרת את תדמיתה הנקבית וממשיכה מצד שני באסטרטגיה של פריצת האיסורים ושחיקת התפיסה הגברית לגבי האישה, כאשר היא דוחפת את אפה אל תוך שאלות פוליטיות, ומבקרת את התנהגויותיהם של שליטי ארצה, או כאשר היא מביעה ביקורת כלפי כמה

מהגזירות הדתיות, ואוזרת עוז לחלל אותן כשהיא רואה גזירות אלו מקפחות ועושקות את האשה.

בסוגיות הכלליות האלה הסופרת נושאת ונותנת על פי עקרון "מן הפרט אל הכלל" לפיו היא נהגה ברוב יצירתה הספרותית. היא דוגלת בראש וראשונה בעניינה האישיים והפרטיים, ולאחר מכן היא עוברת לענייני מולדתה והאומה הערבית בכללותה עד שהיא מגיעה בסוף לסוגיות אוניברסאליות כלליות.

למען הגשמת רעיון הצנטרליזציה של המהות הנקבית בסיפורת הנשית המודרנית וההתנגדות למוסכמות הספרותיות הגבריות, יוצאת הסופרת הערבייה המודרנית בתכניה והטכניקות הנרטיביות שלה, מנקודת מוצא עצמית ואינה נשענת על החוקים, הכלליים, והתיאוריות שנתפסות בעיני הסופרות כתוצר גברי מובהק, לכן דאגה הסופרת הערבייה לעיצוב מוסכמות וכללים ספרותיים חדשים משלה, ולריסוק האופי השולט של התאוריה הספרותית הגברית.

אחד הסימנים הבולטים ביותר בהתקוממות הסיפורת הנשית נגד הטכניקות האמנותיות הקונבנציונליות הוא השתלטות הדמויות הנשיות על עולם הטקסט, הן בהיותן גיבורות או אנטי גיבורות, ראשיות או משניות, וייחוס התפקידים הראשיים לאישה לאחר דחיקת הדמויות הגבריות אל שולי הטקסט. כך מופיע הגבר חלש, בלתי יציב, נטול כל יכולת, וכלי צייתי המשרת את האישה. לעומת הדמויות הנשיות המתוארות בסיפורת הנשית חזקות, אקטיביות, בטוחות בעצמן, יוזמות, שולטות ברצונן ושאיפותיהן, חופשיות, נאורות שכל, עצמאיות, התקפיות, נאבקות ומהפכניות, השכלתן הגבוהה התואמת את השכלתה של היוצרת, מגבירה את בטחונן העצמי.

הסיפורת הנשית דואגת להגשים את רעיון השתלטותה של האישה על היקום ע"י השתלטותה על עולם הטקסט, היא לא מסתפקת בנוכחותן המסיבית של הדמויות הנשיות, אלא היא מטילה את תהליך הספר על שכמו של מספר נקבי ובגוף ראשון. כך הופכת האישה להיות אדון הטקסט, הרי היא היוצרת, והדמות המרכזית והמספר הממונה על

סיפור המאורעות. בכך תמה השתלטותה המלאה של האישה על עולם הטקסט הפקציוני, בתקווה, שתוך כך תוכל לחלוש על העולם המציאותי.

בחירת המספר הנקבי לספר בגוף ראשון תכנים אסורים בעיני הממסד הספרותי הגברי, מאפשרת לנו לתפוס את הסיפורת הנשית כסיפורת פורצת גבולות, ומאששת את נטייתה ההתקפית נגד המסוכמות הספרותיות הגבריות, כאשר סיפורת זו נשענת על הגוף הראשון ומנטרלת את הגוף השלישי, הנתפס בסיפורת הנשית כהמשך של השלטון הגברי. גיוס בולט זה של הגוף הראשון מזמין טכניקות אמנותיות וסגנוניות התואמות את טבעו של גוף זה, כמו המונולוג במקום הדילוג, סגנון ההודאות והזכרונות, וסגנון הנסיגה "Flashback" וכל מה שנכלל מטכניקות זרם התודעה.

הלשון הנקבית המגוייסת בסיפורת הנשית מהווה אחד הכלים היסודיים בהתקוממות נגד המסוכמות הספרותיות וגם נגד הלשון הגברית. האישה משתמשת בלשון שונה מהלשון המסורתית, לשון המתוארת כצמודה לגופה של האישה עם שימוש מסיבי בולט בלשון אירוטית והתענינות רבה בלשון פיוטית ולירית על חשבון הלשון הנורמטיבית. בולט חשקה הרב של הסופרת המודרנית במלים וביטויים רומנטיים, ובלשון מדוברת, ערבוב הלשון הספרותית במדוברת, גיוס לשון מסובכת ועמומה, אי התחשבות בכללי הדקדוק הערבי, והחדרת מילים לועזיות אל תוך הסיפורת הנשית כאמצעי מתקומם נגד הלשון הגברית והשקידה על מיגור קדושתה של הלשון הערבית המסורתית בהיותה תוצר גברי, בנוסף לגיוס מסיבי של לשון אירונית המשקפת את לעגה של האישה מהגבר והממסד הגברי באופן כללי.

אחת הטכניקות הבולטות בהן משתמשת הסיפורת הנשית כדי למוטט את יסודות הסיפורת הקונבנציונלית היא תופעת "המיטא-כתיבה" "Meta Writing", דהיינו: הכתיבה על הכתיבה, שמאפשרת לסופרת להתרחק מתכנים וטכניקות מסורתיים ומחזקת אותה בעיצוב כללים ספרותיים חדשים משלה, וגם מגשימה את רעיון התרחקותה מהגבר שאותו היא החליפה בכתיבה, איתה היא חיה מציאות חדשה, ידידותית ומאושרת יותר. תופעת "המיטא-כתיבה" מופיעה בסיפורת הנשית בצורות מרובות, כמו תחילת יצירתה

הספרותית של הסופרת במבוא בו היא משוחח על הכתיבה וחשיבותה בחייה, גם היא משתמשת בהליך דומה בתוך הטקסט הסיפורי, בו היא דנה בטכניקות האמנותיות שהיא מגייסת, ומפרטת פעם אחרת, את חשיבותם של כמה אלמנטים סיפוריים, עד שלפעמים הופך הטקסט הסיפורי שלה לתיאור תהליך כתיבתו ומתיחת ביקורת לגביו או כלפי יצירות ספרותיות אחרות. בכך מגלמת הסופרת תפקיד כפול: היא יוצרת את הטקסט וגם מבקרת אותו באותה עת, ובזאת מתאמצת היא לפרוץ את יסודות וכללי הסיפורת הגברית ולבסס כללים חדשים.

רעיון ההתנגדות לאחר/לגבר, חולש על הסיפורת הנשית בשני המישורים התוכני והטכני, אחד מסימני ההתנגדות הזו משתקף בדחיית הסופרת את התיאוריה של הז'אנר הספרותי שהיא מתאמצת למגר ולהישען ביצירתה הספרותית על נסיונותיה וחוויותיה בחיים. אחת השיטות שהיא מגייסת למיגור תיאוריה זו היא החדרת סוגי מבע שונים והצטלבות ז'אנרים רבים באותו טקסט, דבר שמוביל להיעדר הזהות המקורית של הז'אנר הספרותי והפיכתו לז'אנר "Hybrid" או מה שנקרא "אנטי-ז'אנר" "Non-Genre". כמוכן מגייסת הסופרת את טכניקות השירה בטקסט הסיפורי כדי ליצור סוג סיפורי חדש שקרא לו "אדוארד אלח'ראט" (סופר ומבקר מצרי) בשם "הסיפור-הקצידה". ופעמים רבות שואלת הסופרת לטקסט הסיפורי שלה, תבניות וצורות השירה עד שייראה הטקסט דומה מאוד לשירה ולא לטקסט פרוזאי. היא גם שואבת מספר כלים, טכניקות ואלמנטים מאמנות התיאטרון, מה שהופך את הסיפור לפעמים, למחזה. בנוסף להחדרת קטעים מהפרוזה הערבית הקלאסית בסיפורת המודרנית שלה.

הסיפורת הנשית המודרנית נשענת על סגנונות וטכניקות אמנותיות רבות המבטיחות את פריצת יסודות התיאוריה הספרותית ומיגור גבולות הז'אנר הספרותי. הבולט מהם הוא השימוש בסגנון היומנים, הזכרונות, המכתבים, וגיוס סגנון הנסיגה "Flashback" למען שבירת אופקיות הסיפורת, וגם שימוש בטכניקת הבין-טקסטואלית "Intertextuality" שפורשת אפשרויות רבות למיגור גבולות הז'אנר הספרותי ע"י החדרת טקסטים שונים

שהסופרת שואבת מתחומי דעת רבים המדגישים את מחשבתה העמוקה והשכלתה הנשגבת.

הסיפורת הנשית אינה חדלה מלהתקומם נגד הקונצפציות הספרותיות הגבריות, ומשתמשת באמצעים שונים להפגין התנגדות זו. היא דואגת לפעמים למוטט את הקונצפציה הקונבנציונלית של העלילה, לשבש או להסתיר את חוטי העלילה עד שהטקסט מגיע למה שנקרא "עלילה ללא מאורעות". למען הגשמת הדבר היא משתמשת בכלים רבים כמו החדרת חלקי משפטים בעלי אופי פיוטי לתוך הטקסט הסיפורי, ללא כל קשר בינם. הסופרות דואגות גם כן לערבול הדמיוני במציאותו, גיוס אלמנטים מוזרים ואגדתיים, וההישענות על הסגנון הסוריאליסטי המסובך וכדומה מכלי המודרניזציה והניסוי אשר מוסיפים ערפול יתר לטקסט, דבר שמקשה על הקורא להגיע לחוטי העלילה הראשיים.

יש להזכיר שטכניקות וסגנונות אלה המגוייסים בסיפורת הנשית אינם בלעדיים לכתיבה הנשית, הרי הם נפוצים בסיפורת הקנונית הרשמית, אך מה שהופך אותם למאפיינים של הסיפורת הנשית הם שני דברים: הגיוס המסיבי של טכניקות וסגנונות אלה, ויכולת הסופרות להפוך טכניקות אלה לכלים המסייעים בהגשמת המחשבה הנשית שממנה נובעת הכתיבה הנשית, מחשבה הקוראת להתקומם נגד הגבר, ושוקדת למוטט כל מה שהוא ביסס מחוקים, כללים, ומוסכמות ספרותיות. בנוסף למה שטכניקות אלה משקפות מאומץ לבה של הסופרת כשהיא פונה לעבר הכתיבה הניסויית ומשתמשת בסגנונות חדשים הערבים להגשמת מטרתה.

מכל מה שנאמר לעיל, נראה שהסיפורת הנשית הערבית המודרנית הגיעה לרמה נשגבת הן במישור התכנים, והן במישור הטכניקות האמנותיות, דבר שגרם לסופרת הערבייה לתפוס מעמד רם בהווה הספרותית, מה שמחייב את המבקרים והחוקרים לערוך דין וחשבון עצמי ולחזור ולעיין מחדש במה שהאישה הערבייה יוצרת בספרות, ולפעול למען שינוי הקרטיונים לפיהם שפטו את ספרות האישה הערבייה באופן כללי.