** معرفتي **

www.liilas.com/vb3

المرأة والسلطة في مصر

بحث في الواقع السياسي والأدبي

د. عفاف عبد المعطى

دار الهلال

كتاب الهلال

سلسلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة
عبد القادر شهيب

رئيس التحرير
مجدى الدقاق

المستشار الفنى
محمد أبو طالب

مدير التحرير
أحمد شامخ

الإصدار الأول/ يونيو ١٩٥١

العدد ٦٨٣ ربيع أول ١٤٢٨هـ
مايو / أيار ٢٠٠٧م عشير ١٣٢٤ق

الإدارة

القاهرة - ١٦ شارع محمد عزالعرب بك (البشمهان سابقا) ت: ٣٦٢٣٤٥٠ (٧ خطوط)، المكاتبات: ص. ب: ٦١ العتبة - القاهرة، الرقم البريدى ١١٥١١ - تلغرافها: المصور - القاهرة ج. م. ع.

تلكس:
Telex: 92703 hilal u n

فاكس:
FAX: 3625369

شهر مسن النسخة

سوريا ١٦٥ ليرة - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - الأردن ٢٠٠٠ فلس - الكويت ١.٢٥٠ فلسا - السعودية ١٢ ريالا - البحرين ١.٢ دينار - قطر ١٢ ريالا - الإمارات ١٢ درهما - سلطنة عمان ١.٢ ريال - اليمن ٤٠٠ ريال - المغرب ٤٠ درهما - قلمطين ٣.٥ دولار - موريسرا ٤ فرنكات - السودان ٣.٥ جنيه

البريد الإلكتروني:
darhilal @ idsc. gov. eg

لوحة الغلاف للفنانة : أحلام فكرى
الخطوط للفنان : محمد العيسوى
المتابعة : علـى حـامـد

كل امرأة لا تعرف لنفسها فى الحياة هدفا ؛ تافهة
وكل امـرأة تدور في فلك الإنـانيـة ولا تفكر إلا فى نفسها ؛ امرأة فى نظرى ونظر كل مجتمع ؛ تافهة .
وكل امرأة لا تسهم فى بناء المجتمع ولا تتطور معه إذا كان يسير فى خط مستقيم ، وتثور ضده إذا كان يسير في خط منحرف
أو مريض .. ؛ أراها ... تافهة ..!

سهير القلماوى

كُتِبَ القتال والقتل علينا
وعلى الغانيات جر الذيول

عمر بن أبى ربيعة

** معرفتي **

www.liilas.com/vb3

me3refaty.blogspot.com

الإهداء

إلى كل امرىء قدّم لهذا الوطن صورة مغايرة
للموالين للسلطة

مقدمة

للسُلطة - فى معناها المُطلق - مفاهيم كثيرة يؤديها ذوو أدوار اجتماعية متباينة أهمها أنها تعنى القوة المركزية ذات السيادة المهيمنة على أيَّة علاقة بما يساعد على خضوع الإنسان لقوة أكبر منه ، وهى على سطوتها ليس لها مركز واحد وأساسى يجب البحث عنه وفيه ، بل هى ركيزة لعلاقات قوى تحكمها استراتيجية معينة لا تفرضها دولة ولا مؤسسة ولا جهاز بعينه ولا شخص . وعلى الرغم مما يحمل معنى كلمة « سلطة » من وقْع سلبى، نظرا لاستخداماتها القاهرة ، إلا أن السلطة سلوك لا مفر منه لأى ارتباط فى سياق . ومن ثم ، فهى تمارس تأثيرا مهماً فى علاقاتنا الإنسانية، كما تؤثر على مواقعنا المهنية، ويمكن

القـول إننا بكل نوازعنا الإنسـانيـة نواتج للسلطة سواء سلبا أو إيجابا .

ولأن المرأة تعتبر شريكا فى المجتمع سواء وجدت من يعترف بذلك أو لم تجد، فإن هذا الشريك يقع تحت طائلة السلطة بمعناها الإنسانى الأشمل ، سواء سلطة الفرد ، أو سلطة الدولة . وطبقا لهذه العلاقة ؛ نهض هذا الكتاب - زمنيا - على تقديم ثلاث مراحل من حكم السلطة مر بها المجتمع المصرى إبان تاريخه المعاصر ، المرحلة الأولى هى الحكم الملكى ويتزامن تقديمه بدءاً من الثورة المصرية الأولى ١٩١٩ التى ارتبط قيامها بخروج المرأة إلى المشاركة فى العمل السياسى مطالبة بخروج الإنجليز من ناحية ، ومعضدة لأهداف الزعيم السياسى سعد زغلول وحزب الوفد من ناحية أخرى ، ومطالبة بحقها فى التعليم والخروج إلى المجتمع من ناحية ثالثة ، وقد شكّلت مشاركة المرأة فى ثورة ١٩١٩ ، البوابة الأولى التى صاغت بوساطتها قضية التفاعل مع المجتمع

موضع التنفيذ - إلى حد ما - فعندما هبّت ثورة ١٩١٩ تُطالب بالاستقلال، توازت معها ثورة النساء يطلبن حقهن فى الوجود ورؤيتهن للعالم وجها لوجه لا عبر حجاب ، وإذا كانت ثورة ١٩١٩ قد هيأت المناخ للمرأة كى تقوم بدور فاعل فيها من جانب وفى المجتمع من جانب آخر ، فقد كان الخطاب العام فى المجتمع المصرى منذ عام ١٩١٩ مشجعا للمرأة كى تخطو خطواتها الأولى نحو الدفاع عن قضايا فاعليتها فى المجتمع ، ولأن المجتمع قد سار محالفا للمرأة فساعدها على إنشاء الأحزاب السياسية وإصدار المجلات السياسية والأدبية التى تعبر فيها عن آرائها فيما يدور فى المجتمع، إلا أن نتائج هذه المشاركة لم تؤتِ ثمارها على الرغم من تعليم الفتاة ووصولها إلى المرحلة الجامعية ومساندة العلماء المستنيرين لها . خاصة بين سنوات الأربعينيات والخمسينيات التى تدهور فيهما وضع المجتمع المصرى ، وقد تأرجح

** معرفتي **
www.liilas.com/vb3
ma3rfaty.blogspot.com

الخطاب الذى تبناه المجتمع تجاه المرأة بين الرجعية ومحاولة تثبيط جهودها وجذبها مرة أخرى إلى الخلف (المنزل) ، ورفض المساواة بينها وبين الرجل .

وقد حملت حقبة الأربعينيات نمواً للشعور الوطنى، والتحرر من الاستعمار خاصة بعد معاهدة ١٩٣٦ ، وعليه شاركت النساء فى المد القومى وحركة المقاومة ، وفى ١٩٤٥ حدثت تطورات سريعة على الساحة الثقافية والسياسية ، منها نهاية الحرب العالمية الثانية ، ثم هزيمة ١٩٤٨ وتأسيس دولة إسرائيل ، ، فحريق القاهرة أوائل سنة ١٩٥٢ وغليان الشارع المصرى ضد الإنجليز والقصر، فاندلاع ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ وعليها تبدأ مرحلة الحكم الجمهورى مع ثورة ١٩٥٢ ، وتستمر حتى الآن مع ارتفاع التوقعات بمزيد من الحريات ، ويصدر قانون الإصلاح الزراعى فى سبتمبر سنة ١٩٥٢ ، وجلاء الإنجليز،

ثم تأميم قناة السويس سنة ١٩٥٦ للرد على رفض البنك الدولى تمويل مشروع بناء السد العالى، وفشل العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦ ، مما يمثل خطابا عاما تفرضه السلطة الحاكمة يندرج تحته خطاب خاص هو خطاب المرأة . وعلى صعيد المرأة فى ١٩٥٢ تم تأسيس اللجنة النسائية للمقاومة الشعبية شاركت فيه إنجى إفلاطون وزينب الغزالى وحوا إدريس ، وفى ١٩٥٤ أصدرت أمينة السعيد مجلة حواء عن دار الهلال التى أصبحت منبراً لتناول القضايا التى تخص وضع المرأة فى المجتمع.

كما أفرد الكتاب قسمين آخرين ؛ القسم الأول يكشف عن كتابات المرأة الروائية بين عامى ١٩٥٢ و ١٩٧٠ ؛ أى فى مرحلة الحكم الناصرى إبان الثورة المصرية الثانية، و القسم الثانى يقع بين ١٩٧٠ و١٩٨١ فترة حكم أنور السادات وظهور ما يعرف بالانفتاح الاقتصادى، فتم تقديم عرض

موجز للواقعين السياسى والاجتماعى بوصفهما خطاباً عاماً شمل المجتمع ، ثم درس خطاب المرأة الخاص داخل هذا الخطاب العام . بما يؤكد فكرة تفاعل المرأة مع المجتمع متمثلا فى السلطة المطلقة، الحاكمة آنذاك ، أو هيمنة السلطة الخاصة (الرجل) عليها التى تلهيها عن واقعها ، فتوجه نظرها إلى داخل نفسها (جزيرتها الخاصة) التى تصرفها عن النظر إلى المجتمع (العام) المحيط بها .

وقد أتى هذا الجزء استكمالا للقسمين الأول والثانى - منذ ثورة ١٩١٩ حتى عام ١٩٥٠ - من الكتاب، كى تؤول الدراسة فى النهاية إلى تقديم مشهد لخطاب المرأة الخاص داخل خطاب المجتمع العام منذ ١٩١٩ حتى ١٩٨١ .

وقد شغل هذا الكتاب بأسئلة عدة هى :

١ - إذا كانت ثورة ١٩١٩ قد أتاحت الفرصة للمرأة كى تخرج إلى المجتمع وتتفاعل معه، فما

الذى أدى فى نهاية النصف الأول من القرن العشرين- أواخر الأربعينيات و أوائل الخمسينيات- إلى وجود نوعين من الخطاب، خطاب سلفى يعيد المرأة إلى منزلها وخطاب مضاد من المرأة تطالب فيه بطلبها نفسه الذى كانت قد بدأته من ١٩١٩ المتمثل فى دور فاعل فى المجتمع، وبالمساواة بينها وبين الرجل - على الرغم من تعليم المرأة الذى سار بها حتى التخرج فى الجامعة - وبدلا من أن تكاتف الرجل فى إخراج الغاصب الإنجليزى مثل البدايات التى بدآها معاً(الرجل والمرأة)إبان ثورة ١٩١٩ يطالبها هو بالعودة إلى نقطة البداية ، فما الظروف الاجتماعية التى جذبت هذا المسار إلى الخلف بدلا من السير بصورة طبيعية إلى الأمام ؟

٢ - ما الذى قصر إنتاج المرأة فى العمل العام على إصدار المجلات الأدبية والنسائية (التى تعزز فكرة خروج المرأة والمشاركة فى العمل العام)

www.liilas.com/vb3
meSiretaty.blogspot.com

والإكثار منها فحسب ، دون الخوض فى الإخلاص لكتابة نص أدبى يشكّل المرحلة الأولى من دخول المرأة غمار المجتمع ؛ إذ ظهر النص الأول للرواية للكاتبة «أمينة السعيد» تحت عنوان «الجامحة» عام ١٩٥٠ ؟

٣ - كيف كان الخطاب العام فى المجتمع وكيف تفاعلت المرأة معه، ومن ثم أُنتِج خطابها الخاص تجاه هذا الخطاب العام من ناحية ، وتجاه تقديم صورة المرأة داخل النص من ناحية أخرى خاصة مع اتساع رقعة الكتابة بقلم المرأة وإخلاصها للنص الإبداعى روائيا كان أم قصصيا ؟

٤ - كيف نما المسار الإبداعى للمرأة الذى وجد له كاتبات هدفهن تقديم إبداع - قد - يعبر عن علاقة المرأة بما يحيط بها من أحداث (سياسية / اجتماعية) ، خاصة وأن نسبة ضئيلة منهن شاركن بالفعل فى العمل السياسى (على سبيل المثال لا الحصر ؛ لطيفة الزيات - أسما حليم) ؟

حاول الكتاب من خلال الإجابة عن هذه الأسئلة، تقديم مشهد للكتابة الإبداعية المصرية بقلم الكاتبات فى ظل الواقع السياسى والاجتماعى المصرى، منذ الثورة المصرية الأولى فى ١٩١٩ التى شاركت فيها المرأة بدور فاعل، حتى نهاية الحكم الجمهورى الثانى مع بدايات الثمانينيات ثم ظهور جيل جديد من الكاتبات، أفرز النظام العالمى الجديد تواجدهن.

د.عفاف عبد المعطى

القاهرة ٢٠٠٦

الفصل الأول:

المـرأة والأدب

(١٩١٩ - ١٩٥٢)

١ - التـعبيـر الأدبى للمـرأة عبر التـاريخ ، هـو أنضج معـاركهـا من أجل الحرية، حريتـها فى الحب ، حريتـها فى العمل ، حريتـها فى الفكر ، حريتـها فى المشاركة ، حريتـها كأنثى وكأم وكإنسانة .

٢ - لقد أنقذت شهرزاد حياتها من بطش شهريار الفرد، بالسيطرة عليه، مستعينة بالحكاية المسلية التى أخفت بها ذاتها . أما شهر زاد الجديدة ، فإنها تنقذ حياتها من بطش «شـهريار المجتمع» لا بالحكاية المسلية ، وإنما بالتعبير الإيجـابي عن الذات ، عـمـلاً ونضـالاً وفكراً وأدباً.

محمود أمين العالم[1]

مع بدء الحركة الوطنية فى عام ١٩١٩ أصبح للصحفيات دورهن مستهدفا غاية تتمثل فى النهضة النسائية ، فنجد ملكة سعد فى مجلتها «الجنس اللطيف» تدعو المرأة للصحوة وتنادى بتعليمها وتنقل لها ما حصلت عليه المرأة الأوروبية من امتيازات ، وأنها لا تقل عنها وتبث فيها قوة التحرك» لا تتنحى عن الذهاب إلى الجمعيات فتجتمعى برفيقاتك وتتباحثن عمّا يدور بالبلاد و تبدين رأيكن» (٢). واتجهت مجلة السيدات بقيادة صاحبتها روز أنطون إلى نشر نشاط المرأة المسلمة عبر التاريخ الإسلامى لتعطى الدفعة للمرأة المصرية ، وكانت مجلة «السيدات والرجال» مكملة لها فيما يختص بشؤون المرأة ، كذلك تناولت السياسة والعلم والأدب والفن .

وأصدرت بلسم عبد الملك مجلة «المرأة المصرية» وسجلت فيها كل خطوة تقدمت فيها الحركة النسائية

واحتضنت أقلام المثقفات ونشرت لهن إنتاجهن، ونقلت أخبار النهضة النسائية فى العالم لتوضيح الصورة حول الدعامات الأساسية لحركة المرأة (٣) .

كما أصدرت لبيبة أحمد مجلة «النهضة النسائية » ، وكانت لها بصمتها حول المرأة والأدب ، خاضت بها فى مختلف الموضوعات التى شكلت كيان المجتمع . أيضا تحولت فاطمة اليوسف من التمثيل إلى الصحافة وخاضت فى الكتابة فى أكثرها صعوبة وهى الصحافة السياسية ، فحضرت جلسات المحاكم الخاصة بالتهم السياسية ، وكتبت عن الأحكام وأعطتها المسحة النقدية ، وكانت فى البداية وفدية ووضح هذا فى مقالاتها ، ثم تحولت عن حزب الوفد عام ١٩٣٥ ، وحرصت على أن تضم إليها صوت المرأة ، فأصلت الصلة بينها وبين صفية زغلول من ناحية وهدى شعراوى من ناحية أخرى (٤) .

وقد اهتمت مجلة روز اليوسف منذ عددها الأول بنشر روائع فن التصوير فى مختلف العصور استكمالا لإحدى نواحى الثقافة الفنية ، وبعد استقبال الناس لها استقبالا حسنا استمرت لإصدارات عدّة ، حتى بدأ السوق يعرض

www.liilas.com/vb3
mes3efaty.blogspot.com

عنها وتوالت الخسائر المالية فاستشارت روز العارفين فقالوا إن المجلة أدبية : شعر فلسفة حكمة أدب ، وكل ذلك موجود فى المقتطف أو عكاظ أو البيان . أما روز اليوسف فيجب أن تكون علما، على كل ما هو شيق وظريف ، وبالفعل أعلنت روز اليوسف فى العدد السبعين أنها خلعت ثوب الأدب القاتم وخرجت فى ثوب جديد وشاب (٥).

كتبت روزاليوسف عن بدايات اهتمامها ومجلتها بالسياسة معزية ذلك إلى أن الاشتغال بالأدب الرشيق يجعل المشتغل به يحس إحساسا عميقا بالمحيط الذى يعيش فيه ، وكان إعجاب روزا بسعد زغلول من أهم أسباب تحولها للاهتمام بالسياسة . واستطاعت روزا أن تحصل على رخصة سياسية للمجلة من زيور باشا ، وهكذا دخلت ميدان السياسة وحيدة لا يساندها حزب ولا يمولها حاكم ولا يدبج لها المقالات كاتب سياسى قديم، وفى أول الأمر احتفظت المجلة بطابعها وشكل غلافها ونوع المواد فيها عدا الأبواب السياسية التى أضيفت إليها والتى كان يحرر معظمها حبيب جاماتى بإمضاء رقيب(٦).

حفلت صفحات روز اليوسف بمقالاتها الساخرة التى

أبرزت فيها الجوانب السلبية للوزراء . ومن أبرز ما كتبته عن وزارة زيور باشا اقتباسها لرأى سعد زغلول فيه حين قال: «إن زيور باشا فى الوزارة أخطر من المرحوم عبد الخالق ثروت باشا ومن هم على شاكلته من رجال الجد لأن زيور بما هو عليه من طباع وفعال تثير الضحك لا يبعث بأعماله فى الوزارة غضب المصريين ، بل يذكى ملكة الفكاهة لديهم . أمّنت روزا على هذا الرأى وأضافت عليه أن المصريين قد ألفوا منذ القدم أن يقابلوا ظلم الحاكم البهلوان بألذع الفكاهات ، فالخطر الداهم هنا أن يقبل الناس على يدى الحاكم البهلوان ما لا يقبلونه من الرجل الجبار الخطير الشأن» (٧).

وأفسحت روزا صفحات مجلتها للاحتجاجات الشعبية ضد تعطيل الدستور، فعندما خرجت مظاهرات طلاب جامعة فؤاد تهتف بسقوط نسيم باشا لأنه يؤخر الدستور ويمالئ الإنجليز ، وذلك فى أعقاب تصريح وزير الخارجية سير صموئيل بأن حكومته لا توافق على إعادة دستور ١٩٢٣، ساهمت روزا ومجلتها فى هذه الثورة الشعبية وتبلورت دعوتها إلى ضرورة ائتلاف الزعماء جميعا فى جبهة وطنية

واحدة تطالب بإعادة الدستور وتواجه الإنجليز صفا واحدا(٨). وهى بذلك تكون قد نادت بمفهوم الحرية للوطن بمعناها الدستورى و المطالبة بها للجميع .

ولذيوع صيت روز اليوسف آنذاك بدأت أقلام بعض الرجال تشير إليها بالكتابة ، فنجد عزيز أحمد فهمى يكتب عنها فى مجلة الرسالة قائلاً :

«السيدة روز اليوسف جاء عليها يوم كانت فيه الممثلة الأولى فى مصر، وجاء عليها يوم بعد ذلك كانت الصحافية الأولى فى مصر، وهى لا تزال تحتل مكانها الملحوظ فى عالم الصحافة ، أنشأت منذ سنوات صحيفة يومية تطاولت إلى مقام الأهرام وقد تصدّت بصحيفتها هذه لأزمة كانت متحكمة فى البلد ، فكانت من أقوى الأسباب التى حطمت هذه الأزمة، و هذه الأزمة كانت العامل القوى الوحيد الذى حطّم صحيفة رزو اليوسف، لكن السيدة روز اليوسف لم تتحطم وإنما رعاها الله بضعفها وسلامة نيتها» (٩).

و أسهمت هدى شعراوى فى المجال الصحفى ، فأصدرت مجلتها «المصرية (١٠) . فى الفترة من ١٩٢٥ حتى ١٩٤٠، وحررتها سيزا نبراوى فكانت خير موصّل لصورة مجهودات

المرأة المصرية وخطوات تقدمها لإيقاف الرأى العام العالمى على صورة صحيحة لحال المرأة فى مصر ، وساعدت فى تحرير المجلة المثقفات اللاتى جاهدن فى غرس وإنبات النهضة الجديدة .

كما أصدرت نبوية موسى (١١) مجلة الفتاة فى أكتوبر ١٩٣٧، وكانت على وعى ودراية بدور الصحافة فى مصر ولم تقتصر موضوعات مجلتها على الشؤون النسائية ،بل ضمّت معها الشؤون السياسية والاجتماعية والأدب و الفن، كما نشرت فيها مذكراتها ، وقد توقفت المجلة عن الصدور بعد عدد السبت ٥ يونيو ١٩٤٣(١٢) . وتظهر الرسالة التربوية الإصلاحية عند نبوية موسى فى إنتاجها الفكرى و فى سيرتها الذاتية على حد سواء، ففى كتابها «المرأة والعمل» ١٩٣٩ تحاول نبوية إثبات أطروحتين :

١ - إن المرأة كالرجل عقلا وذكاء ، وكأنها ترد على مُسلّمة طلعت حرب بأن المرأة أقل من الرجل إدراكاً وحسّاً (محمد طلعت حرب - فضل الخطاب فى المرأة والحجاب - القاهرة - مطبعة الترقى ١٩٠٩) .

٢ - إن المرأة تحتاج للعمل ، ومن المهم أن تُعدّ لجميع

الصنائع ، ليس فقط المنزل أو المُنحط منها ، وتقول :

«فلا يغرنا ما نراه من الفرق بين عقل الرجل والمرأة ما دامت تربيتهما مختلفة ، ولنسع إلى تعليمهما تعليماً واحداً ، لنعرف أنهما كباقي الحيوانات لا يختلفان إلا في أمور تناسلية محصورة » (١٣) . كما أيّدت بشدّة قضية عمل المرأة بادئة من فرضية بسيطة مؤداها أن المرأة تحتاج لكسب قوتها بنفسها لأن الواقع دائما ما يختلف عن القول النظرى الذى يسلم بأن المرأة لها من يعولها (أب فزوج فولد) وتتساءل : «هل أخذنا على الموت عهدا .. فأغلظ لنا الأيمان أنه لا يخطف روح مسلم إلا إذا تزوجت ابنته ، ثم أمنّا الدهر بعد ذلك فعلمنا أنه لا يعذر بفتاة فتطلق بعد الزواج ويصبح لا عائل لها ، أو يموت الزوج وأولادها صغار يحتاجون إلى من يعولهم» . وهى تعقد المقارنات بين حال المرأة الريفية البسيطة ، وحال المرأة فى المدينة لتبرز أن المرأة فى الريف تخرج إلى العمل ، ولا ترتدى الحجاب المعروف فى المدن ، و مع ذلك فلا أحد يرفض عملها ولا أحد يتهمها بالسفور ، وذلك لأن الرجال هناك يعلمون أن للنساء أعمالا يقمن بها خارج المنازل ، أما المدنيون فيتوهمون إلا عمل للمرأة خارج منزلها ، فإذا

رأوها فى الطريق اعتقدوا أنها خرجت للعب وساعدهم تبرجها على ذلك الاعتقاد فيتحككون بها ، فالعمل وسيلة لقمع الفساد لا لإكثاره .

وتتفق معها انجى أفلاطون فى إلقاء الضوء على عمل الفلاحات الشاق الذى يسمح به المجتمع ولا يسمح المتزمتون بعمل المرأة فى المدينة ويطالبونها بالعودة إلى المنزل: «نسأل هؤلاء السادة فى أبراجهم العاجية، لماذا لم يخطر ببالهم أن يسألا أنفسهم » هل تعمل الفلاحة أم لا؟ وماذا يكون من أمر الريف المصرى إذا قضينا على الفلاحة بأن تقبع فى دارها لا تبرحه ولا تشترك فى الحرث والبذر والجمع والرى والحصاد والرعى والعناية بالماشية ؟ أليست تعمل الفلاحة أكثر من أربع عشرة ساعة فى اليوم إلى جانب أبيها أو أخيها أو زوجها؟ وهل حالت التقاليد القاسية فى الريف دون أن يباح للمرأة العمل ؟(١٤). ويغلب على سيرة نبوية موسى وكذلك ديوانها (١٩٣٨) منذ قصائدها الأولى وهى تلميذة بمدرسة السنية الحض على العلم والرسالة التربوية الإصلاحية.

وكانت لبيبة هاشم (١٨٨٠ - ١٩٤٧) (١٥) من الصحفيات المثابرات، حيث تولت شؤون مجلة فتاة الشرق واهتمت فيها

بفتح المجال لأكبر عدد من السيدات للكتابة فيها فى موضوعات شتى ، وقدمت منيرفا عبيد مجلة الطالبة وكان مصب اهتمامها الأساسى هو تعليم الفتاة ورفع مستواها وتوفير ما تحتاجه ثقافيا من شتى أنواع المعرفة (١٦) .

وقد استقبلت ظاهرة كتابة المرأة والأدب الذى أبدعته استقبالا إيجابيا بشكل عام ، فالمجلات الأدبية والعلمية مثل «المقتطف» و «الهلال» و «المنار»، والتى كان لرؤساء تحريرها توجهات فى مصالح قضية تقدم المرأة عموما، كانت تقوم بعرض الأعمال النسائية والتعليق الإيجابى عليها (١٧).

هذا ولم تكن الفترة من ١٩١٩ حتى ١٩٤٥ فى مصر كلها مدارها حول دور المرأة السياسى التعليمى الصحفى – وإن غلب على هذه الفترة هذا الدور على اعتبار الدور الذى شرعت فى القيام به للمجتمع – بل صاحب النهضة الصحفية نهضة أدبية أيضا ، وذلك نظرا للصلة القوية بينهما ، ولو أن إنتاج المرأة فى المجال الأدبى فى هذه الفترة خاصة فى المرحلة الأخيرة منها ليس بالكثير لكنه أثبت وجوده . وكان الاتجاه الفرنسى واضحا على أعمال المرأة وذلك نظرا للدراسة التى تلقتها معظمهن وللبيئة المحيطة بهن، مثلما

تناولت أقلام درية فهمى و نعمت راشد ودرية شفيق وبولا العلايلى موضوعات فرنسية فى الأدب والشعر، وهذا لا يعنى عدم وجود كاتبات يكتبن باللغة العربية ، فقد كتبت مى زيادة و سهير القلماوى وبنت الشاطئ ونبوية موسى وإحسان أحمد ومنيرة ثابت وفاطمة فهمى وجميلة العلايلى ورباب الكاظمى فى الأدب والترجمة والشعر (١٨) .

كتب عنهم عزيز فهمى فى مجلة الرسالة قائلاً»

«الانسة جميلة العلايلى كاتبة وشاعرة وقصّاصة ولكنها عاصفة صغيرة، وهذا شأن الهواة جميعاً الآنسة ابنة الشاطئ استطاعت أن تلفت الأنظار إليها بسرعة ، فملأت الدنيا كتابة عن الريف والفلاحين وحياتهم، وهذا الموضوع لا شك فى أنه أشد الموضوعات المصرية خطورة ، وقد كان لابنة الشاطئ فيه جولات مجيدة ، وأن لها برنامجا رسمته لحياتها وهى تريد أن تحققه، وهى تستعين على تحقيقه بالكتابة ، وهذا إذا صحّ أخذه عليها؛ لأن من عادة البرامج دائماً أن تُكَتِّف الفن و تقيده ، بل أن تطمسه أحياناً، وأن تدسّ إليه الأباطيل والتزاويق الفارغة .. اسمها عائشة عبد الرحمن الآنسة سهير القلماوى؛ صورة جامعية للأستاذ محمد عبد

الوهاب، هو له فن وهى لها فن ، ولكن لكل منهما نفساً تشبه نفس صاحبه وروحاً تشبه روحه» (١٩).

بات المجتمع آنذاك يعترف باقتحام المرأة للمجال الصحفى والإبداعى بكل صوره جنبا إلى جنب الرجل ، واعترف باحقيتها فى ذلك ، ومن هنا وجدت سهير القلماوى و مجايلاتها مجالا مفتوحا ليس فى الكتابة الصحفية التى شجعها عليها وفتح لها طريقها أستاذها طه حسين فحسب ، بل فى الإبداع أيضاً .

ونخطئ إذا وضعنا سهير القلماوى (١٩١١ - ١٩٩٦) بإنجازاتها البارزة علميا فى مكان منعزل عن المسار التاريخى لكفاح المرأة فى مصر منذ حركة نهضة مصر الحديثة ، إنما كانت تسير على درب من سبقنها من النساء الرائدات من أمثال هدى شعراوى ومى زيادة وروز اليوسف وغيرهن، كما أنها لم تكن مجرد جانية لحصاد سنين الكفاح للمرأة المصرية فى مطلع هذا القرن فحسب ولو كان الأمر كذلك لما سمع صوت سهير القلماوى الا فى نطاق محاضراتها فى الجامعة ، ولما قرأنا لها سوى ما ألفته فى تخصصها ، لكن سهير القلماوى كانت مع حفنة قليلة من

النساء تمد الخطو بما تحقق للمرأة سالفا ، ويُعدّ هذا بحق مرحلة مهمة فى تاريخ كفاح المرأة المصرية والعربية (٢٠).

إلى جانب دورها الأكاديمى تبلور دورها الصحفى أولا ثم دورها الإبداعى، فقد بدأت القلماوى بنشر المقالات الأدبية فى بعض المجلات مثل «اللطائف المصورة » و « العروسة » وذلك قبل عامين من تخرجها فى الجامعة ، كما كتبت فى مجلة الهلال ، وفى مجلة « أبولو » للشعر ، ومجلة « الرسالة » و أشرفت على صفحة المرأة فى جريدة البلاغ مرة وجريدة كوكب الشرق مرة أخرى ، ثم أشرفت على الصفحة النسائية وصفحة الأدب وذلك فى جريدة «الوادى» التى اشترى ترخيصها أستاذها طه حسين (٢١).

و تعتبر مجموعة «أحاديث جدتى» (٢٢) هى العمل الإبداعى الأول بالنسبة لسهير القلماوى، حيث جمعت فيه شتات قصصها التى لم تحاول جمعها قبل ذلك . «ولو أنّى حاولت أن أبين الأسباب التى تحبب إلى هذا الكتاب ولا تزهدنى فى قراءته مهما تتكرر لما وجدت ذلك سهلا ولا يسيرا، فقد ألتمس هذه الأسباب فى هؤلاء الأشخاص الذين يتحدث إلينا الكتاب عنهم ، والذين يصورون لنا عصرا من

عصورنا القومية نحبه أشد الحب ونجهل من أمره غير قليل ، أو نكاد نجهل من أمره كل شئ ، وهو هذا العصر الذى سبق الاحتلال الإنجليزى واتصل حتى أدرك أوائله » (٢٣).

يضم الكتاب جزئين ، الجزء الأول / الأكبر هو أحاديث الجدّة إلى الفتاة، وأتصور أنه أكبر من الجزء الثانى الخاص بقصص القلماوى ، نظرا لتفضيل القلماوى أن تكون مستمعة للجدة ، فهنا تظهر فضيلة الاستماع إلى تجربة تاريخية مكتملة (بخبراتها وطرائق معايشها) ، مع التأكيد على أن هذه التجربة بخبراتها قد اكتملت بالفعل ، ومن ثم تُلَقّن إلى السامعة من قِبَل الجدّة الآن ، إضافة إلى أن هذه التجربة تقدم صورة صريحة لحال وجود المرأة بين جيلين مختلفين «كتاب» أحاديث جدّتى «يُعبّر عن عمق الفجوة بين جيلى ومن سبقه من أجيال» (٢٤) وربما أرادت أن تجعل له هذا العنوان كى تمنحه عمقا تاريخيا، أو كى تستبين الفروق الجوهرية بين ثلاثة أجيال، أو بين ثلاثة عصور مختلفة ، وربما شاءت أن تضفى على هذه الحكايات بوقع العنوان صورة حكايات الجدّات ، وربما شاءت أن تعطى الكتاب عنوانا فنيا لافتا .

وهو عامة مع صوت الجدة الحاكية يقدم صورة للمرأة

القابعة فى المنزل وهى تمارس حريتها الممنوحة لها بمشيئة الرجل والعُرف العام السائد فى المجتمع .

يبدأ حكى الجدة بأجواء توتر واضطراب متمثلة فى صوت راوٍ يصف مطراً منهمراً وريح تعصف ورعد يثير الخوف ومع ذلك فهذه الأجواء تثير حمية وفضول الفتاة الصغيرة وشغفها لسماع المزيد من الحكايات من الجدّة ، فتبدأ الجدّة القص بصورة مشوقة وصفتها الفتاة عندما أخذت طرف الحكى منها ، والذى يصور أيضا - عمق العلاقة بين الجدّة والفتاة من جانب ، ونقد الجدة للعصر الحديث الذى تمثله الفتاة من جانب آخر » وجدتى تعلم أن ليس يغرينى بطاعتها مثل وعد بقصة جديدة أو بحديث عن ماضيها ، فأسرعت ترغبنى فى الدخول قائلة أنها ستقص علىَّ ما كان فى ليلة مثل هذه منذ أربعين عاما أو يزيد» (ص ٢٠) .

الحكاية قديمة حدثت فى زمان ماضٍ تحمل خبرة تاريخية كبيرة ، وتنقل صورة لبشر عاشوا فى زمان مختلف عن الزمان الذى تعيشه الفتاة (متلقية هذا القص)، والقاص أو الحاكى هو الجدّة التى عاصرت هذا الحدث المروى الذى سوف يقدم صورة تاريخية ، وعادات وتقاليد مختلفة و

تجارب بشرية متباينة تتطابق مع قواعد الحياة فى العصر القديم المروى عنه .

«كُنّا يا ابنتى نحن أهل الزمن الأول لا نعرف الكُلفة ولا نتصنعها ، فإذا أحببنا أحببنا بإخلاص وعاشرنا بإخلاص لا نتكلف شيئا بيننا وبين من نحب ونعاشر ، لم نكن كأهل هذا الزمن نتكلف فى كل شئ . كنا لا نعرف هذه المدينة الجديدة التى تضطر المرء إلى أن يصانع ويدارى، وأن يلاطف ويتراضى ، وان يتكلّف ويتصنّع » (ص٢٠)

إن الموقع الذى بدأت منه الفتاة القص قد فرض عليها أن تقدّم صورة سلطة الطاعة التى تمارسها مع الجدة ، لكنها طاعة مشروطة بوجود حاكٍ ثانٍ أكبر وأكثر تجربة وأكثر تجذرا وخبرة فى الحياة ، متمثلا فى الجدة التى تبدأ حكيها هى الأخرى (كسائر الأجيال التى تتجاوزها أجيال) بنعى الزمن الحاضر والتحسر على الزمن الماضى الجميل ، ويؤكد ذلك تكرار الفعل «أحببنا» الذى يدل على وجود الحب الحقيقى بالفعل ، وكذلك «عاشرنا» الذى يدل على مرور مدة طويلة من الزمن بين الناس وما يجمع الحب والعشرة الإخلاص ، و يظهر بوضوح جلى الفروق بين الزمنين زمن الفتاة / الحاضر

وزمن الجدة / الماضى، و الفرق الاول الذى يتجلى بينهما هو وجود الحب والعشرة بإخلاص فى الماضى .

ثم تشرع الجدة فى تقديم شكل المرأة آنذاك من حيث علاقة المرأة بالمرأة أولاً ، ثم من خلال صورة المرأة عامة داخل المجتمع ، ثم وجودها المنزل الضيق الذى يستحيل عليها مغادرته إلا فى ظروف قاهرة . وبين حكى الفتاة والجدة تظهر هذه الصور جميعا بين جيلين مختلفين .

«وكانت جدّتى مأخوذة بسحر الماضى الذى أحبته يوم كان حاضرا، وعاشت ذكرياته بعد أن أصبح ماضيا ، ومضت فى حديثها : كانت أحب صديقاتى إلى صديقتى عائشة ، كانت يا ابنتى سليمة النية طيبة القلب سمحة الطبع ، كان قلبها أحسن ما فيها ، إن لم يكن هو كل ما كان فيها. أما عقلها ، فقد كان قاصرا بعض القصور، يعوقها عن الفهم أحياناً وعن الحكم فى كل الأمور غالباً ، وكُنّا نستغل فيها هذا الضعف لنضحك منها لا فى سخرية كما يفعل أهل اليوم ، وإنما كُنّا نضحك لنضحكها معنا آخر الأمر، و كانت هى التى تلوم نفسها وتقول : ما أشد غفلتى كيف لم أفهم ؟ (ص٢١)

صدق العلاقات الإنسانية سواء فى حرملك النساء أو فى معقل الرجال ، ومن هذا المروى يتأكد الوضع الذهنى للمجتمع تجاه المرأة ، فهى المصونة داخل المنزل، وإن خرجت فإلى صديقاتها وهى مع الصديقات اللاتى يتعارف أزواجهن مع زوجها، وذلك لمزيد من العلاقات الحميمة بين الرجال والنساء ، وهنا تصبح حرية المرأة داخل البيت ممنوحة من قَبَل المجتمع والرجل تتمتع بها داخل المنزل مع مثيلاتها يمارسن حرية السمر والنكات المُطعّمة بسلامة النية، هذه هى صورة المرأة فى زمن الجدّة التى أرادت التأكيد عليها مقارنة بزمن الفتاة.

نعود إلى شخصية عائشة التى اتخذت الجدّة من حكايتها وسيلة لإلقاء الضوء على زمنها كله ، والعلاقات السوية المتحققة فيه ، فلقد تكرر عبر حكى الجدّة للفتاة عبارة (يكفيك يا ابنتى شر ما لاقته عائشة منذ تلك الليلة حتى آخر لياليها ؟) صص ٢٤ / ٢٩

فلقد أسهب القص عبر الجدة فى وصف حال عائشة خارقة القوى / طيبة القلب / ضعيفة العقل، حال معرفتها المفاجئة بوفاة والدها، ولم تمتلك (بما تعانيه من آثار

كانت الجدة كما فسرت الفتاة مسحورة بزمنها الجميل الذى جعلها تنتقد الزمن الحاضر (زمن الفتاة) التى جلست معها كى تتواصل مع معارف وخبرات هذا الزمن ، وكأنها تدرك الفروق بين الزمنين من جهة والانحدار الذى يعيشه أهل هذا الزمن من جهة أخرى ، فضلا عن أن التجمّع الوحيد الذى كانت تحياه المرأة ظهر مع مثيلاتها فى جلسات السمر التى تجمعهن فى منزل إحداهن عادةً الجدّة - .

«كانت الليلة يا ابنتى كهذه حالكة أشد الحلوكة ، والطقس مكفهر، والمطر غزير والرعد علا مخيف ، وتعذر على صديقاتى ليلتها الرجوع إلى منزلهن ، فقررن المبيت عندى وفرحنا كلنا لهذا القرار ، لم تكن هذه أول مرة يبتنها عندى ، وإنما كانت واحدة كم كثيرات قبلها وكثيرات بعدها ، كُنّا يا ابنتى ثلاث أسر أو أربعا تتصادق نساؤها ويتصادق رجالها صداقة متينة مخلصة ، فكُنّا كأسرة واحدة نعيش كأخوات و إخوة ، ولم يكن المبيت عند إحدى الصديقات إلا شيئاً عادياً ننتحل له أتفه الأعذار، حتى يطول اجتماعنا فيطول سمرنا وسرورنا» (ص ٢٥)

على امتداد القص لم يكن لدى الجدة سوى إثبات مدى

شخصيتها) بلا حول ولا قوة ، وهو ما صوّره المروى على لسان عائشة نفسها :

«مات ابنى محمد .. إنى لم أعرف صلاة مطمئنة منذ مات محمد، ولم أعرف نوماً هادئاً منذ روحته ، كلما حاولت النوم يأتينى محمد يطلب إلى أن أقرأ الفاتحة على روحه ، فما أكاد أُتمّها حتى يهجم علىّ جيش من أموات الأهل والمعارف كلهم يصيحون «والنبى الفاتحة لى. فأقول لهم» واحد واحد انتظروا قليلا، «لكنهم يتزاحمون ، فأقرأ لهذا ثم لذاك ، فلا أفرغ حتى الصباح» ص ٢٩ .

إن صورة هذه المرأة الفطرية التى فرضت عليها ظروف موت ابنها أن تتملّكها الهواجس وتحيط بها التهيؤات ، لهى حالة خاصة لكنها فى الآن نفسه تكشف عن أن الفراغ الذى كانت تعانيه المرأة والدرك الأسفل من معارفها جعل هذه الهواجس تحيط بها ، وقد أحيط ذلك بالرؤى التى تشملها بالسهد وتؤرق ليلتها وهنا تشرح الجدّة وتُشرّح غرابة وضع المرأة المُهَمّشة وهو ما يؤكد على التعاضد النسائى بين الصديقات فى الزمن الماضى .

وقد أبدى طه حسين إعجابه برسم القصة لشخصية

عائشة ، حيث يراها شخصا غريبا فى أول الأمر ، لكنه مؤثر محزن مثير للعطف مثير للرثاء بعد قليل ، هو شخص عائشة هذه التى كانت ساذجة يسيرة العقل حلوة النفس صادقة الحب ، وهؤلاء الصديقات من حولها يداعبنها ويلاطفنها ويمكرن بها ، ويحببنها مع ذلك ، وكل هؤلاء النساء من الطبقة الوسطى التى لا ترقى بها الثروة إلى أن تكون من الأرستقراطية الحاكمة ، ولا يهبط بها الفقر إلى أن تكون من الرعية المحكومة ، تستمتع بسعة الحياة ، لكنها سعة محدودة .. انظر إلى عائشة الحزينة حزناً ساذجا لا تكلف فيه .. أين تكون السذاجة المؤثرة المصورة للنفس المصرية فى آخر القرن الماضى، إذا لم تكن فى هذا الحديث وفى الأحاديث الأخرى التى قصتها علينا سهير القلماوى فى هذا الكتاب (المقدمة ص ١٩) .

شخصية عائشة مثال فى وضعها وفى علاقاتها مع من حولها : إذ عندما يبلغ المزاح والضحك مداه يحدث لها انتكاس ، فقد الابن الذى يسقطها من علٍ من المرح مع الصديقات إلى المدى البعيد من الحزن الذى يكسيها ثوبه ويظل معها ، لقد ظلت هذه الشخصية على الرغم من غرابتها

تعيش فى علاقة حميمة مع الآخرين ، فإذا فعلت ما يمكن أن يكون مثارا للضحك فأنها لا تلبث أن تشارك الجميع الضحك ، وكأن الجميع يضحك على شئ ثالث (٢٥).

الجزء الأخير من مجموعة «أحاديث جدّتى » يحمل عدداً من القصص كتبت فى فترات مختلفة ، ولكنها قريبة من الفترة التى ألفت فيها « أحاديث جدتى » كما أنها مثلها تعكس مواقف وأحوالا نفسية متماثلة لأنها تمثل مرحلة من عمرى ومن عمر مصر لها سماتها الخاصة وخصائصها المعروفة (٢٦)

لقد قدمت القلماوى منطق كتابتها لهذه القصص القصيرة ومحاولتها عبرها لتجسيد جزء من وضع المرأة الاجتماعى ووضع المجتمع الذى لم ترق فيه المرأة إلى الدرجة التى تمكنها من القيام بالدور الذى يحميها والمجتمع من الوهن والضعف .

كما قدمت المجموعة صوراً لعدد من النساء وكل صورة تحمل واقع صاحبتها المأزوم، كلهن قد فشلن فى مسعاهن نتيجة وقوعهن تحت بعض الظروف الخارجة عن إرادتهن من ناحية ، أو بما يقترفنه من أفعال من ناحية أخرى .

فى قصة «أنا الورد» حيث الراوية تصف مقارنة بين حالين ، حالها وحال بائع الورد «كنت أسير فى الحر وحدى راجعة من عمل لم يكن شاقا إلا أنه أرغمنى على الخروج فى مثل هذا اليوم وطافت برأسى أفكار هادئة حزينة لم أعرف لها سبباً ... وكانت الحديقة على جانبى الطريق زاهية الخضرة، ومن بعيد إنساب صوت البستانى الصغير من هذا الفضاء إلى أذنى «ياللى أنا الورد وأنت الماء نتسقينى » . إن البستانى يحمل فى صدره سرا سماويا قد أودعه دون أن يشعر به ، إن فيه نفحة من علٍ تنير له الظلام .. وإنى لأسير فى قلبى حسرة ، وفى نفسى انقباض ثقيل ، ليته يدلنى على هذا السر الذى فى قلبه ، ولأضيع بعدها فى الحياة المقفرة ما أضيع ، الطريق العام .. آه كم كان يكون يسيرا إذ ذاك ، آه كم تسهل الحياة وتشرق .. عاد الصبى إلى غنائه ورفعت منديلى أمسح العرق المنساب على جبهتى ، إنى عرقت من حر السير ثم طوانى الطريق العام فغرقت فى ضوضاء آلاته وأحاديث أهله ، وأن للبستانى جنته وأغنيته ، أما أنا فقد مزقت أوتار حنجرتى ، وأصبحت وكأنما قد خلقت لأعيش أبدا وسط هذه الالات وتلك الدمى الآدمية أسمع أصوات

الأولى فتؤذى الحواس، وأنصت لحديث الأخرى فيعيا العقل ويشقى القلب (ص١١١)

هل تدفع المرأة ثمن خروجها إلى العمل ؟ هذا سؤال لابد أن يرد إلى قارئ القصة التى تقدم صورة لامرأة تتصارع مع الواقع ، وتقع تحت قهر حرية الخروج للعمل التى منحها لها المجتمع ، فهى بين العمل (سُلطة قوية) الذى لا تشكو منه ، بل تشكو من الجو الذى جعلها تخرج ، وبين حرارة الجو (أمر عادى وطبيعى) ، وبين المحيط العام للجو و المحيط العام من الناس تكمن معاناتها التى تقدّمها القصة فقط ذكرت الأسباب بلا تفاصيل، وكأن جملة المرأة / الراوية التى تفيد التحسّر ؛ هى الحقيقة التى أكتفت بها كى تعبر عن حالتها «ليت كل ما ضللت عنه أمره كالطريق العام» هذه الجملة، إضافة إلى تمنيها حال البستانى يصوران حالة المعاناة لهذه المرأة، وهو ما يتضاد مع الحرية التى طمحت لها عندما منحها المجتمع فرصة الخروج إلى العمل .

صورة أخرى تقدمها القصص لصبية تدعى نوبية وهى فى العاشرة من عمرها تعمل خادمة لدى أسرة ثرية » كانت نوبية تعمل مع أمها فى بيت ثرى من أثرياء الصعيد ، خادمة

تقضى الحاجات فى سرعة وخفّة ، وكانت إذا وجدت مع أترابها من الفلاحات العاملات فى الغيط تباهت وتفاخرت بما تلبس من ثياب وبسائر ما تنعم به فى بيت صاحب الأرض ، وفى آخر ليلة من ليالى رمضان منذ أعوام ، جاءت نوبية إلى جماعتها بعد إفطار الصيام ، وظلت تقصّ عليهم من أنباء البيت الكبير ما قصدت به إظهار فرحتها، وما قصدت به إلى إغاظة أصحابها وإشعال نار حسدهم » ص ٩٩

أرادت القصة ان تقدم الفروق الطبقية بين مجتمعين ، مجتمع غنى هو مجتمع السادة ، ومجتمع فقير هو مجتمع الخدم ، ولأن الفقراء لديهم دائما أحلام وطموحات التطلّع ، حكت نوبية كى تتفاخر على الفقراء من أمثالها إمعانا فى زيادة إحساسهم بالفقر ثم الحنق على الأغنياء (المروى عنهم)، وكأن شخصية الفتاة تضرب بها القصة على وتر وصف مجتمع الفقراء وعلاقاتهم ببعض ، وهم جماعتها النوبيون الفقراء ، وفى الآن نفسه، كل ما يرويه لهم يحمل بعضاً من المبالغة . وهنا يظهر الخيال التعويضى عند الفتاة الفقيرة ، رغبة فى الصعود الطبقى أكثر من الرغبة فى التحرر الإنسانى عند النوبية الخادمة الفقيرة ، وهذا الفعل

يبرره حياتها المتواضعة وسط الفقراء أمثالها وما يتناقض مع حياتها التى تعيشها فى خدمة الأغنياء .

مع سير القص يقرر سادة البيت زيارة موتاهم فى البر الآخر «وكان أهل القرية يدفنون موتاهم فى الشاطئ الآخر وكأنما عادة قدماء المصريين ظلت مُتّبعة إلى اليوم ، فمازال النهر العظيم يؤدى وظيفته فى فصل الأحياء عن الأموات» (ص ١٠٠) . ثم يسهب القص فى وصف إلحاح نوبية على الذهاب معهم لزيارة القبور ، وهى تلح على أسيادها وهو يرفضون وتلح ويرفضون ، فتعزوى للبكاء فى ركن من المنزل ، وفجأة يسمع صوتها «لسعة عقرب اسعفونى» ، إلا أن القدر يسبقهم فتصرخ أم الفتاة «واكبدى يا بنتى أردت أن تعبرى النهر معنا ، فها أنت قد عبرته» .

إن المفارقة التى تقدمها القصة المتمثلة فى تمنى الفتاة للذهاب إلى البر الآخر لزيارة القبور ، ثم ذهابها جثة متوفاة كى تظل به نهائياً تحدث بين يوم وليلة ، وكأن إلحاح عبور النهر الذى افتعلته الفتاة قد تحقق لها ، لكن وهى جثة هامدة ، عبرت النهر بالفعل ، لكن إلى القبر .

وهذه قصة تحمل عنوان «خلود» وهو اسم البطلة نفسه

الذى يصفها القص متعجبا من أمرها ، فهى على استعداد لإغواء كل الرجال وحالما وقوعهم فى أسرها تهجرهم غير آسفة « عجبت من أمر » خلود » هذه ظلت تغرى المثّال المسكين إغراء مُلحاً، فلما أيقنت من قلبه تدللت وتجنّت (ص ١١٢) .

هذه أولى مفاتيح شخصية المرأة كما يطرحها راوى القصة ، والتى تقع تحت سلطة عُقدها الخاصة ، حيث تراود الرجال فإذا ما اطمأنت إلى وقوعهم تحت سلطة أنوثتها أعرضت عنهم وكأن شيئاً لم يكن ، فهذا مُغفل عظيم يدخل منزلها حاملاً تمثالا هو آية فى الفظاعة والنشوز فى الفن، فتبتسم له وتقبل هديته فى ظرف وتلطف ، وهذا شاعر سخيف مجنون لا يعرف من الشعر إلا أن يظهر بهذا المظهر المزرى القذر يكتب لها قصيدة تضحك، لبعدها عن كل ما له مساس بالشعر الجميل من قريب أو من بعيد، فتبتسم له وتأخذ القصيدة فى رفق كأنما هى حجاب ستضعه على قلبها ليقيها عين الحسود، وهذا مغن يقضى نهاره باكيا مستبكيا يأتيها بنشيد للحرب كله بكاء ورخاوة، فتسمع لغنائه وتأخذ «الاسطوانة» منه لتضعها فوق «الفونوغراف» فى رقة محيّرة ،

وهذا ممثل ، وهذا كاتب ، وهذا فيلسوف أيضاً كل هؤلاء المأفونين المدعين المجانين يجالسونها وهى تبتسم فى وجوههم وتتظرف معهم (ص ١١٥). لقد أسرفت القصة فى وصف شخصية المرأة خلود المريضة بنفسها ، فهى امرأة للجميع وهذا نموذج لامرأة تسعى لإغواء جميع الرجال ، ووسيلتها للانتقام من هؤلاء الرجال نتيجة لعقدة خاصة تجاه الرجل لم تنبئ عنها القصة ، وقد اختارت لها القصة هذا الاسم دلالة على خلودها داخل كل من تنصب حوله أغراضها فإذا ما وقعوا أعرضت عنهم .

أما القصة الطويلة التى تسير على هذا الأسلوب نفسه التى تعبر عن أفعال خلود ، فلهذا المثّال الذى جعلته يحبها حبا حقيقيا ثم يصرفه أسلوبها وقربها الزائد منه عن الدخول إلى امتحان كلية الهندسة «لقد ذهبت جهوده هباء هذا العام ، ولم يجسر على أن يتقدم للامتحان ، بل أنه لم يمتحن إلى اليوم ، أنه لم يعد يفكر إلا فى خلود» بل تظل خلود تشجعه على أن ينطق الحجر قائلة «مالك ومال الهندسة ؟» ، ولم تنثه من حديثها إلا ويقسم المثّال معاهدا أن يهب نفسه وحياته لمحاولة إنطاق الحجر وعندما يحاول الرجل إجادة

حفر التماثيل ويصفه الراوى وقد ظل الأشهر الطوال مغلقا على نفسه حجرته الضيقة لا يكاد يرى أحداً ، وينسى طعامه حتى يحس الدوار ، وينسى نومه حتى يشحب ويصفر وتخور قواه ، ويسعى إليها به فما يكون منها إلا أن تقابله بالسخرية والاستهزاء والاستهتار « يا حبيبى إن هذا التمثال يضحكنى، كسّره بربك أو احفظه عندك ، فقد ينفع أن يكون أى شئ آخر سوى أن يكون هدية أقبلها لأضعها فى قصرى » (ص ١١٤)

هكذا بيسر تستطيع أن تفل من عزم المحب الذى أنفق من نفسه ومن جهده الأيام الطوال ظناً أنها سوف تلقاه بفرحة ، لأنها مزاجية مغرور غير محبّة وتعرف أنه لولا حبه لها ما سلك هذا المسلك ، تطيح بكل أحلامه وهى صورة للمرأة المدمرة ، بل إن أوهامها توحى لها بان ما تسكنه قصرا ، على الرغم من وصف المثّال له بأنه كنوع من رد الفعل تجاه قولها وإن لم يجهر لها بهذا الرأى « قصراً ! هذا المنزل الحقير قصر..! وقصر لا تستطيع ان تحتفظ فيه بمثل هذه التحفة الفنية». وهذا ما يؤكد أيضا مرض شخصية خلود بداء الوهم الذى يجعلها تعتقد أن منزلها الرث بمثابة قصراً .

ثم تضع القصة نهايتها بنهاية شخصية هذه المرأة نفسها عن طريق الرثاء لها «لقد جنت خلود .. مسكينة خلود ، لقد جُنّت دون شك .. أنها تمعن فى الجنان ولكن ماذا كان يمكن أن ينتظرها ما دامت تعيش فى هذا المنزل العجيب الذى تدعوه قصراً ، وماذا كان ينتظرها ما دامت قد أصرّت على أن تلقى هؤلاء المأفونين المغرورين كل يوم بالترحاب وتقبل هداياهم»

إن تكرار السؤال الاستنكارى عمّا يمكن أن ينتظر خلود لهو الدلالة الكبرى على تأكيد استحقاقها لما وصلت إليه من ناحية ، وجزاءها جاء من جنس عملها من ناحية أخرى . خلود تحاول أن تحصل على «سلطة» وليس على » حق » وتستخدم الطرق الملتوية (الإغراء الجنسى / التكلف / التملق) وبالتالى تنتهى نهاية بائسة ، وفى رسم هذه الشخصية نقد لما قد تقوم به المرأة اختصارا لدرب المعاناة وتشويها لمفهوم الحرية .

شخصية المرأة الثانية هى آمنة التى تظهر فى قصة (حديث آمنة) ، فلقد صنعت المصادفة من مرور آمنة على

شاطئ البحر أمام الراوى ومن معه التى تشير إلى آمنة بالبنان مُعرّفة لها ،فهى تعمل مدرسة فى المدرسة، ثم قاصة حكايتها، ويتخلل القص حديث آمنة عن نفسها ، لها أخت وهما وحيدتا أبويهما ، والأب له صديق يعمل معه بالتجارة ، الأب له رأس المال والصديق له العقل والخبرة ، وهذا الرجل متزوج من امرأة هى أقرب إلى الشراسة منها إلى الإنسانية. فتبدأ الحكاية بتذكر تلك السيدة لحديث لها مع آمنة عندما عادتها ذات يوم فوجدتها فى حالة من الاضطراب والتوتر الشديدين ، وفجأة تبدأ آمنة بالبوح لها بالحكاية .

» عندما مرضت أختى الصغيرة مرضها الأخير فعادها الطبيب وفى صحبته عمّى سعيد كما كنت أدعوه ، فقد ألفت أن أراه ، كان صديق أبى وشريكه فى تجارته وزوج ابنة عمّه التى كانت تزورنا وكأنها مضطرة إلى تلك الزيارة .. كان عمّى أكثر من أبى علماً وأقل مالا .. كان مثقفاً ثقافة ممتازة، عاش فى أوروبا أعواما وزار أكثر بلادها ودرس عن كثب أسواقها وكأنما يميل إلى التجارة فلم يسعفه رأس المال» (ص ١٢٤)

هكذا صوّرت آمنة هذا الرجل - الذى يُعدّ بمثابة الأب

لها - مُعدّدة مميزاته ومركزه الحقيقى فى تجارة الأب وهى معلومات لابد لها من أن تحيط بالحدث الحقيقى ، المتمثل فى تطور العلاقة بينها بوصفها فتاة صغيرة حنونة ، وبين هذا الرجل الذى يعانى من صلف وسوء زوجته والذى يُعدّ فى مركز الأب ، خاصة بعد ملازمته لهم إثر موت أختها الصغيرة من جراء المرض .

ثم تبدأ آمنة بالانتقال الحدث إلى مرحلة تطور العلاقة بينها وبين عم سعيد صديق الأب وشريكه وكما كانت تناديه «ألفت عمى سعيد وأحببته حبا بدأ أبويا وانتهى عنيفا ، ولعله هو الذى أيقظ هذا الشعور النائم الحالم بالحياة والحب، فمنه سمعت أولى كلمات الإعجاب الملتهبة بالعاطفة الصادقة ، ولكنه كان يقاوم هذا الحب مقاومة عنيفة لا من أجل زوجه ولا من أجل هدى ، فهدى تلك ابنته ولكن من أجلى أنا ، كان يقول لى أن الفرق بيننا فى العمر أكثر من ربع قرن ، فإن أسعده هذا الحب مدى الحياة ، فلن يسعدنى أنا إلا أعواما قصيرة ، وكنت أنفى عنه هذه الفكرة .. وفجأة عرض علىّ أن أتزوجه ، فبُهتّ لهذا العرض . وكنت اسمع أنه كاره لعيشه مع زوجته ولكننى كنا قد الفت هذه الأخبار لأنه لم يهنأ فى

عيشه معها يوما، ولكن حبه لهدى ابنته كان مضرب الأمثال ، و كنت أعلل بقاءه مع زوجه واحتماله أخلاقها بحبه لهدى .

فماذا حدث ؟ قلت له : إنى لا أريد ، قال : فكّرى فى الأمر، وتركنى، وفكرت فوجدته مستحيلا» (ص ١٢٦)

هكذا سرت العلاقة بين الرجل المنسحق عاطفيا من زوجته ويعانى معها والفتاة وحيدة الأبوين التى تربت تربية مغلقة داخل المنزل ، وتجد فى عواطفه لها متنفسا لها ويجد فيها هو الآخر إشباعا لما يفتقده ، إلى التفكير فى الزواج الذى ترفضه الفتاة وتراهن على أمور عَدّة سرعان ما ينكشف لها أن مراهناتها عليها قد سببت لها وللرجل خسارة كبيرة .

أولا ينفصل الرجل عن تجارة أبيها بُعداً عنها وتخسر تجارته ويُشهر إفلاسه ، ثانيا تقابله صدفة عبر سيرها فى الشارع فتجد ان شكله يوحى بأنه يحمل من العمر ثمانين عاما وهو فى الخمسين ، فقد ظهر عليه الشيب وملأت التجاعيد وجهه وبهت نور عينيه حتى كاد يطفأ ، ثالثا ابنته هدى التى كانت تلميذتها قالت لها ذات يوم شاكية ، ليتك أمىّ، وهذا إن دلّ على شئ يدل على معاناة الطفلة هى الأخرى من قسوة الأم .

على الرغم من الصورة التقليدية وبعض التكلف فى الأحداث الذى ظهر فى القصة ، إلا أنها قد أشارت إلى أمور عدّة هى :

١ - وجود عنصر الغيرة بين زوجة الرجل وام الفتاة نتيجة لاعتقاد أم الفتاة أن أبوها كان سوف يتزوجها ، وقد يكون هذا فى القدم منذ أن كان الأهل يقررون زواج الطفل من ابنة عمّه للملمة قريبته ابنة العم قبل حصول الأغراب عليه .

٢ - رفض المجتمع لمثل هذه العلاقة الذى خشت منه الفتاة أولاً ، وما جعلها تتهيب أكثر تحذير حبيبها وهو فى سن أبيها لاعتبار سعادتها معه لن يَدُمْ أكثر من سنوات قليلة .

٣ - على الرغم من نُبل الفتاة فى رفضها للرجل كى لا تهدم الأسرة، وكى تظل تنظر إلى تلميذتها بعين قوية وكى ترد على السؤال الذى ظل يطاردها ؛ هل يمكن أن تكون الفرقة بين أم وابنتها خيراً ؟ ، إلا أنها شعرت أن كل ما راهنت عليه عندما رفضت استكمال تلك العلاقة قد ضاع ، فتجارة الرجل فشلت ، وضاع منه كل شئ حتى هو نفسه ،

وابنته تمنت أن تكون هى أمها .

و تنتهى القصة بإعراض الفتاة هى الأخرى عن كل الناس ونأيها بمبادئها التى أبت عليها أن تهدم تلك الأسرة ، وتفضيلها للوحدة المطلقة دونا عن البشر، وتطرح نهاية القصة سؤالا على قارئها عبر صديقتها التى بادلت معها الحكى ؛ تُرى أخيراً كانت ما فعلت آمنة أم شراً ؟ لتترك تأويل ذلك للقارئ . بما فى ذلك التساؤل عن القيم التقليدية التى تؤدى بأصحابها إلى زيجات فاشلة .

وإذا كانت القصص السابقة التى تصف كل منها حالة خاصة لامرأة وقد سُمّيت كل قصة باسم تلك المرأة (نوبية / خلود / آمنة) فإن قصة «الحقيقة» التى تصف هى الأخرى حال امرأة لكن دون أن تذكر لها اسما من الأساس كى لا تسمّى القصة به ، يمكن ان توصف هذه القصة بأنه وصف لحالة أكثر منها وصف لشخص ، القصة بعد عنوانها تذكر الآية القرآنية :

«هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون »

ثم يبدأ الراوى فى وصف امرأة » تململت فى فراشها وظلت تنظر ذات اليمين وذات الشمال ثم تغمض عينيها

وتفتحهما ثانية وتفكر أين هى .. هيه .. أين هى ؟ .. آه .. هى فى المستشفى ، وقد جاءت إليها منذ أيام ؟ منذ أسابيع ؟ منذ شهور ؟ لا تدرى ولكن لما جاءت ؟ يقولون أنها مصابة بمرض عقلى أنهك أعصابها ، وحياتها فى خطر من جرائه .. هاها ! مضحك أهذا كل ما فى الأمر .. أهذا كل ما فى الأمر؟ ولكن أين أختها ؟ لقد كانت جالسة هنا منذ حين ، ولقد أوصتها ان تكتب كل ما تمليه عليها ، ولكن الظاهر أنه لم يكن هناك ما يُملى ، فقامت وضحكت ضحكة عصبية عالية ، هاها الساذجة ، الا تدرى أن رحلاتى فى عالم الأرواح أصبح يحوطها جو غريب جو يقبض الأنفاس فلا أستطيع التحرك ولا التكلم ولا .. ولا التفكير .. تُرى هل أوفق ؟ اعنينى أيتها القوى الخفية ، أعينينى ، ارحمينى ، فما فى مطلبى إجحاف ولا ظلم ولا طمع ، كل ما أريده هو أن أعرف الحقيقة» (ص ١٥٥) .

يمثل وجود الآية القرآنية أول القصة دالا على فحواها ، فإن (هى) الموصوفة تدفع ثمن محاولاتها لمعرفة الحقيقة الكونية ، بدليل وصف الراوى لها بوساطة ذاكرتها فى ظل وجودها فى المستشفى لمدة غير معلومة أولا ثم يختلط صوتها

بصوت الراوى الذى ينتهى دوره عند السؤال عن أختها ، كى تكمل هى باقى قص المعلومات التى تفيد تعلقها بعالم الأرواح ومحاولتها التوغل فيه ، فقط لمعرفة الحقيقة ، فأية حقيقة تقصد ؟ هل حقيقة الكون ، أم حقيقة السر الإلهى ؟ .

أنها أسرار الكون التى حاولت أن تعرفها ، وقد وصف الراوى مزيدا من صراعها وتضاربها بين الواقع المعيش من قِبَلْ البشر ، وإحساسها بالتفوق عليهم ، وبين الغيبيات التى تحاول أن تعرفها وهذا خارج عن قدرة البشر العادية ، لذلك تحدث الفجوة بينها وبينهم » وها هى ذى الأيام تجرى سريعة والفتاة يزداد نحولها وضعفها ، ويزداد احتقارها كل شئ فى العالم إلا ما تفكر فيه ، كل متعة تنظر إليها كما ينظر الشاب إلى ألاعيب صباه ، وإذا ما رغبها أحد فى أية لذّة أو سلوى هزت كتفيها وقالت : «لست أدرى ما هذه السذاجة ؟ لقد ألقى إليكم مدبّر هذا الكون بهذه الألاعيب لتلهوا بها عن اللذة الكبرى ، لذة العلم ، لذة معرفة الحياة وما بعدها» ص ١٥٧ .

فإذا كانت هذه المرأة امرأة عادية لم يكن ليصل بها عقلها إلى هذا التفكير، بل هى امرأة خاصة تفكر فى الغيبيات

والعلم وتريد الوصول إلى حقائق لم يصل العلم نفسه لها ، وهنا لابد من أن تبذل فى سبيل إصرارها على ذلك كل شئ بما فى ذلك حياتها نفسها ، فتوسط تفكيرها العميق فى الوصول إلى هذا المستحيل تفقد كل حياتها » رهبة شلّت حواسى ، لقد امتزج النور الذى اتبعه بالظلام حوله ، جو غريب لا هو ظلام ولا هو نور ، شئ ثقيل ينزل على رئتى ، الكلام عسير والتنفس شاق .. وصوت صرختها ، قوية كالرعد مرعبة محشرجة ، ثم ساد الصمت ، صمت عميق ... » ص ١٥٩

لقد جاءت صورة المرأة فى المجموعة دائما تعانى وتفقد وتبذل ، عائشة فى حكايات الجدّة تدفع ثمن طيبتها وقصور عقلها ، والمرأة العاملة فى قصة «أنا الورد» تدفع ثمن خروجها إلى العمل فى هذا العالم الصاخب وتتمنى أن تكون مثل البستانى و خلود فى قصة «خلود» تدفع من نفسها ثمن غرورها ولعبها بكل الرجال ووهمها فى الحياة وسعيها دائما وراء المجهول وشرّها المُقنّع بالحب الذى تخدع به من تعرفه . وآمنة فى قصة « حديث آمنة » التى تجد الحب مع رجل فى سن أبيها وسرعان ما تتحكم فيها مبادئها ويسيطر عليها

رغبة عدم هدم الأسرة فى مقابل سعادتها الشخصية ، ومن ثم لا تنهار الأسرة فقط ، بل تنهار حياتها هى وتعيش على ذكرى أيامها مع هذا الرجل ، وتعافى نفسها معرفة كل الناس حتى عملها لا تذهب إليه . وأخيرا المرأة فى قصة الحقيقة التى تدفع حياتها ثمنا لمحاولة معرفتها لشئ فوق معارف البشر .

يتناول هذا الجزء من الكتاب - أيضا - جهود **أمينة السعيد** (١٩١٠- ١٩٩٦) مُجايلة **سهير القلماوى** - وكانت واحدة من المجموعة الثالثة للبنات اللاتى التحقن بالجامعة ، ففى عام ١٩٣١ انضمت إلى قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول وكانت أول فتاة تلتحق بهذا القسم ثم احترفت مهنة الصحافة فى عام ١٩٣٤ أى قبل تخرجها بعام ، وقد استطاعت طوال عملها الصحفى أن تخرج الصحافة من إطار التعبير والتأثير إلى مرتبة الزعامة وقيادة المرأة بأسلوب قوى وشجاع ، فتدرجت فى النجاح حتى أصبحت فى عام ١٩٧٦ أول امرأة ترأس مؤسسة صحفية كبرى هى «دار الهلال» وهى من أقدم وأكبر المؤسسات الصحفية فى العالم العربى ، اختارت ان تكون قضيتها

الرئيسية في الحياة هي أن تنال المرأة موقعها المهم الذي يجعلها قادرة على أن تنشئ أجيالا قوية ، فالدفاع عن حقوق المرأة كان في ذهنها واجبا وطنيا يجب أن تتبناه ، وتحول الاقتناع التام بهذه القضية إلى رسالة تبنتها مدى الحياة ، فأصبحت لا تتوانى عن المطالبة بحقوق المرأة وبإقناعها بأن لها في الحياة دور مهم ، وقد كرّست لهذه القضية القلم والفكر لمدة تزيد عن الخمسين عاما .

«وعندما بدأت في تحرير باب» اسألوني «في الأربعينيات كان تحت عنوان» اسأليني «متوقعة ان ترسل لي المرأة مشاكلها ولكني فوجئت أن معظم الرسائل من الرجال فتحول اسم الباب إلي» اسألوني «وكان ذلك في عام ١٩٤٥ أي أنه مر عليه الآن خمسون عاما بالتمام والكمال ، ثم أصبحت رئيسة مجلة حواء في عام ١٩٥٥ ثم رئيسة تحرير المصور ورئيسة مجلس الادارة في عام ١٩٧٦» (٢٧)

صدرت أولى روايات أمينة السعيد تحت عنوان «الجامحة»(٢٨)، وتعد هذه الرواية هي النص الروائي الأول الذي تكتبه المرأة المصرية المبدعة منذ اندلاع ثورة ١٩١٩، حيث لم يسبقها سوى عمل النساء الرائدات في الصحافة كي

يعضدن الدور التحرري الذي سعت المرأة لنيله في المجتمع ولنيل المجتمع نفسه لحريته من بطش المستعمر الإنجليزي .

وقد قامت رواية «الجامحة» على فكرة وجود المرأة المركز التي تعدّ مدارا للحكي ومركزا تدور حولها جل الشخصيات ، وكذلك تمر شخصية أميرة / بطلة الرواية يتيمة الأم التي تعيش وحدها مع أبيها - بثلاثة مراحل، المرحلة الأولى تتمثل في مبادئ التربية التي يبثها فيها والدها على الكبرياء والقوة والأنفة والصرامة . المرحلة الثانية هي مرحلة الصبا التي تتعلق بمدى تطبيق مبادئ الأب في حياتها في المدرسة ، المرحلة الثالثة مرحلة الشباب التي تجتازها وحدها بعد وفاة الأب ومن ثم يبدأ احتكاكها الفعلي بالحياة .

أميرة طفلة مرهفة الحس تبدو مشكلتيها منذ اللحظة الأولى من المروى؛ المشكلة الأولى تتعلق بمدى كونها مرهفة الحس رقيقة المشاعر «فأميرة لم تكن فتاة عادية، بل مخلوقا شديد الحساسية بلتها الاقدار بعواطف فيّاضة جارفة ظلت تتطاحن في قلبها مهددة منذرة»، وهنا تتضارب هذه الرقة والعذوبة مع ما يريده لها الأب من قوة وجبروت ، ومع استهزائه بكل ما يقترب من العواطف بصِلة «فكيف غفل

أبوها عن هذه الحقيقة ، كيف سعى إلى تقويتها بكل ما أوتى من جهد وتأثير ؟ أتتفق العاطفة والقوة ؟ كلا، فكلتاهما على طرفي نقيض، وإذا قُدّر واجتمعتا كان الدمار النفسي الكامل» ص ٩ . المشكلة الثانية ما يسطو على قلبها من خوف يوميا من لحظة الغسق.

بداية يطالعنا الراوى واصفا لحظة المروى الأولى التى تتمثل فى وقوف أمير على أطلال التذكر مسترجعة كيف يسطو على قلبها ذلك الهم الزائد والحزن العميق إثر نهاية النهار وبداية الليل وهو ما يعرف بـ «الغسق»؛ ميل الشمس إلى الاحمرار إنذارا بغروبها فيبدأ الراوى بذكر تفاصيل مشاعر شخصية أميرة وهى تتطلع إلى الشمس أن غروبها فيقول :

«لم تعرف أميرة فى يوم من الأيام مثل ذلك الشقاء الذى استبد بها، وهى تقف فى شرفتها الحجرية الواسعة تتأمل الأفق الأحمر بأشعة الشمس الغاربة ، فلا ترى فى الجمال الماثل أمامها إلا مقدمة لشئ تخافه وتكرهه لم يتغير إحساسها نحو الغسق بتغير أطوار حياتها، فكما كانت فى طفولتها تكرهه وتخشاه ، ظلت كذلك فى شبابها تكرهه

وتخشاه ، وتجد فى عتمته الحائرة بين النور والظلام شعور نذيرا بحيرة قلبها بين السعادة والشقاء ، وظل هذا الشعور يطاردها كل مساء فيتملكها إيمان عجيب بأن الغسق محنة وعقدة نفسها» الرواية ص ٥/٦ .

إن لحظة «الغسق»؛ احمرار الشمس مؤذنة بالغروب وزوال الشمس عن الكون ظاهرة كونية دائمة الحدوث يوميا ، فهل يعنى ذلك أن الشخصية كانت تتعرض لهذه الأزمة بصورة متوالية كل يوم ؟ هذا هو الظاهر من خلال لغة الراوى التوكيدية التى تؤكد على انقباض أميرة ليس لرؤية الغسق فى يوم فقط ، بل على مدار حياتها ، حيث ظلّت هذه اللحظة الكونية هى المرسل للشخصية مقدمة لشئ تتوجس منه / تخافه وتكرهه . وهنا تقع الشخصية أيضا لا تحت مخافة ومغبة هذا الشئ ، بل تحت إبهام الشئ نفسه ، إذ ما هو هذا الشئ ؟ .

ثم رد فعل الشخصية تجاه هذه اللحظة الكونية المستمرة، ويشدد الراوى على خطورة ذلك على الشخصية بأن قرن (شبّه) بين عتمة الغسق وميوعته بين النور والظلام ، وبين حيرة قلبها بين السعادة والشقاء ، ثم نهاية يظهر التسليم

داخل أميرة بأن الغسق هو محنة حياتها وعقدة نفسها:

١- سلطة الأب النموذج

يمكن أن تُسمىَ مرحلة الطفولة التى عاشتها شخصية أميرة بمرحلة سلطة الاب، وهذا ما فرضه عليها الواقع المُر ، فهى طفلة قد ماتت والدتها أن ولادتها ونشأت بدونها ، وتعد حادثة سؤالها عن أمها ورد فعل والدها تجاه سؤالها هو أول صدام حقيقى بينهما نتج عنه خشية الفتاة من أن تتوجه إلى الأب بأى سؤال خوفاً من رد فعله العنيف :

أليس لى أم كبقية الأطفال ؟.

١- نعم كان لك أم يا بنيتى .

٢ - وأين هى ؟

٣ - ماتت عند مولدك .

٤- ألا يمكن أن نستردها من الموت ؟

ولم تغرورق عيناه الدموع ، ولم يبد الألم فى وجهه وإنما اكتسى جبينه صرامة واضحة ، فارتجف قلبها لا لمأساة الموت التى لم تكن لتفهمها ، بل لأن حديثها أغضب والدها وظل على صرامته أياما ثلاثة لا يكلمها فيها ولا يبادلها أكثر من تحية الصباح والمساء ، حتى غمرها الشقاء.. » ص ١١

منذ لحظة الحكى الأولى التى بدأت فيها أميرة تستدعى قصة حياتها تتوالى فى صور متلاحقة بعضها لامع زاهر والآخر قاتم كالح ، كيف اضطربت حياتها وقد أفاض الراوى فى ذكر الحوادث التى استطاع أسلوب الأب من خلالها أن يشوه كل مرحلة الطفولة بالنسبة للفتاة كى لا تعيش هذه المرحلة بجمالها وبراءتها .

يسوق الراوى حوادث تسترجعها أميرة عند انتقالها من لحظة الحكى الأولى إلى ذكر أسباب سوء حياتها بعد ما بدأت تجنيها فى مرحلة الشباب، أربعة حوادث تكشف كلها عن النشأة التى أراد الأب أن ينشئها لابنته؛ فالحادث الأول هو سؤالها عن أمها المتوفاة . الحادث الثانى كما تصوره الرواية أنها «إن تنس لا تنسى يوم كانت تلعب فى حديقة دارهم ، فسقطت على الأرض سقطة اقتلعت ظفر خنصرها ، فجرت إلى أبيها تبكى والدماء تنزف من الجرح والقى عليها نظرة رهيبة صارمة ، ثم قال قبل أن يستدعى الطبيب : إننى خجل منك ، فأنت ضعيفة واهية العزيمة ، يغلبك الألم ، و يهزمك ظفر صغير ، جففى دموعك حالا ، واثبتى أنك أقوى من الجرح مهما بلغ » .

إن سياسة الأب التى رسمها للفتاة كى تنشأ عليها لا تسمح لها بمجرد ممارسة الإحساس بالألم الطبيعى الذى يشعر به أى شخص يتعرض لألم مهما إن صَغُرَ أو كَبُرَ فى السن ، فالإحساس بالألم مما يدفع الحواس كى تعمل ، لكن سلطة الأب تجعله يرفض للطفلة أن تمارس كل ما هو إنسانى من طبائع البشر فيما لو كانت هذه الأشياء – حبس اعتقاده تظهر ضعف الإنسان .

وقد أعقب الراوى هذا الحادث بتدعيم دور الأب وأثره فى مَرْوِيْهِ بأن أفسح المجال فى الثلث الأول من الرواية لهيمنة دور الأب الكامل على الفتاة، وهو على حبه الشديد لها أراد أن يتوحد معها ويدخلها فى شخصيته كى تصير مثله ، وهو ما أتصور أنه قد فرضته عليه شخصيته من جانب وظروف معيشتهما معا وحيدين من جانب آخر ، فضلا عن ما يمكن أن يكون داخل لا شعور الأب من تفضيله لأن تكون هذه الفتاة صبياً ، إذ الأخلاقيات التى راح يغرسها فيها لا يتصف بها إلا الرجال .

الحادث الثالث الذى بدأه الراوى بالجملة المتكررة نفسها «إن تنس لا تنس» والتى تدل على استمرار فعل التذكر لهذه

الحوادث نتيجة لوجودها محفورة داخل ذاكرة أميرة لا تحيد عنها . «لا تنسى أيضا يوم اختلفت مربيتها ووالدها فى بعض الأمور فأصرت المربية على ترك عملها بالرغم من أنها قضت تحت سقف البيت سنوات عدّة وهلعت أميرة لفراقها هلعا شديدا أبكاها بكاءً حاراً ، فتجلت الصرامة على وجه والدها وأشار إليها أن تقترب منه وقال :

١– لماذا تبكين .

٢ – لأننى أحب مربيتى .

٣ – وهل رأيتنى أطردها ؟ .

٤ – لا ، بل هى التى أصرت على الخروج .

٥ – إذا فهى لا تريدنا ، ومن لا يريدنا لا يصح أن نريده أو نحبه .

٦ – ولكنّى لا أقوى على فراقها .

٧ – بل ستقوين على الرغم منك ، ولن تكونى ابنتى العزيزة إلا إذا استقبلت الناس باسمة إذا اقبلوا ، وودعتهم باسمة إذا انصرفوا . (الرواية ص ١٥)

هذا الحادث يؤكد حنين الطفلة إلى المربية التى تمثل لها الأم البديلة ، ولكن طبقا لمبادئ الأب وما ينبته فيها وما رسمه

لها لأن تَكُنْه ، فقد ذكر الراوى عبر الحادث - التى يعدّ ذريعة كيف يستمر الأب على نهجه مع الصغيرة ، ولقد جعلها أيضا تعتاد الفقد ، بدءاً من فقد الأم مرورا المربية وانتهاءاً بفقد كل شئ، حتى صار داخلها تمرد وعدم ألفة مع أى كائن، ثم اعتياد أيضا اللعب بالبشر وتحريكهم كما تشاء . وهو ما يؤكده الراوى بقوله :

«وعلى مر الأيام خف ألمها على الراحلات تدريجيا ، وبدأت تعتاد التنقل شيئا فشيئا وتستمرئ ما فيه من تجديد وتغيير ، حتى جاء الوقت الذى كانت تضيق فيه بالمربية إذا طال العهد بوجودها، وكما كانت المربيات يتغيرن فى البيت كانت صديقاتها يتبدلن فى حديقتها ، يأتين إليها بدعوتها ، فتقبل عليهن بكل ما فى قلبها من قدرة على الحب والوفاء ، وتتصل الصداقة بعض الوقت ، ثم تنفصم عراها بدافع مللها منهن، فيذهبن ليفسحن الطريق لفوج جديد ..! (الرواية ص ١٧) .

لقد تسبب أسلوب الأب فى تنشئتها بوساطة القوة والقمع فى فساد علاقتها بالبشر من جانب ، وعدم استواء شخصيتها من جانب آخر . » ما كان ليهمها تغير الصديقات أو ثباتهن، وغضبهن أو رضائهن »

لقد تلخص الجزء الأول من الرواية فى المبادئ التى أخذ الأب يزرعها فى الطفلة وهى :

١ - دعى الحياة تسير بمن فيها : نفر يجئ ونفر يروح وأنت واقفة فى مكانك لا تتحركين .

٢ - لا يصح أن نجثو لمخلوق ، ولو كانت حياتنا فى يده ، ففى جثونا مهانة وفى ترفعنا عظمة وجلال .

٣ - كونى قوية كالحياة ، والا صرعتك الأيام بعد جولة واحدة .

١ - ألم أعلمك غير مرة أن تردى الإهانة بمثلها ؟ فالدنيا لا تعترف بالضعفاء والبقاء فيها للأقوى .

٢ - الممتاز لا يصح أن يكون واحداً من ذلك القطيع البشرى الذى يسعى إلى البقاء دون هدف يرمى إلى بلوغه .

لقد تدرج خطاب الأب إلى أميرة وهى طفلة ثم إليها وهى فتاة طبقا لمراحل حياتها بما يحقق لها أمرا واحدا هى أن تكون على درجة كبيرة من الشراسة وتتمتع بشخصية انتقامية وبقوة زائفة يدعمها الانتقام من كل من تسول له نفسه الوقوف أمامها ، فالاستغناء عن التعلق بالمربية وعن اللعب وأصدقاء الصِغَر هى مبادئ تسرى على مرحلة الطفولة

، أما التصدى للصدامات والقوة وزجر الأخرسين فهو ما قدّمه لها والدها فى مرحلة الصبا التى تبدأ فيها بتطبيق المبادئ كاملة .

٢ - مرحلة تطبيق المبادئ

المرحلة الثانية من مراحل حياة أميرة هى مرحلة الصبا التى تبدأ معها فى تطبيق المبادئ التى ربّاها عليها الأب منذ نعومة أظافرها ، فقد انتقلت إلى مدرسة خاصة بأبناء الطبقة الراقية ، وهو ما يتناقض مع وضع الأب المادى الذى قال لها ذات يوم «لسنا أغنياء يا بنيتى ليغطى المال نقصنا، ثروتنا كرامتنا ، فاحتفظى بها وإلا أملقت من كل شئ »، فلولا التطلع الطبقى ما فكّر الأب أن يُلحق البنت بمثل هذه المدرسة .

لقد استمر فعل التذكر يسيطر على شخصية أميرة منذ الطفولة مرورا بمرحلة الصبا التى وصفتها بوجودها فى » بمدرسة خاصة كانت مواهب الطالبات فيها تقاس بمكانة آبائهن ، فكانت تغدو إليها كل يوم لا لتتعلم أو تتثقف، بل لتغافل مدرسيها ومدرساتها ، فترسمهم فى صور ساخرة تنطق بما تحمله من استهانة واستهتار ، فإذا انتهى العام

الدراسى جاءت الشهادة بنجاحها وانتقالها إلى فصل أعلى وإن كانت فى الواقع قد رسبت فى كل العلوم ماعدا الرسم» (ص ٤٠)

إن انتقال الفتاة من مرحلة اصغر سنّاً إلى مرحلة أكبر تَبِعَهُ انتقال الفتاة من طور طبائعى إلى طور آخر ، إذ لم تنتج التربية التى ربّاها لها الأب سوى تلك الشخصية المستهترة ، وبدلا من تربية النجاح التى أرادها الأب لها عندما ألحقها بهذه المدرسة - وتنميته داخل هذه الفتاة بات الفشل حليفها. وقد ساعد على ذلك جو المدرسة الذى كانت المنافسة فيه معدومة نتيجة لتحكم رأس المال فيها ، فقد ضوعفت المصروفات لتكون مجمعا لطبقة خاصة من بنات أرستقراطيات مدللات لا يفقهن فى شؤون الحياة إلا الزينة والملبس الأنيق.

ولكن كيف قضت أميرة السنوات فى تلك المدرسة ؟

لقد قرر الراوى إمعانا فى سيطرة النزعة الطبقية داخل هذه المدرسة -على وجود نوع من مراكز القوى بين الفتيات قويات ومنقادات لهن وهو ما يجعلنا نرى أن أمينة السعيد قد أرادت أن ترصد الظواهر الطبقية التى كانت تسود

** معرفتنا **
www.liilas.com/vb3
me3rafty.blogspot.com

المجتمع جميعه ، خاصة وان هذه الرواية صدرت فى عام ١٩٥٠ ؛ أى قبل ثورة يوليو بعامين حيث البنات فى المدرسة كنّ فريقين : أحدهما المعبودات وثانيهما العابدات ، ويشتمل الفريق الأول الكبيرات الناضجات صاحبات السيطرة والسلطان وتتزعم هؤلاء الفتاة «علية» التى يصفها الراوى بأوصاف حسّية تدل على النظرة التى كانت تنظر إلى المرأة آنذاك وفى هذا المكان ، فهى صاحبة العينين السوداوين الواسعتين ، والجسد اللدن الغض والشفتين الممتلئتين جاذبية وإغراء .

أما الفتيات العابدات ، فصغيرات مراهقات تأججت العواطف الثائرة فى صدورهن ، فلم يجدن مخرجا لها إلا فى حب الكبيرات وتبجيلهن . أليست هذه حالة أخرى من حالات الشذوذ التى ترصدها الرواية؟ فضلا عن نقد الرواية أيضا لحال هؤلاء الفتيات غير المُشبعات عاطفيا فى المنزل مثلاً مما يجعلهن يبحثن عن الملاذ فى من هن أكبر منهن سناً كنوع من إظهار الولاء والخضوع ، إذ من الممكن أن يحظين فى النهاية ببعض الاحتواء والحب اللذين لا يمكن أن يقدمهما نوع مثل هذه العلاقات .

وقد جنح الراوى بعض الشئ عن الحكى عن أميرة فى الجزء الخاص بالمدرسة إمعانا فى تصوير حال المدرسة نفسها ، بدءاً من مستواها الطبقى المختلف عن باقى المدارس مرورا بطبقات الطالبات أنفسهن فيها ، وانتهاء بالواقع غير السوى الذى يسود بين الفتيات الذى يصفه الراوى تفصيلاً ؛ إذ «كان لكل كبيرة جيش من المحبات ، ولكن جيش علية طغى وازداد حتى بعث الحسرة فى قلوب منافساتها ، فكن يرقبنها حاسدات وهى تقبل فى الصباح متهادية متمايلة وفى انتظار عشرات وعشرات يتزاحمن على حمل حقيبتها والسير فى ركابها، وكلاهما كان أول مظهر للخضوع والولاء » . (ص ٤١)

إن هذه الطريقة التى وجدتها أميرة تسود فى المعاملة بين الصبايا فى المدرسة لم تكن لتتوائم مع تربيتها الثأرية التى ربّاها عليها والدها ، فهى داخل المدرسة لا تفقه معنى لحب الصغيرات للكبيرات ، ولا تستسيغ طعماً لهذه العبادة الزائفة من الصغيرات للكبيرات ، والتى تتعارض مع ما جُبِلت عليه من أنفة وميل للسيطرة ولذلك ابتعدت عن الكبيرات والصغيرات قانعة بصداقة فتاة تُدعى فاطمة وجدتها منبوذة

وحيدة تعانى الأمرَّين من إعراض زميلاتها القاسيات وسخريتهن ، لأنها كانت قد اقترفت فى اعتقادهن جريمة كُبرى لا تغتفر ، هى شكلها الدميم غير المحبب لمثل هذه الطبقة التى تميل إلى التفاخر والتباهى ، فكيف سوف تتباهى بهذه الفتاة ؟

ولكن السؤال الذى يطرح نفسه الآن ، لماذا تصادق أميرة مثل هذه الفتاة ؟ هل يمكن أن تأتلف معها ؟

أتصور أن نشأة أميرة لها علاقة بتفضيلها لصداقة هذه الفتاة ، حيث تظل هى الأخرى تُنعم عليها بما حرمتها منه الأخريات ، وهو نوع من تثبيت الغرور داخل النفس وتنميته ورعايته ، فكيف يكون شعور فاطمة الدميمة عندما تنبذها كل الزميلات وتؤثرها إحداهن ؟ ألن تدين لها بالولاء ؟ ثم إلا يمثل هذا النوع من الصداقة والمعرفة هو الآخر نوعا آخر من أنواع العبادة التى يمكن أن تُمارس بصورة أصغر بين أميرة وفاطمة ؟ بالطبع فإن رد فعل فاطمة تجاه أميرة الوحيدة التى وافقت على صداقتها سوف يجنح إلى العبادة .

«فى ظهر يوم من أيام الشتاء ، شاءت الأقدار أن تنقطع الصلة بين أميرة ومدرستها بعد ان قضت فيها أكثر من ثلاثة

أعوام ، جلست على مقعد بالحديقة وكانت فاطمة بصحبتها تجلس على الحشائش عند قدميها ما يقصه الراوى يتلاءم مع تفسير الدراسة للعلاقة التى يمكن أن تربط بين الفتاتين أميرة المغرورة وفاطمة الدميمة إذ لو لم يكن هناك علاقة سيادة من أميرة على فاطمة ما كانت لتجلس تحت قدمها على الحشيش فى الحديقة وهى على المقعد تشكو ما تعانيه من غطرسة علية وصلفها ونبذها إياها ، وامتدت يد فاطمة سهوا إلى تراب الأرض المجاور للحشائش ، فجعلت تعبث به عامدة إلى ان اتسخ كفّها ، وعلق التراب بأصابعها وأظافرها ، ويشاء الحظ فى تلك اللحظة أن تمر بهما المربية الأجنبية وتشاهد عبث فاطمة وقذارة يدها ، فينقلب وجهها الأحمر المكتنز ، ويتجلى الغضب واضحا فى جبينها المخطط بتجاعيد الشيخوخة ، فتصرخ قائلة : ما هذا ؟ — ووقفت فاطمة أمامها خائفة ، وقد أخفت يدها خلف ظهرها ، قالت المربية: أرينى يدك ..! فأعادتها متباطئة ، فتجلت قذارتها البالغة واستطردت المربية: أهذه يد فتاة مهذبة ؟ لقد فعلت ما لا يليق بغير فتيات الطريق . وأحمر وجه فاطمة خجلا ، وبرزت على جبينها قطرات العرق برغم برودة الجو ، فامتدت يدها

تمسحها ، وإذا بالاتربة تنتقل من كفّها إلى جبينها ، وتختلط بعرقه فيتسخ كذلك . صرخت المربية : أرأيت ما فعلت ؟ ألا يكفيك دمامة وجهك حتى تضاعفيها بهذا الطين ..! وكانت اميرة فى هذه اللحظة ما زالت فى مكانها ترقب المعركة هادئة، فلما طرقت الجملة القاسية أذنها ، وتجلت لها معايير المربية الوقحة ، اختلطت المرئيات فى ناظريها ، وتملكها ما يشبه الجنون ، فتحركت من مكانها فى حرص القطة المتحفزة ورفعت يدها بالكتاب وهوت به على وجه تلك المربية » ص ٤٩

وهنا تظهر السلطة الثقافية (المتمثلة فى المربية + المدرسة) وقدرتها على التشويه ، لذلك ارتبط رد فعل أميرة الدفاعى تجاه ما فعلت المربية الوقحة طبقا لحكم أميرة على تصرفها – من جُرم بمبدأ أخلاقى ، إذ لم يمر وقت على شكوى فاطمة الحزينة ممن يزجرنها من زميلاتها من دون ذنب اقترفته، فهى لم تخلق لنفسها هذا الوجه ، ثم المربية التى من المفترض أن يكون لديها وازع أخلاقى – طبقا لأنها تتحمل مسؤولية تربية مراهقات ونشأ – تزود هى عن فاطمة عندما تنظر إليها قرّيناتها هذه النظرة السطحية المزرية لا أن تسخر منها وتندد بدمامتها ، ولكن لأنها هى الأخرى قد عيّرتها بقبحها ،

فما كان من أميرة إلا أن تعاطفت مع زميلاتها كى لا ينالها مزيد من القهر من المربية التى من دورها أن تخفف عنها وترعاها ولكن ما هو رد فعل الأب تجاه هذا الفعل ؟

» سكت الأب لحظة ثم قال :

١ – أتعرفين ما فى خطاب الناظرة ؟ .

٢ – لا...

٣ – إنها تشترط لعودتك إلى المدرسة أن تعتذرى للمربية على مشهد من البنات ، ثم أعتذر بعدك عن سوء سلوكك ..!

واصفرّ وجهها هلعاً ! فاعتذارها بهذه الصورة أمر تأباه وتكرهه ، أم اعتذار والدها ، فهو ما لا يمكن أن تحتمله أو تقبله .

١ – قال لها : أأنت على استعداد للاعتذار ؟ .

٢ – لا ..

٣ – ولا أنا .. أنت يا بنيتى لا تتعلمين فى هذه المدرسة شيئاً ، فمن الخير أن تتركيها إلى غيرها . ص ٥٢

هكذا يضحى الأب بتعليم الفتاة فى المدرسة مقابل عدم اعتذارهما معا ، وهو ما تأباه عليهما نفسهما . وبدلا من أن يشجعها الأب على الاعتذار عن الخطأ يشجعها على عدم

الاعتذار ، فينشأ الصدام بين الفرد والمجتمع (سلطة المجتمع) كى تتمادى الفتاة الجامحة أميرة فى أخطاء أكبر بعد ذلك مادامت ترفض مبدأ الاعتذار ويذهبها إلى مدرسة أقل من الأخرى فى كل شئ ، لأنها الوحيدة التى قبلتها من جهة ، ولكى تتفاخر على الفقريات فيها بما لديها من جهة ثانية .

كانت متأكدة أنها كل شئ فى حياة ذلك الرجل المتكبر العظيم فى رأيها - وكان هو يؤمن أنها مثلها الأعلى الذى سوف يعذبها الجرى وراء أهدافه ومبادئه مدى حياتها ، كان ترى أن هذه المبادئ سوف تعذبها لبعض الوقت ولكن ذلك يهون فى سبيل تأمين حياتها ، لذلك كانت نظرته لها دائما نظرة الصانع الماهر إلى تحفة خرجت من بين يديه مثالا فى الدقة والإبداع، و لا شك أن صناعتها كلّفته كثيراً ، فعواطف طفولتها البريئة الجيّاشة سرعان ما كبتها ، ومزاجها الفنّى المُرهف وبوادر أنوثتها الجامحة قد صرعهما ، كى تشق حياتها وحيدة بقوة ، وهو ممتلئ زهواً ورضا عن هذه الصورة الجامدة .

وأعجب من هذا وذاك أنها كانت تنظر إلى أبيها نظرتها إلى البرج العالى (الهرم الخالد الوطيد) عاش قويا وسوف

يعيش دائما قويا لن تنال منه الأيام شيئاً ، وكانت فكرة الموت تخطر ببالها أحيانا غير مقترنة بشخصه ، لا لأنها كانت من الغباء بحيث تظنه رجلا لا يموت ، ولكن لأن قوته المادية والمعنوية لم تتح لها فرصة التفكير فى احتمال موته ، فهو لم يمرض يوماً ، ولم يشك ألماً، بل لم تزده السنون إلا سرعة ونشاطا وقهرا للمحن وبلوغا للأهداف ، وربما كان لإيمانها هذا أشد القوة عليها عندما دفعها إلى عدم التصديق يوم ان كان مريضاً «أبى عليها منطقها أن تقتنع بقدرة العلّة على التسلل إلى كيان أبيها القوى ، والإساءة إليه إلى هذا الحد الذى ينزل به إلى مصاف غيره من الرجال العاديين ، وكان أبوها فى اعتقادها أسمى وأعظم منهم» ص ٨٩ .

لكن بعد تحكّم المرض فيه وتمكّنه منه بدا لها رجلا آخر لا يختلف عن غيره من الرجال ، يتألم ويعبر عن ألمه بآهات لم يستطع أن يتكبر عليها أو يخفيها واستسلم لمصيره تماماً ، بل من كثرة الآلام كان يتعجل النهاية المحتومة، وهنا تنطلق نقطة تحول فى حياة أميرة ؛ إذ كيف ستواجه خبر موته؟ وكيف ستواجه العالم وحيدة بدون سند ؟

سوف تبدأ التطبيق الأكثر عمليه لمبادئ الأب ابتدأ من

تقبلها لوفاته ، حيث علّمها أن تكون كالحياة قوية ، تستقبل الناس إذا أقبلوا باسمة وتودعهم إذا رحلوا باسمة ، وقد كان كثيرا على مثلها أن تبتسم وقلبها مفجوع فى هذا الأب النموذج ، ولكن لان الدموع تسئ إلى غرورها وكبريائها فلم تزرفها حتى عقب موت الأب نفسه .

فتعود إلى المدرسة ، ثم تقدم أمينة السعيد فى سياق الحكى بطريقة غير مباشرة رأيها فى الصورة التى تظهر عليها تعليم البنات آنذاك ، فتصف أميرة وقد عرضت على زميلاتها أن تساعدهن فى تحصيل الدرس «كبتت أميرة ضحكة ساخرة كادت تفلت من بين شفتيها ، فقد كان النُبل آخر ما ترمى إليه والحقيقة أنها أرادت أن تنتقم لنفسها ، وانتشر الخبر بين التلميذات انتشار النار فى الهشيم ، فذهلن فى بدء الأمر لسماعه ، بل تشككن فى حقيقة الهدف الذى ترمى إليه أميرة من وراء هذا الإعلان . وكن على حق فى تشككهن ، فمبدأ السخاء بالمعلومات معروف للبنين ، ولكن البنات ينكرنه و يأبينه ، حتى لأهون على الواحدة منهن أن تلفظ أنفاسها الأخيرة من أن تلفظ كلمة تعاون بها زميلاتها على فهم ما يخفى عليهن ، و تلك أثرة غرستها فى نفوسهن

حداثة عهدهن بالتعلم ..! ص ٦٨

إن منطق تعليم البنات الحديث فرض عليهن هذا النوع من التصرفات التى تنطلق من الأثرة فى التعليم حتى يتفوقن عامة من جانب وكى يتفوقن على بعضهن البعض الآخر، ولأنهن بدون خبرة فى أمور التعليم ، فقد كان هذا رد فعلهن .

٣ - مرحلة الشباب

تعد المرحلة الثالثة من مراحل حياة الفتاة أميرة هى مرحلة الشباب التى سعت فيها إلى احتراف الرسم ، وهى على غرار المراحل السابقة فى حياتها قد استفحلت فيها سجاياها التى نشأت معها أو التى نشّأها الأب عليها وقد كربت لفكرة الالتحاق بمعهد خاص أنشئ فى بيت أثرى ، وصاحبه هو سيد الرسامين فى مصر ويدعى صلاح الدين يعلم فيه تلاميذ لا يزيد عددهم على أصابع اليدين ، ويختارهم من بين الموهوبين فى الرسم ، وقد طربت أميرة لهذه الفكرة فى بدء الأمر ، حيث كان فيه كل ما تنشده من حرية كاملة ، لا تقيدها مواعيد صباحية ، فدروسه تعطى فى المساء وتلاميذه طلبة وموظفون يقومون بواجباتهم الصباحية كاملة ،

ثم يلجئون إليه ساعة أو ساعتين لتنمية هواياتهم وتهذيبها ، ولا يفسدها الاشتغال بغير الرسم ، فضلا عن أن صاحب المعهد كان رساماً قلما تجود الأيام بمثله ، وكان غاية أملها أن تصل إلى ما يقرب من مكانته فى يوم من الأيام .

هناك ضعف فنّى فى النص ، حيث لم تُبرز الرواية مرة أخرى دور الرجل الكبير الذى تعتمد الفتاة عليه فى مراحل حياتها الذى لعبه الأب فى مرحلة القص الأولى ثم يلعبه أستاذها فى مرحلة صباها ، وإن اختلفت كنيته وأسلوبه ، فهو صاحب المرسم الذى يصطدم بها منذ اللحظة الأولى » قال الأستاذ في غير تحية ولا ترحيب :

١ - لماذا تأخرت عن دروسك ؟ لقد بدأنا منذ عشر دقائق على ألاق .

ولم تكن تتوقع مثل هذا الاستقبال ، فغلبها الارتباك وسرت الحرارة فى وجهها وقالت خجلة :

٢ - آسفة لم أكن أعرف الموعد بالضبط .

أشار إلى مقعد شاغر بجوار عائدة ، فجلست فيه تصغى إلى ما يقوله أستاذها للطلبة ، وتتأمله فى ذات الوقت : رأته فى الأربعين من عمره متوسط القامة يميل إلى البدانة ،

وتلتمع فى وجهه البيضاوى عينان فى حدّة عينى الصقر ويقظتهما . أما شفتاه الرقيقتان و أنفه المستقيم فتجاورهما تجاعيد الصرامة والقوة ، ولكن بالرغم من روح الفن الذى ينبعث من كل لمحة فيه ، كانت سماته ولفتاته ونبرات صوته تنم عن منبت طيب كريم » (الرواية ص ١١١) .

إن الوصف الذى يقدمه الراوى عبر رؤية أميرة للرجل الذى فى سن والدها ويمثل عليها مثله سلطة قوية حقيقية يتسم بالتفاصيل ، فهل تهتم بالتفاصيل سواء فى الرجل أو فى زملائها نظرا لطبيعة الفنان الذى يهتم بأخذ الإيحاء من كل شئ ، فهى تنظر آيا إلى زملائها بالتفاصيل نفسها ولكن ببعض السخرية التى درجت عليها مع البشر العاديين » سار قلمها على الورق يرسم خطوط حكمة هوميروس وعبقريته، وإن شغل تفكيرها بتطبيق التقسيم علي زملائها ، فالشاب القوى الأنيق من فصيلة الحصان، ففيه من مظاهر البهيم أكثر مما فيه من الإنسانية المفكرة ،والنحيف المذعور يناسب العصفور فى ذكائه ونشاطه والسمين الطيب فطيرة واضحة فيها من الدسم والخير قسط وافر أما الوسيم فإلى أى فصيلة ينتمى ؟ قنعت بأنه هجين بين

العصفور والحصان (ص ١١٣)

لقد سيطر عليها الغرور مرة أخرى إلى جانب الفراغ الذى كانت تحفل به حياتها ، وهما معا قد حولا حياتها إلى جحيم ، عندما استخدمت أسلحة المرأة التقليدية فى الصعود على سلّم الطبقة ، ولأنها تأخذ كل شئ على يبل التسلية ، فقد أخطأت كل الخطأ عندما بدأت فى مراود أستاذها وزيّن لها غرورها أنها تستطيع أن يستمليه إليها ـ وقد رفعت رأسها فخورة مزهوة باستيلائها على قلب الفنان الثرى الصارم دون جهد بذلته من ناحيتها إلا رغبة فى بسط نفوذها وسلطانها ، حتى صار يلاحقها بنظراته تنبعث من عينين فيّاضتين بالعاطفة وسعدت بنصرها ، فقد منحها فرصا لم تتح لها من قبل ، فعرفت فى بيته خيرة أفراد الطبقة الراقية ، ومنهم رعاة الفن المخلصون ومنهم المتعجرفون ولكن أستاذها كان بينهم مهيبا يوقره رجالهم ويجله نساؤهم ويدين له المخلصون والمدعون بواجب التجلة والاحترام .

وكما أجمعوا على توقير أستاذها وتبجيله ، أبدى رجالهم ما أذكى نيران الغرور فى قلبها ، فكانوا يتوددون إليها ويتسابقون إلى اكتساب قلبها وانتزاعها من مُعلّمها وكان هذا

يرضى نفسها الحائرة الملولة التى تبحث عن التسلية والمغامرة عسى أن تجد فيهما مهربا من نفسها المتعطشة إلى الراحة والاستقرار ولم تكن التسلية والمغامرة لتتحققان فى صيد سهل يسير مثل زملائها الذين أقبلوا هم أيضا عليها ، ولم تبذل جهداً مذكوراً يجعل لإقبالهم لذة محسوسة ، فهى ملولة بطبعها ، ولذلك تحوّل اهتمامها نحو أحدهم وهو الشاب الوسيم محمود لكنه يقابلها بلا مبالاة ، ولما رأته عصيًّا على الترويض اعتبرت سلوكه إهانة شخصية توجب إذلاله بقدر ما أساء إلى أنوثتها وكبريائها .

لذلك أخذت فى إعداد خطة من الخداع بالحب كى توهمه به إمعاناً فى إهانته على رفضه الخضوع لرغباتها «أنت موهوب وفى مقدورك أن تكون فناناً مذكور الشأن . أحقاً ما تقولين ؟ ، وكادت ضحكة ساخرة تخرج من بين شفتيها ، لولا أن كبتتها فى الوقت المناسب، فقد كانت تعرف أن ابتعاده عن الرسم أكبر جميل يؤديه للفن» ص ١٣٤ .

ونتيجة لتربيتها وشخصيتها الجامحة ، تنسى أستاذها وتتطور العلاقة بينها وبين هذا الشاب لا لغرض الحب كما توهمه ، بل لسحقه وإذلاله وتركه بمجرد أن يهفو إليها ،

فيصور القص الفرق الشاسع بين تصرفها معه وما تضمره لها لا لشئ اقترفه سوى أنه لم يخضع لسلطانها بمجرد أن نظرت إليه «.. وتقابلا خارج المعهد ، فشغل ذهنها بالمقارنة بين هذه النزهة الشعبية وبين دعوات أستاذها وسيارته الأنيقة ، وتساءلت عمّا عسى أن يقوله الفنان لو علم أنها تتسكع فى الطرقات مع شاب تافه تكاد ثيابه العتيقة تصرخ فى طلب الرحمة ، وتلفتت وراءها خشية أن يكون أحد على مقربة منها فيشهد نزهتها المُهينة ، ولكن الطريق كان خاليا الا من أشباح تسترت بالظلام» ص ١٣٧

لقد كان التضارب فى شخصية الفتاة هو الذى يؤذيها دائما ويفقدها كل شئ، فهى تتكلف الحب والفرحة ببهجة النزهة على حين أن داخلها لا يحمل سوى الازدراء لهذا الشاب الذى تعددت نزهاتها معه واطمأنت إلى استئثاره بالحديث عن إعجابه بها وهيامه وقوتها الجارفة التى بهرته منذ أول يوم رآها، وهى زيادة فى تحقيق أغراضها ولا تلبث أن تستعذب عذابه فتمعن فى جموحها مبتكرة ألوان جديدة من الحكايات تضاعف بها مذلته ، فهى تارة تحدثه عن المعجبين بها من أصدقاء أستاذها مفاخرة مزهوة بترديد ما

كانوا يهمسون به فى أذنها ، وتارة أخرى تشير إشارات عابرة مقصودة إلى بيتها الكبير و مالها الوفير ، وما تشترطه من توافر ذلك فى زوجها المأمول ، وقد تختار الصمت لتستمع إلى أحاديثه ساخرة هادئة أو لا تفعل هذا ولا ذاك مؤثرة أن تنحصر قسوتها وجفوتها دون سبب أو تفسير . حتى إذا اطمئن قلبها إلى ما رسمت له خطواتها من إذلال الشاب ، اتجهت إلى عمل مجموعة من المغامرات الطائشة التى اندفعت إليها راغبة أن تقضى على سأمة تلازمها كل أوقاتها حتى وقت انشغالها فى أى عمل ، وقد توالت عليها الوجوه الجديدة لتختفى سريعا يوم أن تملّها وتسأمها ، من هذه الوجوه باقى زملائها : زكى الريفى الثرى ذو الطابع الخشن والجوهر البوهيمى ، وعطية أو الفطيرة البشرية الدسمة ، ومنها إبراهيم العصفور المذعور ، بل منهم أصدقاء أستاذها الأخصاء ، وقد عرفت كيف تصل إليهم واحداً بعد واحد وامتدت صلتها ببعضهم شهورا متعاقبة ، وقصرت ببعضهم الآخر أياما معدودات ، إلا أن الأولين كالأخريين لم يتركوا عند ذهابهم غير شعورها بالراحة لخلاصها منهم ، طبقاً لمقولة أبيها (إن العواطف جامحة تلحق بصاحبها

الأذى، فلا تستسلمى لها وإلا ذهبتى ضحيتها) .

ثم تُكتب نقطة النهاية فى حياة أميرة عندما هاجمتها صديقتها خديجة بعد انتشار سلوكها خاصة عند صداقة الرجال :

١ – كم بلغت من العُمر ؟

٢ – الثالثة والعشرين .

٣ – ومازلت تتخبطين ، إن الأيام تمر يا صاحبتى ، فأسرعى بالاستقرار قبل أن يستعصى عليك .

٤ – ماذا تقصدين ؟ .

٥ – وهل فيما أقول غموض أو إبهام ؟ أريد أن تتزوجى إذا كانت الفرصة مواتية ، فمثل هذا العبث يسئ إلى اسمك ، ويحط من قدرك .

٦ – لا يهمنى كلام الناس . » ص ١٤٨

الخطوة التالية التى تخطوها أميرة حسب غرورها الزائف وعنادها الكبير تتمثل فى التفكير فى الزواج ، ولكن بمنطق الغرور والكبرياء والحسابات نفسه ، حيث تراءى لها حماية أمينة من الطيش ، وردا لاعتبارها ، وعنادا وتحديا لكلام الصديقة ، و هى تخاطب نفسها بلغة الغرور نفسها «لم يكن

الزواج عسيرا عليها ، وقلبها يحدثها بأن أستاذها مازال ينتظرها وأنه لا شك منتظر فنظراته الساهمة ووجومه الدائم وترقبه المستتر الذى يلاحق به حركاتها وتصرفاتها ، تلك أدلّة دامغة على أن مكانتها من قلبه لم تتزعزع أو تضعف ، فضلا عن أنها بزواجها منه تكسب نصراً ينحر قلب الفتى الغرير، ويثبت لخديجة خطأ أقوالها وظنونها» ص ١٥٢

هكذا فكرت بالطريقة نفسها فى خطوة مصيرية مثل الزواج لا لرغبة صادقة فيه ولكن إمعانا فى أن تثبت أنها لا تزال مرغوبة ، فضلا عن عقدة هيمنة الأب التى كانت تسيطر عليها هى فى اعتقادى وراء ارتباطها بالأستاذ الذى اكتفت له الرواية بهذه الصفة دون ان تذكر له اسما وهو فضلا عن سجاياه الموصوفة وأسلوب حياته – ما يدل على عظمته ، خاصة وقد أذكى نيران غرورها أن تكون صاحبة الشأن الأول فى حياة رجل مشهور يتسابق الناس إلى حبه واحترامه وتبجيله ، وهو يحبها هى ، فضلا عن أن دواعى الحسابات حتى فى المشاعر – لديها جعلتها تر أن ملاذها فى الحفلات الأنيقة التى يقيمها كل أسبوع ، وفى تجمّع الوجوه المعروفة والشخصيات البارزة ، وبهذه الطريقة تنتقل

إلى طبقة أرقى وتُمحى من حياتها أشباح الشخصيات الوضيعة التى مارست عليها أدوار الحب .

وهكذا انقضت مرحلة زواجها الأولى من الأستاذ طبقا لأغراضها وأهدافها – فى نشوة تنتقل بها من لون بهيج إلى لون أبهج ، وساعدها فارق العمر بينها وبين الأستاذ على تدليلها ، ومن صورة حسنة إلى صورة أفضل ، فلا يزيدها التنقل إلا رغبة فى استطلاع ما تبقى من خفايا النعيم الذى أقبلت على رحابه غير آسفة أو نادمة ، بل تسعى بشراهة – إلى نيل أكبر قدر من المتعة بهذه الحياة ، ولكن لكل جديد فرحة ، وأثر الحوادث فى بدايتها يخالف أثرها إذا تكررت ، فالتكرار دعامة الاستقرار والاستقرار نذير الملل ولذلك حين أقبل العام الثانى كانت قد شبعت من تلك الحياة ، وعرفت كل ما تحب أن تعرفه، وتذوقت كل ما تريد أن تتذوقه ، وكان على أثر ذلك أنها لم تعد تشعر بجانب زوجها بأية سعادة ، والسأم والملل نفسيهما اللذين حكما علاقاتها العارضة السابقة – عاوداها ليتحكما فى كتابة نهاية علاقة الاستقرار التى بينها وبين زوجها » فلماذا تزوجت ، ولماذا تسرعت ولماذا أقحمت نفسها فيما لا تطيق الاستمرار فيه ؟ وتراءى لها

زوجها أنه المخطئ الأول والمذنب الذى يستحق العقاب ، فثارت عليه بعد هدوء ، وبلغ بها النفور منه أن كرهت مجرد النظر إلى وجهه ، وأحس الفنان الذكى بالثورة الجديدة ، وتبيّن معانيها الدقيقة ، فازداد تباعده عنها ، واكتفى بأن يرقبها بنظرات رهيبة لا يمكن ان تظل على صمتها طويلاً » ص ١٦٨

ويسرف الراوى فى وصف انقلابها عن زوجها وتمردها عليه دونما ذنب اقترفه وتحكم طباعها فيها «تراءى لها زوجها شيطانا مريدا له عقل الجبابرة وصمت القبور الموحشة ، وعجبت كيف أنها تعيش معه ، وتمنت لو استطاعت النجاة بالفرار منه» ص ١٨٢

وتأتى لحظة المكاشفة بينها وبين زوجها الأستاذ ولم تكن تعلم أنه يفهمها إلى هذه الدرجة ، وأن أفعالها ومشاعرها تجاهه منكشفة لديه بوضوح .

١ – أنت مغرورة جدا وغرورك فطرى يفتقر إلى الترويض والتهذيب والتوجيه ، والا فما أغراك بالسعى وراء ما يبدو بعيدا عن متناول يدك ، فإذا نجح سعيك ونلت بغيتك زهدت فى غنيمتك وتطلعت إلى أخرى مستعصية ، أنها موهبة

جديرة بالدرس . فمنها يكون النصر هزيمة

٢ - إننى أكرهك .

٣ - لا أظن ، فأنت أجهل الناس بحقيقة عواطفك لأنك فى حرب دائمة معها. (ص ١٨٧)

لقد قامت الرواية كلها على فعل الاستعادة فى لحظة وجود أميرة فى شرفة منزلها القديم الذى عاشت فيه مع والدها الذى طالما أذكى فيها ضخامة نفسها ودفعها بالقوة لأن لا تكون واحدة من أفراد جيش بشرى خامل الذكر يسير إلى الأمام متمهلا متأنياً لأن غايته القريبة لا تخرج عن حدود تأمين الحياة فى أبسط صورها الممكنة .

ثم مات والدها وتركها بدلا من أن تقاوم بهذه المبادئ الذى ظن أنها تدفع عنها شرور الحياة ، إذا بها تزداد داخلها وتكبر معها آذنة بفقدها لكل شئ ، بل بنهايتها هى نفسها ووقوفها وهى فى السابعة والعشرين من عمرها تستدعى مسار هذا العمر وتحصد خرابه وحيدة . وقد كشفت دلالة النص عن مدى ظهور صورة المثل الرجولية التى جسّدها الأب بصورة سلبية ثم الزوج / الفنان الرسام الكبير بصورة إيجابية ، لكن هذه الإيجابية لم تفلح معها ، حيث

تغلغلت فيها طباع الحدة التى بثها فيها الأب وشاءت أن تشارك فى تخريب مستقبل المرأة وكيانها .

هناك نوع آخر من الكتابة - غير القصة القصيرة التى مثلتها جهود **سهير القلماوى** فى مجموعتها «حكايات جدتى»، والرواية التى مثلتها رواية « الجامحة » **لأمينة السعيد** ينتمى إلى أدب الرأى ؛ ففى عام ١٩٥١ صدر للكاتبة **صوفى عبد الله** (٢٩) (١٩٢٥- ٢٠٠٣) كتاب «نساء مُحاربات» (٣٠) الذى يطالعنا إهدائه بقوة أيمانها بالدفاع عن حقوق المرأة « إلى المختصمين فى حقوق المرأة ووظائفها أهدى هذه الكتيبة الشائكة السلاح».

وقد قدمت صوفى عبد الله فى هذا الكتاب نماذجً عظيمة لجهاد المرأة عبر التاريخ ، ضاربة بها المثل ومؤكدة أن المرأة تستطيع هى الأخرى أن تجاهد مثل الرجل ، وإن أختلف الجهاد بين الاثنين وتناوله كل منهما حسب طريقته وتأهله لذلك .

ولقد حاولت أن تثبت أن الجندية لا تكون فى ميدان الحرب وحده ولا تكون بالثياب العسكرية وحدها ، فإن كان المعوا على الشجاعة الأدبية والصلابة والنزاهة والأريحية والتعفف ،

فالتاريخ يثبت للمرأة نصيبا من هذه الخصال ، ومن التجنى على المرأة أن يزعموا تنافى خلقها مع هذه الخصال، وان يقصروا خصالها فقط على الرقة والرخاوة واللين ، وتضرب لذلك مثلا ذكيا من صلب التاريخ » إذا كان آدم قد خُلق من طين لازب أى ليّن ، فحواء قد خُلقت من عظم صلب عصى على الثنى ، هو ضلع آدم» (ص ١١)

وتضرب الأمثلة الكثيرة على تحمل المرأة للآلام والمشاق التى يتولد عنها الرجل نفس ، لأن وظائف الأنوثة لا تتم ألا بمزاد من القسوة الكبيرة ، فالحمل ومخاض الولادة لا يتيسر احتمالهما إلا بقابلية لامتصاص الألم وتحمله بصبر .

وهى تنظر نظرة أكثر شمولية إلى مسألة نظام المساواة بين الرجل والمرأة ، وترى أن الحكمة فى وجود نظام «الحريم» هى الحكمة الطبيعية نفسها ، حين منعت أن يكون سبيل الوجود هو سبيل الفناء ، فما به الشئ لا يكون به انعدامه ، وطوعا لهذا القانون صرف النظر عن تساوى الأنثى بالذكر ، لأن النظام مقدم فى الحياة على ما عداه ولو جار ذلك على سُنّة المساواة «والواقع أن هذا عدل اكتسى ثوب الجور ، فإن أى مجتمع سواء فى ذلك مجتمعات الحيوان أو

مجتمعات الإنسان يقسم الأفراد على حسب الوظيفة الاجتماعية ، فالجنود مقدمون حيث الحاجة إليهم ماسة ، والأطباء مقدمون حيث يتفشى الوباء ، فالحاجة إليهم ماسة ، والآباء مقدمون ، حيث يتفشى الوباء ، فالحاجة هى التى تخلق الوظيفة ، لهذا لا ترى فى الريف صانع قُبعات ، ولو خطر لواحد من هؤلاء أن يقيم فى قرية لأفلس أو مات جوعا ، ولكنه فى شارع قصر النيل يشكو التخمة من كثرة العمل وكثرة المال ، فليس التساوى فى الاستعداد لمهنة القتال معناه وجوب الترخيص باحتراف تلك المهنة كلك من لديه هذا الاستعداد ، فإن وجود النوع تقدّم على كل اعتبار كما أن حب البقاء مُقدّم على كل مطلب لدى الأفراد ، ومصلحة النوع ومصلحة الجماعة هما الأساس فى التنظيم وتوزيع الاختصاصات والوظائف على الجنسين ، فحجة المساواة فى المواهب لا تنهض سنداً للمساواة فى الوظائف والأعمال : لأن التخصص لازم لبقاء المجموع وبقاء النوع ... فليس كف المرأة عن مهنة لديها الاستعداد التام لها عن تعسف من الرجال ، بل هو لمصلحة النوع التى يخضع لها الرجال كما تخضع لها النساء على السواء » (ص ١٧).

** معرفتى **
www.liilas.com/vb3
ma.streratv.blogspot.com

لقد تدرج خطاب صوفى عبد الله من الدفاع المطلق عن قدرة المرأة على العمل والتحمل مثل الرجل وهو ما يحمل فى طياته دفاعا عن المساواة ، كى تتطرق منه إلى الحديث عن مبدأ المساواة عامة محاولة إثبات خضوع كل من الرجل والمرأة لقوة أكبر منهما معا أتصور أن التردى والتقهقر اللذين حدثا للمجتمع المصرى فى الأربعينيات وبدايات الخمسينيات والذى أهل لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ كما تم الحديث عن الجزء السياسى فى القسم الأول هما معا الدافع الذى كان وراء كتابة صوفى عبد الله لهذا الكتاب ، برؤية فلسفية عميقة تحلل الأدوار الذى تستطيع المرأة فعلها ، وإمكانياتها الموجودة بالفعل ، وما يحاول المجتمع أن يسيِّجها به فى ركن محدود من الأعمال المسموح بها فقط . ثم يتعرض فى التاريخ الغربى والشرقى دور السيدات اللائى قمن بما يفوق عمل الرجال لدرجة توصلهن إلى مصاف المجاهدين عبر تاريخ البشرية .

الفصل الثانى :

مصر من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠
« تجربة الحكم الناصرى »

١ - الإطار السياسى

يعتبر الجيش مؤسسة عامة بالغة الأهمية فى الدولة المصرية ، ففى وطن يتسم بالمركزية السياسية والموقع الجغرافى الخاص ، لم يكن هناك شك فى أن خلق جيش قوى قادر على حماية التكوين الاجتماعى المصرى من أهم المقومات المنوط بها بقاء هذا المجتمع، سواء فى نمطه الرأسمالى أو فيما يتعدد داخله من أنماط ، ولم يكن عشوائياً أن ترتبط التنمية الاقتصادية منذ قيام الدولة الحديثة فى مصر- إبان عصر محمد على- بالجيش . لذلك عمل الأوروبيون - خاصة الاحتلال البريطانى - على تحطيمه بوصفه الدرع الواقى لمشروع التنمية وبناء الدولة ، وقد أدرك المستعمرون - فى ذلك الوقت - هذه الحقيقة ، فحالوا دون تكرار بنائه ، ولم يسمحوا بالانخراط فى صفوفه إلا لأبناء الفئات المرتبطة بهم اقتصادياً وأيديولوجياً وثقافياً ، ولم يتم

كسر طوق هذا المنع إلا تحت ضغط هائل فرضته ضرورات مرتبطة باستراتيجية المعسكر الأمبريالى وسياسته وطبيعة صراعات دوله .

«آنذاك ولج أبناء الفئات الوسطى غمار العسكرة ، فكان منها هيئة الضباط الأحرار ، والتى قُدّر لها لاحقاً أن تنتزع السلطة التى كان يتنازعها كثيرون» (٣١) ولم يكن - هناك - فى هذه المرحلة أى لون سياسى يغلب على الثورة، إذ كانت مجرد ثورة « لابسى الكاكى » فسرعان ما بدأ ظهور الزى العسكرى فى كل مكان : فى الشوارع ، فى المقاهى ، وفى النوادى .

كما قام محمد نجيب بجولة ناجحة فى المديريات ، حيث كان يُقابل فى كل مكان يتوقف فيه بعاصفة من التصفيق وهتافات «يعيش نجيب»، بينما افترضت الصحافة ملمحة بأنه هو العقل المُدبّر للثورة كلها ، ثم بدأت تركز على الملامح المألوفة المتواضعة لذلك اللواء ، ولم تعر سوى قليل من الانتباه لشباب الضباط الذين كانوا يحيطون به» (٣٢)

على ان مما تميزت به ٢٣ يوليه أن الجهاز السياسى الذى قام بها و هو الضباط الأحرار ، كان أقرب إلى أن يكون »

عيّنة » سياسية ثورية ، وأبعد من ان يكون تجسيماً لقوة سياسية ذات ثقل فى التعبير عن مصالح سياسية واجتماعية محددة ، كان جهازاً منفرداً محدوداً جداً فى أعضائه ، وقد ضرب النظام القائم وسيطر عليه فى ساعات معدودة ، وبهذه الضربة الحاسمة التى تمت فى الساعات القليلة قبيل فجر ٢٣ يوليه ، جرت حركة الصراع السياسى والاجتماعى على مدى العامين التاليين ، جرت من مواقع مختلفة تماماً ؛ إذ صار لقيادة الثورة اليد العُليا فى إدارة الصراع (٣٣)

وإذ عدنا إلى سلطة الدولة فى مصر يوليو ، سنجد أنها قد مرت بأكثر من مرحلة ؛ بمعنى ان علاقات القوى فيها قد تغيّرت بشكل متلاحق منذ ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ ، فالانقلاب الذى حدث فجر يوليو ١٩٥٢ قد جاوز تخومه متحولا من انقلاب إلى سلطة ، لا تقنع بإحداث بضعة إصلاحات سطحية تعيد للنظام الاجتماعى المُهدد توازنه ، ولكن تنهض بعبء تحديثى وتنموى مُبطّن بانحياز اجتماعى لصالح الكثرة .

لقد قضى عبد الناصر وصحبه عقداً بأكمله وهم يخططون لهذا الانقلاب واضعين فى حسابهم أى أحداث غير متوقعة وكانوا يعرفون جيداً مَاذا كان يتوجّب عليهم القضاء عليه :

النظام الملكى الفاسد ، ونفوذ كبار رجال الإقطاع ومراكز النفوذ التى يمتلكها الأجانب فى كل مكان ، والاحتلال البريطانى لقناة السويس ... اليوم أصبح المصريون من أبناء طين الدلتا لأول مرة منذ عهد فراعنتهم يديرون دفّة بلادهم ، وكان من الضرورى لهذه السلطة أن تضع أساس فلسفة سياسية تنبع من واقع جذور التربة. (٣٤)

ومن ثم وجدت هذه السلطة نفسها وقد وُضعت أمام طريق واحد لا مفر من السير فيه ، فاصطدمت بالرأسمالية المحلية الزراعية ، وخاضت معركة مظفرة مع الاستعمار القديم «بقايا الاستعمار وأذنابه من الباشوات»، و كانت الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٥٦ هى مرحلة هيمنة رؤية اللجنة التنفيذية لهيئة الضباط الأحرار ؛ على سبيل المثال فى مطلع عام ١٩٥٣ أظهر النظام أحد سبل القوة ، فقد جمّد الأحزاب السياسية وأعلن «أن قائد الثورة وأعضاء مجلس قيادتها سوف يُسيّرون شؤون البلاد لمدة ثلاث سنوات قادمة، وتكررت الصورة بأن العصبة هى المسؤولة وليس مجرد اللواء محمد نجيب، ثم جاء بالتحديد عصر يوم ١٨ يونيو عام ١٩٥٣ عندما وقف لأول مرة عبد الناصر أمام جمهور صاخب خارج

قصر عابدين ليعلن على العالم إلغاء الملكية ، وأن مصر منذ هذه اللحظة جمهورية رئيسها محمد نجيب ، وبأنه نائب له .

وفى يوليو عام ١٩٥٤ قامت المفاوضات بين الضباط الأحرار والبريطانيين على الجلاء من قناة السويس ، ومن ثم تم التوصل إلى اتفاق وسط بمقتضاه تم جلاء الجيش تاركاً قاعدة رمزية يديرها مدنيون بريطانيون متعاقدون ، ولقد تم توقيع معاهدة الجلاء فى ٢٧ يوليو عام ١٩٥٤ ، وأصبحت سارية المفعول منذ ١٩ أكتوبر عام ١٩٥٤ .

«ثم جاءت المرحلة التالية وهى مرحلة إيديولوجيا الجناح الناصرى الذى استطاع زعيمه جمال عبد الناصر أن يقوم بإزاحة لممثلى الدعوة إلى الديمقراطية (اليمين والسيار معاً – محمد نجيب ممثلا للأول ، وخالد محيى الدين ويوسف صديق ممثلين للثانى) ، وما لبث ناصر – كما دعاه الغربيون – ان تحوّل من حاكم لمصر إلى زعيم للعرب ، ومن ثم تغيّرت علاقات القوة فى مجلس قيادة الثورة وغدا عبد الناصر أكثر زملائه قوة ، مما مكّنه من حرية الحركة وحرية تنفيذ أفكاره »(٣٥).

وإذا كانت هذه الدراسة لا تستطيع القيام بتحقيب تغيرات سُلطة الدولة وتحولاتها فى مصر، فأنها تكتفى بتأكيد

عدد من الأمور ؛ أولاها : أن لجهاز الدولة فى مصر دور غير تقليدى، سواء فى الخضوع للاستعمار أو مقاومته، وقد تدعم هذا الدور وتأكدت قوته بعد ان قام عبد الناصر وزملاؤه بتهديم جهاز الدولة القديم جزئياً؛ إذ لجأ ضباط يوليو إلى إزاحة العناصر التى رأوا أنها تُغايرهم فى الموقف الطبقى أو المنحى السياسى والأيديولوجى ، وقاموا بملء أجهزة الدولة بعناصر عسكرية ، كما أنهم طوروا كثيراً من الأجهزة مثل أجهزة الإعلام والثقافة، واستحدثوا نمطاً بيروقراطياً من الأشكال السياسية المرتبطة بالدولة واستراتيجيتها ، كالاتحاد القومى ، والاتحاد الاشتراكى .

وثانيها : إيمان سلطة يوليو بضرورة تنمية المجتمع عبر أجهزة الدولة ، وعزل المبادرات الجماهيرية مهما كان اتجاهها ، وقد يرجع ذلك إلى خوف تقليدى من هذه الجماهير، وعزوف عن الانغماس فى حركتها ، برغم الخطب البليغة التى تتحدث عن الشعب القائد والشعب المعلم . وقد يرجع إلى التراث المصرى الخاص بسلطة الحاكم الفرد ، والذى تسربت عناصر منه إلى الحاضر ، واستعادته الأيديولوجيا فى مقولة » المستبد العادل » ، ودعمته طبيعة التكوين العسكرى للبيروقراطية الحاكمة . ومهما يكن الأمر،

فإن اللافت أن إحدى ثوابت سلطة يوليو وفكرها السياسى هى مصادرة للرأى الاخر، وخلق أجهزة قهر تتوسط بينها وبين بقية طبقات الوطن وفئاته . أما ثالث هذه الأمور؛ فخاص بالإشارة إلى وجود ما يمكن تسميته بالاستقلال النسبى لجهاز الدولة فى مصر / يوليو عن الطبقات الرأسمالية ورأس المال الولى . وقد تحقق الاستقلال النسبى فى الداخل من خلال - أولا - التكوين المهنى والثقافى للضباط الذى ينحدرون - على مستوى النشأة - من فئات بينية وسيطة متباينة ، واستطاعوا - فى صيرورتهم الاجتماعية - الترقى بوساطة الالتحاق بالمؤسسة العسكرية التى تحوز وضعاً مالياً ووجاهة اجتماعية أكثر تميزاً عن كثير من الفئات الأخرى ، فضلاً عن طبيعة المؤسسة التى انتموا إليها - ثانياً - التأميم الذى نهضت به سلطة يوليو من تمصير لرأس المال الأجنبى ، ونزوع إلى عسكرة الدولة ومؤسساتها من أمن وإعلام وإدارة محلّية (٣٦)

٢ - الثورة والأدب

كانت الفترة من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٦ نقطة تحول فى المجتمع المصرى، ويرجع ذلك أساسا إلى التطور الذى طرأ على الشؤون الخارجية: أعمال عبد الناصر من مؤتمر باندونج إلى

صفقة السلاح مع تشيكوسلوفاكيا فى ١٩٥٥ إلى تأميم قناة السويس يوليو ١٩٥٦ ، كل ذلك أمّن ظهره كقائد وطنى يحظى بشرعية، وعندما عزز الحكم العسكرى سلطته بدأ يخفف من قبضة القمع تدريجيا ، ففى مايو ١٩٥٥ عدلت الرقابة وأصبح من الممكن مناقشة الحكم القادم (٣٧) . وتم إعداد مشروع دستور جديد فى ١٩٥٦، وعندما بدأ تطبيقه فى ١٩ يونيو وضع نهاية للعمل بقانون الطوارئ ، وبالتالى للرقابة ، كان الدستور يضمن حرية الصحافة والنشر » فى حدود القانون« المادة ٤٥ طالما كان ذلك ممكنا فى إطار نظام الحزب الواحد ، وفى الوقت نفسه صدر قانون جديد للصحافة يجسد هذا المبدأ بتحديد الاستثناءات وهى أساسا : الأمور التى تتعلق بالدفاع الوطنى، احترام الحياة الخاصة والقضاء «القضية المنظورة أمام المحاكم، وتلك المتعلقة بالزنا والطلاق والشرف» (٣٨). كما نص ذلك على أن يلتزم الصحفيون بأخلاقيات المهنة التى سوف تضعها نقابة الصحفيين ، وقبل ذلك بأسبوع كان جمال عبد الناصر قد أمر بأن تحذف من قانون الصحافة جميع المواد التى تعفى رئيس الدولة من النقد بواسطة الكتاب والصحفيين ، الأمر الذى اعتبره تعليقات

الصحف قرارا تاريخيا .

ومهما كانت التناقضات بين الأقوال والممارسة العلمية التى سوف نرى كم كانت عنيفة – إلا أن القانون فى حد ذاته كان اعترافا بمبدأ التعبير وتقديرا لهدف غال نابع من تاريخ مصر الحديث ، ومع ذلك بقى نظام إصدار الصحف بترخيص ساريا ، وفى ٢٢ يوليو ١٩٥٦ رفضت وزارة الإرشاد القومى الترخيص بإصدار ٦٠ جريدة ومجلة مختلفة ، وبإعلان حالة الطوارئ بعد العدوان الثلاثى على مصر فى أكتوبر ١٩٥٦ عادت الرقابة تلقائيا .

وفى يونيو ١٩٥٧ أمر الحاكم العسكرى بإغلاق ٣ مجلات من بينها مجلة نسائية هى مجلة «بنت النيل» التى أسستها درية شفيق فى ١٩٤٥ أى بعد دوام إصدارها بصورة مسلسلة / متتالية لمدة اثنتى عشرة عاما ، وفى فبراير فبراير ١٩٥٨ أغلقت مجلة « السيدات المسلمات » وكان النظام العسكرى يعتبر أى محاولة لإعطاء صوت لأى رأى مستقل تهديدا له ، حتى ولو كانت سيدة مثل درية شفيق التى كانت تركز على قضايا مثل محو الأمية والمطالبة بالحقوق السياسية ، بينما كانت مذبحة الصحافة مستمرة ، وطد العسكريون

أركانهم فى عملية النشر ، فمنذ ١٩٥٢ كانوا قد أنشأوا دار التحرير التى بدأت فى إصدار مجلة «التحرير» نصف شهرية، وبعد عام أصدرت جريدة «الجمهورية» اليومية ، وكان أنور السادات أول رئيس تحرير لها.

وقد جرت العادة ألا تنفصل الأحداث السياسية والاجتماعية فى مصر عن الأدب ، حيث يحاول المبدعون مجاراة الأحداث السياسية وتوظيفها إبداعياً ليس فقط ، بل يصدر رد فعلهم تجاه هذه الأحداث عبر أدبهم المحكى ، وتم التحول فى حياة مصر والمصريين بانتهاء عهد الملكية وابتداء عهد الجمهورية وبانهيار النظام البائد القائم على تبعية الإقطاع والرأسمالية للاستعمار وولادة النظام الجديد القائم على تصفية هذا الثالوث ، وإقرار سيادة الشعب فى ظل الاشتراكية الديمقراطية .. فمن الضرورى أن نتدارس مدى تأثير الثورة فى الأدب والفنون لنرى إن كانت ثورة ٢٣ يوليو قد مسّت حياتنا الثقافية بمثل ما مسّت حياتنا السياسية والاقتصادية [٣٩].

يصف **صلاح عيسى**[٤٠] فترة الثورة وزعيمها بأن: «زعيم الثورة ينحدر من صُلب وكيل مكتب بريد الخطاطبة،

ويشيع البشوات أن الإذاعة منعت أغنية «البوسطجية اشتكوا من كتر مراسيلى» مع ان الصحف نشرت صورة البيت الذي كان يسكنه في حارة «خميس العهد» أولاد المستورين يتقدمون ليحكموا الوطن ويحمل الاستعمار عصاه على كاهله ويرحل ، ألغيت الألقاب والطرابيش وغنى المونولوجست محمد الجندى «والله وحركة فيها البركة.. يحيا اللي فيها اشتركا» «مجلة الغد القديمة» «الأدب في سبيل الحياة». كتب دار الفكر ودار النديم وشعار «الثقافة معركة». جناح حديتو فى مجلس الثورة. خميس والبقرى. محكمة ستاد كفر الدوار التى انتهت بالمشانق، كمحاكم دنشواى كانت، معركة حلف بغداد وصفقة الأسلحة التشيكية، صوت عبد الناصر المشروخ من فوق منبر الأزهر والطائرات تئز في سماء المدينة. حنحارب.. حنحارب.. كل الناس حتحارب« الشرقاوي وإدريس والعالم ولويس عوض وعبد العظيم أنيس وكمال عبد الحليم وإبراهيم عامر وإسماعيل المهدوي، أولاد المستورين يتقدمون ليحكموا الوطن... وحين كان الزمن عبد الناصر، عجننا ابن وكيل مكتب البريد في خلطة واحدة، فاشست على شيوعيين وإخوان على امريكان على برجوازيين، وسك منّا عُملة اسمها:

التحاد والنظام والعمل، وهيئة التحرير والاتحاد القومي والاشتركية الديمقراطية التعاونية والاتحاد الاشتراكي والاشتراكية التي هي عملية في واقعنا، واحترنا نحن حين غنت صباح «من الموسكي لسوق الحميدية أنا عارفة السكّة لوحديا» فإذا بأولاد المستورين يصبحون قياصرة يفتحون أفواه السجون: الأوردي والواحات والعزب .. كانت يد الله قد دفعتنا في التجربة فوجدنا أنفسنا بين مصرعى عقد الستينيات ، السجون والمعتقلات وقرارات يوليو ١٩٦١، وانفراجة ١٩٦٤ الديمقراطية وقرارات الحل حطمت المعبد الذي عشنا زمن الحلم بين جدرانه»

أما عن الثقافة المصرية ، ففى المرحلة الناصرية بوجه خاص برزت أزمة العلاقة بين المثقف والسلطة منذ بداية قيام ثورة يوليو عام ١٩٥٢ ثم تضاءلت الأزمة و خفتت بعد ذلك ، بل تحولت إلى تحالف وعمل مشترك فى مرحلة ١٩٥٥ / ١٩٥٦ مرحلة باندونج وتأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى ، ثم تفاقمت من جديد فى عامى ٥٨ / ٥٩ مع اندلاع الثورة العراقية ، ثم تضاءلت وخفت مرة أخرى فى أعوام ١٩٦١ / ١٩٦٦ رغم وجود الشيوعيين فى السجون فى السنوات الأولى

منها ، وهى مرحلة التأميمات الكبرى ، ثم عادت إلى التفاقم بعد هزيمة ١٩٦٧ ، وخلال هذه المراحل عبّرت الرواية المصرية - بشخصياتها الفنية المختلفة عن مواقف المثقفين المصريين من النظام الناصرى(٤١).

وقد لعبت الرقابة دورا مهما فى معاقبة الكتاب المعارضين أو المشتبه فيهم، فمثلا خضعت رواية صنع الله إبراهيم «تلك الرائحة » ورواية يوسف إدريس القصيرة «العسكرى الأسود» للرقابة قبل نشرهما، فى حين منعت مسرحية يوسف إدريس «المخططين» من العرض على خشبة المسرح . غير أن السجن والتعذيب و الموت (تعذيبا أو إعداما) تبقى من بين مجموع الممارسات التى اتخذها النظام فى حق بعض المثقفين الأكثر ضراوة وقسوة، ولعل هذا ما يفسر واحدا من الأسباب التى تدفع الكُتّاب إلى الاستمرار فى الكتابة عن هذه الممارسات رغم مضى أعوام كثيرة على رحيل عبد الناصر .

وفى هذا الصدد يشير جمال الغيطانى إلى أن شركاءه فى «العنبر» حيث سُجن عام ١٩٦٦ كانوا كلهم من المثقفين «وهم ألمع الكُتّاب الآن فى مصر»(٤٢) . ويُعدد إلهام سيف النصر وهو مثقف ماركسى آخر من المثقفين الذين استقبلهم

سجن أبو زعبل عام ١٩٥٩ من بينهم : لويس عوض (أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعة القاهرة وناقد أدبى وشاعر) وفؤاد عوض (أستاذ اقتصاد وسكرتير عام الحزب الشيوعى المصرى فى أوائل الخمسينيات) وإسماعيل صبرى عبد الله (أستاذ الاقتصاد واحد مؤسسى الحزب الشيوعى المصرى) وعبد العظيم أنيس (عالم الرياضيات) وعبد الرازق حسن (أستاذ اقتصاد) (٤٣)

كما سجن أيضا سعيد خيال (٤٤) (وهو قاض وعضو فى مجلس السلم العالمى) وفوزى منصور (أستاذ اقتصاد) وفيليب جلاب (صحفى) وزهدى سالم (فنان كاريكاتير) وفؤاد حداد (شاعر) . أما شهدى عطية ومحمد رشدى خليل (وهو مهندس وواحد من منظمى المقاومة الشعبية) وفريد حداد، والزعيم الشيوعى اللبنانى فرج الله الحلو ، فقد قضوا جميعا حتفهم تحت التعذيب . أيضا لاقى مغبة السجن كل من محمود أمين العالم ونبيل الهلالى (وهو محامى ماركسى) وصنع الله ابراهيم ومحمد عودة (كاتب ناصرى تحول إلى الكتابة فى الإسلاميات الآن) وغالى شكرى و عبد الحكيم قاسم وعادل حسين(٤٥)وقد لُقّب صلاح نصر بـ «ملك

التعذيب» و «قيصر الحجيم» وأضحى الجلادون أمثال الصول مطاوع وحمزة البسيونى ويونس مرعى كابوسا مُسلّطا على الشعب المصرى ، ويؤكد سيف النصر أن يونس مرعى بالذات كره حاملى الشهادات بنوع خاص ، وهذا يفسّر – حسب رأى سيف النصر – واحدا من الأسباب التى دعت مرعى إلى أن يَصُبّ جام غضبه ووحشيته على العالم وأنيس وعوض وصبرى عبد الله (٤٦)

على ان مسؤولية عبد الناصر عن سوء معاملة المثقفين تبقى من الأمور المثيرة للجدل حتى اليوم ، فرجاء النقاش – مثلا – يقرّ بالتعذيب والقمع زمن الناصرية ، لكنه يشدد على أن السبب فى سوء معاملة جميع أولئك المثقفين سياسى مَحضْ : «... عبد الناصر لم يختلف مع هؤلاء المثقفين جميعا بسبب كتاباتهم أو آرائهم الفكرية ، لقد اختلف معهم عندما دخلوا ضده فى صراع سياسى مباشر ، فبعض هؤلاء المثقفين كان ينتمى إلى الحركة الشيوعية .. وبعض هؤلاء كان ينتمى للإخوان المسلمين الذين اصطدموا بعبد الناصر مرتين فى سنة ١٩٥٤ وفى سنة ١٩٦٥ ، وإذا أخذنا بالوثائق التى قدّمتها محاكم عبد الناصر سنة ١٩٦٥ .. فإن الإخوان

كانوا يستعدون للقيام بحركة مُسلّحة يقتلون فيها عبد الناصر نفسه (٤٦)

ويأسف النقّاش لضحايا عبد الناصر من المثقفين لاسيما شهدى عطية وسيد قطب ، لكنه يقطع بأن الرئيس قد عامل المثقفين الذين لم يخوضوا صراعا سياسيا مباشرا ضدّه معاملة حسنة ، فهذا هو صلاح عبد الصبور قد» وصل إلى أعلى المناصب الثقافية ، فكان رئيسا للتحرير ومديرا عاما فى وزارة الثقافة » رغم قصيدته التى نشرها فى أعقاب أزمة مارس ١٩٥٤ و سمّاها «هل عاد ذو الوجه الكئيب» والتى شجب فيها – بصورة رمزية – سياسات « أبى الهول» أى عبد الناصر . كما منح عبد الناصر نجيب محفوظ جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٨ رغم نشر قصته القصيرة «الخوف» التى انتقد فيها جمال عبد الناصر الذى عكس بعض حروف اسمه فأطلق على بطله اسم «عثمان جلالى» .

وقدّم جمال عبد الناصر إلى يوسف إدريس وسام الأدب والفنون رغم كتابة إدريس المفعمة بالنقد لسياساته ، بل يقرر النقّاش أن عبد الناصر منح إدريس ألفى جنيه مصرى تعويضا له عن رفضه جائزة مجلة » حوار » ذات العلاقة

المشبوهة بالمخابرات الأمريكية . علاوة على ان جمال عبد الناصر قد سمح بعرض مسرحية «الفتى مهران» لعبد الرحمن الشرقاوى رغم «انتقادها العنيف «للمشاركة المصرية فى حرب اليمن . كما أفرج مكتب الرقابة عن قصيدة نزار قبّانى «هوامش على دفتر النكسة» وهى قصيدة تنتقد عيوب الأنظمة التى قادت العرب إلى هزيمة ١٩٦٧ بعد ان كان المكتب قد حظر دخولها مصر (٤٧)

ويؤكد حسنين هيكل – من جهته – أن عبد الناصر قد أمر بالفعل بسجن بعض العاملين فى حقل السياسة ، لكنه استشاط غضبا حين علم بإجراءات تعذيبهم . ويذكر هيكل أن عبد الناصر حين وصله نبأ موت الزعيم والمثقف الشيوعى شهدى عطية «ثار ثورة عارمة» واتصل بوزير الداخلية قائلا أنه «إذا كان ذلك يمكن أن يحدث فى عهد الثورة «فالأشراف – والله – أن نفضّها ونعود إلى بيوتنا ، وإلا يصبح عهد الملك فاروق أحسن» . ويؤيد هيكل رأى رجاء النقّاش عن تفتح عبد الناصر الفكرى فيورد أن توفيق الحكيم قد قدّم لهيكل مخطوطة نصه «بنك القلق» فقرر هيكل نشرها مُسلسلة فى الأهرام ولاسيما أنه (هيكل) قد أدان رجال الأمن الذى

أسماهم «زوّار الفجر»، ولقد حاول «البعض» أن يمنع نشر الحلقات التالية بعد أن أغضبهم الفصل الأول ، لكن هيكلا قد أحال الفصل الثانى إلى الرئيس جمال عبد الناصر الذى قال: «إن الحكيم استطاع فى العهد الملكى أن ينقد المجتمع المصرى فى يوميات نائب فى الأرياف ، ولا أتصور فى عهد الثورة أن لا يستطيع أن ينتقد ما يراه مستحقا للنقد فى حياتنا» ويذهب هيكل إلى أن لويس عوض نشر كثيرا من المقالات التى تنتقد سطحية النظام التربوى ، وان كلا من جمال العطيفى وحسين فوزى وعائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ولطفى الخولى قد نجح فى شجب بعض جوانب التجربة الناصرية من غير أن تمنع أى من مقالاتهم (٤٨) . ويبرئ مصطفى أمين ساحة عبد الناصر حين يتعلق الأمر بتعذيبه شخصيا ويوجه أصابع الاتهام لـ «مراكز القوى» المُعشّشة داخل المؤسسة الناصرية أمثال عبد الحكيم عامر وعلي صبرى وسامى شرف وصلاح نصر وشعراوى جمعة وشمس بدران (٤٩) .

ويرى أن هذه المراكز هى التى أقنعت الرئيس بأنّ اتصالات أمين بالولايات المتحدة – وهى اتصالات يؤكد أمين

أنها جرت بناء على طلب عبد الناصر نفسه وخدمة لهدف وطنى هو «تخفيف حدّة التوتر» بين الولايات المتحدة ومصر. وفى رسالة مصطفى أمين إلى عبد الناصر التى لم تصله أبدا حذره من فساد جهازه الأمنى - الذى يتزعمه صلاح نصر - وهو جهاز يشوه الحقائق ويلفق الاتهامات فى حق الأبرياء ويستهدف حماية أصحاب النفوذ والسلطان وحدهم ، ويملأ أمين مذكراته بتأكيد ثقته بأن عبد الناصر كان يحبه بقدر خدماته للثورة ومن غير المعقول أن يكون قد أمر بتعذيبه (٥٠).

ولقد عمّقت هزيمة ١٩٦٧ المرارة داخل نفس المثقف ليس المصرى فقط، بل العربى لأنها كانت محصلة لفشل المشروع الناصرى الطموح الذى قامت مبادئه الأولى على نشر مبادئ العدالة الاجتماعية و الاشتراكية ، على الرغم من مخالفة خطوات التنفيذ لهذه المبادئ كما أكدت على شكوك المثقفين فى النظام الناصرى وتحفظاتهم تجاهه ، ففى «عودة الوعى» يقر توفيق الحكيم بأن الهزيمة قد سددت لطمة له على الوجه وفضحت عيوب الثورة ، إن الثورة التى احبها ووضع آماله فيها قد «بهرته» كما بهرت كل المصريين وأسكرته كما

أسكرتهم بنبيذ المجد حتى فقدوا الوعى جميعا . يصف صلاح عيسى عواقب ١٩٦٧: «حين تأملنا الأمر أدركنا أننا لم نتمرد على أولاد المستورين إلا كما يتمرد عليهم بعضهم، واننا لم نستطع أن ننفيهم من جلودنا وحين هُزم عبد الناصر هُزمنا معه وتلون عالمنا بالفجيعة» (٥١)

أيضا عبّر بعض الكتاب اليساريين عن خيبتهم فى توجهات الثورة الوسيطة تلك التوجهات التى عبر عنها أفضل تعبير ملخص فؤاد عجمى لآراء المفكر الماركسى السورى صادق جلال العظم فى محاولات العالم العربى(ومن ضمنه مصر الناصرية) لبناء الاشتراكية :

«إن ما فعله العالم العربى كان تقليدا فحسب لضجيج التحول الثورى، ولم يتبن الا الزخارف الخارجية للاشتراكية ، أما فى حقيقة الأمر وباطنه، فإن العالم العربى لم يتغير قط .. وخلافا للتجارب العظيمة التى أثبتت نجاحها - كتجربتى الصين وفيتنام - فإن محاولات مصر وسوريا قد كانتا فاترتين (تعوزهما الحماسة) وغامضتين ، فالحال أن المحاولات العربية قد ابتليت بتوجه وسطى ، فلم تجزم أمرها فيما تريده ، هل تريد الاشتراكية أم الرأسمالية الدولية ،

وهل نريد إصلاحا زراعيا محدودا أم ثورة زراعية» (٥٢).

ولكن ما علاقة هذا الإطار العام السياسى / الاجتماعى/ الأدبى بالمرأة؟ حقيقة ان مرحلة تجربة الحكم الناصرى - على خطورتها - لم تحصد جهد كثير من الكاتبات باستثناء أسما حليم (التى تم القبض عليها فى الحملة الواسعة على اليسار المصرى فى مارس ١٩٥٩ ، ورغم أنها كانت حاملا وعلى وشك الوضع اعتقلت فى سجن القناطر الخيرية مع ٢٢ سجينة سياسية ووضعت طفلا قضى معها عامين ونصف العام فى السجن، وفى سبتمبر ١٩٦٢ بعد ثلاثة أعوام ونصف أطلق سراحها ضمن مجموعة من خمس سجينات بينما كان على إحدى عشر سجينة أخرى أن ينتظرن إلى يوليو ١٩٦٣) (٥٣)، أما لطيفة الزيات فقد كان دورها السياسى الفاعل منصبا على مرحلة الأربعينيات (٥٤)، بينما حالت ظروفها الخاصة (زيجاتها الثانية من الدكتور رشاد رشدى) التى سيجتها - حسب رأيها - لمدة ستة عشر عاما ، ومنعتها من الانصهار فى المشاركة السياسية فى مرحلة الحكم الناصرى .

وعليه يسعى الجانب التطبيقى فى هذا الفصل لتقديم

صورة للنصوص الروائية للكاتبات المصريات - الصادرة أثناء الحكم الناصرى - ومن خلالها تنكشف الحجب عن صورة المرأة داخل النص الروائى ، ثم تأتى المقارنة بين هذه الصورة والواقع الفعلى لتواجد المرأة داخل المجتمع .

سعاد زهير (١٩٢٥ - ١٩٩٩)

نُشرت رواية الكاتبة سعاد زهير « اعترافات امرأة مسترجلة » مسلسلة فى مجلة روز اليوسف سنة ١٩٥٩ وقد اعتمدت الرواية الحكى بضمير المتكلم ، حيث يقوم السرد على صوت الأنثى التى تصف مراحل حياتها كاشفة عن مدى استفحال وقع المجتمع الذكورى عليها سواء بصورة مباشرة أم غير مباشرة ، فنجد الراوية تصف منذ وقع حادث ولادتها ، وقد كان رجع صداه يمثل كارثة مروعة وعاراً عظيماً . يقوم القص على حدث الاسترجاع الذى يعنى أن نقطة حاضر القص الآنية تعنى المضارع / الوجود الآنى ، بينما النكوص إلى الخلف يعنى محاولة استرجاعها منذ الطفولة .

تصف الراوية سنوات طفولتها الأولى التى قامت أمها - من خلالها بتكريس فكرة - أن مجرد ولادتها عارٍ مخزٍ قد لحق بالأسرة ، تقول :

«خلال أعوام طويلة من طفولتى ، ظلّت الكلمات الغريبة التى كانت أمى تصف بها حادث مولدى - عالقة بوجدانى لا تكاد تبرحه ... رنت كلمة بنت فى أذنها ، فاهتز كيانها كله ،

وبلا شعور ارتفع جزعها الذى شلّه الألم من فوق الفراش لتدور برأسها فى كل اتجاه بحثاً عن أبى ... تُرى ... هل سمع الخبر الفاجع ؟ هل سمع أنها قد ولدت له البنت الثالثة؟ (ص ١١)

بداية يقع الحكى بين أقطاب ثلاثة ؛ الأم / المفعول به الواقع عليها لوم السلطة متمثلة فى الأب ، وهو القطب الثانى / الأعظم الذى يمثله الأب، ثم الطفلة التى - بلا جريرة ارتكبتها - يقع عليها سخط الأب / السلطة . والمرأة / الأم فى جميع الحالات تجنى نتيجة ما لم تقترفه ، وما ليس لها فيه ذنب ,وقد وصف الحكى بضمير المتكلم - الراوية وهى طفلة - رد فعل هذا العمل الشنيع - الذى تشكّله ولادتها - بالنسبة للزوج الرجل / السلطة ، والزوجة / الأم / والدة البنت . فيصف القص وقع لقاءهما معاً بعد أن علم بميلاد الخطيئة الكبرى / البنت :

« ..... و فجأة التقت عيناهما فى نظرة خاطفة ، ولكنها كانت كافية لسلبها كل شجاعتها ، فسقط رأسها فوق الوسادة من جديد لتنخرط فى الهذيان والبكاء :

١ - بنت ؟!

واعمل أيه بيها ؟ ابعدوها عنّى ، مش قادرة أشوف وشّها ... سيبوها تموت ... أنا مش عايزاها .. مش عايزاها »

إن مجرد نظرة جامعة للزوج / الرجل / السُلطة ، والزوجة / المفعول به المسلوبة التى تحاسب على ذنب لم تقترفه ، وقد عبّرت لغة القص عن أثر هذه النظرة - الوحيدة فقط - من دمار شامل لهذه السيدة التى تعانى ، فالنظرة اتبعها فعل سقوط رأسها فوق الوسادة ، ثم الفعل الأخير الذى يمثل النتيجة الحقيقية لهزيمة هذه المرأة ، الانخراط فى نوبة من الهزيان والبكاء اللذين يستتبعهما رفض هذه السيدة الأسيرة لسلطة الرجل لوليدتها ، ثم تحدث المفارقة التى تجلب سعادة الأم، وينقلب الموقف الضدّى الذى عاشته نهائياً، وتَنفَضّ ثورتها :

«حينما اكتشفوا أن عملية الولادة لم تنته بعد بخروجى للحياة ، وان ثمة طفلا آخر يلحق بى ، وكان ولداً هذه المرة ، كان الولد الأول والوحيد فى أسرتنا ، فسرعان ما أفاقت أمى من هزيمتها ويأسها لتهتف فى انتصار ... ولد .. ولد .. ولد ؛ كانت تعرف أن مصيرها مع أبى يتوقف على إنجاب هذا الولد ، وهكذا كان مولدى مأساة فى حد ذاته .. ليس فقط

أننى كنت البنت الثالثة فى أسرة محرومة من الأولاد الذكور ، ولكن - أيضاً - لأن الولد المنتظر قد وُلِدَ معى » (ص ١٢).

إن التفرقة بين الذكر والفتاة طال هذه الأسرة طبقا لمجريات الأمور فى المجتمع ، فهذه الأسرة التي مُنيت بالبنات فصرن ثلاث ملفوظات من الأب والأم معا وإن كان موقف الأم أكثر سوء حيث كانت حياته سوف تنتهى لولا هذا الولد الذى ظهر فجأة فصعّب من تواجد الراوية - حسب رأيها - خوفا من التفرقة العنصرية التى يمكن أن تلقاها من الأب أو الأم لصالح الأخ الذكر .

وتُسيّر الراوية أحداث الرواية كاشفة عن رد فعلها العنيف تجاه هذا المجتمع الذى يحيى الذكورة ويتفاعل معها ويشجعها فعندما نشأت مع أخيها الذكر كانت تظن نفسها ذكر مثله نتيجة لوضعها معه فى تحد دائم :

١ - أما الحدث الذى كشف عن حقيقة الصبى الفاشل الذى أصبحت أمثله فكان حادث تغلب أخى علىّ لأول مرة فى أحد المعارك اليدوية التى كثيرا ما كُنّا نتشابك فيها والتى كانت تنتهى دائما بفوزى عليه .

٢ - وأمام المرأة وقفت أتفرس جسدى بعينين ذاهلتين

كمن يبحث عن سر خطير ، أدهشتنى الصورة المرسومة أمامى ، فقد كنت أواجه صورة أخرى لا عهد لى بها كان جسدى الناحل كعود الزان قد بدأ يكتسى بطبقة من اللحم فيستدير فى بعض أجزائه أما صدرى فكان مثقلا » بنبقتين » فائرتين تشدان قامتى نحو الأرض بشعور غريب ، هو مزيج من الاستحياء والألم .

٣ – لقد طُردت من عالم الصبيان ، لكن عالم البنات الذى تعيشه أختاى، حيث تجمعنا حجرة نوم واحدة ظل مع ذلك غريبا عنّى ، بعد هذه السنوات الطويلة التى استغرقتنى فيها حياة الأولاد وزمالتهم ! (ص ١٧)

نتيجة للمحظورات التى سيطرت على المرأة بعد مرحلة البلوغ التى كانت قبلها صبى ناجح ، وقد شعرت بالهزيمة بعد التغيرات الجسدية التى حدثت لها . ومن ثم حدث ما يمثل وقوفها على الأعراف ، بينما لفظها عالم الرجال الذى ظنت منذ طفولتها أنها منه منه ، بينما نفورها من عالم السيدات الذى يمثل لها الماء ، وهى فيه مثل بقعة من الزيت لا تستطيع التوائم معه ، وقد كان منذ فترة الطفولة الحماسية التى قضتها منصهرة مع أخيها تبارزه .

١ – كانت صفية فتاة جميلة رقيقة من ذلك النوع من البنات الذى تحس كأنه يذوب من شدة نعومته وكانت تقاربنى فى السن ولكن سرعان ما أصبح مركزى فى علاقتنا الجديدة مركز الطرف المسيطر .

٢ – ولم تلبث صفية أن أصبحت النافذة التى أطل منها على عالمى الجديد ، عالم البنات وفى هذه الأيام تعلمنا كيف ننفس على الفورة التى تضطرم فى جسدينا الفتيين ببعض المغامرات الساذجة التى كنا نصطنعها بحجة السخرية من الأولاد وساعدنا على ذلك أن مدرستنا كانت تجاور مدرسة ثانوية للبنين فبدأنا نتظاهر أنا وهى بالتسلية بتوقيع الطلبة المساكين فى الشابك التى ننصبها لهم .

٣ – حتى كان ذات يوم جاءتنى صفية وفرحة حانية تضئ عينيها الجميلتين ، كانت ساهمة فتركتنى أحتضنها وأدور بها الحجرة أحاول مضاحكتها لكنها أصرت على تجاهل عواطفى ، جلست أمامى مطرقة وبدأت تتكلم فى همس كمن يدلى باعتراف عمره ، تصارحنى بتفاصيل وقوعها فى غرام واحد من هؤلاء الذين تعودنا اللهو بهم من طلبة المدرسة الثانوية .. وفجأة ارتفعت يدى إلى خدها المورد وهبطت عليه بصفعة

قوية .. ثم أسرعت بالفرار من أمامها !

٤ – لماذا فعلت بها ذلك ؟

٥ – ولماذا تحطم قلبى بكل تلك القسوة ، ثمة أشياء غريبة كانت تتصارع داخل نفسى دون أن أدرك لها معنى .. (ص ٢٠)

عندما قامت صداقة بينها وبين إحدى بنات جنسها تعاملت معها من منطلق سطوة رجولية ، حيث أقرت أنها كانت الطرف المسيطر ، ثم ما كان منها إلا استخدمت طريقة من طرق الانتقام عير المُعلن من الصبية الذين يماثلونها فى مرحلة المراهقة بترغيبهم ثم التغرير بهم لكن المفاجأة التى تطيح بها هى مشاعر صفية صديقتها التى تمارسها بصورة طبيعية ، حيث تحب رجل ، وهو ما تعتبره الراوية خرقا عن قانونها الخاص الذى يسيطر على الصديقة من ناحية والذى يريد الحط من شأن الرجال من ناحية أخرى، فحبها المريض تجاه صفية يقابله رد فعلها المتسرّع عندما ترتبط الفتاة صفية بشاب وهذا ليس من قَبيل وحدة النوع بقدر ما هو يمثل صدمة بالنسبة للراوية / البطلة فى أقرب الفتيات إليها إذ طالما سعت إليها وسعيها كانت تعتقد أنه أبدى أنها لن

تفكر فى خطيئة التقرب لرجل ، ومن ثم فتقربها من رجل يمثل بالنسبة للراوية خيانة عظمى .

ثم تقدم الراوية حادثاً يقع لها فى مرحلة الشباب يكشف عن أمور عدّة :

١ – لم تخف أختى إعجابها بطبيبها الشاب وأنه يبادلها الحب وأحيانا القبلات . أختى سميحة طالبة فى الليسانس ورحب بى الدكتور ومضى يجاذبنى الحديث عن الحياة الجامعية عن بعض ذكرياته مع طالبات كلية الطب وعندما كدنا ننصرف ضغط على يدى بحرارة .

٢ – طلب مقابلتى بعد ذلك فوفقت ، ولكن ما كدت استمع إليه وهو يطلب من الجرسون زجاجتى بيرة ، حتى أفقت وتنبهت غريزة الخطر فى نفسى فاتجهت إليه فى حدة :

٣ – كنت أظنك طلبتنى لتحدثنى عن زينب ، فقد صارحتنى بعلاقتكما ، وبادر ينفى التهمة عن نفسه :

٤ – ليست بيننا علاقة ، أختك لا تريد أن تفهم أن مهنة الطبيب تلزمه أن يكون مجاملا لمرضاه ، أنها فتاة محدودة الأفق ، أما أنت ففتاة جامعية تفهمين الحياة العصرية وقد أعجبتنى جرأتك ففكرت ان نكون صديقين .

٥ – وخنقتنى دموع الغيظ يا ربى كيف يفكر هؤلاء الرجال . (ص ٥١)

فلا تزال تتعقبها أمراض المجتمع سواء عندما يحمى فكرة سيطرة الذكورة أو مَن الذكر نفسه الذى يستبيح العلاقات المهينة مع المرأة لمجرد اعتباره لها أنها ضعيفة . ففعل الدكتور جمال الذى استباح قبلات الفتاة ثم نظر لها نظرة دونية لمجرد أنها ليست بالجامعة ، ثم يفضل عليها أختها الجامعية ما هو إلا مرض من أمراض الرجل فى المجتمع ، والفتاة « زينب » التى انتهك قبلاتها واهما لها أنه يحبها ، هى نفسها ليس لها مؤهلات علمية تستيقظ على واقع اقترانها بمدرس ابتدائى وتعيش معه فى القرية .

يتدرج الحكى على لسان سميحة التى تظل فى مرتبة الراوية فقط دون اسم لها حتى (ص ٥١) من الرواية حتى تنهى تعليمها فى كلية الحقوق ثم تفتح مكتب للمحاماة يتدرب فيه مجموعة من الشباب ، وتمرض ذات يوم فيعودها الطبيب فتسأله :

١ – قوللى يا دكتور .. هو سن اليأس بيبتدى من أمتى فى عمر المرأة ؟

٢ – وأجابنى وهو يخفى دهشته بضحكة صغيرة :

٣ – مفيش سن محدد لليأس .. فهو يتراوح بين سن الأربعين والخامسة والأربعين .

٤ – شرد ذهنى فى عملية حسابية سريعة انتهت بالرقم الذى وصلت إليه – سنى ٣٧ سنة وبضعة شهور وهالنى الرقم ، سبعة وثلاثون عاما كاملة، كيف مرت هكذا سريعا واين ضاعت ؟ (ص ١٢١)

تستيقظ سميحة فجأة على انسراب العمر من بين يديها ، وتواجه واقعها المرير بعد ان يرفض المجتمع حبها الوحيد من شاب من العاملين معها فى المكتب لأنه يصغرها بتسع سنوات ، على الرغم من حب أحمد لها الا أنها تصف وجوده لديها فى الوقت الضائع ، فتواجه نفسها بالحقيقة . «تمردت على حرمانى من حب أبوىّ وعطفهما بالإصرار على إثبات ذاتى بذاتى وانتزاع فرصتى بيدى .

وتمردت على كل الرجال الذين حاولوا من قبل التعامل معى عن طريق جسدى لا قلبى وإرادتى . كلها جرائم من صنع يدى».

حملت الرواية الكثير من الأحداث التى تضافرت جميعا

كى تنتج هذه الجرائم التى اعترفت بها المرأة المسترجلة التى ظلمت نفسها بأفعالها وفى النهاية اعترفت بهزيمتها ، فنتيجة لرد فعل أمها أولا بعد ولادتها (بوصفها فتاة فى مجتمع ذكورى) ، فقد تحدد مسار هذه الفتاة طوال حياتها ، فلأن كيان الأم قد ارتج كله وحياتها قد اهتزت أبان ولادة الفتاة ، فقد سعت الفتاة طيلة حياتها إلى تأكيد وجودها ، ففى مرحلتى الطفولة و الصبا نزعت إلى اللعب مع أخيها فارتدت حِدّة الذكور ، لكنها عندما دخلت مرحلة البلوغ هالها التطورات التى غيرت من شكلها فاعترفت بالهزيمة أمام صورتها النسائية .

وقد ظلت معها عقدة ازدراء الفتاة التى قابلتها بها أمها أولا ، ثم المجتمع القَبَلى الذى ينحو إلى تفضيل الذكور ثانيا تظل مسيطرة عليها تحيطها بجفاء كبير تجاه الآخرين ، مما دفعها إلى ازدراء صديقتها صفية التى تحب شاب وتمارس حياتها العادية فتعتبرها قد خانتها بهذا التصرف . ثم مرحلة الشباب التى تجتهد فيها كى تثبت وجودها فى العمل وترتقى درجات أعلى فيه ، وهو ما يأت على حساب حياتها الشخصية التى تتهاوى أمامها مع تقدمها فى العمر ، فتقوم

بسلوك تعويضى تحاول من خلاله أن تثبت أنها كائن حى يستطيع أن يحب وان يعيش الحياة ، بأن تحب شابا أصغر منها بصورة ملحوظة فتقابل من جهة عادات وتقاليد المجتمع بهالة من السخرية . فتتراجع عن هذا الحب وفى الان نفسه تكون قد سلمت بواقع سن اليأس الذى وصلت إليه دون أن تجن أى شئ على مستوى كونها امرأة / إنسانة مشوهة وضحية قهرتها عادات وتقاليد المجتمع الذى يمجّد الذكورة بينما سعت هى لأن تتحدى ذلك على حساب نفسها فى المقام الأول.

لطيفة الزيات (١٩٢٣ - ١٩٩٦)

تعد لطيفة الزيات من الكاتبات ذوات الاتجاهات المتباينة فى الحياة، حيث تنوعت أدوارها الاجتماعية التى شاركت بها فى مجالات المجتمع، تمثّل أهم أدوارها الاجتماعية - فى بداية حياته - عندما قامت بدور سياسى فاعل فى المجتمع ، حيث انتخبت وهى طالبة سكرتيرا عاما للجنة الوطنية للطلبة والعُمّال ١٩٤٦، وهى اللجنة التى قادت فى تلك الفترة كفاح الشعب المصرى ضد الاحتلال البريطانى. «إنى بنت مد ثورى هائل فى النصف الثانى من الأربعينيات كاد يقتلع النظام من أساسه ، لولا مجىء حركة الضباط الأحرار فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وإنى شخصيا ساهمت فى هذا المد الثورى مساهمة فعّالة من حيث كنت وأنا طالبة واحدة من بين ثلاثة أمناء للجنة الوطنية للطلبة والعمال التى قادت كفاح الشعب المصرى سنة ١٩٦٤، وفى الشارع كنت بكلية الإنسان مجتمعة بقدراتى العقلية والوجدانية والحسّية معا ، فى الشارع كنت ، كُنّا نعيد إنتاج مجتمعنا ، كنت الـ » نحن » التى هى الأنا نصنع الغد نتحسسه وهو يتشكّل وهو يتخلق

وننتشى هذه النشوة التى لا توازيها نشوة الإبداع ونحن نمارس الحرية كما ينبغى أن تُمارس ، وقد سجنت فى العهد الملكى سنة ١٩٤٩ ووجّهت إلى تهمة محاولة قلب نظام الحكم »(٥٥) .

«وما كدت انتهى من إعداد رسالة الدكتوراه حتى تفرغت بكليتى لرواية الباب المفتوح التى صدرت ١٩٦٠» (٥٦)

ومن ينظر إلى نصوص لطيفة الزيات جميعها يدرك أن فعل الكتابة بالنسبة إليها لم يكن سهلا ، وهذا ما يؤكده صدور نصوصها على فترات ليست متقاربة «وما يسهل أمر الباحث أن لطيفة الزيات لا تنشر أدبا إلا عندما تحس بأنها قامت بنقلة نوعية ، فإقلالها راجع إلى حد كبير إلى رغبتها فى إلا تكرر ذاتها بإعادة إنتاج النموذج نفسه من خلال عمل لاحق .. نجد النقلة النوعية عند لطيفة الزيات ملموسة وواضحة ودالة ، فقد كتبت عملين إبداعيين - شهد الجميع بتميزهما وتباينهما- وهما «الباب المفتوح١٩٦٠» و «مجموعة الشيخوخة ١٩٨٦» (٥٧) . كما كتبت مسرحية «بيع وشرا» ١٩٩٤ ، ثم رواية تحت عنوان «صاحب البيت ١٩٩٤» ثم رواية قصيرة تحت عنوان «الرجل الذى عرف تهمته» ١٩٩٥ .

«وفى كل عمل إبداعى صدر عنّى كنت أعيش بوعى حريتى وأنا أكتبه وأبلور بلا وعى مفهومى للحرية فى طياته ، و فى «الباب المفتوح ١٩٦٠» يرتبط مسار الفن بمسار الوطن ارتباطا عضويا ، مسار الأنا بمسار الـ «نحن» إيجابا وسلبا حرية وفقدانا للحرية ويندرج الاثنان فى كل مقبول ومفهوم فى خط صاعد من البداية إلى النهاية ، برغم كل المنحنيات وفى تطور اجتماعى تاريخى سواء على مستوى الوطن أو مستوى الفرد ، وفى هذه الرواية أرسيت ثلاثة مستويات للمعنى ، يعرض المستوى أقاول لمسار الشخصية ومى هنا أنثى تنتمى للطبقة الوسطى مرورا من المراهقة إلى النضوج فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٥٦ ، ويعرض المستوى الثانى لمسار الوطن فى الفترة ذاتها واستقلالها عن الاستعمار يتأكد بعد عدوان ١٩٥٦ ، بينما يعرض المستوى الثالث لبعض قيم وسلوكيات الطبقة الوسطى التى تتأتى مجاوزتها حتى تتحقق الحرية الحقّة لكل من الشخصية والوطن وتندرج المستويات الثلاثة بحيث تصبح فى الرواية وحدة لا تتجزأ » (٥٨)

ومن ينظر إلى رواية » الباب المفتوح » يجد أنها رواية أرادت لها كاتبتها ان تكون ضامة لمسارين من النضوج -

معا - مسار بطلتها ليلى وبالموازاة معها حركة مسار الوطن فى مرحلة مفصلية له بين حكمين ملكى فاسد يصارع الفناء و جمهورى يعيش باكورة تواجده على أيدى صانعيه من الضباط الأحرار.

ليلى ابنة الطبقة الوسطى - الشخصية الرئيسية - تصورها الرواية عبر ثلاث مراحل - على مدار عشر سنوات ١٩٤٦ / ١٩٥٦ هى زمن الرواية - المرحلة الأولى مرحلة الطفولة - ما قبل البلوغ - حينما كان سن ليلى ١٠ سنوات - بينما هى فى المدرسة السنية تدرس كى تصل إلى شهادة البكالوريا - المرحلة الثانية مرحلة الصبا التى تعيش فيها حالة من الحب مع أول شاب يعزز ميلها إليه قربيه منها من نواحٍ عّدة أولها أنه (ابن خالتها عصام) ، ثانيا الجوار الواقعى والنفسى بينهما ، الجوار الواقعى المتمثل فى كونهما يعيشان فى منزل واحد ، والنفسى يتمثل فى نشأتهما معا - وإن أسفر مدار الأحداث عن تقلب الشخصيتين وفساد العلاقة فى لحظة المكاشفة التى ينضج فيها عقل ليلى فتضع الشاب فى حجمه الحقيقى - المرحلة الثالثة عندما تنضج ليلى وتفرغ طاقات الفعل الموجودة داخلها فتبدأ حياتها التى

ترضى عنها – ليست المفروضة عليها مثلما هى على طول النص – مع من تحب وتشارك فى مجابهة العدوان الثلاثى على مصر فى عام ١٩٥٦ .

مكان النص وشخصياته القائم عليها الحكى : أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة التى تؤوى الطبقة الوسطى (٣ شارع يعقوب بالسيدة زينب) حيث تسكن عائلة محمد أفندى سليمان الموظف بالمالية المكونة من ولديه محمود وليلى وزوجته سنية هانم ، وعائلة أختها سميرة هانم وولديها عصام وجميلة .

زمان النص : ١٩٤٦ – ١٩٥٦ ؛ أى بين زمنين من حكم السلطة الحاكمة المصرية ، نهاية الحكم الملكى على يد أبناء محمد على ، وبداية الحكم الجمهورى / العسكرى على يد الضباط الأحرار ، وقد انتهت الرواية بأحداث حرب العدوان الثلاثى على مصر فى عام ١٩٥٦

يتصدر النص مباشرة بزمنه الذى تبدأ معه أحداث الرواية (٢١ فبراير سنة ١٩٤٦) وفى هذه الفترة كانت مصر تموج بمظاهرات طلبة الجامعة سعيا وراء رفض الحكم الذى أباح للانجليز انتهاك الوطن كما يشاءون » بحر من الشباب

يتماوج على كوبرى عبّاس ١٩٤٦ والشابة التى وجدت الملاذ فى الكل قطرة فى البحر ، الفرح الشرس هى والقوة العارمة الفاعلة والانا هلا الأنا والمعنى لأننا نحن بحر من الشباب يتناغم على كوبرى عباس هديره يخلخل أوتاد استعمار قديم واستعمار جديد يتربص وأنظمة عميلة من رجال البوليس يتبعون المظاهرات بهراواتهم الثقيلة ، فجأة يتخلخل البحر ويهوى الشباب إلى النيل عشرات بعد عشرات ينجو منهم من ينجو ويموت من يموت ، فى نفس اللحظة التى ينشطر فيها كوبرى عباس إلى شطرين وينحرف الكوبرى المؤدى إلى قلب المدينة تدفع الهراوات بالمؤخرة إلى الهاوية »(٩) .

ما يسم عام ١٩٤٦ اشتراك العمال مع الطلبة والجيش والشعب كله بجميع طوائفه وقفوا فى صدام مباشر مع الإنجليز ، وهو بادئ ما يكشفه النص ، حيث يظهر الثورى محمود الشاب ذو السبعة عشر عاما .

١ – أنا مش عيّل أنا فى رابعة ثانوى وعندى النهارده ١٧ سنة. (الباب المفتوح – ص ٤)

وقد سرى حب الوطن فى دمه فخرج من المظاهرات يدافع عن شرف الوطن ، وقد استغرق كم المعلومات التى تقدمها

الرواية له وأسرته ونطاق حياتهم الجزء الأول من الرواية، فعندما يصف الراوى حالة الوطن إبان المظاهرات فى عام ١٩٤٦ وقد اشترك الشاب محمود فيها يتوازى مع ذلك تقديم معلومات عن الأسرة عن أسرة سليمان أفندى ، على اعتبار إن غاية تقديم النص من مراميها تقديم صورة لأبناء الطبقة الوسطى الذين يتجسد فيهم الإحساس بالأم الوطن ومن ثم ينبروا لترميم أوجاعه ؛ زوجته سيدة بيضاء مليحة ممتلئة قصيرة ، وليلى فتاة فى الحادية عشرة من عمرها سمراء مليئة. وأفراد الأسرة الصغيرة قلقون على محمود المشارك فى المظاهرات،

ومن هذا المنطلق الصغير فى الحكى تتسع الأحداث لتلمّس على تفاعل الأسر المتوسطة مع المجتمع خارجيا ، وعلى طبيعة هذه الأسر داخليا ، فخارجيا يستنكر الجميع التغلغل الإنجليزى فى الوطن . وداخليا يتضح كيف مثلت مشاركة محمود فى المظاهرات نزعة تفاخرية لأخته الصغيرة ليلى وسط صديقاتها فى المدرسة » .. رصاصة .. وطنى .. مظاهرة .. وانتشر الخبر فى المدرسة ووجدت ليلى نفسها وهى التلميذة فى أولى ثانوى موضعا للاهتمام والإعجاب

طوال النهار ، البنات الكبار يلتففن حولها والمدرسات يستوقفنها فى الممرات يسألنها وتجيب .. وانتشت ليلى وانطلقت ـ انطلق خيالها اسمه ؟ محمود سليمان . عمره ؟ ١٧ سنة . ومارحش المستشفى ليه يا ليلى ؟ يروح ازاى . دا يقبضوا عليه . أمال عمل أيه ؟ ساعة ما انجرح برضه فضل يضرب فى الإنجليز يضرب والدم ينزل منه ، صاحبه يقول له كفاية ما فيش فايدة .. ومع نهاية اليوم الدراسى كان محمود أسطورة فى المدرسة وشعرت ليلى وهى تخرج من باب المدرسة بأسف لانتهاء اليوم الدراسى (الرواية – ص ٨) .

هذه الهالة الأسطورية التى وضعتها حكاية ليلى على أخيها تبعتها تعضيدات أخرى بين ثنايا الحكى فعلى حين يؤمن محمود بالقضية تمام ، وهذا ما يكشف عنه الحوار بينه وبين ليلى وسط رد فعل أبناء الخالة :

واربدت عينا محمود وانقلب وجهه ونزل بقبضته على المائدة المجاورة للسرير وهو يقول بصوت يختلط به العويل :

١- عارفة .. عارفة لما تدبحى الفرخة .. والدم يسيح والفرخة ترفس دقيقة .. دقيقة واحدة وتسكت على طول .. تخلص .. ناس كتير ماتوا .. ماتوا بالشكل ده .

٢ – أنت عارف يا عصام أنا حاسس بأيه ؟ انا حاسس كأنى انضربت علقة حامية وما قدرتش اضرب اللى ضربنى ما قدرتش حتى اصرخ .

قاطعته ليلى صارخة : محمود ، واندفعت إلى أخيها وقالت فى صوت باك وهى تهز كتفه :

١ – محمود أنت اللى ضربت الإنجليز مش هم اللى ضربوك .. أنت .. أنت يا محمود .

استدرات هى برأسها إلى عصام ويديها على كتف محمود وقالت فى استعطاف

٢ – عصام ، محمود هو اللى ضرب الإنجليز .. مش كده يا عصام .

وقال عصام وهو يبتسم باستخفاف :

١ – ودى عايزة كلام . (الباب المفتوح – ص ١١)

فأطراف الحوار لكل منهم موقفه المختلف تجاه قضية مشاركة محمود الوطنية ، فعلى حين يعيش محمود لحظة التقصير تجاه الواجب الوطنى على الرغم مما فعل ، تريد ليلى الا يهتز يقينها الداخلى تجاه دور أخيها الأكبر الوطنى ، ثم تُحَمّل غيرة عصام من نديده (ابن خالته المساوى له فى

العمر) على أن يستخف بما فعل محمود تجاه الوطن / ضد الإنجليز .

وداخليا تكشف الرواية عن جانب من طبيعة العلاقات داخل الأسرة المصرية المنتمية إلى الطبقة الوسطى . سوف تقدم الدراسة صورة للتواجد الفعلى للشخصيات مع التأكيد على صورة المرأة داخل النص .

سلطة الرجل (الزوج / الأب)

يظهر عبر الجزء الأول من النص الصورة المهيمنة للزوج سليمان أفندى – موظف المالية – على زوجته التى تمثل شخصية موالية ولاء مطلقا له ، » .. وعلى المائدة يبدأ الأب يعنف أمها فى هدوء وفى صوت هامس ، والأم طبعا تتحمل المسؤولية الكاملة عن تصرفات أخوتها ، لقد قال أخوها الشئ الفلانى وما كان ينبغى أن يقوله ، وفعل كذا وما كان ينبغى أن يفعله وتبيض شفتا أمها ولكنها لا تجيب .. ولكن المنظر الذى يستحق المشاهدة حقا هو منظر ابيها يجلس وقد ثبت عينيه على محمود لا يرخيها عنه وكأنه معجزة تتحرك على الأرض » (الرواية ص ٢٥) .

هذا الجزء على الرغم من صغره إلا أنه يحمل الكثير من

المعانى والمعتقدات آنذاك ، أولها إن المرأة / الزوجة تخضع خضوعا تاما للرجل ، وخضوعها هذا يُحمّلها تبعات ما ليس لها فيه ، أو تتحمل عاقبة جميع الأشياء ، دليل حرصها على ألا ترتكب ما يوجب التعنيف ومع ذلك تلقاه (فهى تتحمل المسؤولية كاملة عن تصرفات أخواتها) . ثم هناك الجانب الآخر من شخصية الأب التى - تعنف الزوجة الشريكة على حين - تتفاخر بالابن لمجرد أنه ذكر كأنه معجزة تتحرك على الأرض - حسب وصف النص - .

هذه صورة من صوز الرجل الواردة فى النص ، ولأنه رجل مسؤول وكبير فقد منحه النص سلطة أكبر للتواجد الفاعل الذى لا يلقى تبعاته السلبية سوى الابنة والزوجة . أما الابن فيلق الفخر والاستحسان .

الصور الآخر للرجل التى يقدمها النص تكمن فى الصورة الإيجابية لمحمود الشاب الفدائى الذى يؤمن بقضية تحرير الوطن ومقاومة الإنجليز على الرغم من تعارض ذلك مع رأى أبيه ، فى حين أن هناك صورة مضادة له هى صورة عصام ابن خالته الذى يذعن لرأى أمه فيتخلى عن واجبه الوطنى للذهاب للتطوع فى السويس لمقومة الإنجليز ، وهو الذى

يسعى إلى إقامة علاقة مع بين خالته ليلى التى تصطدم بجمود فكره و سلبيته أمام ترغيب أمه لأخته فى الزواج من مقاول عجوز لمجرد أنه غنى ، فضلا عن استنكاره دخولها الجامعة وهو يقول ساخراً (ولازمتها أيه) .

صورة المرأة

هناك إشارات مباشرة فى النص إلى نظرة الأقلية للمرأة التى يعتبرها المجتمع فى الدرك الأسفل من البشر، أو يميل إلى تسليعها بحيث لا تعتبر أكثر من منتج يباع ويشترى« عندما تولد البنت يبتسمون ابتسامة تسليم ، وعندما تكبر يسجنونها ويدربونها على فن .. فن الحياة ! تبتسم وتنحنى وتتعطر وتترقق .. وتكذب وتلبس كورسيه يشد خصرها ويرفع صدرها لكى يرتفع سعرها فى السوق وتتزوج .. تتزوج من ؟ أى إنسان » والراجل ما يعيبوش إلا جيبه » وتلبس الطرحة البيضاء وتنتقل إلى منزل الزوج والدنيا عايزه كده ، وكل شئ سهل وبسيط ومفهوم ولكن .. ولكن يجب أن تكون حريصة .. حريصة جدا ، يجب ألا تحس و ألا تشعر وألا تفكّر و ألا تحب ، يجب وإلا أقتلوها » (ص ٣٧)

ثم قالت لأمها : حرام عليك .. البنت النهارده ما لهاش

www.liilas.com/vb3
mezzetaty.blogspot.com

سعر .. قالت بالكلمة : حرام عليك البنت النهاردة على وش جواز ، والبنت ان ما كنتش تلبس ما يبقلهاش سعر فى السوق . (ص ٣٦)

تقدمت الناظرة إلى الميكروفون وقالت ان وظيفة المرأة هى الأمومة، ومكان المرأة هو البيت .. وأن السلاح والكفاح للرجال . (ص ٤٢)

غلطانة ، فعلا غلطانة ، عبرت عن شعورى زى ما أكون إنسان ونسيت، نسيت انى مش إنسان .. نسيت إنى بنت .. ست . (ص ٥٠)

كانت الجرائد قد بدأت تتكلم عن ضرورة تنظيم كفاح مسلّح فى منطقة القناة وباب التطوع قد فتح للفدائيين وفى قلب كل إنسان تطوف رغبة أن يكون هناك فى القناة وجها لوجه أمام العدو فى معركة موت أو حياة وكانت هذه الرغبة تطوف بقلب ليلى أحيانا ، كما تطوف بكل قلب ، وفى كل مرة طافت هذه الرغبة بقلبها كانت تجد لذة غامضة فى تحقير نفسها ، فهى أولا بنت والبنت ليست إنسانا وحتى لو كانت رجلا لما استطاعت أنها ضعيفة وشرف الكفاح من أجل مصر ليس من نصيب الضعفاء . (ص ٥٧) .

هناك صورتان كشفهما النص للمرأة ؛ الأولى هى صورة الجيل القديم «ربات الخدور» الذين يجلسون فى المنزل انتظارا لرب البيت متمثلا فى أم ليلى التى ترضى الخنوع التام للزوج ، فى مقابل عدم إلقاء اللوم عليها أو تعنيفها فى أى موقف ، أو على أى فعل ارتكبته أو لم ترتكبه. وما يدفعها لذلك هو سلطة الرجل الذى تعيش معه . على حين تظهر صورة أخرى من صور المرأة هى صورة أختها سميرة التى تستخدم الأسلوب السياسى الملتوى مع ولديها (جميلة/عصام) كى تكسبهم عوضا عن وجود أب / زوج / سلطة «فهى تعيش وجميلة وعصام على المعاش الذى تركه المرحوم زوجها ، وكل شئ ارتفع ثمنه والدنيا بقت نار» (ص ٥٨) .

يتضح موقفها وخوفها على المستقبل وتزويجها لابنتها من أول طارق لها لمجرد أنه غنى وسوف يشترى السلعة المعروضة (الابنة جميلة) بثمن غال فيكشف القص عن طريقتها السياسية فى إقناع ابنتها كى تقبل العريس.

«أسندت ليلى ظهرها إلى المقعد وتصورت خالتها وهى تدوى على لسان جميلة ، وتأسرها فى نفس الوقت بقبلاتها

وبنعومتها وبحنانها ، إن خالتها مختلفة تماما عن أمها أنها تشبهها فقط فى الشكل ولكنها أكثر مهارة منها فى فن الحياة . إن خالتها تعرف دائما ما تريد وتصل دائما إلى ما تريد بالنعومة وبالقبلات وبالحنان وأمها قد تعرف ما تريد وتؤنب وتلوم وتقرع بينما لا تصرح خالتها أبدا بما تريد أنها توحى به بلفتة بكلمة عابرة وتلف وتدور فإذا ما وجدت مقاومة تراجعت مؤقتا لتعاود السعى ، إذا قالت جميلة:

لأ يا ماما مش عاجبنى ، مش عايزه أتجوزه .

قالت هى :

– بلاش يا حبيبتى ، أنا مش عايزه حاجة الا انك تكونى دايما مبسوطة .

وتقول لجميلة فى مناسبة أخرى :

– نفسى يا جيجى يكون عندك احسن عربية فى البلد وأحسن فساتين ، أنت يا جميلة يا جيجى والجمال ده خسارة يتبهدل يا حبيبتى .

وقالت ام ليلى :

– شاطرة ، اختى سميرة خالتك عرفت تطوى البنت تحت جناحها والبنت كمان طار عقلها لما سمعت حكاية الخاتم

السوليتير دى.. .. صص ٥٩/ ٦٠

هذه المقارنة التى تفرض نفسها بين الأختين (أم ليلى وأم جميلة) فرضها عقل ليلى الذى بات ناضجا – بقدر ما – بين أمها المقهورة من قِبَل أبيها فتمارس القهر على ابنتها الوحيدة ليلى – دائمة الأمر والنهى والشخط والتعنيف – بينما أختها تحتال على ظروفها – لأنها بدون رجل – باللين والنعومة كى تتخلص من مسؤولية أبنتها من ناحية فتبيعها لمن يدفع أكثر فى السوق حسب سعرها ، وتحتال لإقناعها بكل السُبل . أيضا شخصية جملية هى وجه العملة الآخر لليلى، بينما جميلة موالية ولاء تاما لرأى أمها وتبرق عينيها أمام السوليتير والفيلا التى سوف تسكن فيها فى الهرم والعربة الفورد تتغاضى عن كون العريس (مقاول / عجوز/ بكرش/ شكله وحش) ، نجد ليلى داخليا يرفض إحساسها هذه الطريقة الموغلة فى المادية، وإن كان وليس فقط موقف جميلة هو الرضا بمثل هذا الرجل لمجرد أنه غنى ، بل أراد النص ان يثبت ان أكثر بنات جيلها ذوات عقلية جامدة مُتَّبِعة مثلها فعبر حديث بين صديقاتها هى وجميلة عديلة وسناء يتم الحديث الذى يؤكد رضى بعض الفتيات وتغاضيهن عن شكل

وسن الرجل فى مقابل سلطة المال .

وقالت سناء :

– أيه اللى مش عاجبك فيه يا ليلى ؟ أيه والنبى ؟

ولم تجب ليلى وقامت عديلة واقفة ووضعت يديها فى وسطها ومالت على ليلى كأنها تستجوبها

– جيبه فاضى ؟

وابتسمت ليلى :

مليان .

عنده عربية ؟

فورد .

والفيلا ؟

فى الهرم .

وأشارت عديلة بيدها إشارة يأس وقالت :

– يا أختى بلا نيله ، ومش عايزاها تاخده ، طول عمرك كده يا ليلى وش فقر ! (ص ٦٨) .

ان الحوار الدائر بين الفتيات يكشف عن حيرتهن إزاء وضعهن فمبادئ رفض الاقتران برجل لمجرد أنه رجل أخذت تجتاح فكر ليلى (المسألة مش هزار يا عديلة ، أنت زى امك ،

أفكارك زى أفكارها ، أمك اتجوزت من غير حب لأنها ما كانتش تقدر تعمل غير كده ، ما كانتش تقدر تختار وان اختارت ما تقدرش تتجوز اللى اختارته ، أمهاتنا كانوا حريم، ملكية الأب تنتقل إلى الزوج) – (والله احنا مصيبتنا سودا على الأقل أمهاتنا كانوا فاهمين وضعهم أما أحنا ضايعين).

على الرغم من تقديم الرواية للكثير من المشكلات المجتمعية التى من اهمها دونية صورة المرأة فى مقابل سيطرة الرجل ، وكذلك تصويرها لمرحلة حرجة من مراحل مصر إبان ناهية الحكم الملكى وبداية الحكم الجمهورى الذى لم يسلم من الاعتداءات الأجنبية عليه وتهديده بين فترة وأخرى ، فينتهى الحدث على انتقاله إلى بور سعيد ، حيث تضافر الجهود للمشاركة فى المقاومة الشعبية ضد الإنجليز .

ليلى عنصر الحكى الأساسى

تمثل المراحل الثلاث لحياة ليلى الركيزة الأساسية للمروى، فهى فى مرحلة الطفولة الأولى (مرحلة التكوين) تصطدم بؤامر الأم المقهورة من الأب وتخرج قهرها فيها ، وبين الميل إلى الكفاح الوطنى اقتضاء بأخيها الأكبر / النموذج» محمود » ، وهى فى مرحلة المراهقة تصطدم بسلبية عصام أولّ رجل

يحبها فى حياتها ، وإن كان انفجار عاطفتها تجاه عصام تولدت عن أزمتها مع الإرث الاجتماعى الذى يتعامل به معها والدها ووالدتها . ثم فى المرحلة الجامعية يحبها أستاذها رمزى الذى لا يقل سيطرة عن أبيها ولا تخلف وجمود عن عصام (حاولت ليلى أن تستعيد صورة رمزى وهو ينظر إلى صدر جميلة وعلى فمه تكشيرة كتكشيرة الحيوان المفترس ، ورأت وجهه يحمر تحت نظرة جميلة كوجه صبى مراهق، وحاولت ان تتصوره كما كان يبدو لها دائما فى الفصل جبارا عتيا ورأته وهو يمد يده يجفف عرقه فى عز البرد) (ص ٣٤٢).

إن المراحل الثلاث من حياة ليلى على الرغم من مساوئهما وتفاقم المشكلات فيهم ، الا أنهم – جميعا – فى النهاية قد صنعوا فيها قوة التمرد على سلطة الأب وشعور المجتمع ونظرته المغلقة تجاه المرأة ، ورفض علاقتها المريضة بأستاذها رمزى الذى ظنت حال ارتباطها به أنه سوف يجسد لها حنانا يكون عوضا عن قهر أبيها ، والإيمان بالمقاومة الكبرى فى سبيل الوطن بعد أن تمت المقاومة الصغرى مقابل العادات و التقاليد و الإرث الاجتماعى مع من حولها ، فتؤمن

بنفسها وتبدأ خطوات صحيحة حقيقية من حسين صديق محمود – ورفيقه فى المقاومة الشعبية ضد العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ – الذى يمثل الرجل المعتدل فى النص الذى يشعرها بآدميتها ويتواصل معها مكملا معها مشوار الدفاع عن الوطن – الذى يجسد القضية الكبرى – من جانب، واكتمال حياتهما معا من جانب آخر.

هدى جاد (١٩٣٠ -)

تقدم الكاتبة هدى جاد فى روايتها الأولى «الوشم الأخضر»(١١٦) صورة مغايرة للمرأة عن مجايلتيها سعاد زهير ولطيفة الزيات ، فقد اختلفت الصورة التى تقدمها هدى جاد كلية ففى هذه الرواية تقدم الكاتبة شخصية نسائية هى عائشة الفتاة الريفية التى تعيش مراحل حياتها فى ردّة تاريخية إلى أوائل القرن العشرين ، حيث تقع أحداث الرواية فى عام ١٩٠٠ أيضا المكان الذى تحتله الأحداث فى القسم الأول من الرواية فى الريف ثم تنتقل الرواية إلى المدينة ، وتعالج الرواية قضايا عدّة بدءاً من الظروف الاجتماعية الملتبسة التى تمر بالحاج يوسف ، حيث تموت زوجته عقب إنجاب ابنتهما عائشة مباشرة فيتزوج من فتاة تصغره كثيرا مما يدفعها إلى الخيانة الزوجية فيتخلص الرجل من العشيق بطلقات الرصاص ، ثم تبدأ المرحلة الأولى من حياة عائشة - مرحلة الطفولة - التى سرعان ما تنتهى لتبدأ المرحلة الثانية التى تعمل فيها خادمة لدى أسرة من الباشوات ساكنى البندر ، ثم المرحلة الثالثة من حياتها حيث تتزوج من قريب

لهذه العائلة من تلك الطبقة المرتفعة نفسها ، وهنا تظهر بجلاء درجة الفروق الاجتماعية .

زمن النص : من ١٩٠٠ ثورة يوليو ١٩٥٢ .

مكان النص : الريف أولا ثم المدينة .

الشخوص : «عائشة» امرأة تمثل مدار القص وعبر مراحل حياتها منذ الطفولة تتجسد حكاية النص وصورة المرأة فى الزمن المروى ، ومَنْ دونها شخصيات فرعية تأخذ دورها لمدة قصيرة عبر المروى ثم تنتهى ، ولكل منها دوره المنوط بها.

١ - المرحلة الأولى :

يطالعنا القص بصورة لرجل فلاح يمارس حياته العاديه ، إيذانا بعرض قدر من حياته التى يكتمل بها منحى الحكى » صاحب البيت فلاح طويل عريض يرتدى الملابس البلدية ويتعمم بعمامة أنيقة ، زوجه امرأة غضّة بضّة قصيرة القامة ممتلئة ، بيت سعيد فى ذاك الوقت عام ١٩٠٠ .. ثم تمضى الأيام و الأشهر وتكتمل مراحل الحمل ويرزق يوسف بطفلة ضعيفة البنية لكن جمالها فريد ، رزق البنت باثنين ، هكذا كان يردد يوسف دائما ، ماتت الأم وتركت الطفلة» (ص ٩).

هذه هى الإشكاليـة الأولى التى يطرحـهـا النص ، مما يوجب تقديم حل لها، فيدفع الراوى بشخصية ثانوية لكنها تحول دفة المروى نهائيا ؛ إذ تظهر محاسن بهدف خدمة الرجل والطفلة الصغيرة التى حرمها الموت من أمها» ومحاسن – الله يجازيها – مليحة أكثر من اللازم وصبية فى الصبا ، حادث طبيعى بل ويجب ان يكون طبيعيا ان تمتد يد يوسف التى تشبه – الخف – لتسوى ضفائر محاسن وهى نصف جالسة ، ثم أطرافها ، نعم تماما كما يتبادر إلى الذهن مرة ثانية حادث طبيعى مشروع على سُنة الله ورسوله» (ص ١١) ثم يُظهر المروى قسوة امرأة الأب التى انتقلت من مرتبة الخادمة إلى سيادة المنزل ثم إنجابها طفلة مما يجعلها تفرق بين ابنة زوجها (عائشة) التى تزداد نحولا وابنتها (عنايات) التى تزداد سمنة :

– حرام عليك يا فاجرة هذا الظلم ، عائشة يزداد هزالها وابنتك تزداد سمنة حتى تكاد تتدحرج كأنها الكرة ، وكل هذا من خير ولى نعمتك يوسف (ص ١٤) .

ثم تقفز على زوجها بعشق رجل آخر . وعبر الحكى فى لغة تقليدية تحاول الكاتبة أن تتصنع فى استخدام أسلوب

التورية فى الكتابة ، حيث يكشف المروى عن الجريمة التى يرتكبها يوسف انتصارا لشرفه المهدر من قِبل محاسن .

«يرى شبح رجل – فى المساء – يطوف حول البيت حتى مطلع الفجر ، حدث هذا أكثر من أسبوع وفى خاتمته وبداية الأسبوع الجديد تسمع رصاصة ورصاصتين وثلاثة » (ص ١٥)

تعاقُب الأفعال على بعضها يأتى بناء على توالي الأحداث، ففعل زواج الحاج يوسف من محاسن الشابة يليه فعل خيانة محاسن ، ثم تعاقب حدث القتل الذى يفعله يوسف انتقاما لشرفه من عشيق زوجته . مما يؤول به إلى السجن فتجنى ابنته عائشة نتيجة ما لم تفعله، وتنتقل للمعيشة مع جارتها بعد هجرة زوجة أبيها للمنزل، فيعترض زوج الجارة على وجودها معهم :

– هيه يا مربى فى غير ولدك يا بانى فى غير ملكك ، ما ذنبنا نحن؟ ألن يأتى عليها يوم تصبح فيه عروسا تحتاج لجهاز ومصروفات ، ليس لها عم أو خال والأم ماتت وأبوها فى السجن إذن فقد أصبحت دارنا ملجأ لليتامى . (ص ١٧)

وكلها أسباب موضوعة كى ينتقل الحدث إلى البندر أو

مصر كما يطلق عليها الفلاحون فتُرَغّب الجارة الفتاة اليتيمة عائشة فى العمل كخادمة عند أحد الباشوات فى مصر «ستأكلين الفاكهة الكثيرة وترتدين الملابس الملونة أما الحلويات فستشربين الماء بكثرة بعد أن تكثرى من تناولها» .

فى المرحلة الأولى من القص سرد الراوى أحداثا كثيرة فى مسافة قليلة من المروى ، حياة يوسف – زوجته الأولى وحدث وفاتها الميلودرامى – إنجابه عائشة – زواجه من محاسن – خلفة عنايات – خيانة زوجته – قتله للعشيق – إيداعه السجن – تحول الفتاة عائشة من ابنة من الطبيعى أن تُربى فى كنف أبيها بعد موت امها إلى خادمة فى البندر .

٢ – المرحلة الثانية :

يمكن أن نطلق عليها مرحلة التحكم الطبقى ، حيث تُلمّس الرواية على الفروق الطبقية التى كانت متواجدة فى مصر بين الأتراك (الطبقة الحاكمة) والمصريين – أصحاب الأرض– (الطبقة المحكومة) فالطبقة الإقطاعية تتحكم فى الطبقة الفقيرة ، حتى ولو كانت بعيدة عنها ؛ بمعنى أنه على الرغم من بُعد الفتاة الفلاحة عائشة التى كانت تحيا بعيدا عن السراية إلا أنها بمجرد ان تلتحق بها تتحكم فيها النزعة

القَبَلِيّة لحكم الأتراك منذ مَقْدمِهَا وكذلك المرجعية الذهنية لديهم لمعاملة الفلاحين معاملة السُخرة والإذلال ، فتلقى عائشة هذه المعاملة فى السراية من عادل ابن النوات المريض بشهوة السلطة التى لا يفرغها إلا فيها ، ويستحل معها كل شئ بدءا من المعاملة السيئة والبذاءات المُتعمدة وانتهاءً بمحاولة هتك عرضها ، فكل شئ مُباح للحاكم على المحكوم حتى ولو كان العرض والشرف .

١ – استطاعت عائشة بعد أشهر قليلة أن تلم بكل دروب السراية .

٢ – نمت عائشة وترعرعت وامتلأ خداها ولمعت عيناها .

٣ – فى العام الثانى تعلمت عائشة كيف تقرأ وتكتب وذلك لملازمتها الدائمة لستها (سيدتها) نبيلة حتى حين تتلقى الدروس من المدرسات الخصوصيات كانت تقبع فى الركن ، تسمع وتعى ، وفى العام الثانى أيضا اختفت من لهجتها الحروف الغريبة التى كانت تنطقها – دائما– حينما كانت تقيم فى القرية . ص ٢٧

– عادل حصل على شهادة البكالوريا ، كان ذكيا حصيفا وهو يميل لممارسة الألعاب الرياضية ويتميز بعضلاته المفتولة

وشاربه الكث ونظراته الحادة التى تكاد تخرق الحوائط ، يمضى بعض نهاره فى الجولان فى طوابق السراى يفتش وينقب لا بقصد التنظيم وإنما ليتصيد الهفوات التى تصدر من الجميع .

– أريد سببا ولو غير معقول يقنعنى بوجود هذه البلهاء الزبالة عندنا ، ما الذى يجبرنا على تحملها ؟ ميوعة أختى أو لعل بيتنا ملجأ ؟

تبدأ الرواية فى تقديم صورة للرجل / الشاب الإقطاعى الذى تسيطر عليه نزعة التركى الغنى وكيف يتحكم فى الخادم الفقير ، فهو الثرى العصبى الذى يدفعه ماله ووضعه الاجتماعى إلى استعباد من دونه من الخلق .

– ١٩٣٠ اجتاحها الغضب وسألت نفسها : أنه فظ غليظ وحيد مدلل أفسدته أمه وبيئته ! ما الذى يدفعنى لتحمله ؟ آه لقمة العيش وإننى أنثى لا حول لى ولا قوة ! ص ٤٦

– ١٩٣١ تصرخ بأعلى صوتها : تعالوا جميعا كلكم لتشاهدوا (عادل بك) يريد اغتصابى ، الجبان ، الجبان . ص٥٧

ثم يحدث المروى عبر الأحداث مفاجأة ليست متوافقة مع

سير الأحداث او مع طبيعة الحياة الموصوفة آنذاك ، حيث يُعجب أحد أبناء الطبقة الراقية قريب من أقارب هذه العائلة بسجايا عائشة ، وهو حدث من الصعب أن يتم ، لان طبقة الأغنياء من الطبيعى ان تحافظ على الأعراق ، لكن ان تنحدر إلى طبقة البلوريتاريا ، حتى و لو حاولت الرواية أن تجذر لمبادئ الاشتراكية، بأن ينصهر الأغنياء مع العامة ويصبح الجميع سواء .

«علا صوت نبيلة وكأنه خارج من ميكروفون يا نهارك أسود .. عائشة ، ثم أمسكتها من كتفها بطريقة لا أثر للحنان فيها ، حسين يسرى ، هذا الرجل الذى لم تستطع أجمل جميلات العائلة أن توقعه . هل نسيت نفسك؟ ومن أين أتيت؟ وكيف نشأت ؟ ثم أشارت إلى جبهتها ، هذا الوشم الأخضر الدامغ أنه سيرافقك مدى حياتك ! إن عائلتنا بعد العائلة الحاكمة فى البلد أفيقى لنفسك ، ستكون فضيحة كارثة مصيبة وسيشير الكل إلى أننى السبب فلولاى لبقيت القروية البليدة الخشنة .

– ١٩٣٠ يؤسفنى أننى لن أرفض عرضه و الآن ماذا يمكننى أن أصنعه لك كى أرد جميلك ؟

– ١٩٣١ تبرق عينا نبيلة ثم تقول بصوت مبحوح :
ألا ترينى وجهك بعد الآن ! ص ٦٣

حتى نبيلة أخت عادل التى كانت تحميها منه وتتعاطف معها غلبها الميل لطبقتها العليا على الإنسانية التى تعاملت بها مع عائشة لمدة سنوات طويلة.

٣ – المرحلة الثالثة :

كيف يمكن ان يعيش طرفا نقيض ؟ ، هذا السؤال يطرح نفسه حال الحديث عن المرحلة الثالثة من مراحل حياة عائشة التى تتجسد فيها حياتها مع وزجها « حسين بك يسرى» فهذه العلاقة التى تمثل تزاوج الإقطاعية مع البلوريتاريا ما هى إلا وهم ميلودرامى لا يمكن حدوثه يريد أن يرسخه القص، إذ كيف تتم الاشتراكية بهذه الصورة المفتعلة ، كيف يحب ابن الطبقة الراقية فتاة خادمة فلاحة تعمل فى سراى أقرباءه حتى ولو احتالت اللغة كى تزيل الفروق بين الطبقتين « لم تكن بالزوجة الذليلة أو الخادمة التى ان لم تقم بواجبها تلفظ إلى الشارع ، بل الحبيبة أو من تمثل النصف الحلو، وهى بحنانها ورقتها تزيل لا الأتربة فقط من على حذائه، بل كل ما يعكر صفوه من شوائب وهو حينما كان يدلك قدميها لم يكن الزوج

الضعيف المتخاذل ، بل النصف الخشن الحامى والرفيق الأمين والذى بهمساته وحنانه يأسر ولا يهدم بل يبذر كى يحصد » ص ٧١ .

ثم يقدم الراوى صورة من معاملة شقيقة حسين السيدة الدلوعة المطلقة دلال ابنة العز التى ترتع فى ثروة أهلها وتقدم المزيد من الاحتقار لزوجة أخيها التى تمثل طائفة من طبقة الشعب العامل مغايرة لطبقتهم الحاكمة ، وكذلك والدته الشركسية لها الموقف نفسه . وقد حاول النص – طبقا لأنه قد نشر بعد ثورة يوليو – أن يعضد مبادئ هذه الثورة التى كانت الاشتراكية من أهمها والقضاء على الإقطاع . لكن ميلودرامية أحداث النص والافتعال المتعمد فى اللغة قد أفسد هدفها النبيل ، فضلا عن تشابك الأحداث ولا منطقها فى بعض المواقف . فامتداد زمن النص الذى يربو على النصف قرن، قد جعل الكاتبة تحاول جاهدة أن تشابك الأحداث كى تملأ فراغ النص فقط وتكون منه كتلة كبيرة ، لكن يبقى أثر تداعى الأسئلة داخل المتلقى الذى تثيره ظاهرة تحول عائشة من مجرد خادمة إلى سيدة تتحف كل من يراها بغض النظر عن الفروق الطبقية التى كانت الوازع الأول فى تعامل الطبقة

الحاكمة مع المحكومة قبل الثورة ، فكيف يتزوج الباشاوات من عامة الشعب ، بل كيف ينصهر هؤلاء العامة فى القصور إلا إن كانوا خدما فيها ؟ . حتى الأطفال الهجين الناتجين عن زواج أبناء الباشوات من بنات العامة لا يعترف بهم المجتمع الإقطاعى بسهولة - إن اعترف - ومن هنا يظهر لى عنق النص بالأفكار الاشتراكية التى لا تتفق مع الواقع فتجهض بمجرد طرحها .

الفصل الثالث :

مصر من ١٩٧٠ حتى ١٩٨١
سياسة السادات وصراع المثقف مع السلطة

توفى « جمال عبد الناصر » فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠ وترك إرثا من تركة محمّلة بهزائم أكثرها مرارة هزيمة ١٩٦٧ ، ثم خلفه « أنور السادات » الذى كان قد عُيّن نائباً عن رئيس الجمهورية فى السنة الأخيرة لعهد « عبد الناصر » ، وإذا كان « أنور السادات » من الضباط الأحرار ، ومن مجلس قيادة الثورة القديم ، ثم تولى مناصب ذات وجاهة ما فى العهد الناصرى ؛ عضواً فى بعض المحاكم الخاصة الاستثنائية ، ورئيساً لتحرير جريدة الجمهورية فترة ما ، ووكيلاً لمجلس الأمة ورئيساً لهذا المجلس ، فأنه فى كل هذه الأمور لم يتول منصباً تنفيذياً ولا قاد جهازاً من الأجهزة التى تعتبر مما عليه المعول فى قيام الدولة الناصرية ، واتخاذ القرارات السياسية وتنفيذها ، لذلك كان تعيينه رئيساً للجمهورية مع بقاء أجهزة الدولة كلها - تقريباً - بقياداتها السابقة التى كانت تتضمن رجالا من أخلص المُعاونين لعبد الناصر ، والمؤمنين بسياسته المنفذين لها ، كان ذلك مما يترجح معه الظن أن الدولة باقية مستمرة على حالها ، وأن

«عبد الناصر» لا يزال بمعاونيه فى الأجهزة المختلفة، يشغل الرئاسة (١١٧)

وقد استقبل الشعب الرئيس الجديد محمد أنور السادات بالكثير من الارتياح عندما قدّم نفسه كمتحدث باسم الديمقراطية ، وكانت إصلاحاته الأولى تمثل خطوات مهمة فى الاتجاه الديمقراطى ، فالدستور الجديد الذى أعلن فى سبتمبر ١٩٧١ كان يتضمن فصلا كاملا عن «سيادة القانون» ، وكان فصل آخر يتضمن معظم الحريات الأساسية وحقوق الإنسان وإن يكن هناك فقرة غير عادية تقول إن ممارسة تلك الحقوق يجب أن تكون فى حدود القانون وبموجب المادة ٤٧ كانت حرية التعبير بالكلمة والكتابة والتصوير، أو أى وسيلة أخرى مكفولة ، كما يقر المحامى المصرى أحمد نبيل الهلالى «ان عمليات القبض دون إذن من النيابة و الاعتقالات لأسباب سياسية دون محاكمة قد توقفت فعلا بعد ذلك (١١٨) . على الرغم من أنها لم تضع نهاية لعمليات القبض السياسى بإذن أو المحاكمة بعد فترة من الاعتقال والتحقيق . صحيح أن الجهاز الأمنى لم يُحل ، ولكن عمليات القبض أصبحت أقل عشوائية كما انخفضت الممارسات الوحشية للمباحث إلى حد كبير ، وألغيت الرقابة

على الصحف والمجلات فى ٤ فبراير ١٩٧٤ رغم أنها بقيت على الكتب حتى عام ١٩٧٧ ، وبموجب قانون الأحزاب الصادر فى ١٩٧٧ أدخل نوع من التعددية وأصبح من حق أحزاب المعارضة أن تصدر صحفها ، وللمفارقة ورغم هذه الإصلاحات لم تعط حرية التعبير فرصة لكى تنمو ، فالسادات كان يؤيد الديمقراطية نظريا ضد معارضيه ، و الحقيقة أن سلطة السادات كرئيس كان قد تم تحديها من داخل الاتحاد الاشتراكى العربى نفسه ومنذ البداية .

ففى اجتماع للجنة المركزية فى ابريل ١٩٧١ رفض الجميع - باستثناء ثلاثة من بين أربعمائة عضوا كانوا حاضرين - اقتراحه بالوحدة بين سوريا ومصر وليبيا (١١٩)، ولا يوجد شك فى ان المعارضة التى كان يترأسها على صبرى وشعراوى جمعة (وزير الداخلية) وسامى شرف (سكرتير الرئيس جمال عبد الناصر) كانت تريد الإطاحة به فجميعهم كان ينتمى لدائرة عبد الناصر الداخلية وكانوا ينظرون إلى خليفته «باحتقار» (١٢٠)، ولكن بعد ثلاثة أسابيع كان السادات هو الذى نجح فى الإطاحة بهم عندما عاد إلى الأمة فى ١٥ مايو وأعلن ثورة التصحيح ، واستطاع أن يحول الانقضاض على خصومه الألداء والقبض عليهم إلى انتصار

لشخصه ولسياسته .

كان شعراوى جمعة وسامى شرف بحكم منصبهما يرمزان إلى أعصى جانب فى عهد عبد الناصر - مداهمات المباحث والمخابرات - بينما هو «السادات» الرئيس الجديد ، كان يَعِدُ بالعودة إلى ما انتظره الشعب طويلا .. الحريات / الديمقراطية ، ولكن التسمية التى أطلقها عليهم «مراكز القوى» والمُحمّلة بالدلالات السلبية كانت تستخدم بعد ذلك مرارا وتكرارا ضد الخصوم الناصريين بوجه عام ، وقدم له ذلك بوصفه ذريعة سياسية لتصفية حساباته مع الناصرية دون التعرض لعبد الناصر شخصيا، الأمر الذى يحدث دائما فى التاريخ عندما يخفى هدف هدفا آخر .

التزام السادات بالديمقراطية كان يلازمه منذ البداية لإسقاط خصومه، وتحت شعار الديمقراطية أيضا ، وبمرور الوقت زاد عدد معارضيه وبخاصة فى الحياة الثقافية ، وبعد أن نزلت بهم ضربات تصفية الناصرية ، وبسبب احتقار السادات للثقافة وموقفه من آراء المثقفين وهجرة عدد كبير منهم إلى الدول العربية والأجنبية فقد قدراً كبيراً من الثقة التى كان قد حققها بين المثقفين بإصلاحاته الديمقراطية ، وفى ١٩٧١ كان قد بدأ بالفعل فى تفكيك الصرح الثقافى

الذى شيّد فى عهد عبد الناصر ، فأغلقت معظم المجلات الثقافية التى كانت تصدر عن وزارة الثقافة والهيئة المصرية العامة للكتاب في وقت واحد تقريبا ، أغلقت أولا مجلة «المسرح والسينما» ثم «المجلة» و«القصة» و «الكتاب العربى» و«الفكر المعاصر» و «الفنون الشعبية» فى أكتوبر ١٩٧١ (٦٠). ليحل محلها جميعا مجلة واحد هى «الجديد» برئاسة رشاد رشدي ، ثم جاءت في أكتوبر ١٩٧٣ مجلة «الثقافة» برئاسة وزير الثقافة يوسف السباعى ، لكن أيا من المجلتين لم يصل إلى المستوى الرفيع لمجلة «المجلة»، وظلت مجلة « الكاتب» صوتا مستقلا حتى سبتمبر ١٩٧٤ عندما قدم محرروها استقالة جماعية احتجاجا على تدخل الوزارة ، ثم أغلقت بعد شهور قليلة ، كما قررت الهيئة العامة للكتاب إيقاف السلاسل التي كانت تصدر سابقا ، مثل «المكتبة الثقافية» و «كتابات جديدة» و «أعلام العرب» و «روايات عالمية» و «روائع المسرح العالمى» (٦١)

و كان السادات قد أعلن عن أنه سوف يجعل من عام ١٩٧١ ثم عام ١٩٧٢ عاما حاسما فى المواجهة مع إسرائيل ، وعندما لم يتحقق شئ ووسط جو لا ينبئ بحب او سلام ،

سيادت روح الإحباط مع توتر فى صفوف القوات المسلحة ومظاهرات طلابية عارمة كانت تواجه بالوسائل القمعية المعروفة ، وفى يناير ١٩٧٣ جمع توفيق الحكيم عددا من الصحفيين والكُتّاب والمثقفين في مكتبه بالأهرام ١٢٣ وكان الموضوع الشاغل هو بطش الحكومة بالحركة الطلابية التى كانت تطالب بتحرير الأرض المصرية المحتلة ، بعد كل ذلك الكلام عن الاستعدادات والحسم ، قرر المجتمعون أن ينقلوا قلقهم إلى الحكومة وفوضوا الحكيم ليكتب رسالة وقعها الحاضرون ثم مرروها لجمع توقعات إضافية عليها ، وعندما نشرت الرسالة في الصحف اللبنانية استشاط السادات غضبا وبحث عن أسلوب قانوني لمعاقبة الموقعين ، كانت وسيلته لذلك هى الاتحاد الاشتراكى العربي . وفى ٤ فبراير ١٩٧٣ وجد ٦٤ صحافيا وكاتبا أسماءهم منشورة بالصفحة الأولى من جريدة الأهرام ، وما يفيد بأنه قد تم فصلهم من الاتحاد الاشتراكى العربى ، ثم كانت مذكرة تفسيرية توضح أنهم بالتالى يكونوا قد استبعدوا من الاتحادات و اللجان والمنظمات كافة ذات الصلة بالاتحاد الاشتراكي ، وأيضا من الوظائف التى تشترط عضوية الاتحاد الاشتراكي مثل الصحافة ، أى أنهم قد أجبروا على التقاعد ، وفى ٦ فبراير

نشرت قائمة أخرى تضم ١٠ أسماء وثالثة فى ٧ فبراير تضم ١٦ اسما ، ليصبح عدد الصحفيين المفصولين فى النهاية ١٠٧ اسما (٦٢) . ومن بين أولئك الكُتّاب الذين وضعوا على القائمة السوداء كان هناك ثمانية من كُتّاب الأدب هم : ثروت أباظة – لويس عوض – علاء الديب – الفريد فرج – جمال الغيطانى – أحمد حمروش – يوسف إدريس – لطفى الخولى – كما كان هناك شعراء بارزون مثل : احمد عبد المعطى حجازى – أمل دنقل – أحمد فؤاد نجم . و تم استثناء توفيق الحكيم ونجيب محفوظ من هذه القوائم .

وقد تضمنت قوائم المبعدين أسماء كَتاب بارزين ونقاد وشعراء وصحفيين بالإضافة إلى ٥ أعضاء من مجلس نقابة الصحفيين ، ورغم ان الأغلبية كانوا من اليساريين ، إلا أنه كان هناك – أيضا – ليبراليون ومحافظون وآخرون بلا أى تاريخ سياسى نهائياً ، ومن المأخوذ على هذا القرار أنه حدث بعد ٩ أشهر من إعلان السادات – بوصفه رئيسا للاتحاد الاشتراكى أيضا – عن عودة جميع الصحفيين الذين كان عبد الناصر قد أبعدهم لأسباب سياسية إلى وظائفهم .

كانت النتيجة العملية لفصل أولئك الكتاب وكما كان الهدف منها هى إيقافهم عن عملهم فى الصحف والمجلات

ووكالات الأنباء والإذاعة ، ولكن تحت دعاوى زائفة ورفضت نقابة الصحفيين الانصياع لأوامر الفصل ، لأنها كانت لا تعتبر عضوية الاتحاد الاشتراكى شرطا لممارسة الصحافة أو لعضوية النقابة ، كما رفض محمد حسنين هيكل وكان لا يزال رئيسا لتحرير الأهرام تطبيق القرار ، يقول مكرم محمد أحمد الذى كان أحد ثمانية شملهم قرار الفصل من الأهرام «لم يطلب منا هيكل أن نترك الجريدة» وعندما صرخ السادات «ارمى الحيوانات دول برة» ، رفض هيكل وقال «مش شغله» (٦٣) والنتيجة العملية لفصل أولئك الكتاب لم تكن وقفهم عن العمل فقط ، ولكنهم أصبحوا أشخاصا غير مرغوب فيهم بالمعنى الشامل . فالفريد فرج مثلا وجد اسمه يحذف من إعلانات مسرحيته «زواج على ورقة طلاق » التى كانت تُعرض فى القاهرة إلى أن ألغيت ، ولويس عوض الذى فُصل من المجلس الأعلى للفنون والآداب ولم يكن أمام الكتاب أو الصحفيين المرموقين فرصة للدفاع عن أنفسهم ضد الهجوم عليهم فى الصحافة .

وقد ألغت سياسة السادات القلقة هذا الإيقاف فى حديث له فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٣ بعد ذلك بثمان شهور فى الذكرى الثالثة لوفاة عبد الناصر، وقبل حرب أكتوبر بحوالى أسبوع ،

فى تلك الفترة كان بعض الكُتّاب المرموقين قد غادروا مصر بالفعل ليعملوا فى دول عربية وأوروبية .

وفى ٩ فبراير ١٩٧٤ ألغيت الرقابة على الصحف والمجلات ، مع ذلك لم يستتبع هذا الإلغاء حرية التعبير والمتوقعة ، إذ باختفاء الرقباء من مكاتب التحرير انتقلت مهامهم الرقابية إلى رؤساء التحرير ورؤساء مجالس الإدارة الذين كانوا يعينون بواسطة الرئيس ، وبالتالى يكونون مسؤولين أمامه ، وحلت التعليمات اليومية الصادرة من المكتب الصحفى للرئيس محل أوامر الرقباء (٦٤)، وحدث تغيرات كبيرة فى الصحافة ، صحفيون محترمون حل محلهم أشخاص كل مؤهلاتهم الولاء للسادات وسياسته ، وفى فبراير ١٩٧٤ ترك هيكل الأهرام ليخلفه رئيس تحرير جديد ثم تتوالى الكَرّة ، وفى فترة ٨ سنوات تناوب على الجريدة ثمانية رؤساء تحرير (٦٥) . ورغم ذلك تلاحظ ليلى عبد المجيد استرخاء بالنسبة لحرية التعبير فى الفترة من نهاية ١٩٧٤ إلى مارس ١٩٧٦ ، فى تلك الفترة كانت مرحلة عبد الناصر تناقش - ورغم أن السمة العامة كانت المراجعة الشاملة للناصرية ، الا أن المجال كان مفتوحا أيضا لإسهامات متوازنة أو معارضة من صحف مثل « روز اليوسف» ، و تظل

الصحافة - وبخاصة الثقافية - خالية من الشخصيات اليسارية والليبرالية ، ومن وجهات النظر وكان ذلك يتم أحيانا من خلال تغيير المحررين الثقافيين ، أحيانا أخرى من خلال إحكام الرقابة التحريرية، والنتيجة أن الكتاب المستقلين الذين كانوا يكتبون فى الثقافة فقدوا قوتهم نتيجة لحصار الرقابة الشديدة لهم .

وفى ١٠ أكتوبر ١٩٧٦ ألقى القبض على الكاتب الأردنى غالب هلسا وبعد شهر من السجن نفى إلى العراق (٦٦) . أما السبب هو ترأسه لمؤتمر نظمه اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين عن « المشروع الأمريكى فى المنطقة العربية » كانت أجهزة الأمن المصرية لا تريد أن يكون للفلسطينيين أى اتصالات بالمصريين ، ورغم أن عددا كبيرا من الكتاب والصحفيين المصريين كان بين الجمهور ، إلا أنه لم يقبض على أى منهم . ولم تشفع لهلسا أنه عاش فى مصر لمدة ٢١ عاما . وفى ديسمبر ١٩٧٦ أعلن رئيس الوزراء ممدوح سالم إلغاء الرقابة على الكتب ، وفي بداية هذا القرار لم يكن له أثر فى التنفيذ ، حيث كان أصحاب المطابع ملتزمين بالأوامر القديمة وكانوا يطلبون موافقة الأمن قبل الطباعة ، ولم يتم تنفيذ قانون إلغاء الرقابة فلا بعد أن ألقى القبض على الكاتب

فؤاد حجازى فى مايو ١٩٧٨ متهما بطباعة لروايته «سجناء لكل العصور» ، وأخلت الحكومة سبيله بعد دفع كفالة مقدارها ٣٠ جنيها. وفى نهاية مايو ١٩٧٨ أعلن الاتحاد الاشتراكى أنه سوف يقيم الدعوى ضد ٣٠ كاتبا وصحفيا مصريا فى المنفى ، و١٠ فى مصر يكتبون للصحف ووكالات الأنباء الأجنبية ، على أساس أنهم يشوهون سمعة مصر ويهددون الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى ، وكان أحدهم محمد حسنين هيكل الذى تم التحقيق معه على مدى ١١ جلسة فى شهرى يوليو وأغسطس ، كان النظام فى الواقع يبذل جهودا متواصلة لفصل أولئك الكُتّاب الذين كتبوا «ضد مصر» من نقابة الصحفيين منذ ابريل ١٩٧٤ .

وفضلاً عن ذلك، فقد شهد صيف ١٩٧٤ الاندفاع نحو تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادي بطريقة مرتجلة أدت الى ارتفاع متصاعد فى نفقات المعيشة، وتدهور سريع في مستوى حياة الطبقات الشعبية، كما شهد صراعاً عنيفاً بين المثقفين ووزير الثقافة يوسف السباعى بسبب مشروع قانون لإنشاء «اتحاد الكُتّاب» كان يُعده بعيداً عن الحوار معهم، وبسبب إصراره على فرض الرقابة على مجلة «الكاتب» وهى

مجلو قومية ذات نَفس يساري كانت تصدر عن الهيئة العامة للكتاب التي لا تزال الى الآن إحدى هيئات وزارة الثقافة لأنها مارست حقّها فى انتقاد سياستهاأ مما انتهى باستقالة أسرة تحريرها (٦٧)

أما مظاهرات الخبز أو «انتفاضة الجوع» فى يناير ١٩٧٧ – التى أطلق عليها السادات انتفاضة الحرامية – فقد تبعتها عمليات قبض واعتقال واسعة وتغيرات كبيرة ، فقد فصل الكاتبان صلاح حافظ وفتحى غانم رئيسا تحرير روز اليوسف من المجلة بسبب مقال يرى ان الانتفاضة كانت ترجع لأسباب اقتصادية ولأخطاء من الحكومة ، ولطفى الخولى فصل من رئاسة تحرير «الطليعة» ، وكان ممنوعا من النشر حتى منتصف الثمانينيات . كذلك اعتقل الكاتب صلاح عيسى لمدة شهرين فى أبى زعبل فى خريف ١٩٧٧، وكان صلاح عيسى أحد الصحفيين الذين قدمت أسمائهم إلى المدعى الاشتراكى فى مايو ١٩٧٨ مع أسماء محمد حسنين هيكل والشاعر أحمد فؤاد نجم وسبعة آخرين«متهمين بتشويه سمعة مصر وتهديد الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى«فى مقالات نشروها خارج مصر، وقد فرضت عليهم قيود بالنسبة للسفر كان من بينهم محمود السعدنى وعبد الرحمن الخميسى

والشاعرين احمد عبد المعطى حجازى ومحمد عفيفى مطر، والناقدين محمود امين العالم وغالى شكرى، وبحلول عام ١٩٨٠ كان العدد قد ارتفع إلى ١٠٢ وكان من بينهم عبد الحكيم قاسم والفريد فرج (٦٨)

وبمرور السنوات تفاقم الصراع مع تزايد عدد الكُتّاب والصحفيين الذين غادروا مصر وفي أكتوبر ١٩٨٠ وجّه المدّعي الاشتراكي الاتهام إلى ١٢٠ صحفيا بكتابة مقالات ضد النظام السياسي للدولة . وفي عملية واسعة تمت في السادس من سبتمبر عام ١٩٨١ ألقى القبض على آلاف بزعم الفتنة الطائفية، و من بين المعتقلين ٢٥٠ من أبرز الشخصيات العامة : قيادات نقابات المحامين والصحفيين وأحزاب المعارضة ، جميع أعضاء البرلمان المستقلين إلى جانب عدد من قادة الرأى مثل محمد حسنين هيكل والكاتبة نوال السعداوى التى كانت فى الخمسين من عمرها و أمينة رشيد و لطيفة الزيات التى كانت فى الثامنة والخمسين ، وكان أكبرهم سنا فتحى رضوان الكاتب السياسى الشهير الذى كان فى التاسعة والستين من عمره وأصغرهم عز الدين نجيب الذى كان فى الثانية والثلاثين كما تم فصل الكثير من الأساتذة الأكاديميين من الجامعة ، وما فعله هؤلاء المثقفين

العلمانيين بالتأكيد لم يكن إثارة الخلافات الدينية، وإنما نقد لاتفاقيات كامب ديفيد ولسياسة السادات الاقتصادية، وعندما اغتيل السادات فى ٦ أكتوبر ١٩٨١ كان هناك أكثر من ثلاثة ألاف من معارضى سياسته فى المعتقلات التى كان قد أعلن قبل سنوات قليلة عن إغلاقها جميعا. كان أسوأ جانب فى مرحلة حكم السادات بالنسبة لحرية التعبير، هو ذلك الاستنزاف الثقافى الذى حدث، فقد تم تطهير الصحافة ودور النشر والمسرح من معظم العناصر اليسارية واللبرالية ، وعزل المثقفين القياديين عن الحياة العامة، وتفكيك أجزاء كثيرة من الصرح الثقافى الذى شُيّد فى عهد عبد الناصر، ووجد الكتاب أنفسهم أما صناعة نشر خاصة لا تكاد تكون موجودة. لكن الأمر الذى لا يحتمل الخلاف هو ذلك الأثر المدوى الذى تركه محمد أنور السادات محليا وعربيا ودوليا خلال سنوات حكمه التى امتدت منذ رحيل جمال عبد الناصر المفاجئ فى سبتمبر ١٩٧٠ إلى النهاية المأساوية الدامية التى تعرض لها فى حادث المنصّة المشهور أثناء الاحتفال بذكرى النصر فى أكتوبر ١٩٨١ .

«أحد عشر عاما قضاها السادات فى الحكم كانت بدايته مع ارث زعامة شعبية أسطورية ونهايته باغتيال غير مسبوق

أسما حليم
(١٩٢٠ - ٢٠٠٣)

من المناضلات اليساريات تم القبض عليها فى ١٩٥٠ أثناء محاكمة زوجها، وكتابها «فى سجن النساء» مبنى على تجربة هذا السجن ، وخاصة تجارب زميلاتها، تم القبض عليها مرة أخرى فى الحملة الواسعة على اليسار المصرى فى مارس ١٩٥٩ ، ورغم أنها كانت حاملا وعلى وشك الوضع اعتقلت فى سجن القناطر الخيرية مع ٢٢ سجينة سياسية ووضعت طفلا قضى معها عامين ونصف العام فى السجن ، وتعتبر اسما حليم واحدة من رائدات الحركة الشيوعية المصرية ولكن انجى أفلاطون إحدى رفيقاتها فى السجن تؤكد ان اسما على عكس كثير من النزيلات لم تكن تنتمى لأى تنظيم ، وأنها كانت قد توقفت عن أى نشاط سياسى قبل وقت طويل وفى سبتمبر ١٩٦٢ بعد ثلاثة أعوام ونصف أطلق سراحها ضمن مجموعة من خمس سجينات بينما كان على إحدى عشر سجينة أخرى أن ينتظرن إلى يوليو ١٩٦٣ (٧٠).

صدرت رواية الكاتبة اسما حليم «حكاية عبده عبد

على أيدى صنائع النظام من الإسلاميين المتطرفين ، وبين البداية والنهاية صراع على السلطة فى مايو ١٩٧١ حُسم لصالحه، وحرب اكتوبر ١٩٧٣ بتداعياتها الهائلة ، وانفتاح اقتصادى أدّى إلى تحولات جذرية فى المجتمع المصرى واختيار للسلام مع إسرائيل بعد عقود من الحروب ، وانحياز كامل للولايات المتحدة الأمريكية بعد سنوات من العداء ، حصيلة حكم السادات جديرة بالتأمل والتحليل السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، والموقع الذى يحتله جدير هو الآخر بالمتابعة والتفسير والتقييم»(٦٩)

الرحمن» فى عام ١٩٧٧ واللافت أن الكاتبة تقدم حكاية رجل / عامل بسيط مقدمة لها مبررها بـ «وريقات كتبها إنسان بسيط لا يجيد الكتابة ولا التعبير عن أفكاره ومشاعره ..».

ثم تجعل من حكاية الإنسان البسيط / عامل النسيج «عبده عبد الرحمن» ذريعة تكشف الكثير من المشكلات التى يمكن ان يتعرض لها الإنسان المقهور في المجتمع الرأسمالى قبل الثورة و الاشتراكي بعد الثورة، حيث يقع زمن النص من العشرينيات في القرن العشرين إلي ما بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

١ - نشأة عبده عبد الرحمن :

عبده عبد الرحمن هو السارد للرواية ، والسارد الذاتى - مثله - يقع على عاتقه حكى الحكاية من وجهة نظره كما يراها من جهة ، ومن جهة أخرى تتسم الحكاية بالصدق نظراً لدقة الشخصية في التعبير والحكى . مرت حياة عبده عبد الرحمن المذكورة بثلاث مراحل ، المرحلة الأولى حياته أثناء الصبا وفترة الدراسة في المدرسة الصناعية التى تؤهله كى يصير عامل نسيج وترك منزل الخال بسبب امرأته ، المرحلة الثانية عمله عند خاله في المزرعة ثم ترك المزرعة بسبب امرأة،

المرحلة الثالثة وساطة إحدى قريباته له فى العمل فى السكة الحديد ومن ثم يعيش فى منزلها ويتركه هو الآخر بسبب ابتزاز الخادمات له ماديا وجسمانيا دون جريرة يقترفها .

٢ - صورة الرجل فى النص :

أولى الصور التى ينصب عليها الحكى هى صورة أبو عبده «السيد عبد الرحمن» عامل الكناسة الذى تسيطر عليه النعرة التركية في أصوله وتجعله يقرر «أما أبى فأنه قال أمامى أكثر من مرة أنه غريب عن بر مصر وأن له أقارب فى إحدى مدن الأناضول ، أبى رجل تركي الأصل وهذه حقيقة قالها لى والدى لكى يشعرنى بالأمتياز قبالة الأولاد الآخرين في الحارة التى كنا نسكن فيها ، وأذكر أن أبى كان يقول لى كثيرا أنه والملك الذى يحكم بر مصر تركيان ، وأذكر أنه كان يشعر بقوة الارتباط بينهما رغم أن ذاك ملك البر وأبى رئيس الكناسين فى أحد أحياء طنطا» (الرواية - ص ٦) .

ينصب الجزء الأول من النص على فترة صبا « عبده عبد الرحمن » ، حيث موت الأب وذهاب الأم بولديها (عبده وشقيقته) إلي والدها (الجد السلبي الذى لا يهتم بذهاب

ابنته الارملة بولديها له) فى القاهرة الذى اعتاد التنحى عن كل مسؤولياته إلى ابنه شرف الدين المهندس الغنى « إننا بعد وفاة والدى أصبحنا بلا مورد لأنه لم يكن يستحق معاشا ، فأبى كان من فئة العُمّال وهم لم يكن لهم معاشات .. جدى لما لقانا داخلين عليه بان عليه الكدر الشديد ، حتى أنه لم يُسلّم على أمى نظر إليها بتأفف وغضب وسألها : أنت جاية غضبانة يا فاطمة ؟ فذكرت له أمى أن أبى توفى وبان عليه أنه وقع فى حيرة لكن حيرته لم تطل طويلا ، فأنه كان معتادا إذا ضايقه شئ أن يزحلقه على ابنه المهندس المقيم فى دمنهور وهكذا زحلقنا على خالى ولم يسلم علينا ونحن راحلين» (ص٨).

خاله المهندس شرف الدين يقوم هو الآخر وزوجته باستنزاف عبده فى خدمة المزرعة وأمه وأخته فى خدمة المنزل « زوجة خالى زينب هانم سلمت على أمى من غير نفس بأطراف أصابعها ، وأشارت لها ان تجلس بجوارها على الكنبة ، ولكن أمى لم يخطر ببالها أن تفعل ذلك لأنها من الوهلة الأولى لمقابلتها لزوجة أخيها أدركت بشعورها حقيقة ما سيكون عليه الوضع بينهما» (ص ٩) .

«لقد تحدد موقفنا فى بيت خالى منذ الخطوة الأولى ، أمى تطبخ وتغسل وأنا التلميذ الفقير الذى يقرأ فى أحد أركان البيت ويقضى المشاوير التى يطلبها الجميع منه وأختى الطفل المنسى الذى لا يشعر به أحد وهو يتدحرج من المطبخ إلى حجرة المائدة» (ص ١١)

تبدو صورة الخال «زاهية» فى الجزء الثانى من الروايه ، حيث يصوره القاص على الرغم من أمواله الوفيرة التى يتقاضاها و الأفدنة الستين التى يحصل منها أموالا طائلة إلا أن طبيعة شخصيته وبخله واستغلاله يجعلوا منه مستنزفا لابن اخوته ، فقد عرض عليه خاله أن يزوجه، وبالفعل «أعطيت خالى الخمسة عشر جنيها وقلت له ها هو المهر ، أخذهم وقال عال على خيرة الله إن شاء الله اختار لك بنت ناس طيبين ومناسبين ويتم زواجك بعد كم شهر ، وسكت وقال : ما تزودهم شوية تمن الباسبورت وأنا أحجّك أيضا ، تبقى حجة وجوازة بعشرين جنيه ، ومرت الشهور أما من ناحية خالى فلا حس ولا خبر لاحجة ولا زواج والفلوس لم يرجعها لى ثانية لغاية اليوم وأنا طبعا لم أتزوج لغاية اليوم ، قولوا لى بالله عليكم بم أتزوج إذا كان خالى أخذ المهر وضربه فى جيبه مع ان جيبه ملأن بالفلوس جنيهات و خمسات و

عشرات و مئات و هو لا تنقصه جنيهاتى العشرين ، لكن هذا الذى حصل فلوسى القليلة تاهت وسط فلوسه الكثيرة» (ص ٥٤) .

فعلى الرغم من غنى الخال إلا أنه استباح لنفسه أن ينهب جنيهات ابن أخته العامل الفقير كى يضمها إلى جنيهاته الكثيرة ، فهواية جمع المال التى يمتهنها الخال البخيل جعلته يتعدى على أموال ابن أخته ، وقهر حلم عبده ابن أخته هو الذى جعله يستبيح أمواله ، فحلم عبده العامل البسيط لم يتحقق «بدأت أرى المهر يتجمع و العروسة تختار والزيجة تتم والأسرة تقوم أركانها وأنا رب هذه الأسرة ما أجمل هذه الصورة وما أبدع الراحة التى أشعر بها تسرى فى أعصابى» ص ٥١ .

هكذا توقفت رغبة عبده فى الزواج عند مرحلة الأحلام ، إذ قضى جشع خاله على أن تتحول هذه الأحلام إلى حقيقة ، ولأن عبد الرحمن شخصية مقهورة يظل على مدار النص يستبيحه كل من له أطماع حتى ولو كانت هذه الأطماع قليلة.

٣ - المرأة الضد :

قدم النص صورة للمرأة تقع بين أمرين؛ الأمر الأول المرأة السلبية وتمثله شخصيتى ام عبده عبد الرحمن وكذلك أخته .

أما الصورة الثانية؛ فهى للمرأة الانتهازية وتجسدها شخصيات زينب هانم زوجة الخال التى لا تتخير عنه فى السوء والاستغلال ، وأم إبراهيم الفلاحة التى تخبز له فى الغربة وتدبر شؤونه - إبان عمله فى مزرعة خاله - فى مقابل استنزافه جسديا، ثم الخادمة البربرية التى تستقطبه ماليا بادعاء حملها منه على الرغم من أنه لم يقربها .

من الأم إلى زوجة الخال :

يقدم عبده عبد الرحمن عبر مرويه صورة لكل من أمه وزوجة خاله وكل منهما عكس الأخرى «كانت سيدة طويلة ممتلئة لحمها أبيض حول أصابعها خواتم بها فصوص كبيرة وحول معصمها أساور ذهبية وصوتها عال أعلى من كل أصوات الحاضرين بما فيهم خالى نفسه ، إن أمى بيضاء هى الأخرى وممتلئة الجسم ولكن كل هذا مختلف لا يظهر منه الا أنه سيدة فقيرة قليلة الذكاء ، أما امرأة خالى فإن كل ما فيها أقوى مما هو فى حقيقته، لقد بقيت مبهورا بها طول حياتى» (ص ١٠)

ولكن على الرغم من ان زوجة الخال بهذه الصفات إلا أنها هى الأخرى لاتتوانى عن استغلال عبده عبد الرحمن وإيهامه بتوظيف أمواله الضئيلة لصالحه «مرة من كم من السنين

دخلت فى جمعية مع بعض العُمّال واستطعت أن أدخر عشرين جنيها ، وذهبت إلى خالى ، قعدت مع زوجة خالى فأخذت تسأل وتستفسر عن نقودى كم أخذ وكم ادخّر واستطاعت أن تعرف منّى أنّى ادخرت عشرين جنيها فقالت لى يا عبده سوف أخدمك وأنا لست مثل خالك ، فقد أكل المهر عليك وهو يأكل مال النبى ولكن أنا لا أعطنى العشرين جنيها أشترى لك بها عجلة تأكل فى العزبة وبعد سنتين تصبح جاموسة بدرية تبيعها بخمسين جنيها والمكسب كله لك ولن نكلفك أكلا ولا تربية ، وطبعا لا اشترت لى عجلة ولا نسناسا ، هى اشترت عجولا ولكن عمرها ما كان بينها عجلة لى، وراحت الفلوس راح مهر العجلة كما راح مهر الحجّة والعروسة وستى ليست أحسن من سيدى» (ص ٦٧) .

لقد تحكم منطق الغنى الذى يتمتع به الخال وزوجته وخصما ثمن إقامة أم عبده عبد الرحمن وأخته – رغم الخدمة التى كانت تقومان بها مت أعمال المنزل – من ماله الذى طالوه ، و هو بسذاجته المعهودة أعطاهم أمواله فلا طال الزواج والحج من خاله ولا طال مستقبل ان تكون له جاموسة يعود عليه مكسبها من زوجة خاله . فغنى الخال وزوجته لم

يغنيهما عن أستغلال أموال عبده عبد الرحمن الفقير .

كما يقدم القص صورة لأم عبد الرحمن وهى الأخرى لا تتورع عن استنزافه بكل الطرق سواء فى شبابها أو كبرها .

قال لى خالى خذ أمك أنها مسؤوليتك ، قلت له كنت أظن ان السيدة زوجة خالى لا تستغنى عنها قال فى اختصار أمك سوف ترتاح عندك قلت له مرتبى عشرة قروش فى اليوم قال وماله .. فهمت من إصرار خالى أن زوجته هى التى لا تريد أمى عندها وخالى يريد ان يرضيها كما يفعل دائما.

أخذت أمى معى فى الحجرة ، وأمى فيها عيب كبير بالنسبة لرجل فقير مثلى وأنا أعرف عيبها هذا ، فهى تأكل كثيرا جدا ، وبقيت أفكر كيف أكفيها حاجاتها من الأكل لم يكن أمامى من سبيل سوى زيادة أرغفة العيش.

صار حال أمى سيئا فتوقفت عن الطبخ والغسيل وامتنعت عن كنس الغرفة وأصبحت لا تتحرك من فراشها الا لتقوم تأكل والغريب أنه مع قلة حركتها زادت شهيتها وأصبحت تشكونى إلى زميلى فى الغرفة بأننى لا أتحملها وأجوعها ، ويعلم الله أننى كنت أعطيها كل قرش زيادة يأتينى ، ولم استطع ان أفعل شيئا علىّ أن أحتملها أنها أمى فلا مفر وما باليد حيلة . (ص ٣٩)

خطر لى أن أوفر قليلا من المبلغ الذى أعطيه لأمى ، لكننى لما خفضت صارت تصوت وتصيح بأعلى صوتها بأنها جوعانة ورأيت أن الموقف سوف يتطور إلى فضيحة وأتهم أمام الناس بأنى أجوع أمى وفى الحقيقة هى معذورة فهى سمينة جدا وتأكل كثيرا وجسمها تعود على ذلك . (ص ٤٧)

والدتى مرضت وصارت تتأوه وتغير وجهها ، حاولت أن أعالجها بالشربة والأسبرين ، ولكنها ظلت مريضة ومن غير أن أفهم شيئا عن مرضها شعرت أن حالها يسوء وقد زهقنى مرضها فى عيشتى لأنى وجدت نفسى عاجزا تماما عن ان أفعل لها شيئا .. ولست أدرى ماذا حدث لأمى فأنها صارت تكثر من طلبها لخدمات بسيطة كأن تشرب مثلا وما عليها إلا أن تصب فى القلة مباشرة ولكنها تناديني فأقوم من فرشتى وعينى فيها النوم لأصب لها الماء وأقول لنفسى ياعبده لا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما .. أنت طيب مع جميع الناس ومسالم مع جميع الناس ومُضيّع حقك مع جميع الناس وأمك قبل كل الناس أحق بذلك . (ص ٦٠)

لقد أظهر قدر الحكى الخاص من قبل لسارد عبده عبد الرحمن صورة الأم بفقرها وجهلها وسلبيتها ، فهى بجهلها

تلتهم الطعام ولا تترك له شيئا، ولأنها قد خدمت زوجة أخاها مقابل الإقامة فى منزلها ، تحولت إلى أمرة لابنها العامل البسيط الفقير فقد تحولت إلى سيدة تأمر بدلا من خادمة تُؤمر فى منزل أخيها ، وابنها لأنه مقهور على الدوام ، وصورة جلية للفقر والقهر فأنه يبرر لها أفعالها التى جاءت على حساب نفسه ، فالتهامها لقدر كبير من الطعام لم يدع له الفرصة للأكل ، وأسلوبها الأمر له لا يدع له فرصة للراحة ، كما ان تواجدها معه ، واستغلال خاله وزوجة خاله لنقوده حرموه من حقه الطبيعى فى الحياة وسط حلم أسرة متزنة، ولأنه هو الآخر ضعيف وسلبى فقد استسلم لوجود كل شئ على حساب القضاء حياته .

أم إبراهيم : صورة أخرى للمرأة أدرجها السارد عبده عبد الرحمن فى الحكى إبان القص عن فترة عمله عند خاله فى العزبة وهذه المرأة استغلّت هى الأخرى حاجته ووحدته وسعت كى تطعمه فى مقابل استغلال جسده « .. قالت جبت لك فرخة لاجل خالك ينبسط .. أقبلت على الحلة وأكلت الفرخة عن آخرها .. المغرب فى نفس الميعاد تانى يوم ، الدنيا ليل والرجل انقطعت لقيتها معاها نفس الحلة قلت لها : جبت فرخة ، قالت لا المرة دى جوز حمام كُل بالهنا واملا بطنك

قلت لها اريد ان انام قالت ساخرة : مكسوف ولا خايف ، وتمددت على الحصيرة بجوارى قبل ما نور الفجر يشقشق تركتنى أنام وذهبت» (ص ٢٠) .

هكذا كانت العلاقة تبادلية بينهما فهذه السيدة تطعمه مستغلة فرصة أنه وحده كى تقبض منه الثمن من جسده فورا، ولأن المجتمع الريفى مجتمع ضيّق محدود ، فقد انكشف ما بينهما حتى استشف خاله الأمر وقال له: «فراخ أم إبراهيم ما تُقوّتش لكنها تهد الحيل» (ص ٢٤) . وهنا يقرر عبده ترك العزبة كى يعمل فى مجال النسيج الذى تعلمه ، وتحدث المُكاشفة بينه وبين أم إبراهيم التى تغرقه لوما وتقريعا ولسلبيته المعهودة يبرر لها حديثها «كنت كارها لمقدمها، خائفا من مواجهتها بماذا أرد عليها لو قالت لى يا خائن أكلت رأس مالى والحقيقة التى لا أنكرها بينى وبين نفسى أنى حقيقة أكلت رأس مالها مركزى أمامها ضعيف ، لكن من ناحية أخرى نحن نعتبر خالصين حقا هى أطعمتنى فراخا وحماما لكنها استردتها من عافيتى ثانية، بل قبضت فورا ويكفى ما أخذت أنا وما أخذت هى وكفى المؤمنين القتال (ص ٢٥) ... فقد كان ذلك أول وآخر عهدى بالنساء لم أعرف منهن إلا أم إبراهيم (ص ٢٦)

لقد كانت علاقته مع الفلاحة إيذانا بهدم كل رمز نسائى أمامه ، فهو محاصر بالمرأة السيئة من كل جهة ابتدأ النطاق العام الذى تمثله زوجة خالة مرورا بالنطاق الخاص الذى تمثله أمه وانتهاء بعلاقته بالفلاحة الانتهازية أم إبراهيم التى تطعمه مقابل أخذ جسده . صورة ثالثة يقدمها الراوى للمرأة لكن الحكى حولها لا يمتد مثل باقى الصور النسائية التى قدمها المروى بصورة موجزة مفادها أن عبده عبد الرحمن تستطيع أى امرأة أن تستغله ، بل أى إنسان ، يصف عبده عبد الرحمن أثناء وجوده عند إحدى قريباته الغنيات التى لجأ إليها عندما استغنى عنه المصنع بعد أن أصيب بالروماتيزم فأخذت خادمتها البربرية تتحرش به « كنت أغط فى نوم عميق إلا أن حواسى تنبهت إذ أن جسدا لم يمدد لصق جسدى منذ أيام أم إبراهيم ، وقد اربكتنى المفاجأة إلى درجة أننى عندما حاولت أن أقول شيئا، أنا فى هذه الحالة ممددا كالحمار النائم وهذه المرأة البربرية اللينة كالقرموط المطبوخ تفعل بى أمورا غريبة لم استطع أن أفعل شيئا، بل تركت نفسى للمرأة التى أخذت تداعبنى وتقول كلاما أخجلنى أشد الخجل حتى أننى أخفيت وجهى بذراعى ولم أستطع أن أنظر إليها ولم استطع أن أصدها عنى فاستسلمت لها تصول

www.ilias.com/vb3
meSTeRiaTy.blogspot.com

وتجول وقد قهرتنى قوتها .. بعد يوم من زيارتها لى جاءت وفى تحدٍ أخافنى قالت لى :

– عاوزه أتنين جنيه .

سألتها لم ؟ فقضبت جبينها وبرقت عيناها وقالت :

– فقة للى فى بطنى

ولما رأتنى انظر إليها مصعوقا قالت لى :

– أيه ؟ أنت حتهرب ولا أيه ؟ لا موش أنا يا خويا ، عاوز تاكلنى لحم وترمينى عضم . (ص ١٣٠)

هذه هى آخر الصور الانتهازية للمرأة التى يصورها السارد الذى يقع ضحية لقهر ظروفه الفقيرة من ناحية وللمرأة عامة من زوجة خاله إلى أمه إلى النساء اللاتى فضلن متعته الجسدية لكن الفرق بين أم إبراهيم الفلاحة أنها كانت تطعمه من أجل الاستمتاع به ، بينما الخادمة البربرية تمتصه كى تستولى على ما فى جيبه بحجة أنها حامل منه ، وتستمر فى استنزافه إلى أن يقرر ترك منزل قريبته كى يتخلص من ابتزاز الخادمة البربرية ، كما قرر ترك مزرعة خاله هربا من الابتزاز الجسدى الذى ابتزته أم إبراهيم .

– مرحلة السكة الحديد

المرحلة الأخيرة التى يسردها عبده عبد الرحمن عن نفسه،

هى مرحلة عمله فى السكة الحديد ، وتختفى فى هذه المرحلة نهائيا صورة المرأة يتضح فيها فقط صورة الابتزاز والقهر الدائم الذى يلحق بـ «عبده عبد الرحمن» عندما يلتحق بالعمل فى مصلحة السكة الحديد الذى يصبح من الوهلة الأولى لعمله فيها موضع استغلال الموظفين بدءًا من أداء العمل بدلا منهم، مرورا بإحضار الإفطار اليومى لهم ، وانتهاءً بعمل الشاى والقهوة وتنظيف المكتب بدلا من الفرّاش . «أليست الكتابة التى أقوم بها عملا ؟ و ليس تنظيف الحجرة عملا ؟ والحقيقة أنه ليس بينهما فرق كبير لأنهما يأخذان منّى قدرا متساويا من الجهد العقلى والجهد الجثمانى فى الوحدة الزمنية. وأنا أكتب بيدى ممسكا قلما وأنظف الحجرة ممسكا مقشّة ، وأستخدم عقلى بقدر محدود فى العملين ، ولا يمكن لى أنا الذى اشتغلت عامل نسيج ثمانية عشر عاما أن أحتقر العمل أيا كان ، هذا من ناحية ، أما من الناحية الأخرى فمحمود الفرّاش مثل شكرى وحسيب والآخرين يريد مثلهم أن يأخذ نصيبه من وقتى وجهدى وطاقتى وما دمت أتساهل فى حقّى معهم فلأتساهل معه أيضا، حتى يسود العدل» (ص ١٢٠) .

تظهر درجة السلبية فى خطاب عبده عبد الرحمن، حيث يعلم أن جميع زملاءه يستغلونه ومع ذلك لأنه شخصية اعتادت

القهر والتنازل يبرر للجميع أفعالهم ، فالجميع بمن فيهم الموظفين والفراش يجب أن يحصلون على جهده ووقته بالتساوى حتى يتم العدل ويقبضون أجورهم الحكومية وهو الذى يقوم بعملهم . وفى الختام يمقته كل موظف من الموظفين نظرا للطمع الذى يحيط الكل تجاهه . أما عن حياته الخاصة فلم يتزوج عبده عبد الرحمن أبدا وقد ظل أسير الحلم بتكوين أسرة يستظل بها ، لكنه لا يستطيع .

قدمت رواية حكاية عبده عبد الرحمن للكاتبة أسما حليم نظرة أشمل للمجتمع ككل من خلال البدء من نقطة بسيطة تتعلق بالإنسان عبده عبد الرحمن الفقير عبره كشفت عن قضايا تمس صميم الإنسانية ، فى مجتمع يعانى أفراده من التهافت على أبسط الأشياء ، ومنه عالجت الكثير من صور القهر التى يمكن أن يتعرض لها الإنسان فى مجتمع تسوده الانتهازية والفوضى . فضلا عن ان صورة المرأة بشكلها السلبى الذى طرحته الرواية يجسد حالات متباينة من القهر وضعف وتهافت الشخصية النسائية ، فأم عبده عبد الرحمن قهرتها ظروفها (موت زوجها / تخلى أبوها عنها / ضعف أخيها واستعباد زوجتها لها وتخديمها إياها فى المنزل) - زوجة خاله (مثل خاله فى الجشع والطمع ومحاولة الاستيلاء

على كل شئ بحساب المكسب ، فهى لم تكتف بخدمة أم عبده لها وكذلك أخته ، مما دعاها إلى الاحتيال عليه كى تأخذ منه ماله بحجة توظيفه له واستثماره فى المزرعة) - المرأة الخادمة / والمرأة الفلاحة (أم إبراهيم) وجدت فيه كل منهما ضالتها ، الأولى وجدته ملجأ لابتزازاتها اليومية ، من خلال إيقاعه فى شرك الجنس دون أن يدرى . والثانية بدافع الجنس أيضا تحتال عليه بوساطة توفير المزيد من الطعام واستغلال فرصة احتياجه إليه كى يأكل هو الطعام الذى تقدمه له بينما هى تلتهم جسده يوميا بشبقها المتواصل .

ولقد وقعت كل من هؤلاء النساء اللائى صورهن النص تحت قهر سلطة مختلفة عن الأخرى ؛ فبينما وقعت الأم تحت سلطة قهر الفقر والظروف الاجتماعية السيئة ، مما جعلها تنفس عن هذا فى ابنها بكثرة الطلبات والزيادة والإمارة . نجد الصورة المضادة لها هى زوجة الخال التى تقع تحت سلطة الطمع ، فعلى الرغم من ان الله قد انعم عليها بالقوة والثراء إلا أن الطمع لا يفارقها فتستولى على كل ما تصل إليه يديها من الفقراء (شقيقة زوجها وابنتها وابنها) خدمة النساء وأموال الشاب الفقير عبده . ثم وقعت الفلاحة أم إبراهيم تحت سلطة الحاجة الجنسية والتضحية فى سبيلها

بالطعام اليومى مهما تكلف وهو ما يقع تحت طائلة الجهل والاستغلال والعوز الذين تشاركها فيهم الخادمة السمراء التى استنزفت أمواله بحجة أنها قد حملت منه على الرغم من تأكده من من كذب وافتراء هذه الحجة .

صوفى عبد الله

(١٩٢٥ - ٢٠٠٣)

تولت صوفى عبد الله منذ عام ١٩٤٨ التحرير وكتابة القصة القصيرة والمقال بمجلات دار الهلال ، كما قامت منذ يناير ١٩٥٥ تحرير باب «مشكلتك» برؤية فكرية واجتماعية فى مجلة حواء الأسبوعية بدار الهلال أيضا، أول قصة قصيرة لها نشرت فى مجلة المصور فى مايو ١٩٤٨ بعنوان «الروشتة الأولى»، وبعدها توالت قصصها فى المصور ثم سائر مجلات مؤسسة دار الهلال . ابتداء من عام ١٩٥٠ بدأت تترجم روايات لمشاهير المؤلفين بمسلسلات روايات الهلال ، ثم مسلسلة كتب الهلال ويتجاوز عددها مائة كتاب .

صدرت رواية صوفى عبد الله «عاصفة فى القلب» بدار المعارف ١٩٧٣، وهى رواية يمكن رؤيتها بأكثر من زاوية، حيث يمكن أن تكون قصة الثلاثى المشهور الزوج / الزوجة / العشيق ، أو قصة امرأة أتاح لها وضعها الاجتماعى من الفراغ الزمنى والنفسى أن تلهو بامتلاك شخص ما، فإذا باللهو ينقلب جداً ، بل إلى مأساة ، أو البطلة هى المرأة التى

تعانى أزمة الضمير العربى فى ضياعها بين أصالتها الخافقة فى أحضان زوجها عونى، والممثلة الفطرية التى تكمن فى أعماقها .

أما روايتها «لعنة الجسد» (بيروت - ١٩٦٠) فموضوعها أكثر تعقيدا لأن العلاقة فيها بين الرجل والمرأة ليست مجرد علاقة امرأة ناضجة وفتى فى سن ابنها ، بل هى علاقة بين أم وابنها وهلا ليست مجرد علاقة عاطفية بل تصل إلى حد العلاقة الجنسية ، مما يُلمّس على مأساة أوديب ، فبطلها فتى مدلل ينشأ فى أسرة متوسطة على ان أمه قد ماتت ، ثم يرتبط بعد بامرأة محترفة فى المدينة ارتباطا جنسيا ، ويفاجأ الجميع بأن المرأة هى أم الفتى التى انحرفت بسبب زواجها من رجل أكثر ثراء لكنه أكبر سنا وعقدة هذه الرواية ميلودرامية أكثر من اللازم ، وصورة المرأة فيها منافية تماما لعادات وتقاليد المجتمع الشرقى .

وتقترب كثيرا رواية «عاصفة القلب» من رواية «لعنة الجسد» فهذه الزوجة التى تقف من زوجها موقف الابنة من أبيها ، وفى الوقت نفسه تختلط مشاعرها نحو عشيقها الشاب بمشاعر الأم نحو ابنها ، غير أن التركيز فى «لعنة

الجسد» على الابن، بينما هو فى «عاصفة فى القلب» على المرأة : ابنة وأما / زوجة وعشيقة .

فشخصية أميرة بطلة « عاصفة فى القلب» امرأة فى الثانية والثلاثين تتسم بصفات أخلاقية ونفسية مُعيّنة هى التى تقودها إلى صنع مصيرها، فكل ما تحبه تريده لنفسها (ص١٩) وكثير من الأشياء التى تقتنيها لا يستغرق تعلقها به بعد اقتنائها أكثر من دقيقتين «لكننى أكون قد استرحت باقتنائها فألقيها جانبا» (ص٢١) فرغبتها هى المصدر الوحيد لمنح القيمة والأهمية لأى شئ «لتكن إرادتى وكفى ، فالشئ مرغوب فيه بمحض رغبتى لا كمزيّة فيه» (ص٣٦) ووضعها الاجتماعى يساعدها على تنمية هذه الشخصية التى تتسم بالأنانية وعدم المبالاة ، فقد هيأ لها هذا الوضع فراغا زمنيا« فلديها طباخ نوبى تصفه من علياء طبقتها بأنه وفى لكنه غبى كسول (ص ١٦٩) له نظرات لا ترى شيئا ، ولديها سيارة وهى تستطيع أن تتحرك فى سهولة بين القاهرة والإسكندرية، وبين ناديها وجروبى بالقاهرة، واتينيوس وشرفة وفندق لاتوريل بالإسكندرية ، فإذا اقترن هذا النوع الزمنى بفراغ نفسى لم يكن من العجب أن يلد هذا القران تصرفات مثل

تصرفات هذه الزوجة : حب العبث الذى يركبها لدرجة أن تفكر أن تمتلك طبيبا «لا اعنى ان اقتنى شخصه ، بل اقتنى خدماته ومعلوماته الطبية على سبيل التسلية والاستهزاء» (ص ٢٢) .

وفعلا تطرق باب الطبيب الذى تخيرته ، ولكنه يكون أسعد حظا من أن يقع ضحية عبثها عندما تكتشف أنه مات منذ أسبوعين ، وإزاء تصميمها على اقتناء أى إنسان بهذا المعنى لمدة ساعة في ذلك الصباح على سبيل التغيير ما دامت التماثيل المتحركة غير ميسورة في السوق ، فتقرر أن تملأ وقت فراغها فى تعلم الموسيقى ، وفى معهد الموسيقى قابلت الأستاذ خورشيد ذلك الرجل الذى له وجه طفل (أشبه بطفلها الذى توفى فى السادسة من عمره ، وكان يمكن أن يكون فى مثل سن خورشيد لو أنه عاش حتى الان) وله جسد شاب .

فتصرفاتها فى دنيا الرجال لم تكن تختلف عنها فى دنيا الأشياء ، فهى فى علاقاتها بهم لم تكن تعنى أى رجل منهم لذاته ، بل كان الدافع الأكبر لها يتمثل فى استمرار اللعبة بدليل أنها كانت تتراجع بصورة حاسمة فى اللحظة التى كانت تحس فيها بالخطر . ولم تكن المسألة تترك فى أعماقها أى صدى من اللوعة ، وإنما صداها الوحيد كان فى

إحساسها بالحُنق الشديد على نفسها لأنها تورطت تورطا قد يشعر هذا الشخص أنه شئ ذو بال وهو فى الحقيقة لا شئ على الإطلاق .(ص ٤٧)

وهى تعترف قائلة «وإنى لأنانية فى كل شئ بطريقة لا تقبل المناقشة ، فإذا أحببت شخصا فلابد أن يكون خالصا لى وحدى ، لا يجد للحياة طعما إلا فى جوارى .. أما إذا رأيت منه إشارة عابرة إلى امرأة أو غزالا مكشوفا ولو لم يقصد به سوى الدعابة فالويل له ثم الويل إنى لا أتوانى فى إسقاطه من حياتى تماما .. ولهذا السبب كنت أحب زوجى وأعده الشمعة المضيئة فى حياتى التى بدونها أغدو كالعمياء لا ابصر موطئ قدمى ، وأما ما يعترض حياتى من علاقات ، فهى أمور عابرة لا محالة إلى زوال طال الأمد أو قَصُرَ » (ص٧٩) .

ومثل شخصية المرأة هذه تسأم الهدوء نتيجة لانفعالاتها التى تعانيها دائما ، والحياة الرتيبة تقتل حساسيتها وتسلمها إلى الضجر والهُمود ، لهذا فهى تبحث عن المتاعب رغم ما يهيئه لها زوجها من جو تكون فيه راضية ومرضية على حد اعترافها . (ص ٢٠٠) ومن حرية لا يتدخل فيها الناصح وليس الذى يرغمها على تنفيذ رغباته على حساب رغبتها .

وإذا كانت هذه ظروف أميرة وشخصيتها ، فإننا نتساءل عن شخصية زوجها عونى ودوره ومسؤوليته تجاه العاصفة التى هبت على زوجته ، إن أميرة تصفه — وليس لنا مصدر آخر للتعرف عليه سوى أميرة فالرواية مروية بضمير المتكلم (راوٍ ذاتى) على لسان الزوجة، بحيث لا نتعرف إلا على وجهة نظرها فى نفسها ورؤيتها لمن حولها ، ورغبتها فيمن يحيطون بها ، تصف أميرة تدليل زوجها لها بأنه امتداد لتدليل أبيها (ص ٢٠) وهو يقول لها صراحة بأنه وإن كان قد تزوجها طفلة ، فقد تركها تختبر الحياة بنفسها دون تدخل فى أمر من أمورها مباشرة (ص٥٢) ، فالشعور المتبادل بين الطرفين (الزوج والزوجة) مزيج بين علاقة الزوج بزوجته وعلاقة الأب بطفلته، وهذا طرف من أطراف المعادلة التى تصنع الموقف الدرامى فى الرواية، بينما الطرف الآخر يتكون من علاقة أميرة بخورشيد ، وهى علاقة تمتزج فيها الأمومة بالجنس ، وقد بلورها زوجها فى هذه الجملة حين نصحها قائلا «لا تستسلمى للأنغام التى تصدر عن أوتار الأمومة فى قلبك كلما وقعت عيناك على هذا الغلام الأستاذ ، فكم تسلل كيوبيد من خلال هذه العاطفة البريئة (ص٤٠) . فأميرة إذن بين زوج تقترب صورته من صورة والدها، وعشق تقترب صورته

من صورة طفلها . فأيهما تكون : الكترا أم جوكاستا ؟ .

وعندما التقى ثلاثتهم معا : أميرة وزوجها عونى وأستاذها الطفل الشاب خورشيد فى المقهى ذات مساء تصف زوجها بأنه كان قابضا على زمام الموقف كعادته فى كل مجلس ، فهو مُلم بكل ما يستطيع إنسان مثقف واع أن يختزنه فى جعبته من قراءاته المتعددة الجوانب واللغات الشتى التى يتقنها (ص٧١) وهو رزين ثابت إلى الحد الذى تضيق به أميرة (ص١٨٠) ، وهو عندما يدرك من الأمور ما لا تحب المعارضة فيه تواتيه لغة الغمز الخفى . فبعد أن لاحظ انفعالها لماأصاب خورشيد من إغماء ذات يوم قال : شفاه الله وشفى كل مريض ، ثم تمثّل بيتا من الشعر :

لكل داء دواء يستطب به الا الحماقة أعيت من يداويها

ثم نظر إليها نظرة تجمع بين التحذير والهزل وهو يقول لها : يا أحكم حمقاء (ص ١٥٥) .

وحاجتها إلى عونى حاجتها إلى الهواء والطعام والماء «أمرح وأجوب الحياة طولا وعرضا، وأنا مطمئنة إلى أنه خلفى يؤازرنى ولا يمكن أن يخذلنى ويتخلى عنّى مهما حدث ، ويدفع عنى السوء ويحنو علىّ ويمسك بيمينى ليقودنى فى ساعة الخطر إلى شاطئ الأمان « (ص ٥٠)

وهى تصف نفسها بأنها مخطوطة كتب معظم سطورها رجل ضخم العقل كبير فى سبعة عشر عاما ، وكتب بقية السطور زمن رزقها بطفل (ص ٢٠) .

أى أن أميرة التى يعجب بها خورشيد / الشاب ويهيم ليست إلا أميرة مضافا إليها زوجها الكبير عونى ، لكننا لا نصدق أميرة ، فلو أن أميرة امتصت حقا شخصية - على حد ما تزعم - لما جاءت تصرفاتها على هذا النحو الذى انتهى بهذه القطيعة الصامتة منه نحوها، فعندما افتضحت مدى علاقتها بخورشيد إلى حد أنه طعنها بالسكين وفى وجهها ثلاث طعنات حين أحس أنها قررت أن تفلت منه بعد أن تورطت وورطته معها ، لم يتحرك زوجها عونى ولم تضطرب منه عضلة . إذ قام باتخاذ الإجراءات الضرورية لإسعافها ، ثم سكوت .. سكوت فظيع لا يشوب توتره القاسى شئ ، لا نظرة لا كلمة لا ابتسامة لا لمسة (ص ٢٢٨)، وهذه القطيعة تمثل رمزا ودلالة على أن أميرة لم يكن فيها من زوجها عونى إلا القشور .

فليس صحيحا أن ما تزعمه أميرة أن خورشيد يحب عونى الذى فى داخلها ، فلو كان عونى فى داخلها لأصغت

إلى تحذيراته ولما تورطت فيما سبق وتنبأ هو لها به وحذرها منه ، ولو كان عونى فى داخلها لما أعلنت لخورشيد أنها ترهب زوجها رهبة سكان السهول أمام قمم الجبال الراسية المتوجة على مدى العام بالثلوج ص ٧٢ . ولما وصفته بالجدار الصخرى وسور الأسلاك الشائكة (ص٢٠٧) وهو وصف من قبيل افتضاح علاقتهما ووقوع القطيعة وليس بعدها .

إن فراغ أميرة الزمنى والنفسى لم يسمحا لشخصية عونى المثقلة بالحكمة والثقافة أن تملأه وإلا لما احتاجت إلى الشاب خورشيد احتياج الصنم إلى المؤمن به المتعبد له (ص ٢٠٦)

وكان خورشيد أبهت الشخصيات الثلاثة فى النص الروائى ، حيث أنه فى العشرين من عمره ولو اتسقت ظروفها لكان ابنها فى سنه (رفقى فى مثل عمره لو أنه عاش . تشبهه بموتسارت العبقرى الذى قاد الأوركسترا فى طفولته) ص ٤٤ . أعلن لأميرة أنه يفضل النساء الناضجات لأنهن - وإن كُنّ كالفتيات فى قلة الإدراك والتفاهة - يستطيع الإنسان أن يأخذ راحته معهن سواء فى المناقشة أو السلوك . (ص ٦٣) .

كان أول تطور لعلاقتهما حين لمس كتفها بطرف أنامله لمسة يسيرة عندما بكت وهى تقص عليه حادث وفاة طفلها رفقى ، ثم حز فى نفسها أن يكون هذا الفتى - خورشيد- اليافع عائلا منذ صغره لعائلة كبيرة . ص ٦٧ ثم نما فى قلبها حب ممتزج بشعور الأمومة ص ١٣٤ ، وبعد أن تعلن أنها لا تستطيع أن تعطيه من نفسها أكثر من الحنان (ص١٤١) تعود فتعلن أن الحنان هو الباب الذى يتسرب منه الحب (ص١٤٧) ، وبعد ان تغيب عنه بضعة أيام لإصابته بإغماء ، كشفت عن لهفتها عليه حتى أنهما عندما تقابلا «تنبهت إلى أن الحاجز الشفاف الذى كان دائما بيننا قد سقط .. أنهار تبخر تحت حرارة لهفتنا على اللقاء» (ص ١٥٨)

وعندما أمسكت بمعاصمه وجذبت فى رفق خصلة من شعره الأشقر ، بدا صورة كاملة للطفل الذى طال نهر أمه له عن كعكة شهية فطوى اشتياقه لها وقطع كل أمل وتفكير فى الحصول عليها ، وإذا بها فجأة تضعها بتمامها بين يديه . (ص ١٦٧) . وفجأة أفاقت وهى تعلن «الازدواج أمر غير ممكن لامرأة مثلى تمقت الأكذوبة وتحتقر الرياء ، يجب أن

تسقط بها كل حياتى كقلعة من الرمال» .(ص ١٧٦) ومن قبل قالت «كانت أقصى فترات سعادتى هى التى أعيشُ فيها حياة مزدوجة .. ويدرك خورشيد بدايات تراجعها فيتساءل : لماذا تفعلين ذلك .. لى ولك ؟ (ص ١٨٧) .

لقد أصبحت أميرة ميدانا للصراع : هل تعود طفلة لأب او تصبح أما لطفل ؟ وقررت أن يموت طفلها من حياتها مرة أخرى ، طفلها الذى رأته يُبعث فى شخص خورشيد ، فأحبته حبا اختلطت فيه مشاعر الأمومة والجنس ، لكنها وا أسفاه فقدت فى معركتها الأب والطفل معا . لقد عادت إلى زوجها وأبيها لكنه لم يعد إليها .. رفض أن يلتقى بها . وكان خورشيد قد اعتبرها ملكا له وأنه صاحب أمر وسُلطان عليها، فلما تبين له وهم ظنونه لم يستطع تحمّل الحقيقة ، لقد فضلت أميرة أن تكون الكترا على ان تكون جوكاستا ، ولكن بدلا من أن يفقأ خورشيد عينيه على نحو ما فعل أوديب طعنها بالسكين ثلاث طعنات فى وجهها كأنما كان يريد أن يفقأ عينها هى، وكان ذلك ختام دامٍ لعلاقتهما .

اللافت فى النص من أوله إلى آخره هو ذلك الأسلوب العربى الرصين المتدفق الذى بذلت فيه الكاتبة جهدا واضحا

من أجل تطويعه لمطالب الرواية للواقع ، وقد ساهمت جزالة اللفظ فى إضفاء جو المأساة الذى يُخيم على الرواية، وإن كُنّا نفضّل استخدام الألفاظ الأكثر تداولا مثل النادى بدلا من المنتدى والملاحة بدلا من وعاء الملح (ص٨٠) وسماعة التليفون بدلا من السماع (ص٢٢٤) فالكاتبة لم تتحرج فى أماكن أخرى من استخدام كلمات مثل الجراج والميكانيكى والبيانو .

كما إننا نشعر بغربة إزاء بعض الجمل مثل (وطلوت بصباغى الأحمر سطح فمى ص ١٠٥) و (أنا أضع الصباغ الأحمر على شفتى ص ١١٤) ولو حذفت كلمة (الصباغ) لجاء التعبير أكثر ألفة وأكثر قربا من لغة الواقع. وهكذا نجد ألفاظاً وتعبيرات هنا وهناك تشى بتأثر المؤلفة بأسلوب الترجمة العربية للانجيل والتوراة ، فثمة إشارة إلى الموعظة على الجبل للسيد المسيح حين علم حوارييه ما يعرف بالصلاة الربانية عندما تقول أميرة لزوجها : ألسنا ندعو الله حين نصلّى الا يدخلنا فى تجربة ؟ فيجيبها : التجربة التى يدخلنا فيها سوانا نحن نطلب دفعها بالصلاة ، أما التجربة التى ندخلها نحن بعيون مفتوحة فهذه هى الحياة ، هذا هو الخبز اليومى الذى بغيره لا يمكن أن يعيش ذوو الألباب (الرواية – ص ١٠) .

ثم هناك إشارة أخرى إلى خلق الله للسماوات والأرض فى سفر التكوين أول أسفار العهد القديم المعروف بالتوراة ، حين تقول أميرة من حين لآخر : وكان مساء وكان صباح (صص ٤١/ ٢٣٣ / ٢٤٠) ، وإلى نشيد الإنشاد وهى تصف نفسها بقولها : كأننى العروس الصاعدة من البرية مغلفة بأشعة الفجر فى نشيد أنشاد ذلك العاشق الكبير .. سليمان (ص١٦٢) وإشارة إلى العشاء الآخر الذى تناوله السيد المسيح مع حوارييه قبل أن يقبض عليه ليقدم للمحاكمة ثم يحكم عليه بالصلب ، وهى تتخيل أنها تحدث خورشيد فتقول له : خذ كل هذا جسدى كى تكون لك به حياة ، وتكون بالتهامك إياه لى قداسة أُلُوهَّية .. إذ أمنحك الحياة مبارك أسمك بين العاشقين أيتها المضطجعة باسم الحب(ص ٢٠٧)

ونلمح التأثر بالتوراة والإنجيل فى قولها : «ورنت فى أذنى كلمة عتيقة طالما وعتها طفولتى عن يوم الدينونة حين تنشق القبور ويحرر المقبورون أكفانهم ، والبحر أيضا يلفظ موتاه» . (ص ١٩٦)

كذلك اتسم الأسلوب فى النص بسمة أخرى واضحة هى استخدام المونولوج ، فأميرة تناقش نفسها من حين لآخر

موضحة الأمور لنفسها ، بل مجابهة نفسها مجابهة صريحة ، وهى تطلق على هذا الصوت الداخلى حينا «نفسى اللوامة لى بالمرصاد» ص ١٤١ . أو «الرقيب الرابض فى داخلى» ص ١٤٣ . أو «صوت من أعماقى» ص ١٥٣ . « والمتكلمة بلسانى» (ص ١٧١) «ونفسى المتمردة التى لا تريد أن تهدأ» (ص ١٩٩) .

استخدمت الكاتبة صوفى عبد الله الرمز فى أكثر من موضع ، عندما تخلع أميرة / الراوية / البطلة خاتمها الصغير الثمين الذى أهداه لها زوجها منذ بضعة أيام ، وتضع بدلا منه خاتما رخيصا تصفه بأنه كان مبتذلا بصورة واضحة . « ولكن العناد استولى على رأسى فرغباتى هى المصدر الوحيد لمنح القيمة والأهمية لأى شئ ، لتكن إرادتى وكفى ، فالشئ مرغوب فيه عندى بمحض رغبتى لا لمزية فيه . (ص ٣٦). وهذه إشارة واضحة للمفاضلة بين زوجا عونى وعشيقها الشاب خورشيد .

وعندما تطور الموقف إلى العكس ، أى أن عواطفها بدأت تتخلى عن خورشيد فإننا نلتقى برمز آخر ، ففى ركن السقف الأبيض رأت عنكبوتا صغيرا يدب بخفة ويرسل أول

خيوطه لينسج هناك بيتا له ، وهمّت تنادى الخادم ليقتله / ثم لفت نظرها أنه صغير الحجم فتصفه بأنه «يستقبل الحياة ويطلبها فى قوة وثقة حيثما وجدها فى سقفى أو سقف سواى فلابد أن يعيش لأن الحياة تضج فى أعماقه وتستحثه .. ثم تفصح أميرة عن دلالة الرمز حين تصرخ قائلة : «وتقلّص شئ فى أحشائى ووخزنى وخزة واضحة « لكنها قاومت ونادت الخادم فى غيظ ووقفت فى ثبات حازمة ترقبه وهو يقضى على الحيوان الصغير ويحمله بعيدا عن سقف حجرة نومها الناصع البياض (صص ١٧١ / ١٧٢) . وهذه إشارة واضحة إلى صراعها مع نفسها فى موقفها من العشيق الشاب خورشيد .

لقد أرادت صوفى عبد الله بهذا النص أن تقدم صورة لضياع المرأة المصرية المعاصرة بين خضوعها للرجل بمزيج من سيطرته وحبه ، وفى الآن نفسه انطلاقها إلى درجة التحرر من كل قيد بما فى ذلك الرجل نفسه .

وعلى الرغم من الضعف الفنى الذى اعتور أجزاء من نصى «حكاية عبدة عبد الرحمن « للكاتبة اسما حليم ، وكذلك نص « لعنة الجسد « للكاتبة صوفى عبد الله ، إلا أن ما

يحسب للكاتبتين أنهما قد دخلتا منطقة شائكة فى الكتابة ، يتمثل ذلك فى ولوج منطقة محرمة هى الرغبات الشبقة وتمنى المرأة بوضوح للممارسات الجنسية والإمعان فى وصف الجسد .

الفصل الرابع :

جيل جديد أم متاهات نسوية..!

في كتاب (الجمهورية) يقول الأثيني لكليناس: «والآن ينبغي أن نتدبر إنْ كان هناك نوع من الموسيقى يناسب النساء، ونوع آخر يناسب الرجال، ونحدد خصائص كل نوع من القوافق الهارموني والإيقاع (...) ويمكننا أن نضع قواعد التوافق لهذا النوع من الأغاني ولذاك، ونحدد قواعد الأغاني المناسبة للنساء، بعد ملاحظة الفوارق الطبيعية بين الجنسين. وسنفترض أن مزاج الذكور بحسب القانون والمنطق مزاج يتميز بالجلال، ويميل للشجاعة، بينما مزاج الإناث ينحو نحو النظام والاعتدال».

بدأت المرأة الكتابة الفعلية مع بداية النهضة بعد الحرب العالمية الأولى، حيث اشتغلت نسبياً مثلها مثل الرجل في مستويات الإبداع كافة وان كانت المسألة اتخذت مسلك التطور البطيء والمحدود حتى بداية الستينيات لتخوض الكاتبة بعد الستينيات غمار الكتابة المنفتحة متشابهة في ذلك مع الكاتبة الاوروبية فكانت تجربة الكتابة النسائية الحقيقية

بكل اشكالياتها كما ونوعا مع تحفظات اجتماعية أيضا في وجهها.

ومنذ الستينيات تحديداً تطورت كتابة المرأة لتبدو كتابة متنوعة ومتمردة على الوعي الذكوري كنتيجة من نتائج التطور الحضاري الذي تحقق بانتشار التعليم الجامعي أولاً ثم الانفتاح الثقافي والاجتماعي والتحرري ثانياً، إضافة الى نيل المرأة للكثير من حقوقها المتساوية مع الرجل من ناحية قانونية ثالثاً، وهكذا صار بالإمكان الحديث من بعد الستينيات الى اليوم في الغرب وفي الشرق معا عن كتابة نسائية ونقد نسائي ووعي نسائي ومؤسسات نسائية وإشكاليات نسائية مستقلة في المجتمع والإبداع والثقافة.

وصار بالإمكان أيضا التفاعل مع الخطاب الابداعي النسائي من خلال الرؤية النسائية للعالم في سياقات حواراتها المختلفة مع الآخر الرجل لتهتم الكتابة النسائية التي تشكلت في ظل حركات نسائية متعددة بمسائل جوهرية في حياة المرأة.

لذلك ركز النقد النسائي على كشف كراهية النساء في الممارسات الأدبية: الصورة المكررة للنساء في الأدب كملائكة أو مسوخ للاساءة الأدبية أو المضايقة النصية للنساء في أدب

الذكور الكلاسيكى والشعبى واستبعاد النساء من التاريخ الأدبى لنجد الكتابة النسائية تعلن عن رؤية نسائية من خلال تركيزها على قضايا اجتماعية تهم المرأة كفرد اجتماعى رغبة المرأة فى البحث عن مجال لا تكون فيه مجرد اداة وظيفية مسلوبة الادارة.

وأمست الكتابة النسائية فى ضوء هذا التصور بالنسبة للمرأة حياة جديدة تظهر من خلال تعددية المستويات فى توصيف حياة امرأة تعانى ولا تجد مخرجاً لها مما تعانى منه سوى الكتابة التى تصبح الوسيلة الوحيدة للتنفس عند نوال السعداوى أو علاقة زوجية حميمة بديلة عن علاقة المرأة بالرجل الزوج حيث تكون فيها الكاتبة ملكة وقلبها من الورد مثل نصوص سكينة فؤاد، او وسيلة لتحدى الموت عند رضوى عاشور لان الحياة فى الكتابة تستوقف وتدهش وتشغل وتستوعب وتربك وتخيف أو تكون الكتابة مظهرا للنقد الاجتماعى كما فى نصوص سلوى بكر.

وغالباً ما جاءت الحرية منتجة من خلال الأزمات العاطفية فى الحب حيث كانت المرأة تشعر بأنها كيان مستلب اجتماعياً فى تجربة الحب بالذات إذ بدأت الرواية وما زالت وهى أكثر الأجناس الأدبية احتفالاً بتجربة الحب وما ينتج

عنها من علاقات حياتية متعددة فى حياة المرأة، وكما يقول «فنسنت» فقد كانت كل الروايات عند القدماء تدور حول موضوع واحد هو الحب ولم يكن بإمكان أى روائى أو روائية أن يتخلص من موضوع أو إشكالية الحب فالمازنى الذى أراد أن يكتب رواية مصرية لا يدور موضوعها حول الحب ولا حول العلاقة بين الرجل والمرأة لم يكتب فى نهاية المطاف فى روايته (ابراهيم الكاتب) إلا موضوع الحب كما يقول جورج طرابيشى.

وبرسوخ كتابات المرأة ظهر مصطلح «النقد النسوى» واقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسائية التى نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات، مثل لوسى إريجارى وهيلين سيسو وجوليا كريستيفا. والعنصر الذى يميز هذا الشكل من النقد النسوى هو الاعتقاد بأن هناك مجالاً لإنتاج النصوص يمكن أن يسمى (أنثوياً) ولكنه مستتر تحت سطح الخطاب المذكر ولا يظهر إلا من آن لآخر، فى صورة انشطار فى اللغة المذكرة. وثمة افتراض آخر بأن المرأة تُعطى هوية معينة فى إطار البنيات الذكورية للغة والسلطة وأنها يجب أن تسعى للتصدى لهذه الهوية المفروضة.

هذا الاتجاه من النسوية الراديكالية يُفهم عادة على أنه يفترض وجود أنوثة جوهرية يمكن استحضارها، وأنه من الممكن أيضاً التمييز بين الكتابة الأنثوية حقاً والأشكال اللغوية الأخرى، لكن بعض الناقدات مثل إليزابيث جروز فى كتابها (جاك لاكان: مقدمة نسوية) (١٩٩٠)، ومارجريت هايتفورد فى كتابها (لوسى إريجارى، الفلسفة بصيغة المؤنث) (١٩٩١) تقولان إنه من الخطأ النظر نظرة حرفية إلى العلاقة بين جسد الأنثى وعملية الكتابة فى أعمال بعض الناقدات مثل لوسى إريجارى، وتؤكدان أن إريجارى تستخدم ثنائية النوع الذكر / الأنثى على سبيل التعبير المجازى، ومن ثم تضع (تفسيراً رمزياً للتشريح) كما تقول إريجارى نفسها فى (غرة المرأة الأخرى) (١٩٧٤). وتوضح إليزابيث جروز ذلك بقولها: (إن إريجارى وغيرها من النسويات اللاتى يقلن باختلاف لا يشرن إلى جسد الأنثى بالمعنى البيولوجى، ولكن بقدر ما تكتنفه اللغة وتنتجه وتضفى عليه المعنى).

وقد شاعت فى الأوساط الثقافية العربية فى السنوات القليلة الماضية مجموعة من الأبحاث التى تنظر لأدب المرأة باعتباره أدبا مختلفا ومنفصلا عن الأدب الذى ينتجه الرجل. وقد استندت تلك الكتابات على الفرضية التى تقول بوجود

خصائص نوعية فى النصوص التى تبدعها المرأة الكاتبة. فى هذه الأثناء قفزت إلى الواجهة مجموعة من المصطلحات التى تصف هذه الظاهرة، كالكتابة الأنثوية مقابل الكتابة الذكورية، والكتابة النسوية مقابل كتابة الرجال. غير أن المشتغلين فى هذا الحقل لم يتوصلوا إلى اتفاق محدد، فقد تشعبت الآراء فيما بينهم، وظل الموضوع محاطا بهالة من الغموض.

إذ لا يمكن النظر إلى الأفكار المطروحة على الصعيد الثقافى العربى حول معانى (الجنسوية) بشكل عام، والكتابة (النسوية) بشكل خاص بعيدا عن الأفكار التى تم تداولها فى الغرب خصوصا فى فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

ففى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضى نشطت فى الغرب الدعوات التى تنادى بتحرر المرأة، وجنبا إلى جنب انبثقت مع هذه الدعوات مجموعة من الدراسات التى تتحدث عن نظرية خاصة بالأدب الأنثوى. لقد اكتشف عدد من رموز الحركة النسائية الأورو-أمريكية أن التحول الذى طرأ على وضع المرأة من ارتقاء مهنى وتعليمى ومشاركة فى الحياة السياسية لم يحل المشكلة. ذلك أن الحريات التى نالتها المرأة لم تشمل تحررها على صعيد

(الجنس–النوع). وبحسب هذه الرموز فقد ظلت المرأة أسيرة للنظام البطريركي الذي يفرضه الرجل في جميع مجالات الحياة بدءا من الأسرة وانتهاء بالمؤسسة.

أما فيما يتعلق بالكتابة فقد تم ملاحظة مجموعة من الثيمات الخاصة التي تتكرر باستمرار في النصوص المكتوبة من قبل النساء والتي تدور في معظمها حول الاضطهاد والمعاناة الذين يسببهما الرجل.

في الواقع الثقافي العربي شكلت النصوص (الشعرية والروائية والقصصية) التي أبدعتها النساء العربيات وبالطبع تأثرت المرأة المصرية بذلك، بالإضافة إلى الطروحات الفكرية والنقدية المقدمة من قبلهن إضافة مهمة للحركة الأدبية الحديثة. لقد تمحورت هذه النصوص حول القضايا الشائكة التي يمر بها الإنسان العربي والحياة العربية عموما. لقد رصدت هذه النصوص مثلها مثل النصوص التي كتبها الرجل التحولات الهائلة الاجتماعية والسياسية التي مرت بها البلاد تحديدا في المراحل التي تلت حقبة الاستقلال.

بالنسبة للبنى الفنية فلم تكن تلك النصوص لتختلف عن البنى الفنية المقترحة من قبل الكتاب الرجال. بناء على هذه المعاينة نسأل: من أين جاءت فكرة الكتابة الأنثوية أو

النسوية؟ وهل هناك مسوغات موضوعية لإبرازها والتنظير لها باعتبارها كتابة تصدر عن النوع وهو هنا الأنثى دون الذكر؟! بعد ذلك يمكن لنا أن نسأل: هل الكتابة التي تنتجها المرأة والتي لا تتناول من خلالها واقعها الخاص كأنثى تعاني من السلطة الذكورية السائدة هي محض كتابة أخرى تقع خارج السياق؟ أخيرا نسأل: ماذا بشأن النصوص التي يكتبها الرجال والتي تنتصر للمرأة وتتحدث عن عذاباتها في الواقع القائم؟ هل نصنفها كنصوص نسوية نسبة إلى موضوعاتها أم نعتبرها نصوصا (رجالية) لأن أصحابها هم من الرجال في الأصل؟

من خلال الصور النمطية السلبية للمرأة انطلقت صياغات التحول في انشاء حركة اجتماعية ثقافية ادبية حاولت ان تعرف مصطلحات النسائية على اساس انها وعي المرأة لاضطهادها كأنثى ضعيفة وتابعة مجسدة ثورة على اضطهادها كجنس ثان متدن تجاه الجنس الأول الذكر ولم يعد بقدرة ألدّ اعداء المرأة الشوفينية المذكرة ان ينكروا او لا يعترفوا بوجود هذه الحركة التي اضحت عالمية من وجهة نظر بعض النساء.

ويمكن ان يعرف الأدب النسائي على انه الأدب الذي تكتبه

المرأة على خلفية وعى متقدم ناضج ومسؤول لجملة العلاقات التى تحكم وتتحكم فى شرط المرأة فى مجتمعها ويكون جيد التحديد والتوصيف والتنقيب فى هذه العلاقات ويلتقط بالقدر نفسه النبض النامى لحركة الاحتجاج معبرا عنها بالسلوك والجدل، وبالفعل والقول، وتعى كاتبته القضايا الفنية والبنائية واللغوية الحاملة للقدرات التعبيرية المثلى عن حركة التيارات العميقة المولدة للوعى النسوى الجمعى والوعى الاجتماعى الكلى المحيط والمشتبك معه فى صراع حى متجدد وبالغ الحيوية.

وقد نشأ جيل من الكاتبات المصريات منذ الثمانينيات استطعن أن يحفرن أسماءهن، ونقدم نماذج منهن حسب غاية هذا الكتاب.

١- سلوى بكر تقدم الخواء الإنسانى

منذ نهاية الثمانينيات قدمت الكاتبة سلوى بكر ثلاثة عشر نصاً إبداعيا وقعوا بين القصة القصيرة والرواية ، ثم صدر لها رواية تحت عنوان «سواقى الوقت» عن مؤسسة دار الهلال . تندرج الرواية تحت ما يُعرف بـ «النوفيلا» ؛ أى النص الروائى الذى يقع بين القصة القصيرة والرواية حجماً. نص «سواقى الوقت» تناول بشكل أساسى محاولة التنقيب فى حياة الشخصية الرئيسية فى النص «حسن» الساعاتى المعزول عن الواقع إلا من دكانه الذى يصلح فيه ويبتاع الساعات ، وعلى الصعيد الشخصى يعانى من وتيرة الحياة المعتادة بعد موت زوجته وعدم إنجابه نتيجة لمرضه بالعقم .

النص على المستوى الزمانى بلا زمن محدد ، وإن كان يتخذ من وصف الواقع العام المتشظى صورة للزمان الحاضر الفاسد للوطن داخلياً ، ولا يخلو الأمر من التلميس على حرب العراق و جنوب لبنان خارجياً .

يصور القص بداخل الراوى تنازع ثلاثة أصوات «حسن الأول الذى يمثل التريث والعقل حسن الثانى الأهوج الذى يدفع الشخصية إلى بعض الممارسات الصبيانية، حسن

الثالث ليس واضح المعالم هُلامى بلا سمات يمكن الإمساك بها» وهو ما يؤكد ضمناً ان الراوى نفسه يُدعى حسن ، ولكل من الأصوات الثلاثة داخله محاولة تبصيره بالواقع» منذ الصغر حسن الأول لم أهتم ولم أبال بصراخه الصامت لى بأن أمد يدى إليها فأعالج عللها وأصلح أزمنتها العاجزة السقيمة والمتنافرة والمتعثرة بزمن واحد محتوم ، بقيت فترة مترددا أشاغل حسن الثانى ، ورحت أرقب حسن الثالث وهو يندفع كبندول ساعة نحاسية ضخمة مطيحا بحسن الثانى وحسن الأول ، حسن الثالث تكوينا غامضا غير واضح المعالم هلامى النزعة» ربما لم تكن فكرة التنازع بين ثلاثة أصوات داخل السارد جديدة ، لكن الكاتبة سلوى بكر قدمتها بصورة تكشف عن شخصية هذا الرجل الذى يعدّ جزءاً من الخواء الإنسانى العام الذى يعانيه كل فرد يعيش فى عزلة مفروضة عليه أو اختيارية .

قام بدور الراوى فى النص الرجل نفسه صاحب دكان الساعات بوصفه شخصية النص الرئيسية فى نوع من السرد السيرذاتى، وهذه التقنية تجعلنا ننظر إلى كتابة سلوى بكر بصوت الرجل ، خاصة وقد أسرفت فى أجزاء من النص فى وصف الطبيعة الذكورية لهذا الرجل بعد علاقته العاطفية مع

المروى عنها الشخصية نسائية «صهباء» التى تدخل حياته مصادفة كى ترعى أغنامه التى فرضها عليه أحد الباعة الجائلين ، وهى الأخرى مكبلة بعدد من الأولاد منهم الابن الذى يمثل شباب هذا العصر الضائع بلا هدف ولا عمل سوى تجرع المخدرات ، ترعاهم بعد عجز زوجها وبتر قدميه ، ومن ثم تنشأ بينهما علاقة متكافئة نتيجة لحرمان كل منهما العاطفى إثر ظروفه الخاصة . إذن الظرف الاجتماعى الموضوع فيه الرجل والمرأة هو الحدث الرئيسى الذى يقع ضمنه هذا النص وهو ما يؤكده الراوى «كانت علاقتنا بلا مطالب ، فمع كل المشاعر الحارة و الحميمية من ناحيتها، والإقبال «منقطع النظير» من ناحيتى لم يكن هناك ما نطلبه من بعضنا البعض .. بت موقناً بأنها لا ترغب منّى إلا زمن قوس قزح الغابر نمضيه معا وراء الستار » فحرمانه من زوجته بعد وفاتها وحرمانها من زوجها بعد عجزه هو الظرف الاجتماعى الذى دعا إلى إقامة هذه العلاقة ، ومن خلال هذا الظرف لكل منهما يسير الجزء الثانى من النص وقد صوّر الراوى انقلاب حياته التقليدية تماما » لم يمض وقت قليل إلا وكانت حياتى قد انقلبت رأسا على عقب ولا أدرى أكان ذلك بسبب الخراف أم بسبب صهباء؟ لقد أصبحت أقل حماسة

للعمل ، غير مبال بالساعات دارت أم لم تدر » هذا الأثر السلبى الذى يصوره السارد إيذاناً بتقديم مرحلة أخرى من السرد تكتب نهاية النص . فعلى الرغم من التزام لغة القص بتصوير السيدة صهباء البدوية بصفات موائمة لبدويتها وكذلك لكونها راعية أغنام تتسم بالفظاظة ، فقد قدم السارد لغة خاصة عند التقائهما النهم معا بما يؤكد تضافرهما وهو ما لا يتسق مع النهاية غير المنطقية التى آلت إليها هذه العلاقة ؛ فعبر الحوار بين صهباء وحسن وهما معا بترت صهباء العلاقة فوراً «آه .. عملت حسابك إمبارح ، ولك فى ذمتى ألفان وتسعمائة وخمسة وأربعون جنيهاً فقط لا غير ، ثم وجدتها ترتعش وهى تقول : حساب بينا بعد كل هذا .. يا خسارة ، ثم إنها قامت بسرعة فصفعتنى على وجهى ، وبصقت ، ثم خرجت مسرعة وهى تقول : من هنا وطالع أنت من سكة وأنا من سكة» ص ١١١ حتى ولو كانت بدوية جاهلة راعية أغنام لا يشفع لهذه الشخصية هذا الفعل فهى لم ترفض فقط قوله المادى ، بل صورها السرد على أنها ممتنة للراوى طوال السرد عنها فى النص مما لا يبرر فعلَى الضرب و البصق . وقد أرادت سلوى بكر أن تلمّس على القهر الذى تعانيه المرأة عندما أفردت الحديث عن شخصية صهبا التى

حكت عن زوجها العجوز المُقعد وقد تزوجته إلزاما لأنه ابن عمها ، و جاءت لغة القص عن صهباء مناسبة لجفاف الصحراء الذى ترعى فيه ، لكن جاءت نهاية علاقتها بالراوى غير منطقية ولا متوائمة مع تطور العلاقة بينهما حتى ولو بررتها لغة القص على لسان الراوى «كانت علاقتنا بلا مطالب» ص٥٤

ذكر السرد أيضاً تاريخ الراوى الذى زجر التعليم فى مقابل تعلم حرفة أبيه الخاصة بإصلاح الساعات خاصة العتيق منها والعناية بتروسها ومراقبته مما صرفه عن تعلم الفلسفة واكتفى بفلسفة إصلاح التروس مما جعله مزجورا من اخوته «منذ صباى الأول أدرك والدى بخبرته أننى لن أفلح فى المدارس ، فسقانى وأطعمنى ما فضمه من فن العمل فى الساعات» ص ٦٢ فعلى وتيرة العناية بالساعات ودقة صنعها وعبر السرد وضح خبرة لغة القص الكبيرة بالساعات وأنواعها خاصة .

ثم فجأة يظهر له شريكان ، كى ينفتح جانباً آخر من السرد على نوع من العشوائية التى يمكن أن يتم بها الثراء السريع فى البلد ، فبعد تجديد الدكان كى تتأهب للتعاون مع توكيل أحدث الساعات العالمية ويصيب الدكان ما أصاب الواقع من وجه الموضة القبيح و تنمحى عراقته يتعادل مع ذلك

انمحاء أصالة الراوى نفسه فبعد الوقار والهيبة يواكب هو الآخر العصر الحديث ويتجدد مثل تجدد الدكان فيصبغ شعره ، ويستبدل ملابسه «لقد غير التوكيل حتى نظامى الغذائى وذوقى فى المشروبات ، فقهوتى الصباحية والتى تعودت شربها من بن سيد البنان ، لا أعرف كيف استبدلتها بمشروب النسكافيه ، وأظن أننى وجدته أسهل بمرور الوقت» ص ٩٧

وعود على بدء تظهر شخصيتا شريكيه «خالد متولى البالغ من العمر حوالى ستة وخمسين والمحور الأساسى للمشروع وقريبه إبراهيم عبد الغنى وسنه لا يزيد عن اثنين وأربعين أو ثلاث وأربعين سنة .. خالد متولى بقى لغزاً شائكاً بالنسبة إلىّ على الرغم من تقدمه فى العمر ، لكنه شديد الوسامة والأناقة وهو متعاط جيد للحشيش وخبير فى أصنافه ، لا يتعامل مع النوع النسائى ويفضل الرجالى» ص ١٠١ . وقد كانت العلاقة بالشريكين و نجاح توكيل الساعات هو محور الجزء الأخير من الرواية . فبعد أن يسرف الروى فى سرد علاقات خالد متولى وسهراته مع الكبار أصحاب الأمر والنهى التى تحقق له انتصارات كثيرة ، يسقط كل ذلك بمجرد ظهور النشاط الأساسى الذى يمارسه متمثلا فى تجارة الآثار ومن

ثم بحث الانتربول عنه .

وقد حملت «نوفيلا» سلوى بكر رسالة مضمرة أولها التنقيب عن درجة الخواء الإنسانى الكبير الذى تعانيه كلٌ من شخصيتى السارد المتهز « حسن » الذى يتصارع بداخله ثلاثة حسون آخرين يذبذبان قراراته اكثر مما يساعدونه ، وقد زاد الراوى من صراعهما كى يكشف عن شخصية صاحبهما الهاشة ، ورفيقته الراعية الفجة صاحبة الجسد الناشف كحطبة التى جاء السرد موفقا لها بدءا من رائحتها الخرافية مرورا بملابسها الدمور الرخيصة وانتهاء بلغتها البدوية وألفاظها الفجّة .

ولأن سلوى بكر من الكاتبات اللاتى يجعلن من تصوير قبح الواقع الاجتماعى العام غاية لهن ، فقد كرست نصوصها منذ الثمانينيات لهذا المنطلق ما عدا البشمورى بجزئيها وتصوير هذا الهم العام واستفحال الخراب الذى لحق بالوطن هو ما جعل الكاتبة تكرس النص لتصوير وجه المدينة القبيح وقد شاخت وباتت مبتذلة ، مرورا بألفاظ وعبارات الناس فى الشارع والتعبيرات اللامبالية المستخفة . ثم الكشف عن تحول سياسة البلد التى جعلت من «خليل» الشخصية العارضة صديق الراوى الذى ذكره السرد بيُسر لكن هذا

الذكر على درجة كبيرة من الأهمية لكشفه عن سياسة الصناعة فى البلد وقد تحولت من صناعة الصواريخ إبان ١٩٧٣ إلى صناعة الشوك والسكاكين ، وقد فضّل خليل بعد تهميشه فى المصنع أن يهاجر إلى كندا «قلت : لا .. مطرود وأنا فى بلدى مستحيل ، الأفضل أن أسافر وأكون مطروداً بعيداً عنها» ص ٦٧ .

وكما بدء النص بصوت السارد «حسن» عن نفسه وقد فكك كل مراحل حياته وأسرف فى ذكر تفاصيل هذه الحياة ؛ انتهى به وهو ينعى قطار عمره الذى فات وهو منتظر للوهم القادم ، مما يدعو إلى التساؤل عن ما فعله ليدفع ثمن العقم الذى لم يمكنه من إنجاب طفل يستكمل به حياته ، أو موت زوجته الذى خلّف لديه وحدة جعلته يلجأ إلى علاقة تعويضية مع صهباء البدوية وكذلك ماذا فعل كى يتلوث محله ووضعه الاجتماعى بتلوث سُمعة شريكه تاجر الآثار خالد متولى ؟ كلها أسئلة تفرض نفسها على النص الذى نختلف مع سلوى بكر على حجمه الذى أرادت أن تثير فيه كل قضايا الانحراف الاجتماعى التى اعتورت المجتمع المصرى فجاءت الأحداث متعاقبة مكدسة كى تحقق الهدف المنوط بها .

٢ - سحر الموجى والبحث عن الآلهة المفقودة

تجمع الكاتبة سحر الموجى بين العمل الأكاديمى والإعلامى والكتابة الإبداعية، فهى مدرس للشعر الأمريكى و الإنجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة. كما تعمل مذيعة بالبرنامج الأوربى المحلى بالإذاعة المصرية فتقدم برنامج «ورشة ثقافية» الذى يناقش كتابات الشباب باللغتين العربية و الإنجليزية. فضلا عن كتاباتها فى الصحف المصرية والمجلات العربية بصورة دورية، الى جانب نشاطها فى (ملتقى المرأة و الذاكرة) الذى يضم باحثات و باحثين مهتمين بقراءة التاريخ الثقافى العربى من منظور يأخذ فى الاعتبار التشكل الثقافى الاجتماعى للجنسين .(Gende) أما فى مجال الإبداع - وهو ما يعنينا لأن الكتابة هى الأساس- فتظهر نصوص سحر الموجى جامعة بين نوعين الكتابة فى الرواية والقصة القصيرة، صدرت أول مجموعة قصصية لها «سيدة المنام» ١٩٩٨، وبالتواكب معها ظهرت روايتها «دارية» التى فازت بجائزة أندية فتيات الشارقة، وهى الرواية التى استطاعت الموجى عبرها أن تجسد المحنة الإنسانية للمرأة التى تعيش تجربة تصور العلاقة بين قطبين متوأزيين هما زوج وزوجة مستحيل أن يلتقيا، وقد أحسن الراوى بضمير الغائب

الوصف لعلاقات يراها من علٍ ويصف كونها على شفا الانهيار. صدر لسحر الموجى بعد ذلك مجموعة ألهة صغيرة- دار ميريت ٢٠٠٣، ثم أخيرا ظهرت روايتها » نون » عن دار الهلال التى فازت عنها فى الوقت نفسه بجائزة كفافس التى أنشئت فى عام ١٩٩٠نسبة إلى الشاعر اليونانى العالمى قسطنطين كفافيس، شاعر الإسكندرية العظيم وتحمل مسمّى «كفافيا» وتمنح إلى مبدعين من مصر واليونان فى آن معاً .

البحث عن الآلهة

يُحسب لسحر الموجى إصدارها للنصوص القصصية والروائية على فترات زمنية متباعدة وذلك يمنح للمبدع أن يتأمل ما كتب ويخزن ثقافات حكائية أخرى تُمكّنه من تجديد عوالمه السردية، فى مجموعتها القصصية «ألهة صغيرة» تتجاوز سحر الموجى نصيها الأولين «سيدة المنام» فى القصة و«دارية » فى الرواية . فالمجموعة التى تتألف من ستة عشر قصة تبحث عن الإنسان بمعناه العميق عبر مجموعة من الشخصيات تصف نفسها عبر الأنا الساردة بضمير المتكلم، أو أن تُخاطب عبر النفس الراوية، أو تتخذ الضمير الفوقى فى السرد الذى يعنى السرد من خارج الحكاية.

تتشكل قصة «جمر الحكايا» من مجموعة من المقاطع

القصيرة التى تكشف عن فكرة الاحتياج، بين الصغيرة وفتاها الأسمر (وكأننا فى أجواء ألف ليلة وليلة) وقد حلُما معاً بينما لم يبق من الحلم سوى دموع الفتاة التى كوّنت بها عقداً من اللؤلؤ، وقد أبى الراوى أن تنتهى المتتالية القصَّية دون أن يترك للقارئ جزءًا من الخيال كى يتوغل أكثر فى عالم ألف ليلة وليلة، ومن ثم يأتى السرد منقطعاً بالفعل لكنه موصول عبر ذهن القارئ، فتقول البنت معبرة عن نفسها: «أيها الحزن..كم كنت كريماً معى» وبذلك يترك الراوى للمتلقى قدراً من التخيل لما يمكن أن تسرده البنت المتسربلة فى حزنها.

ولأن شخصية الأنثى المتمناه بشاخصة على مدار مجموعة «ألهة صغيرة» تظهر فى القصة الثانية «صورتان وشخص واحد» صورة تلك الفتاة بينما يتخذ الراوى/ نفس الفتاة صيغة السرد الموجه إليها بضمير المُخاطب. وهو السرد الذى يكشف أكثر مما يُضمر. ففعل المكاشفة تقوم به الراوية التى توقع المروى لها فى شرك ما هى عليه والمأمول فيما تريدها أن تكون، فعبر مقارنة اتسمت فيها الجمل السردية بالكشف تظهر المخاطبة الصغيرة ذات الابتسامة الواهنة مقارنة بتلك الأخرى، بينما المفارقة القصَّية بين الصغيرة والأخرى أن

الصغيرة حقيقة ملموسة شاخصة للراوية ، فى حين ان الفتاة المأمولة ما هى إلاَّ صورة بدت أكثر إشراقاً. والمعنى المُضمر للقصة يقع عبر تحوّل الفتاة من صورة جميلة الى أصل لما يزال يفارقه الحزن، مما يدعو الراوية الى أن تنهى لغة خطابها للمروى لها قائلة:« لا أملك عصا سحرية ، كل ما أملك هو تلك الصورة ، ربما بعد سنين سترينها .. فتكونين».

ويتغاير الضمير السردى فى القص مع قصة «درس المعرفة الأول» وهى مرثية حزن يقدمها الراوى الذاتى واصفاً كيف أنه شخصية مهزومة سقطت فداءً للآخرين، بينما آلية الكتابة الدالة على المفارقة لا تزال تشمل السرد فالراوى ذاتى يسرد كيف أسلم نفسه للناس وأهدر نفسه فى سبيلهم تحت مُسمّى «الواجب و التضحية» بدء من آخيه الذى علمه «مبادئ الفلسفة وهو مازال يحبو فى عالم المعرفة التى أعطيته رحيقه» لكن هذا الأخ الذى يدرس فى اكسفورد وهارفارد نسى أخيه ومعلمه الأول الذى لم يخرج عن كونه مدرس فلسفة فى مدرسة سوهاج الثانوية. الإهدار الثانى للراوى داخلى حيث «يعيش مع امرأة كل حياتها الأولاد والمطبخ» ومن ثم يصف وجه هذه المرأة غريب عنه. لكن المفارقة أن طوق النجاة يأتى للسارد عبر تذكر أحد تلامذته له وهو أستاذ زائر لكلية آداب

سوهاج كان مهاجراً فى كندا فيتعرف عليه ومن ثم يندفع الدم إلى رأس الراوى الذى شعر بالإهدار طوال حياته التى عاشها معلما منصتاً للآخرين .

فى مجموعة «آلهة صغيرة» تجتمع عناصر سردية متنوعة، منها الآنية بمعنى أن يُقدم الحدث على أنه يحدث الآن وتتحرك الشخصية حركة درامية كى يجذبنا الراوى إلى اللحظة ويضعنا فى الموقف، كما فى قصص (حالات – وسكتت شهر زاد أناس عاديون– «هلاوس حداثية» عبر اللقطات المتعددة فيها) وذلك يجعل الراوى يضفى حيوية وحرارة على واقع القصة، فضلاً عن استخدام تيمة «الحلم» كوسيلة للمقارنة بين الواقع والأمل، بين ما هو كائن فعلاً وبين ما ينبغى أن يكون أملاً .

نون النسوة

بعد أن يفرغ القارئ من رواية «نون» لابد ان يتساءل، هل استعادت سحر الموجى الآلهة الفراعين القدامى كـ «ماعت» و«حتحور» و«أمونت» لمحاكمة الفراعنة الجُدد التى لا تحمل نفوسهم سوى القتامة و الذين أفسدوا كل طموحات الأولين فى مزيد من البناء ؟. يظهر فى نص «نون» كثير من الغموض بدء من العنوان الذى يحيل فى القرآن الكريم إلى الكتابة،

وعلى مستوى الضمائر يحيل إلى النسوة بينما تُعرّف نون بأنها (إحدى تسميات الحوت و «نون»في معجم لسان العرب هى إحدى تسميات المحيط). على مستوى الراوى يُسرد النص بوساطة حتحور التى تصارح المتلقى بأنها «تتحدث عن زماننا نحن»، وعلى مستوى الشخصية هناك أربع شخصيات رئيسية متضافرة هى سارة الأستاذة الجامعية الرومانسية التى تلوذ بأم كلثوم وبعلاقاتها أولا بمحمود الزوج ثم عمرو وأخيراً نديم وكل منهم لم يفلح معها حتى وإن طالت مدة العلاقة،و التى تعلم الكثير من خلال خبرتها الحياتية مع الطلبة وكذلك من خلال فعل الاسترجاع للزمن الجميل الذى يستحضره عقلها من صناديق الذاكرة الخشبية إبان طفولتها التى كانت تقضى معظمها مع جدتها فى منزلها الكائن جنوب مقاطعة«ويلز«على الأطلسى وتجد سلواها دائما فى الكتابة، ثم «دنيا» الواقعة فى أسر التصوير ولعب اليوجا ، ثم نورا وملاذها الرسم ،وأخيرا حسام الذى يحاول أن يستعيد نفسه فيعزلها فى الصحراء تلتقى الشخصيات الأربع فى دائرة مغلقة عليهم متقوقعين فى ذاتهم يدخلون فى طقس ينسيهم العالم الخارجى الذى أقام عليهم سلطة من نوع ما فيكون ملاذهم جلسات الشرب والضحك وممارسة الحب والسخرية

من العالم الذى صنع تشظيه الإرهاب المتأسلم وأمريكا وسياسة صدّام التى أودت بحياته فضلاً عن سياسة قلّة الحيلة التى تمارسها مصر بجدارة فلا يمتلك من يعترض على تلك السياسة سوى هتافات ليست أكثر من زوبعة فى فنجان.

فى النص شخصيات أخرى فرعية مثل منال طالبة سارة وعينها فى الجامعة التى تتزوج عرفياً من زميلها الانتهازى الذى لا يفكر إلا فى مستقبله ومن ثم يُشهّر بها فتصبح تسلية زملائها. أما على مستوى اللغة فالاستشهادات التى يبدأ بها كل جزء منحت النص كثيراً من الثقَل، بيد أنه على مستوى الأسلوب اللغوى كان يجب مراجعة بعض الجمل داخل سياق السرد وكذلك ضمن الجمل الحوارية بين الأصدقاء الأربعة – خاصة فى بيت سارة – التى حفلت بالعامية المفرطة.

هناك خلفية سياسية مؤثرة ومهمة رسخ نص «نون» لإعادة توجدها مثل هتافات الطلاب اعتراضاً على تطبيع النظام «خيبر خيبر يا يهود..القدس لابد تعود». وكذلك مظاهراتهم بعد مقتل العريف سليمان خاطر الذى أدّى واجبه فى التصدّى لعدد من الاسرائيليين كى لا يمروا من معبر رفح، كذلك إحساس المواطن العادى بالانكسار العربى إثر إعدام صدّام حسين، كذلك حركة ٩ مارس الشاجبة لتدخل الأمن

فى جل شؤون الجامعة بما فى ذلك تعيينات العاملين وهو ما يعدّ إسقاطاً كبيراً على كون مصر بلد العسكر من الدرجة الأولى. وعبر الاستشهادات التى ضمّنتها أجزاء النص الأربعة تظهر ثقافة سحر الموجى التى دشنت فى ذهنها الشعر العربى والغربى، والميثولوجيا والرواية والمسرحية وكلها جميعا صنعت هذا النص الذى يضمر الكثير من آلام البشر حتى عندما يحاولون التواصل.

** معرفتي **

www.liilas.com/vb3

me3refaty.blogspot.com

٣- منصورة عز الدين والدخول في قلب المتاهة

تجمع منصورة عز الدين بين كتابة القصة والرواية حيث صدرت لها مجموعة قصصية أولى تحت عنوان «ضوء مهتز» ثم رواية «متاهة مريم»، والجمع بين كتابة النوعين الأدبيين ملكة إبداعية تميز الكاتبة حيث كتابة الرواية بفضاءها المتسع للزمان والمكان والشخصيات فضلاً عن الحدث ثم كتابة القصة القصيرة التى تكشف عن أداة مبدعها الحقيقية التى ينسج بوساطتها خيوط الفعل ورد الفعل فى القص فى آن معا ، وهو ما يجعل كتابة القصة القصيرة من الصعوبة أكثر من اى نوع ادبى آخر ، حيث على المبدع ان يختزل العالم - الفعل ورد الفعل - فى حفنة من الكلمات الدالة على درجة إبداع كاتبها .

فى مجموعتها القصصية الأولى «ضوء مهتز» قدمت الكاتبة منصورة عز الدين - عبر مجموعة من الشخوص - وصفاً لحالات إنسانية موتورة تتطابق مع التشظى الذى يعيشه الإنسان فى العصر الحديث عبر وصف قصصي شديد الدقة ، فهذا الرجل صاحب المقهى الذى يبصق التبغ فى وجه الأديبة - التى تحاول وصفه بالكتابة عنه وهنا تظهر القصة داخل القصة ، فالقصة الأولى للأديبة التى تحاول

الكتابة والقصة الثانية للرجل الذى يعيش حياة مأزومة من ترك زبائن المقهى له وقفزهم على مقهاه الذى هو عبارة عن كوخ طينى واستبدالهم له بآخر غير منعزل يشاهدون فيه المباريات ، وقد اجادت منصورة فى وصف الرجل بقوة سطوته التى تجعل الراوية تظن انه يختفى داخل علبة السجائر المعدنية الصدئة ، ولكفره بكل ما حوله بعد انصاتها الجيد له يردد كلمات مبهمة تفرغ الى لا شئ ، ثم بعد بصق التبغ اللاإرادى تترك القاصة النص مفتوحا على شعور الرجل بالشماتة ، وكأن بصق التبغ هو المعادل الموضوعى لتفريغ همومه غير المحتملة فى الراوية وهى الوحيدة التى استمعت إليه .

وهو الوصف نفسه التى تقدمه الفتاة قاتلة صديقتها - بدون سبب واضح جوهرى - فى قصة «زهرة جلاديوس حمراء» التى تسرف فى وصف لحظات القتل وتتفنن فى وصف صورة القتيلة التى ينتج قتلها دما على هيئة زهرة الجلاديوس لا ينمحى من يد القاتلة ، ثم تنتهى القصة بمواتها - هى - المعنوى عندما تكابد مشاعرها التى توحى لها بانهما - هى والقتيلة - صارتا متشابهتين لدرجة ندم الراوية /

القاتلة على أنها لم تمعن النظر فى القتيلة .

نموذج بشرى آخر لهذا الرسام ذى الخيال المترامى فى قصة «تجوال» الذى يجاهد كى يستطيع رسم فتاة - يظن أنها - تنتظر حبيبا محتملا ولم تجرب أن يرسمها أحد والتى هى فى الأصل سكرتيرة كسول فرض عليها بحكم ظروف الحياة والعيش أن تمارس مهنة السكرتارية الخربة ، وهى - فى الآن نفسه - الفتاة التى تعانى من الغربة وتحسد أى إنسان يصله خطابات من أعزاء يلتهم كلماتها المكرورة ومع ذلك تغمره فرحة عارمة أن هناك من يهتم به .

وقد حاولت منصورة عز الدين - فى مجموعتها الأولى - أن تقدم منظومة بشرية متوائمة مع العصر الحديث تحيا مشكلات حياة مضطربة ، وان تحيك لنفسها عالما من القص تمتاح منه قدر الإمكان ما يحقق فاعلية هذا القص ، لذا جاءت نصوص المجموعة تجاهد كى تستبصر وقعا فعليا تعبر عنه . وهى - النصوص - على كثرتها « اثنا عشر نصا » جعلت الكاتبة لكل منها سمتا خاصا فى شخوصها وراويها وعالمها المروى .

رواية متاهة مريم

عادة ما يكون النص الروائى الأول هو المحك الرئيسى

لبيان موهبة الكاتب الأدبية التى تتجلى عبر النص المروى، ضمن هذا السياق يطالعنا نص الكاتبة منصورة عز الدين «متاهة مريم» الصادر مؤخراً وهو النص الروائى الأول لها بعد مجموعتها القصصية الأولى «ضوء مهتز» ٢٠٠٠، ومهما يُحمد للكاتبة أن كرّست زمناً بين صدور مجموعتها الأولى وروايتها الأولى بما لا يدع مجالا للشك فى صفة التمهل فى إصدار النصوص سعياً وراء تقديم نص أدبى متقن إبداعياً .

أقامت منصورة روايتها على تقنيات سردية عدة أهمها بنية الحكى الدائرى التى تأثرت بها غالباً- من نص الف ليلة وليلة إذ يخرج الراوى من شخصية إلى أخرى محاولاً المحافظة على زمنية النص التى تتغاير حسب المروى وذلك فى إطار الفعل المعتاد ذكره كثيراً فى النص (يُحكى أنّ). ثم بنية القهر التى تتعرض لها المرأة فى مجتمع مغلق مثل سرايا أحمد التاجى التى بناها فى زمن ليس معلوما وقد تشيّدت فى صورة ميثولوجية من حيث الشكل والمضمون فالشكل عبارة عن سراديب ودهاليز وقاعات واسعة وشبابيك ذات زجاج ملون وشرفات رحبة مُسَوّرة بأسوار قصيرة يعلوها درابزين حمل شجيرات الياسمين التى كانت تفرض عبيرها على المكان ، فضلا عن حديقة غناء تحيط بكل ذلك. أما المضمون

ونقصد به الشخصيات، فقد ضم البيت متاهة من النسوية (خمسة نساء يمثلن ثلاثة أجيال متعاقبة) العلاقة بينهن جميعاً علاقة تنافر، حيث تضم شجرة النسوية الأم زينب زوجة التاجى الريفية المغلوبة على أمرها، وضرتها صوفيا من أصول ألبانية- التى تطغى حية على السرايا ويطغى شبحها وهى ميتة على السرايا وعلى هواجس حفيدتها مريم. الجيل التالى تمثله السيدة نرجس زوجة الابن (الصيدلى) يوسف ومطالبها التى لا تنتهى فضلا عن علاقتها المبهمة إلا من ازدراء- بزوجها يوسف الذى يلجأ إلى إقامة علاقة تعويضية مع كوثر وهى سيدة تمثل له عالم الأنثى. بينما الجيل الثالث تمثله الشابة مريم ذات العلاقة الشائكة مع كل شخصيات النص والتى تعانى هى الأخرى من هواجس لا تنتهى وعلاقات أغلبها مبتور، فضلا عن محاولات منها لترميم كل ذلك دون جدوى.

١ - وجهان لعملة واحدة

يطالعنا النص بالوجه الأول لشخصية مريم التى تعتبر العلامة السردية المركزية فى سرد الراوى، ومن خلال النافذة التى تطل منها مريم يتشعب السرد إلى باقى الشخصيات. مريم منذ جمل السرد الأولى شخصية تتذيل بواقعها المؤلم

الذى يؤثر فيها فيوقظها على كابوس- هو مفتتح النص ويُعدّ إجمالاً قبل تفصيل بمعنى أن الراوى سَرَدَه كى تتشعب عبره تفاصيل النص-أطياف كل من قابلتهم مريم يسيرون بتؤدة ووجوههم تحمل تعبيرا بليدا شئ ما كان أشبه بأرواح شريرة تتأمر على مريم(ص٨). هذا من جانب ، من جانب آخر يرافق مريم قرينتها التى تماثلها فى كل شئ وتقتلها فى نهاية الكابوس وكأن مشهد القتل الدموى الذى ما جنت منه القاتلة والقتيلة إلا الموت معاً لأنها قرينتان ما هو إلا تأهيل للآتى من الأحداث ولما تحمله مريم من دفائن قهرها. هذا الكابوس يصوره الراوى مثل رقاد أهل الكف الذين استيقظوا إلى الدنيا فما وجدوا إلا عالماً آخر مثل مريم التى استيقظت فرأت وجهها فكاد قلبها يتوقف عن النبض، لم يكن وجهها كما تعرفه. شئ ما تبدل فيه..لا يهم إنما لم يعد يخصها(ص١١) فتغير معالمها الذى شعرت به ما هو إ نتاج للفجوة التى وقعت بين الكابوس الذى عانته والواقع. وقد نتج عن نوم اهل الكهف الذى حدث لها أن تبدلت الدنيا تماما فلم تعد تبحث عن شئ إلا ما وجدته مثل البحث عن يحيى الذى لم يفسر النص من هو إلا لاحقا عبر ذكر هوامش عن زواجها من غير المعترف به- الذى يعمل فى جريدة لم تجده فيها ثم بحثت فى

أعدادالجريدة نفسها منذ ثلاث سنوات- فى تلمس واضح على أن انفصامها البَيْنُ عن الحاضر الحادث منذ فترة- فلم تجد له أى أثر. حتى حين اسهب السرد فى علاقة مريم بحيى لم يدع فرصة للمتلقى أن يصدق استواء هذه العلاقة عندما حلمت مريم بوجودها فى احضان يوسف ودخول اهلها عليهما فقالت بصورة ميلودرامية : يا فضيحتى يا فضيحتى(ص٧١) وهى دلالة على تشظى العلاقة وعدم الاعتراف بها؛ خاصة وقد حُكِمَ على العلاقة بالوأد بعد أن وصف يحيى بأنها المرأة الورطة ، بينما تسرب هو مثل الزئبق، وليس هو فقط بل مكانهما معاً التى دأبت مريم فى البحث عنه فى سياق بحثها عن هويتها المفقودة.

الوجه الثانى هو الصورة المضادة لمريم التى تمثلها صديقتها «رضوى» فى بيت المغتربات الفتاة المنحرفة التى لم يسهب السرد حولها إلا لتقديم دلالة واضحة على الضياع، فقد تَجردت من الأهل إلا من أب يعمل فى راديو صوت أمريكا وكل علاقته بها المبلغ المالى الذى يبعثه لها شهرياً وإن كانت عقدة الأب هذه تشاركها فيها مريم عندما يهتم ابوها يوسف ببندقيته أكثر منها وهو طفلة تلهو بجانبه فلا يتحرك له ساكناً. فوجود رضوى القصير فى النص هو رمز لشخصية

الفتاة الضائعة فى مجتمع المدينة الفسيح الذى يقهرها عن كثب فما يكون منها إلا الخضوع لشروط هذا المجتمع بممارسة الانحراف.

الوجه الثالث من الوجوه الأنثوية القارة فى النص لكنهما أيضاً وجهين لعملة واحدة هما نرجس أم مريم وزوجة يوسف، وكوثر عشيقته التى يذهب إليها فتكون ملاذه من طلبات نرجس التى لا تنتهى و تذمرها الدائم وبرودها اللامتناه. وقد ارتبط يوسف بكوثر لأنها بدت له الصورة النقيض لنرجس لأنها عاشت له كلياً حتى لا يقع معه مثلما وقع مع زوجها الأول من برود عاطفى أدى إلى نهاية حياتهما وقد كان السرد موفقاً جدا فى المواجهة التى اقامها بين الشخصيتين (نرجس و كوثر)عقب رحيل يوسف فكان لكوثر بمثابة إبراء ذمة أن تعترف لنرجس إن يوسف كان يحب أسرته كثيراً بينما اختلف موقف نرجس التى رفضت أن تسأل غريمتها السؤال الذى طالما أرّقها:هل كان يتفوه يوسف بأية كلمة بينما يمارس الجنس معك أم يظل على صمته؟(ص٣١) وهو السؤال الذى يحمل دلالة على آلية العلاقة الخاصة بين الزوجة نرجس والزوج يوسف كنوع من تأدية الواجب فحسب، وقد انتج ذلك الفعل بداخل نرجس قدر من العدوانية تجلت فى متابعة

الخادمة لدرجة التنافر والسؤال عن اسعار الفاكهة والخضروات بعدوانية وغسيل الزهور البلاستيكية بنفسها.(ص٤٠) حتى صارت نرجس شخصية دائمة اليأس متقوقعة على نفسها ناظرة إلى الافق بلا كلمة واحدة.

الوجهان الأخيران للمرأة فى النص أحدهما وجه مؤثر تمثله صوفيا زوج التاجى الأجنبية الجميلة ابنة تاجر القماش الألبانى المعروفة بارستقراطيتها الواضحة وهى والدة يوسف فى الآن نفسه وقد صورها الراوى مثل كائن حى هجر موطنه فانتهى . فحياتها فى سراى التاجى قد حوّلتها إلى امرأة لا تعود إلى حالتها الطبيعية إلا إذا صارعت نمراً ، كما أنها تحولت إلى مجذوبة بعد تداول خبر وفاة التاجى وكأنة هو الواصل بينها وبين البيئة التى فرض عليها الحياة فتحولت إلى عجوز مشعثة الشعر زائغة العينين بعيدة كل البعد عن حياتها الأولى . بينما الوجه الآخر لها ضرتها زينب وبقدر ما يجسد الراوى الحضور الطاغى لصوفيا فى السرايا حركيا وسلوكيا خاصة بارتباطها بالريحان والنعناع، بقدر من يُهمّش زينب الخاملة التى لم يكن التاجى بالنسبة لها إلا فرصة مُحسنّة للزواج؛ إذ حين دخلت سرايا التاجى لأول مرة ظنت أنها امتلكت الكون(ص٢٣). أما عن الشخصيات

الذكورية فى النص فتكاد تكون من حيث التواجد والفعل ضئيلة نسبة إلى الشخصيات الأنثوية ، فأحمد التاجى رمز غير ظاهر مروى عنه دائما قليل الفعل إلا من بناء السراية التى تمثل متاهة فى نفسها وتسقط من فيها فى تلك المتاهة، أما ابنه يوسف صاحب الصيدلية فعلى الرغم من المروى عنه القليل إلا أنه فعّال ويجسد إشكالية حقيقية سواء بالنسبة إلى الغُرز التى يجلس فيها أو المواد التى يتعاطاها وكذلك بالنسبة لحياته المُدمرة مع نرجس ، أو حياته الخفية مع العشيقة كوثر، حتى مشهد موته كان غير عادى، فتلك المرويات عن يوسف جمعاء صنعت منه شخصية إشكالية اتسقت مع نهايتها. الوجه الآخر له شخصية صالح(حماه) والد نرجس الرجل الذى عمل فى الأورنس الانجليزى ثم سرعان ما سجن بسبب ما سرقه منه، وقد كان صاحب تطلعات أهمها استطاعته الانتقال إلى طبقة غير طبقته بزواج يوسف ابن مخدومه التاجى من ابنته نرجس. ثم إمعانا فى تصوير الفراغ والتردى والعُقد الطبقية التى يعانى منها كان يعشق الزعماء ولم يألُ جهدا فى حضور جنازة الزعيم الذى ورطه رفاقه غير الأكفاء (كناية عن جمال عبد الناصر) أو الرئيس المؤمن الذى قُتِلَ غدراً (أنور السادات). ففى كل أفعال شخصية صالح

المهترئة دلالة ترديها الاجتماعى ومحاولة تسلقها إلى الطبقة الأعلى حتى فى مجاملات الحزن.

٢ - الصورة واللغة

قدمت سوزان سونتاج فى كتابها الأشهر «أبعاد الصورة» رؤية واضحة للعلاقة بين اللقطة والنوستالجيا (الحنين) حيث تصف الصورة اى صورة يحيطها جو طبيعى ومتلازم مع شعور الحنين او شجن الذكرى.. وهو ما ينطبق بقدر كبير على الصور التى نسجها الراوى فى النص مطعمة بجماليات دلالة اللغة، من ذلك صورة مصرع يوسف التى تتواءم مع حياته وقد وصف الراوى صورته بأن بها «كدمات عديدة منتشرة فى الجسد الذى كان يضج بالحياة قبل قليل، بقعة دماء متجلطة تجمعت فى أذنه اليسرى وبدا خاتمه الفضّى المُزيّن بفص الفيروز السيناوى كتعويذة جالبة للموت» (ص٢٢) أن الصورة الموصوفة يوسف من قبل الراوى تحمل اشكاليته الشخصية نفسها وقد قامت الصورة على رصد المخالف فى مقابل ذكر المضادات فالكدمات العديدة المنتشرة فى الجسد دالة على هلاكه تتضاد مع ضجيج الحياة الذى كانته الشخصية قبل قليل، كما أن الخاتم الفاروز دلالة على الزينة فى الإصبع لكنها الزينة التى تمثل تميمة الموت. يلعب

الراوى باللغة مرة أخرى عندما يقلص مريم بغيبوبتها الدائمة التى تحاول أن تنفضها عن نفسها عندما يقول «على عكس هؤلاء المتكئين على ذواتهم بيقين فاجر تشعر أنها تلاشت، لم يعد لها وجود فيزيقى يشغل حيزا من الفراغ» (ص١١) هناك صورة أخرى فرضها حادث وفاة يوسف ، حيث أقر السرد واصفاً كيف حزنت عليه أمه صوفيا التى سبقته فى الموت (التى جسدها الراوى عبر أفعالها حتى ولو كانت شبحا) «سار شبح صوفيا خلفهم وهو يدق الأرض بقدميه ولما واروا جثمان يوسف التراب ، وفرغوا من قراءة القرآن واقفلوا عائدين بقى الشبح أمام القبر وسمع المارة صوت يدين تدقان على الباب الذى لم يجف بعد وصوت بكاء متصاعد«(ص٢٤) هذه الصور بعض من كل من الصور سواء التى جسدت متاهة سير مريم فى المدينة باحثة عمّا يدل على علامة لحياتها السابقة ، أو الوضع الشائك الذى شعرت به نرجس إبان حملها لمريم وإحساسها بتغيرها وانسلاخها عن نفسها «باتت نرجس تكره جسدها اكثر من اى وقت مضى..ارتبط ذلك الألم الخفيف الذى ينغزها وتلك الكائنات الدقيقة التى تحاول التهامها ليلاً باللبن المُعبأ فى ثدييها ؟!الأمر الذى زاد من اغترابها«(ص٤٥). وكما بدأ النص بمريم صاحبة المتاهة

الكبرى وتتفرع عن متاهتها متاهات أخرى لكل شخصية من شخصيات النص حسب مركزية دورها انتهى أيضاً بمريم ، وكما رسمت منصورة عز الدين مرثية أدبية متدفقة، فقد آلت على نفسها إلا أن تُخلّف بصيصاً من الضوء ربما تستطيع مريم أن تنقذ منه بعد ودعت حياتها الثقيلة فى سرايا التاجى فارة منها إلى الخلاء حيث نباتات الحلفا والغاب البلدى ثم ظهر بيت طينى وجدت فيه عتمة شبه كاملة ، ففعلت نفس الفعل الذى كانت بسلبية فى مفتتح النص وهو إغماض عينيها فترى الأحلام المفزعة ، لكن رمز إغماض العين هذه المرة قد حمل لها شعاع ضوء ضئيل بدا يتسلل إليها تدريجيا عله يمثل لها بداية جديدة.

٤ - سمية رمضان وأوراق النرجس :

«أوراق النرجس» هى رواية سمية رمضان الأولى بعد مجموعتين قصصيتين هما (منازل القمر) و(خشب ونحاس)، وكذلك ترجمتها لكتاب فرجينيا وولف - المهم الصادر فى انجلترا عام ١٩٢٨ - «غرفة تخص المرء وحده» الذى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٩ - ضمن احتفالية مرور مائة عام على صدرو كتاب تحرير المرأة لقاسم أمين - إذن نص أوراق النرجس يمكن أن يعدّ نصاً بكراً بالنسبة للمسار الروائى لصاحبته ، وكذلك بالنسبة للمعرفة العامة لها بوصفها روائية حديثة الكتابة فى هذا النوع من الإبداع ، بل فى إبداعها عامة الذى بدأ فى تسعينيات القرن الماضى .

تثير رواية «أوراق النرجس» الكثير من القضايا والطروح الشائكة التى تجعلها عند المتلقى محط التفاعل معها والانفعال بها ، فعندما نقول قضية الغربة ، نجد أوراق النرجس تحوى قضية غربة ، وعندما نقول قضية الوحدة والتوحد والوحشة والفردية وفقد روح الانتماء ، نجد النص قد امسك بطرفها جميعا ، إذن ما القضية التى تجعل من هذا النص صورة يمكن الخلاف عليها ، بل النزاع حولها ؟

بداية عندما ظهر ما يُعرف بالأدب النسائى ، انتشرت

كتابات المرأة ، وهذا النوع من الأدب يعتبر نتاجا لاتجاه نقدى يسمى «النقد الأدبى النسائى» الذى بدأ فلسفيا مع ما ذكرته سيمون دى بوفوا فى كتابها المشهور « الجنس الثانى ١٩٤٩ » . ومع انتشار هذا النوع من الكتابة الذى يخص المرأة وحدها ، وجدت هى فيه متنفسا لكل نوازعها - بغض النظر عن كونه أدباً ينحو الى السيرة الذاتية أم لا أو درجة إبداعه - ومع انتشاره كان لابد له من مرتادات . وأوراق النرجس يمكن وضعها فى اتجاه كتابة الأدب النسائى . حيث تعد صورة المرأة هى أولى الصور القبيحة التى تقدمها الرواية. إضافة الى صورة أخرى لا تقل اهمية ، هى صورة الوطن بالخارج الغربى أو داخل نفس الشخصية الراوية فى مواضع من النص والمروى عنها فى مواضع أخرى أقل كثافة، و هو ما يؤول الى تفسير مفهوم المواطنة عندها .

«كيمى» فتاة من عائلة ارستقراطية تعيش طفولتها فى منزل تهيمن عليه طقوس تلك العائلة، وفى صباها بعد انجاز قدر من التعليم فى مصر تسافر الى استكماله فى ايرلندا ، ثم تعود الى القاهرة. وبين الطفولة والسفر والعودة يقع حدث النص .

تهيمن على الجزء الأول من النص - الخاص بطفولة

«كيمى» – صورة المربية آمنة التى تمثل كل شئ بالنسبة لعطش كيمى المعنوى ولحاجاتها الإنسانية ، وهى ليست كذلك فقط ، بل هى الضابط الرابط فى المنزل التى تظهر عبر اللغة الوعظية لآمنة » تأخذ الحبل من فوق صندوق اللعب وتبدأ فى النط ... ثم تدخل آمنة وتنهرها : أبوكى نايم .. وتضيف : نط الحبل يجلب النحس ، ما فيش وراكى «هوم وورك» .. نصائح آمنة فيما يخص الحمّام عين العقل وجوهر التفكير السليم : ما تغنيش فى الحمّام ... ما تبُصّيش لوشك كتير فى المراية» ، وتواجد آمنة هو التواجد المركزى الذى لا تجده فى الصورة المضادة لعطاء آمنة متمثلة فى امها منعدمة الدور فى الجزء الأول من الرواية ، فى مقابل دورها الارستقراطى الذى يظهر ببطء بعد عودة الابنة كيمى من بعثتها الدراسية ، وكذلك دور الأب الذى لا يعدو سوى ذلك المعلق بابتسامته أو بكلمات مرحة على بعض خطوات التربية التى تقوم بها آمنة تجاه كيمى ، او ذلك الارستقراطى الذى يسافر كثيرا ملبيا طلبات ابنته التى تَدَّعِى أنها لا تحتاج شيئاً .

فى الغربة أول صورة تقدمها كيمى هى صورة المرأة غريبة الأطوار التى لا تسعى الى أحد ولا يسعى إليها أحد » تحبس نفسها فى حجرتها ولا تغادرها سوى للرد على تليفون

يجيئها كل يوم فى الحادية عشر مساء من بيروت » وعندما تتعرف بها كيمى ، تجدها من بقايا تشوه علاقة عاطفية مبتورة مع رجل ترهنها أنانيته عندما أقنعها بقوله «لن تفلحى لو لم تقولى أنا ملء رئتيك » ، وهو يعلم جيدا موانع اتمام العلاقة بينهما المنحصرة فى : فارق السن – الدين – مكانته فى مجتمع متعصب ، ثم الخوف من العودة الى بيروت التى لن تعرفها لانها صارت خرابا .

تصل الصورة القاتمة التى يقدمها النص للمرأة الى «كيمى» نفسها المضطربة فى طفولتها بين ما بداخلها من رغبات وفراغ تحاول ان تعبر عنهما بالرسم مثلا وبين الواقع، لكنها لا تجد ما يملأ فراغ عالمها إلا فى بعض الجمل التى تتردد داخلها .. «الشكل الوحيد للحفاظ على عزة النفس الغالية : قطع الأواصر ونفى العالم .. » .. «أود لو أمسكت بشئ لا أدرى ما هو ، العالم بأسره ربما .. إما العالم بأسره وإما لا» «لا تجرؤ على استكمال حتى فعل التنفس تخاف أن يتسبب أى شئ تفعله فى موتها أو موت غيرها .. » ، هناك صورة أخرى يقدمها النص لكيمى تظهر فى جعل فعل الكتابة عندها دائما رديفا للموت «لو كتبنا الناس يموتون » .. «لماذا أشعر بكل هذه الغربة وسط أهلى ، وأهلى الناس جميعا ،

قتلتهم كلهم فى ثلاثة أيام ، كتبتهم ثم مزقتهم عندما استولت أنفاسهم على هواء الغرفة وابتلعته ولم يعد لى متنفس فى المكان» . حتى علاقة الحب الشبقة التى تمارسها كيمى فى الغربة تأخذ جانبا من تشوهها نفسه ، وتشوه الطرف الآخر و تصفها كيمى بالحب اليائس الذى ظهر ضمن اوراقها الممزقة «حكاية حب يائس لأنها بدأت يائسة ، كانت بالفعل حبا ، ولم تختلط بأى من الأمور التى تحول الحب نحو الواقع العملى» .

عندما سافرت كيمى الى الغرب كى تكمل تعليمها من الطبيعى ألا تدرس أو تقرأ سوى «بيكت - إليوت - جويس - أوسكار ويلد» ، و عليها أن تحدد ما هو الغرب بالنسبة لها؟

« .. هنا عالمك كأمر مفروغ منه ، لكنه ليس عالمى سوى بالتبنى ، بمدى ما يستطيع أن يتبنانى ، فهو ليس غريبا على أنا الغريبة عليه ..» وهذه الغربة تفرض عليها تقديم واقع رؤية الغرب للشرق ، العنصرية «سماحة الأبيض مقابل وجود الأسود» درس التاريخ الذى يظهر مصر القديمة على انها اختراع فرنسى ، و «الأمبراطورية الإسلامية التى تعدّ حدثا لا يمكن نكرانه » ، ففى لغة مبالغة لأقصى حد - لا يمكن فصلها عن رؤية الغرب - أظهرت الرواية صورة مصر » كان لى بيت أعود إليه ووطن . لم تمتد يدها الى الصحيفة ، ولكن

الى أعمال شكسبير الكاملة ، وقرأت من هنرى الخامس وهى تبتسم ابتسامة صفراء مغلولة » من أُمَّتى ؟ ما هى أُمَّتى ؟ هى خسيسة وحقيرة وهجين زائف ، وضيعة نذلة ، من ذا الذى يتحدث عن أمّتى ؟ ، ولأن كيمى منذ مفتتح النص شخص مسلوب الحرية ، مشوه ، جبان لدرجة لا محدودة ، لا يستطيع مواجهة أى واقع ، مدفوع الى كل الأفعال بلا إرادة، كان لابد أن يصدر عنها رد الفعل الجاف تجاه رؤية فيلم «المواطن مصرى» ص ٩٧ ، ففى مقابل بكاء آمنة فى ذكرى يونيو الأليم على الشاب الفلاح مصرى الذى يحارب من أجل الوطن ، ويذهب فداء لابن العمدة (طبقا لرواية الحرب فى بر مصر للقعيد) تتسأل كيمى في هدوء : تبكى ليه ؟ . وهذا الموقف له ما يبرره - أيضاً - عندما تقرر كيمى - المستنكرة لكل شئ وغير القاردة على فعل أى شئ - «كل الأوطان أوطانى ، ولذا أنا بلا وطن ، كل اللغات لغاتى و لذا أنا بلا لغة ، فرد وحيد بلا جماعة ؟ وجماعة ضئيلة تصرخ فى البرية» ص ٦٥ . حتى رؤية القاهرة عبر تقرير الـ بى بى سى «القاهرة هادئة أم تراها مبالية ؟ القاهرة سمكة بالمايونيز على غذاء مصرى أصيل لوفد من الأجانب». التقرير يُدين القاهرة الصامتة فى مقابل الارهاب والجماعات الإسلامية ،

وكيمى ترى القاهرة طُعماً سهلا للغرب / الأجانب . وتحدد الواقع بأنه خريطة تليق بالمجانين : المحيط الرمادى ، والصحراء .. وأحزاب للتجمّع والناصرية .. اهلا ومرحباً ألف مرة ، صراع الساسة هو صراع الساسة والعنف المسلّح والشعر فى الحانات والخمر فى البيوت» . فلقد أراد النص أن يصور الهوة الكبيرة بين طنين الساسة ومعارضة الأحزاب بلا جدوى، وردود الأفعال للعامة غير القادرين على القرار.

هذا عن الوطن ، فماذا قدّمت الرواية عن حُكّام هذا الوطن؟ تقع أحداث الرواية الأولى - طفولة كيمى - فى الستينيات ، لكن لم يذكر اسم عبد الناصر صراحة ، ففى حديث عارض لا مجال له فيه بعد نهاية لحظات الحب مع العشيق الأيرلندى فجأة تتذكر «الموضة ، عندما كان أبى يسافر ، كانت مصر مغلقة تماماً وكانت صديقاتى يفصّلن فساتين عند خياطات يأتين الى البيوت أنا كنت ألبس الموضة فى الوقت الذى تظهر فيه فى لندن وباريس» ص ٥٤ ، وهى رؤية شخصية لا تشوه العصر بكامله ، ويُختلف عليها ، كما أن ذكرها للفخر الطبقى أكثر منه للتنديد بزمن عبد الناصر . على حين ذكر مصرع السادات مباشرة بعد حديث يضم بين ثناياه (الأصوليون الإسلاميون) «وضحكت كانت تلبس

السواد ، وتستعد للذهاب الى السفارة المصرية لتقديم واجب العزاء الذى فرضته الغربة فى مصرع الرئيس المؤمن محمد أنور السادات» ص ٤٤ ، فواجب العزاء لمصرع الرئيس المؤمن تسبقه ضحكة و لا تفرضه سوى الغربة . والآن « .. كل يوم نصحو من النوم .كل يوم نأكل ... الكلمات تخرج هى الأخرى طرية لا قوام لها تتراص ولا تخلق معنى ومن ورائها تتكرر الصور : السيد الرئيس ، السيد الرئيس ، السيد الرئيس ، وورود فى فازة كرستال ولاشئ يحدث لا فى بيتنا ولا فى بيوت الآخرين» ص ٦٩ .

لقد حاولت الرواية أن تصنع فنياتها من خلال اللغة والأسلوب ، ولكنها قد جانبها الصواب فى حدة رؤية الواقع المصرى فزادت صورته انهيارا وقتامة ، كما سخرت اللغة أيضا من مجابهة الواقع المر بالدين خاصة الصلاة ، وإن كان ما يجب الخلاف عليه وصف هذا الطقس بأنه «شئ تافه» أو «لا فارق بين الصلاة بالشعر أو الصلاة بالقرآن» . فلئن كان من حق المبدع أن يُخضع لخياله وللقضية التى يطرحها كل وسائل اللغة الممكنة ، فقد بالغ نص أوراق النرجس فى نقد الواقع ورؤيته الى أبعد حد .

٥ - أمينة زيدان ومى خالد تقدمان العطب الاجتماعى

صدرت فى مصر كتابات مهمة ومؤثرة لكاتبات شابات ظهر منذ نصهن الأول قدرتهن على الحكى الكاشف لأعطاب المجتمع المصرى وقد عرين باقتدار العلاقة الملتبسة بين المرأة و سلطتى الرجل/المجتمع من هذه النصوص دارية لسحر الموجى- متاهة مريم لمنصورة عز الدين- الباذنجانة الزرقاء لميرال الطحاويهليوبوليس لمى التلمسانى ذاكرة التيه لعزة رشاد. وكلهن جميعاً وإن اختلف عالم كل منهن و طرائقهن السردية إلا أنهن جميعاً لمسن وتر العطب الاجتماعى المصرى الشائك الذى يجسد صدعاً قوياً فى العلاقة الشائكة بين المرأة والسلطة أياً كان نوعها سواء سلطة الرجل أم سُلطة المجتمع. واستمراراً للفكرة نفسها نرى أن نصى«سِحر التركواز» الصادرة عن دار شرقيات لمى خالد، و«نبيذ أحمر»الصادرة عن دار الهلال لأمينة زيدان يجسدان كذلك نوعية من الكتابة النسوية التى تظهر قدراً من الدونية التى تتعرض لها المرأة فى المجتمع.

تقوم رواية «سحر التركواز» لمى خالد على البنية النسوية الجمعية لأجيال من النساء الجدات والأمهات وإن شذّت عنها

العمة نيرڤانا التى يدل معنى اسمها طبقا للإنجليزية غاية السعادة وابنت الأخ ليلى أو «لى لا» التى تُشكّل العمّة قدراً كبيراً من تواجدها وبين الصوتين (لكونهما راويتان فى رواية أصوات) يقع النص، حيث الطرح المعلوماتى الأول عن وجود نرفانا فى غيبوبة، بينما تُقَرُّ هى حادث الغيبوبة أثناء حكيها وهو ما يضفى على الشخصية قدراً من الإدراك حتى لو كان السرد عن الماضى فضلا عن رهافة الحس التى تتمتع بها الشخصية نتيجة لميولها الفنية وعشقها للألوان. فنيرفانا وليلى مترابطتان كما يصفهما النص«لكل شئ بداية ونهاية ونحن بدايتان وسنظل نتناسخ الى ما لا نهاية- جملتك يا نونو وعقيدتك الدفينة«وإن كانت نرفانا تشكل كثيراً من وعى ليلى. فإذا ما نظرنا الى الشخصيتين (العمة نرفانا وابنة الأخ لى لا) وجدنا أن الزمن الحاضر يدعم السرد الذى تقوم به(لى لا)بينما الزمن الماضى والأرجح انه متراوح بين مرحلتى الخمسينيات و الستينيات- تقوم به نرفانا بوساطة تيار الوعى حينما تملكتها الغيبوبة لذلك فالسرد الذى تقوم به يميل الى السيكولوجية العامة لمرحلة عائلية توضح الرفض ـ اللا انتماء لتقاليد الأسرة الجنوبية ـ الفردية/ الذاتية ـ الانكفاء ـ العزلة ـ الميل إلى الغرق فى علبة الألوان على الرغم من كونها طبيبة،

للهروب من أسر عادات الأسرة الجنوبية التى «تتكرر فيها الملامح والأفكار والنظريات السائدة والبديلة نظراً لتزاوج أبنائها من بعضهم البعض لا لسبب مقنع إلا لمجرد أنه عُرف سائد» وقد كرست الكاتبة مى خالد لغة السرد الآنى للفتاة (لى لا) كى تنقب عن اركيولوجيا الواقع الأسرى الذى ساد لفترات طويلة وهو ما عبرت عنه صراحة حينا أوجزت فى دلالة على الخرق الأول الذى فعله أبيها عندما تزوج من فتاة بحراوية(من أبناء الشمال) ومن ثم غصت الأسرة تجاهه وظلت علاقته بزوجته متأرجحة إضافة الى ترجيح الأسرة لأن يكون التناسل البكر للبنين بينما خرق الابن ذلك عندما أنجب الابنة(لى لا) «علاقة أبى وأمى كانت دائماً على الحافة.. حافة الطريق الصحراوى الذى كان يحملنى معظم أيام العام الى الإسكندرية مسقط رأس أمى وتمردها الزوجى .. فأية خارقة لكل الثوابت تلك المرأة التى وضعتها العائلة على قائمة من خرجوا بلا استئذان فكانت من الظالمين». هناك جانب أخر من التسلط النسوى يظهره السرد بوساطة(لى لا)عندما تكشف سر الدمار الأسرى الذى تعرضت له فتسأل العمّة نرفانا «هل تضمنين لى ألاّ يعاود أبى ممارسة ضعفه أمام والدتك هل توقعين لى على إقرار بألا تتدخل عماتك وخالاتك

فى كل دقائق حياتنا التى ينقلها أبى إليهن بكل أمانة؟ فتعود قنابل موقوتة تفجر هدوء البيت وتنحر فى جسد أمى».

بينما كان السرد بوساطة نيرفانا قائم على تقديم المعلومات الدالة على مراحل حياة الأسرة المتباينة، وفى ظل هذه النفسية المرتبكة تقدم نيرفانا قدراً أخر من الظواهر النسوية فى النص حيث الارتباط منذ الطفولة بينها وطارق، ثم الارتباط الوجدانى بينها ومهند رفيق إحدى الرحلات الأوربية التى تقوم بها. أما ما يثير قضية النسوية بالفعل فى النص فهو تلك المنظومة النسائية المُحكمة التى يقدمها السرد عبر (لى لا) عن أجيال متعاقبة من نساء العائلة اللاتى لا يحصدن سوى الخراب، فالجدتان آمنة ورؤية وجهان متضادان الأولى أرملة فى سن مبكّر قامت على تربية أطفالها أربع بنات وولد، ونتيجة لقصة كفاحها معهم نسجت لكل ابنة منهن حياتها حسب هواها بما آل بها إلى الفشل لأن الجدة آمنة راعية للتقاليد الصارمة ولا ترضى أن تظل ابنتها بدون ظل مهيب (كناية عن الرجل) فتنحر الابنة هدى كى ترتاح من زوجها وتريحه، وبعد فسخ خطبة الابنة هناء تضحى الأم آمنة بعدّة قراريط من أرضها كى تشترى لها عريساً فقير يقيم مع ابنها فى غرفته بالمدينة الجامعية ومن ثم تتحول هناء من فتاة

أكثر رقّة وهدوء بعد الارتباط بهذا الريفى إلى تلك الخادمه لأهله النازحين إليها بعد أن صار بيتها مأوى ودوّار لكل من يصبو الى قضاء العُطلة أو قضاء مصلحة، أما التغير الفادح الذى أركس هناء بالفعل فهو انصهارها فى هذا الواقع الذى فرضه عليها الزوج لدرجة الكلام بلكنة ممطوطة مثله وأهله ساخرة من كل ما هو متمدن ومهندم. أما الابنة وفاء فتنتظر حُكما بالطلاق بعد أن تاهت سنوات شبابها فى المحاكم إثر زيجة لم يفهم فيها الفرس كيف يتعامل مع المُهرة وقد أجادت مى خالد تقديم سبع خطواتبتراتب هرمى يبدأ من أعلى الى اسفل- تُفسد العلاقة بين أى رجل وامرأة. أما السيدة رؤية شقيقة الجدة أمنة فهى الوجه الأخر لها، حيث يحرمها خطأ جراحى من الحمل ومن ثم تتبنى فتاة لكن سرعان ما يقضى عليها هاجس الزمن كلما كبرت الفتاة خشيت على زوجها (جلال) حتى يؤل أمره الى الوفاة فيصف النص أنه «مات فى الوقت المناسب». لتأكيد فكرة النسوية قدّم النص عددا محدودا غير فاعل من الرجال، بينما ظهرت شخصية الأم والجدات والخالات وأخوات الجدات وقد رسمت لهن نيرفانا صورة وهن متشحات بالسواد لسبب وحيد هو غياب الرجل.

هناك صورة أخرى من الكتابة النسوية تقدمها أمينة

زيدان فى روايتها «نبيذ أحمر» لأسباب متعددة أولها أن الراوية صوت نسائى يسرد حياته الأسرية فى مراحل متباينة منذ الصبا مروراً بالشباب وانتهاء بمرحلة سن الأربعين بداية الانحسار البيولوجى للمرأة، ثانيها أن الراوية تطلق على فصل من فصول الرواية عنوان Feminist وتكتبه بالعربية (فيمنست) وهى الحركة النسوية المعروفة التى نهضت تطالب بالمساواة بين الرجل والمرأة، وإن تجلّى باقتدار فى هذا الفصل صراحة الأنثى ومواجهتها لنفسها عندما تصفها قائلة ما يُلخصّ شخصيتها: «أنا واحدة من أولئك الذين يتحمسون بسرعة، وأفقد اهتمامى بقوة غريبة ومفاجئة يتجلى ذلك فى أتفه الأمور وأجلّها شأناً، ينصرف هذا على فعل المقاومة، كما أن بكائى ينتهى دوما بالضحك». زمنياً يقع النص قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣- وإن جانب الكاتبة الصواب فى وصف الغارات التى تعرضت لها مدينة السويس فى حروب الاستنزاف فوصفت هذه الغارات بصورة تقدم إسقاطاً مباشراً على حروب العدوان الثلاثى فى ١٩٥٦- أما مكانياً فيتأرجح السرد بين مدينتى السويس و القاهرة .

يجسد النص مجموعة من الصور الذكورية تسرد جميعاً بعين الراوية (الذاتية بالطبع طبقاً لسردها لمراحل حياتها

المتباينة منذ الصبا مروراً بالجامعة وانتهاء بمجابهة النفس في سن الأربعين) الأنثى لذا فى مرحلة الصبا إبان السرد عن تلك الصور يظهر فى النص وجهان لعُملة ذكورية واحدة هما الأب الذى لم يخلّف له عجز ساقه المبتورة المتهدلة فى سرواله إلا العجز، فى مقابل صورة الخال الذى يوصف دائماً فى النص بأنه إما شبح أو عفريت والذى يحمل صفتين تضفيان عليه قدراً كبيراً من العزة التى تزداد بقدر ما فتتحول فى معاملة المرأة إلى سادية خاصة فى تعذيب من أحبته وأسلمته جسدها فاعتبرها هو مجرد بساقطة، أو تزيد سلطته بقدر ما فتتحول فى معاملة الآخرين إلى كاريزما يمارس بها سلطته كضابط . والصفة الثانية لذكورة الخال أنه سليل العرق التركى الأبيض الأصيل ومن هنا تظهر شخصيته وقد استترت خلف غلاف سميك من السُلطة، فضلاً عن الاعتداد بالأصول التركية التى أنشأت-أيضاً- فكرة الطبقية التى أخذت تتعامل بها الأنثى /الأم مع الذكر /الأب «أصبحنا كأسرة لا تخلو من ثراء ظاهر وسلطة مستقبلية لخالى عاطف طالب السنة النهائية بكلية الشرطة».

وقد قدمت الكاتبة أمينة زيدان بين ثنايا الراوية ما نطلق عليه إجمال قبل تفصيل «عالم من الفوضى والعبث اجتزأ

حياتى من اللحظة الأولى لدخول خالى ومصافحته المتغطرسة لأبى». إجمال يجسّد كل الشخصيات وكأنها تعرضهم جميعاً على القارئ فى لحظة مُكاشفة إيذاناً بما سيصدر عنهم عبر السرد الذى تقدمه امرأة خربة نفسياً تشكل خطاب ذى دلالات متعددة أكثره ناتج عن تأمل الذات/ النفس ومن ثم إظهار السرد عبر ذلك التأمل للعالمين الداخلى كامرأة وصلت للأربعين وخارجى يجسد وعيها بالأخرين خاصة الأسرة ارتياد مستويات من وعى ما قبل الكلام بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات وعلى ذلك يجد متلقى النص نفسه يقدر أن هذا الخراب لم يأت للراوية إلا عبر طبقات من السنوات الممتدة التى عاشتها بداية مع الأم والأب المختلفين «بفخر كصبح ومساء» ثم قوة الأم التى لم تصدق موتها بالسقوط من الشرفة وهرب الساردة من المشهد آنذاك وتحول الأم الى «شبح لا يكف عن مراقبتى رغم اغترابى عنها فى أبى». ثم تظهر أكثر سلطة الأم بعد قرارها بترك مدينة السويس تحت قصف حروب الاستنزاف السابقة لحرب أكتوبر وإذعان الأب المنتمى للمكان- فتفرض عليه الرحيل مع الابنة الى حيث إقامة الخال التى لم تُخلّف داخلها سوى الإحساس دائماً بعفريته الذى يقر داخلها، هذا على النطاق

الأسرى أما على النطاق الخاص فالساردة تتعرض لمجموعة من العلاقات الذكورية الفاشلة أتصور أهمها مع أندريا اليونانى الـ Cosmopolitan أو كما يقرر الفصل الأول فى النص تحت عنوان «كوزموبوليتان» أو الآلاف أى الذى يستطيع الحياة فى أية بقعة على الأرض (مثل إقامة ايدجيثت الهندى الفقير وكذلك اندريا الحبيب الأول فى السويس) يرافق اندريا الساردة منذ الصبا ثم يلازم كثير من مراحل حياتها ومن ثم فصدمتها الأكبر فيه واكتشافها أنه يحمل صفات الذكورة لا الرجولة .

وقد أجادت الكاتبة أمينة زيدان اللعب بالزمن فى السرد بصورة مباشرة فى مرحلة الصبا التى غلب عليها وصف المكان وإن تجاوز الوصف السردى للرواية المرحلة العمرية الصغير للساردة. أو جاء الزمن بصورة غير مباشرة كاستهلال النص باللحظة الآنية التى تصف الساردة وقد حملت طبقات من السنوات فوصلت إلى السراب فى سن الأربعين ومن ثم وقع هذه السن الحرج خاصة والساردة وحيدة «تهيب بالقمر أن يكشف لها من تكون»..أو وصفها لتلك السنوات عندما تجنى قسوتها بعد دحر النشأة الأسرية والرجال الذكور لها قائلة:«تتردد عنى أقاويل كوميديا يبتدعها

رجال فاشلين فى نسائهم وهم يلوكون امرأة ميتة على مائدتهم فى مشهد يومى يستعرض دراما الفقر والقهر والجوع لكائنات انقرضت قبل أن تسير».

وبعد، فهناك وشائج بين نص سحر التركواز لمى خالد ونبيذ أحمر لأمينة زيدان إذ عبرت الكاتبتان كيف ظلت المرأة أسيرة للنظام البطريركى الذى تفرضه السُلطة فى جميع مجالات الحياة بدءا من الأسرة وانتهاء بالمؤسسة. وان اختلف البناء الفنى لكل نص إلا أن هناك مسوغات موضوعية لهما مما استلزم تناول تلك الكتابة باعتبارها تصدر عن النوع وهو الأنثى دون الذكر؟ تُعبر من خلالها عن واقعها الخاص كأنثى ترى أنها مضطهدة تعانى من السلطة السائدة .

كاتبات القصة القصيرة

للقصة القصيرة عناصر مهمة تتضافر وتتشابك لتخرج فى النهاية هذه التركيبة الإبداعية الإنسانية، ولا نزعم أن هناك من يمكنه أن يضع «أسسًا» للفن؛ حيث يميل الفن إلى التنافر مع التأطير ومحاولة الاحتواء، لكننا نحاول مجرد الوقوف على أهم عناصر وتراكيب فن القصة القصيرة، الذى يضفى مزيداً من الجمال على تكوينها.

انطلق «أدجار ألان بو» فى تعريفه القصة القصيرة من وحدة الانطباع، ومن أنها تُقرأ فى جلسة واحدة. ورأى «سومرست موم» أنها قطعة من الخيال، وركز «فورستر» على الحكاية، واعتمد «موزلى» على عدد الكلمات.

وقال «هيدسون» بأن ما يجعل عمل الفنان قصة قصيرة هو الوحدة الفنية. ويرى «شكرى عياد» أنها تسرد أحداثاً وقعت حسب تتابعها الزمنى مع وجود العلية.

بينما يلتقى الناقد الأيرلندى «فرانك أكونور» مع «حسن اليافى» فى جعلها أشبه بالقصيدة الشعرية من حيث «التغنى بالأفكار والوعى الحاد بالتفرد الإنسانى».

وإذا نحن أمعنا النظر قليلاً فى كل هذه التعريفات؛ فإننا سنجد كلاً منها يستند إلى واحدة أو أكثر من خصائص القصة القصيرة؛ ليستنتج منها تعريفاً شاملاً.. فوحدة الانطباع أو القصر المعبر عنه بعدد الكلمات أو بالقراءة فى جلسةٍ واحدة، أو الحكى أو الشاعرية كلها مميزات لا تخلو منها القصة القصيرة.

فإذا كان لا بد للتعريف من أن يتأسس على الخصائص؛ فالأجدر أن يكون جامعًا؛ لأن وحدة الانطباع فى حد ذاتها مسألة نسبية، قد لا تختص بها القصة القصيرة وحدها؛ فهى أثر تتركه النادرة والنكتة والخاطرة والقصيدة الشعرية، ولِم لا تتركه الرواية أيضاً فى ذهن قارئٍ يستوعب النص، ويتمكن من تحريكه فى رحابة ذهنية طيعة؟.

وعدد الكلمات قضية جزئية بالقياس إلى البنية الفنية، وقد نصادف أعمالاً فى حجم القصة القصيرة من حيث عدد الألفاظ، وربما تنسب إلى الرواية أسبق من القصة.

لا شك أن التركيز والتكثيف يمكنان من القبض على لحظة حياتية عابرة، ولا يسمحان بتسرب الجزئيات والتفاصيل، ويحتم هذا الموقف على الكاتب أن يستغنى عن كل ما يمكنه

الاستغناء عنه من الألفاظ والعبارات، وكل ما من شأنه أن يثقل النسيج القصصى، ويبدو حشواً يرهل النص، ويضعف أثره الجمالى.

أما كونها قطعة من الخيال؛ فذلك أمر بديهى. إلا أن الأكثر بداهة هو ألا يكون عنصر الخيال خاصية فى القصة القصيرة دون غيرها.

إذ الخيال قوام كل عمل أدبى ناجح، وفى غيابه لا معنى للحديث عن أدب.. هكذا يتبين أن الاعتماد على خاصية واحدة لتعريف القصة القصيرة - ولو أن الخاصية أبرز من غيرها- يظل يشوبه النقص ولا يفى بالغرض المنشود. ولعل الباحث المغربى «أحمد المدينى «قد شعر بقصور كل واحد من التعريفات السابقة مأخوذة على حدة؛ فقال موفقاً بينها جميعاً:

«وبالإجمال نستطيع القول: إن القصة القصيرة تتناول قطاعا عرضياً من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفاً تستشف أغوارهما، تاركة أثراً واحداً وانطباعاً محدداً فى نفس القارئ، وهذا بنوع من التركيز والاقتصاد فى التعبير وغيرها من الوسائل الفنية التى تعتمدها القصة القصيرة فى بنائها العام، والتى تعد فيها الوحدة الفنية

شرطاً لا محيد عنه، كما أن الأقصوصة تبلغ درجة من القدرة على الإيحاء والتغلغل فى وجدان القارئ، كلما حومت بالقرب من الرؤية الشعرية».

والقصة لغة: «أحدوثة شائقة. مروية أو مكتوبة، يقصد بها الإقناع أو الإفادة»، وبهذا المفهوم الدلالى؛ فإن القصة تروى حدثاً بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية، أو الكتابة، ويقصد بها الإفادة، أو خلق متعة ما فى نفس القارئ عن طريق أسلوبها، وتضافر أحداثها وأجوائها التخييلية والواقعية.

إن القصة القصيرة لا تحتمل غير حدث واحد، وربما تكتفى بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت من حدث تم بالفعل أو متوقع حدوثه، ولا يدهش القارئ إذا انتهى من القصة، ولم يعثر بها على حدث؛ إذ يمكن أن تكون مجرد صورة أو تشخيص لحالة أو رحلة عابرة فى أعماق شخصية، لكن لأن القصة القصيرة -على خلاف الرواية- عادة ما تركز على شخصية واحدة تتخذها محوراً ومنطلقًا، لا بد أن يكون هناك شخصيات أخرى تقدم خدمات درامية لهذه الشخصية، كما تتكشف لنا من خلال هذه التفاعلات والاشتباكات. ولهذا تتضح أهمية الحدث وأهمية أن يكون فعلا قويًا شديد التركيز والسلاسة وشديد التعبير أيضًا عن الحالة النفسية لأبطال

العمل؛ لأن القارئ إذا لم يجد هناك حدثًا هامًا وفاعلا فسينصرف عن متابعة العمل؛ إذ إنه فقد الحافز المهم وهو الحدث.. إن الحدث هو ما يمكن أن نعبر عنه فى أقل عدد من الكلمات..

١ - سناء صليحة والبحث عن يوتوبيا لعالم المرأة

اشتهرت الكاتبة سناء صليحة بوصفها قصاصة حيث صدرت لها ست مجموعات قصصية منها (أبطال الصمغ/ على عتبة الحياة/يوم أن ترى الحمار/ أراجوزات...) ثم مؤخراً صدرت لها مجموعة (بياع الفرح) التى تحوى فى ٢٤ قصة على عدد من التيمات منها (مشاعر الوحدة/ برود وروتنية العلاقات الزوجية/ عجز الإنسان الجسمى والنفسى/ القهر الإنسانى/ الأثر السلبى للتطور التكنولوجى على حياة الإنسان وعلاقته بالآخر)، قدمتها للقارئ بأسلوب بسيط وحميم، استخدمت فيه المشهدية بشكل كبير وكأنها تلتقط بعين المبدعة صوراً تعبر عن رؤاها وتوجهاتها بلغة بسيطة ومعبرة

قدمت سناء صليحة لمجموعتها بعبارة للفنان العالمى «بابلو بيكاسو» يقول فيها :

«كلنا نعرف أن الفن ليس الحقيقة، الفن هو الأكذوبة التى تجعلنا ندرك الحقيقة، على الأقل الحقيقة التى ندركها»، ومقطع من قصيدة للشاعر الكبير «صلاح جاهين» جاء فيها :

الشوارع حواديت

حوداية الحب فيها
وحوداية فيها عفاريت
أسمعى ياحلوة
لما أضحكك
شارعنا اللى كنا ساكنين فيه زمان
كل يوم يضيق زيادة عما كان
أصبح الآن بعد ما كبرنا عليه
زى بطن الأم ملناش فيه مكان
والشارع ده رحنا فيه المدرسة
اللى باقى منه باقى
واللى مش باقى إتنسى

كما اختارت لوحات لبيكاسو شكلت إحداها غلاف مجموعتها، وزاوجت بين أخريات وبين عناوين قصصها، وفى الإهداء كتبت سناء صليحة: «إلى من يهمه؟ لأمر.. أهدى نقوشاً وخدوشاً، رسمت ظلالها ملامح مكان وزمان و.. بشر».

تمتاز المجموعة بعدم وجود أزمنة محددة وواضحة، مما جعل القضايا المطروحة فيها صالحة لكل زمان ومكان، تقدم المجموعة صورة المرأة فى المجتمع (الأرملة الوحيدة/ الزوجة المنسحقة/ الشابة/ الشيخة...)، لذا نصف الكتابة فيها

بالكتابة النسوية، ثم هناك المفارقة الشديدة فى إحدى قصص المجموعة (الزائر)، التى تتحدث لغة السرد فيها عن آدمى، بينما يكتشف القارئ فى نهايتها أنه حيوان (فأر) يوحى أسلوب القص بأن الزائر إنسان، بينما تقوم اللغة القصصية على وصف حالة لامرأة وحيدة ، ثم ما يلبث السرد أن يتجه الى منحى أخر يظهر فيه مستوى الاسترجاع الزمنى «ما كررته لسنوات طويلة على تلاميذها فى حجرة الدرس وراء رُكام الخوف والوحدة وحكايات الصحف عن الجن والعفاريت والكائنات الاسطورية التى تظهر فجاة فى الليل..» ينحو السرد تجاه المفارقة ، فمن يقدم القص عنه أنه أدمى هو الفار الذى «أضاءت لمعة عينيه الركن المظلم الذى أوى اليه» ثم «لطالما منحه السكون إحساساً بالأمان والارتياح» . إن المفارقة التى صنعها القص تتمحور حول لهاث المتلقى وراء القص بينما ذلك الصراع الداخلى المحموم داخل المرأة الوحيدة بعد تجاوز سن المعاش فى لحظة صراع مع ذلك الكائن الذى يُروى عنه فى لغة مشوقة يميزها تعاقب الأفعال (باغتته صرختها- نظر إلى الوراء - التقت عيناهما للمرة الثانية - خرجت فى هلع وقد تشبثت أصابعها بطبق أعدته لنفسها وهفت إليه» فهذه المفارقة بين الهلعين (هلع السيدة

من رؤية الفأر المباغتة وهلع الفأر من صراخها واكتشافها له، يؤدى فى النهاية لاى انها لم تطل الطبق الذى اعدته لنفسها ولا هو طاله.

كما اهتمت صليحة عبر المجموعة بدراسة الحالة الإنسانية فى الواقع الاجتماعى، وما يعانيه الرجل والمرأة من قهر المجتمع، مثل قصة (سلعوة) التى تروى قصة أرملة تعيش تحت طائلة ظرفها الاجتماعى، من فقر ووحدة «غريب عابر لم يرع حرمة الأرملة الوحيدة»، كما تعانى من غيرة جاراتها وخوفهن على أزواجهن منها «ظهرت حقيقتهن بمجرد خروجها من خانة الزوجات ، أوصدن أبوابهن فى وجهها خوفاً على ازواج قد تحلو فى أعينهم وأبناء قد تصيبهم عينان لم تقرا برؤية وليد»، فيعاملنها كشخص منبت ونتوء بينهم، وهى لا تحتمى إلا بشال من الصوف لم تكمل دفع أجرته «استشعرت وحشة وبرود ساحة الدار.. عاودها إحساسها بتعب النهار كله الذى نسيته فى غمرة الإثارة.. ألقت نظرة حائرة على المكان الخاوى ثم اتجهت نحو غرفتها وهى تُحكم الشال حول رأسها وكتفيها».

وفى قصة (أنا الفرخة) هناك صورة أخرى للمراة فنحن

أمام أمراة منسحقة فى معاناة منذ سنوات قضتها مع الزوج الذى تعبر عن واقع حياتها معه بانها «لم تجسر أن تحدثه عن احتياجها إلى رفقته وإلى حديث صافى مختلف ينتشى به كيانها ويخرج بها ولو للحظات من أزمات الحياة اليومية الخانقة» تلك الأزمة التى تعبر عن احتياج إنسانى تفتح المجال للأزمة الكُبرى فى لغة قصصية يغلب عليها الكناية وتجسدها الجمل القصيرة، فالجفاف الإنسانى الذى تعانيه المرأة فى حياتها لم يُخلّف لها سوى ركبة واحدة بدأت تتآكل بفعل السن وأكوام من الشحم والهم الذى اختزلهما جسدها يوماً بعد يوم»، فهذه السيدة التى تُصرّف أمور الحياة من الألف إلى الياء ومن ثم فالقوقوة التى يتبدل بها صوتها وتملأ الحى عامة ما هى إلا نتاج للهزيمة من السلطة الذكورية للرجل الذى حوّلها الى دجاجة، وأصيبت كل نساء الحى الشعبى نتيجة للخلل الأُسرى فيتحولن الى دجاجات لا يصعد منهن سوى هسيس هامس لقوقوة فى حجرات مغلقة، والمحنة التى صُرت فيها المرأة كفرخة لا يمكنها سوى أن تصرخ (واق واق) لهزيمتها من المجتمع، أسلوب السرد فيها، وإن اختلفت مع القاصة التى حاولت القول بأن تلك المرأة تعانى القهر من الرجل، من المؤكدة أن المرأة والرجل يعانيان فى

الحقيقة من قهر المجتمع، ثم أن قصة (القرية الذكية) تمثل استشرافاً لأكذوبة اجتماعية أسمها القرية الذكية لأنها لا ترى أن مجتمعاتنا غير قادرة على التعامل مع التكنولوجيا لسيادة الجهل فيها.

الحدث فى القصة ببساطة يمكننا أن نعرفه من خلال محاولتنا التعبير عن فحوى القصة فى أقل عدد ممكن من الكلمات لذا فقصة (شريط سينما) تمثل حالة مفرطة من النسوية فالهروب من اليأس والعجز يجعل السيدة تشعر أن حياتها لم تعد سوى صدى صوتها وصوت مرافقتها التى استجلبها الأبناء بعد أن غلبها العجز، فتظل بطلتها أسيرة للماضى ومن ثم يتجلى الهروب من الواقع بإطباق جفنيها فى محاولة لإطلاق العنان للخيال كى تهرب من واقع العجز والوحدة «استسلمت لبصر كليل واقعياً وبصر وبصيرة شاهيين بمجرد أن تُغمض عينيها».

فى القصة التى اتخذتها الكاتبة سناء صليحة عنواناً للمجموعة (بياع الفرح) لا أحد فيها قد باع، ولا أحد قد اشترى.. وإنما كانت هناك نية شراء عقد ياسمين.. وكذلك كل الصور و الأجواء النفسية تؤكد تمتع لغة القصة بالحساسية الشديدة، وأنها تمثل لحظة سرد آنية لشخص مطحون

اجتماعياً يقف فى إشارة مرور، يكشف السرد فيها عن لحظة انفراج لأساريره بمحاولة شراء عقد من الياسمين، «سرى خدر فى كفين تيبسا على عجلة القيادة، راودته رغبة طفولية أن يملأهما ببراعم الياسمين البيضاء.. أخرس صوت المذياع وفتح النافذة فلفحته نسمة شتوية منعشة.. تحول لون الإشارة قبل أن يُخرج النقود من حافظته.. اندفع للأمام تحت وطأة الكلاكسات نافذة الصبر» لكن إشارة المرور فى الواقع تسرق منه لحظة فرحه.

فى قصة الرجل الذى ضحك نجد رجلاً قد وقع تحت طائلة الأوامر العسكرية التى تصدرها له المدام، لذلك يصنع لنفسه فرصة لتصفية ذهنه ومن ثم الاجتلاء بنفسه«أم العيال خرجت لعملها مبكراً بعد انصراف الصغار لمدارسهم، كلمات الست غيرت خطة يومه المُسبقة.. سؤجل كل المشاوير ليوم آخر ليقتنص ساعات خلوته القصيرة النادرة» لكن تضافرت كل الظروف لافساد لحظة السعادة » عدم وجود دخان ليرفق به احتساءه للقهوة – سطو زوجته على الجنيه الوحيد فى جيبه الذى كان يمكن أن يشترى به السجائر – فقد القهوة لسخونتها وفقد مذاقها– خراب الراديو الذى كان يمكن أن يستمع فيه الى اغانى عبد الوهاب والست وليلى مراد التى عز

الاستماع إليها فى ظل ضجيج التليفزيون.

إن كل القصص فى المجموعة تحمل رسالة مضمرة بأن إنسان العصر الحديث يعانى من القمع الشديد سواء القمع الإنسانى (قمع الرجل للمرأة كما فى قصة روشتة السعادة الزوجية أو المرأة للرجل كما فى قصة الرجل الذى ضحك) أو القمع الاجتماعى والظروف الاجتماعية السائدة التى تسرق من الإنسان كل فرحة أو متعة بسيطة يريد أن يصطنعها لنفسه .

٢- قصص عزة رشاد تجسد التكثيف والاختزال

صدر للكاتبة عزة رشاد رواية ذاكرة التيه ٢٠٠٣ ثم مجموعة «أحب نورا..أكره نورها» ٢٠٠٥ وفيها يبدأ بناء القصة القصيرة مع أول كلمة، ومعها تشرع الكاتبة فى الاتجاه مباشرة نحو هدفها، فإن هذه البداية تحمل الكثير من رؤية العمل وروحه؛ لذا كانت البداية مشوِّقة محفزة للقارئ أن يواصل القراءة ليرى ما حكاية هذه القصة؟. ففى قصة «عالم د. سلمى» تقوم بنية القصة على المقارنة بين المرأة الواقعية التى يمثلها الصوت السارد للدكتورة سلمى والمرأة المتخيلة التى تمثلها الفتاة الجامعية المعاصرة التى كانت تتمنى سلمى أن تعيش بحرية مثلها، وعبر الواقع (تحرر الفتاة الجامعية واسترجاع د. سلمى لحياتها المغلقة التى فُرضت عليها كلها فكانت مُسيّرة لم يكن لديها أية فرصة للاختيار) تقع أحداث القصة التى يناوب السرد فيها الراوى العليم كى يسرد الواقع الآنى ود. سلمى كى تتأسى عبر سردها عن ماضيها بعد أن انقضى عمرها . ومن ثم فواقع التمرد الذى تمارسه الفتاة وتصفه سملى:« إنها تخرج لى لسانها وأنا أتربع على عرش المجد وكل ما حققته،الغبية التافهة المستهترة المتسيبة النكرة، التى تُضيع عمرها سُدى ، تأكل مع أصدقائها التافهين مثلها

فى المطاعم الرخيصة، تتسكع فى الشوارع مع الصعاليك الذين تشبههم، تقيم علاقات عاطفية غير ناضجة»، وعبر تلك المقارنة التى ينتجها عقل د. سلمى بمجرد رؤية فتاتها الجامعية تسترجع كيف أنه «لأعوام طويلة رحت أدرب نفسى لإرضائهم، حتى أتت تلك البنت لتكشف لى كم أنا هشة وهى تضحك مستخفة بكل معايير النجاح وتتدحرج.. الحق أن قلبى يعتصر لأنى أردتها أن تكون مثلى، أن تذعن لى كقدوة أن تذعن لى كما أذعنت لهم» و فى لغة تشملها الحسرة تعبر سلمى عن مراحل عمرها منذ القمع فى مرحلة المدرسة حينما اكتشف المدرس أنها «كاتبة كلمة حب على هامش صفحة فى الكتاب» ومن ثم تقرر الساردة أن المدرسة علمتها فضيلة الصمت، ثم المرحلة الثانية فى الجامعة حيث ركزت د. سلمى كل طاقتها فى الجلوس للاستذكار هرباً من زميلتها اللاتى دأبن على انتقادها، أما المرحلة الثالثة من حياة الدكتورة سلمى فتتجسد فيها الفشل الأكبر فى حياتها الزوجية» لا اتذكر بالضبط متى بدأت تداهمنى نوبات الأرق؟ أمنذ أن اكتشفت أن زوجى لا يحبنى بالدرجة التى تصورتها؟ أم منذ أدركت أن العمل بالجامعة لا يحقق شيئاً من طموحاتى؟ أم يا ترى بعدما كبر أبنائى ولم يعودوا يحتاجوننى كما فى

السابق». لكن ما السلوك التعويضى الذى تقوم به د. سلمى كى تخرج من أسر الماضى وكذلك كى تخفف من وطأة الاسترجاع المقارن بينها حياتها الخربة وبين فتاتها الحُرّة ؟ تقول:« لا الزواج منحنى الحب الذى حلمت به، ولا العمل منحنى التحقق أو القيمة، لذا، أدخر كل طاقتى العاطفية للأكل.. أشعر وأنا آكل بسمو روحانى مثير. أنسى كل ما حولى فى اصطفاء الطعوم والروائح والنكهات.. يحبنى الأكل كما أحبه. يهبنى ليس فقط حلو مذاقه، بل شعوراً نادراً بالتسامى»

تذكرنا هذه القصة بمقولة يوسف إدريس الخالدة: «إن القصة القصيرة مثل الرصاصة تنطلق نحو هدفها مباشرة»، ولهذا يجب كانت قصة عالم د. سلمى متماسكًة فى وحدة عضوية شديدة، محكمة البناء، أمسكت فيها الكاتبة بعناصر الكتابة القصصية جيدًا حتى استطاعت أن تفرغ على الورق كل ما يدور بداخل د. سلمى بدقة وصدق لضمان وصول رسالة النص متمثلة فى أن القامع (ماضى د. سلمى) يبقى فى الذاكرة قاراً لا يفارقها ومن ثم يقيدها حتى ولو حاولت الهروب منها بترك حقيبة يدها التى تصف أنها تقيد حركة يدها ومن ثم تنطلق فى الحركة؛ إن المقارنة بين د. سلمى فى

الماضى والفتاة (تلميذتها) فى الحاضر منذ البداية وحتى النهاية مروراً بالأحداث فى القصة كانوا جميعاً على درجة عالية من التكثيف والتركيز.

وفى قصة «أحب نورا أكره نورهان» تظهر مدى الهوة الطبقية التى تعانى منها الساردة/ الخادمة من جراء قسوة مخدومتها التى تماثلها فى السن على الرغم من قضاء الطفولة السعيدة لهما (الخادمة/ والسيدة معاً) «نورا: إننى اعترف لك الآن بأنى أحبك، ولابد أنك تعرفين .. وكيف لا ! وأنا أنت نفكر معاً نخطط معاً ؟أحلم وتعيشين أحلامى»، بيد أن مرحلة الصبا والمراهقة والشباب أبدت تلك الفوراق جلية «ابتعدت عنك لما امرتنى أن أناديك «ستّى نورهان»، إذ تحولت نورا (نورهان) إلى السيدة التى تُكيل الإهانات لمخدومتها وقد قامت القصة على بنية التهويم فالساردة تعانى بنية القهر «ستى نورهان تروح وتيجى وأنا أنزوى فى الركن البعيد أحتضن خوائى بعد أن فقدت حضن أمى» لكن مع تنامى القص يظهر أن كليهما (الساردة الخادمة) فى براثن الهانم الكبيرة (الأم) فهى السبب فى تكريس العقدة خاصة عندما ظلت تكرر على مسامع ابنتها جملة «الخادمات قذرات ينقلن الأمراض، وبرغم تكريس تلك العقدة داخل الابنة والخادمة

مما يوسع الهوة الطبيقة بينهما إلا ان » ثلج الصغار كان يذوب سريعاً، مما جعل هناك مرحلة من التآلف والهدنة أثناء مرحلة الطفولة بين السيدة (بمعنى التسيد)/ نورهان والخادمة التى لم تذكر إبان القص اسماً لها لمزيد من تعميم القضية للتأويل بأن كل خادمة يمكن أن يحدث لها ذلك. فى مرحلة الصبا كان بينهما (السيدة / الخادمة) قدر من التقلب بين الشد والجذب فكانت السيدة تتقلب عندما يلعبان معاً قائلة «كفاك ضحك أيتها الخنفساء السوداء» ومع وجود صراعين داخل الساردة (صراع الكره لمثلية عمرها مع عمر مخدومتها وعلى الرغم من ذلك فظروف كل منهما أباحت لنورهان أن تعاملها كخادمة على الرغم من التساوى فى السن ثم الصراع الآخر يتمثل فى هروب الخادمة / الساردة من الواقع إلى الحلم لممارسة الحرية فى عالم الوحدة «عالم ليس فيه سواى» ، ثم تتوالى الجمل السردية التى تؤكد الصراعين «نعم كنت مجنونة فاتنة .. ومفتونة بإذلالى» - «حين تكاد تغوينني محبتك الدفينة فى نفسى، اعود فأتحسس بذرتى (تعنى الكره الداخلى الذى تحمله لها) فتلتاع نفسى». «تكلمى يا نورا لأتحرر وأذهب حيث أريد». وفى النهاية يخرج

www.liilas.com/vb3
meStefaty.blogspot.com

المتلقى من القصة بالانتصار للهروب من الواقع الى الحلم (حلم الفقراء بأن يكونوا فى عالم آخر خالٍ من القهر).

فى قصة «المرأة التى تبتسم فى حلمى» هناك راوية تسرد عن مروى عنها «السيدة الموصوفة» فى غموض منذ اللحظة الاولى للسرد «كانت تبدو لى تلك المرأة - مُدهشة فى كل شئ، لم أرها أبداً تبتسم ولا تتجهم ولا تتكلم، حتى إن أمى كانت تحسبها بكماء. فقط كانت تذكرها بحياد وهى تُطعمنى الزبادى التى ما كنت استسيغ مذاقه.. لازم تاكلى عشان تكبرى» ومن تلك اللحظة السردية الضيقة تقدم الساردة سرداً معلوماتياً عن مدينتهم التى أتوا اليها المهجرين فى وجوههم ترويع القصف وشظايا النكسة (١٩٦٧) ثم وجهى المرأة لعملة واحدة فأمى الساردة تحملت المسؤولية كاملة رابطة الجأش- بعد غياب الأب، وتلك السيدة المتجهمة التى تخرج تحت القصف من أجل لقمة العيش. ثم تنهى الساردة القصة فى لحظة تعجب قائلة:«وأنا ابنة الأعوام الخمسة، حين اكتشفت لأول مرة أن أمى ، أمى الكبيرة جداً هى الأخرى تخاف، ويتقطع صوتها حين تخاف/ مثلى .. فأضحك حتى تدمع عيناى». ثلاث صور نسائية قدمتها القصة الأولى الساردة، والثانية الأم، والثالثة المراة المكافحة التى تهرب من

ألم التهجير إلى السعى لقوت الحياة بينما كان الهدف الأكبر من القص هو صورة ضعف المرأة حتى لو تظاهرت بالقوة .

وقد أظهرت عزة رشاد عبر مجموعتها «أحب نورا... أكره نورهان» أن لا مجال فى القصة القصيرة لأى كلمة لا تخدم الهدف الأساسى للكاتب، وليس معنى ذلك أن الكاتب يكون قد حدد لنفسه هدفًا واحداً تصب فيه فكرة قصته.. ولا يسعه الخروج منها أبدا، لكن الأمر يتلخص فى وحدة الحالة الشعورية عند الكاتب التى تؤدى إلى أن القارئ بعد انتهائه من القصة يصل إلى أن النهاية التى وصل إليها الكاتب لا يوجد فى السياق إلا ما يخدمها فقط؛ حسب «إدجار آلان بو» عندما يصف ذلك قائلاً: «يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم غرض الكاتب». ويمكن أن نلمح هذا التكثيف والاختزال فى القصص التى استعرضناها: حيث لاحظنا فى غالبيتها أنه لا وجود لوصف لا يخدم غرض الكتابة، كما لا توجد شخصيات يمكننا حذفها دون إخلال بالسياق.. وأرقى صور الاختزال والتكثيف هو الاختزال على مستوى اللغة؛ فقدر الإمكان جردت عزة رشاد لغتها من كل ما لا يخدم الغرض الفنى لقصصها..

٣- سحر توفيق ودلالة الزمان والمكان

فى القصة القصيرة يمكن استخدام أسلوب ودلالة ما أوضح كثيراً من العناصر مثل الزمان والمكان.. يظهر ذلك جلياً فى مجموعة سحر توفيق «بيت العانس» فالأقصوصة الأولى فى النص تحت عنوان «الزمن يمر» وقد استطاعت سحر توفيق فى حفنة من الكلمات أن تصف لنا حالة من الترقب يعيشها الراوى لكنه الترقُب الميقاتى فكل شئ من حوله يترقب معه وصول الحافلة« أقف انتظر الحافلة .. أراها تأتى من أعلى الطريق أتعرف على ارقامها، تتحرك أقدامى فى مكانها بصبر نافذ، وأخيراً تقف أمامى، أطّلع إليها، أقف أو أجلس، تقطع الطريق» بداية استخدام الكاتبة للجمل القصيرة فى لغة متقشفة خالية من المُحسنات يهب السرد قدراً من التعبير عن وصف الحالة التى يعانيها الراوى خاصة «أرقب كل ما يعبرنا بصبر نافذ« كما يحدث فى السرد تجاوز زمنى إذ تنتهى القصة بمفارقة خارجة عن السرد وكأنها فاصل بين السرد الأول والنتيجة التى يقدمها الراوى «.. وبعد سنوات انظر فى المرأة، فأرانى قد تغيرت» هنا تظهر دلالة فعل الزمن على الراوى ففى حالته الأولى هو المترقب الذى

تمر الكائنات والجماد من حوله بينما لا يجابهها إلا بنافذ الصبر، ومع مرور الزمن تحدث حالة التغير بمعنى أن المجال الزمنى قد جعل السارد ينتقل من حال الى أخرى تفرقهما سنوات كانت جديرة بإحداث التغير الإنسانى وقد تركت الكاتبة نهاية الأقصوصة مفتوحة لمزيد من التأويل إذا كان السارد يتعامل مع كل ما يمر عليه بصبر نافذ، فكيف أصبح بعد مرور السنوات؟

أما بخصوص المكان فمن خلال استخدام أدوات القص فى قصة «السنترال الآلى» يمكن للمتلقى أن يعرف ماهية المكان الذى تدور فيه أحداث القصة: فهل هو مكان مغلق، محدود بجدران وسقف، أم مكان مفتوح غير محدود بشىء؟ ولهذا دور مهم فى تهيئة الجو الخاص للتلقى، خاصة إذا كان القاص يمتلك أدوات الوصف بشكل جيد، فشخصية فرج فى قصة «السنترال الآلى» بعد أن «يقف أمام تمثال رمسيس النائم هناك، وقدماه مبتورتان، وعند باب المتحف تقف نفرتارى عيناها أحلى من عينى بائعة الفجل التى أغرم بها فى شبابه» وتلك اللحظة السردية هى مناط الارتكاز الذى يظهر التورية فى أسلوب المقارنة بين شخصية فرج سنترال

نسبة الى عمله وإصلاحه لأى تليفون يُعطل، وتمثال رمسيس الذى قبع فى مكانه كثيراً حتى تآكلت أطرافه كذلك فرج بعد دخول السنترال الآلى إلى قريته لم يعد لدوره وجود وتحول من بطل شعبى له دور يعتمد عليه الجميع وشخصية مرغوبة إلى شخص عادى بفعل تطور الاتصالات وكذلك بفعل الزمن فاستُقصى فصار كتمثال رمسيس« .. ورغم أنه ترك الخدمة بالسنترال الى المصنع الجديد ليصبح عاملاً إلا أن لقب سنترال التصق به، ورغم أنه وصل الخمسين من عمره فقد ظل وحتى شهور قليلة مضت يفعل نفس الشئ، يتسلق الأعمدة الخشبية بمهارة الشباب ، ويعيد وصل الأسلاك المقطوعة فيعيد الحياة إلى تليفونات القرية، حتى حدث ما حدث وجاءت الحكومة بهذه السنترالات اللعينة»، والزمان والمكان مرتبطان كثيرا فى هذه القصة فالزمن الماضى بالنسبة لفرج كان يمثل نجوميته فى محيطه الاجتماعى؛ والزمن الحاضر ما هو إلا حسرة على دوره الفاعل فى الماضى، ومن ثم هناك تواشج بينه وبين تمثال رمسيس.

الرمز فى القصة

لجأت الكاتبة لاستخدام الرمز فى حالات عديدة، منها

مثلا: عندما كانت قصتها تدور فى فلك الرمزية أو تجنح إلى الفلسفة والغيبيات، مثل قصة «بيت العانس» المعنونة بها المجموعة، فاللعب بالزمن فيها أيضاً يبدو ظاهراً فالساردة تحكى من لحظة اعتياد آنية على كل شئ بعد سؤال استنكارى موجه لشخص ما «ما الذى أقحم وجهك فى حلمى هذه الليلة» ثم عبر الاسترجاع يظهر الصراع الأبدى بين الرجل والمرأة التى تؤدى دائما الى تحدى كل منهما للآخر لتأكيد أن دور كل منهما أفضل من الآخر فلحظة السرد الاسترجاعى تبين حوار الساردة مع رجل لم تظهر القصة علاقتها به، دلالة على التركيز على المضمون وعبر حوارهما يظهر التحدى «الرجال مغرورون وأغبياء.. مغرورون جائز أما الثانية فلا.. أغبياء النساء يلعبن بكم.. لكن هذا بارادتنا دائما صدقينى.. النساء يحكمنكم.. ونحن نحكم العالم» فلحظة التحدى الواضحة فى الحوار هى التى حكم العلاقة بعد ذلك فالساردة التى تسأل الطرف الآخر (الرجل) لماذا ذهبت الى بيت العانس فيردد كى تجعله يرى ألبوم صورها، ما هى إلا لحظة تحسر على حياة الساردة نفسها التى كانت تعيب عليه أن يذهب الى بيت العانس أما مع مرور الزمن فقد كان «فى

المنزل القديم شجرة منجو كبيرة كانت تظلل الحديقة وبضع أشجار أخرى صغيرة، وعندما تتسلل فى المساء من سور الحديقة الخلفى أراك، تدخل بيتك من النافذة الخلفية التى تؤدى إلى غرفة نومك مع أخيك وأنا فى نافذتى دائماً أراك، لكنك كنت تبدو وكأنك لا تراني، كنت تتسلل إلى بيت العانس، أما اليوم لا أحد يتسلل إلى بيتى لا أحد» هناك عدة إشارات نصية فى هذا الجزء أولا تعبيره عن حالة الماضى، الساردة المحبة التى ترقب رجلها يتسلل إلى بيت العانس، ثم عبر حوارها السابق الذى يكشف عن تحديها لهذا الرجل الذى انسرب منها فأصبح بيتها خال إلا منها ودلالة المقارنة بين البيت السابق الذى كانت به شجرة المانجو، والبيت الحالى الذى لا يتسلل إليه أحد هى فعل الزمن الذى مرّ على هذه السيدة ولم ينتج عنه إلا كونها أصبحت وحيدة تجتر الماضى.

ولما كانت القصة القصيرة هى أكثر الأجناس الأدبية تفاعلا وتأثراً بغيرها من الأجناس فلقد استفادت مجموعة «بيت العانس» لسحر توفيق من الكثير من أدوات المسرح مثلا كالظلال واللعب بالأضواء، وأمثلة أخرى كثيرة لأهمية استخدام الرمز فى القصة القصيرة، فقد ظهرت قصة لكن

الأكثر وضوحاً أن اللجوء للرمز بشكل مفرط لم يضع الكثير من جماليات العمل الفنى، لكن الأمر المؤكد أن الكاتبة كانت لماحة واستطاعت أن تثرى عملها حيث اعتمدت على الرمز، وتحولت كل مفردات العمل إلى «حمالة أوجه» تحمل وجهًا ظاهراً للجميع، وآخر أعمق رمزى لا يدركه إلا المتذوق الجيد، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: تعدد مستويات النص خاصة فى نصوص «عودة» و«ربابة أبا على» و«كافورتان»..

الخاتمة

قدم هذا الكتاب صورة لكتابات المرأة المصرية السياسية والاجتماعية والصحفية والروائية والقصصية منذ عام ١٩١٩ حتى الآن،هذه الفترة التى تعد فترة شائكة فى تاريخ المجتمع المصرى، حيث تمثل فترة من الحكم الملكى الذى استمرت فيه أسرة محمد على حتى أخرجتها ثورة يوليو ١٩٥٢ ؛ فبدأ العهد الثانى من الحكم والأول من الحكم الجمهورى ، ومن هنا قامت الدراسة بإلقاء الضوء على فترة الحكم الناصرى منذ ١٩٥٤ حتى ١٩٧٠ ، ثم فترة الحكم الجمهورى الثانى من ١٩٧٠ حتى ١٩٨١، وقد تتبعت الدراسة ظهور كتابات المرأة فى هذه المرحل الثلاث كاشفة عن كيفية تجلّى خطاب المرأة داخل خطاب المجتمع ، من خلال تقديم صورتها كشخصية موالية ولاء مطلقاً للنظام الذكورى ،أو شخصية موالية ولاء نقدياً، أو شخصية رافضة له أو شخصية هروبية ... فلقد

أباحت ثورة ١٩١٩ للمرأة الخروج للدفاع عن حقوقها ومؤازرة الرجل والثورة فى كل خطواتها ، وهبت رائدات العمل النسوى يساعدن على خروج الفتيات للتعليم ، والمطالبة بحقوق المرأة أهمها المساواة بين المرأة والرجل فى المجتمع ، وقد تبنت المرأة الكتابة الصحفية منذ ١٩٢٠ بإنشاء ما يساعدها من مجلات على تقدم رسالتها المنوط بها لنشر مبادئ التحرر ، لكن بذرة التحرر التى غرستها الرائدات بمساعدة من حالفهن من الرجال لم تؤت ثمارها ، حيث تعارض مع خطاب المرأة المائل الى التحرر خطاب آخر للرجل يطالبها فيه بالنكوص إلى المنزل مرة اخرى - فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات - .

ومع بدايات ثورة يوليو ، ومع تحقيق المرأة لقدر من التعليم - ووجود خريجات جامعيات - بدأت المرأة تمارس أنواعا من الكتابة القصصية - كثيرا - والروائية - قليلا - لكنها كانت منصرفة عن المشاركة بالدور السياسى الفاعل فى المجتمع ولم تكرس جهدها الأدبى لتعضيد مبادئ الثورة ، بل بدأت المرأة تنظر إلى معاناتها فى المجتمع - أو تحصد معاناة خروجها من المنزل - بتجسيد هذه المشكلات.

ثم مع بدايات عصر حكم السادات - الذى تجرع فيه

المثقفين أشد أنواع الازدراء والمهانة مما دفع الكثير إلى الخروج من مصر غير آسفين - استمرت المرأة فى الكتابة - خاصة القصصية - بما يعضد مشكلاتها مع المجتمع فأثارت موضوعات لم يكن للمرأة عهد بها مثل وصف الكبت الجنسى التى تعانيه المرأة تحت سطوة المجتمع المغلق - وصف حالات الزواج غير المتكافئ - وصف حالات الطلاق التى تكشف عن مفاسد العلاقات الزوجية . وعليه يمكن تلخيص مسار المرأة الإبداعى منذ ١٩١٩ حتى ١٩٨١ بما يأتى :

١- الفترة الزمنية من ١٩١٩ حتى ١٩٥٢ تضمنت دخول المرأة عالم الكتابة وبشكل خاص فى الصحافة ، وإلى حدٍ ما فى إدراج المرأة داخل نطاق القص مع نهاية هذه المرحلة ، حيث صدرت مجموعة الكاتبة سهير القلماوى «حكايات جدتى ١٩٣٥» ثم رواية «الجامحة ١٩٥٠» للكاتبة أمينة السعيد.

٢ - الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ انشغلت فيها المرأة بالمد الثورى والتحررى، وأُدرجت كتاباتها فى سياق دورها فى محاربة الاستعمار «الباب المفتوح ١٩٦٠» للكاتبة لطيفة الزيات مثلا .

٣ - الفترة من ١٩٧٠ حتى ١٩٨١ تجلّى انفتاح المرأة على قضايا مثيرة فى الكتابة مثل الجسد والجنس ، وإن كان

ذلك بشكل يفتقر إلى البعد الفنّي إلا أنه يخترق منطقة محرّمة .

٤ – كل هذا التراكم أدى إلى تدفق الكتابة النسوية فى العقدين الأخيرين ، حيث يظهر هذا نتاجا للمرحلة الأولى التى فتحت للمرأة طريق الكتابة وإن كانت على العموم صحفية وبواسطتها قامت تطالب بحقوقها المدنية ، ثم المرحلة الثانية التى جعلت للمرأة دورا فى الثقافة الوطنية ، وجعلت منها نموذجا واقعيا يحاول ان يتخلص – بالتدريج – من أسر الطبقة والتقاليد والهيمنة الذكورية كى ينخرط فى الحاضر والمستقبل ، ثم المرحلة الثالثة حيث اقتربت المرأة من المحظور / المسكوت عنه ، وإن كان – بشكل غير فنّى أحيانا – وتظهر المرأة بصورة سلبية.

إذن فلا عجب وقد امتلكت المرأة صوتا (المرحلة الأولى١٩١٩ – ١٩٥٢) ولعبت دورا (المرحلة الثانية ١٩٥٢ – ١٩٧٠) وتأملت فى الرغبات الخاصة بالمرأة وليس العامة فى المجتمع (المرحلة الثالثة ١٩٧٠ – ١٩٨١) ، مما أدّى إلى إمكانية الكتابة الإبداعية حول الخاص والعام والمسكوت عنه بصوت نسائى فى العقدين الأخيرين .

وفي ضوء تصور قهر المرأة بشكل اساسي تشبعت

الكتابة النسائية بتجارب نسائية مليئة بوعي المرأة المأساوي ابتداء من اللاوعي المتشكل في تجربة القتل غسلاً للعار ومروراً بوأد البنات والسبي واستبعاد النساء وتحويل الجسد للمتعة في سياق الجواري وازدواجية احتقار الجسد وتقديسه واجبارها على الزواج واختزالها في عذريتها ومطالبتها بإنجاب الصبي وادانتها لانجاب البنت، وهجرها وضربها، والزواج عليها وتطليقه وحجبها، وانتهاء بجسديتها باسم التحرر في العالم المعاصر وكل هذه الاشياء وغيرها شكلت الصياغات المحورية والمفردات والمفاهيم والقضايا الرئيسية داخل الكتابة النسائية المتحولة من نمط الكتابة التقليدية المتعايشة مع كتابة الرجل الى نمط جديد يبحث عن الحرية من خلال التمرد ويرفض المساواة الابداعية تحت سقف الوعي الذكوري والمهيمن على كتابة المرأة، كتابة وقراءة ونقداً وبالتالي بدأت الكتابة النسائية تبحث عن تشكل نظري تطبيقي في بنى تسعى الى التنميط على مستويات الشخصية والزمكانية واللغة العناصر المشكلة لجوهرية اية كتابة ولكن من منظور نسائي مختلف تكون فيه المرأة انساناً يتشكل في اطر انسانية ترفض العبودية وعياً وتطبيقاً كما ظهر من خلال الروايات .

أمـا مع ظهـور اصطلاح النظام العـالمي الجـديد في السياسة الذي بدأ استخدامه بشكل واسع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن العشرين المنصرم، وبالتحديد مع ظروف تفكّك الاتحاد السوفيتي، فقد اقترن بالعولمة ليعبر عن انتقال عمليات السلع ورؤوس الأموال وتقنيات الإنتاج والأشخاص والمعلومات بين المجتمعات البشرية بحرية ودون قيود. لكنه ومن الناحية العملية عبر عن اتجاه للهيمنة على مقدرات العالم من طرف واحد (أمريكا) أو ما يسمى بالقطب الواحد. ومن هنا بدأت المجتمعات خاصة المصري- تتأثر كثيراً فضلاً عن استفحال ما عُرف بالانفتاح الاقتصادي، وقد أثر كل ذلك على الكتابة فجنحت الكاتبات إلى الفردية والكتابة إما بمعزل عن المجتمع المتشظي- أى أن تكتب الكاتبة عن جزيرتها الخاصة التي صنعتها كي تتشرنق بها بعيداً عن مجتمع يعُمّه الفساد الاجتماعي والطبقية المستفحلة- أو واجهت ذلك المجتمع وكشفت خرابه الذي أدي الى تردى كل العلاقات الاجتماعية بدء من الأسرة وحتى الكيان العام للوطن.

هوامش

١ - انظر : محمود أمين العالم أربعون عاما من النقد التطبيقى (دراسة » تموت وهى تعلن انتصار الحياة «) دار المستقبل العربى القاهرة - ١٩٩٤ ص ٤٥٦ .

٢ - الجنس اللطيف - العدد الأول من أكتوبر ١٩١٩ - ص ص ١١ - ١٢ .

٣ - المرأة المصرية والتغيرات الاجتماعية - ص ١٢٢ .

٤ - المرأة المصرية والتغيرات الاجتماعية - ص ص ١٢٤- ١٢٧

٥ - روز اليوسف العدد ٧٠ ٣ مارس ١٩٢٧ .

٦ - فاطمة اليوسف ذكريات القاهرة ١٩٥٣ ص ١١٨ .

٧ - روز اليوسف من ذكريات الصحفية العدد ٥٩٨ ٢٦ أغسطس ١٩٣٩ .

٨ - إيمان عامر - المرأة والصحافة السياسية (قراءة فى أوراق روز اليوسف) سلسلة أبحاث المؤتمرات (١) المجلس الاعلى للثقافة الجزء الأول ص ٣٩٦ ٢٠٠١ .

٩ - عزيز أحمد فهمى «.. وعندنا أيضا فنانات» مجلة الرسالة العدد ٣٦٦ القاهرة فى يوم الاثنين ٢ جمادى الأخر سنة ١٣٥٩ الموافق ٨ يولية سنة ١٩٤٠ صص ١١٦٧ / ١١٦٩ .

١٠ - رصدت مارجو بدران بالتفصيل تاثير مجلة المصرية على الواقع المصرى سواء فى طبعتها الفرنسية أو المصرية انظر : رائدات الحركة النسوية المصرية والإسلام والوطن - صص ١٦٣- ١٧٣ .

١١ - فى عام ١٨٨٦ ولدت ثلاثة من رائدات الفكر النسوى فى المشرق العربى ، هن ملك حفنى ناصف (فبراير) مى زيادة (ديسمبر) نبوية موسى (ديسمبر أيضا) .

وكانت الأخيرة من المجاهدات اللائى شققن طريقهن عنوة لأجل تحقيق رسالة مُعيّنة لخدمة المرأة . انظر : منى أبو الفضل و هند مصطفى على خطاب النهضة : قراءة بديلة دراسات مؤتمر مائة عام على تحرير المرأة – ج١ صص ٢٨٩ ٣٤٨ .

١٢ – جريدة المرأة الجديدة التى صدرت بمناسبة إقامة مؤتمر مائة عام على تحرير المرأة – المجلس الأعلى للثقافة – العدد الثالث – ٢٥ أكتوبر ١٩٩٩.

١٣ – راجع نبوية موسى المرأة والعمل القاهرة ١٣٥٨ هـ / ١٩٣٩ م الطبعة الثانية ص ٤٢ . ورد هذا النص فى دراسة خطاب النهضة / قراءة بديلة – أنف الذكر .

١٤ – نحن النساء المصريات ص ٤٧ .

١٥ – نزحت مع أسرتها إلى القاهرة قبل مطلع القرن العشرين وأكملت تعليمها ومارست الكتابة فى صحفها ، كما أنشأت فيها مجلة « فتاة الشرق ١٩٠٦ / ١٩٣٩» بعد سنتين من إصدار روايتها الأولى (قلب الرجل ١٩٠٤) ، وكانت لبيبة مترجمة المجلة ومحررتها وموزعتها ومخرجتها ومندوبة الإعلان فيها ، أى تمثل هيئة التحرير والإدارة والتوزيع . ذكر ذلك مقال « خطاب النهضة قراءة بديلة » و للمزيد راجع : جابر عصفور فجر الرواية العربية « ريادات مهمّشة » فصول العدد الرابع ربيع ١٩٩٨ .

١٦ – المرأة المصرية والتغيرات الاجتماعية – ص ١٢٥ .

١٧ – بث بارون النهضة النسائية فى مصر « الثقافة والمجتمع والصحافة » ت : لميس النقاش المشروع القومى للترجمة رقم ١١٨ ١٩٩٩ ص ٥٦ .

١٨ – المرأة المصرية – العددان ١-٢ يناير / فبراير ١٩٣٤ – ص ص ٣٦ – ٣٧ ، المصور عدد ٦٤٤ فى ١٢ من فبراير ١٩٣٧ – الفتاة – عدد ٢٢٦ فى ٢٦ من نوفمبر ١٩٤٢ – ص ٤ .

١٩ – عزيز فهمى «.. وعندنا أيضاً فنانات» مجلة الرسالة العدد ٣٦٥ القاهرة فى يوم الإثنين ٢٥ جمادى الأول سنة ١٣٥٩ الموافق أول يوليه سنة ١٩٤٠ السنة الثامنة صص ١١٠١ / ١١٠٤ .

٢٠ – نبيلة إبراهيم سهير القلماوى «الأستاذة الرائدة الناقدة الإدبية» سلسلة نقاد الأدب الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ ١٩٩٩ ص ١٥ .

٢١ – للمزيد انظر : سهير القلماوى التكوين مجلة الهلال عدد يوليو ١٩٩٠ ذى الحجة ١٤١٠ السنة السابعة والستون ص ١٩٠ .

٢٢ – كتاب الهلال عدد ٣٣٠ يونيه ١٩٧٨ .

٢٣ – طه حسين مقدمة أحاديث جدتى ص٩ .

٢٤ – التكوين ص ١٩٢ .

٢٥ – نبيلة إبراهيم سهير القلماوى .. مرجع سابق ص ١٢٧ .

٢٦ – أحاديث جدتى ص ٩٣ .

٢٧ – انظر : مصريات رائدات ومبدعات الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ص ٧١ .

٢٨ – أمينة السعيد الجامحة سلسلة اقرأ عدد ٩٢ دار المعارف القاهرة ١٩٥٠ . ولم يكن من رواية غيرها للكاتبة بعد ذلك على سبيل التأليف ، بل قامت بتمصير بعض القصص الأجنبية على غرار « الفضيلة » لمصطفى لطفى لمنفلوطى. و من ذلك صدر لها « آخر الطريق ١٩٥٩ » و « حواء ذات الثلاثة وجوه » كتاب الهلال نوفمبر ١٩٩٠ .

٢٩ – سوف يتم الحديث عن جهودها المثمرة فى مجال كتابة القصة القصيرة منذ صدور مجموعتها الأولى «كُلُّهُنَّ عَيُوشة ١٩٥٩» فى الحقبة الزمنية الخاصة بها فى الكتاب .

٣٠ – صوفى عبد الله نساء محاريات سلسلة اقرأ عدد ٩٩ دار المعارف مارس سنة ١٩٥٦ .

٣١ – يراجع فى هذا الصدد : محمد بدوى – الرواية الحديثة فى مصر – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ط١ – ١٩٩٣ – ص ٢٠١ .

٣٢ – ريمون فلاور – مصر من نابليون حتى رحيل عبد الناصر – ترجمة : سيد على الناصرى – مراجعة : يونان لبيب رزق – المشروع القومى للترجمة – رقم ٢١٣ –

٢٠٠٠ – ص ٣١٤ ، أفرد هذا الكتاب رؤية كاتبه الفرنسية على عصر عبد الناصر ، ومن ثم قدّم صورة ممتدة لهذا الحاكم منذ سنوات مولده الأولى واصفاً إياه بصفات كثيرة تتواءم مع رؤيته الفرنسية ، للمزيد انظر الجزء الخاص بالحكم الناصرى – صص ٣١١ / ٤٣٠ .

٣٣ – طارق البشرى – الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو ١٩٥٢ / ١٩٧٠ – كتاب الهلال ديسمبر ١٩٩١ – ص ١٣٦ .

٣٤ – من نابليون حتى رحيل عبد الناصر – ص ٣١٥ .

٣٥ – أسعد عبد الرحمن – الناصرية «البيروقراطية والثورة فى تجربة البناء الداخلى» – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط٢ – ١٩٨٢ – الفصل الأول .

٣٦ – الرواية الجديدة فى مصر – ص ٢٠٥ .

٣٧ – ليلى عبد المجيد – تطور الصحافة المصرية من ١٩٥٢ – ١٩٨١ – العربى للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٨٢ – ص٢٠ .

٣٨ – مارينا ستاج – حدود حرية التعبير – دار شرقيات – القاهرة – ١٩٩٥ – ص ٢٥ .

٣٩ – لويس عوض – الثورة والأدب – الكتاب الذهبى – يوليو ١٩٧١ – ص ١٣٠ .

٤٠ – صلاح عيسى– مثقفون وعسكر– مكتبة مدبولي القاهرة–ط١–١٩٨٦– ص ٣١ وما بعدها، يلاحظ أيضاً الرصد الدقيق الذي يقدمه صلاح عيسى لحال المثقفين داخل السجون وخارجها إبان تلك الفترة وما بعدها في ظل حكم عبد الناصر والسادات.

٤١ – محمود أمين العالم – أربعون عاما من النقد التطبيقى » البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة » – دار المستقبل العربى – ١٩٩٤ – ص ٣١٩ .

٤٢ – جريدة الحياة – ٢٨ مايو ١٩٩٠ – ص ١٢ .

٤٣ – الهام سيف النصر – فى معتقل ابى زعبل – القاهرة – دار الثقافة الجديدة – الطبعة الثانية – ١٩٧٧ – ص ٨٦ .

٤٤ – هو الذى حرر مذكرات انجى أفلاطون وجمع المنسى منها .

٤٥ – ان المفارقات أن تلقى السلطات المصرية القبض على عادل حسين عام ١٩٩١ بتهمة تحريض الشعب على إدانة مشاركة مصر فى الحرب الأمريكية ضد العراق ، والجدير بالذكر أن حسين أمضى عشر سنوات فى السجن إبان الحكم الناصرى ، وقد كتب يقول أنه كان على قاب قوسين أو أدنى من الموت «... لولا أن مد الله فى عمرى ...» راجع مقالته «الانهيار بعد عبد الناصر» لماذا ؟ جواب جديد لسؤال قديم فى مصر والعروبة وثورة يوليو » .

٤٦ – الهام سيف النصر – فى معتقل أبى زعبل – ص ١٦٩ .

٤٧ – رجاء النقاش « ملاحظات ثقافية » – مجلة الهلال يناير ١٩٧٧ صص ١٨٤ / ١٩٣ – راجع أيضا مقالته « أدباؤنا ومواقف لا تنسى لعبد الناصر – الهلال عدد خاص بمناسبة رحيل عبد الناصر ١٩٧٠ – صص ١٨٢ / ١٨٩ .

٤٨ – أدباؤنا ومواقف لا تنسى لعبد الناصر – ص ١٩٤ .

٤٩ – حين أعرب حسنين هيكل لعبد الناصر عن دهشته لأن يكون عدد المعتقلين فى شهر واحد من عام ١٩٦٥ قد وصل إلى الخمسمائة رد عبد الناصر بقوله » وماذا أفعل ؟ لقد كان بين خطط التنظيم السرّى الذى قبض على قادته خطط لنسف كباريهات وجسور واغتيالات ، و قد وافقت على اعتقالات واسعة » يراجع كتاب هيكل « لمصر لا لعبد الناصر» القاهرة – دار السياسة ١٩٧٦– تراجع أيضاً طبعة دار الشروق المزيدة «إصدار خاص لمناسبة خاصة» ٢٠٠٣ وأيضا : د/ سماح إدريس – المثقف والسلطة «بحث فى روايات التجربة الناصرية»دار الآداب– بيروت ط١– ١٩٩٢ – ص ٤٣ .

٥٠ – سنة اولى سجن – القاهرة – ط٩ – ١٩٨٩ – ص٥١ . والجدير بالذكر أن عبد الحكيم عامر كان القائد الأعلى للقوات المسلحة ونائب رئيس الجمهورية وان على صبرى كان رئيس الوزراء بين عامى ١٩٥٤ /١٩٥٧ وسكرتير اللجنة التنفيذية للاتحاد الاشتراكى العربى حتى ١٩٦٩ وشعراوى جمعة كان وزيرا للداخلية بعد عام ١٩٦٥ وسكرتير اللجنة التنظيم الطليعى . أما صلاح نصر فقد كان رئيس المخابرات من

** معرفتي **
www.liilas.com/vb3
hesnsafety.blogspot.com

١٩٥٧ إلى ١٩٦٨ وتولى شمس بدران وزارة الحربية حتى ١٩٦٨

٥١ – سنة اولى سجن – ص ٧٢ .

٥٢ – مثقفون وعسكر – ص ٣٦ وما بعدها .

٥٣ – سماح ادريس – المثقف العربى والسلطة – ص ٤٧ .

٥٤ – مارينا ستاج – حدود حرية التعبير – ص ٢٧٦ .

٥٥ – دخلت سجن الحاضرة بالإسكندرية أوائل ١٩٤٩ وافرج عنها فى يوليو ١٩٤٩ بحكم مع ايقاف التنفيذ بتهمة الانضمام وأخرين إلى تنظيم شيوعى يسعى لقلب نظام الحكم . انظر : حملة تفتيش أوراق شخصية – ص ٨٤ .

٥٦ – لطيفة الزيات – الأدب والحرية – تحرير : سيد البحراوى – دار المرأة العربية نور / مركز البحوث العربية – ط١ – ١٩٩٦ – ص ١٥

٥٧ – لطيفة الزيات – حملة تفتيش أوراق شخصية – كتاب الهلال – ع ٥٠٢ ربيع ثانى – أكتوبر ١٩٩٢ – ص ٦٥ .

٥٨ – فريال جبورى غزول – أيديولوجية بنية القص : « لطيفة الزيات نموذجا » – فصول – المجلد الثانى عشر – العدد الأول ربيع ١٩٩٣ – ص ١٠٩ .

٥٩ – لطيفة الزيات – الكاتب والحرية – ص ١٥ .

٦٠ – لطيفة الزيات – حملة تفتيش أوراق شخصية – ص ٦٢ .

٦١ – هدى جاد – الوشم الأخضر – الكتاب الماسى – ١٥ /٢ / ١٩٦٥ .

٦٢ – طارق البشرى – الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو ١٩٥٢ / ١٩٧٠ – كتاب الهلال – العدد ٤٩٢ – جمادى الأولى – ديسمبر ١٩٩١ – ص ٣٦٤ .

٦٣ – احمد نبيل الهلالى – حقوق الإنسان فى مصر الشعارات والحقيقة – باريس ١٩٨١ – ص ٨ . .

٦٤ – حسنين هيكل – خريف الغضب – ص ٣٩ .

٦٥ – مارينا ستاج – حدود حرية التعبير – ص ٣٠ .

٦٦– صبرى حافظ – ثقافة عصر السادات – مجلة الموقف العربى ١٩٨٣ صص ٥٦/ ٥٩ . وانظر : لمعى المطيعى « حركة النشر فى المسح الاجتماعى ص ٢٨٦ – ص ٥٤٣ .

٦٧ – صبرى حافظ – ثقافة عصر السادات .

٦٨ – توفيق الحكيم – وثائق فى طريق عودة الوعى – القاهرة ١٩٧٥ – صص ٤٣ / ٤٨ .

٦٩ – صلاح عيسى – مثقفون وعسكر – ص ١٨٦ .

٧٠ – مارينا ستاج – حدود حرية التعبير – ص ٣١ .

٧١ – ليلى عبد المجيد – تطور الصحافة المصرية – ص ٦٨ .

٧٢ – حسنين هيكل – خريف الغضب – ص ٢٠٩ .

٧٣ – مقدمة غالب هلسا لروايته « السؤال » – بيروت – ١٩٧٩ – ص ٦٢٥ .

٧٤ – انظر: صلاح عيسى– شاعر تكدير الأمن العام «الملفات القضائية للشاعر أحمد فؤاد نجم دراسة ووثائق» – دار الشروق – ٢٠٠٧ – ص ١٠٣ والكتاب يعدّ وثيقة إدانة كبيرة لعصر سياسة السادات مع المثقفين خاصة أحمد فؤاد نجم .

٧٥ – حدود حرية التعبير – ص ٧٢ .

٧٦ – مصطفى بيومى – السادات فى الرواية المصرية – دار فرحة – المنيا – ط١ – نوفمبر ٢٠٠١ .

٧٧ – مارينا ستاج – حدود حرية التعبير – ص ٢٧٦ .

الفهرس

مقدمة: ٣
الفصل الأول:
المـرأة والأدب ١٧
الفصل الثانى:
مـصر من١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ «تجـربة الحـكم الناصرى» ٩٣
الفصل الثالث:
مصر من ١٩٧٠ حتى ١٩٨١ «سياسة السادات وصراع المثقف مع السلطة» ١٥٩
الفصل الرابع:
جيل جديد أم متاهات نسوية ..! ٢٠٩
كاتبات القصة القصيرة ٢٦٦
الخاتمة ٢٩٣

رقم الإيداع
٢٠٠٨/٥٢١١
I.S.B.N.
977- 07-1290-6

الكاتبة

د. عفاف عبدالمعطى
دكتوراه فى الأدب الأمريكى المقارن
ناقدة ومترجمة.

صدر لها:

١ - كتاب «فتحى غانم قاصاً» صدر فى فبراير ٢٠٠٠، عن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٢ - المرأة العـــربيـــة (رؤى سوسيولوجية)، بحث فى الرواية العربية، ٢٠٠١.
٣ - تحقيق ديوان نبوية موسى - ضمن إصدارات مؤتمر المرأة بالمجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٢.
٤ - تقديم رواية «نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال» لرائدة الكتابة النسوية عائشة التيمورية، سلسلة ذاكرة الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢.
٥ - حاضر الرواية فى المغرب العربى، منشورات دار المعارف، تونس، ٢٠٠٣.
٦ - السرد بين الرواية المصرية والأمريكية بحث فى واقعية القاع، دار المعارف تونس، ٢٠٠٥.
٧ - ترجمة كتاب عن المفكر الكبير إدوارد سعيد تحت عنوان «إدوارد سعيد وتدوين التاريخ»، دار رؤية، القاهرة - ٢٠٠٥.
٨ - ترجمة كتاب السياسات الجنسية، بحث فى النظرية النسوية، توريل موى، دار النايا - سوريا - ٢٠٠٨.

هذا الكتاب

تتجسد أهمية هذا الكتاب من كونه يُقدّم صورة مشهدية لعمل المرأة السياسى والإبداعى لما يقرب من قرن منذ ١٩١٩، حتى نهاية القرن العشرين، حيث تتبع ظهور كتابات المرأة بما يكشف عن كيفية تجلّى خطاب المرأة داخل الخطاب العام للمجتمع، من خلال تقديم صورتها كشخصية موالية ولاءً مطلقاً للنظام الذكورى، أو شخصية موالية ولاءً نقدياً له، أو شخصية رافضة، أو شخصية هروبية. وقد تبنت المرأة الكتابة منذ ١٩٢٠، نشاء ما يساعدها من مجلات على تقديم رسالتها المنوط بها نشر مبادى التحرر، لكن بذرة التحرر التى غرستها الرائدات بمساعدة من حالفهن من الرجال لم تؤت ثمارها، حيث تعارض مع خطاب المرأة المائل إلى التحرر، خطاب آخر للرجل يطالبها فيه بالنكوص إلى المنزل مرة أخرى - فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات. لذا كانت الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٧٠ مرحلة انشغلت فيها المرأة بالمد الثورى والتحررى ، وأدرجت كتاباتها فى سياق دورها فى محاربة الاستعمار، ثم منذ ١٩٧٠ حتى الآن تجلّى انفتاح المرأة على قضايا مثيرة فى الكتابة مثل الجسد والجنس، وإن كان ذلك بشكل يفتقر إلى البعد الفنى، إلا أنه اخترق منطقة محرّمة. كل هذا التراكم أدى إلى تدفق الكتابة الإبداعية النسوية، مع إمكانية مدار ذلك حول الخاص والعام والمسكوت عنه، بصوت نسوى خاص فى العقدين الأخيرين.