رؤية الذات في القصة النسوية المصرية في القرن العشرين
قراءة ثقافية

رضوى محمد محروس مبارك

ملخص

تحاول هذه الدراسة رصد مراحل التطور التي مرت بها الكاتبة المصرية بداية من القرن العشرين وحتى نهايته، فمع تقدم الزمن تحولت الكتابة النسوية من كتابات تنادي بحقوق المرأة في العلم والعمل ككتابات ملك حفني ناصف أو القصص التي صورت استهجان المجتمع الذكوري للمرأة التي استجابت لهذه النداءات؛ فتعلمت وعملت كقصص الدكتورة عائشة عبد الرحمن إلى كتابات إبداعية في نهايات القرن العشرين تتجلى فيها مظاهر الفقد للذات، والشعور بتشتتها، و ضياعها في ظل عالم تحكمه الأنظمة المادية و تحركه الآلات، فغلب طابع الذاتية على الكاتبات النسوية، ووقعت الكاتبة تحت براثن تضخم الذات، فتنتقد و تهدم ثقافة كل ما هو ذكوري و تحتفي بكل ما هو أنثوي، وتمنح أدوار البطولة والفاعلية في قصصها لشخصيات نسائية بينما تحصر أدوار الذكور في نطاق الهامش، وأصدق نموذج على ذلك قصة (لابد أن) لسحر الموجي إذ تمنح بطلة قصتها الفاعلية المطلقة في تحريك الشخصية الذكورية التي ألحقت العجز الكامل بها، فالرجل في هذه القصة كالدمية تماما.

وبمجرد أن ترتد الكاتبة إلى عالمها الواقعي تكتشف زيف عالمها المتخيل الذي تقلب فيه أدوار البطولة و فيه تتضخم ذاتها الأنثوية كذات تعبر عن كل بنات جنسها وليس بالضرورة ذاتها الحقيقية، فتقع في حالة من الصدام مما يدفع بها إلى وضع نهايات مأساوية لشخصيات قصصها، كقصة (السراب) لجاذبية صدقي و قصة (عالمي المجهول) لأليفة رفعت، حيث انتهت القصتان بجنون البطلة الرئيسية.

وقد تلجأ الكاتبة لنهاية أخرى تعكس وقوعها في حالة من الصدام مع الواقع إذ تجعل بطلة قصتها تتمرد على حقيقة جنسها كأنثى، فتتنكر لأنوثتها ومن ذلك قصة (مجرد رقم) لإيمان الحنفاوي، إذ ترفض البطلة على طول القصة الاعتراف بكينونتها كأنثى، وكقصة (رجل..رجل) لعزة عدلي حيث تحاول بطلة القصة التنكر لليلة واحدة بملابس الرجال ولكنها رغم ذلك لا تشعر بذاتها الضائعة، فتقرر العزلة والانزواء في ركن مظلم منعزل..

وقد تعالج الكاتبة حالة الصدام مع الواقع بطريقة تعبر عن وعيها بذاتها الأنثوية و بالتصالح معها. إذ تجعل بطلة قصتها تهتم بمحاورة ذاتها ومناجاتها، فتخلو القصة من الشخصيات إلا من البطلة وذاتها، وتعتمد هذه النوعية من القصص دائمًا على ضمير المتكلم في سرد الحوار، على عكس القصص ذات النهايات المأساوية والتي يكون فيها الراوي غائب كلي المعرفة بالشخصيات أو ما يُعرف بـــــــ"الرؤية من الوراء" .

منهج الدراسة: القراءة الثقافية.

وتنقسم الدراسة إلى: تمهيد، و ثلاثة فصول، وخاتمة.

الفصل الأول_ القصة القصيرة في مصر و إرهاصات كتابة المرأة.

الفصل الثاني_ صور الأنثى النمطية في القصة القصيرة النسوية في الحوار الداخلي للذات.

الفصل الثالث_صور الأنثى المتمردة في القصة القصيرة النسوية في الحوار الخارجي للذات.

Self Vision in Egyptian Feminist Stories of the Twentieth Century: A Cultural reading

Radwa Mohamed Mahrous Mubarak

Abstract

This study attempts to monitor the stages of development experienced by the Egyptian writer, the beginning of the twentieth century until the end, with the progress of time feminist writing turned from the writings calling for the rights of women in science and work Kktabat king Hifni Nasif or stories that portrayed thoroughly male-dominated society for women who have responded to this appeals; I learned and worked as in Dr. Aisha Abdul Rahman stories to creative writing at the end of the twentieth century and particularly after the 1953 revolution m reflect the manifestations of loss of self and a sense of B_itha and lost in a world governed by the physical systems and driven by machinery, overcame self-stamp on writers Feminism, and signed writer under the clutches of self-inflation, Vtantkd and destroyed a culture all that is masculine and celebrates all that is feminine, and give starring roles, effectiveness and yes in the stories of women's personalities while confine male roles within the margin and pillage, and truer model of this story (must) to charm waveform as heroine gives her story absolute personal effectiveness in moving the male which caused their full disability, the man in this story Kldermih needs to be driven from even its amended.

Once the bounce writer to discover the falsehood of her world realistic imagined her world championship in which the roles of volatility and it swells the same female Kmat express all the daughters of her sex and the same is not necessarily true, is located in a state of confrontation, forcing them to put a tragic end to her stories personalities, story (Mirage) for attractiveness Sidqi and story (global anonymous) for pets raised, where it ended Algostan madly main heroine, has resorted writer other end reflect the fact in the case of a clash with reality as to make the heroine her story rebel against the fact of her sex as female, Vtaatnker to femininity and That story (just a number) to Alhnfawi faith, as the heroine refuses to recognize the story along Pkinontha a female, and a story (Rgel..rgel) to Azza Adli as it tries to disguise the heroine of the story one night clothes men but nevertheless do not feel alone and lost, so it was decided isolation and reclusion in a dark secluded corner ..

The author has been addressed

Bumper case with reality in a way reflects the consciousness-alone female and reconcile with, since it makes the heroine her story bother Bmhaorh itself and Mnajatha, Vtakhlu the story of the characters except the heroine and the same, this kind of stories always rely on the conscience of the speaker in the dialogue narrative, unlike the stories with tragic endings in which the omniscient narrator absent personalities or what is known as "Vision of the back."

Methodology: cultural reading.

The study is divided into: boot, and three chapters, and a conclusion.

أولا_ القصة القصيرة فى مصر:

تُعتبر القصة فنًا من فنون الأدب، وليس بوسعنا تحديد تعريف معين لهما، إذ تعددت واختلفت المصطلحات التى حاولت تعريف الأدب وماهيته وفنونه، ونتفق فى ذلك مع د. عزّ الدين إسماعيل الذى آثر فى مقدمة كتابه (الأدب وفنونه) ألا يربط الأدب بتعريف معين إذ لكل إنسان حظٌ وافرٌ من الثقافة يعرف، بصورة أو بأخرى، ما الأدب.

ويكفينا الإشارة هنا إلى أن مفهوم الأدب قد تطور مع الوقت، فبالعودة لبعض المعاجم العربية نجد أن للأدب عدة معان، فالأدب كما جاء في لسان العرب:

الأدب: الذي يتأدَّبُ به الأديبُ من الناس،سُمّي أدَبًا لأنه يَأْدِبُ الناسَ إلى المَحامدِ، وينْهاهم عن المقَابِح.وقال أبو زيد: أَدُبَ الرَّجلُ يَأْدُبُ أَدَبًا، وأَدُبَ بالضم فهو أَدِيبٌ من قوم أُدَباء. وأَدَّبه:علَّمه، واستعمله الزجاج في الله، عز وجل، فقال: وهذا ما أَدَّبَ الله تعالى به نبيَّه صلى الله عليه وسلم

ونلاحظ تطور المفهوم بتطور الزمن، فنجد في أحد المعاجم الحديثة وهو المعجم الوسيط ثلاث معان للأدب:

المعنى الأول : رياضة النَفس بالتعليم والتهذيب على ما ينبغي.

المعنى الثاني: الجميل من النَّظم والنثر .

المعنى الثالث: كلُّ ما أنتجه العقل البشري من ضروب المعرفة.

فنلاحظ أن معنى الأدب مع الوقت أصبح أكثر اتساعًا ، فبعدما كان مُقتصرًا على معنى تربوي بمعنى التهذيب والتأديب ودعوة الناس لمحامد الأخلاق، أصبح يُطلق على ما يبدعه الشعراء من نظم وقصائد وما يكتبه الكُتاب من نثر، وكلا الفرعين الشعر والنثر يحمل بين طياته رسالة تربوية و إمتاعية للمتلقين، وبذلك لم يبتعد المعنى الثاني كثيرًا عن المعنى الأول، ولكن المعنى الثالث جعل دائرة الأدب أكثر اتساعًا بحكم تغير الزمن، وزيادة المعارف ودخولنا عصر العولمة الذي أزال الفروقات المميزة بين العلوم والمعارف المختلفة كإزالة الفروق بين النثر، والشعر، وإلغاء مبدأ التخصص، فكلمة الأدب في القاموس الإنجليزي أو الفرنسي تشمل كل ما يُكتب حول أي موضوع من موضوعات العلم والمعرفة أيًا كان، وبذلك يكون الأدب شاملاً للمعارف، والعلوم وليس مُقتصرًا فقط على كتابة الشعر والنثر، ولكن الأدب مجال قائم بذاته يختلف تمامًا عن علوم التاريخ، والفلسفة، والمعارف الأخرى، ولكنه ليس في عُزلة عنها.

فالأدب في حقيقته يقوم على مجموعة من الدوائر المتداخلة من المعارف، فالأديب حتى يكون أديبًا عليه أن يكون مُلمًا بعدة معارف تتداخل معًا في تكوين وعيه الثقافي بالمجتمع من حوله، وبحسب تباين تأثر الأديب بهذه الدوائر المعرفية يتباين الأدباء، وبعضهم حتى وإن كتبوا في موضوع واحد، بالإضافة إلى شرط توفر الموهبة الأدبية التي تتمثل في القدرة على الإبانة والإفصاح، فالإنسان بطبعه يحاول دائمًا إخفاء حقيقته النفسية، ولذلك كان الفنان والأديب من أكثر الناس قدرة على الإبانة، وكشف ما يدور بخوالج النفس، واللغة هي السبيل والغاية لتحقيق هذه

الإبانة، فكلما زاد واتسع المخزون اللغوي لدى الأديب نجد اللغة قد طوعت أدواتها لخدمة أفكاره ومشاعره، إذن يمكننا أن نقول إن الأدب هو الوسيلة التي تنقل إلينا التجربة. ولكن الأدب في العصر الحديث لم يعد مُقتصرًا على مجرد نقل الأفكار والمشاعر من الأديب إلى المتلقي بل أصبح ينقل لنا ثقافة العصر، والمجتمع الذي يعيشه الكاتب ويكتب عنه، صحيح أن الأديب قد يُسقط مكبوتاته النفسية لاشعوريًا على ما يكتبه، ولكنه في الواقع يستمد كل هذا من واقعه الذي يعيشه، فحتى أكثر الأفكار غرابة، ومخالفة لطبيعة مجتمع ما تكون مُستقاة من ذلك المجتمع بطريقة أو بأخرى.

إذن فالواقع المَعَيش هو النبع الأصيل الذي يستمد خيال الأديب منه مادته، ويُسقط مدى تأثره بالواقع لاشعوريًا على ما يكتبه من شخصيات وأبطال، والتي يتمرد من خلالها على النُظم المجتمعية المحيطة*.

"فالأديب حين يتأثر بالمجتمع إنما يعكس فهمه هو على هذا المجتمع، والأدب تصوير لهذا الفهم ونقلٌ له، أما أن ينقل الأديب حياة المجتمع أو أن يكون المرآة التي تعكس حياة هذا المجتمع ليتلقاها أو يراها المجتمع ذاته؛ فعبث ليس من الأدب في شيء. فالأديب يتخذ لنفسه دائمًا موقفًا فكريًا من مجتمعه، ومن هنا فقط تأتي الفرصة لأن نقول إن الأديب يؤثر في مجتمعه. إنه يعيش في مجتمعه، ولكنه لا ينتج أدبه إلا في الحالة التي تستقل فيها ذاته عن هذا المجتمع، متخذة موقفًا فكريًا خاصًا به " [1] ونلاحظ أن أغلب كتب علم النفس قد أكدت على أن الإبداع سواء في الفن أو الأدب لا يتأتى إلا بعد وقوع المبدع تحت ضغط نفسي وخوضه للتجارب المؤلمة التي تختزن في ذاكرته، وبمرور الوقت يجد مُتنفسًا لها من خلال ما يبدعه من روائع فنية أو أدبية.

فـــ" شخصية المبدع الأدبي أو الفني تكون قد مرت بخبرات مؤلمة، فالصدام الذي يحدث بين المبدع في طفولته ومراهقته وشبابه هو الذي يجعله لا ينسجم مع الواقع، ذلك أن من ينسجم مع الحياة لا يحتج عليها ومن ثم لا يكتب ولا يعمل يديه في الخامات، أنه أذن يحيا الحياة ويتمتع بها ويلهو، ولكأن الكتابة هي البديل لممارسة الحياة"[2] .

وبالتالي يقع ذلك المبدع المصدوم تحت دائرة من الضغط النفسي نتيجة لتلك الخبرات المؤلمة، ومع مرور الوقت يجد المبدع نفسه بحاجة إلى إفراغ هذه المشاعر المكبوتة، ويسقطها لا شعوريًا على ما يكتبه من إبداع، وهو لا يستطيع أن يكتب إبداعًا لحظة الانفعال، ففي هذه اللحظة يفقد المبدع قدرته على إدراك ذاته، لذلك وجد كثير من النقاد والمبدعين عدم إمكانية كتابة إبداع أثناء لحظة الانفعال، بل يجب أن يكون هناك بُعد زماني تهدأ فيه النفس، ويستطيع فيه المبدع أن يُكَون صورة متكاملة يجمع فيها بين خبراته السابقة وتجربته المؤلمة حتى يستطيع أن يُصوغ تلك الصور الذهنية في قوالب اجتماعية مقبولة، فالمُبدع عندما يكتب فإنه يكتب ذاته كموضوع، فهو يكون ذاتًا من ناحية وموضوعًا من ناحية أخرى. "فإذا نُظر إلى الأدب كأنه وسيلة للتعبير عما يجيش بصدر المؤلف من فكرة أو خاطر

أو عاطفة، فإن هذا يرينا العنصر الذاتي في الأدب، وهذا ينتهي بنا إلى مذهب (الرومانتزم) وأهم شيء فيه هو ما يحسه الشاعر، وعكس هذا أن ينظر إلى الأدب كأنه وسيلة لتأدية شيء إلى القارئ، وفي هذا إظهار للناحية الموضوعية للأدب، وهذا يفضي في النهاية إلى المذهب الواقعي، وكلتا الناحيتين صحيحة"[3] ولكن لا يجب أن تكون التجربة التي تُسرد لنا هي تجربة ذاتية للمؤلف، لكن ربما تكون مجرد قصة خيالية استمد المؤلف مادتها من جوانب الحياة المختلفة أو من تجارب الآخرين التي تركت أثرًا في نفس المؤلف، فقرر أن يشارك جمهور المتلقين معه في التأثر بها، وذلك من خلال الألفاظ التي تترجم التجارب، وتحرك ذهن المتلقي، ومن هنا يكون الأدب محببًا لنفوسنا إذ إن الأدب عندما يعرض لنا هذه التجارب فإنها تكون ذات معنى ومغزى، ومن هنا ينجح الأدب في مهمته، وفن القص قديم قدم البشرية، ولم يكن حكرًا على مجتمع ما دون آخر، ولقد كثرت الدراسات والأبحاث التي تحاول تأكيد معرفة العرب قديمًا لفن القصة قبل ظهورها بشكلها الحديث الغربي في أوائل القرن العشرين.

" لم يكن للقصة في مطلع هذا القرن شأن يذكر، إذ كانت على ندرتها لا تلقى من الحفاوة ما هي أهله، فما كان للقصة من مدلول في الأذهان إلا أنها : أحدوثة، أو طُرفة، أو سمر! وحسبك دليلًا على مبلغ تقدير العصر الماضي للقصة أن إحدى المجلات_الرفيعة_في ذلك العهد_ كانت تفرد لبعض القصص المترجمة بابًا، عنوانه بالخط العريض : " فكاهات" [4]، وقد أرجع محمود تيمور سبب تأخر ظهور القصة في مصر إلى سببين:

1_ رغبة كُتاب ذلك العصر بالحرص على تراثهم العربي وعدم التفريط فيه بإدخال القصة كفن غربي مستحدث له قواعده الخاصة به، ولذلك جاءت محاولات تستحدث من شكل المقامة، ولكنها لم تفلح، لأن المقامة تخلو من العقدة التي تعد من أبرز عناصر الفن القصصي* إضافة إلى أن غرض مؤلف المقامة هو عرض الموعظة أو النكتة المستملحة، والألغاز النحوية بأسلوب يعتمد على السجع، وذلك لا يتوافق مع مبادئ فن القصة الحديث*.

2_ عدم استعداد جمهور المتلقين على تلقي فن حديث، خصوصًا وأن القصة ترتبط في الأذهان بالتسلية والترفيه.، ورغم تأثر الكُتاب بنظرائهم في الآداب الأوربية إلا أن هذا التأثر كان محكوما بمدى تقبل المتلقين له، وبأهمية الحفاظ على التراث الأدبي..."*.

من هنا نلاحظ ارتباط ظهور فن القصة بالمجتمع البرجوازي، فيرى د. شكري عياد أن ظهور القصة القصيرة الحديثة كان مرتبطًا بظهور الطبقة البرجوازية في السلم الطبقي الاجتماعي، والدليل أن رواد الفن القصصي الحديث في الأدب العالمي؛ كانوا جميعًا من أبناء الطبقة البرجوازية فكان بلزاك من فرنسا، وديكنز من بريطانيا، وجوجول من روسيا، وإدجار. بو من أمريكا يكتبون ليعبروا عن موقفهم من الطبقة البرجوازية.

فـــــــ" بلزاك بورجوازي يعبر عن عواطفه وانتمائه، ولكنه بتحلل طبقته البرجوازية تحت تأثير جشعها المادي الذي يفتت كل العلاقات الإنسانية حتى

علاقات الأسرة، وديكنز من أصل فقير، فهو يصور شظف العيش الذي تعانيه الطبقات الفقيرة في لندن في الوقت نفسه كان جوجول (1809_1852) شيخ الروائيين الروس، يكتب ليعبر عن الطبقة المتوسطة الروسية أيضًا، في موقفها المطحون بين النظام الإقطاعي من ناحية، وطبقة أقنان الأرض من ناحية أخرى، وبو(1809_1849) شيخ القصاصين الأمريكيين يعبر عن جزع الفرد الحساس تحت غبار المعركة الضارية التي كانت تشنها بورجوازية حديثة مغامرة" [5]

فكان الإنسان الجديد الثائر على النظم الإقطاعية والدكتاتورية بحاجة لفن جديد يعبر عن احتياجاته الخاصة، ويعكس رؤيته لذاته وللوجود من حوله، فكانت القصة هي ذلك الفن الذي يعبر عن قضايا واهتمامات إنسان المجتمع الصناعي الجديد، وقد كان الأمر مشابهًا في مصر، فقد ارتبط نمو الأدب القصصي في مِصر بنمو الطبقة المتوسطة في المجتمع، وبقيام الثورات الوطنية والفكرية والأدبية.

" أول ما نلحظه في نشوء القصة القصيرة الفنية في مصر أن هذا النشوء واكب انتفاضة الأمة المصرية وثورتها العارمة سنة 1919، كتب القليل منها قبل انفجار الثورة، وهو يتمثل في قصص محمد تيمور، ثم تبعه بعد الانفجار في العشرينيات من هذا القرن الرواد الآخرون. وقد انبثقت القصة من الثورات الوطنية والفكرية والأدبية والاجتماعية، ولهذا نراها لا تكاد تتخلى عن رسالتها الاجتماعية ودعوتها الحارة إلى مجتمع أمثل" [6] فكان أشهر كُتاب القصة القصيرة في مِصر من أبناء هذه الطبقة، وكذلك كان مُعظم قُراء الأدب القصصي الحديث ينتمون لهذه الطبقة التي كان يعرف أغلبيتها القراءة والكتابة، وقد عبرت القصة عن الشخصية المصرية واختلاف طبائعها، "فمما لا ريب فيه أن القصة المِصرية_ في مختلف أدوار تطورها_ قد عبرت عن الروح المصرية، وجلت ما يضطرم في جوانب المجتمع من أشجان ومطامح، وصورت الشعب تصويرًا صادق المنزع" [7] .

ولذلك نجد أن طابع الواقعية هو السمة المميزة لأغلب القصص المصرية، وقد تأثر كُتاب القصة القصيرة بنظرائهم في الآداب الأوربية، فاستمدوا الواقعية من (جي.دي موباسان) ويليه (أنطون تشيكوف) حيث عانوا من هيمنة مدرستين أساسيتين في القصة القصيرة (جي. دي موباسان) الفرنسي و(أنطون تشيخوف) الروسي.

ومع ذلك فلا يمكننا أن نربط القصة القصيرة بمنهج معين أو شكل محدد، إذ إن مبدأ القصة القصيرة هو التعددية؛ فقد كانت القصة بمثابة الظاهرة الثقافية التي عبرت عن شرائح المجتمع المُهمشة، وتضمنت في طياتها دعوة لمشاركة هذه الفئات في المجتمع، وعليه فقد تعددت مناهج القصة وأساليبها وفقًا للتغيرات الواقعة على فئات المجتمع.

لذلك شبه الناقد والقصاص سيد الوكيل القصة بالأنثى في هامشيتها مقارنة بالرواية "الرواية فن مكتمل ومكثف وذكوري يدعي القدرة على امتلاك تفسير تاريخي للعالم، ومن هنا تستمد الرواية حضورها المركزي، بحيث تبدو القصة إلى جوارها مغرقة في هامشيتها كأنثى"[8].

ف فالقصة تبنت قضايا الفئات الهامشية (عمال_ نساء_ أقليات عرقية ودينية) وبذلك تحررت القصة من القوالب الجامدة للشكل والأداء، واعتمدت على التجارب الفردية ، فكل قصة تحمل تجربة جديدة، تعمل على تطور الوعي بالذات الفردية ومنها إلى الوعي بالذات الجمعية.

ولعل ذلك يفسر لنا أسبقية ظهور القصة في مصر عن الرواية بوقت قصير، فقد بدأت إرهاصات القصة في بعض المجلات التي حاولت محاكاة النماذج الأدبية الغربية، وخصوصا فن القصة ولكن مع صبغه باللون المصري، وقد كانت مصر خاضعة للاحتلال البريطاني في تلك الفترة، ومن أبرز هذه المجلات؛ المجلة الأسبوعية (السفور) التي تأسست سنة 1907م والتي انضم إليها نخبة من المفكرين والأدباء، وكانت تدعو إلى اعتناق المذاهب الأوربية، كما تركزت أفكارها حول بناء مجتمع فكري جديد يقوم على أساس العلم والمشاركة بين أفراد المجتمع، وكانت دعوتها الأهم هي محاولة إدخال فن القصة بقالبها المستشرق إلى جمهور المتلقين.

وقد اتخذ دعاة الفكر الجديد من مجلة السفور "ملتقى يعلنون فيه ما يعتلج في خواطرهم من آراء وأفكار ثم انفسحت لهم رحاب السياسة فصالوا في صحائفها وجالوا، والتف حولهم الأنصار والأشياع من القراء؛ فكانت هذه الحركة بمثابة جامعة ثقافية عامة.. وهنالك في ركن خاص..تلاقت ندوة من شباب العصر، و كان الشغل الشاغل لهذه الندوة أن توجد القصة المصرية في الأدب الحديث"[9] ولكن الفضل الحقيقي في ظهور مدرسة القصة القصيرة المصرية كان لمجلة (الفجر) صحيفة الهدم والبناء، والتي صدر العدد الأول منها في 8 يناير 1925 برئاسة تحرير ناظر المدرسة؛ أحمد خيري سعيد "[10] فقد كان إنجازها متمثلًا في تمردها على الأساليب التقليدية من محاولات محاكاة فن المقامة، واستبدلت به أسلوبًا جديدًا يوافق ذوق وثقافة العصر.

ثانيًا_ إرهاصات كتابة المرأة في مصر:

في نفس الوقت التي ظهرت فيه مجلات تنادي بدخول القصة في الأدب المصري الحديث، ظهر العديد من المجلات النسائية التي تدعو لتحرير المرأة فكريًا، ودعوتها للحصول على حقوقها في التعليم ومشاركة أخيها الرجل في الحياة الاجتماعية ولو بقراءة هذه المجلات والتفاعل معها بإرسال تعليقات ومشاركات، وتُعتبر مجلة " الفتاة" التي أسستها هند نوفل هي أول مجلة نسائية، فصدرت عام 1892 م أي بعد عشر سنوات من الاحتلال البريطاني لمصر، واستمرت في الصدور لمدة عام واحد ثم توقفت. ولكن أول ما صدر من المجلات التي حررتها مصريات مجلتا " الريحانة" لجميلة حافظ عام 1907 و" ترقية الفتاة" لفاطمة نعمت رشدي عام 1908"[11] .

وهكذا كانت بداية كتابة المرأة في مصر على يد العديد من المجلات النسائية التي دعت المرأة للخروج من صومعتها، والتحدث عمّا يدور بخَلدها بإرسال تعليقات ومشاركات يتم نشرها فورًا ، من تلك المجلات نذكر؛ مجلة " فتاة

النيل" لصاحبتها سارة المُيهية التي ذكرت في مُقدمة مجلتها أنها أقامت هذه المجلة لتنشر فيها أفكارها حيث لم تكن المجلات التي تراسلها تنشر كل ما تكتبه ولتكون في ذات الوقت ميدانًا لأقلام القارئات وهي تقول: "لهذا أقدمت على إظهار تلك المجلة، وأنا أعلم بما ألاقيه من الصعوبات التي لو تغلبت عليها إن شاء الله تعالى تكون مجلتي أكبر مدرسة للبنات والسيدات وخير مرشد لهن وتكون ميدانًا لأقلامهن، وفيها للجنس القوي فوائد شتى مداها الآداب القومية، ولحمتها الاقتصاد العمراني، وفيها للنشء والشبان والفتيات أيضًا فاكهة أدبية وفكاهات علم تاريخية. أقول إني سأكابد من الصعوبات كثيرًا مع أنه يكون من المحتم أن تكون مجلة خصيصة بالسيدات وحيدة في وادي النيل يجب أن تكون نسبة الاشتراك فيها نحو العشرين في المائة من السيدات، نعم إن القارئات لا يبلغن هذا العدد ولكن ليس ثمة ما يمنع الرجل وهو طبعًا الذي تُرسل المجلة باسمه أن يقرأها لأهله، فهي كمائدة الطعام يأخذ كل واحد منها ما تشتهيه نفسه وكل ما فيها مفيد " [12]

وظلت مجلة (فتاة النيل) تصدر كل أول شهر عربي لمدة ثلاثة أعوام (1913_1915) فاستجابت المرأة المصرية لهذه النداءات، وبدأت تكتب على استحياء متسترة بقناع الأسماء المستعارة، ربما خوفاً من المجتمع ككل ومن الأسرة التي تنتمي إليها الكاتبة، ربما كانت تجد خلف الاسم المستعار نوعاً من الأمان يتيح لها كتابة ما تودّ أن تقوله وتفصح عنّه، دون حرج أو عبء اجتماعي، و ربما كانت تفضل مثل هؤلاء النسوة التخفي وراء قناع الاسم المستعار خوفاً من أشقائهن من الأدباء الذين يجدون في مثل هذه الكتابات النسائية البدائية نوعاً من الركاكة التي لا ترتقي إلى مستوى الأدب!! وترى د. زينب العسال أن الأسماء المستعارة وقتئذ كانت بمثابة الحاجز الذي يحمي صاحبته من اللوم والانتقاد: "مال بعض الكاتبات إلى الكتابة تحت أسماء مستعارة، منعاً من تعرضهن للوم والانتقاد، وقد شارك الرجل المبدع في هذه الظاهرة، فكتب محمد حسنين هيكل روايته "زينب" وذيلها باسم مستعار هو" مصري فلاح "، لكن ما لبث أن تغير الأمر، وتخلصت المرأة من عقدة الخوف، وذيلت مقالاتها وإبداعاتها باسمها الحقيقي، لكن النقاد/الرجال، شككوا في نسبة تلك الكتابة للمرأة!"[13] بينما ترى أميرة خواسك أن سر لجوء المرأة للكتابة تحت اسم مستعار هو أنه كان عيباً يرفضه المجتمع : " علينا أن نعرف أنه في أوائل هذا القرن كان ذكر اسم المرأة يُعد عيباً، وحين تتفجر الموهبة لدى إحداهن لتكتب أو تُبدع أو تشارك في قضايا وطنها الثقافية والاجتماعية، لم تكن تجرؤ على التوقيع باسمها، والمثال على ذلك ملك حفني ناصف التي اتخذت لنفسها اسم "باحثة البادية" ومي زيادة التي اختارت في كتابها الأول اسم " ايزيس كوبيا" وعدة أسماء أخرى!" [14] ومثل هذه الظواهر الاجتماعية في أدب المرأة ما نسميه في هذه الدراسة: الحوار الداخلي للذات.

وقد تنوع محتوى المجلات النسائية، فكانت تضم مقالات لمحررة المجلة وقصصًا مترجمة، ومنوعات، بالإضافة إلى مشاركات من القراء رجالاً ونساءً؛ تتنوع بين ردود على بعض المقالات، أو مشاركة مقالات ورسائل تحمل بين

طياتها روح القصة، وإن لم تكن تحتوى على شروط القصة الحديثة من نسيج، وعقدة، وبداية، ونهاية، بالإضافة للشخصية.

ولكن د. شكري عياد ميّز هذه النوعية من المقالات عن غيرها: "المقال القصصي وإن كان تعبيراً مباشراً عن فكر كاتبه إلا أنه يتميز عن أنواع المقالة الكثيرة الأخرى بخاصتين: الأولى أنه أميّل إلى الذّاتية، فكاتبه يُطلق العنان لخواطره ومشاعره، وكأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية، والثانية أنه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف، فيحدث في الأسلوب ضرباً من التنويع ويخفف من الطابع الذّاتي الذي يغلب على هذا النوع من المقالات، والتعبير البياني في هذا الضرب من المقالات يحتل المكان الأول قبل التعبير من خلال الشخصيات"[15]

وقد كانت أغلب النساء كما ذكرنا يُفضلن تذييل مشاركاتهن باسم مستعار، وربما شارك بعض الرجال في ذلك، فقد التبس عليّ الأمر عند مطالعة مجلة الجنس اللّطيف، فقد وجدت مقالتين لكاتب أو كاتبة اتخذ من الرموز (ع.ي.ع) اسماً يذيّل به كلماته، ومما زاد في اللّبس عليّ أن المقالة الأولى بعنوان (زوجي)[16] والمقالة الثانية بعنوان (زوجتي)[17] وفي كليهما استخدم الكاتب/ة ضمير المتكلم، تحدثت المقالة القصصية الأولى عن تجربة عصيبة تمر بها (زوجة رجل لا يفيق من الثمل) فتفكر الزوجة في اللجوء لمن يساعدها في إنقاذ زوجها من غيبوبته، فينصحها والدها بحيلة إذا صنعتها برأ زوجها وترك معاقرة الخمور، وبالفعل تنجح الحيلة وتعود الحياة لطبيعتها، بينما تحدثت المقالة القصصية الثانية (زوجتي) عن رجل ترهقه زوجته بطلب فستان يشبه الذي تملكه جارتها؛ ولا تعير اهتماماً لضائقة يده، إلى أن قرر الزوج اصطحاب زوجته لمسرحية سينمائية تشابهت لحد كبير مع مشكلة الرجل، فهي تحكي قصة رجل قتل امرأة ثريّة ليأخذ عُقدّها الثمين، ويمنحه لزوجته التي كانت تحلم بشراء عُقدٍ يشبهه، ولكن عذابات الضمير تظل تلاحقه، والزوجة تتجاهل كل ذلك ولا يشغل بالها إلا عقدها الثمين.

ثم تنتهي المقالة القصصية بـــ :" كل هذا لم يعد يهمني ولكن ما أهمني إني من ساعة تمثيل تلك الحادثة لغاية هذه الساعة وقد مضى عليها أكثر من شهرين لم اسمع من امرأتي ولا كلمة عن الفستان".

وفي مجلة (فتاة النيل) وجدت مقالة قصصية بعنوان (إلى الآباء) [18] تحكي فيها الكاتبة عن مأساة حقيقة تعرضت لها، حيث تزوجت ابن خالتها الذي كان كما تصفه (فتى لا يساوي ثمن الحبل الذي يُشنق به) وكان السبب أن والدتي حفظها الله أرادت أن توطد دعائم المحبة بينها وبين خالتي فضحت بفلذة كبدها_ وجاراها أبي ولو أرادت والدتي لكانت إرادتها، ولهبط وحي مشيئتها فكان بشيراً بالخير على رغبتها ذبحت فتاتها بيدها وبيد أبيها" ثم تمضي الكاتبة في سرد تفاصيل معاناتها مع ذلك الزوج (مضت شهور سبعة بعد ليلة زفافي _ ويا ليتها كانت القاضية_ وأنا أجاهد فيها جهاد الأبطال) وبعد ذلك تخبرنا الكاتبة عن وقوعها في شباك المرض، لتكتب رسالتها، وتجربتها الواقعية لأجل الموعظة وتحذير الآباء؛ بقولها:

"إننا لمطيعات لأوامركم أيها الآباء خاضعات لإرادتكم. غير أن لنا حرية مُقدسة نطالبكم بالحفاظ عليها، وحياة ثمينة غالية وأملاً كبيراً نرجوه على أيديكم البيضاء".

وقد ذيلت الفتاة قصتها تحت اسمها فقط (زينب.ن) كانت هذه بعض المقالات القصصية التي توفرت لي، وهكذا ظلت المرأة المصرية مُتمسكة بحقها في الكتابة ونشر مقالات صحافية ونصوص وكتابات أدبية، و"تعد السيدة أمينة السعيدة (1910_1995) من أبرز رائدات الكتابة في مصر؛ فهي رائدة الصحافة المصرية حملت على كتفيها تاريخ كفاح المرأة المصرية في القرن العشرين، وزعيمة من زعيمات النهضة النسائية وتحرير المرأة" كما أنها أول امرأة ترأس مؤسسة صحفية كبرى، وذلك في عام 1976م حين أصبحت رئيسة مجلس إدارة دار الهلال*، ومن قبل أمينة السعيد برزت أسماء في سماء الكتابة كالسيدة ملك حفني ناصف، وعائشة التيمورية، ونبوية موسى؛ وهن من أبرز الكاتبات المصريات اللائي اتخذن من الكتابة منبرًا إعلاميًا يصفن من خلالها آراءهن وأفكارهن وطموحاتهن المستقبلية، فكانت الكتابة هي التنفيس الوحيد لمشاعرهن وأفكارهن المكبوتة.

فقد خصصت ملك حفني ناصف (1886_1918) فصلًا في كتابها (النسائيات) تحدثت فيه عن مساوئ الرجال وأبرزها؛ ازدراء المرأة، وقد استنكرت بقاء عادة ازدراء المرأة منذ الجاهلية وحتى عصرنا الحديث.

فقديمًا كان السبب وراء ذلك خشية الرجل وقوع بناته ونسائه في الأسر، فيكن بذلك سبايا مما يلحق العار بالرجل، فانتشرت لذلك عادات كثيرة سيئة تضطهد المرأة، أبرزها وأد البنات، أما في عصرنا الحديث فقد تغير ذلك كله وبقيت عادة ازدراء المرأة كما هي، ودللت حفني ناصف بقوة النساء متمثلة في دولة بريطانيا التي تحكمها امرأة ورغم ذلك استطاعت أن تحتل العالم "ها هي دولة الانكليز يربو عدد نسائها على رجالها، وقد سادت أممًا كثيرة؛ رجالها ضعف الإناث فيها، وها نحن بحمد الله يزيد رجالنا عنا عددًا، فأي خير جلبنا وأي شر دفعنا عن بلدنا المُفدى"[19]، وزادت على ذلك فاستهجنت قلة نصيب الفتاة في التعليم مقارنة بأخيها الذكر، وصولًا لحرمان الفتاة الشابة من استنشاق الهواء النقي بمنعها من الخروج من بيت أهلها مقارنة بأخيها، إلى أن يتم تزويجها، فتزداد الحياة ضغوطًا عليها "وإذا تزوجت لم تزدد إلا ضغطًا فيقوى الرجل ويستبد، تكتم حرية الزوجة إلى درجة تُميت نفسها وتعدمها من الإحساس والحياة"[20]

ثم تسهب في وصف تحقير الرجل لزوجته بداية من منعها من زيارة أهلها بدون سبب وصولاً إلى معاملتها كخادمة وليس كشريكة "وهل يحتقر الرجل المرأة أكثر من أن يجلس لطعامه وحده ولا يدعوها لمشاركته فيه، فإذا فرغ منه تأخذ لُقمة من هنا وأخرى من هناك كما يفعل الخدم! تظل واقفة وإذا غاب عنها ليلًا يتحتم عليها السهر إلى أن يحضر ثم إذا مرضت يأنف أن يناولها جرعة من الدواء ويستنكف من البقاء معها قليلًا فيترك لها المنزل بما فيه وليس أصعب على

المريض من أن يرى نفسه مهملًا متروكًا، فيظهر احتقار الرجل للمرأة جليًا في أفعاله وتصرفاته" (21)

كما أنها استنكرت تناقض هذه النوعية من الرجال مع أنفسهم، فبمجرد رؤيتهم لامرأة غربية يحدث لهم تحولًا جذريًا " إلا أنهم إذا اجتمعوا بسائحة أفرنكية أو امرأة غربية تلطفوا لها كثيرًا؛ فساعدوها فى النزول من عربتها وامسكوا لها حقيبتها ورفعوا لها الطرابيش إجلالًا لها فى حين أن أحدهم يستنكف أن يركب مع امرأته فى عربة واحدة ! " (22)

وتنهى مقالتها بأن المرأة انعكاس لصورة الرجل وحقيقته "أما والله لو أرانا رجالنا عناية واحترامًا لكنا لهم كما يحبون، فما نحن إلا مرآة تنعكس علينا صورهم، ولنا قلوب تشعر كما يشعرون، فإن أرادوا إصلاحنا فليصلحوا من أنفسهم وإلا فلينظروا ماذا هم فاعلون" (23)

وقد تعرضت ملك حفنى ناصف لقهر الزوج، فقد تزوجت من عبد الستار الباسل باشا، وهو أحد أكبر مربى الخيول العربية "ولم تكن تعلم بأن لزوجها زوجة أخرى إلا بعد أن تزوجته بالفعل وصاحبته إلى محل إقامته فى الفيوم، وقد كان الوضع مؤلمًا بالنسبة لها ولكنها لم تفصح عن ألمها لأحد، بما فى ذلك عائلتها، التى كانت قريبة لها للغاية والتى كانت ملك تخاف عليها كثيرًا، حيث كانت الابنة الكبرى فى بيت كانت فيه الأم مريضة وكانت ملك هى التى تقوم بكل الأعباء المنزلية وتربى إخوتها الصغار، وهكذا أخفت ملك أخبار تعاستها الزوجية عن والديها حتى لا تسبب لهم حزنًا، وعن الآخرين لأنها خافت أن يُنظر إلى (فشلها) فى الزواج على أنه مثال نتائج تعليم المرأة مما قد يؤدي إلى إلحاق الأذى بالمرأة"(24) ويعد هذا نموذج آخر للحوار الداخلى للذات، والحوار الداخلى للذات نقصد به أن المرأة فى بدايات القرن العشرين لم تكن تمتلك القدرة الكافية للتعبير عن آرائها أو أفكارها بحرية تامة، ولكنها كانت حرية مشروطة بشروط المجتمع آنذاك، ولعل ذلك كان السبب فى انتشار ظاهرة الأسماء المستعارة كما ذكرنا و كذلك فى اقتداء المرأة فى الكتابة بأساليب الرجال و محاكاتها.

وقد اتبعت ملك حفنى فصل مساوئ الرجال بفصل (احترام الآراء وآداب الانقياد) توضح فيه الآداب التى يجب أن تتبعها المرأة فى وقت كتابتها، فذكرت أن اللسان والقلم رسولا القلب إلى الناس، وأن الكتابة تكشف عن صاحبها من خلال ألفاظه، وأسلوب إنشائه، وما ينتج عن ذلك من معان يود إيصالها للمتلقى، ثم تحذر الكاتب أو المفكر من لوم معارضيه الذين لا ينظرون إلى كتاباته إلا بعين السخرية والازدراء، وذلك لأن شهواتهم وغرائزهم هى التى تقودهم، إضافة إلى أن اتفاق الناس على شيء واحد أو إرضائهم إنما هو ضرب من ضروب الاستحالة، ومع ذلك تعود ملك حفنى ناصف فتؤكد فى نهاية فصلها إن هناك كُتابًا يستحقون النقد، لأنهم جلبوه لأنفسهم بسوء ما كتبوا ولذلك تحذر النساء من الخوض فى الكتابة عن أمور قد تجلب لهم الاستهجان من أقلام النقاد، وخصوصًا إذا كانت المرأة تنتوي الكتابة منتقدة للرجل ومطالبة بحقوقها، فختمت الفصل بقولها :

"هذا رأيى فى احترام الآراء وآداب الانقياد أوجهه للفتيات والسيدات فقد ابتدأنا نعترض ويُعترض علينا، وإذا كنا ننقد الرجال فى كثير من الأمور لأنهم سبقونا فى التعلم والبحث، وهؤلاء قد بلغ بعض كتابهم من الهوس وسقط المتاع إلى الخبط والخلط وحشو عام المواضيع بالشخصيات، ومزج الانتقاد بالعداوات والمشاحنات، فأنبّه أخواتى من النساء أن يجتنبن الهوة التى وقع فيه بعض أخواتهن، فالباطل أولى أن يُجتنب والحق أحق أن يُتبع والسلام"(25)

وربما تقصد بذلك الكتابات التى خرجت عن أقلام تحررية تدعو المرأة للسفور، وخلع الحجاب والتشبه بالمرأة الغربية، وقد كتبت سلسلة من المقالات التى ترد فيها على عادل حامد حمدى وهو رجل كان يدعو المرأة للتحرر والسفور، مثله فى ذلك مثل قاسم أمين، فأكدت أن المشكلة ليست فى الحجاب ولكن المشكلة تكمن فى الرجال أنفسهم " فدافعهن ليس الرغبة فى الحرية وقناعتهن ليست أن الحجاب يعوقهن عن طلب المعرفة_ فإذا كانت تلك أسبابهن بالفعل كان من الواجب إجابتهن لطلبهن بلا تحفظ ولكن واقع الحال أن النساء المصريات جاهلات للغاية والرجال يمتلكون من الفساد ما يجعل السفور والاختلاط بين الجنسين فكرة سيئة فى الوقت الحالى" (26)

ولذلك كان الهم الأكبر للفكر النسوي هو نقد الصورة النمطية الشائعة للمرأة التى روّجت لها الثقافة الذكورية، فهى نتاج تحيّزات ثقافيّة فرضتها الشروط التاريخيّة للمجتمعات البشريّة، التى رسّخت حدودًا صارمة تفصل الأنوثة عن الذكورة، فلا يجوز تخطّى مسلّماتها، إنّما يتشبّع بها الأفراد من كلا الجنسين، وتصبح مكوّنًا جوهريًا فى حياتهم، وفى ضوء ذلك تتحدّد أدوارهم ورؤاهم لأنفسهم، وللعالم من حولهم، ويجري تنظيم علاقاتهم الاجتماعيّة والجنسيّة فى ضوء ذلك، وفى هذا الإطار تصبح الأنوثة ناظمًا لسلوك المرأة، ومحدّدًا لعلاقتها، فلا يسمح لها بعبور الحدود الفاصلة بن أدوار الرجال والنساء"(27)

ولذلك فقد دخلت المرأة (الكاتبة) مجال الكتابة على استحياء فى ظل هذه الأعراف والتقاليد الاجتماعية، فبدأت تكتب على استحياء من نفسها وعائلتها ومجتمعها، وكأنها ترتكب جُرمًا أو تحاول التهرب من أنوثتها بمجرد أن تفكر فى اختراق حرفة تخص الرجال وحدهم، لذلك استترت الكثيرات تحت أسماء مستعارة، فقد كانت رغبة الكتابة فيهن أقوى من قيود المجتمع العرفية..

من هنا تصبح كتابة المرأة_اليوم_ ليست مجرد صوت فردي بقدر ما تمثله من صوت جماعى هدفه إعلان رغبة المرأة فى البُوح، ومشاركة الرجل فى الإبداع الذي احتكره لسنوات طوال، ولكن دخول المرأة لمجال الكتابة، وضعها فى حالة من القلق والتساؤل، وسبب ذلك هو الوعى بالوجود.

"القلق لا يحدث للإنسان إلا إذا أصبح واعيًا بوجوده، وأن هذا الوجود يمكن أن يتحطم، وأنه قد يفقد نفسه ويصبح لاشيء، وكلما كان الإنسان واعيًا بوجوده زاد قلقه على هذا الوجود وزادت مقاومته للقوى التى تحاول تحطيمه، وهذا هو السبب وراء انتشار القلق بين النساء المُثقفات عنه بين النساء غير

المُثقفات، لأن المرأة المُثقفة أكثر وعيًا بوجودها عن المرأة غير المُثقفة، وبالتالى فهى أكثر قلقًا من أجل حماية هذا الوجود من القوى الاجتماعية التى تحاول تحطيمه" (28)

يقول د.عبد الله إبراهيم: "لم تخب شرارة الأفكار المُنتقصة للمرأة طوال القرون الوسطى، فقد تبدّدت بعض ركائزها الفكريّة بمرور الزمن، لكنّ الفروض الأرسطوريّة غزت الفكر القديم والوسيط والحديث ولم تتفكّك بسرعة، فانتقلت إلى الفكر الاجتماعىّ الذي رسم فوارق كاملة بين المرأة والرجل، فتركة أرسطو ورثها علماء ومفكّرون، وشاعت فى الثقافة العامّة، ممّا لا يمكن الإحاطة بها وتقدير أثرها"(29) ولعل ذلك يفسر لنا انتشار ثقافة تهميش المرأة كمفكرة أو مبدعة لوقت طويل من الزمن استمر لعصرنا الحديث، وحصر ذاتها فى مُهمتها البيولوجية دون العقلية والنفسية، فتذكر عائشة التيمورية (1840_1902) فى مُقدمة كتابها "نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال "معاناتها مع أمها التى كانت تستنكر رغبة طفلتها فى التعلم، ومن بعدها معاناتها من كونها أنثى محرومة من مجالس العلم والدراسة.. تقول: " فلما تهيأ العقل للترقى، وبلغ الفهم درجة التلقى، تقدّمت إلى ربة الحنانة والعفاف، وذخيرة المعرفة والإتحاف، والدتى تغمدها الله بالرحمة والغفران بأدوات التطريز والنسيج وصارت تجدّ فى تعليمى، وتجتهد فى تفطنى وتفهيمى، وأنا لا أستطيع التلقى، ولا أقبل فى حرفة النساء الترقى، وكنت أفر منها فرار الصيد من الشباك، وأتهافت على حضور محافل الكُتاب بدون ارتباك، فأجد فى صرير القلم فى القرطاس أشهى نغمة، وأتحقق أن اللحاق بهذه الطائفة أو فى نعمة، وكنت ألتمس من شوقى قطع القراطيس وصغار الأقلام، وأعتكف منفردة عن الأنام، وأُقلدُ الكُتاب فى التحرير، لابتهج بسماع هذا الصرير، فتأتى والدتى وتعنفنى بالتكدير والتهديد فلم أزد إلا نفورًا، وعن صنعة التطريز قصورًا، فبادر والدي تغمد الله بالغفران ثراه، وجعل غرف الفردوس مأواه، وقال لها دعى هذه الطفيلة للقرطاس والقلم، ودونك شقيقتها فأدّبيها بما شئت من حكم، ثم أخذ بيدي وخرج بى إلى محفل الكُتاب ورتب لى أستاذين أحدهما لتعليم اللغة الفارسية، والثانى لتلقين العلوم العربية " (30)

ثم تعود فتأسف أنها ليست أهلًا لهذا الفضل من المعرفة والسبب: "حيث لم يمكن لى دخول محافل العلماء المُتفقهين، ولم تسعنى مجالس الفضلاء المُتبحرين، فكم التهب صدري بنار شوق رياض محافلهم اليوانع، وأدر جفنى على حرمانى من اجتناء ثمرات فوائدهم در المدامع، وقد عاقنى عن الفوز بهذا الأمل حجاب خيمة الأزرار، وحجبنى قفل خدر التأنيث عن سناء تلك الأقمار، وأحلانى بسجن الجهل حليف أثقال وأوزار، فكانت تلك الحجب لمن لام فى هفوات هذا المسطور أكبر أعذار، فلا تلوموا معشر الأفاضل خيبة، ولا تعبثوا بسجينة شجية، فلو اقتطفت زهر الآداب من رياض العرفان لكانت لشهد التدقيق خير خلية، ورجعت بالعلم والمعرفة راضية مرضية "(31)

فكان السبب الرئيس من تأليف كتابها أن تفيد به من يعانون من العُزلة مثلها، فتفيدهم بما اطلعت عليه من أخبار الأمم وعجائب الأخبار ولكن في سياق

أحدوثة مسلية تلهى المتلقى عن أحزانه فى غربة الوحدة، تميزت حكايات هذا الكتاب بتشابهها الشديد مع حكايات ألف ليلة وليلة بمعنى أن كل حكاية تحمل فى طياتها حكاية أخرى " يكشف نص "نتائج الأحوال فى الأقوال والأفعال" عن رؤية مزدوجة فى التأليف من حيث هو تعبير عن الذات الكاتبة، وفى الوقت نفسه يتضمن رسالة إلى المجتمع تعكس موقف الكاتبة إزاء قضايا مجتمعها، وموقفها من أنظمة الحكم، وكيف تأسس فى البلاد، وإشكالية الحاشية على الحكام، وقيمة التجربة الأدبية هنا تكمن فى عدم الفصل بين الرؤية والآليات التى تستخدمها فى التعبير عن رؤيتها للعالم، والنص حافل بمستويات عديدة تُظهر عناصر الرسالة الثقافية التى تريد الكاتبة نقلها إلى المتلقى من خلال المجاز والتورية الثقافية "[32] وقد كُتب هذا الكتاب فى عام 1886م، ومن هنا نلاحظ أن المرأة كانت فى بدايات القرن العشرين شبه محرومة من تحصيل العلوم والمعرفة، ورغم أن عائشة التيمورية كانت من الطبقة الارستقراطية آنذاك، إلا إنها تصف حزنها الشديد عندما وجدت أن سجن التأنيث يمنعها عن محافل العلماء ومجالسهم، وتؤكد أن الفرصة لو سنحت لها لكانت أفضل طالبة فى تحصيل العلوم.

ولا شك أن تعنيف والدتها لها عندما لاحظت فيها رغبة المعرفة وحب القراءة والكتابة إنما هو أمرٌ جُبلت عليها نسوة ذلك الوقت مهما اختلفت طبقاتهن الاجتماعية، وكما ترك عدم مساندة الأم لطفلتها الصغيرة فى حلمها المعرفى أكبر الأثر فى نفس عائشة التيمورية ترك أثرًا كبيرًا كذلك عند كاتبة معاصرة وهى نوال السعداوي، فنلاحظ فى أغلب كتاباتها تعنتها الشديد ورفضها للتفريق بين الصبى والفتاة فى التربية، والسبب كما تقول: "لأن القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية التى تحكم الذكور ليست هى القيم التى تحكم الإناث، بسبب هذه الازدواجية يتوقف عقل البنت عن التفكير فى أشياء يفكر فيها أخوها الولد"[33].

ويصنف بعض النقاد كتاب نتائج الأقوال والأفعال على أنه أول رواية عربية فى حين يراه بعضهم مجموعة قصصية مترابطة حيث نلاحظ محاكاة الكاتبة لحكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث جعلت كل قصة يتفرع منها مجموعة من القصص والحكايات لتعود فى نهاية الأمر إلى القصة الرئيسة إضافة لاستخدامها السجع فى نهايات جمل الحكايات لتترك فى أذن الملتقى تأثيرًا موسيقيًا يثير الذهن ويلفت الانتباه، بينما يرى آخرون أن الكاتبة اللبنانية زينب فواز(1840_1914) والتى عاشت فى الإسكندرية واندمجت مع قضايا المرأة والمجتمع المصري آنذاك هى صاحبة أول رواية عربية بحق؛ وهى رواية غادة الزاهرة أو حُسن العواقب* والتى كتبتها فى عام 1899م، وبذلك تكون هى رائدة الرواية العربية بنحو15 عامًا تسبق فى ذلك رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل التى صدرت بتوقيع مصري فلاح عام 1914م، ولكن أغلب النقاد والدراسات النقدية والعربية اتفقوا على أن أول رواية عربية تعود إلى رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل، ورغم ذلك فلا يمكن تجاهل ما كتبته زينب فواز من إبداع فى روايتها حُسن العواقب، إذ استطاعت الكاتبة أن تضع شخصيات روايتها رجالًا ونساء في مآزق متعددة تزداد

تعقيدًا بتقدم الأحداث حتى تنتهى الرواية بنهاية تحقق فيها الكاتبة طموحاتها فى التمرد على تقاليد موروثة يتم التسليم بفرضيتها دون تفكير فى مدى صلاحياتها فى زماننا الذي نعيش فيه، كفكرة أن تكون الولاية للأكبر سنًا وإن كان الأصغر سنًا أنضج عقلًا وفكرًا وأفصح لسانًا منه، وكفكرة إرغام الفتاة على الزواج بمن تختاره عائلتها، وكفكرة عزل الفتاة والمرأة عن المجتمع وعن حقها فى العلم لأنها مصدر الفتن والشهوات دون اعتبار لفئة من الرجال الذين يطاردون المرأة لإيقاعها فى براثن الخطيئة واستغلال جهلها، وانعدام خبرتها فى أمور الحياة، فتأتى الكاتبة لتقلب كل هذه الأفكار، وتحقق أفكارها على صفحات كتابها لعلها تجد آذانًا صاغية أو تلقى ببعض الأثر فى نفوس متلقيها.

ولا يمكننا أن نُغفل ذكر نبوية موسى(1886_1951) وهى أول امرأة مصرية تحصل على شهادة البكالوريا (الثانوية العامة) واستعدت لها بمجهودها الذاتى، وتقدمت للامتحان، ونجحت وحصلت عليها فى عام 1907م، ثم حصلت على دبلوم المعلمات بعدها بعام واحد فقط، ثم انطلقت نبوية موسى تكتب مقالات فى الصُحف والمجلات، وألفت كتابًا مدرسيًا لوزارة المعارف باسم (ثمر الحياة فى تعليم الفتاة) عام 1909م، وقد ورد فى هذا الكتاب مجموعة من القصص التى ألفتها نبوية موسى لعل أبرزها قصة(القروية وجرّتها) حيث تسرد حواراً بين فتاة مدنية من أهل الثروة وفتاة ريفية كانت تملأ جرتها من النهر، لينتهى الحوار بتأنيب الفتاة القرويّة للفتاة الثرية، وحثها على العمل وعلى العيش بدون تكلف أو مغالاة، "أما أنتن فقد تركتن العمل فكنتن عالة على الرجال يقومون بشؤونكن بلا مقابل منكن على ذلك، وبهذا وضعتن أنفسكن موضع الحيوانات التى تُقتنى للزينة، وقد تغالين فى زينة أجسامكن إلى حد صرتن معه تماثيل تضحين فى سبيل ذلكن الكمال والصحة حتى أصبح الإنسان ينظر إليكن؛ فيعجب ويسمع عنكن؛ فيأسف قدود مائسة وأفكار يابسة، أجسام خالية، وعقول عاطلة، فأنتن أصل الفساد، تبددن الأموال، وتهلكن الرجال" (34) وقد أسهمت نبوية موسى فى تطور الحركة النسائية التى تنادي بإتاحة الفرصة لتعلم الفتاة والنهوض بتعليم البنات، "كما أنها قامت بإنشاء مطبعة ومجلة نسائية باسم الفتاة*

وهكذا استطاعت المرأة المصرية أن تدخل إلى مجال الكتابة والصحافة، وأن تحصل على حقوقها فى الحصول على التعليم والمشاركة فى تنمية المجتمع من خلال نزولها لمجال العمل والمناداة بتعليم الفتيات والاهتمام بالفتاة لأنها أم المستقبل ومدرسة الأجيال، وشريكة الرجل فى بناء مجتمع متعلم يحاول محاربة المحتل البريطانى بنور العلم والتنوير، ولم تتوقف مشاركة المرأة فى مجال الكتابة على نشر مقالاتها فى الصُحف والمجلات ولكنها استطاعت أن تكتب كتبًا تضع اسمها على أغلفتها بكل فخر، ومن ذلك كتاب نتائج الأقوال والأفعال لعائشة التيمورية ورواية حُسن العواقب لزينب فواز.

المجموعة القصصية (أحاديث جدتى) للدكتورة سهير القلماوي (1911_1997) هى أول مجموعة قصصية كتبتها امرأة مصرية، وقد حازت هذه المجموعة على إعجاب عميد الأدب العربي وأستاذ سهير القلماوي؛ الدكتور طه

حسين، وكتب فى مقدمتها كلامًا حسنًا يمتدح فيها المجموعة القصصية وكاتبتها التى لم يكن من طموحها أن تخوض فى مجال الكتابة وكانت تؤثر عليه دخول مجال الطب لولا إلحاح د. طه حسين عليها لدخول قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة لتصبح بعد ذلك أول كاتبة مصرية تكتب مجموعة قصصية؛ ونلاحظ عند قراءتنا للمجموعة مدى ترابط عناصرها وقصصها، إذ تحكى الجدة التى عاصرت أيام الاحتلال الأولى قصصًا متعددة لحفيدتها وجاءت على شكل حوار يدور بينهما جسدت فيه الجدة الأفكار المتوارثة والتقاليد القديمة التى تستهجن كل جديد يطرأ على الحياة وتجسد الحفيدة الساردة نموذجًا للفتاة العصرية المُقبلة على الحياة بكل جديدها، وهذا ما أكده د. طه حسين عند تقديمه للمجموعة التى تصور " إقدام النفس المصرية على حياتنا الجديدة هذه فى شيء من الحذر والاحتياط، وفى شيء من الشك والريبة، وفى كثير من التمنع والمقاومة، فنقارن بين اندفاعنا نحن إلى هذه الحياة الجديدة فى غير أناة ولا روية، وفى غير مهل ولا تفكير، وبين إقبال آبائنا عليها متحفظين مستأنسين، لا يأخذون بحظهم منها إلا بعد تبصر وتدبر، وإلا بعد تنخل واختيار، كأنهم كانوا يعلمون حق العلم أن الانتقال من طور إلى طور، والملاءمة بين حضارة وحضارة، والتقريب بين حياة وحياة؛ كل ذلك ليس من الأشياء التى تستطيع أن تتم دون أن يسيطر عليها العقل، وينظمها حسن التدبير والتفكير، وأن شخصية الأفراد والجماعات أعز على الأفراد والجماعات وألصق بنفوسهم وأثبت فيها من أن تفنيها الرغبة فى التجديد، وإنما هى شيء يستطيع أنه يرقى دون أن يفنى، وأن يتطور ويتجدد دون أن يموت أو يبتذل ابتذالًا" (35)

ولذلك وجدت الحفيدة رغبة تلح عليها بالحديث مع جدتها لتروى لها حكايات عاشتها وأشخاصًا تركوا أثرًا فى نفسها، وتجد الحفيدة فى ذلك سعادة لم تعهدها من قبل، وبذلك استطاعت الكاتبة أن تصل جسور الماضى بالحاضر، وأن تناشد بضرورة الحوار بين الأجيال لتبقى ثوابت الأصالة، وأصدق الأخلاق قائمة بثبات فى وجه رياح التغيير التى عادة تأتى حاملة بعض من الانفلات، وفساد الأخلاق "قلت : كلا جدتى لم تكن نساء الجيل الماضى كما تصفين، وإنما وصفك هذا وصف قلة فلا تحكمى على المجموع، كلا جدتى لا تنظرى إلى ظواهر نساء اليوم فتحكمى عليهن بها، ولئن أسخطك تهتك الفتيات وإهدارهن كرامتهن، فإن هذا لا يسخطنى فحسب، وإنما يفجرنى غيظًا، إن هذه التى ترينها تُعنى بجمالها، وتتهادى فى مشيتها وتحاول لفت الأنظار، إن الفتاة التى تهدر كرامتها إهدارًا، إن هذه ليست فتاة اليوم، ولكنها الضحية، هى الدرس يُلقى لتتعلم الفتيات الأخريات، هى الهشيم يُحرق لتزداد نار التطهير وقودًا واشتعالًا، هى المادة تكثر، ويسهل منالها حتى تبتذل فيعف عنها الناس. فتاة اليوم هى التى تعرف لنفسها كرامة ومنزلة، وتعرف تماما أنها إن هى حفظتهما؛ حفظهما لها الناس صاغرين، وإن داسوهما فلا تلومنّ إلا نفسها التى ارتضت دوسهما أومهدت له. فتاة اليوم تعرف عن الحياة ما لم تعرفه فتاة الأمس؛ لذلك آراؤهما تختلف، ونظراتهما تختلف، وأعمالهما تختلف" (36)

كما تُعد الدكتورة عائشة عبد الرحمن(1913ه_1998) واحدة من رائدات الكتابة فى مصر، فقد تركت تراثًا كبيرًا من الكتب والمقالات القيمة فى مجالات شتى غلب عليها الطابع الدينى، فكتبت عن التفسير وعن الدراسات الإسلامية وكتبت عن قضايا الفرد والمجتمع بالإضافة لكتاباتها الأدبية، كما أنها تعد ثانى امرأة عربية بعد الكاتبة اللبنانية مى زيادة تكتب مقالات فى جريدة الأهرام الرسمية واختارت لنفسها اسمًا مستعارًا وهو بنت الشاطئ فى إشارة رمزية لبلدتها دمياط التى نشأت فيها، وهى أول امرأة تحاضر بالأزهر الشريف، و أول امرأة عربية تنال جائزة الملك فيصل فى الآداب والدراسات الإسلامية.

كما أنها ناقشت قضايا المرأة فى مجموعتيها القصصيتين (امرأة خاطئة 1940_صور من حياتهن 1957م) فسلطت الضوء فى المجموعة الأولى على الظلم الذى يقع على المرأة الريفية التى لم تنل حظًا وافرًا من العلم، وبأنها نتيجة قسوة الجهل والفقر تقع فى دائرة العبودية وتكون بالنسبة للرجل الثرى بمثابة الأمَة؛ هى وكل من معها من الفقراء؛ رجالًا ونساء، وكيف أن المجتمع بعد كل ذلك يلقى بأحكام الظلم عليهم ويتهمهم بأنهم جُناة رغم أنهم ضحايا التقسيم الطبقى غير العادل بين أفراد المجتمع الواحد، و أما المجموعة الثانية فسلطت فيها الضوء على نماذج واقعية التقت بها الكاتبة وتركت أثرًا فى نفسها، حيث تعاطفت مع تلك الشخصيات وتراءى لها ظلم المجتمع لهن، بداية من وزارة المعارف التى كانت تحرم المرأة التى تعمل بمهنة التدريس من الزواج ثم رفض المجتمع الذكوري لفكرة الارتباط بميثاق الزواج مع تلك النوعية من النساء المتعلمات العاملات، ومن ثمَ تقع تلك المرأة المتعلمة فى هوة مظلمة تعزل فيها نفسها عن الجميع، فيغلب الاكتئاب على حياتها، ولذلك ماتت أغلب شخصيات هذه المجموعة كمدًا.

وهكذا استطاعت الكاتبة أن تنشر أفكارها، ونظرتها للحياة من خلال ما تكتبه، وبذلك وجدت المرأة فى الكتابة نافذة تحقق لها طموحاتها فى نشر أفكارها وتجاربها بين جمهور المتلقين الذين انقسموا بين مستمع معجب بما تكتبه المرأة، وبين مُتعصب رافض لما تكتبه المرأة، مُتهمًا إياها بضعف موهبتها الإبداعية وقدرتها اللُّغوية اللتين تؤهلانها للخوض فى مجال الكتابة ومنازعة الرجل فيه.

"إن الواقع يكشف عن أن الرجل لم يحسن قراءة المرأة ليس لأنه لا يريد ذلك، وإنما لأنه لا يستطيع ولا يسمح له رصيده الثقافى الذكوري بأن يفهم المرأة، وكثيرًا ما عبر الرجل بواسطة الأمثال والأحجيات والنُكت وبواسطة الخطاب الفلسفى عن أنه لا يفهم المرأة، وعن أنها لغز عجيب"(37)

ولا ننسى أيضًا أن دخول المرأة لمجال الكتابة الإبداعية جاء متأخرًا مقارنة بالرجل، وبالتالى فهو يتفوق عليها فى استخدام أدوات اللغة، وأساليبها، وتطوعيها فى كتابة النص الإبداعى، ولذلك نلاحظ أن كتابات النساء المبكرة فى العصر الحديث سواء فى الغرب أو هنا فى الشرق حاولت أن تحاكى طريقة كتابة الرجل لنصوصه الإبداعية، وقد لاحظت الكاتبة اللبنانية مى زيادة ذلك أثناء قراءتها لبعض القصائد التى كتبتها عائشة التيمورية " إننا رأيناها متكلمة بلهجة الرجل، وذلك راجع إلى أمرين:

أولًا: عادة الضغط على عواطف المرأة وإخراس صوتها، فكان أيسر لها أن تتخذ لهجة الرجل المُصرح له بما حُظر عليها.
ثانيًا: لأنها كانت مُقلدة، قد قلدت الرجل فى معانيه، كما قلدته بداهة فى لهجته. الرجال أساتذتنا ومهذبونا ومُكيفونا، عليهم نتلقى دروسنا، وعن كتبهم وكتاباتهم نقتبس المعرفة، وبذكائهم نستعين لصقل ذكائنا وإنمائه، ومنهم نستلهم كل فكر عظيم" (38)

" ويفترض الناقد الفرنسى "أدوين أردنر" أن النساء يُشكلن مجموعة صامتة فى حين يشكل الرجال مجموعة مُهيمنة تطرح أفكارًا ومعتقدات على مستوى اللاوعى إلا إن المجموعة المُهيمنة تُسيطر على الأشكال والتراكيب التى يُعبر فيها الوعى عن نفسه، وبذلك يستوجب على المجموعة الصامتة التعبير عن معتقداتها من خلال القنوات التى تسمح بها المجموعة المُهيمنة، وبمعنى آخر فإن كل اللغة هى لغة النظام المُهيمن التى تضطر النساء إلى استخدامها" (39)

والحقيقة أن المرأة عندما تكتب فإنها لا تكتب للمتلقى الذكر فى المقام الأول، ولكنها تكتب لأجل ذاتها التى تحاول مكاشفتها دائمًا، وبلورة علاقتها بالعالم، وتحديد موقفها منه، ولا يعنى ذلك تجاهل المتلقى أو المجتمع بالإسراف فى بوح الكتابة فكان تطويع اللغة بأساليبها البلاغية، وصياغاتها المتوارية خير وسيلة لمنع إهدار القيمة الأدبية والجمالية من النص، هذا بالإضافة إلى أن النص القصصى لا يسمح لكاتبه عادة بالإطناب والإطالة؛ إذ يتميز النص القصصى دائمًا بكثافته اللغوية المُثقلة بتعدد المعانى، والتى تفتح باب التأويل على مصراعيه أمام المتلقى.

ومع ذلك ظهرت أصوات نقدية تنادى بتصنيف كتابات المرأة الإبداعية فى خانة الأدب النسوي أو الأدب النسائى، ولا يعنى ذلك عزل الإنتاج الأدبى للمرأة عن الإنتاج الأدبى ككل، ولكنه تصنيف يقوم على أساس ما تتميز به كتابات المرأة فى أغلبها من خصوصية نسوية، كتقنيات سردية مُتبعة فى أغلب الكتابات النسوية، من أبرزها : البنية السردية القائمة على تشويه صورة الرجل، وذلك بإلحاق صفات العجز، وعدم الفاعلية عليه فى سرد القصة حيث تكون الفاعلية، والبطولة الحقيقة للأنثى التى يتعاطف معها القارئ، فهى ضحية سطوة الرجل، وتسلط المجتمع، وبذلك يقلب عالم الكتابة موازين الواقع من حيث انتقال المرأة من خانة الهامشية إلى خانة المتن والفاعلية.

كما يُعد الحديث عن الشعور بفقد الذات، وبتصدعاتها، والرغبة فى البحث عنها من أبرز القضايا التى اهتم بها القصّ النسوي، وتحديدًا فى الفترة التالية لثورة 1953م وذلك حين اصطبغ المجتمع بصبغة صناعية كان هدفها الأول نهوض المجتمع وتطور آلياته الصناعية من أجل مواكبة العصر "فالسؤال الذى يُلح _هنا_ لماذا لم تتقنع المرأة خلف قضايا عامة بدلًا من الكتابة عن ذاتها مباشرة؟! ربما لكون المرأة أكثر التصاقا بذاتها، وتعبيرًا عن هواجسها، وقد جاء هذا الرد كرد فعل طبيعى لتطلع المرأة_ذاتها_للبحث عن هُويتها، التى لا تزال فى ظنها تتعرض للاستلاب، ومن ثم كانت الرغبة مُلحة في تأكيد وجودها من خلال إعلاء الذات،

فى مواجهة كافة الأشكال التى تُمارس عليها؛ أشكال من مقاومة أفعال الإلغاء والإقصاء، كل هذا كان دالًا قويًا على انطواء المرأة على ذاتها" (40)

ورغم ذلك فإن الانطواء على الذات لا يعنى أن الذات الكاتبة فى معزل عن التأثر بما يحيط بها من قضايا مجتمعية، فالمجتمع بأفراده وقضاياه هم مادة أي عمل أدبى؛ فالذات لا تعيش بمفردها فى هذا العالم ولكن المرأة عندما تكتب فإنها تكتب لتتعرف على ذاتها، ولتكشف حقيقة منظورها للقضايا والأحداث، والشخصيات التى تؤثر فيها.

أما الحديث عن الجسد الأنثوي والذي يعتبره أغلب النقاد بأنه الميزة الأكثر التصاقًا بكتابات المرأة فسوف نلاحظ فى الصفحات التالية أن القاصة المصرية لم يكن الحديث عن الجسد لديها إلا انطلاقًا من مبدأ الرفض، فهى ترفض أن يراها الآخر من منظور الجسد فقط، حتى أنها ألصقت صفات الجماد بالمرأة الجسد فهى المرأة الدمية، وقد يتسبب رفضها لجسدها بإنكار ذاتها الأنثوية فى قصص أخرى.

أما الصفة الأكثر التصاقًا بكتابات المرأة بحق فهى العاطفة والرومانسية، فحرصت القاصة المصرية على إبراز العاطفة، ومدى أهميتها فى حياة المرأة ككل، فمن خلالها تشعر بتحقق ذاتها الضائعة، ونلاحظ غلبة هذا الطابع الرومانسى على القصص فى فترة السبعينيات والثمانينيات وبدايات التسعينيات، فجاءت النزعة العاطفية أو الرومانسية كردة فعل تجاه أحداث الواقع المصري آنذاك حيث عاش المثقفون حالة صدمة بعد تصالح مصر مع العدو الصهيونى بعد حرب1973م ، حيث " كان الحراك الثقافى _ولسنوات عديدة _ قد ارتبط مع فكرتين رئيستين؛ الأولى تتمثل فى وجود عدو دائم يجسد نمطًا استعماريًا كلاسيكيًا يذكرنا بالتاريخ القريب، والثانية تتمثل فى حلم قومى_يذكرنا بالتاريخ البعيد_يمكنه مواجهة هذا العدو، أما وقد انتهى على المستوى الرسمى هذا العدو بإعلان التصالح معه(رغم أنف أمل دنقل صاحب قصيدة لاتصالح) وعلى المستوى النفسى أجهض هذا الحلم العربى، فإن المثقف الذي تغذى على هاتين الفكرتين سيواجه بحالة مخيفة من الفراغ الموضوعى، ولم يكن من السهل تقبل الواقع الجديد، ومن ثَم دخل المثقف فى مواجهة عنيفة مع هذا الواقع الذى فرضته المرحلة بكل تداعياتها السياسية، والاقتصادية المتمثلة فى الانفتاح الاقتصادي"(41) .

ولذلك بدأ المبدع بالكتابة عن ذاته بدلًا من الكتابة عن الذات الجمعية أي " إن معنى الذات الجمعية يبدأ فى التخلخل متيحًا الفرصة لذوات أخرى صغيرة تأخذ فرصتها فى إعادة صياغة الواقع الجديد"(42).

وسنرى فى الصفحات التالية أن نهايات أغلب القصص ذات الطابع الرومانسى كانت مأساوية، مما يعكس الشعور بفقد الذات وغيابها وعدم القدرة على التصالح معها، ومن ثَم التصالح مع الآخر فى ظل غياب العاطفة والرومانسية فى مجتمع صناعى عزز من قيمة المادة على حساب القيم المعنوية والروحية، ولا تعتبر الكتابة عن فقد الذات أو الشعور بتشتتها وتشرذمها أمرًا تختص به المرأة الكاتبة دون الرجل، فالحديث عن الذات أشمل وأكبر من أن يتم تحديده أو تصنيفه في خانة كتابات المرأة أو خانة كتابات الرجل؛ فالموضوعات التي تتكون منها مادة

النص الأدبى ليست حكرًا على مبدع دون آخر حتى وإن اختلف الجنس، ولكن عندما نقول خصوصية الكتابة النسوية أو كتابة المرأة فنحن نقصد بذلك اختلاف تناول المرأة للقضايا التى تصنع منها مادتها الأدبية عن تناول الرجل لنفس القضايا، فمثلًا تختلف رؤية الرجل الكاتب فى موضوع الجسد عن المرأة الكاتبة، "فنجد أن سعد مكاوي تناول موضوع الجسد عبر وعى عميق بتاريخية الجسد الإنسانى متأثرًا بنظريات النشوء والارتقاء، ثم يختبره عبر وضعه في آفاق حضارية مختلفة مثل الفن والجمال والعلم، وقد يتناول كتاب آخر كيوسف أبو رية كوسيلة لكشف غموض الجسد وتفسير النزوع الأيروسى فى علاقة الإنسان بجسده بينما جعلت صفاء عبد المنعم من موضوع الجسد تمثيلًا لذات مفردة " منحت بعدًا شخصيًا بما ينعكس على اللغة والبناء السردي الذي أصبح أكثر اتساعًا وجدلًا مع أبنية ثقافية أخرى"(43)

ولذلك حدث نوع من الرفض لدى كثير من النقاد، وكذلك لدى كثير من الكاتبات لمبدأ تصنيف ما تكتبه المرأة تحت قائمة الأدب النسوي، فقد اعتبرنه بمثابة جدار عازل يعزل كتاباتهن عن الأدب عمومًا ويضع ما يكتبنه فى خانة دونية عن خانة الكُتاب الرجال، ومن أبرزهن: الكاتبة لطيفة الزيات التى رفضت هذه التفرقة: " رفضت فى إصرار أن تُبّوب كتاباتى الإبداعيَّة فى باب الأدب النسائىَّ، وكان هذا القول دفاعاً عن النَّفس فى وجه محاولة مستمرة من أمتنا العربية لتبويب الأدب الذي تكتبه المرأة فى مكانة أدبيَّة وفنيَّة أقل من ذلك الذي يكتبه الرجل، وفى استخدام وصف الأدب النسائىَّ كوصف يتضمن تحقيراً لهذا الأدب، وتهويناً من أهميته، وكوصف يرسى محدودية الموضوعات التى يعرض لها، ومحدودية الاهتمامات الإنسانية التى يطرقها، وكان مثل هذا التوصيف مرفوضاً من معظم الكاتبات العربيات"(44)

ثالثًا : إشكالية المصطلح

نشأت فكرة الحديث عن مصطلح النسوي أو الأنثوي أو النسائى مع بدايات الحركة النسوية فى أوروبا التى نادت بضرورة تحرير المرأة من سلطة النظام والفكر الأبوى الذى يقوم على إعلاء سلطة الأب (الذكر عمومًا) وتفضيل الرجال على النساء، ويشير إلى هيمنتهم على الأنظمة الثقافية والاجتماعية، وقد تأثرت تلك الجماعات النسوية بالمناهج الفلسفية والنقدية التى كانت فى أوج ازدهارها آنذاك، وحاولت رائدات الحركة النسوية أن يتخذن من كل هذه المناهج النقدية، والنظريات الفلسفية أسسًا يُكون منها منهجًا نسويًا يمكن للمرأة أن تنتهجه فى كتاباتها " وإن كانت هذه الحركات قد استمدت أصولها الفكرية من بعض الاتجاهات الفلسفية الحديثة، حيث قامت تياراتها على هدم الثنائيات الراسخة فى تاريخ الفلسفة مما جعل هذه الحركات تلعب دورًا مهمًا فى تحطيم هذه الثنائية بل و وصل دورها إلى تحدي الفكر الفلسفى الذي نظر إلى العقل على أن له قيمة أكبر من الجسد، فى الوقت الذى ربط فيه الفلاسفة بين الجسد والطبيعية واللاعقلانية وبين المرأة؛ مما ترتب عليه إقصاء النساء عن الفلسفة؛ على أساس أن هذه الأخيرة تتناول

الموضوعات الجادة التى لا تقدر عليها النساء على حد زعمهم..وإذا كان الخطاب الفلسفى فى الثقافة الغربية استمتع بمكانة سيد الخطابات فإن الخطاب النسوي استمتع بمكانة خطاب الخطاب؛ لأنه سعى إلى نقض الخطاب الفلسفى فى اللغة الغربية، بل والتنظير النقدي للنصوص الفلسفية، لاستنتاج ماهية التجربة الإنسانية من المنظور الفلسفى، وما ينطوي عليه من إغفال للجانب الأنثوي بشكل خاص"[45]

وترى د.سوسن ناجى أن الحركة النسوية فى أوروبا مرت بمرحلتين؛ الأولى : فى لندن اهتمت بتحرير المرأة والمناداة بحقوقها فى المساواة مع الرجل فى حقوق كثيرة؛ كالحق فى التعليم وفتح التعليم العالى أمام الفتيات، وزيادة فرص العمل وحق التصويت فى الانتخابات، وفى أمريكا أظهرت هذه الحركات نشاطها في محاربة الفقر، والتمييز الجنسى، والمطالبة بتحقيق عدالة اجتماعية متكافئة، وقد بدأت هذه الحركات النسوية فى أمريكا قبل بداية الحرب الأهلية واستمرت إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى.

الثانية: بدأت فى الستينيات القرن الماضى والتى تجاوزت أفكارها الأساسية فى المساواة مع الرجل، وبدأت تعيد قراءة المنظومة الثقافية القائمة؛ لتبين من خلال ذلك مدى انحياز هذه المنظومة إلى الذكر، كما تبين أيضًا الكيفية التى يمكن من خلالها أن يظهر وعى المرأة بذاتها بوصفها جزءًا أصيلًا فى الثقافة الغربية.

"وبذلك تعد الحركة النسوية فى ضوء ما سبق: حركة سياسية خاصة فى بداياتها؛ لكونها عنيت بتحصيل حقوق قانونية وسياسية واجتماعية للمرأة، ثم تلت ذلك بتوسيع نشاطها من كونها سياسية إلى أنشطة فكرية ونقدية، تهدف إلى تغيير وضع المرأة الاجتماعى والاقتصادي والفكري؛ وذلك عبر المجال الأدبى الذي عُنيت أقلامه بتحليل وتفصيل الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى عوقت من تطور الإمكانات البشرية للنساء، بل وعوقت من إطلاق قدراتهن الإبداعية والعقلية بفضل ضروب التعصب والتهميش"[46]

فالحقيقة أن الاختلاف على المصطلح الذي نصف به كتابات المرأة (نسوي/ أنثوي) نشأ عن الاختلاف بين الحركة النسائية فى أمريكا التى استخدمت مصطلح نسوي بينما استخدمت الحركة النسوية الفرنسية مصطلح أنثوي، بمعنى أن " النسوية الأمريكية تقر بأن الأنوثة هى صفة مصنوعة بفعل المجتمع والثقافة، فى حين أن النسائية الفرنسية تقدم جوهر الأنوثة " كأصل فى المرأة" يجب عليها اكتشافه، ثم الوعى به، ثم الكتابة عنه (كتابة الجسد)"[47] وبذلك تأثرت الفرنسيات بنظرية جاك لاكان التى تنظر للمرأة على أساس بيولوجى، ومن هنا جاءت محاولات الناقدة البلغارية والفرنسية جوليا كرستيفا بتطبيق ذلك على اللغة.

"وذلك بتخليص الدراسات اللغوية من كل ما فيها من قمع وسلطة، فتبدأ برفض مبدأ "دي سوسير" للغة وإعادة تأسيس الذات التى يصدر عنها الخطاب، باعتبارها محور البحث اللُّغوي، وبهذا لا تصدر اللغة بنية متجانسة التكوين بل عملية متعددة الخواص، تتسم بالحركية المستمرة مما يمكن معه هدم الثوابت المطلقة، إن الهامش والمتعدد الخواص هما الوسيلتان اللتان سعت كريستيفا إلى التأكيد عليهما لتقويض المفهوم السائد من اللغة، وفي هذا استعانت بمفهوم جاك

لاكان للنظام المتخيل والنظام الرمزي، إلا أنها استبدلت المتخيل بالإشاري أو السيميوطيقي"[48]وهو ما يعكس أسلوب الفرنسيات بوصفه شكلًا راديكاليًا للاختلاف في إطار الرغبة في إحياء لغة أنثوية جديدة " تقوم على هدم الثنائيات ومنظومة التضاد الثنائية التي يرتكز عليها الخطاب الأبوي"[49]

ومن هنا يمكننا رصد الفروق بين النسوية الأمريكية والنسوية الفرنسية من حيث اهتمام النسوية الأمريكية بجنس الكاتب بينما يلغيه النقد النسائي (الأنثويّ) الفرنسي متأثرًا في ذلك بفكرة موت المؤلف كما "يدرس النسويون الأمريكيون بشكل منتظم صورة المرأة والأنماط النوعية المكررة والشخصيات القصصية، وكلها عناصر من المحاكاة الأدبية، لكن المحللين الفرنسيين يلفظن المحاكاة، وينظرون إلى صورة المرأة والأنماط المكررة والشخصيات بوصفها أشكالًا بلاغية أو آثارًا للغة، ويسعى النقاد النسويون الأمريكيون إلى الحقيقة الكامنة في الأعمال الأدبية أو ما وراءها، بينما ينظر المثقفون الفرنسيون إلى العلاقة بين الحقيقة والخيال على أنها غير محددة؛ ولذلك ينبذون البحث الإنساني عن الحقيقة على أنه وهمي وإذا كان نقاد النسوية الأمريكيون قد بحثوا عادة في تجربة النساء وتاريخهن، فإن الناقدات الفرنسيات ركزن على الكبت كجوهر لتحليل الأعمال الأدبية"[50]

ومن هنا فقد تسبب الاختلاف في ترجمة المصطلح في حدوث نوع من الإشكالية في تداول المصطلح، وبالعودة إلى معجمنا العربي نجد أن لفظة أنثى أو المؤنث لا تعبر تعبيرًا دقيقًا عن ما نقصده من الإبداع الذي تكتبه المرأة، كما أن المؤنث في اللغة العربية ينقسم إلى مؤنث حقيقي، وآخر مجازي.

وبالتالي "يتبقى أمامنا مفردتان (النسوي والنسائي) والنسوة والنساء جمع : المرأة، فكلا المفردتين صالحة لأداء المعنى المقصود، لكن المعجم يضيف إلى معنى (النساء) إضافة ترجح عليها مفردة (النسوة) ذلك أن (النساء) يكون جمعًا للمرأة، إذا كثرت النساء، ومن ثمَّ آثرنا اختيار مفردة (النسوة) مضافًا إليها ياء النسب: (النسوي) ومن الواضح أن الكتابة في هذه المنطقة الثقافية قد تعاظمت في مرحلة الحداثة وما بعدها، وكانت الخطوة الأولى هي هز الثقة في مجموع الثنائيات، وإدخالها دائرة الأحادية، وهو ما أدى تلقائيًا إلى تداخل الهوامش والمتون، فأصبحت الأنوثة امتدادًا للذكورة، وأصبح النقد امتدادًا للإبداع، وأصح التداولي امتدادًا للصافي" [51]

وامتدت إشكالية المصطلح لمناداة بعض النقاد بضرورة التفريق بين الأدب النسوي وبين أدب المرأة "فإذا عدنا للتعريفات المقدمة لهذا المصطلح في معظم المراجع العربية، نجدها تتوزع غالبًا بين مفهومين مختلفين:

الأول: يحددها فيما تكتبه المرأة (عموما) تمييزًا لها عما يكتبه الرجل بغض النظر عن نوعية موضوعاتها؛ خاصة كانت أو عامة، معتمدًا في ذلك طبعا على قاعدة ربط الكتابة بجنس الكاتب، في محاولة لاكتشاف آثار ذلك المحتملة على المكتوب، وبذلك يُستعمل المصطلح هنا مرادفًا (لأدب المرأة)

والثانى: يحصرها فيما يُكتب عن المرأة بغض النظر عن جنس صاحبه، رجلًا كان أو امرأة، وبذلك يربطها عكس السابق بموضوعها فقط (الكتابة عن المرأة) بمعنى أن الأدب النسائى لا يعنى بالضرورة أن امرأة كتبته بل يعنى أن موضوعه نسائى...مما يعد مؤشرًا ضمنيًا على تذبذب كبير فى موقف هؤلاء الباحثين من مسألة خصوصية (الكتابة النسائية) وتوزعها بين الطبيعى، والتاريخى، وبين الدائم، والظرفى ناهيك طبعًا عن الثغرة المعرفية الكبيرة التى يتركها مثل هذا الخطاب النقدي بتجاهله (للكتابة النسائية الذكورية) من ناحية، و(لأدب المرأة) من ناحية أخرى؛ لأن الأولى تخرج بحكم جنس كاتبها عن نطاق المفهوم الضيق الأول القاضى بحصر (الكتابة النسائية) فيما تكتبه المرأة فقط، ولأن الثانية تقع بحكم عمومية موضوعاتها خارج حدود التعريف الثانى(للكتابة النسائية) ككتابة عن المرأة، مما يظهر بالملموس حجم التناقض القائم بين مدلولى هذا المصطلح وصعوبة الجمع بينهما فى دراسة واحدة دون تقديم تنازلات علمية كبيرة ، ولعل هذا ما أدركه النقد الغربى، فخص كل مفهوم بمصطلح مستقل تفاديًا لكل لبس، وهكذا ميز كتابة المرأة عن الكتابة النسائية، فجعل الأولى نسبة للمرأة وتطلق على كل ما تكتبه المرأة بغض النظر عن موضوعاته بينما جعل الثانية نسبة للاتجاه المناصر لقضية المرأة العادلة سواء أكان كاتبه رجلًا أم امرأة" (52)

وفى ظنى أن ذلك التقسيم المتفرع عن إشكالية مصطلح الأدب النسوى لا ضرورة له، لأن الرجل حين يكتب عن المرأة سواء كان مُناصرًا لها أو مُتهكمًا عليها فإنه يكتب انطلاقًا من رؤيته الخاصة عن المرأة والتى عادة تُحصر المرأة فى دور ملائكى عظيم تجسده شخصية الأم دائمًا والحبيبة، والابنة أحيانًا، وأحيانًا أخرى يحصرها فى أدوار الخيانة والغدر، والإغراء والمكر، وإثارة الفتن فى شخصيات متنوعة وهنا يهتم الكاتب بوصف الجسد الأنثوي ومفاتنه.

من هنا ظهرت كتابة المرأة لتعيد رؤية الرجل الكاتب والملتقى ورؤيتها هى لذاتها فى المرأة من حيث إن المرأة ليست جسدًا بلا رأس ولكنها تمتلك عقلًا، وفكرًا، وتجارب حياتية ثمينة يمكنها أن تفيد بها مجتمعها، فتحدثت المرأة الكاتبة عن شخصيات نسائية مُضحية تفنى ذاتها فى ذوات من تحبهم، وتضحى بكل شىء لأجلهم دون أن تحصرها فى شخصية الأم، فها هن بطلات المجموعة القصصية (صور من حياتهن) للدكتورة عائشة عبد الرحمن يرضخن لأوامر وزارة المعارف ولنظرة المجتمع السلبية نحوهن ويُضحين برغباتهن فى الزواج والأمومة لأجل فكرة الدفاع عن حق الفتاة فى الحصول على التعليم وحقها فى مزاولة العمل، ومع الوقت تحسن وضع المرأة الاجتماعى، ومع ذلك تميزت كتاباتها عن بنات جنسها بالأفضلية مقارنة بالرجل؛ فتحدثت المرأة الكاتبة عن تشتت الذات، والفراغ العاطفى الذي تعيشه المرأة فى ظل عالم يسير وفقًا لشروط المادة والسلطة ويتجاهل أبسط المبادئ الإنسانية التى تجعل من العاطفة رباطًا مقدسًا بين أفراد الأسرة الواحدة ومنها إلى المجتمع ككل، ومن هنا نتفق مع الأصوات النقدية التى تنادي بتميز كتابة المرأة واختلافها عن كتابة الرجل، وليس فى ذلك انتقاص من إبداع المرأة في شيء ولكنه تفريق يقوم على أساس أن رؤية المرأة، ونظرتها

للحياة تختلف عن نظرة و رؤية الرجل لها ويأتى ذلك كنتيجة طبيعة للعوامل التربوية، والثقافية، والمجتمعية التى ساهمت فى تكون شخصية كلًا منهما، حتى أننا نجد اختلافًا فى الرؤى والأفكار بين كاتب وكاتب وبين كاتبة وكاتبة وبين متلقى، وآخر وهكذا، فالاختلاف سنة من سنن الكون أوجدت مفهوم التضاد فى حياتنا، وانطلاقًا من هنا فلا يمكننا التسليم تماما بمبدأ رفض الثنائيات التى ترى النسائية الفرنسية أنها أحد مرتكزات النظام الأبوي المستبد الذي يقيم على أساس هذه الثنائيات مبدأ التعارض بين كل ما هو سلبى، وإيجابى بداية من الإنسان نفسه، وانتهاء بكل ما فى الكون من اختلافات وتعارض ويمنح الرجل إيجابية ومركزية للكون ويسلبها من المرأة التى تجسد السلب؛ فاهتمت النسائية الفرنسية برفض الثنائيات، وتحديدًا رفض ثنائية الذكورة والأنوثة التى ربطها كثير من النقاد بكتابة المرأة لتُضفى عليها نوعًا من الخصوصية، من حيث إتباع المرأة لتقنية متكررة فى السرد النسوي وهى تقنية التدمير والتكوين، حيث تدمر الأنساق الثقافية الثابتة وتعيد إنتاجها بإنشاء واقع جديد يُلغى المفاضلة بين الرجل والمرأة، وقد يمتد ليتحول السرد إلى سرد عنبكوتى تقوم فيها المرأة بدور البطولة المُطلقة بينما ينتقل دور الرجل من الفاعلية إلى الهامش، ومن هنا رفضت النسويات الأمريكية والفرنسية مركزية الرجل، وطالبن المرأة بتعزيز الوعى بذاتها كمقدمة لاسترداد هويتها الضائعة فى هُوية الرجل "هكذا تصبح هوية المرأة مستمدة من الوعى بالذات، والوعى بتاريخ الاضطهاد، والوعى بأسباب القسمة الثنائية بينها وبين الرجل، وهو ما نظرت له النسويات والنسائيات على السواء، ذلك أن المرأة/الكاتبة الفاقدة لهويتها فى مجتمعها تظل تابعة، وغير واعية بانقسامها بل تمضى فى السياق الفكري نفسه الذي يرسمه الرجل/الكاتب في الواقع، وبقدر تحرر صورة الذات من المنظور التقليدي أو الفكر السائد عن المرأة فى المجتمع_ تتحرر صورة الآخر لتصبح أكثر موضوعية باقترابها من الحقيقة والواقع الذي نعيشه" (53)

ولكن يمكننا اعتبار وجود نوع من الصدام بين الثنائيات وتحديدًا ثنائية الذكورة والأنوثة، وهو ما يظهر جليًا فى النماذج القصصية المُختارة، فتحاول المرأة الكاتبة أن تعوض تهميشها فى الواقع بإضافة أهمية وأدورًا رئيسية للذات الأنثوية فى قصصها بينما تنقل الرجل لخانتها الواقعية؛ خانة الهامش وهى بذلك تحتج على الأنساق الثقافية الأبوية التى منحت الرجل مركزية وفاعلية وسلطة فى الأدوار المجتمعية المختلفة بتدعيم من مفاهيم دينية فسرها الرجل وفقًا لما يتفق مع سلطته، وبذلك فإن مفهوم الثنائيات لدى الأنظمة الأبوية لا يقوم على فكرة الشيء وضده وفاعلية كل منهما وضرورتهم فى استمرارية الحياة بقدر ما تقوم على فكرة تغليب الشيء على ضده، ومنحه فاعلية وسلطة، ومنح ذلك الضد سلبية تؤهله للانصياع وراء صاحب السلطة، من أجل ذلك وجدت جوليا كرستيفا أن اللغة أفضل وسيلة لقلب مفاهيم الثقافة الأبوية المستبدة " فركزت جوليا كرستيفا على الأبعاد السياقية للمعاملات اللغوية والنصية بوصفها أداة فاعلة فى عملية تحرير المرأة، لكونها تكشف عن أن كل التحديات اللغوية والنصية ضد المرأة ليست كامنة

فى المفردات اللغوية أو النصية نفسها، وإنما فى موضعية هذه المفردات فى سياقات تهميش المرأة، وتكرس التصور السائد بتفوق أحد الجنسين على الآخر، وأصدق دليل على أن هذه التحيزات اللغوية ليست كامنة فى اللغة، بل فى سياقات إنتاجها واستخدامها فى مجموعة التغيرات التى انتابت عددًا من المفردات اللغوية المُفعمة بالتحيز ضد المرأة فى اللغة الإنجليزية _مثلًا_ نتيجة نضال المرأة ونجاحها فى تغيير بعض قيم المجتمع الأبوي وبعض تصوراته" (54)

من أجل ذلك ظهرت أصوات نقدية تنادي بضرورة إعادة النظر فى إنتاج المرأة الإبداعى، وكذلك فى النقد المتكفل بدراسته؛ من حيث مطالبة المرأة الكاتبة بالخروج من حيز الذات الأنثوية إلى منطقة أكبر اتساعًا وأكثر تعددًا فى الشخصيات والموضوعات والأحداث، ولن تخرج المرأة من هذا الحيز المُغلق إلا بعد أن تعى ذاتها وتدركها فى مرآة الآخرين، لأنها لو انعزلت بذاتها فستصل إلى مرحلة النرجسية وتمجيد الذات، واعتبارها متميزة ومختلفة جدا عن كل الذوات التى تحيط بها ولذلك تستكمل عزلتها، وتظل صفة تمجيد الذات أو تضخم الذات أحد السمات المميزة للأدب النسوى لذلك "تؤكد اعتدال عثمان ضرورة التمرد الإيجابى، رافضة فكرة نفى كل ما هو ذكوري، داعية إلى تبنى صيغة تركيبية تؤلف بين الوعى الفعلي والوعى الممكن، وتجد فى الجدل الدائر بداية لمسيرة طويلة على أدب المرأة أن يجتازها فقط (نكون فى طريق تحقيق الذات) إنها تريد أن يُحدث أدب المرأة كوة أو ثقبًا، لا أن يهدم أو يُحدث شرخًا أو كسرًا فى الجدار، وعلى الكاتبة المرأة أن تتبنى موقفًا من تلك العلاقات الاجتماعية المُسببة للقهر فى سبيل تجاوز الواقع، واستشراف المستقبل" (55)

بينما يُرجع بعض النقاد ذلك إلى " أن خبرة المرأة الحياتية هى الشىء الوحيد الذي تجيد المرأة كتابته، فهى تفتقر إلى الخبرة الحياتية التى يتمتع بها الكاتب، الأمر الذي يوقع الكاتبة في الرتابة، ويؤدي إلى تنميط الكتابة النسوية داخل إطار واحد لا يمكن الفكاك منه" (56).

وقد استطاع الناقد العراقى د.عبد الله إبراهيم أن يفسر ضرورة تجديد المرأة المبدعة لإنتاجها الأدبى بقوله: "سوف تواجه الكتابة الأنثوية بصعاب كثيرة، فإمّا أن تكرّس ذاتها للتعبير عن الهُويّة الأنثوية التى جرى محوها من طرف الثقافة الأبوية، فتكون كتابة شاذة تتمحّل التعبير عن موضوع لا وجود له، فلا قيمة لها لكونها تفترض وجود هُوية غير مؤكدة فى مسار التاريخ، أو أنها تستجيب لشروط الثقافة الأبويّة فى عملية التمثيل، فتصبح كتابة تحاكى الرجال فى طرح مقولات الثقافة المُهيمنة بطرق جديدة، ولهذا فأوّل وظيفة للكتابة الأنثويّة هو تغيير مسار تلقى الثقافة الأبوية من خلال إثارة الشكّ حول قصورها فى تمثيل عالم المرأة، والتجرؤ عليها باعتبارها ثقافة إقصائيّة أبعدت طرفًا رئيسًا من المشاركة فى عمليّات التمثيل الثقافىّ، ثمّ ينبغى عليها التوغّل فى المجاهل التى عجزت الثقافة الأبويّة عن دخولها، وهذا يعنى تمثيل الخصوصيّات الأنثويّة، فتكون الكتابة عنها كشفًا جديدًا لا يراد منه نقض الكتابة الذكوريّة بذاتها، إنّما فضح عجزها عن أداء وظيفة شاملة، تستعيد الكتابة الأنثويّة تلك الأمشاج المتخيّلة التي فشلت الثقافة

الأبويّة فى الاقتراب منها، وعجزت عن تثمين قيمتها"[57]

أما بالنسبة للنقد القارئ والمُتفحص لما تكتبه المرأة فتعرفه د. شيرين أبو النجا " تيار النقد النسوي ليس منهجًا قائمًا بذاته ولكنه منهج انتقائى_أي استفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له_ وهو يضع نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية التى تحدد معالم الإيجابية بالسلبية، وكسر الانفصال بين الذات والآخر بحيث لا يكون هناك آخر بل ذوات مختلفة متفاعلة مولدة بذلك معانى جديدة، وهو تيار أيضًا يهدف إلى قراءة وكتابة النسوي بين السطور، وفى الثغرات وفى المناطق المُعتمة التى لا تسلط عليها البنية الأبوية الأضواء، أي المفاهيم الموجودة بالفعل ولكنه غير معترف بها لأنها ليست المماثل، وعندما يحاول هذا التيار قراءة النسوي يكون النقد وعندما يحاول كتابة النسوي يكون الإبداع" [58]

وقد جاءت مطالبات فى العديد من الأبحاث الأدبية والكتب النقدية، والمؤتمرات العالمية تطالب بإعادة الخطاب النسائى /النسوي من منظور إسلامى، بمعنى إعادة قراءة القرآن والتفاسير والأحاديث النبوية وروايات التراث الإسلامية، وكيف تجسدت صورة المرأة فيها، بما أن السلطة الذكورية تعتمد على المفاهيم الدينية والاعتقادات الثقافية فى هيمنتها وسلطتها وممارساتها الاجتماعية التى تقوم على ركيزة تفضيل الرجل على المرأة، وبالفعل فقد بدأ الاهتمام بالخطاب النسوي الإسلامى و" التطور فى إنتاج معرفة بشكل واعٍ للمنظورين الإسلامى والنسوي فى آن، وإدراك أن هذه المعرفة جزء من تيار يتكون ويتنامى تم فى الثلاثين سنة الأخيرة" [59]

إن الربط بين المنظور النسوى للمرأة وبين المنظور الإسلامى لها سيعيد خلق رؤية مجتمعية جديدة قد تساهم فى هدم أفكار ثقافية تتوارثها الأجيال؛ جيلًا بعد جيل، تجسدها الأمثال والحكايات الشعبية والتى نادرًا ما تضع المرأة فى خانة بعيدة عن الصفات السلبية واللا أخلاقية، وهى ثقافة متشعبة قديمة قدم الإنسانية غير مرتبطة بثقافة شعب ما دون آخر، ولكنها ثقافة عالمية جاء الإسلام منذ أكثر من أربعة عشر قرنًا ليعيد صياغتها، ويكفل حياة كريمة للمرأة تقوم على مساواتها مع الرجل فى العمل والجزاء، وتفضيله عنها فى مواطن دون أخرى ولكن دون أن يحط من قدرها أو يسلبها جزءًا من كرامتها أو إنسانيتها، ورغم ذلك كله فتاريخ الثقافة العربية والإسلامية حافل بشواهد وحكايات تاريخية تثبت معاناة المرأة والمتاجرة بجسدها لقرونًا طويلة فى ظل الانفتاح الثقافى على ثقافات العالم القديمة التى كانت تفتقد لروح الإسلام التى تكرم المرأة اللهم إلا بعض الثقافات القديمة وفى حقب معينة كانت تحاول أن تمنح المرأة بعضًا من الحقوق التى يستحوذ عليها الرجل بمفرده، ولذلك عندما حرصت الحركة النسوية العربية فى بداياتها على إقامة جسر متكامل يقوم بين المنظور الإسلامى والمنظور النسوي، فجاءت كتابات النساء المُبكرة الداعية لتحرير المرأة ملتزمة بمناهج الدين الإسلامى ومن أبرزهن؛ ملك حفنى ناصف، ونبوية موسى" كما كان لقاسم أمين_بوصفه رجلًا_معظم الدور الإيجابى فى تحرير المرأة المصرية، حين توج رؤيته بكتابين مشهورين هما : المرأة الجديدة،

وتحرير المرأة" ولم يهاجم قاسم أمين فى كتابيه رؤية الإسلام إلى المرأة، بل أنه تسلح بهذه الرؤية، ونادى بخروج المرأة إلى التعليم والعمل، والحياة العامة" (60).

ومع الوقت بدأ الخطاب النسوي بالانعزال تدريجيًا عن إقامة حوار مثمر مع المنظور الإسلامى لقضية المرأة والتأثر بالتوجهات العلمانية الغربية التى تتخذ من الدين عمومًا عدو للمرأة، وسببًا رئيسيًا فى نظرة الرجل إليها ونظرتها هى أيضًا لذاتها من منطلق الدونية عن الرجل، ولذلك فهى ترفض ثنائية الذكورة والأنوثة؛ ثنائية الأعلى والأدنى؛ ثنائية الإيجاب والسلب؛ ثنائيات التضاد كلها مرفوضة وهذا ما ترفضه الأديان إذ إن التضاد ركيزة من ركائز الطبيعة المُسلم بها، ولأجل هذا رفض كثير من أنصار النسوية العربية الاصطباغ بمفهوم كهذا، ولذلك استخدموا مصطلح (التصادم_التصادمية) كبديل لا ينفي كل ما هو ذكوري عن كتابات المرأة .

الهوامش:

*انظر : يوسف ميخائيل اسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة العامة للكتاب، ص24_46

(1) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ط6، دار الفكر العربي 1976، ص44

(2) يوسف ميخائيل أسعد: المرجع السابق، ص108

(3) لاسل آبْر كُرمُي: قواعد النقد الأدبي، ترجمة: محمد عوض محمد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر 1936م،ص17_18

(4) محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، مكتبة الآداب، 1957م ، ص52

*انظر د.عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص179_209

*انظر المرجع السابق: ص42_43

*انظر شكري محمد عياد: القصة القصيرة في مصر،ط3، أصدقاء الكتاب للطباعة والنشر1979، ص21

(5) المرجع السابق: ص11

(6) عباس خضر: القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى عام1930، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة2010، ص111

(7) محمود تيمور: المرجع السابق؛ ص54

(8) سيد الوكيل : أفضية الذات: قراءة في اتجاهات السرد القصصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة 2006، ص23

(9) محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، ص53

(10) عبد الرحمن أبو عوف: دراسات في القصة القصيرة المصرية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب2011، ص10

(11) زينب العسال: النقد النسائي للأدب القصصي في مصر، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب2008م، ص45

(12) سارة المُيهية مجلة النيل،العدد الرابع، ربيع ثان 1332 هـ ،ص5

(13) زينب العسال: المصدر السابق ص46

(14) أميرة خواسك: رائدات الأدب النسائي في مصر،مكتبة الأسرة1999م، ص11

(15) شكري عياد: المرجع السابق، ص73

(16) مقالة قصصية(زوجي): مجلة الجنس اللطيف،السنة الأولى،العدد الثالث،سبتمر1908م،ص80: ص84.

(17) مقالة قصصية(زوجتي): مجلة الجنس اللطيف،العدد الرابع،أكتوبر1908م، ص124: ص127

(18) مقالة قصصية(إلى الآباء): مجلة فتاة النيل،المجلد الأول،العدد الرابع، ربيع ثان 1332ه، ص144: ص147

*انظر: أميرة خواسك: المرجع السابق؛ ص218_219

(19) ملك حفني ناصف: النسائيات، مطبعة التقدم شارع محمد علي 1878م، تقديم أحمد لطفي السيد، ص72

(20) نفسه ص73

(21) نفسه.

(22) نفسه ص75

(23) نفسه.

(24) ليلى أحمد: المرأة والجنوسة في الإسلام، المشروع القومي للترجمة، ترجمة د. منى إبراهيم وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص197
(25) ملك حفني ناصف: المصدر السابق ص79.
(26) ليلى أحمد : المرجع السابق، ص195
(27) عبد الله إبراهيم : السرد النسوي،ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011م، ص25.
(28) نوال السعداوي : الأنثى هي الأصل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1974 ،ص201
(29) عبد الله إبراهيم: السرد النسوي ص23
(30) عائشة التيمورية : نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال، الهيئة العامة للكتاب2004، ص3
(31) نفسه.
(32) سوسن ناجي: خوف الكتابة: مقاربة نقدية لهوية الكتابة عند المرأة العربية، المجلس الأعلى للثقافة2013، ص113
*انظر : زينب فواز: غادة الزاهرة، دراسة حلمي النمنم، مكتبة الأسرة 2004م، ص21_31
(33) نوال السعداوي: مرور مائة عام على تحرير المرأة _أكتوبر1999،المجلس الأعلى للثقافة، مبحث بعنوان : الإبداع والتمرد في حياة المرأة المصرية، ص124
*انظر: د.محمد أبو الإسعاد: نبوية موسي ودورها في الحياة المصرية، الهيئة العامة للكتاب1994، ص23
(34) نبوية موسي: كتاب المطالعة لمدارس البنات، المطبعة الأميرية بمصر 1909م، ص38.
(35) سهير القلماوي: أحاديث جدتي، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2010، ص12_13
(36) سهير القلماوي: أحاديث جدتي ص62
(37) عبد الله الغذامي: المرأة واللغة ، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي2006م، ص52
(38) سوسن ناجي: خوف الكتابة ص109
(39) شيرين أبوالنجا: نسائي أم نسوي، الهيئة العامة للكتاب، مكتبة الأسرة2002، ص13.
(40) ممدوح فراج النابي: مجلة فصول، العدد75 شتاء_ربيع 2009، مبحث بعنوان: رواية السيرة الذاتية_رواية المرأة نموذجًا،ص41
(41) سيد الوكيل: أفضية الذات ص41
(42) نفسه ص43.
(43) نفسه : ص49 مع شيء من التصرف
(44) لطيفة الزيات:شهادة مبدعة، مجلة أدب ونقد، العدد135 _نوفمبر1996، ص18
(45) سوسن ناجي: خوف الكتابة ص129
(46) نفسه ص131.
(47) نفسه ص134.
(48) ممدوح فراج النابي: المرجع السابق ص38.
(49) سوسن ناجي: خوف الكتابة ص135
(50) نفسه، ص137
(51) محمد عبد المطلب : القراءة الثقافية، ط1، المجلس الأعلى للثقافة 2013م، ص182.
(52) عبد العالي بو طيب: مجلة فصول، العدد75 شتاء_ربيع 2009، مبحث بعنوان: الكتابة النسائية الذات والجسد، ص25
(53) سوسن ناجي: خوف الكتابة ص153
(54) نفسه ص151.
(55) زينب العسال: النقد النسائي، ص170

(56) نفسه ص146
(57) عبد الله إبراهيم: السرد النسوي ص104.
(58) شيرين أبو النجا: نسائي أم نسوي ص11.
(59) أميمة بكر وآخرون: النسوية والدراسات الدينية،ج2، سلسلة ترجمات نسوية، مؤسسة المرأة والذاكرة،2012م، ص22
(60) سوسن ناجي: الخوف من الكتابة ص144.