1

بسم االله الرحمن الرحيم

بحث

النساء والإبداع

المبدعة العربية

بين مخالفة الصورة النمطية للمرأة في الذاكرة الجماعية وبين تفكيك الخطاب السائد

. فوزية أبوخالد/ شاعرة كاتبة وأكاديمية

قسم الدراسات الاجتماعية

جامعة الملك سعود/الرياض

• البدء بجنحة: ( تعديل عنوان الورقة)

حين استلمت دعوة المشاركة في تقرير الأمم المتحدة لكتابة هذه الورقة طفقت أقلب بقلب عشاق

وعقل مستفز كل البدايات المفتوحة أمام للدخول إلى فضاءات هذه الورقة عن:الإبداع الأدبي

والفني وبناء الصور في الذاكرة الوجدانية والمتخيل الجمعي. إلا أنني لم أجد للفكاك من كمين

الذاكرة إلا البحث عن نعمة النسيان التي كان يطلبها شعراء العرب بعد حفظ واستبطان ألف بيت

من الشعر على أمل أن يمنحهم محو ريط الذاكرة من بصمات الغير طاقة إلهام جديدة للهيام في

فيافي شعرية لم يسبقهم أحد إليها من قبل.

أمتد أمامي مفارق من الطرق بتلوياتها الصحراوية ونهادها الجبلية ومنعطفاتها الغامضة

ومنحنياتها الحادة ونهايتها الهاوية أو اللامتناهية. فكانت المفارق كتلك الطريق التي رسمها

الشاعر الأمريكي روبرت في قصيدته الشهيرة "الطريق الغير مطروق" إذ تتنازعه الأهواء بين

مهبات طرق آهلة بآهات الآخرين وخطواتهم وكبواتهم ومخاوفهم والمحطات التي اجتازوها أو

التي ختموا مطافهم بها ممن سبقوه إليها وبين طرقات ليست ملطخة إلا برهجة المجهول

(Perrine,1991,80)

2

لذا لم أستطع إلا التدخل خلافا للموضوعية المفترضة لبحث علمي في إعادة صياغة العنوان

المعطى, ليصير بالصورة المثبتة في مطلع الورقة. ولعلني أستطيع أن أزيد في تبرير جنحة هذه

المخالفة بالإضافة إلى دفاعي الرومانسي السابق تبريرا موضوعيا يخرجني على المحددات

العلمية للبحث وذلك بالاستناد على مساحة الحرية التي يتيحها الأخذ بالنسبية في حقل البحوث

الاجتماعية التطبقية خاصة (الصلح والتركي,1993 :20-21 .(هذا عدا عن العامل المُرجح

والذي لعب دورا حاسما في دفعي لتغيير عنوان الورقة وهو عامل المادة التحليلية للبحث. فبعد

الرجوع بتمعن للمادة الأدبية التي جمعتها وأعدت قراءتها في صلب موضوع النساء والإبداع

الأدبي وجدتُ أن الأكثر دقة أن يكون عنوان الورقة:النساء والإبداع, المبدعة العربية

بين مخالفة الصورة النمطية للمرأة في الذاكرة الجماعية وبين تفكيك الخطاب السائ .

وذلك لما يحمله هذا العنوان من إمكانيات الكشف عن الطبيعة الإشكالية لموضوع الورقة, بين

القائم وبين المأمول, أو بين المستتب من صور المرأة في الواقع وبين المُلاحق بأحلام الصحو

والمنام معا في مخيال الكتابة الإبداعية. ولربما خلتُ أيضا أن هذا الاختيار يجنبنا الوقوع قدر

المستطاع في أي شكل من أشكال التستر على العلاقة الإشكالية المتوترة بطبعها بين سقف الواقع

وبين فضاء الإبداع الأدبي والتي تكشف عنها معظم الأعمال الأدبية والنقدية التي حاولنا قراءتها

وتحليلها.

كما بد من الاعتراف بجنحة أخرى ارتكبتها في موضوع هذه الورقة فقد كان المطلوب أن يكون

محور البحث النظر في صورة المرأة في الأدب بمنتجيه المرأة والرجل إلا أنني وجدت أن هناك

كم كبير من قراءات هذه الصورة في عموميتها مما يمكن الرجوع إليه ومنها على سبيل المثال

البحث لمقدم للأمم المتحدة بهذا الصدد (صورة المرأة في القصص والروايات العربية) ضمن

سلسلة دراسات اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا عن المرأة العربية في التنمية. وفي

كثير من تلك القراءات شروح مطولة وتحليلات متباينة عن صورة المرأة كما قدمها ذلك الأدب

في أشكاله العامة مع استنتاجات يشير معظمها إلى تقارب يكاد يكون تتطابقي عن أحادية تلك

الصورة. لذا لم أجد من المجدي في ورقة تسهم مع مطلع القرن الواحد والعشرين في صياغة

"تقرير للأمم المتحدة في علاقة المرأة العربية بالواقع الاجتماعي العربي وبعلاقات القوة والمعرفة

فيه يغيب عنها صورة المرأة عن نفسها كما تظهر في الإبداع الأدبي الذي تقدمه الكاتبة

العربية. فتلك الصورة تحديدا هي جزء من الواقع وهي في تفاصيلها تملك القدرة على الكشف عن

موقف المرأة من واقعها ومن علاقاته سواء أكانت تقوم بتكريس أو الخروج على ذلك الواقع. وقد

3

أردت من هذا الانحراف عن المركزية المعتادة في تحليل صورة المرأة أن أختبر مدى تآلف أو

اختلاف تلك الصورة التي تنتجها المرأة المبدعة مع التصور الثقافي العام وخطابه السائد ومدى

تدخلها في تشكيل صورة المرأة في ذاكرة الوجدان الجمعي.

• خلفية تاريخية مختصرة عن واقع المرأة العربية

تعيش المرأة العربية نفس شروط الزمان والمكان التي يعيشها الوطن العربي اليوم كما أنها تحمل

نفس الإرث التاريخي لمراحل المد والانحسار وحقب النهوض والانكسار التي مرت بها الكينونة

الاجتماعية والسياسية والحضارية لهذه المنطقة من العالم. وهي في هذا تواجه السؤال النسوي

والسؤال الوطني والسؤال الإنساني.

ولو قصرنا مراجعة وضع المرأة العربية من بداية مد مشروع النهضة العربي الذي طرحته عدد

من القوى الاجتماعية والوطنية مطلع القرن العشرين, فإننا سنجد أن جزء من التحسن النسبي

الذي طرأ على أوضاع المرأة في تلك المرحلة وفي مراحل لاحقة يرتبط بذلك المشروع الذي كان

قد شرع في مواجهة واقع التخلف ووقوع عدد من بلدانه تحت طائلة الاستعمار الأجنبي بمحاولة

التأسيس لخطاب سياسي تحرري جديد, كانت من ضمن أهدافه وإن لم تكن من أولوياته النظر إلى

وضع النساء كمسألة سياسي واجتماعية وثقافية يجب إعادة الاعتبار لثقلها الاجتماعي في تحقيق

العدالة الاجتماعية وفي إنجاز أي نقلة حضارية منشودة (عدي,2002 :134 .( إلا أن ذلك

التحسن النسبي الذي طرأ على أوضاع النساء كان يجري بتفاوت تلك النسبية تنازليا وبشكل مريع

على امتداد الوطن العربي. كما أنه نادرا ما كان يخرج على عباءة الخطاب السائد. فبينما على

سبيل المثال نالت المرأة حق التعليم العام في مصر نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن

العشرين مستعيدة بذلك حقها الشرعي في العلم وأحد حقوق المواطنة الأساسية في مؤسسة الدولة

العصرية, فإن المرأة في نطقة الخليج باستثناء دولة البحرين والكويت لم تحصل على هذا الحق

إلا بعد منتصف القرن بعشر سنوات( البكر,1997 :216) ( النجارباقر.2003:28(

وعلى الرغم من مشاركة شريحة من النساء في المطالبة بعدد من حقوق المواطنة الأساسية للمرأة

وفي تحمل تبعات ذلك المطلب فإن تلك الحقوق كمؤشر على "التحسن النسبي لأوضاع النساء

بالمنطقة" كانت ولا تزال عرضة للتذبذب ولعوامل شتى من الشد والجذب حسب رياح الهوى

السياسي للسلطات السائدة خارج أو داخل المؤسسة السياسية الرسمية (الصدة, 1998

2)(,:بناني,1998.:164 (ومع الأسف فإن تلك الحقوق اقتصرت تقريبا أو كادت على حق التعليم

4

وحق العمل, ومع عدم التقليل بأي حال من الأحوال من شأن هذين الحقين كمكتسبات أساسية لأي

عملية تطور اجتماعي, فإن المشكلة أنها كثيرا ما تستخدم لإعادة إنتاج الأوضاع القهرية والتتبيعية

والخنوعية للمرأة. هذا من ناحية ومن الناحية الأخرى فإن حق التعليم والعمل قليلا ما يعاضد

بحقوق المشاركة الاجتماعية والسياسية أو المساواة. ويبدو أنه في ظل تراجع مشروع النهضة

دون إنجاز حلم تأسيس خطاب سياسي تحرري يكون بديلا لما كان قبله من خطابات التخلف أو

لما جاء في خضمه من التسليم بالنموذج الغربي للتغيير أو الانقسام بين ثنائيات متضادة مثل

الأصالة إلى المعاصرة وسواهما أو ما جاء بعده من عمليات ترميم أو ترقيع لتلك الخطابات

المتخلفة او التوفيقة وإن تزيا بعض منها بمسوح عصرية وطرح شعارات ثورية, مثال ,(اليمن,

ليبيا ,العراق مصر , الجزائر) أو تمسك بعضها الآخر بالبنى التقليدية ورفع شعارات تتراوح بين

الورع وبين القيم الريعية والرعوية معا مثال , اليمن ليبيا أيضا العديد من دول الخليج العربي

(أبوخالد , 2001 :99 ,( فإنه يزال أمام المجتمع العربي وأمام النساء والرجال ما يحصى

من مشترك ملح التحديات وخبز الأحلام. وإذا نظرنا إلى القضية الفلسطينية التي تكاد تفقد هذا

المسمى بمسميات تسووية أقل ما يقال عنها أنها غير عادلة بالإضافة إلى عملية حرب واحتلال

العراق المروعة وتهديديات السيكسبيكو الجديد بإعادة تمزيق الممزق من المنطقة خاصة بعد

الاختراقات العميقة تحت مظلة محاربة الإرها بعد الحادي عشر من سبتمبر في مقابل مراوحة

مواقف الانظمة من مطلب الإصلاح والمواجهة والطريقة الغير بريئة التي تستخدم بها قضية

المرأة من جميع الأطراف المتورطة فإننا نجد أنفسنا نساء ورجالا واجيالا لاحقة في حالة لانحسد

عليها من فداحة التحديات.

• الأسئلة الرئيسي التي تبحثها هذه الورقة هي:

1 -ما هي الصورة/ الصور المستقرة في قاع الذاكرة الوجدانية الجماعية عن المرأة العربية وإلى

أي حد تسهم هذه الصورة في إعطاء المراة موقع الآخر المقصى أو الضمير الغائب؟

2 -هل يقدم الإبداع الأدبي الذي تنتجه النساء صورة إنسانية "نسوي " جديدة للمرأة بديلة للصورة

النمطية المستقرة اجتماعيا المؤسسة على أحادية النظر للمرأة ضمن الخطاب السائد التي

تبرر اختلال ميزان العدل في العلاقات الاجتماعية بالاختلاف البيولوجي بين المرأة الرجل؟

3 -ما هي طبيعة الصورة الجديدة البديلة للمرأة التي نتجها الإبداع الأدبي الذي تكتبه النساء

4-هل استطاع الإبداع الذي تنتجه المرأة في العالم العربي أن ينتج خطابا نسويا مستقلا ومتصلا

5

في نفس الوقت بالخطاب الاجتماعي والسياسي المنشود المفترض أو المأمول تميزه بتعددية

الأصوات كبديل للخطاب التقليدي المهيمن الصوت الواحد المنقسم في ثنائية متعارضة, أم أن

ذلك الإنتاج يتخذ موقفا متنكرا للنسوية يستعير فيه لغة الخطاب المستتب

• ما هي الصورة المستقرة للمرأة في قاع ذاكرة الوجدان الجماعي:

عندما نقول بالصورة المستقرة للمرأة في قاع ذاكرة الوجدان الجماعي فإن ذلك يقتصر على

صورة المرأة من وجهة نظر الرجل أو التي ساهم الرجل وحده في تصويرها وإنما يشمل ذلك

أيضا الصورة الواقرة في ذهن المرأة عن ذاتها والتي شاركت المرأة في استقرارها إما بالإستسلام

للشروط السلطوية التي انتجتها أو بعدم التدخل لصياغة أو الإعلان عن صورة بديلة للصورة

المستقرة. فما هي الصورة المستقرة للمرأة في ذاكرة الوجدان الجماعي وماهي صلتها بتمثيل

( Representation ( وليس فقط بأمثلة( Idealization (المرأة (برادة,2002 :4 .(

تتعدد المصادر التي حاولت استخلاص صورة المرأة في التاريخ الاجتماعي والتصور

الثقافي للمجتمع العربي. وبقدر تعددها تتعدد أشكال تلك الصورة وتبريراتها, وإن كان الباحث يجد

تزايدا في عدد القراءات التي تلتقي دون أن تتطابق في أن صورة المرأة المستقرة في الذاكرة

الجماعية لاتعبر عن صورتها بقدر ما تعبر عن تصور ثقافي معين أدى إلى اختزال إنسانيته

وأنوثتها معا في صورة غير منصفة. ويختصر بعض جوانب هذا التوجه هذا القول: "من المتعذر

على المرء استجلاء صورة المرأة العربية الاجتماعية في التراث، ولا سيما أن هذه الصورة

جاءت مبهمة ومشوشة" ... ترى الثقافة التقليدية في صورة المرأة تارةً لغزاً، وكائناً عجيباً

وأخرى رمزاً للغواية والإغراء، وهي رمز للشرف والعرض، وتلك قيم فوق زمانية وفوق

مكانية. ولما كانت المرأة رمزاً لشرف الجماعة، فإن الرجال يحرسون السلوك الأخلاقي للنساء،

ويخضعونه لرقابتهم. فهي تبقى خاضعة للوصاية الذكورية الأبدية، تبلغ سن الرشد، مهما بلغ

http://www.muslimwomenstudies.com ( 2005 ,عرابي" (عمرها

وقد ارتبطت هذه الصورة بتهميش محاولات النساء لإنتاج أي صورة خارج ذلك التصور. وقد

كان استبعاد النساء عن إنتاج صورهن تجسيد لاستبعادهن من فضاء إنتاج المعرفة (بيومي,

1998 :23 .(وهذا ما جعل تلك الصورة صورة مسربلة بالغياب والإقصاء.

وفي هذا الإطار يورد . عبداالله الغذامي في سياق أطروحته النقدية عن المرأة واللغة التي يبنيها

على موقف يمتلك حساسية حوارية تجاه النقد المابعد نسوي عدة صور للأنثى مقتبسة مما يعتب

6

نماذج المرأة في العصر الجاهلي (الغذامي, 200: 38 .(وفي هذه النماذج يمكن العثور على

مصدر من مصادر سيطرة صورة المرأة كآخر "مستبعد ومستعبد" في نفس الوقت, داخل تلافيف

الذاكرة الوجدانية الجماعية. ويكتسب هذا المصدر أهميته إذ قرأناه في إطار المعطى الاجتماعي

العربي الذي لم يتجرأ قط على إحداث قطيعة معرفية جذرية مع تلك الخلفية الطللية التي قام من

داخلها مثل هذا النموذج بدليل العودة النستولوجية أو الحنينية إليه في حالة أي محاولة للخروج

عليه عبر مختلف التحولات التاريخية التي مر بها المجتمع العربي(العدواني,2000 :133 .(

فالإسلام وإن نجح في جب الكثير مما كان في العصر الجاهلي من غير مكارم الأخلاق التي جاء

متمما لها فإن ذلك النموذج كمولد للعديد من صور المرأة أظهر تاريخيا استعصاء على المحو

والإزاحة خاصة في ظل ظروف اجتماعية مساندة وخطاب سياسي وتصور ثقافي يستند كل منهم

على القو والسلطة معا. أما تلك الصور بحسب الغذامي فهي تتراوح. تنفرد أو تجتمع في

الصور التالية:

1 -صورة الموؤدة

2 -صورة المعشوقة

3 -صورة الملكة

4 -صورة الصنم

وصور المرأة في هذا النموذج هي صورة المفعول به صورة الفاعل وهو ما يمكن الاستدلال

عليه بسهولة في المصدر اللغوي إلا أن المفارقة التي تجدر بالملاحظة هي أن الفاعل في هذا

السياق هو "التصور الثقافي" المستمد من سلطة الخطاب السياسي/الاجتماعي والمبني وفق مواقف

تتصادم مع مسلماته. فيقوم هذا التصور ضمن ذلك الإطار الذي يسميه الغذامي بـ"النسق"

بإنتاج مثل هذه الصور الصماء عن المرأة. فصورة الموؤدة هي صورة الانثى التي توأد وليدة أو

طفلة قبل أن تصل عمر البلوغ ومسؤولية الفعل ولذلك فإن وأدها يكون بسبب ما أتت ولكن

بسبب التصور الثقافي عن هوية الأنثى الذي يسارع إلى وأدها ليعتقل هويتها في تلك اللقطة

الجامدة المفرغة من أسباب لحياة. وهذه الصورة تلتقي مع صورة الصنم/ اللات , العزة , مناة

الغير دالة إلا على الجماد فهي تعقل ولا تنطق (الغذامي,2000 :39 .(وإذا كانت صورة

المعشوقة تنأي بالمرأة هي الأخرى عن موقع الفعل لتجعلها مجرد مخيال للإلهام والتشبب الشعري

كعزة كثير وبثينة جميل وليلى قيس (مع ملاحظة إلحاق المعشوقة بالعاشق) أو تجعلها موضوعا

7

للإمتاع , فإن صورة الملكة وإن كانت الأقل شيوعا فإنها ترمز إلى المرأة كآخر بعيد , يمد موقعه

المتعالي مسافة تفصله عن صخب وتموجات الأفعال اليومية للبشر العاديين.

يمكن أن نضيف إلى تلك الصور السابقة صورا متقاطعة معها فيما تصوره الكثير من الكاتبات

العربيات بصوت احتجاجي في الغالب, وهي صورة المرأة الغاوية والكائدة. وإن كان بد من

لفت الانتباه هنا إلى أن فعل الكتابة نفسه في بعض من الأحيان وكما ورد في عدد من شهادات

الكاتبات المكتوبة أو الشفهية في تجاربهن الإبداعية المختلفة هو شكل من أشكال التحايل على القيد

بالكيد. فتصير الكتابة نفسها نوع من الكيد لمعاندة ظروف القهر وللتتصدي أو التعدي على سطوة

الاستبعاد. ففي مقابلة تلفزيونية مع سحر خليفة (1995 (تروي كيف أنها كانت تكيد لضيق جدران

البيت بفضاء الكتابة فتجلس طفلة لتراقب لها الطريق من النافذة حتى إذ أقبل الرقيب تسارع إلى

إخفاء ريش الكتابة والعودة إلى الهيئة المنزلية للمرأة بحسب التصور المعطى. وهناك شهادات

جارحة أخرى مثل (مقابلة تلفزيونية مع الروائية البحرينية فوزية رشيد) (شهادة للكاتبة المغربية

ليلي) , (ندوة حوار بين عدد من الكاتبات السعوديات , 1995 :89-123 .(كما أن هناك تحليل

للكيفية التي تقلب فيها كتابة المرأة بعض المفاهيم والصور السائدة فيصير هناك معاني متحركة

وجديدة للمرأة الغاوية أو الكائدة بإعطائها صورا جمالية ومضامين اجتماعية لم تكن في حسبان

التصورات القديمة (أبوخالد,1997 :317 (

وبينما تنحدر صورة المرأة الغاوية من التصور الثقافي المأخوذ عن القصص التوراتي والأنجيلي

لدور المرأة الأفعويي الإغوائي الذي أدى إلى الطرد من الجنة كما يقول . كمال أبو المجد, فإن

صورة الكيد يمكن إرجاعها إل نساء متكأ إمرأة العزيز بقطعها من سياقها في القصص القرآني

من سورة يوسف (عليه السلام). وهناك في الذاكرة الوجدانية الجماعية أيضا صورة المرأة

الشيطانة تقابلها صورة المرأة القديسة (وهي قداسة تكتسبها المرأة إلا بالقدر الذي تتنكر فيه

لذاتها البشرية ولحاجاتها الطبيعية وتظهر طاقة ملائكية في أن تعيش لغيرها وبغيرها مثل صورة

الأم وصورة الأرملة (التي ترفض الخطاب وفاء للزوج الميت ). وهذه كلها صور حدية فيها

تجريد للمرأة من خصائصها الإنسانية سواء جاء ذلك التجريد بهيئة ملائكية أو بصورة شيطانية.

كما أن الكثير من هذه الصور الحدية ينحو لإعطاء المرأة خصائص تتسم بالسلبية وتضعها في

قوالب تجعلها بالضرورة على مسافة مشبوهة كآخر محفوف بالمحاذير.

ويضاف إلى ما تقدم تلك الصور التي شاعت عن النساء في العصور الوسيطة للحضارة العربية

الإسلامية وما بعده. وهي صور تنقسم أيضا على نفسها إنقساما حديا آخر بين صورة النساء

8

الغامضة ككائنات مرئية ولا مسموعة بما فيهن الحرة والرقيق تعيش داخل الحريم المغلق بعيدا

عن مجرى الحياة العامة, وبين صورة فضاحة للنساء تتمثل في صورة الجواري القنان.

وبينما تحصر الصورة الأولى وظيفة المرأة داخل الحريم في الطاعة العمياء والإنجاب /الزوجة

الودود الولود, فإن صورة الجواري والقنان تعني حصر وظيفتهن الاجتماعية في الأنس أو

المؤانسة والإمتاع. وهذه الصورة بما تفرضه علي النساء من شروط قاسية ليكتسبن صفات غير

بشرية هي الأخرى, تلتقي كما ترى فاطمة المرنيسي في مكوناتها القائمة على الأروتيكية والإثارة

الغريزية والخضوع مع صورة الجيشا اليابانية (فاطمة مرنيسي, 2000 :7 (وبينما تثير صورة

حرائر الحريم مشاعر متحفظة تجاه النساء , فإن صورة المرأة في دور الجواري والقنان تخلق

حالة ملتبسة من "الكره والوله" في آن تجاه المرأة في الذاكرة الوجدانية الجماعية. وإن كانت

تخلو في الحالتين من نظرة التقليل من شأن المرأة . فالموقف المتحفظ في الحالة الأولى يحمل

نوع من الشك المبطن في أهلية النساء لغير الطاعة والإنجاب. والموقف في الحالة الثانية يحمل

موقف سافر يعبر عن نظرة الاتهام. والإدانة لعفة النسا . وكلا الموقفين يخفى ما ينتجه من

استخفاف بكرامة النساء وما يستبطنه من علاقات القوة اللامتكافئة.

وإذا كان باستطاعة الباحث كما فعلت فاطمة مرنيسي أن يجد صورا مغايرة لهذه الصور وهي

ربما أكثر إنصافا في النظر للمرأة ولطاقاتها الإنسانية ووظائفها الاجتماعي في المدون من

الأدبيات التراثية التي وضعت تاريخيا عن النساء مثل كتاب الطبقات الكبرى لابن سعد الذي

عني بالتدوين لدور صحابيات الرسول صلى االله عليه وسلم في انطلاقة الحضارة الإسلامية

وكعمل بن حزم في أمهات الخلفاء وكتاب بن طيفور في بلاغات النساء (مرنيسي,2000 :198 , (

فإن هذه الصور تعكس إلا جانبا يعاني من التعتيم الشديد في ذاكرة الوجدان الجماعي. فإذا كان

للغرب استيهاماته عن حريم الشرق حيث يعطي فيه النساء تلك الصور المستسلمة والسلبية تجاه

مصائرها كما تبرهن أطروحات الاستشراق النقدية كأطروحة إدوارد سعيد وكطرح اطمة

المرنيسي في هذا السياق , فإن التصور الثقافي السائد لصور النساء بالعالم العربي يملك هو أيضا

استيهاماته التي غالبا ما تستبعد صور المرأة الإيجابية وتحصرها في الاستثناءات بينما يروج في

ذاكرة الوجدان الجماعي صور من تشغلهن إلا مكائد النساء للرجل , والدسائس النسائية بين

النساء والنساء في سبيل الرجل. مع النظرة الاستخفافية بكل ما يمثل العالم الخاص الذي اعتبر

حيزا مقتصرا على النساء تربطه بالفضاء الخارجي إلا علاقة إلحاقية تنكره كجزء من تركيبة

المجتمع. وتشهد المراجعات النقدية للكثير من المواقف الفقهية في قوق النساء لتلك الحقب

9

الوسيطة على تلك الصور التي تنزع إلى خلع الأهلية والرشد عن غالبية النساء كما جاء في بحث

. عزيزة المانع الذي تكشف فيه عن الكيفية التي تدخلت فيها مرجعية التصور الثقافي عن

"قصور المرأة" لدى عدد من الفقهاء في صياغة كثير من الآراء الفقهية التضيقية على المرأة في

فقه المعاملات (المانع, 2004 .(وقد ساعد على استفراد هذه الصورة بالذاكرة الجماعية وانعكاسها

في المجال الفقهي غياب المرأة عن المشاركة في انتاج المعرفة الفقهية.

يقابل صور النساء التي تغل معظمها كما تقدم معنا مسلمات التصور الثقافي داخ شرنقة(الخطاب

السياسي/الاجتماعي السائد) بتلك الغلالة السوداوية المنفرة صورة المرأة "المثال النادر". وغالبا

ما تستخدم هذه الصورة "المثال النادر" لتأكيد قاعدة قصور النساء. وصورة المرأة "المثال النادر"

بهذا المعنى ما هي أيضا إلا خروج على القاعدة المتعارف عليها في نظرة التصور الثقافي للمرأة.

وهي صورة قليل ما يجري تداولها بشكل إستلهامي يمكن تعميمه على عموم النساء أو يمكن أن

تتمتع بقيمته المعنوية عامة النساء ناهيك عن تحويله إلى "مثل أعلى" يمكن أن تحتذي به كل

النساء. أو حالة تملك أدوات تتحدى تلك الصور المستتبة. صورة المرأة البلقيسية الملكة

"الديموقراطية" التي تستشير قومها (زين العابدين, 1425هـ) , صورة زرقاء اليمامة التي رأت

أبعد مما رأى قومها (المانع,1997 :94 , (صورة المرأة الشهرزادية التي تخوض معركة بنات

جنسها وتغير أقدارها بسيف الكلام (وإن كانت هذه الصورة غالب ما تقرأ قراءة ملتبسة تعطيها

النقيض وضده) , وصورة أمراة فرعون التي استطاعت أن تكون لها موقفا عقيديا يخالف سلطة

فرعون البطاشة المطلقة التي كان يخولها لنفسه بادعاء الربوبية , صورة ليلى بنت الأزور ,

صورة شجرة الدر, صورة أليسار, صورة جميلة بوحيرد وسناء محيدلي, وليلى خالد وقبلهن

صور الصحابيات المكافحات , صورة سمية الياسيرية, صورة أسماء التي تمشي في جنح

الصحراء وحلكة الليل وحدها إلى الغار, صورة المرأة التي جادلت الرسول صلى االله عليه وسلم

في زوجها , صورة خديجة التي عرضت الخطبة على رسول هذه الأمة وآزرته في الدعو ,

وقاسمته الحصار ,صورة المرأة التي أجارت وأعطت اللجوء للرجال, صورة الخنساء وولادة

وليلى الأخيلية كلها صور تراكمت عليها قرون من التعتيم أدت إلى الانقطاع المعرفي عنها إن لم

يجري ضدها نوع من القطيعة المعرفية التي تخفي اختلاف خطابها عن الخطاب الذي نجح في

تحييدها عن المجرى العام للحياة وللتاريخ الاجتماعي. ولذا فهي صور تقر في ذاكرة الوجدان

الجماعي إلا على أنها "المثال النادر" "المثل الأعلى" الذي يطال من قبل عامة النساء والذي

ليس للمرأة الحق في استعادته أو الاقتراب منه. إذ أن الإقرار بما تجسده هذه الصور القدرات

10

الطبيعية عند النساء في الحكمة والعقلنة والعدل والرشد والخيال والنطق وسواها من ملكاتها

كإنسان سوي ينقض المسلمات التي يبني التصور الثقافي/الخطاب عليها إباحة "استبعاد واستعباد

المرأة " بصور تتلون مع كل عصر من المحظيات إلى عارضات الأزياء وفتيات الإعلا

وغانيات الفيديو كليب, ومن ذوات الخدر إلى الموجودات بقوة اليوم في الحياة العامة ويجري

التعامل معهن وكأنهن غير موجودات سواء جاء ذلك بصورة الغلبة على الأمرمن قبل الغالبية أو

جاء بالمجارات من البعض.

"ولا أستطيع في ختام هذا الجزء من الورقة أن أقاوم تلك لكلمات التي حفرتها أمراة رمحية في

مجرى دمي ونسفت بها مسلمات ذاكرتي المدرسية قبل أن أشب عن الطوق حينما جلجلت صرخة

في وجه سيدة محجبة يبين منها إلا إستدارة وجهها بأن تغطي وجهها فقالت "ليست الصرخة إلا

لمحو ملامحنا من وجهوهنا " كأن الغطاء ليس للاحتشام بل نحت صورة صماء معبأة بالفراغ

أو الأخيلة الخاصة عن هذا الفراغ. ليس لنا إلا أن نسفرعن أنفسنا ونخيب نحوت المحو".

(الهاشمي نور, 1975 .(

• بين صورة تؤالف وصورة تخالف:

تحت هذا العنوان نعمل على بحث الأسئلة البحثية الأخرى التي تطرحها هذه الورقة

النمطية المستقرة اجتماعيا المؤسسة على أحادية النظر للمرأة ضمن المنظومة القيمية السائدةهل

يقدم الإبداع الأدبي الذي تنتجه النساء صورة إنسانية جديدة للمرأة بديلة للصورة

التي تبرر اختلال ميزان العدل في العلاقات الاجتماعية بالاختلاف البيولوجي بين المرأة

الرجل؟

- ما هي بيعة الصورة الجديدة البديلة للمرأة التي ينتجها الإبداع الأدبي الذي تكتبه النساء

في نفس الوقت بالخطاب الاجتماعي والسياسي المنشود المفترض أو المأمول تميزه بتعدديةهل

استطاع الإبداع الذي تنتجه المرأة في العالم العربي أن ينتج خطابا نسويا مستقلا ومتصلا

الأصوات كبديل للخطاب التقليدي المهيمن ذي الصوت الواحد , أم أن ذلك الإنتاج يتخذ موقفا

متنكرا للنسوية يستعير فيه لغة الخطاب المستتب

نظرا لتشابك هذه الأسئلة وتداخلها فأنني لن أعمل على تجزئتها في محاولة البحث والتحليل بل

سأعمد على عكس ذلك إلى محاولة التعرف على ما تحمله من ترابط عضوي وجدلي في تشكيل

الصورة/الصور البديلة للمرأة في الأبداع الأدبي لعدد من الكاتبات العربيات على ائتلافها أو

اختلافها مع تلك الصور النطية المستقرة في ذاكرة الوجدان الجماعي

11

بداية بد من القول إننا نؤسس هذه الورقة على موقف مبدئي معلن يكون له معترضين وهو

أن الكتابة الإبداعية بحد ذاتها هي فعل تمرد. وفي هذا فنحن نتفق مع تلك الرؤية التي ترى الكتابة

فعل من أفعال الحرية وإعادة لصياغة الذاتي والمجتمعي (الزيات,1992 . (والكتابة فعل تمرد

ليس بالمفهوم الجمالي والتخييلي وحسب ولكنها فعل تمرد بالمعنى الاجتماعي على وجه

التخصيص بشهادة موقف المجتمع من تجرأ المرأة على اقتحام عالم الكتابة بالوطن العربي منذ

تاريخ الكاتبات الأوائل مطلع القرن الماضي كزينب فوازوعائشة التيمورية وملك حفني ومي زيادة

والتي انتهت ببعضهن نهاية درامية كنهاية مي زيادة في عصرها ونهاية درية شفيق القريبة إلى

مرحلتنا التاريخية اليوم التي واجهت فيها الكاتباتان الكويتيتان ليلى العثمان وعالية شعيب القضاء

بتهمة الكتابة (العثمان,2000 . ( وتلك التهم وإن قالت بالاستناد على حيثيات محددة من إنتاج هذه

الكاتبة أو تلك فإن الكتابة كتهمة بالتمرد لاتزال مشرعة في وجه العديد من الكاتبات العربيات

بمسميات شتى وإن اختلفت المبررات ودرجة التضييق والملاحقة باختلاف البيئات الاجتماعية

لبلدان الوطن العربي. وفي هذا غالبا ما يجري محاكمة الإبداعي بما هو غير إبداعي وبتحكيم

سوء الظن على حسن المظنة بالمرأة الكاتبة بالإحتكام في الغالب إلى واحدة أو أكثر من مرجعيات

تلك الصور النمطية التي تناولنها مثل صورة المرأة الغاوية أو الشيطانة أو سواهما. هذا مع

ملاحظة أن تهمة الكتابة غالبا ما يجري توجيهها والملاحقة بجريرتها بصورة استباقية وكأن

رؤوسا يراد قطافها قبل أن تينع وذلك تحسبا لما قد تطرحه أو تجر إليه من قلب السحر على

الساحر بتعرية تصورات الإقصاء وتقديم بدائل مساوية وسوية.

ورغم ذلك أو بسببه بالإضافة إلى أسباب متشعبة أخرى, فأن البحث في سؤال هل يقدم الإبداع

الأدبي الذي تنتجه النساء صورة جديدة للمرأة بديلة للصورة النمطية يوصلنا من خلال تحليل

عدد من صور المرأة التي يقدمها هذا الإبداع الأدبي إلى أجابة قاطعة على السؤال بنعم أولا.

فالقراءة التحليلية للعديد من الأعمال الإبداعية يشير إلى احتمالات متباينة تتوزرع او يمكن أن

تأخذ على عدة أوجه. كما أنه يمكن من خلالها التوصل إلى قول صل يبرء المرأة من دمها أو

آخر يكتفي بلوم الضحية أو يميل إلى لعن كثافة الظلام مما لايرى في تلك الصور إلا شموعا

نحيلة في مهب الخطاب المستتب غير قادرة وحدها على إضاءة الصورة البديلة. فتلك الصور

متنوعة ومتعددة بعضها جامح وبعضها جانح وبعضها زائح أو مزاحم بعضها نقضي وتفكيكي

وبعضها رأبي وتوفيقي أي أنها تمتد من أقصى يمين التآلف إلى أقصى يسار المخالفة. حتى ما

يقع منها تحت سطوة الصور السائدة أو يستسلم لبعض سلطاتها المرجعية في تلافيف الذاكرة وفي

12

قسوة الواقع يشارك في حلم التحدي. أما نسبة النجاح في هذا التحدي الإبداعي والاجتماعي معا

فما زالت مفتوحة على عدد من الاحتمالات مع ملاحظة أن الكثير من تلك الصور وخاصة

المخالف منها للتصور الثقافي السائد وخطابه المهيمن يطل إلا من الشقوق والفجوات.

• الصورة لقطة ضوئية أم حفر الذاكرة

في محاولة تقديم امثلة على عض تلك الأوجه والإحتمالات قمنا بحصر إجرائي ليس إلا لعدد

من صور المراة العربية كما أجتهدنا في قراءتها واستنباطها من عينة من الأعمال الإبداعية

السردية والشعرية التي قدمتها كاتبات من مختلف بلدان الوطن العربي منذ مطلع الستينات, ممن

يعشن في مواقع مختلفة داخل الوطن أو يتوزعن على المنفي/القسري أو الاختياري, بالغرب

غالبا. وهذه الصور هي:

صورة المرأة المناضلة

صورة المرأة المستلبة

صورة المرأة المتمردة

صورة المرأة المتعددة

قبل إن ندخل إلى محاولة تحليل هذه الصور والكشف عن الشكل الفني والمضمون الاجتماعي

وقلق الأسئلة الفلسفية والنسوية والسياسية والثقافية في معمارها وتشكلها المستمر معا, بد من

التنبيه إلى أننا إنما نقدم هذه الصور على سبيل المثال وليس الحصر للصورة التي يقدمها الإبداع

الأدبي لعدد من الأديبات كبديل لما تقدم طرحه من الصور النمطية وباعتبارها من الصور الملحة

في المشهد الثقافي العربي سواء في الكتابات الفكرية والأكاديمية أو في كتابات الإبداع والنقد

الأدبي وسواء كان منتجوها رجال أو نساء. ولا بد من شد الانتباه أيضا إلى التعددية والدينماكية

التي تستبطنها هذه الصور بما فيها صورة المرأة المستلبة كما سنناقش لاحقا. كما أننا في هذا

المقام نحرص على لفت النظر إلى تعدد أخيلة كل صورة من الصور المشار إليها. فهي على

خلاف العروس الصينية التي تكون كل عروس من بطاناتها المتعددة نسخة من الأخرى في تشابه

بينهن يصل حد التطابق الممل, فأن أخيلة كل صورة من هذه الصور الجديدة المقترحة في

13

الأعمال الأدبية يحتمل أن تكون نسيج وحدها, وقد تختلف اختلافا ضديا مع الأخري أو تتكامل

معها او تنقسمان في تكوين جديد..

• صورة المرأة المناضلة :

.

نرى بداية أن نسأل ما المقصود بصورة المرأة المناضلة, هل هي صورة المرأة التي تحمل

السلاح أو المراة التي توزع المنشورات تنضم للاحزاب السياسية مثل ويني ولسن أو هي

المرأة التي تتحمل بقوة شكيمة السجن والتعذيب أو التي تعقد اللقاءات " المختلسة للقراءة والحوار

ومقاومة انهيار الحرية كما في لوليتا الإيرانية, أو تلك التي تسير في المظاهرات وتشهر صدرها

للرصاص المعادي للحريات كأنجلى ديفيز, أو التي تعيش شظف العيش والعنصرية وتقاومهما

بشراسة كالبطلات الهامشيات لتوني موريسون, وكبطلات الواقع اليومي على أرض فلسطين

والعراق أو هي مزيج من أولئك النساء في اشكال قد تأتلف او تختلف ولكنها تتقاسم مشترك تأليف

هذه الصورة لمؤلفة منهن جميعا.

وفي بحث هذا السؤال نجد أن صورة المرأة المناضلة لها امتداد تاريخي نسبي في تجربة الإبداع

الأدبي العربي الحديث سواء فيما كتبه الرجل أو ماكتبته المراة على وجه التحديد مما جاء كاشفا

عن تعدد وتنوع في صورة المرأة المناضلة طالما كان مهمشا أو مسكوت عنه إذا لم يكن يستبعد

حينها من التعريفات الاكاديمية للنضال. فبداية كانت صورة المرأة المناضلة التي كشف أسرار

مجابهاتها الجارحة على مختلف الجبهات غسان كنفاني في هيئة (أم سعد) الرثة والشامخة التي

جاء أحد عناوين مجموعاته القصصية حاملا اسمها. تلك المرأة الفلسطينية التي قدمت كالأم

لمكسيم جوركي رمزا نضاليا عالميا للمرأة . فكانت ملامح أم سعد وقامتها الممشوقة بفعل تحديات

العمل والأمل معا تستبطن وفي نفس الوقت تسفر عن صور النساء في دورة الكفاح اليومي

البسيط والشرس للمرأة العربية ممن يقمن في المخيمات الفلسطينية كأ سعد أو في "خيام أخرى"

على امتداد الأرياف والمفاوز والسواحل من المحيط إلى الخليج بالوطن العربي. وكانت تلك

الصورة النضالية تعبير عن ولادة أخيلة إبداعية جديدة للمرأة العربية نادرا (قبل نهاية الستينات

الميلادية من القرن العشرين) ما كانت تلتفت إليها كاميرات لكتابة أوعين الكتاب العرب نساء

ورجالا.

14

وقد تساوقت تمرحلا زمنيا مع تلك الصورة صورة أخرى حاولت اقتحام تلك الصور النمطية

للمرأة العربية في ذاكرة الوجدان الجماعي من زواية جديدة . فبعد أن كان الشاعر العربي وحده

هو من يحل له التشبب بالبطولات ودخول مغامراتها بفحولة قصائد عامودية عصماء, تجرأت

شاعرة عربية على إقحام نفسها عنوة في العمل الفدائي وفي تجربة شعرية رائدة وهي تجربة

قصيدة النثر في وقت مبكر نسبيا فخرج ديوان أمل جراح رسائل أمرأة دمشقية إلى فدائي

فلسطيني (1970 (معلنا عن شكل من أشكال الاختراق اللغوي والثقافي لتصور النمطي الساكن

في ذاكرة الوجدان الجماعي عن المرأة العربية. ومن المهم أن نذكر أن تلك المحاولات لرسم

صورة جديدة للمرأة العربية قد ارتبطت بمد أدب المقاومة الذي شهدته الساحة الثقافية الفلسطينية

وامتدت عدواه إلى جميع ساحات الثقافة العربية وأدبها الحديث عل امتداد الوطن العربي بتفاوت

نسبي بين العواصم السياسية. وهذا في تقديرنا مما يعد مؤشرا أبداعيا واجتماعيا مع استقلالية

نسبية لآحدهما عن الآخر على توالد صورة المرأة النضالية من رحم النضال التحرري العربي.

ففي قراءة لمشاركة الكاتبة العربية في بلاد المغرب في الإبداع الأدبي إشارة إلى أن الحضور

الأدبي الأولي للكاتبة المغاربية كان حضورا ممتزجا بالحركة الوطنية التحررية وامتدادته وأن

تلك المشاركة لم تبتعد عن ذلك المد بمعناه التحريضي والمتعالي عن المخبوء في الخطابات

المتداولة إلا بعد عقود من تتابع استقلال أقطار المغرب (برادة,2002 :2 (

ومن الملاحظ بتتبع حالة الساحة الثقافية العربية أن هذا الإمتداد التاريخي فيما قدمه الإبداع الأدبي

الذي كتبته المرأة على وجه التخصيص شهد تصاعدا متوترا في وتيرته يمضي في إضافة مزيدا

من وضوح إن لم يكن حدة ملامح صورة المرأة المناضلة دون أن خلو ذلك من تذبذب وتموجات

تبادل التأثر والتأثير ليس فقط بمد وجزر الواقع العربي ولكن أيضا بحالة التحولات في التنظير

الحداثي وخاصة بعد تبلور الاتجاهات الفكرية والأدبية الحديثة لما بعد الحداثة وما بعد الكولونية

وما بعد البنيوية وما بعد الاتجاه النسوي الستيني الحياة كما في الأدب. فصار هناك مساحة

للجدل بين الإنساني والوطني والنسوي وأبعاد حياتية أخرى في الإنتاج الأدبي الذي تكتبه المرأة

والرجل معا , مما ينحو لتوسيع دائرة الحرية في تشكل الصورة النضالية للمرأة بأشكال انسانية

متعددة تقتصر على الأدوار البطولية الخارقة التي كثيرا ما كانت تستبعد المرأة من صور

الكفاح لاحتكامها في الغالب إلى مقاييس الفروسية الذكورية "القروسطية" بمعانيها المطلقة المتنكرة

للنزعات البشرية باطيافها اللامتناهية.

15

وفي هذا يجد الباحث لمسيرة الإبداع الأدبي الحديث الذي انتجته المرأة العربية صورة تلك المرأة

التي تحمل روحها على كفها ليس لتؤدي دور الضحية ولكن لتقوم بعمل نضالي "بطولي" يأتي

كتعبير عن اختيار وإرادة حرة تملك المرأة حق الأهلية والرشد لتحمل مسؤوليتهما. والمرأة في

هذه الصورة ترتكب مثل هذا الفعل النضالي عن سابق عمد وإصرار بعدة أشكال, أي واء تطلب

الأمر منها أن تحمل "الكالشنكوف" على كتفها أو القيام بتوزيع المنشورات أو الانتماء حزبيا أو

تتطلب أشكالا أخرى من النضال أو تطلبها جميعا . وإن كانت تلك الأشكال النضالية بتعدد أبعادها

في المواجهات "القتالية" أو الحزبية أوالسياسية المباشرة من المجالات التي لم تتردد المرأة في

اقتحامها كما لم تني أو تنثني على عقبييها في تحمل تباعاتها المرعبة. وذلك أيضا ما تلمح إلية

تجربة الكاتبة العربية على امتداد تاريخ الإبداع الأدبي في محاولة نحت صورة المرأة المناضلة,

من على سبيل المثال رواية حميدة نعنع الوطن في العينيين (1979 (إلى رواية الغلامة لعالية

ممدوح (2000 .(

ولا بد هنا من التوقف للأشارة بشكل خاص في سياق البحث عن الملامح الأولي لصورة المرأة

المناضلة من الإشارة إلى تجربة لطيفة الزيات المبكرة والرائدة أيضا في تقديم أعمال سردية في

هذا التوجه ومنها على وجه التحديد روايتها الباب المفتوح(1960 ,(حيث تنتهي الرواية إلى رسم

الملامح الأولية لصورة المرأة المناضلة ليس نضالا اجتماعيا وحسب بل نضالا على جبهة

المواجهة العسكرية حيث تنضم بطلة روايتها إلى المقاومة الشعبية ببور سعيد إثر العدوان الثلاثي

على مصر وطنها. وإن كانت تلك الرواية من الأعمال الأدبية المؤسسة لصورة المرأة المتمردة

أيضا كما سنناقش لاحقا.

غير أنه إذا كانت رواية حميدة نعنع "الوطن في العيينن" في مرحلة تاريخية لاحقة وتحديدا في

عقد السبعينات الذي كان مهجوسا بتقديم المرأة في الصورة النضالية البطولية الخارقة هي واحدة

من التجارب البكر لتلك المرحلة التي حاولت تقديم صورة المرأة المناضلة في صورته السياسية

والجبهوية فإن عالية ممدوح في رواية الغلامة بفارق توقيت المرحلة وبما تحمله هذه المرحلة مع

مطلع القرن الجديد من تحولات في الواقع وفي الطرح الثقافي كما ناقشنا أعلاه قد قدمت صورة

أخرى من الصور النضالية للمرأة بهيئته الإنسانية الأبعد عن التصورات المثالية لفعل النضال

والبطولة بمعانيها المتعالية. حيث تخفي الهويةالنضالية للصورة تلك الملامح النسوية والإنسانية

بالتباساتها المتعددة إن لم يكن بتشظياتها وانشطاراتها .

16

ومن بعض الإسهامات الهامة الأخرى في ذلك الاتجاه على سبيل المثال الحصر ما قدمته سحر

خليفة في عدد من أعمالها الروائية وخاصة في رواية الصبار (1976 (وعباد الشمس (1984 ,(

وبعض الصور التي حملتها روايتها اللاحقة مثل رواية باب الساحة (1990 ,(وروايتهاالأخيرة

ربيع حار(2004 .(وإن كان الباحث في صورة المرأة في أعمال سحر لمرحلة التسعينات , مع

ضرورة الانتباه للتحولات المرحلية سواء في مسار القضية الفلسطينية التي تشكل مسرح العمليات

لتلك الأعمال أو في تطورات المواقف , الرؤية , والأسلوب لتجربة اللكاتبة يجد أنه رغم توجهها

تقديم صورة الوجه الحديدي للمراة في النضال كما هي في عباد الشمس فإن تلك الصورة في

إعادة قراءتها تفضح عن تشكيك مبكر في مطلقية تلك الصورة البطولية . وهذا ما يجعل صورة

أخرى تخرج من معطف صورة المرأة المناضلة كما قدمتها خليفة وهي صورة المرأة المتعددة/

المتشظية كما سنناقشها.

وقد أضافت عدد من الكاتبات العربيات أخيلة أخرى لصورة المرأة المناضلة. ومنها أخيلة المرأة

الرومانسية , المرأة الأم , المرأة العاشقة أو المرأة المتسلطة, المتعصبة أو المناضلة المخذولة أو

المنكسرة أو سواها من الأخيلة ومن أمثلة تلك الصور ما اجترحته رجاء نعمة في روايتها كانت

المدن ملونة , وعلوية صبح في مريم الحكايا وغادة السمان ونجوى بركات في روايات كل منهما

عن الحرب اللبنانية , وكذلك عدد من قصائد الشاعرة الفلسطينية روز شوملي وقبلها الشاعرة

البحرينية حمدة خميس . وفي قصيدة لروز بعنوان غيمة أم أمرأة واحد من تنوعات تلك الصورة

المناضلة:

من رقتها

تكسر ضلعا كلما سارت

من صلابتها

تواصل المسير

عندما انكسر آخر ضلع لها

قالت: لأخلع هذا الصدر

وأواصل عارية

وتعد أنسنة صورة المرأة في الإبداع الأدبي نجاحا للكاتبة العربية في خلع "الصورة القدسية

الملائكية" عن المرأة بموروثها النمطي في ذاكرة الوجدان الجماعي, فهي وإن كانت تقوم بدور

17

نضالي ليس مطلوبا منها أن تكون صورة طبق الأصل عن المجدلية. فصورة المرأة المناضلة هنا

يعاد صياغتها إبداعيا دون العودة لمرجعية تلك الأوعية القديمة الواقرة في ذاكرة الوجدان

الجماعي التي كانت ترى صورة إيجابية للمرأة إلا إذا نزعت عنها سماتها البشرية.

صورة المرأة المستلبة:

لعل لو أن باحثا عني بتسجيل الجانب الإحصائي لهذه الصورة من صور المرأة العربية في

الإبداع الأدبي الذي انتجته الكاتبة العربية لوجد أن معظم تلك الأعمال الأدبية لم تخلو بصورة أو

أخرى من تلك الصورة فيما قد تزيد نسبته على 80 .%فلا يخلو عمل إلا فيما ندرخاصة في

مجال السرديات الأدبية /قصة قصيرة , رواية , سيرة , شهادات أدبية من تلك الصورة بل أنه

حتى في المجال الشعري وهو مجال في رأيي شخصيا أكثر شفافية من حمل لك الصورة المجعدة

اجتماعيا كأشرعة علجتها العواصف لم ينجو من الإرهاق الجمالي بتعبير .سلمى خضرا

الجيوسي ومن الضجر الاجتماعي الذي لحق بتلك الصورة عن المرأة العربية لفرط تكرارها.

والأنكى أنه لتكرار هذه الصورة من ناحية ولتبعات انتشارها من الناحية الأخرى خطورة ذات

حدين . فمن ناحية نجد أن تكرار تلك الصورة قد أعطى ذاكرة الوجدان الجماعي نوعا من

المصل أو ما يشبه اللقاح ضدها أو ضد التأثر بما تجأر به من شكوى. ومن ناحية أخرى فإن تلك

الصورة قد خلقت تداعيات في ذاكرة الوجدان الجماعي تلتقي مع بعض صور المرأة في نماذج

التصو الجاهلي التي ناقشناها آنفا/ صورة المرأة المعشوقة من حيث اتسام تلك الصورة بالضعف

أوالغواية التي تنسب بحسب ذلك النموذج إلا لعامل الأنوثة البيولوجي للمرأة مما خلق مقابل

حالة المناعة ضد هذه الصورة حالة إدمانية مقابلة في الذاكرة الوجدانية العامة تستمرء استمرار

هذه الصورة وتستمتع بما تبديه من استلاب للمرأة.

وقد يكون لنزار قباني نصيب الأسد في تحمل أوزار الانتشار الهشيمي لصورة المرأة المستلبة

بالمعنيين السلبي والايجابي للأوزار, وإن كان شعره خاصة في مسيرته الشعرية الأولى قد عمل

على تأجيج الحالة الثانية دون الأولى من أمثال قصيدة " أيظن " "حبلى " "اللحن الفرنسي " والكيفية

العشقية التي قدمها بها شعريا مما عاد بالمرأة إلى نقطة البداية كمعشوقة أو كموضوع إلهامي ليس

إلا. هذا دون أن تعني هذه الإشارة اختزال للتجربة الشعرية المتعددة الابعاد للشاعر ولاضافاته

18

الغير مسبوقة لعناصر ماء الشعر في هذا النقطة النقدية. كما أن هذا يعني أن هذه صورةالمرأة/

المستلبة لم تعبر عنها الكاتبة العربية قبله وبعده.

وهنا أحدد القول بأن هذه الصورة وبكل ما قد يؤخذ عليها من مآخذ النقد الاجتماعي والنقد النسوي

والنقد الإبداعي أيضا قد نالت من الكاتبة العربية عناية شديدة في محاولة جادة للتنوع في تناولها.

وإن كان بعض هذا التنويع يرتبط بالمرحلة التاريخية للأثر الأدبي, فإن التصاعد المرحلي لم يكن

شرطا ملازما لتحديد نوعية هذه الصورة إلا بقدر نسبي. غير أننا نرى إمكانية تحييد البعد

المرحلي في التحليل إذ يخفى تدخل بصمات المرحلة التاريخية للعمل في تحديد بعض ملامح

تلك الصورة وإن كان أمر ذلك التنوع في صورة المرأة المستلبة قد يتعلق على تفاوت باختلاف

البيئات الاجتماعية في الوطن العربي واختلاف وتيرة تحولاتها أكثر من مجرد تعلقه بتعاقب

المراحل التاريخية بحد ذاته. ففي دراسة عن القصة القصيرة وتطورها في كتابة المرأة السعودية ,

(حيث أن القصة القصيرة أكثر الأشكال الأدبية استقطابا لمعظم الكاتبات السعوديات مقارنة بالشعر

أو الرواية), تقدم سعاد المانع ثلاثة أجيال من الأصوات القصصية من مرحلة الستينات إلى

التسعينات. وتص من خلال تحليلها لنماذج متعددة منها إلى استنتاجات عدة نجد فيها ما يشير إلى

تطور حركة تلك الصورة داخل رحم المرحلة. فهي وإن قالت بأن الإطار المهيمن على كتابات

المرأة في كل الفترة هو تبني مشكلات المرأة والدفاع عنها فقد وضعت يدها على ما اعترى تلك

الصورة من تغير واختلاف في زوايا النظر وفي تقنيات السرد معا.( المانع , 2002 :149(

على أن باستطاعة الباحث أن يجد أن البدايات كانت أكثر تمثيلا لتلك الصورة في أشكال مطمأنة

حيث لعب التصاعد المرحلي دورا وإن كان نسبيا, بما يشي بالمراوحة التاريخية التي يعيشها

الوطن العربي, رفع وتيرة القلق والتساؤل حول طمأنينة هذا الصورة أو الرضى بتطامنها.

فعلى سبيل المثال بينما تبدي سلمى حفار الكزبري إطمئنانا تجاه الصورة النمطية للمرأة ضمن

منظومة الواقع الاجتماعي في عملها عينان من إشبليا (1965 ,(فإن تلك الصورة صورة المرأة

المستلبة في رواية مسك الغزال لحنان الشيخ(1989( هي صورة تتأرجح بين التواطأ وبين

الجبرية الاجتماعية, بينما تختلف رضوى عاشور في روايتها (خديجةوسوسن (1989 (فتجعل من

انكسار المرأة حالة إدانة لخيارات فئة اجتماعية معينة. فالمرأة تعود في استلابها مجرد "ولية

مهيضة الجناح" بل تصي رمزا وتجسيدا معا لجبروت وانكسار شريحي في المجتمع. ومع ذلك

فهناك من يرى أن الصورة المستلبة للمرأة العربية ظلت حبيسة التكرار وفي هذا تقول ليلى

الصالح أن الأديبة العربية من خلال تجسيد العديد من كتاباتها لما تسمية بصورة المرأة المستسلمة

19

استعارت صورتها من الصورة العامة الشائعة عن المرأة في الأدب عامة. وقد كرس بعض

الكاتبات العربيات هذا الصورة السلبية. وفي هذا تقول " فصورة المرأة هي الزوجة الراضخة

والأم المضحية والحبيبة المتخبطة في عواطفها , البنت المرتعشة أمام الأب أو الأخ ,والعاشقة

النواحة والمرأة التي تستطيع الفكاك من أن الرجل هو العالم" (الصالح,2001: 93 .(وهي إذ

تقول بأن هذه صورة ساهم في رسمها الكثير من الكاتبات العربيات فإنها في قراءتها المعنية

بالإبداع القصصي في الخليج تسوق عدة أمثلة لكاتبات مختلفات الأجيال من المنطقة فترى على

سبيل المثال أن كل من سارة واف, سلمى مطر سيف (الإمارات),فوزية الرشيد , منيرة فاضل

(لبحرين),ثريا البقصمي ,خولة القزويني (الكويت), بدرية البشر, شريفة الشملان (السعودية) قد

ساهمن في بعض أعمالهن القصصية في تكريس تلك الصورة "المهيضة" في الذاكرة. على أن

ذلك ليس إلا النصف المظلم من الصورة إذ تشير الصالح إلى عدد من الكاتبات الخليجيات بما

فيهن عينة من أولئك الكاتبات أنفسهن كفوزية رشيد في قصتها(حكاية لم تنته) ممن شاركن في

نحت صورة المرأة المتمردة ليس على المجتمع وقيمه القامعة فقط بل على الصورة المستلبة

نفسها.

وفي هذا بد من الإقرار بتعدد بطانات الصورة المستلبة للمرأة في الإبداع الأدبي للكاتبة العربية

فهي تتنقل من التقاط صورة الاستلاب المتمثلة في العلاقات اللامتكافئة بين المرأة والرجل إلى

علاقة القهر أمام سطوة البناء الاجتماعي وآلياته كالعادات والتقاليد والبنى القبلية أو الطائفية

أوالطبقية والأبوية كوسمية التي تخرج من البحر في عمل ليلى العثمان المبكر لتقدم شفرة أخرى

من شفرات التعالق والالتباس بين صورة المرأة المستلبة وبين الواقع. وفي تنويعات الصورة

المستلبة للمراة العربية فإننا سنجد أن الروائية والقاصة السعودية قماشة العليان قد كانت شديد

الوفاء في روايتها أنثى العنكبوت(2000 (للمعنى الحرفي لذلك المثل السعودي المحلي الذي يقول

"اكسر للبنت ضلع ينبت لها عشرة" إلا أننا نظن في نفس الوقت أنه قد يكون خانها استلهام تلك

الإيحاءات الواعدة المبطنة "نمو الاضلاع التكاثري" بما تحمله من شحنات التحول إلى سيمفونية

من رفيف الأجنحة التي يمكن أن تقف كنقيض للوعيد السافر في المثل. ولذا فبقدر ما نجحت

قماشة في أن تخلق سرديا ذلك الجو الداكن الكامد من ألوان التضيق والتكميم الذي يرمز بكل

المعاني ويجسد بكل الأشكال صورة المراة المستلبة , قليلة الحيلة المغلوبة على أمرها فأنها لم

تسمح لما يكفي من الهواء ليمر بين أخيلة نساء روايتها وبين صورة المرأة المستلبة في ذاكرة

الوجدان الجماعي, فلم نسمع خفقات تلك الأضلع وهي تنبت واحدا تلو الآخر كلما كسر واحدا

20

منها, بما جعل الصورة تحيل إلى وتتطابق مع صورة المرأة الموؤدة في التصور المرجعي

النمطي. دون أن يمنع ذلك من الإشارة إلى ما في العمل من إيماءات وأن كانت تبدو واهنة في

استلال خيط الأسئلة حول تلك الصورة.

جدل صورة المرأة المستلبة:

"هل المؤدة تسأل بأي ذنب قتلت أم أنها إعادة إخراج لصورة تتأرجح بين موقع

الضحية وبين توزيع دمها في عدد الجهات؟"

يبقى أنه بد من لفت النظر إلى أنه بينما قد تلقى هذه الصورة/المرأة المستلبة تسامحا نقديا حين

يرسمها الرجال للنساء في مختلف الأجناس الأدبية , كما قد تجد تبريرا في نقطة العماء التاريخي

أوالحس الفحولي الذي قد يعاني منه الرجل أو يتمتع به حين يكتب عالم النساء الذي يراه

في الغالب إلا من وراء حجاب بمعناه الرمزي والتجسييدي, وهذا الموقف يمتد على سبيل مما

قدمه طه حسين في دعاء الكروان في خمسينات القرن الماضي إلى ماقدمه يوسف المحيميد في

رواية القارورة (2004 , (فإن هذه الصورة/صورة المرأة المستلبة حين كتبها المرأة عن نفسها

وعن واقع النساء في إبداعها الأدبي تصير نقطة إشكالية وتتحول إلى مثار جدل واختلاف سواء

في مسألة الأشكال الأدبية أو في مسألة المضمون الاجتماعي والبعد التاريخي لطرحها. وفي هذا

فإنه من المهم ملاحظة تعدد الآراء النقدية في قراءة صورة المرأة المستلبة أو المغلوبة على أمرها

فيما تطرحه الكاتبات العربيات. فبالإضافة إلى القراءة السابقة التي ناقشناها أعلاه مما انشغلنا فيه

بالبحث في انعكاسات تلك الصورة على الذاكرة الوجدانية أكثر من الانشغال بموقع الكاتبات من

الخطاب حين إنتاج تلك الصورة, فإننا نشير لى قرائتين أخريين جرى انتخابهما من القراءات

المتعددة لتلك الصورة. يرجع هذا الاختيار تحيديا نظرا لما يظهره الجمع بينهما من تباين نقدي

في قراءة صورة المرأة المستلبة في الإبداع الأدبي الذي قدمته الكاتبة العربية.

الرأي الأول يأتي في سياق كتاب "الحريم الثقاف بين الثابت والمتحول" لسالمة الموشي رغم

تحفظنا على الكيفية التي تمت فيها قراءة بعض التجارب الإبداعية من المادة الميدانية للكتاب حيث

تعرضت للاختزال والإجتزاء وإخراجها من سياقاتها بغرض تعضيد المقولة النقدية التي بني عليها

الكتاب. إلا أنه من خلال مقولة الحري الثقافي التي تشكل العامود الفقري للكتاب يمكن أن نقرأ

رأي الكاتبة النقدي في صورة المرأة المستلبة . إذ ترى أن تلك الصورة المستلبة للمرأة في

الإبداع الأدبي الذي تقدمه المرأة (وإن لم تستخدم بطبيعة الحال نفس المصطلح) ماهي إلا أحد

الأعمدة الرئيسة التي تؤسس لحريم ثقافي. وهذا الحريم الثقافي يقوم عن طريق البوح التراجيدي

21

من داخل المحتبس بتوسيع المفهوم التاريخي للحريم. فيعمل على شرعنةعملية التبعية في علاقة

النوع (Relations Gender (بتكريس العزل التاريخي الذي تعيشة المرأة على المستويين

الاجتماعي والإبداعي سواء باستعارة صوت الرجل (اللغة الذكورية) في الكتابة / أو باستعارة

رؤيته الأبوية التي تستند على البنية البطريكية patriarchy في تحديد سلم العلاقات ضمن ما

يعرف بعلاقات القوى( Power of Relations, ( أو عن طريق الإغراق في تناول مشاغل

سكان المحتبس من النساء والانغلاق على حيزهن الخاص. . ويتم ذلك بحسب رأي الموشي في

عملية تكرار رتيبة تعيد معمار النسق الاجتماعي والثقافي الذي يحول الثابت إلى استيهام لتحول

من المستحيل تحققه في ظل المواظبة على التعايش مع شروط النسق والكتابة من منطلقات

خطابه. وهي إذ تختص بهذا الموقف النقدي معظم نتاج الكاتبات السعوديات تحديدا دون ذكر

لكاتبات عربيات ودون تمييز يذكر بين أبداع وإتباع , فإنها في معرض التعليق على بعض

القصص التي تنتخبها كعينة على هذا الرأي تقول " أيا كان خطاب الكاتبة بمعاييره ولغته في

سياقات القص فإن جوهر القص الخارج من لحظة الإنمحاء مغيبا يعيد صوغ الأزمنة القاهرة

ليتصالح معها لذلك فإن تمرير سياق الحكي ليس التكنيك الذي خدم خطاب نص يعمل على أن

يكون مطلبا ضروريا لاستنطاق خصوصية المحو. كما أنه لم يكن نص معاني لها صلة بتفكيك

استبدادية علاقة الإنسان/الأنثوي بالقاهر في بعده الكلي بقدر طرحه وصفيا" (الموشي

,1425هـ:73 .(وبهذا الرأي في حالة تعميمه على منتج صورة المراة المستلبة أو المغلوبة على

أمرها في الفضاء العربي فإن تلك الصورة تمثل عجز الكاتبة العربية عن خلق وعي بديل

ولكنه يمثل عجزا عن التحول من ذات مقموعة إلى ذات مبدعة ولو على مستوى تخيلي. وهذا

عدا عن أنه ينافي الطاقة التفكيكية للإبداع التي أثبتت تاريخيا قدرتها على اختراق أعتى الانماط

المستتبة , فإنه يحيل إلى نفس منطلقات الخطاب مطرح النقد والذي يصر على ألا يرى في "كلام

" المرأة إلا مجرد "ثرثرة نسوان ". ولذا فهو عندما يشير إلى قدرة الكلام على خلق الحقائق فإنه

يتساءل عن طاقة الكلام كسؤال" ماذا نفعل بالكلمات " ولكنه يذهب مباشرة إلى "تذكير الكلام"

"تذكير الكتابة" باستبعاد كلام النساء من دائرة القدرة على الفعل. بما يشير إلى تعاطف ضمني مع

المقولة الاجتماعية الشهيرة "كلام رجال " بمعنى أنه "قول وفعل" كنقيض لكلام النساء الذي

يتعدى النظر إليه على أنه حالة من التهويم.

22

مقابل هذا الموقف "المتعالي" على تلك الصورة برمتها دون تمحيص تعدد احتمالاتها يقدم معجب

الزهراني من منظور حواري dialogic رأيا نقديا نقيضا للرأي السابق. فهو يرى أن هذه الكيفية

من الكتابة التي تجترحها النساء في إظهار استلاب المرأة أمام جبروت المجتمع وعاداته وتقاليده

ومرجعياته البشرية (الذكورية) التي تصدر أحكاما قيمية انتجت ظلما تاريخيا وقع على المرأة ولا

زالت تعاني من ملاحقته لها لتحجيمها وهضمها ابسط الحقوق حتى بعد أن تعلمت وعمل هي

كتابة احتجاجية. وهو في هذا يميز بين كتابة ليس لها أفق أبعد من مجرد البوح بمعاناتها

والاحتفاء بدور الضحية وبين كتابة تأتي محملة بعلامات ورموز ودلالات تحمل رؤية خلافية مع

الخطاب المستتب وموقفا احتجاجيا على استمراره وإن بدت مشغولة بتقديم صورة المرأة المستلبة

أو المغلوبة على أمرها. وهو على سبيل المثال لايذهب إلى ما ذهبنا إليه في الرأي الذي قلنا به

عن رواية أنثى العنكبوت لقماشة العليان ولكنه على العكس من ذلك يرى أن الكاتبة قدمت عملا

يعكس وعيا نقديا احتجاجيا. فما تكثيف لك الصور المستلبة للمرأة إلا لتصعيد احتجاجها وتحويله

من مجرد خطاب مخالف ليس له إلا أن يخرج من حشرجات الحنجرة أو من شقوق الخطاب

السائد إلى فعل . فالكاتبة برأيه عندما تجعل الانتقام آخر صورة من صور الاستلاب التي

تعرضها الصورة تلوى الأخرى بتراجيدية سوداوية طوال الرواية فإن فعلها هذا يعبر عن مواجهة

اجتماعية تحولية وإن عد الخطاب الاجتماعي ذلك الفعل جريمة وربما عدته النظرة النقدية الغير

فاحصة مجرد إعادة إنتاج للصورة المستلبة ولم ترى في القدرة الإبداعية على تنويع صورة

الاستلاب من طاقات احتجاج ونقض.

إلا أنني قبل أن أنتقل للصورة التالية من صور المرأة في الإبداع الأدبي بد ان أشير إلى أن هذا

التنوع في قراءة صورة المرأة المستلبة إلى جانب أنه يعكس تعدد صورة المرأة المستلبة نفسها

وعدم تشابهها فإنه هنا يقف كمؤشر على تذبذب الإشارات والمعاني التي يمكن أن ترسلها تلك

الصورة إلى ذاكرة الوجدان الجمعي.

• صورة المرأة المتمردة:

إذا كانت كثير من المراجع النقدية ومنها(غزول,2002 :234 (ترشح نازك الملائكة لموقع أول

من خرج على منظومة العروض الشعري باجتراح قصيدة التفعيلة, وبذلك تعد نازك رائدة للتمرد

بمعناه الإبداعي في التاريخ الحديث للأدب بما حمله ويحمله ذلك من بذرة التمرد بمعناه

الاجتماعي أيضا فإن كوليت خوري هي واحدة من أوئل الكاتبات العربيات التي رسمت الملامح

الأولية لصورة المرأة المتمردة على الأقل في حيز السرد الروائي العربي من خلال روايتها

23

الأولى "ايام معه" (1958 .(ونعتقد أن كوليت خوري من خلال روايتها تلك كما من خلال روايتها

الثانية "ليلة واحدة" (1961 ( قد عملت على خلق صورة المرأة المتمردة كبديل لتلك الصور

النمطية التي ظلت راكدة طويلا في قاع الذاكرة الوجدانية الجماعية. مع ملاحظة أن تلك الصورة

المتمردة نفسها لم تكن تتسم باتساق تصاعدي . بينما رسمت الرواية الأولى صورة المرأة

المتمردة تمردا إيجابيا ليس على الصور القديمة وحسب وليس على المنظومة القيمية بما فيها

سلطة العادات والتقاليد ولكن أيضا على طبيعة العلاقات الاجتماعية وعلى تكافؤ العلاقة بين

المرأة والرجل بما فيها العلاقة العاطفية الحميمة وأن اكتفت بمساءلتها ولم تخرج على سلطانها ,

فإن روايتها الثانية اكتفت بتقديم صورة المرأة المتمردة تمردا سلبيا يتعدى طلب الخلاص

الشخصي المؤقت في علاقات مستتبة وأبدية. وإذ قد يبدو أن عمل كولييت الأول لم يخل من

موقف شبيه بتلك التي نقضت غزلها حيث جاء عنوان الرواية أيام معه يحمل في احتمال من

احتمالات تحليله معنى الإقصاء بالإنمحاء في الآخر عن طريق تمويه الذات الأنثوية في ظل

الرجل, بما يؤكد حالة التوتر إن لم يشي بنوع من التردد في تقديم تلك الصورة المتمردة بالمعنى

الإيجابي وبمعنى مخالعة الخطاب المنتج لتلك الهرمية الغير عادلة بين طرفي العلاقة فإنه لم يكن

من الصعب قراءة التمرد في الرواية من خلال محاولة كولييت الشرسة لاختراق الفضاء العام

بالإصرار على الالتحاق بعمل خارج المنزل وبكتابة مثل تلك الرواية. على أن تلك الملاحظات

يجب ألا تؤخذ بمعزل من السياق الزمني للعمل الذي تزامن معه في تلك الفترة أيضا عمل آخر

كان يبشر بنفس تمردي قد يكون أكثر إيغالا في البعد عن الاستفياء بظل الرجل . وقد كان ذلك

العمل وإن لم يحظى خارج سوريا بنفس شهرة أعمال كولييت هو عمل إنعام مسالمة في روايتها

الحب والوحل (1960) .(القاضي ,4:2002 (

ولا بد هنا من التوقف للإشارة بشكل خاص في سياق البحث عن الملامح الأولي لصورة المرأة

المتمردة من الإشارة مرة أخرى إلى تجربة لطيفة الزيات المبكرة في تقديم أعمال سردية في هذا

التوجه ومنها رواية الباب المفتوح التي تميزت بتقديم صورة المرأة المناضلة وصورة المراة

المتمردة معا في الإطار التاريخي لتلك المرحلة.

غير أن هذه الدائرة من الضوء التصويري كانت قد شهدت واستمرت تشهد إتساعا فكان هناك

عدد من الأعمال الروائية والقصصية والشعرية المجايالة أو السابقة أو اللاحقة عن نفس الحقبة

التاريخية لعدد من الكاتبات العربيات التي تفاوت مشاركتها في التأسيس لصورة المرأة المتمردة.

كانت هناك أعمال ليلى بعلبكي مثل روايتها أنا أحيا (1958 (حيث قدمت رمزها التمردي في تلك

24

الفتاة التي تجز شعرها الطويل وكأنها بذلك تريد أن تجسد صورة المرأة التي تجترأ على الدخول

إلى إطار الصورة التقليدية لتطلقها من محبس (الحريم ) فتجوب الفضاء الخارجي بحرية, تستقل

اقتصاديا بالعمل, تجرب المشيى في الشارع دون التلفت خلفها , تصادق وتعادي وتقرر مصيرها

بنفسها. وبنفس تلك الروح التمردية على الأطر الاجتماعية ومحدودية دورالمراة ضمنها جاءت

في تواريخ متقاربة أو متلاحقة أعمال نجية العسال ومنها بيت الطاعة (1962 (وأعمال نوال

السعداوي ومن أهمها لتلك المرحلة مذكرات طبيبة (1967 (الذي وإن لم يشكل عملا إبداعيا

بالمعنى الأدبي وإن لم يقدم صورا تمردية بالمعنى السائد في الأعمال المجايلة فقد قدم محاولة

مبكرة لرحلة البحث في الهوية المطموسة للمرأة .وهو بهذا المعنى يشكل تمردا على حالة المحو

(الصدة,217:2002 .(هذا بالإضافة بطبيعة الحال إلى أعمال أخرى عملت على حفر المجريات

الأولى لصورة المراة المتمردة مع تنويعات متعددة على ذلك التمرد من المطالبة بالحرية الفردية

للمرأة وعلاقة مغايرة مع الرجل وصلت بالعلاقة أحيانا إلى حدود الصراع إلى محاولة متنوعة

اخرى لإعادة رسم الذات الأنثوية في الذاكرة الوجدانية الجماعية بصورة تخالف الصورة

المستقرة, مما لامجال للتوقف عند تجاربها الإبداعية جميعها في محدودية هذه الورقة.

غير أن ما ليس من بد من التوقف عنده في سياق الحديث عن الصورة المتمردة للمرأة العربية هو

التجربة الإبداعية الشعرية تحديدا. وذلك لما قدمه شعر المبدعة العربية من صور تمردية على

مستوى الشكل الإبداعي خاصة. وفي هذا فأننا نأخذ في الاعتبار تلك المقولة النقدية القائلة بأن

معظم التجارب الشعرية التي خاضتها الشاعرات العربيات بداية من منتصف القرن العشرين ومن

عقد الستينات وصاعدا قد بدأت "ثورية" ,فاجترحت الشاعرة العربية على مستوى الشكل الفني

للشعر ما يشبه حرق المراحل (صبحي , 2002 ,45 .(ونحن هنا نرى أنه من معطف تلك

الثورية انسلت وتوالدت عددا من الصور التمردية للمرأة . فمن صورة التمرد الشعري للمرأة

بدخول ديوان الشعر العربي الذي تربع على عرشه الشاعر العربي وحده دهورا طويلة

باستثناءات قليلة بالكاد تعترف ببعضها إذا عرفتها ذاكرة الوجدان الجماعي /كالخنساء وولادة

وليلي الأخيلية واسماء أخرى تعد على الأصابع إلى التحول عن الإكتفا بدور الملهمة إلى موقع

الشاعرة المتفاعلة مع أوجه حياتية مختلفة في العشق, وفي الوطن, في كما في البطولات والموت

والحمل والولادة. وإذا كان قد نُُظر بكثير من الريبة والشك إلى موجة الإبداع الروائي

والقصصي الذي رسمت به الكاتبة العربية صورة المرأة المتمردة باعتباره تجاوزا للمقبول

الشهرزادي في ذاكرة الوجدان الجماعي الذي كان يكتفي بتصوير المغامرة الحياتية للرجل مع

25

إعطاء دور إلحاقي للمرأة فإن دخول المرأة إلى فضاء تجديد الشكل الشعري والخروج فيه على

التقعيد الخليلي كان بحد ذاته يرسم صورة للمرأة المتمردة وإن اكتفت فيه المرأة بالهمس. فشاعرة

مثل ملك عبدالعزيز وخاصة في ديوانها الاول أغاني الصبار (1959 (وفي اعمال لاحقة لها مما

اتسم بالرومانسية الشفافية في تقديم حنينها التحرري وإن لم ينح إلى المصادمة في رسم صورة

متمردة للمراة يمكن إلا اعتبارها رائدة في هذا الاتجاه الشعر التمردي أو التطاولي سواء قسنا

ذلك بمقياس النقد او بمقياس النظرة الاجتماعية في تصنيف شعرها. هذا مع ملاحظة أنه أنه نادرا

في الإبداع الجيد على وجه التحديد ما يتآخى الشكل الإبداعي المتمرد مع مضمون مهادن او

مستسلم.ونفس الشيء يمكن أن يقال عن تجربة الشاعرة سعاد الصباح. فتجربة سعاد الصباح وإن

لم يكن في بواكير أعمالها كديوانها الأول لحظات من عمري (1964 إلا أنه في تلاحق أعمالها

الشعرية مثل في البدء كانت الأنثى(1988(والقصيدة أنثى..(1999 ,(تعتبر واحدة ممن أسسن

لرسم صورة تمردية للمرأة العربية. وهي وإن بمقياس نظري نسو قد قدمت شعرا مغرقا في

عشقية تبعية للرجل فإنها بالقياس لما وقر في ذاكرة الوجدان الجماعي تعتبر قد أقدمت على خلق

صور تمردية متطاولة سواء في تحولها من موقع الملهمة إلى موقع الشاعرة العاشقة المتشببة أو

في خروجها على عامود الشعر بشعر التفعيلة أو في بعض المضامين الاجتماعية والسياسية

لشعرها.

وفي قصيدتها بعنوان "رافضة" يمكن أن نرى لقطة متحركة لصورة المرأة المتمردة وعلاقتها

بسكون الذاكرة والواقع معا إذ تقول فيها:

هذي بلاد تريد أمرأة رافضة

ولاتريد امرأة غاضبة

ولاتريد أمرأة خارجة

على طقوس العائلة

هذي بلاد ريد امرأة

تمشي أمام القافلة

أما الشاعرة فدوى طوقان فإنها قد انفردت مبكرا بتقديم صورا تتعدد بطاناتها بالنسبة لصورة

المرأة المتمردة. فهناك سبقها في تقديم صورة المرأة المتمردة على مستوى الشكل الشعري,

وهناك صورة تمردها الوطني على الإحتلال وتمردها الأنثوي الذ جعل حبيسة الدار التي

حرمت من الذهاب إلى المدرسة وهي لم تتجاوز الثالثة عشرة تتحول إلى رمز يجوب العالم

26

العربي من المحيط إلى الخليج ويُخرج تلميذات المدارس على تلك الصورة النمطية للمرأة. وعلى

أهمية ذكر القراءة التي قدمتها شيرين ابو النجا من منظور نقدي نسوي من منظور النقد

الحضاري لعمل فدوى طوقان رحلة جبلية صعبة في هذا السياق التي كشفت فيها عن سلطة

الخطاب المستتب في تشويش أو اخفاء صور النساء في مقارنتها بين الصورة الشخصية الأنثوية

الحيية النائية لفدوى الطوقان مقابل صورتها الشعرية المتمردة(أبو النجا, 2002 :17 ( فإنه بد

من ذكر شهادة تكشف عن تعدد بطانة الصورة المتمردة لأعمال فدوى على مستوى القول

الشعري وعلى مستوي تحريك الواقع. فقد كنتث شاهدة عل لحظة تلاحمية بين فتيات مدرسة

ثانوية عُمانية في مقاطعة بعيدة عن العاصمة مسقط وبين فدوى طوقان باعتبارها رمز شب على

الطوق المضروب عادة حول أعناق النساء. كان ذلك على هامش مهرجان الخنساء الشعري الذي

عقد عام 1999 بعُمان, فتذكرتُ في تلك اللقطة كيف كانت تلك المرأة رمزا لاجيال سابقة من

البنات عندما كنا في المدرسة نتبادل سرا في الفسحة القصيرة قصيدتها الحرية الحمراء. فكنا بينما

نقرأ في كتب المطالعة مستمد مما وقر من صور نمطية للمرأة في ذاكرة الوجدان الجماعي "

زينب تطبخ " "سعاد تبكي" نطالع في قصائدها صورا غير معهودة للنساء. دون أن يعني ذلك

معادات تلك الأفعال الإنسانية من الطبخ إلى البكاء ولكنه كان يعني إطلاق عنان الخيال لتوليد

صور جديدة للمرأة العربية عن مكنون الذاكرة.

ولا نستطيع أن نختم الحديث عن ذلك الجيل الذي استهل رسم صورة التمرد للمرأة مع مطلع

الستينات دون الإشارة إلى صورة المرأة المتمردة في أعمال ثلاث نساء من مؤسسات الشعر

الحديث/ قصيدة تفعيلة وقصيدة نثر. هناك الشاعرة الفلسطينية سلمى الجيوسي المجايلة للشاعرة

فدوى طوقان وهي إن كانت قد انصرفت عن الشعر إلى تأسيس الصورة المتمردة للمرأة على

المستوى الثقافي العام في النقد والترجمة والتراجم فقد كان ديوانها العودة إلى منبع الحلم (

1960 (من أوائل الأعمال التي نحتت شعريا ومضامين اجتماعية وسياسية صورة المرأة المتمردة

التي ترفض الاستسلام للاغلال وهي صورة تعطي انطباعا أوليا بقدراتها التقويضية لما وقر من

الصور النمطية عن المرأة في ذاكرة الوجدان الجماعي . ومن لفتات شعرها الذي لم تنشر إلا

القليل منه بعد ذلك الديوان هذه الصورة التي تكتف بفعل التمرد الشعري بل تؤسس لبعد

تمردي آخر تحفر به الصورة البديلة :

بلع الحوت القمر

27

وأحال السماء مأتما والقمر

واخترعنا سماءنا والقمر

وحفرنا طريقنا في الرجوم

في براري الحجر

ودفنا الجنازة

هناك بطبيعة الحال تجربة الشاعرة العراقية الرائدة لميعة عباس عمارة كتجربة إضافية في

مسار التمرد الشعري المطلة من ارض العراق في ديوانها الزاوية الخالية (1959 (وما تلاه من

دواوين . هناك صورة المراة المتمردة التي تمثلها قصيدة النثر التي كتبتها الشاعرة سنية صالح

التي تزامنت مع تجارب التجديد الشعري في مجلة شعر ,وهناك تجربة الشاعرة أمل جراح

التي غمست يديها في قاع الحياة اليومية للنساء وفي ألمها الجسدي الشخصي من خلال عدد من

أعمالها الشعرية حيث لم تكف عن المحاولات العنيدة لتقديم صورا بديلة للصورة النمطية للمرأة

وإن كانت قد قدمت صورة المرأة المتمردة في صورة غير الصورة الصارخة لتمرد النساء كما

رسمها عدد من الكاتبات العربيات اللاتي ظهرن فيما بعد. من صورها الشعرية المتمردة ذالك

التمرد الغاندي الشفيف هذا المقطع من قصيدة زهرة برية :

فراشة تنام في الكهف

تحت صخرة

وراء الطيف

ينتظرها عنكبوت ليغزل خيوط الصيد

تلك صورتي

من يأخذن من الغيم

قطرة مطر

يكتمل تناول صورة المرأة المتمردة كبديل لصورتها النمطية في ذاكرة الوجدان الجماعي

دون التوقف عند أحد التجارب الإبداعية التي نذرت كتباتها لانتاج هذه الصورة بأكثر أشكالها

مخالعة للذاكرة والصور القديمة . تعتبر تجربة غادة السمان داية في مجال إبداع القصة

القصيرة ولاحقا بالأشكال المتعددة التي اقترفتها للكتابة بما فيها كتابتها الشعرية علامة فارقة في

تطور وتطاول بلورة ملامح الصورة المتمردة للمراة (رسلان,1995 :64 .(فقد غامرت غادة

بتقديم صورة المرأة المتمردة بعدد من أشكال التمرد التي تنوعت من العصيان الجسدي إلى

28

الجموح الروحي ومن تفكيك الذاكرة إلى تحطيم الحواجز المرئية والمستترة بين أفق الكتابة وبين

السقف الاجتماعي الخفيض كخوذة حديد تريد ان تنطبق على رأس الكاتبة/الكاتب. غير أن هذه

الروح الحرون التي حاولت غادة أن تتنفسها في وجه الوجدان الجماعي وإن أفلحت بالتواطأ مع

الحلم العربي ومع التوجه التمردي العام في الإبداع الأدبي بالعالم العربي ما بعد هزيمة 1967 .

في نقل عدواها لكثير من كاتبات وكتاب السبعينات والثمانينات ممن جايلوها أو جاؤا بعدها كل

يحمل البصمات الخاصة للجينات التي يريد أو يأمل إضافتها على صورة التمرد ليس ببعده

النسوي وحسب بل ببعده الوطني والإنساني وببعده الإبداعي خاصة , فإنه بد من القول أنها

ربما لم تحظى بنجاح مماثل على مستوى تمثيل صورة المرأة المتمردة في غير شريحة ناحلة من

الطبقة المتوسطة.

ويبقى التأكيد أنه في المغرب العربي كما في المشرق العربي كانت سنة 67 تاريخا فاصلا مع

ماتلاها /عقد السبعينات والثمانينات لخروج عدد من أسماء النساء والتجارب الإبداعية القصصية

والروائية والشعرية التي بادرت إلى رسم المرأة في صورتها المتمردة على الصورة المستقرة في

الذاكرة الجماعية والرائجة في لخطاب الشائع . وممن أشتغلن على رسم الصورة المغاير للمرأة

العربية بالمغرب العربي زينب الأعوج (الجزائر), فوزية شلابي (ليبيا) عروسية النالوتي, وفاء

عمران (تونس),مليكة العاصي(المغرب(برادة, 2002 :4-6 . (

• صورة المتمردة : أجنحة وسقوف

سبع مامات بيضاء

سبع سحابات سوداء

سبع من الخيام طارت,

أوتادها تدحرجت

وهي انتفضت من الرمل حتى التصقت بالسماء

تلك قصيدة الحدود للشاعرة ظبية خميس في مجموعتها الشعرية الأولى بعد تجربة السجن وتكشف

شهادات ومسيرة الكثير من الكاتبات العربيات عن المواجهات الشخصية والسياسية لعدد من

الاتهامات الاجتماعية التي توجه إلى الكتابة وحسب بل وتطال الكاتبة وقد تمس تلك التهم

حياتهن اليومية والأدبية معا فمن تهمة غواية اللغة وتخريب بنيتها إلى تهمة التمرد على

المؤسسات الاجتماعية والقيم السائدة إلى تهمة أن هناك من يكتب لهن. وهي تهم يشارك في

حياكتها أكثر من تيار من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار. ولو رجعنا على سبيل المثال ليس إلا

29

إلى تجربة ميسون صقر, زليخة أبو ريشة , فوزية الشويش, ظبية خميس , فوزية ابوخالد, ,

رجاء عالم, عالية شعيب, فوزية السندي , فاطمة مرنيسي , أحلام مستغانمي, فاطمة نديل ,

سعدية مفرح, جمانة حداد , سوزان عليوان , مرام المصري , ميرال الطحاوي , حنان الشيخ ,

هدى بركات , ليلى العثمان, لينا الطيبي وعدد آخر من الأسماء من خليج إلى محيط الوطن

العربي فإننا سنجد أن كل منهن قد طالتها تهمة التمرد بما تعدى بعضه العدائية للنص إلى حاكمة

الشخص. إلا ان إيراد هذه الملاحظة في هذا السياق ليس من قبيل "عرضحال" الكاتبة العربية وما

قد تدفعه من أثمان في اختيارها لجحيم الكتابة على جنان الاستبعاد ولكن ذكره يأتي لأن إخراج

تلك الصورة المغايرة من سياقها الأدبي وقذفها لترجم بحجارة الاستنكار الاجتماعي يكاد يشكل

ظاهرة اجتماعية أصبحت من صلب تلك الصورة الواقرة في تلافيف ذاكرة الوجدان الجماعي في

مقاومتها الشرسة لاحلال صورا جديدة بديلة خاصة لو جاءت الصورة الجديدة بهيئات مخالعة

للمخيال المتحجر. وربما عن جدلية تلك الصور للمرأة العربية/المناضلة/المستلبة/ المتمردة تنتج

صورة أجد .

وقبل أن أنتقل عن صورة المرأة المتمردة في الإبداع الأدبي الذي انجزته الكاتبة العربية أرى

التأكيد على تعدد بطانات وأجنحة تلك الصورة المتمردة. فكانت تتكاثر وتمتد من التمرد على بنية

العلاقات الأبوية ومؤسساتها إلى تمرد على العادات والتقاليد المساندة لها, ومن التمرد على القرين

إلى التمرد على الذات ومن التمرد على لغة وقوالب الإبداع الأدبي الموروثة إلى التمرد على

الخطاب السياسي والاجتماعي وتصوراته الثقافية بما فيها صورة النساء المتوارثة في ذاكرة

الوجدان الجماعي. وإن كانت قد راوحت تلك الصور بين صورة تمرد إيجابي يفجر طاقات

التحدي المختمرة طويلا تحت جلد المرأة العربية وبين صورة التمرد السلبي الذي كان يرمز إلى

الرفض الانسحابي. بل إن بعض ما قدمته الأعمال الأدبية خاصة على من امتداد فترة الستينات

والسبعينات وما تلاها والتي شهدت مدا تصاعديا (كما وكيفا) في الانتاج الأدبي للكاتبات العربيات

واتساعا في رقعة امتداده الجغرافي كان كما ذكرنا يأتي أحيانا محملا بحميات وآلام صورة المرأة

المستلبة في مخاض شاق لتوليد صورا بديلة تماهي التمرد الإبداعي بالتمرد الاجتماعي فتخلق

خطابا إبداعيا شكلا وموضوع يكتفي بتلبس او توسل الاشكال الأدبية دون تحولها إلى إبداع.

كما يجعل الأدب عاملا معاضد يُرمم به الخطاب الضليع في طمس هوية المرأة صوته صورة

عن طريق الاكتفاء بطرح اسم المرأة على الأغلفة.

30

على أن من الجدير بالملاحظة الغير عابرة أنه يمكن أن تقرأ هذه الأعمال بأثر رجعي لما تم

تطويره اليوم على مستوى التنظير النقدي الحواري والتنظير النسوي لإبداعات النساء أو على

مستوى طاقة الإبداع في تقويض الخطابات المسيطرة التي اكتشفت عبر تراكمات الوعي والتجربة

والعمل النظري على مدى النصف الثاني من القرن الماضي. كما أن الجدير بالملاحظة الغير

هامشية أيضا أن نقر بأن صورة التمرد تلك لم تكن بعيدة عن سيطرة التصور الليبرالي الغربي

لمفهوم التمرد بمعناه السياسي والاجتماعي لتلك المرحلة دون خلوه منه بمعناه الوجودي أيضا في

ظل واقع التشابك والتعالق بين القوة والمعرفة في علاقة المجتمع العربي بذلك التصور الغربي في

بعده الحضاري من ناحية وفي مركزية خطاب الهيمنة والاستشراق من ناحية أخرى (الصدة

,2002 :193 . ( هذا ولابد من ملاحظة أخيرة وهي أن صورة المراة المتمردة في الإبداع

الأدبي الذي قدمته الكاتبة العربية تشمل صورة الاستربتيز لتلك الكتابات الجنسية الاستعراضية

لبعض الكاتبات العربيات مما يدخل في باب التمرد أو الأدب بقدر ما يحسب على التصوير

الفاضح pornography . ويبقى أن صورة المرأة المتمردة ببعدها الاجتماعي والإبداعي كانت

ولاتزال تقدم نفسها كحرف الحاء في كلمة حرية ومثل الف نافرة في كلمة في وجه الصورة

النمطية للمرأة العربية.

صورة المرأة المتعددة :

في الاستدلال على ملامح هذه الصورة ولانقول هيئتها لأنها لازالت تتميز بلا نهائية هويتها بد

من القول أنها صورة من الأجدى البحث عنها في التكوين في الاكتمال ,وفيما سيكون فيما

كان. وهي صورة ليست على النقيض من الصورة النمطية للمرأة وحسب بل إنها قد تبدو على

تباين حتى مع من تلك الصور الجديدة التي ناقشنا. إذ تحيل صورة التعدد إلى معاني أقل ثباتا

وربما أكثر مراوغة واحتمالا للتحولات والإفلات باعتبارها تكتفي باستبدال صورة المرأة

المستتببه في ذاكرة الوجدان الجمعي كمثال مقدس أو مدنس بصورة تخلو هي أيضا من الترميز

المثالي كصورة المرأة المستلبة أو المناضلة او المتمردة ولكنها تقدم صورة متعددة بما تقف

محاولته عند حدود استبدال صورة قائمة بصورة أخرى مختلفة. بل إن الأمر يتعداه إلى استفزاز

تل الذاكرة بصور تتطلب منها الخروج على إطار الصورة بتغيير الصورة وإطارها معا. وهذا

يتطلب تغيير العين التي تنظر وليس تغيير الصورة وزوايا النظر فقط. كما أنه يعني فيما يعنيه أن

الصورة المتعددة التي تتجرأ الكاتبة العربية اليوم على محاولة إدخالها في الإبداع الأدب هي

31

صورة تقوم على محاولة تقويض بنية ذاكر الوجدان الجماعي وتفكيك الخطاب الذي تستند إليه.

ويأتي هذا على خلاف الصور البديلة السابقة التي كانت تعمل على تغيير الصورة دون تغيير

البنية. على أنه يجدر الاعتراف بأن الاشتبكاك مع بنية الذاكرة ومع الخطاب المساند لها وليس

مع الصور النمطية وحدها لم يكن فعلا يمكن الشروع فيه لولا المرور بالمراحل السابقة التي

انتجت صورة المرأة في هيئتها المستلبة والمناضلة والمتمردة. والإضافة التي تقل أهمية أن هذا

النوع من التغيير الجذري أمرا بالغ الصعوبة ولم تزل منازلته في طور التسخين ليس من السهل

العثور على أعمال إبداعية استطاعت أن تُصفر الذاكرة المشحونة وتبدأ من النسيان أو من المنسي

والمهمل في تلك الذاكرة نظرا لتعارضه التاريخي مع الخطاب المهيمن .

ومع أن معنى التعدد في إنتاج الصورة "المتعددة" للمرأة إبداعيا هو نفسه معنى متعدد يزيده

التداخل مع سؤال الهوية/هوية الإبداع الذي تنتجه الكاتبة وهوية الذات الكاتبة تعقيدا وتعددا فأن

التعدد هنا يأتي ليعني البحث في حالات التشظي والانشطار والانقسمات والتحولات لمقاومة الثبات

والأحادية والتنمذج في صورة المرأة.

لقد تحدثت أكثر من كاتبة عربية في دد من الشهادات الإبداعية عن تجربة الكتابة أو في اللقاءات

الصحفية أو في المقابلات البحثية عن صورتها الشخصية المتشظية , وإن كان معظم الحديث في

ذلك الحيز "الاستجوابي" أو الذي يخلو من حس الاستجواب قد اقتصر على كشف صورة

التشظي في شكله اليومي البسيط الذي تعيش الكاتبات في توزع ذواتهن بين شجن الكتابة

وشحناتها الصاعقة ومتطلباتها الجنونية اللجوج وبين أدوارهن المنزلية كأمهات وزوجات

أوموظفات ليس إلا دون تقليل من تحديات ذلك التشظي . ومن هذا على سبيل المثال ما قالته

سمية رمضان بأن وقت الكتابة هو وقت مختلس وأنها تكتب دون التمزق بين الوقتين. وكذلك

ماأشارت إليه سلوى بكر بأن هناك عدة أدوار تتقاسم المرأة لتضعها في حالة انقسام بين قسوة

الواقع وبين أشواق ملامسة الجمال في الإبداع (قناوي 83:2000 .(

وإذا كان تحليل بعض الشهادات من منظور نسوي قد عمل على الكشف عن أوجه خرى

للصورة المتعددة التي تعريها عينة من تلك الشهادات التي أدلى بها كاتبات عربيات بما يشير إلى

تشهب ذات الكاتبة وبالتالي كتابتها بين الخاص والعام (أبو النجا,2002 :157,(فإن البحث في

فعل الكتابة نفسه دون الاكتفاء بالشهادات التي قد تخلو من مهادنة سلطة الخطا السائد بالتستر

الاجتماعي على تمزقات الكتابة يشي بأن الأعمال الأدبية التي تجسد ذلك الفعل هي ربما تكون

أكثر جرأة شفافية وأشد رعونة في التعبير عن الانقسامات بين الخاص والعام وفي الكشف عن

32

أشكالا وابعاد مركبة أخرى للتشظي الذي تنطوي عليه أو بالأحرى تفصح عنه الصورة المتعددة

للمرأة في الإبداع الأدبي. وذلك في عملية تحدي لبنية ذاكرة الوجدان الجماعي سواء في صورها

النمطية الموروثة أو في الصور البديلة التي انتجت من مطلع الستينات دون أن تحقق نتيجة

جذرية في إزاحة الصورة المستتبة/الغائبة للمرأة العربية.

ففي أعمال الإبداع الأدبي حيث تقترض الكاتبة الحرية من الفضاء التخيلي للكتابة نفسها فلا تبدو

كما في اللقاءات الصحفية أو الشهادات بأنها تتحدث عن صورتها الشخصية أو تقدم كتابات

اعترافية تظهر صورة المرأة المتشظية بشكل أكثر كشفا. وتلك الصورة المتخيلة في العمل

الأدبي إن مثلت واقع اجتماعي معين تتماس معه الكاتبة فإنها على أية حال تمثل في حقيقتها

"الصورة الشخصية للكاتبة" أو هذه هي مكنزما الدفاع التي يخيل للكاتبة أنه بإمكانها أن تنافح بها

عن حريتها الإبداعية في عالم يكف عن وضعها في موقف دفاعي وأحيانا دون أن يحفل بسما

دفاعها. ورغم أن الكتابة الأدبية تصير أحيانا مجالا للتلصص على الكاتبة لاستيهام ملامحها

وعلاقاتها كما يحدث حين يستخدم الأدب خاصة إذا كتبته أمرأة وسيلة لاستراق النظر إلى حياتها

الخاصة الحميمة أو العامة ولعد ضلوعها وإحصاء أنفاسها (بريوني, 2002 ,(فإن الكتابة الإبداعية

باجناسها الأدبية المختلفة نثرا أو شعرا تشف على يد عدد من الكاتبات العربيات عن صورة

المرأة المتشظية باشكالها المخاتلة والمتداخلة أو المنقسمة أو المنشطرة أو سواها من معاني التعدد

وصوره. وقد تظهر بشجاعة أو على استحياء متفاوت توتراتها وتناقضاتها وانجراحاتها وندوبها

الدائمة أو اندمالها المؤقت وأحلامها العضال أوكوابيسها . فيبدو وكأن كل منهن من زاويتها أو

من عدة زوايا للبصر تنظر على مد البصر إلى مرايا متكسرة لترى الصورة المتخيلة وقد تحولت

إلى عدد كبير من الصور بحجم رذاذ البحر أو مسحوق الحنطة. بعضها يعكس وجوه طفولية على

تلك القطع الصقيلة الصغيرة فيبدو كأنه وجه فتاة صغيرة ملطخ بالضحكات وحمرة الخجل يقطر

أسئلة وفضول أو كأنه وجه طفلة تخاف أن تكبر. بعضها يعكس وجهها على قطع مشروخة فيبدو

وكأن صاحبته شاخت قبل الأوان أو كأن وجه سيدة مسنة تكشف كل بصمة من البصمات التي

خطها الزمن عليه أسرار العمر ونفائسه المكتسبة بكد اليمين من الحكمة وحنكة التجارب.وبعضها

الآخر يلوح أطيافا متعددة من الإنكسار والانتصار والفوز الهزيمة او أحلامها. وبعضها يعكس

صورة المرأة كعدة أسراب من النساء منسربة من مطر أو سراب. ولكنها صورة لنساء من حم

ودم تملك حق مساءلة كل ماسبقها من صور.

ومن خلال قراءة تحليل بعض أعمال المادة البحثية التي تكشف الصورة المتعددة للمرأة

33

في الإبداع الأدبي الذي انتجته الكاتبة العربية يمكن أن نستخلص عددا من التشظيات ,

الانشطارات والانقسامات والتضادات والتناقضات التي دخل الكاتبة العربية يدها في اشتبكاتها

وانفصالاتها إلى ما فوق رمانة الكتف لترسم بقلمها بمشتركات العقل والقلب تلك الصورة المتعددة

للنساء التي لايزال الخطاب السياسيي والاجتماعي والثقافي السائد يحاول حماية بنية ذاكرة

الوجدان الجماعي من قوتها التفتيتية. وهنا نناقش بعض أوجه تلك الصورة المتعدد كما تعكسها

عدة أشكال من التشظيات:

- التشظي بين الفرد والجماعة

- التشظي بين الانتماء والإغتراب

- التشظي الحضاري بين الذات والآخر

- التشظي بين حرية الإبداع وبين كمين المكان

- التتشظي بين أظلاف الأزمنة الماضي/الحاض /المستقبل

- التشظي بين الشكل والمضمون الذي يعبر عنه سؤال لإبداع في تأشكله مع الواقع ومع أشكال

الكتابة.

- التشظي في العلاقة بين المرأة والرجل

- التشظي بين المرأة والمرأة

- التشظي بين ذوات الكاتبه نفسها والانقسام بينها وبينها.

- التشظي بين لعاطفي والعقلي

- التشظي بين العام والخاص

- التشظي بين الخطاب سائد مكتمل وخطاب يتشكل.

وإن كنا سنتناول بالأمثلة بعض أشكال هذا التشظي فيماعبرت عنه أعمال عدد من الكاتبات

العربيات في مجال الإبداع الأدبي على امتداد الوطن العربي وتداخلاته وتشابكاته المتعددة

المستويات إذ من الصعب حتى على مستوى إجرائي القول بإنفصام تلك التشظيات عن بعضها

البعض أو باستقلالية أي منها استقلالية مستوحدة عن الأخرى , فإنه بد في سياق التقديم لهذه

الصورة المتعددة للمرأة التي تكشف عن عملية تشظي من ملاحظيتين منهجيتين . الملاحظة

الأولى أن هذه الصورة المتعددة زالت تشهد تعايشا يتراوح بين التآلف ولتنافر فنيا واجتماعيا

فيما بين شظاياها نفسها. أما الملاحظة الثانية فهي أن الصورة المتعددة للمرأة ما زالت تستطيع

34

أن تقدم نفسها إلى كشظايا متناثرة فلا تملك أن تطل إلا من ثغرات الخطاب السائد. هي

كصورة مهددة لبنية ذاكرة الوجدان الجماعي تواجه بمقاومة شرسة لتحقيق مشروعيتها.

وقبل أن أناقش بعض الأمثلة من الإبداع الأدبي الذي قدمت فيه الكاتبة العربية صورة المراة

المتعددة بد من اقول أن هذه الصورة وإن كان الأسهل العثور على ملامحها في العديد من

الأعمال التي قدمت ابتداء من مرحلة التسعينات فإنه يمكن العثور على العديد من ملامحها في

عدد من الأعمال السابقة على تلك المرحلة. فعمل احسان كمال الأدبي سجن أملكه (1971 (

تعتبر واحدة من بواكير الأعمال التي رسمت الخطوط الأولى لصورة المرأة المتشظية بين عدة

عوال حين المحت للكيفية التي ينعكس فيها الإنشطار بين عالم الريف وعالم المدينة على خلق

صورة المرأة المتعددة بين الإنتماء والإغتراب. وترسم في فترة لاحقة رواية سحر خليفة

"مذكرات أمرأة غير واقعية (1992, تاريخ طبعتها الثانية) على سبيل المثال الصورة المتعددة

للمرأة العربية بشكل أكثر تحبيرا . ويتجلى ذلك في حالة التشظي التي تكشفها الكاتبة بين العام

والخاص.فالتناول التفصيلي لعالم المرأة الذي كانت الكاتبة العربية تتورع عن التستر عليه

باعتباره عالما هامشيا غير قادر على زحزحة الصورة النمطية من ذاكرة الوجدان الجمعي بما نه

يقدم صورة المرأة المناضلة أو المرأة المتمردة ولا حتى المرأة المستلبة كصور كان يراد

احلالها في تلك الذاكرة هو محاولة جريئة لاظهار صورة المرأة المتعددة في تشظيها بين الحيز

الخاص وبين الفضاء العام .وهذه ملاحظة توردها في سياق متقارب شيرين أبو النجا أيض .

على أن عنوان الرواية الذي يشير لأن هذه المرأة التي تتجرأ على الإعلان عن هذا الإنشطار بين

العام والخاص هي أمرأة غير واقعية وكأنه بذلك يرفع عنها القلم حين تذهب بعيدا في الإعلان

عن حالة التشظي وفي إعطاء موقع مركزي للحيز الخاص الذي كان لايعطي أكثر من موقع

الأطراف مقابل المركزية المستتبة للعالم العام يكشف مدى ضيق الكوة المتاحة للكاتبة العربية

لتمرر منها الضوء لصورة المرأة المخالفة لتوقعات الخطاب السائد.

أما في مرحلة التسعينات صعودا فإننا نستطيع ان نلمس توجها عاما في الإبداع الأدبي لعدد من

كاتبات الجيل الجديد إبداعيا وليس عمريا بالضرورة للمجاهرة بهذه الصورة المتعددة للمرأة

العربية.

فثلاثية أحلام مستغانمي , ذاكرة الجسد, فوضى الحواس والاخيرعابر سبيل(2004 (تقدم على

التوالي وإن بحفر تتفاوت حدة شفرته في قشر تلك الطبقة السميكة المزمنة من طبقات ذاكرة

الوجدان الجماعي صورة من صور ذلك التشظي. وهي صورة تحاول أن تخرب أو على الأقل

35

تنغص استتباب الخطاب المستقر وصورة المرأة بنسختيها النمطية واللاحقة مما تقدمت نقوشه.

فالمرأة في عمل أحلام ليست جميلة بوحيرد/المراة المناضلة خلال الثورة والمتمردة بعدها, ولكن

أحلام تستطيع أن تنصل من لوثة جيناتها دون أن يعني ذلك ارتهانا مطلقا لملامحها. والمرأة

في رمزها للجزائر ولمدينة قسطنطيني إنما تجسد حالات من التحولات المتلاحقة لعدة أشكال من

التشظي. وأشد ها حدة وتصعيدا في الرويات الثلاثة هو ذلك التشظي الزمني بين التاريخ النضالي

للجزائر وبين تواريخ خياناته أو الإنقلاب عليه وبين حاضر يتأرجح بين رماد الردة وبين

ومضات غامضة للمستقبل يصعب التنبؤ فيما إذا كانت إشارات اشتعالات بعيدة أو عتمة مطبقة.

ومستغانمي سواء قصدت أو لم تقصد أن تحل نفسها من تبعات الخطايا التي قد تترتب على

الحديث بصوت المرأة وما تثيره تلويات صوتها الأنثوي من رجفة في القلوب التي بها مرض أو

كان ذلك لدواعي إبداعية فإنها كانت كالحبلى التي ليس لها إلا أن تتحرك بشحنة الحياة في

أحشاءها كيفما استدارت وأنى وجهت دفة أو ريح ارتحالها.

وتظهر صورة المرأة المتعددة بتشظياتها وانقساماتها في روايتي بتول الخضيري الأولى والثانية.

ففي روايتها الأولي "كم بدت السماء قريبة" (2003 (تكشف ثلاث طبقات من التشظي. فهناك

التشظي الحضاري في العلاقة بين الغرب والشرق, بين أوربا والعالم العربي تحديدا , وهناك

التشظي بين الحياة في ريف العراق وبين نمط الحياة في بغداد/العاصمة الحضرية وهناك

الانقسامات الحادة والحميمة في العلاقة بين البنت والأم. أما في روايتها الثانية "غايب" (2004 (

فهناك أيضا أكثر من طبقة لهذا التشظي الذي يسهم في صياغة الصورة المتعددة للمرأة. هناك

تعدد الصورة في تفتت الطبقة المتوسطة في حصار العراق , هناك التشظي في التعدد الطائفي في

العلاقة المختلسة بين فتاة مسلمة ورجل مسيحي وإن كانا من نفس اللحمة الاجتماعية وبينها وبين

الاخر في اختلاف الانتماء إلى أوعية حضارية متعددة وفي حالة التوحد الاغتراب. أما إذا انتقلنا

إلى عمل آخر وهو رواية المترجمة(2003 (للكاتبة السودانية ليلى أبو العلا فإننا سنعثر على

صورة المرأة المتعددة التي تتفوق في عملية المجاهرة بالتشظي الحضاري كيفيات مواجهته

وكبواتها على ما قدمه الطيب صالح في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" الصادرة مطلع

السبعينات. فبينما تعكس صورة الذات في رواية الطيب صالح إلا وجه واحدا هو وجه الانبهار

بالآخر ولا تشير إلا إلى طريق واحد للخلاص من وصمة التخلف هو طريق اللحاق بذلك الآخر

وإن كان بقتل الغريم أو الموت فيه , فإن أبو العلا تقدم تعددية المرأة في قدرتها على استخدام

شظايا الصورة في إحداث اختراقات للذات والآخر معا عن طريق الحوار الذي يخالع شرنقة

36

التمركز الغربي بالهوامش . فيخرج على خطاب الاستشراق من داخله دون أن يتورع عن

الاعتراف بعورات الواقع في المجتمع العربي والإسلامي . وهذه الصورة تتبنى ثنائية الموقف

السائد في العالم العربي بين رفض الآخر والتعالي "الأخلاقي" عليه والاحتماء بالماضي من هيمنته

وبين الانبهار به والتسليم له.

ويقدم العمل الأدبي لفاطمة المرنيسي " نساء على أجنحة الحلم (1998 (الذي يقدم تتداخل فيه

الحدود بين الرواية وبين السيرة الذاتية تحديا آخر لبنية الذاكرة الجماعية. فهو بهذا التداخل يقدم

انعكاسا لحالة تشظي إبداعي ولكنه يتقدم كتعبير عن صورة تعدد المرأة في اختراقها لمجاهل

إبداعية جديدة وفي شهوتها أيضا لانتزاع مناطق اجتماعية كان من المحظور تخطي حدود الحريم

إليها أو إدخال ذلك المحتبس النسائي إلى معترك معلومها كما يمثله الفضاء العام. في هذا العمل

نستطيع أن نلمس تعدد صورة المرأة ليس فقط في البعد الإبداعي لحالة التشظي أو في البعد

الاجتماعي للحدود بين حيز الحريم وبين الفضاء الخارجي ولكننا نراه ونلمسه في البطانة الأخرى

من بطانات عالم الحريم الذي تضع المرنيسي أيدينا عليه من خلال انقسام طفولتها بين حريم

المنطقة الحضرية بالمغرب وبين جموح الحريم في مناطقه الريفية.

وتقدم نوره الغامدي شكلا أخرى للصورة المتعددة للمرأة العربية في روايتها "وجهة البوصلة".

(2002. (ففيما تشير البوصلة إلى ما يبدو كالطريق المسدود فإن مفترقات أخرى تبدو احتمالاتها

اكتشافها بحفر فتحات في ذلك الجدار الاجتماعي الفاصل ليس بين عالم المراة وعالم الرجل بل

بين عالم المرأة والمرأة وبينهما وبين العالم الخارجي. فالزوجة تكتشف أنها تتقاسم مع الزوجة

الأخرى نفس الرجل ولكنها تكتشف أنهما كتؤم سيامي يمكن لأي منهما أن يعيش إلا بالتشظي

والاعتراف بتعدد الصورة.

وتكشف رضوى عاشور بتشابكها مع شجر/ عن طيف آخر من أطيافها يعبر عن بعد آخر من

أبعاد الصورة المتعددة للمرأة العربية في روايتها أطياف (1999 .(فمن خلال ما يسميه صبري

حافظ بتقاطع الذوات وتراسلها السردي ومن تداخل السياس بالشخصي تنتج تلك الصورة التي

يصير فيها الشخصي هو السياسي. ويبدو أن رضوى قد حرصت على أن تسجل هذه اللقطة

التعددية لصورة المرأة ليس فقط من خلال رسم نفسها بأكثر من صورة ولكن من خلال عنوان

الرواية حيث تأتي كلمة أطياف محملة بإيحاءات التعدد والتكاثر والتشظي بم يشكل خروجا على

التوافقية المفروضة أو المفترضة على صورة المرأة في ذاكرة الوجدان الجمعي.

37

ولا يفلت من ملاحظة الباحث أن يرى كيف أن حفر الصورة المتعددة للمرأة العربية يكاد يشكل

تيارا آخذ في الاتساع فهذه هيفاء زنكة تعمل في روايتها نساء على سفر( 2001 (على تناول تلك

التعددية في صورة المرأة العربية من خلال كشط عدد من طبقات لحمة المجتمع العراقي كاشفة

عن التشظيات المتراكمة داخلة فنرى الوجه الكردي للمرأة العراقية إلى جانب الوجه العربي لذلك

الوجه في تعددية مواقعه ومواقفه.

وتحمل رواية عالية ممدوح المحبوبات (2003 (نفس الإيحاء بالصورة المتعددة للمرأة العربية

وإن كانت تأخذه وجهات جديدة . فالمحبوبات وأن تباينت شخصية كل منهن وإنتمائها وميولها

وخبراتها الحياتية واختلفت لغتها وخلفيتها الجغرافية والتاريخية من استخدام الإيميل والكمبيوتر

إلى النفور منه بما يرمز لتعدد العوالم فإنهن لسن إلا تجسيد حي لصورة المرأة المتعددة في

أخيلتها النسوية والإنسانية التي تحاول أن تطل من شقوق الخطاب علها تنجح في تفكيك بنية

ذاكرة الوجدان الجماعي وفي تحدي حفر صورا جديدة.

وفي الشعر نجد أيضا إشارات مبكرة للصورة المتعددة للمرأة العربية قد كتبت ربيعة جلطي من

المغرب العربي قصيدتها بعنوان شيزوفرينيا في الثمانينات وفيها تلمح إلى حالة الانقسام في

صورة المرأة العربية .وفي مقطع من القصيدة تكتب:

صرت شارعين

يطل الأول على المشمش والنرجس

وصباح القصائد

ويدخل بحيرات اللغة

وآخر

علق اسمه بين بالأف ولون الخبز

من سيج بوجهه جميع الجهات

من أحكم بأنفاسه غلق جميع الدوائر

كاد يخنقني.

وفي القصيدة من الممكن أن نسمع إيقاع الارتطام بين صورة تريد أن تدخل بحيرات اللغة وبين

سياج الجهات الذي يريد للشاعرة أن ترى لها صورة في جهات غير الجدار.

وفي قصيدة لإيمان مرسال يظهر ذلك الالتباس بهذا المقطع

38

أذكر .. متى اكتشفت أن لي

اسما موسيقيا ,

يليق التوقيع به

على قصائد موزنة, ورفعه في

وجه أصدقاء لهم أسماء عمومية,

ولا يفهمون المعنى العميق لأن

تمنحك الصدفة أسما ملتبسا

يثير الشبهات حولك

ويقترح عليك أن تكون شخصا آخر

كأن يسالك معارفك الجدد:

هل أنت مسيحي؟

أو

هل لك أصول لبنانية.

وهي تكتفي بذكر ذلك الالتباس والتشظي بين عدة هويات ولكنها تخفي احتفاءها به

فهو أحد أدواتها لتفكيك الذاكرة.

وفي قصيدة لثريا العريض بعنوان "في استباحات السكون" تشكك الشاعرة باستفهامات استكناهية

وإشارية في تعدد صورة الذات أمام سكونية تلك الصور الواقرة في الذاكرة بهذه الأسئلة :

جسدي الواقف ما بيني وبيني

كيف لي أن أعبره ..

وضباب الصمت إذ يملأ عيني

كيف أبقى مبصرة

عندما أصغي لأصدائي ..وصمتي

يعتريني خوف موتي

هل ترى تغتالني نفسي بصوتي

أم تغتال صوتي

احتباسات القرون.

39

السؤال الأخير :

ويبقى السؤال لماذا أذن بعد أكثر من نصف قرن على تدخل الكاتبة العربية في محاولة محو

الصورة النمطية من ذاكرة الوجدان الجماعي بل والمحاولات اللاحقة والمتلاحقة لتفكيك الخطاب

الذي كان يحمي البنية الحاضنة لتلك الصورة لم نزل نستطيع أن نرى صورة تلك المرأة الحرة

المكونة من لحم ودم من عقل وقلب إلا عبر شقوق المشهد الثقافي العام على امتداد الوطن

العربي؟؟؟

تمت بحمد االله.

قائمة المراجع:

المراجع

أبوخالد فوزية, موقع آتابة المرأة في الخطاب الإبداعي الحديث, النص الجديد,العدد السادس والسابع, دار الخشرمي

319-290 , 1997 ابريل , جدة,

أبوالعلا, (مؤلفة)عدلان الخاتم, المترجمة, دار الساقي, بيروت,2003

أبو النجا شيرين, مفهوم الوطن في فكر الكاتبة العربية, مرآز داسات الوحدة العربية, بيروت,2003

أبو النجا شيرين, نسائي أم نسوي,هيئة الكتاب,القاهرة,2002

البكر فوزية , المرأة في الخطاب التعليمي, النص الجديد,العدد السادس والسابع, دار الخشرمي ,جدة , ابريل 1997 ,

231 -215

الجيوسي, الخضراء الجيوسي, العودة إلى منبع الحلم,دار الآداب , بيروت, 1960

الخضيري بتول, آم بدت السماء قريبة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2002

40

الزهراني معجب, رواية مختلفة ورؤى جديدة/ مقاربة حوارية لنماذج من الرواية النسائية في منطقة الخليج, ورقة

عمل غير منشورة قدمت في ملتقى الرواية الخليجية بالشارقة, 2005 .

الزيات لطيفة, الباب المفتوح, مكتبة الأنجلو, 1960 .

السعداوي نوال, مذآرات طبيبة, الهيئة العامة للكتاب, القاهرة, 1969

الصباح سعاد, القصيدة أنثى والأنثى قصيدة, دار سعاد الصباح, الكويت, 1999

الصدة هدى, رمضان, سمية, بكر أميمة (تحرير), زمن النساء الذاآرة البديلة, ملتقى المرأة والذاآرة, القاهرة

12-1 ,1998

الصدة هدى, سيرة النساء والهوية الثقافية: نموذج عائشة في , في زمن النساء والذاآرة البديلة , تحرير هدى الصدة,

سمية رمضان وأميمية بكر , ملتقى المرأة والذاآرة , القاهرة , 1998 ,357-389

الصدة هدى, الكتابة الإبداعية للنساء في مصر , ذاآرة المسيقبل (موسوعة المرأة العربية,الجزء الثالث, المجلس

الأعلى للثقافة,مؤسسة نور , 2002 ,190-266 ,عن شهادة لطيفة الزيات, الكاتب والحرية 1992

الصلح آامليا, الترآي ثريا(تحرير),في وطني أبحث المرأة العربية في ميدان البحوث الاجتماعية, مرآز دراسات

الوحدة العربية , بيروت . 1993

العثمان ليلى, المحاآمة, دار المدى ,دمشق, 2000

العدواني معجب,المكان الطلل بوصفة بوابة الرواية العربية, النص الجديد, العدد التاسع والعاشر, دار الخشرمي,

137-132 ,2000 يونيو

العسال نجية,بيت الطاعة, مؤسسة روز اليوسف,القاهرة, 1969

العليان قماشة, أنثى العنكبوت, رشاد برس,2000

الغذامي عبداالله, المرأة واللغة -2 -ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة, المرآز الثقافي العربي,الدار

البيضاء,2000.

الغامدي نورة , وجهة البوصلة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت,2002

القاضي إيمان, الرواية النسوية في نصف قرن, في ذاآرة للمستقبل (موسوعة المرأة العربية), الجزء الثاني, المجلس

الأعلى للثقافة/مؤسسة نور, القاهرة 2002 ,3 -30

المانع سعاد, مسيرة المرأة السعودية ,مرآز البحوث/لمرآز الدراسات الجامعية للبنات القسام الإنسانية,

157-125 ,2002,الرياض

المانع سعاد, التيارات النقدية الحديثة, المجلة العربية للثقافة,المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مارس1997 ,

109-72

41

المانع عزيزة , مراجعة لبعض آراء الفقهاء في مكانة النساء, محاضرة , 2004

الموشي سالمة, الحريم الثقافي, دار المفردات, الرياض 2004

النجار سلمان باقر, صراع التعليم والمجتمع في الخليج العربي,دار الساقي,بيروت,2003

الهاشمي نور,مقولة شفهية,1975

بدر ليانة, شرفة على الفكهاني, دائرة الإعلام الثقافي, دمشق 1989

برادة محمد,عن آتابة المرأة في القرن العشرين في ذاآرة للمستقبل (موسوعة المرأة العربية), الجزء الثالث ,

المجلس الأعلى للثقافة, مؤسسة نور , القاهرة, 2002 ,1- 30

بريوني فوزية, الإبداع الشعري , محاضرة القيت في مؤتمر المرأة والإبداع, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة , أآتوبر,

2002

بعلبكي ليلى, أنا أحيا,دار مجلة شعر,بيروت, 1958

بناني فريدة ,النساوية: صوت مسموع في النقاش الديني, في زمن النساء والذاآرة البديلة , تحرير هدى الصدة, سمية

رمضان وأميمية بكر , ملتقى المرأة والذاآرة , القاهرة , 1998 ,163-194

بيومي ,المكبوت في الزمن المكتوب, في زمن النساء والذاآرة البديلة , تحرير هدى الصدة, سمية رمضان وأميمية

بكر , ملتقى المرأة والذاآرة , القاهرة , 1998 ,13-29.

جراح أمل, رسائل أمرأة دمشقية إلى فدائي فلسطيني , دار العودة ,بيروت 1996

جراح أمل, امرأة من شمع وشمس وقمر, دار سعاد الصباح , 1994

حديدي صبحي, الأدب القصصي والشعري في سورية, في القرن العشرين في ذاآرة للمستقبل (موسوعة المرأة

العربية), الجزء الثاني, المجلس الأعلى للثقافة, مؤسسة نور , القاهرة,2002 ,31-50

خليفة سحر, مذآرات أمرأة غير واقعية, دار الآداب بيروت, 1992

خليفة سحر, عباد الشمس,دار الجليل,دمشق,1984

خليفة سحر, الصبار,مطبعة الشرق التعاونية, القدس 1976

خليفة سحر, باب الساحة , دار الآداب, بيروت 1997

خوري آوليت, أيام معه, دار الكتاب , بيروت,1959

خوري آوليت, ليلة واحدة, المكتب التجاري, بيروت, 1961

رسلان سمر, غادة السمان ورؤية ثلاثة من النقاد, في قوافل , النادي الأدبي, الرياض, 1995 ,64 -86

رضوي عاشور, اطياف,المؤسسة العربية للدراسات والنشر,بيروت, 1999

42

رضوي عاشور, خديجة وسوسن,دار الهلال, القاهرة,1989

زنكة هيفاء, نساء على سفر , دار الحكمة , لندن 2001

زين العابدين سهيلة, مجلة المنهل, جدة محرم 1425

شوملي روز, للحكاية وجه آخر, دار المدى, 2001

صالح سنية, جسر الإعدام, دار الأجيال,بيروت, 1969

عبدالعزيز ملك, أغاني الصبار, دار المعارف,القاهرة, 1959

عبود أنيسة, النعنع لبري, دار الحوار,اللاذقية ,2001

عدي زهور حذام ,قضايا المرأة المعاصرة, المستقبل العربي,مرآز دراسات الوحدة العربية, العدد , 1/2002 ,

145 -133 , بيروت

غزول جبوري فريال, المرأة العراقية في القرن العشرين, نصف قرن, في ذاآرة للمستقبل (موسوعة المرأة العربية),

256 -226 ,2002 ,الثاني الجزء

قناوي علي شادية, المرأة وفرص الإبداع,دار قباء, القاهرة, 2000

مرسال إيمان , ممر معتم يصلح لتلعم الرقص, دار الشرقيات, 1995

مرنيسي فاطمة (مؤلفة), بيضون نهلة (مترجمة), هل انتم محصنون ضد الحريم, نشر الفنك,الدار لبيضاء,2000

مرنيسي فاطمة (مؤلفة), دبيات محمد(مترجم),الخوف من الحداثة , دار الجندي, دمشق, 1994

مرنيسي فاطمة,(مؤلفة), أزوريل فاطمة الزهراء(مترجمة), نساء على أجنحة الحلم,نشر الفنك, الدار البيضاء,1998

مسالمة إنعام, الحب والوحل دار الثقافة, دمشق,1963

ممدوح عالية, الغلامة,دار الساقي, بيروت,2000

ممدوح عالية, المحبوبات,دار الساقي,بيروت, 2003

نعنع حميدة, الوطن في العينين, دار الآداب,بيروت , 1979

مستغانمي أحلام, عابر سبيل, منشورات أحلام مستغانمي, بيروت, 2004

Abu-Khalid Fowziyah, Exploration of the Discourse of Saudism, Gender Relations and

Relation of Power, Institution of Social Research University of Salford, UK. 2001

Perrine Laurence, Sound and Sense, Harcourt Brace Jovanvich.INC.New York,1993

43