رؤية الواقع في الرواية النسائية

يسري فوزي علي أحمد صقر

الملخص

مِنَ المُمكن الآن تعقب سلسلة مِنْ أوجه التَّشابه بين الشَّخصيات الأساسية في الرّواية المصرية الجديدة وبين الطبيعة العشوائية للمدينة الثَّالثة والمأزق الأوسع الَّذي تمثله هذه المدينة.

فالرّواية المصرية الجديدة مغمورة في أدق التَّفاصيل الصغيرة في الواقع الاجتماعي المُحيط لكنها على الرَّغم من هذا غير قادرة على قبولها. أصبح رواية الأفق المُغلق نوعاً كتابياً جديداً مُعبرة عن وضع أصبح غير مُحتمل بالمرَّة.

و لم تحظ الرّواية العربية، باستثناء إسهامات محدودة، بالإفادة مِنَ الإمكانات الَّتي يُمكن أنْ يمنحها مفهوم الإيقاع ومُشتقاته، لتحليل محتوى الشَّكل الرّوائي، برغم المُلاحظات الَّتي سبق أنْ ساقها عدد مِنَ النُّقاد واللغويين حول إيقاع الشَّعر وإيقاع الرّواية

The Perception of Reality in Feminist Egyptian

Yusry Fawzy Ali Ahmed Sakr

Abstract

It's possible now to track a series of similarities between the key figures in the new Egyptian novel and the random nature of the third city and the broader dilemma posed by this city. Egypt's new novel immersed in the smallest details of the surrounded social reality, but even though it can not accept it. The closed horizon novel has become a new kind of writing expresses an intolerable situation at all. The Arabic novel, except for limited contributions, did not gain benefit from the capabilities that can be granted by the concept of rhythm and its derivatives, to determine level of the narrative figure, despite the observations that have already been put forward by a number of critics and linguists about the rhythm of the poetry and the rhythm of the novel obviously we can say that reality represent a distinctive element for anecdotal and tales texts in general

خلفية تاريخية للواقع المصري :

في العقود الأولي مِنَ القرن العشرين، بني حُكام القاهرة مناطق مُنظمة أخرى مثل " جاردن سيتي " إلى الغرب مِنْ " قصر الدبارة ". تَمَّ تخطيط هذه المنطقة لتُمثل حاجزاً بين المُستعمرين البريطانيين وبين الطبقات الوسطي الغاضبة في المدينة القديمة، والَّذين يُطالبون على الدَّوام برحيل المُستعمرين. لم يكن هذا الشَّكل خطياً ولكن نمطاً دائرياً مُعقداً على الرَّغم مِنْ أنَّه بُني على أسس حضرية حديثة. المُثير أنَّ هذا الفضاء المُتنافر عن عمد لم يجد تعبيراً أدبياً له إلا بعد الاستقلال، حيثُ بدأت تناقضات المشروع القومي التَّحديثي في المُطالبة بأشكال أكثر تعقيداً ورمزية. أدي هذا إلى صعود السَّرد الحداثي، والَّذي انعكس لينتج بناءً دائرياً يشمل تفكيراً نقدياً لوضع الرَّاوي. وعلى الرَّغم مِنْ أنَّ الرّواية المصرية كانت تتميز بالنِّقد الشَّديد للوضع الاجتماعي الَّذي خرجت منه، إلا أنَّها كانت بالضرورة تُمثل سرداً للتنوير العقلاني، حيث تحتفظ فكرة التَّقدم بمعني لها. مرَّة أخري، فَقَدْ كان هناك توازياً مع الأشكال الحضرية. ففي مُنتصف السِّتينيات، كانت القاهرة الحديثة قّدْ تجاوزت المدينة القديمة، وبدأ انهيار المدينة التَّقليدية بسبب ضعف قيمها أمام الشَّكل العلماني السَّائد لعصر عبد الناصر.

ثُمَّ حدث تغير جذري لهذا الوضع قبل مجيء جيل التَّسعينيات. كل شيء في خبرات هذا الجيل يسير مُعاكساً لمبادئ سيادة العقل أو المركزية المعرفية للإنسان. أصبحت الحياة اليومية – بالنسبة للشباب المُهمش مِنْ جيل التِّسعينيات والألفية الجديدة – عبارة عن عملية من الإذلال أو العُنف الرَّمزي. خَلقت فترات البطالة الطويلة احساساً بأنَّه جيل غير مرغوب فيه، وبأنَّ شبابهم سيضيع، ليخلق هذا معه احساساً غريبا بالذنب. لم يعد الإيمان السَّاذج في مستقبل أفضل خياراً مطروحا وأصبحت نقطة البداية تنطلق من التَّشاؤم والغضب. تحطمت آمال الأجيال السَّابقة في حل جمعي على صخرة الفساد الَّذي استشري حتى النُّخاع في الثَّقافة المصرية. امتزجت شروط ما بعد الحداثة في مصر – مِنْ الانتقال مِنْ اللفظي للمرئي ومِنْ سيادة للإعلام التُّجاري الكبير – برقابة الدَّولة من جانب وبالوهابية النَّاصعة ذات التَّمويل الكبير من جهة أخري. نادى " السَّادات " بحرية التَّعبير بينما سار في بناء ما عُرِفَ في الأدب بـ " المناخ الطارد " – مناخ غير مواتي للمُمارسة الثَّقافية المُستقلة، وهو ما أدى إلى طرد العديد مِنَ المُثقفين الغاضبين إلي خارج البلاد، واعتمدت الحكومات المُتعاقبة هذا الأسلوب التَّقليدي في التَّعامل مع الثَّقافة المصرية. تزامن هذا مع صعود دول البترول – السُّعودية تحديداً – لتملأ الفراغ الثَّقافي الَّذي نشأ بعد نبذ مصر بعد معاهدة " كامب ديفيد " وتدمير بيروت في الحرب الأهلية

اللبنانية.

و قَدْ شكلت هذه الديناميكيات بناءً تحتياً لنشوء المدينة العشوائية، وهيَّ المدينة الثَّالثة في القاهرة، بلا أي خطة عامة، كرد فعل قاصر النَّظر على أزمة السُّكان. عكست هذه المدينة العشوائية فقداناً أبدياً للثقة في قدرة الدَّولة على التَّكفل بالحاجات الأساسية لمواطنيها. خرجت هذه المدينة مِنْ وضع تحل فيه المطالب العاجلة محل ما هو استراتيجي وبعيد النَّظر، بل وتتضارب معه. وبالتالي أصبحت المدينة الثَّالثة مليئة بالمآزق والنِّهايات المُغلقة. شكل الحزامين الكبيرين مِنَ المساكن شبه الحضرية تراجعاً عن التَّخطيط الحضري للمدينة الثَّانية بلا اعتبار لأي جمال موجود في المشهد الحضاري – عودة بلا هدف لأشكال الإسكان قبل الحديثة – تماماً كما حدث في العلاقات الاجتماعية والسِّياسية.

سار هذا النمو الفوضوي للمدينة الثَّالثة يداً بيد مع التَّراجع عن الحداثة والعودة للمواقف التقليدية – أو ربما الأصولية – لتُشكل الدَّعامة الأساسية للأيديولوجية الوطنية، مع انهيار الثَّقافة السِّياسية الأوسع لمصر وصعود مقياس معكوس للقيم الاجتماعية والوطنية.

مِنَ المُمكن الآن تعقب سلسلة مِنْ أوجه التَّشابه بين الشَّخصيات الأساسية في الرِّواية المصرية الجديدة وبين الطبيعة العشوائية للمدينة الثَّالثة والمأزق الأوسع الَّذي تمثله هذه المدينة. يَكْمُنُ التَّشابه الأول في هذه النصوص في المُفارقة في طلبها مِنَ القارئ أنْ يتعامل معها على أنَّها " رواية " بينما تستمر هيَّ في إرباك التَّطلعات الجمالية والنَّوعية الَّتي ينتظرها القارئ والَّذي يحطمها هذا الشَّكل الجديد مِنَ الرِّواية. تظهر هذه الأعمال وعيها بالبناء المُترسخ للإذلال العربي وللسياق الاجتماعي الغير سليم الَّذي نشأت منه. تُؤكد هذه الأعمال على أهمية أنْ تكون سيدة قرارها فيما يتعلق بشكلها، بينما تفض على الرَّغم مِنْ هذا بذل أي جهد في حل تناقضاتها على المُستوي الرَّمزي. لا يتم التَّعامل مع هذه المُفارقة على أنَّها مُشكلة بحاجة إلى حل، بل كوضع وجودي للنص نفسه. وبالتَّالي أصبح هناك تشابها مع أبنية السُّلطة في العالم العربي – حيث تظهر سلطة الدَّولة ليس كقوة حقيقية لها إرادة حرَّة ومشروع مستقل قادر على تحدي " الآخر" تبعاً للمنطق القومي وإنَّما كصورة زائفة للسلطة – أي كفزاعة. تُحاول هذه السُّلطة دائماً – بسبب فقدانها للشرعية – أنْ تُؤكد على سلطتها بالتَّصعيد مِنَ الرِّقابة مُتذبذبة بين وهم السُّلطة وبين الإحساس بالدونية. تصاعدت عبر الثَّلاثة عقود الأخيرة مستويات جديدة من القسر والقمع لتتوافق مع الخنوع غير المسبوق للمؤسسة السِّياسية المصرية لإملاءات واشنطن، بلا حتى أنْ تتمتع باحترام مِنْ سيدها الأجنبي.

تتميز " أنا " الكتابة الأولي للرّواية الجديدة بوعيها الحاد بقلة حيلتها وحصارها في الحاضر بلا أي أفق مفتوح. كل وسيلتها في الهرب تَكْمُنُ في خلق عالم سردي يُشبه وجودياً العالم الحقيقي لكنَّه يسمح بتفاعل حواري معه. لذلك تُمثل هذه الكتابة منفذاً – كسراً في الأفق المُغلق. لا تُقدم هذه النصوص منطقاً بديلاً للواقع الحقيقي لكنَّها تحاول أنْ تعترض تماسكه، أحد اللوازم الأساسية لهذه الكتابة أنَّها تستخدم الشظايا والمُتراكبات السَّردية الَّتي ترفض أي إطار جامع. صفة أخرى أساسية لهذه الكتابة هي طريقة التَّعامل مع الحبكة حيث يتم التَّخلص من المواضيع المركزية والوسطية في الرّواية التَّقليدية ليتكون هذا السَّرد الجديد من بدايات ونهايات، محطمة أي تطور معياري في الحبكة. يخلق هذا اضطراباً جديداً داخل عالم السَّرد، ليقوم بتشتيت بوصلة القارئ وتركيز المُعضلة الوجودية.

يُشير هذا الأسلوب أيضاً بالطبع إلى انهيار سلطة الرَّاوي باعثة بنداء إلى القارئ – " كلمني " – بلا أي احتمال لتلقي أي رد. إذا كانت " أنا " هذه الكتابة غير قادرة على تأمين وضعها كوعي مُتحكم في النَّصِّ، وإذا فقد الكاتب الثِّقة في الرَّاوي فإنَّ هذا يحدث لأنَّ كلاهما يعبر عن شكلين مختلفين من نفس خاضعة في بلد خاضعة فقدت استقلالها هيَّ الأخرى كما فقدت كرامتها ودورها في المنطقة. يخلق هذا الوضع أزمة في قدرة هذه " الأنا " في أنْ تتعرف على نفسها، وأنْ تندمج مع " الآخر" أو مع قضية أكبر. مع هذا فإنَّ هذا السَّرد قادر على ربط الواقع الخارجي بما هو داخلي كجزء لا يتجزأ منه، بينما تنظر هي -في نفس الوقت – مِنَ الخارج مِنْ وجهة نظر المُهمش الَّذي لا يشعر بأي أهمية.

الرّواية المصرية الجديدة مغمورة في أدق التَّفاصيل الصغيرة في الواقع الاجتماعي المُحيط لكنها على الرَّغم من هذا غير قادرة على قبولها. أصبح رواية الأفق المُغلق نوعاً كتابياً جديداً مُعبرة عن وضع أصبح غير مُحتمل بالمرَّة.

و برغم أنَّ الإيقاع و هو تنظيم الشق الزَّمنى لعمل ما، ظاهرة أساسية في مُختلف الفنون، فإنَّه يبدو أكثر رسوخاً وتجذراً في الأدب؛ لأسباب خاصة بتميز نتاجه الجمالي؛ أي أدبيته [1]، لاسيما خصوصية اشتغال تشكيلاته اللغوية، وفق نظام ـ أو قانون ـ مُنضبط، يصل إلى مصاف الانضباط الرياضي، ومِنْ ثَمَّ، تبدو طبيعية تلك العِلاقة الوثيقة ـ الَّتي تّحدَّثَ عنها كثير من الُنقاد[2]، بين الأدب والموسيقى، سواء على مستوى الفضاء الأدبي نفسه، بدءاً من الأدب القديم، وانتهاء، بسلسلة تحولاته الاستراتيجية الَّتي لاتزال تشق أفقها المُستقبلي المُجاوز لقانونية الإيقاع، أو على مُستوى إنتاج فنون مركبة، تراثية أو مأثورة.

و لم تحظ الرّواية العربية، باستثناء إسهامات محدودة، بالإفادة مِنَ الإمكانات

الَّتي يُمكن أنْ يمنحها مفهوم الإيقاع ومُشتقاته، لتحليل محتوى الشَّكل الرّوائي، برغم المُلاحظات الَّتي سبق أنْ ساقها عدد مِنَ النُّقاد واللغويين حول إيقاع الشَّعر وإيقاع الرِّواية (3).

و ينهض إيقاع الرِّواية - في الأساس- على التَّشكلات الجديدة، المُعقدة، المُتقطعة- أي المُتكررة- للزمن، في علاقاتها العضوية والمركبة بمجمل عناصر الرِّواية وتقنياتها، الَّتي تقوم بإنشاء معمارها، وتنظيم موضوعاتها، وإلقاء الضوء على قيمها الاجتماعية والجمالية، لتُفضي- في النِّهاية- إلى تحديد محتوى شكلها.

و بديهي أنْ نقول إنَّ الواقع يُمثل عنصراً مميزاً للنصوص الحكائية والقصصية عموماً، بدءاً مِنَ الحكايات والسِّير الشَّعبية، وانتهاء، بامتدادهما القصصي التَّقليدي الحديث. لكنَّ العِلاقة التَّاريخية بين الزَّمن والرَّواية، أخذت أطواراً جديدة مع الأعمال الرِّوائية المُعاصرة، الَّتي بشر بها جيل السِّتينيات، حيث صاغت رواياته أنظمة زمنية تتجاوز إيقاع التَّسلسل الواقعي، المنطقي، الخطي، المُتتابع، في الرِّواية التَّقليدية (سواء، في أصلها، أم في صورتها العربية المحفوظة)، ليس مِنْ أجل التَّجديد الشَّكلي حصراً، حيث أفادت مِنْ تقنيات الرِّواية الفرنسية والأمريكية الحديثة؛ بل- أيضاً- لتجسيد وجهة نظر روائية للواقع، تتسق مع مُعطيات الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسِّياسي المصري- والعربي- خلال العقود الأربعة الأخيرة مِنَ القرن العشرين، حيثُ حاولت الرِّاوية التَّماس مع إيقاع هذا المشهد التَّاريخي، ومجاوزته في الوقت نفسه؛ ، وتجسيد مُعضلة الإنسان في البحث عن معانٍ نبيلة، وعن زمان ومكان أصيلين، بإيقاع يستلهم مِنْ مفردات الأسطورة إيقاع الزَّمن الأسطوري وطاقته في تحطيم منطق الزَّمن التَّاريخي الخارجي، وفي ضرب غموض الواقع، ومواجهة التَّحولات المُفزعة، ومُدافعة اليأس عن النَّفس، واستبدال عالم الرموز والأحلام، بعالم الواقع المُتفسخ، وتعظيم قدرة الإنسان في المُجتمعات الشَّعبية على المُواجهة والتَّماسك، في عالم يقع تحت ضغوط الهيمنة والاستئثار، داخلياً وخارجياً، فضلاً، عن محاولة ابتلاع المسافات الحضارية والجغرافية والتَّاريخية والثَّقافية للشعوب، ليترافق مع هذه المحاولات الرَّوائية إمكانيات إبداع نماذج مُختلفة لمحتوى وطني للشكل الرِّوائي(4).

كان هذا دافعاً إلى وصف العقود الأخيرة مِنْ القرن العشرين بأنَّها " زمن الرَّواية "، ودافعاً إلى إعادة اكتشاف قدرة الرِّواية على صوغ رؤى خاصة لعالم مُعقد، ذي إيقاعات مُتوترة، وعلى التقاط الأنغام المُتباعدة، المُتنافرة، المُركبة، مُتغايرة الخواص، لإيقاع هذا العصر(5)، وذلك عبر إمكانات الرِّواية الخاصة، ومنها قدرتها على تشكيل أزمنة روائية أكثر تركيباً وتعقيداً، من مُجرد وقوع الأحداث

والشَّخصيات والأماكن في الزَّمن، حيثُ تتسع وظائف الزَّمن، وتتعدد مساراته، ودلالاته، وحيث يُشكل الزَّمن إيقاع القص المُتعدد في التَّرتيب والتَّواتر، في الارتجاع والاستباق، في الاستطراد والاقتضاب [6] ، في التَّفصيل والتَّكثيف، في الاتِّساق والتَّنافر، في التَّداخل والتَّقاطع.

رؤية العالم في الرواية النسائية المصرية:

ثَمَّةُ عِلاقة وثيقة بين كل مِنْ اتجاهات الرّواية المصرية، وتطورها في فترة التِّسعينيات مِنَ القرن العشرين، و السَّنوات الأولى مِنَ القرن الواحد، و العشرين، و مدلول رؤية العالم في البنيوية التَّكوينية عند لوسيان جولدمان؛ إذ تُشكل الأعمال الرّوائية للمرأة المُبدعة في تلك الفترة حدساً مُشتركاً، و رؤى مُتقاربة فيما يخص تأثير وضع المرأة الاجتماعي على النَّصّ من جهة، و زيادة مساحة الحُرّية الثَّقافية، و السِّياسية، و الفكرية المخصصة لها مِنْ جهة أخرى.

وهذه الرؤى، و الأفكار المُتشابهة بين الكاتبات في تلك الفترة هي ما يُمكن أنْ تستخلص منه رؤية العالم، و علاقتها بالبنى الثَّقافية، و الاجتماعية المُؤثرة في تشكيل المشهد الإبداعي، و الخطاب النِّسائي المصري في الأدب الرّوائي.

وقَدْ مثلت الرّواية النِّسائية المصرية بدرجات مُتفاوتة تطور طبقة البورجوازية الصغيرة في المجتمع المصري، و استلهام السِّياق العالمي المُنتج لها في المجتمع ما بعد الصناعي، و ما يُميزه من ثورة في وسائل الاتصالات، و المعلومات، مع التَّمرد على المُؤسسات الأبوية، و كذلك تزايد أعداد المُهمشين من الطَّبقة الوسطى.

لقد تشكلت رؤية العالم عند المرأة المُبدعة انطلاقاً مِنْ مِساحة مُتزايدة مِنْ حُرّية التَّعبير عن المشاعر، والنَّزعات الأنثوية مِنْ جهة، والتَّهميش الاقتصادي المُتزايد للطبقة البورجوازية الصَّغيرة، و انشقاقها بين تعالي الوعي، و تدني السَّياق الاجتماعي مِنْ جهة أخرى.

تجسد الرَّواية النِّسائية المصرية قدراً من العوامل الثَّقافية المُشتركة، والمُتمركزة حول النَّوع، وكذلك دلالات الاختلاف في العامل الطبقي، و فيه تعطل الفاعليَّة المُشتركة للمرأة تبعاً لتفاوت المُؤثرات الطبقية على وجودها الاجتماعي، و مدى تحقيقها لأفكار الحرية الفردية، و التَّفرد الثَّقافي للهوية.

و تقدم الرّواية النَّسائية إشارات تعكس تأثير حركية المجتمع، كما تُقدم رؤى تعديلية ينتجها الوعي المُمكن في النَّصّ، و تطمح إلى التَّفاعل الخلاق بين المنظور النِّسوي في النَّصّ، و البنى الاجتماعية الَّتي شكلت ذلك المُنظور، و حددت مساره، دون هيمنة لأي منهما على الآخر؛ فدائماً ما يسعى الوعي المُبدع إلى تجاوز

الوضعيات الحتمية مِنْ خِلال أخيلة النَّصِّ، و علاماته الأدبية، و لكنَّه أيضاً مِنْ خِلال تلك العلامات – يُؤكد التَّأثير القوي الواعي، أو غير الواعي للقوى الاجتماعية، و الثَّقافية في المُجتمع.

وأرى أنَّه رغم أهمية منهج لوسيان جولدمان في دراسة سوسيولوجية الرَّواية، فإنَّه يظل محدوداً بالسياق الاجتماعي، أو الثَّقافي؛ و لهذا فهو منهج مُكمل للمداخل النَّقدية الأخرى في فهم النَّصِّ، و تأويله، و ما ترتكز عليه مِنْ عناصر جمالية أخرى؛ مثل الصورة، أو البنية، أو دور القارئ، و غيرها.

إنَّ دراسة الوعي الاجتماعي الفائق لدى كاتب ما، تُفيد في تأويل العِلاقة التَّفاعلية بين النَّصِّ، و المجتمع بما يحويه مِنْ صعود طبقات، أو فئات بعينها، أو تلاشيها، و انهزامها، و هو ما يطمح هذا القسم مِنَ الدراسة إلى بلوغه فيما يخص الرِّواية النَّسائية المصرية في الفترة المُشار إليها.

وتقدم الرِّواية النِّسائية المصرية نماذج مِنَ الوعي الاجتماعي الفائق بقضايا المرأة المُبدعة، و البسيطة أيضاً مِنْ منظور فني يعلو على مستوى الاستجابات الآلية البسيطة الَّتي يطرحها الواقع اليومي، كما تُقدم وعياً مشتركاً بأهمية تجديد الخطاب الثَّقافي في المُجتمع المصري انطلاقاً من قيم حداثية عالمية تميل إلى إعادة اكتشاف المحلي أحياناً، أو التَّفاعل الإنساني العالمي خارج الهيمنة. ويأتي تفاعل تلك الرؤى مِنْ وجود قاعدة مُشتركة، تُمثل حساسية إبداعية مولدة مِنْ فِكْرَةِ النَّوع، و قادرة على التَّفاعل الإيجابي مع البنى الاجتماعية، و البناء الطبقي بمصر في فترة التِّسعينيات.

و لا يُمكن تحقيق التَّوسع المجازي، و الثَّقافي للنوع دون نقد النصوص الرِّوائية النِّسائية لشروط الطَّبقة البورجوازية الصغيرة، و السَّعي المُتكرر لتجاوزها باتجاه أصالة الفاعلية الفردية، و الاستقلال الاقتصادي عن السلطات الأبوية السَّائدة، و ما تحويه مشنْ قِيم نفعية لا تعبأ بالبُعد الإنساني الَّذي شكل العُصور الأولى للنهضة.

و ترتكز تطبيقات رؤية العالم عند جولدمان على رصد التَّحولات الفنية القائمة في النَّصِّ في سياق تأثرها بالأبنية، و القيم الاجتماعية في فترة بعينها؛ و يبدو هذا واضحاً في دراسته لأعمال أندريه مالرو الرِّوائية؛ ففي قراءته لرواية (المملكة العجيبة) يرى أنَّ كتابة مالرو تُجسد انهيار القيم، و موتها العام؛ و مِنْ ثَمَّ تطلعه الرومنتيكي إلى قيم مجهولة، و خفية، كما يرى أنَّه يُمثل نضال الكُتَّاب غير الامتثاليين ضد مملكة الموت، و يمثلها المجتمع البورجوازي في تلك الفترة[7].

تقوم رؤى جولدمان التَّطبيقية على محورين رئيسيين؛ هما :

1- قراءة فكر المُبدع انطلاقاً مِنْ تفاعله الإيجابي مع تغيرات المُجتمع، و قدرته

على صياغة تأثير البنى الاجتماعية في لغة فنية تخيلية من جهة، و التَّطلع إلى تعديل تلك التَّغيرات مِنْ خلال صيرورة النَّصِّ السَّردي، و شخصياته مِنْ جهة أخرى.

2- الكشف عن الرؤى النَّقدية الَّتي يُجسدها وعي المُبدع في تطور علاقته بالوضعيات الاجتماعية، و أرى أنَّ تلك الوظيفة النَّقدية هي الجزء الأهم في تطبيقات جولدمان؛ إذ تكمل الدائرة التَّفاعلية بين الفن، و المجتمع، و تخفف من ثبات مراكز القوة الطبقية، و الثَّقافية في البناء الاجتماعي؛ و تبدو في رصده لتمرد مالرو، و أمثاله على ضياع القيمة من خلال النَّصِّ؛ أي أنَّ الكتابة تسعى لموقف نقدي، في الوقت الَّذي تنساق فيه للتعبير عن وضعية فئة ما من المجتمع.

ويُمكننا قراءة رؤية العالم في الرّواية النِّسائية المصرية مِنْ خلال ثلاثة عناصر رئيسة، تُجسد طبيعة الفئة الاجتماعية، و البنى الاجتماعية المُؤثرة في مسارها الفكري، و أسس الرؤية بما تحمله مِنْ وعي نقدي، و انتخاب لفكرة مُعينة دون أخرى تبعاً للمؤثرات الاجتماعية.

أسس رؤية العالم في الرواية النسائية المصرية:

تبين بالدراسة توافق الروائيات المصريات على البحث عن لغة أدبية جديدة تواكب أربعة عناصر مهمة في تشكيل أسس رؤية العالم؛ و هي:

1-الهوية التي تبدأ من اختلاف النوع، وقدرته على إنتاج تأويلات جديدة للذات، و الثقافة، و المجتمع.

2-التفاعل بين مختلف الرؤى الأنثوية، و عناصر الخصوصية في المجتمع المصري؛ مثل التراث الحكائي، و النماذج الشخصية الفريدة، و بعض الأزمات الفكرية، و التاريخية.

3- صعود فئة المرأة المبدعة في المجتمع، و تأكيد تأثيرها الأدبي، والاجتماعي انطلاقاً من زيادة مساحة الحريات، و تعزيز النزعة الفردية في مواجهة القيم النمطية السابقة.

4- البحث عن التحرر من السلطة الطبقية، و قيمها الثقافية، و تعزيز الروح الفردية المستقلة اقتصادياً عن البناء الطبقي الاستاتيكي، و عوامل الاستغلال اللاإنسانية فيه.

التوافق الثقافي، و نقد الاتجاهات الحضارية السائدة:

تقوم الاتجاهات الثقافية الجديدة على إعادة النظر في مركزية ثقافة بعينها؛ ومن ثَمَّ تعزيز مسألة التَّعدد، و القيم العالمية التي تستوعب الأنا، و الآخر في سياق التَّسامح، و اللامركزية، أو توجيه النقد المستمر للثقافات التي تتبنى خطاب الهيمنة، أو الشمولية.

و يُعد إدوارد سعيد من أهم رواد هذا الاتجاه، و قد برع في تفكيك منطق

الثقافة الأصلية، أو الأحادية، و بخاصة في دراسته عن فرويد، و التباس هويته الثقافية؛ إذ يرى أن فرويد يفكر داخل جماعته، و خارجها في الوقت نفسه؛ فهو ينتمي إلى التراث الثقافي السامي، و كذلك إلى أسلافه الأوربيين؛ مثل الجماعات الأوربية القديمة، و اليونانيين، و الرومانيين [8].

و تؤكد مسألة التباس الهوية في فكر إدوارد سعيد دلالتين :

الأولى هي التجاور السلمي بين الثقافات المتعددة، ولو كانت داخل شخص واحد إشكالي مثل فرويد، و من ثم غلبة التنوع، و الاختلاف للأحادية، والهيمنة، و إمكانية انتشار الهويات الثقافية في سياق عالمي يتجاوز المركزية.

أمَّا الثانية فهي انطلاقاً من النقد المُستمر للمركز يظل مدلول الهوية قيد التَّشكل، و التَّفاعل مع نصوص الأدب، و الفكر؛ إذ تُمثل عملية مراجعة الذَّات الثقافية دوراً مهماً في بناء الوعي الممكن لرؤية العالم.

ولأنَّ المرأة المُبدعة في مصر تحرص على تأويل التاريخ، والمجتمع وفق لغة خاصة، و استشراف هوية فريدة تجمع بين المحلي، و العالمي، فقد انحازت الرواية النسائية المصرية إلى السلام بين الهويات الثقافية خارج منطق الهيمنة من جهة، و بناء هوية جديدة تقوم على مراجعة الذات، وعلاقة الأنا بالآخر، و النص من جهة ثانية.

ويبدو اتجاه نقد الهيمنة واضحاً في كتابة رضوى عاشور، و هالة البدري، و صفاء عبد المنعم، بينما يبدو اتجاه التفاعل العالمي بين الهويات المختلفة في نتاج أهداف سويف، و نجوى شعبان، و تتفاعل لغة النص الأدبية مع بنية المجتمع و تحولاته في أعمال هالة البدري، و سهير المصادفة.

وانطلاقاً من اختيار الرواية النسائية المصرية لهذين التوجهين، أرى أنَّ رؤية العالم تتشكل هنا من خلال عنصرين أساسيين؛ هما بين تشكيل الهوية، و اتساع اللغة الأنثوية ثم ثانياً من التَّسامح الثقافي إلى إعادة بناء الرؤى الاجتماعية:

1- تشكيل الهوية، و اتساع اللغة الأنثوية:

تتواتر الدوال التي تشير إلى خصوصية الهوية النسوية في نصوص الرواية النسائية، وهي نقطة الانطلاق في تصاعد حضور المرأة المبدعة في المجتمع في مواجهة المرأة التقليدية، و الخطاب الأبوي القائم على مركزية القوة وحدها في بنية المجتمع، و تراتب فئاته المختلفة.

وفي رواية (جنات و إبليس) لنوال السعداوي تبدو الخصوصية الأدبية للهوية النسوية في حالة خلاص، أو انشقاق عن صوت المجموع المؤسس لقيم التبعية، دون أن يظل صوت المرأة في موقع الهامش؛ إذ تشكل دوال الهوية الأنثوية المساحة

الأكبر من النص، و رؤية العالم انطلاقاً من أصالتها الاجتماعية، و الأدبية في آن.

تجسد الرئيسة صوت التبعية، و اختزال المرأة في أدوارها التقليدية؛ و من ثَمَّ فهي تتوحد مع الأب، و يحتل عالمها الدَّاخلي، فينتصر عليها قبل أن تنتصر هي على المرأة صاحبة الوعي بالاختلاف، و هي جنات في النص.

و لكن مساحة الخصوصية التي تمنحها السَّاردة لوعي جنات تشكل مساحة الحضور الآخر للمرأة، و ما يستدعيه من أصوات الأصالة الأنثوية من الماضي الثقافي، و اتصالها الخفي بمدلول الأمومة في وعي البطلة.

تقول : " هه.. هه.. يشبه صوت أمها حين كانت تنشج في الليل. يسري في أذنيها كحفيف الهواء. أمها واقفة وراء النافذة. جبهتها عريضة. أنفها مرتفع، شديد الاستقامة. خداها عظامهما بارزة مدببة. العينان سوادهما قاتم. من زاوية فمها ينساب خيط رفيع من الدم "[9] .

تهيمن هنا صورة الأم على المشهد السردي في لحظة حزنها، و تمردها، و انشقاقها الممثل في التعالي مع البكاء؛ فهي تحتل وعي جنات، و تصير مصدرا للوعي بالنوع من داخل هزيمتها الماضية.

و قد ارتبطت الأم المجازية - بوصفها دالا للأصالة، و الخصوصية – بدوال تصاعد الحضور في الوعي المدرك، و السياق الاجتماعي المحتمل؛ مثل (واقفة)، و (عريضة)، و (مرتفع)، و (بارزة)، و (الدم)، و غيرها، و هي تؤكد اتساع الحضور الأنثوي الواعي، و المنشق عن دوال القهر السابقة؛ و من أهم تلك الدوال (الدم) المؤكد لإيجابية المرأة المبدعة في اتصالها بالأم من جهة، و بقايا هزائمها أمام خطاب القوة من جهة أخرى.

و تستبدل ميرال الطحاوي – في (الخباء) – دوال القوة الأبوية المميزة لمجتمع البدو بشاعرية الحضور الأنثوي، و تعالي المرأة المبدعة في النص؛ فالبطلة فاطم تواجه الجدة حاكمة التقليدية التي تصفها بالممسوسة العرجاء، بالإيغال في الانشقاق عن الخطاب الأبوي، و إعادة اكتشاف الهوية الانثوية من خلال التأويل النسوي لعلامات المجتمع البدوي؛ و يبدو هذا واضحا في علاقتها بالشجرة، و الأب.

الشجرة عند ساردة ميرال الطحاوي تشير إلى أصالة أنثوية جديدة تربط التراث الثقافي القبلي بالتوجهات النسائية الجديدة؛ فتستبدل القوة بتعالي الأنوثة على الحياة التقليدية، و الأدوار النمطية.

تقول السَّاردة عن فاطم في (الخباء) :

" و لم أعد اطيق إلا حافة الشجرة العالية، أتسلقها بالليل، و قد أغفو عليها، و أتسلقها بالنهار، و أراقب الحياة حولي، و لا أطيق البيت؛ شرقه، و غربه "[10].

يبرز في المشهد السابق الصوت الأنثوي بوصفه مركزا للرؤية، و الحكي، كما تشير الوظائف السردية فيه إلى العلاقة المستمرة بين جسد الأنثى، و تعالي الشجرة في الوعي؛ و من ثم الإشارة الضمنية إلى ارتباطها بالقوة الروحية للمرأة المبدعة، و استشراف تأثيرها في المجموع كبديل عن القوة السابقة للأب وحده.

و المرأة المبدعة في هذه الرؤية لا تحاكي ماضي الأب بقدر ما تنتج تأويلا جديدا لوجودها في المجتمع، و إعادة بناء العلاقات الأبوية من داخل منظور المرأة المبدعة.

و قد اقترنت الشجرة في التراث الثقافي بمركزية القوة الذكورية؛ إذ يرى جيمس فريزر في (الغصن الذهبي) أنه في روضة ديانا / ربة الغابة كانت شجرة بعينها يحوم حولها الكاهن بحذر حتى يصل من هو أشد بأسا، و أكثر دهاء فيقتله، و يحتل موقعه [11].

و لهذا المدلول القوي في تأكيد القوة الطبيعية أثر كبير في تشكيل بقايا القيم الثقافية للأبوية بدرجات مختلفة في المجتمعات البدوية، و الزراعية، و المدنية، و لكن ميرال الطحاوي تعيد قراءة دال الشجرة طبقا لتطور النظر إلى المرأة، و منحها أصالة موازية لأصالة الكاهن القديم، و ليست بديلة لها؛ لأنها لا تدعي الشمولية، و إنما تأكيد اختلاف الهوية، و الرؤية.

و تؤول ميرال الطحاوي في (الخباء) صورة الأب من خلال صمته أمام حكايات فاطم، و حججها، و عاطفتها النسائية المتمردة على اختزال المرأة في الأدوار التقليدية؛ مثل إنجاب الذكور، أو تبعيتها للرجل.

تقول عن فاطم : " لم يأخذني في أحضانه، و لم يضع رأسه على صدري. كانت ساقي ممددة أمامه فسألته هل نعش هو الذي دفن بناته أم هن اللاتي دفنه، لم يجب"[12].

تقرأ البطلة – هنا – الأب من داخل انحيازه الخفي للدور المختلف للمرأة، و سلبيته الصامتة أمام حكايات القهر، و العنف التي تؤكد قمع اختلاف الهوية في أحادية الوظيفة، و كأنه يشارك في الإحساس بالمأساة.

إن صمت الأب يشير إلى بدايات تشكل الحكاية الأنثوية لتاريخ التبعية الموازي لاختلاف اللغة، و المنظور، و الرؤية التي تتجه إلى تأكيد الحضور في هيمنتها على الحكاية، و تجنبها للحزن الصامت الممثل في شخصية الأم، و كذلك للإيجابية الذكورية ممثلة في صوت الجدة حاكمة.

و تبني ساردة سلوى بكر في (العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء) عالما أنثويا متخيلا لبطلات سجن النساء، و تنسج دواله من خلال خصوصية وعي البطلة

/ عزيزة، و ما يحويه من ذكريات، و أحلام تتسم بالطابع الأنثوي، و إن جاء خارج سطوة الواقع، و الأفعال التي تنتمي إلى مستوى التمرد الآلي.

و يرى الباحث أن لغة السَّاردة أسهمت في تدعيم الدوال الأنثوية الخاصة في وعي عزيزة؛ كي تدلل على تعالي الواقع الأنثوي الجديد عن السياق الاجتماعي القائم، مثلما يتعالى الوعي النسوي لدى السَّاردة نفسها عن مستوى إدراك البطلات للعالم؛ و لهذا انحاز صوت السَّاردة للمرأة المتمردة، و لم يكن محايدا في نقل الأحداث، و الشخصيات.

تقول السَّاردة : "كانت عزيزة ترغب في أن تبدو راكبات عربتها الذهبية في أجمل صورة يمكن أن يكون عليها بشر عند ارتفاعها عن الأرض باتجاه السماء... تستشير زينب منصور.. فيما يتعلق بتفاصيل الأثواب التي كانت تريدها منتقاة بعناية، و ذات ألوان بهيجة رقيقة تجعلهن يبدين كأنهن ملائكة لا تقل جمالا، و بهاء عن ملائكة السماء"(13).

و للباحث ملاحظتان يتعلقان بإبراز الخصوصية النسائية في رؤية العالم عند سلوى بكر؛ هما :

الأولى : اهتمام السَّاردة بالتفاصيل التي تميز المرأة مثل الحساسية في انتقاء الألوان، و الملابس، و منظر العربة الذهبية الملكية، و لأن تلك التفاصيل أتت في سياق متخيل للخصوصية الأنثوية؛ فقد تجاوزت وظيفتها التقليدية في التجميل، و الزينة، و اقترنت بعالم افتراضي متعال؛ و من ثم فهي تشكل بدايات الهوية الأنثوية الجديدة في وعي عزيزة.

الثانية : ثمة مستويان لرؤية العالم في المشهد السابق؛ الأول منهما يدل على تأسيس عزيزة لعالم متخيل قسري ينبع من حتمية تمردها على المنطق الأبوي، و عدم قدرتها على الخروج من قيوده العاطفية، و المادية الممثلة في السجن، و هي رؤية تعيها السَّاردة، و تقدمها في مستوى إدراك عزيزة، و الثانية رؤية العالم لدى السَّاردة نفسها، و تتميز بالتأسيس لمساحة كبيرة من الحضور الأنثوي من خلال وسيط آخر؛ هو وعي عزيزة الذي صار مجالا مفتوحا لإعادة تمثيله بواسطة لغة نسائية شعرية؛ هي لغة السَّاردة، و تتميز بالإيجابية، و تأكيد الهوية الأنثوية، و الثقة في العالم الافتراضي لدى البطلة.

باتجاه اتساع اللغة الأنثوية :

في هذا المستوى الذي يحدده الوعي الممكن للمرأة المبدعة، لا تكتفي الرواية النسائية المصرية بتأكيد اللغة الأنثوية المؤولة للهوية الجديدة، و إنَّما تتسع هذه اللغة لتخترق الكون، و المجتمع، و تعدل من بنيتهما وفق ما هو محتمل في الوعي

النسوي، و قدرته الإيجابية على التأثير في الأبنية الكونية، و الاجتماعية.

و يعبر هذا المستوى من الرؤية عن تفاعل النص الإبداعي مع المؤثرات البنيوية الثقافية، و الاجتماعية بحيث يتولد عنه شكول جديدة من العلاقات بين اللغة الخاصة للمرأة المبدعة، و المسار الاجتماعي القائم بالفعل دون إغلاق لأي منهما.

و في رواية (دارية) لسحر الموجي تعيد السَّاردة اكتشاف الصلات الخفية بين الهوية المتعالية لدارية، و بعض الرموز الثقافية في مصر القديمة؛ مثل ماعت، و نفتيس، و إيزيس، و تقول عن نفتيس : " ترى ما العلاقة بين كونها إلهة للكتابة، و وجه اللبؤة ؟ "(14).

تتوحد دارية هنا مع رمز نفتيس في الأنوثة المقترنة بالكتابة، والإيجابية، و التَّمرد، و الخروج عن المألوف؛ فهي تقرأ وضعها الثقافي الراهن من داخل استعادة القوة الأسطورية للماضي، و إمكانية تحقق فكرة الاتساع للهوية الأنثوية، و امتدادها في العلامات الكونية، و الثقافية.

و قد يتحد لاوعي دارية بالتصور الشعري لعناصر الكون، فتختلط عملية الكتابة النصية للهوية بالاتصال الخفي بين الحالات الداخلية، و حركة العناصر الكونية.

تقول : "الجني الصغير في الداخل... يخدش جدران الروح / يقفز، يطير، يتواثب / يحلم، ينزلق / يقرأ أشعارا / يحدث الشمس / يغازل القمر.. / لا يمل معاكستي / يرمي في طريقي ورقاً.. أقلاماً / و تصوروا يطلب مني أنْ أطلقه / من سجن أبدي"(15).

يتجسد اللاوعي الإبداعي في علامة الجني، ويمنحه نص سحر الموجي قدرة على الاتصال القوي بالكتابة ممثلة في القلم، و الأوراق، و العالم الداخلي لدارية في اتحاده بمرح الجني، و طاقته الإيجابية، و كذلك بالعناصر الكونية؛ مثل الشمس، و القمر، و كأن المرأة المبدعة هي الوسيط المتعالي بين تجسد النص الأدبي، و اتساعه الكوني المحتمل؛ و من ثم يتحرر الصوت الأنثوي من حدود الهوية باتجاه حركة إبداعية أكثر اتساعا.

وفي رواية (لهو الأبالسة) لسهير المصادفة تقوم أخيلة المرأة المبدعة / مها السويفي بالتعديل المحتمل، و المستمر لبنية المجتمع / القرية، دون أن تتخلى السَّاردة عن إثبات تأثير البناء الاجتماعي القائم في تشكيل الشخوص، و أرى أن هذا النص يمثل بامتياز فاعلية كل من الوعي القائم المحدد بواسطة الأبنية الاجتماعية المؤثرة، و الوعي الممكن ممثلا في قدرة النص على تحوير البناء الطبقي، و الاجتماعي للشخوص انطلاقا من وعي أنثوي، و لغة شاعرية أنثوية لا يمكن فصلها عن

تحولات المجموع.

تقدم لنا السَّاردة شخصية أحمد منصور في جانبين الأول يتعلق بهامشيته الطبقية، و انحداره من الموت؛ إذ تقول السَّاردة بلسانه :

" – أنا من جذر ميت يا مها، و سأختتم هذه المهزلة " (16).

و لكنه يقترن في جانب آخر بوعي مها الإبداعي، و أخيلتها المناهضة لوضعيته الهامشية من جهة، و لاستقلالية البناء الاجتماعي للقرية من جهة أخرى؛ فعن طريق اللغة الأنثوية الجديدة في النص تتسع الأبنية الاجتماعية للمكان؛ فتكتسب حضورا ثوريا يشبه الكتابة، أو تتصل بتوجهات المرأة المبدعة / مها؛ فتكون عرضة للتحولات الأسطورية، و الطفرات الخيالية دون أن يهيمن الحضور النصي عليها تماما؛ إذ تذكرنا السَّاردة دائما بهزائم مها، و شخصيات قريتها.

تقول السَّاردة : " كلم أحمد منصور في هذه الأيام تحديدا الثعابين الملتفة حول رقبة أمه، وشجيرات السيسبان التي طلع لها رأس، و جذع بإمارات ذكورة، و أنوثة، و كلم العمالقة السادين عليه كل الشوارع، و الطرق... ينتظر بشجاعة، و يأس برتقالي لحظة أن تأتيه الإشارة، فترد عليه قوافل الحور التي يخبئها تحت إبطيه، أو الكورس الذي يغني له في دورة المياه بإحدى اللغات القديمة " (17).

تقاوم السَّاردة ثبات العلاقة بين الوضع الطبقي، وبنية الشخصية؛ فتفجر الأخيرة بلغة أنثوية تحور تلك العلاقة، وتؤكد فاعلية النص، و أخيلة المرأة / مها الممثلة لتمرد البسطاء، و الهامشيين على وجودهم الواقعي، مع إدراكهم لتلك الهامشية، و من ثم يظل النص النسائي هنا ممتدا، و مؤثرا في البناء الاجتماعي من جهة، و يستمد شخصياته منه من جهة أخرى.

إن اتساع اللغة النسائية، و اختراقها لما وراء أدبيتها الخاصة يدل على التغير المستمر في بنية العلاقات بين وعي المرأة المبدعة، و الهيكل الاجتماعي.

(2) التوافق الثقافي وإعادة بناء الرؤى الاجتماعية:

لأن رؤى المرأة المبدعة لا تنمو في مناخ ثقافي تشوبه المركزيات، وصراع الثقافات، أو تهميش الأقليات؛ فقد انتخبت الرواية النسائية المصرية اتجاه التسامح الثقافي، و نقد المركزيات الحضارية السائدة؛ و من ثم الاتجاهات العالمية المعتدلة التي تحتفظ بالخصوصية الثقافية للمحلي، دون رفض للآخر، أو قمعه.

ثمة صلة أكيدة بين التعاطف الثقافي مع الآخر، و رؤى المرأة المبدعة بوصفها فئة اجتماعية تبحث عن الصعود، و التأثير في البنية الثقافية للمجموع، مثلما تبحث الثقافات الأخرى عن فضاء عالمي متسامح يقبل وجودها دون إقصاء؛ و من ثم فلا يمكن فصل رؤية العالم في الرواية النسائية عن تعزيز التسامح الثقافي، و

التفاعل بين الأنا، و الآخر في مناخ ديمقراطي عالمي جديد.

و تتفاوت درجة اهتمام المرأة المبدعة بالعلاقة بين الأنا، و الآخر من تأثير التهميش على بعض الأقليات، و العناصر الحضارية القديمة عند نجوى شعبان، و استدعاء قوة الحضارة المصرية، أو العربية، و قدرتها على استيعاب الآخر عند رضوى عاشور، ثم إعادة تشكيل الفضاء انطلاقا من التسامح العالمي بين الثقافات عند أهداف سويف.

تسهم الرواية النسائية في تفكيك بقايا التعصب، و نفي الآخر على المستويين؛ المحلي، و العالمي، و تشير – بشكل ملحوظ – إلى تأثير مسألة كراهية الآخر في الأقليات، و الفئات الصاعدة في المجتمع، و منها فئة المرأة المبدعة، و عن طريق الوعي الممكن تسهم في إبداع رؤية ثقافية عالمية تتميز بالتفاعل الحر، و نبذ عمليات الهيمنة، و الإقصاء، و الكراهية.

في رواية (الغر) لنجوى شعبان ترصد السَّاردة تنازع المشاعر الفردية الإنسانية لدى الشخوص مع الانتماءات الجماعية، و ما تحمله من تاريخ للقهر، و العبودية، أو تغييب الهوية الإبداعية؛ و من ثم تنحاز السَّاردة لأصالة الحرية الإنسانية، و نقد فعل الهيمنة الثقافية على الأفراد، أو الأقليات؛ و يبدو ذلك واضحا في تناولها لشخصيتي أوهان الأرميني، و صافيا.

يحمل أوهان مشاعر الانتماء لأرمينيا، و لكنَّه يعارض السلطة التي تختزل الفرد؛ مما يستدعي التساؤل الإشكالي حول الهوية، و علاقتها بالجماعة، و الفن، و المشاعر الإنسانية، دون استقرار، أو ثبات.

تقول السَّاردة بلسان أوهان :

" في أرمينيا أفزعتني أرستقراطية الحزب الحاكم، و الوفرة لدى فنانين متوسطي الموهبة من مواد العمل الفني، و الشهرة. أشعر بالعزلة لكني أجفل من الانسحاق في مثل هذه التجمعات البشرية "[18].

إن شعور أوهان بالعزلة يجسد انتماءه لجماعته، و رغبته في التحرر من أي سلطة جماعية على فرديته في الوقت نفسه، و يمثل في وعي السَّاردة النموذج الإنساني المحتمل الذي يجمع بين مميزات الهوية الأرمينية، و الإبداع الإنساني، دون أن يتحرر تماما من السلطات الثقافية الشمولية، و كأن نجوى شعبان تقاوم من خلاله بقايا الهيمنة الأحادية باسم الهوية.

و في تناولها لشخصية صافيا ترصد ساردة نجوى شعبان تنازع تاريخ القهر داخل البطلة مع الإيماءات الإنسانية في الفن، و الحياة.

تحمل صافيا ذاكرة العبودية، و لكنها تستمتع بلوحة (النيل في الصعيد)

ليوجين فورمينتان، و فيها خمس نساء نوبيات يحملن جرارهن كيفما اتفق، و يبدو عليهن الإرهاق، و تشعر أنهن امرأة واحدة، و كذلك تستمتع بموسيقى موزارت [19]

إن اتحاد النسوة في وعي صافيا يعكس القوة الثقافية المضادة للقهر، والإرهاق، و كذلك الوعي بالاختلاف لديها كامرأة تبغي التحرر الإنساني عبر وسيط الفن، و يؤكد ذلك تفاعلها مع موسيقى موزارت ذات الطابع العالمي؛ و كأن الهوية تتجلى من خلال الاختلاف، و التفاعل مع الآخر، لا الإغلاق البنيوي المناهض للمغايرة.

لقد جسدت نجوى شعبان أصالة الهويات الإنسانية المقاومة لمنطق الشمولية الثقافية من داخل العوالم الداخلية للشخوص، و قدرتهم المحتملة في تأسيس سياق ثقافي يقوم على التنوع، و الاختلاف؛ و من ثم التسامح.

و يؤثر ذلك السياق المحتمل – بصورة إيجابية – في صعود المرأة المبدعة بين فئات المجتمع بوصفها فئة ذات خصائص ثقافية مبنية على الوعي الإبداعي بالنوع، لا الانتماء البيولوجي له.

و تبحث رضوى عاشور في (قطعة من أوربا) عن استعادة الآخر داخل أصالة الهوية العربية، أو المصرية التي تقبل التقدم، دون التخلي عن الملامح المحلية.

إن رضوى عاشور تبحث عن فكرة السلام الداخلي في البنية الثقافية للهوية المصرية بوصفها هوية تفاعلية تقبل الآخر المختلف.

يبدو هذا واضحا في رصدها للملامح الثقافية المختلط لدى الأجانب الذين عاشوا في مصر، و ملامح الحداثة في بعض المشروعات؛ مثل مشروع جروبي، و التفاعل بين خصوصية القاهرة، و ملامح المعمار الغربي، و غيرها.

عقب رصدها لما يصاحب تقديم الحلوى، و المثلجات في مشروع جروبي من فرق موسيقية، و حفلات، و عروض سينمائية، ترصد السَّاردة تأثير الثقافة المصرية على شخصية فرانشيسكا الإيطالية، و يعكس هذا التأثير اختلاط الثقافات في سلام داخلي، و تسامح مناهض لأفكار الهيمنة لدى القوى الاستعمارية، و الصهيونية.

تقول السَّاردة : " فرانشيسكا امرأة قصيرة بدينة غالبا ما ترتدي أثوابا بسيطة أقرب لمرايل بنات المدارس، أو الممرضات، تتحدث بسرعة، وبلا انقطاع بخليط من عربية مكسرة، و فرنسية ذات لكنة إيطالية تتخللها عبارات ما شاء الله، و إن شاء الله، و الحمد لله، و ما تيسر من أمثال شعبية "[20].

لقد حلت الثقافة المصرية، و اللغة العربية بشكل إنساني، و بصورة غير واعية في العالم الدَّاخلي للأجانب الذين استوطنوا مصر؛ و منهم فرانشيسكا، دون

تعارض بين العناصر الثقافية، أو تعصب للهوية الوطنية، و تستعيد السَّاردة تلك النماذج؛ لتحافظ على الاستقرار المحلي المصاحب للانفتاح على الثقافات الأخرى في سياق التقدم، مع الحفاظ على الأصالة المؤثرة في الآخر على المستوى الإنساني؛ أي أن الهوية الثقافية عند رضوى عاشور تلتحم بالنزعة العالمية من داخل بنيتها الإنسانية التفاعلية مع الآخر.

وأرى أن كتابات رضوى عاشور تمثل منظورا ثقافيا فريدا في مسألة صعود المرأة المبدعة في المجتمع؛ لأن فكرة السلام الداخلي للهوية لديها تبحث التحول باتجاه الآخر، دون تعارض جذري مع القيم الثقافية للمجموع، و من ثم يمكن للمرأة المبدعة أن تحقق اختلافها من داخل تعديل السياق الثقافي، لا التعارض مع أسسه المتوائمة مع أفكار الحداثة، و التقدم.

*** الرواية النسائية باتجاه إعادة تشكيل الواقع الاجتماعي:**

استجابت الرواية النسائية في المستويين الثقافيين السابقين لبقايا الهيمنة، والعنف، والتعصب بوعي قائم يؤكد التسامح، و التفاعل بين الأنا، و الآخر. و هي هنا لا تكتفي بنقد الهيمنة، و التعصب، و إنما يقوم الوعي الممكن بإعادة تشكيل الخريطة الثقافية انطلاقا من الأصالة العالمية الإنسانية التي يشترك في إنتاجها الأنا، و الآخر بالكفاءة نفسها.

و يبدو هذا التصور واضحا في رواية (خارطة الحب) لأهداف سويف؛ فقد استدعت البطلة / أمل الحوار بين شريف باشا، و آنا؛ إذ ينتميان لحضارتين مختلفتين، و لكن الحب الإنساني جمعهما في سانت كاترين بسيناء بوصفها مكانا تتصالح فيه الثقافات، و الأديان، كما يمكن أن يكون لقاؤهما في أي مكان آخر على الخريطة العالمية.

ترصد السَّاردة حوارهما، و قد بدأت بحديث آنا لشريف باشا البارودي:

في هذا المقطع :

" – ظننت – في حديقة سانت كاترين – أنني أعجبتك ؟

- "جندت عزمي كله لكيلا أمد ساعدي، و أطويك.

- "و لهذا احتفظت بيديك وراء ظهرك طول الوقت ؟

- "كنت مضطرا... في مكان ما من أوربا، مكان مألوف لك،.. لنقل باريس مثلا، هل كنت تقفين أمامي كما وقفت أمامي في سانت كاترين، توحين لي أن أضمَّك ؟

- "نعم، لو عرفتك كما عرفتك هنا " (21).

و لي ملاحظتان على منظور أهداف سويف للعلاقة الثقافية بين الأنا، و الآخر

كما يتجلى في رواية (خارطة الحب)؛ هما :

الأولى هي إحلال السَّاردة للعلاقة الإنسانية ذات الطابع العالمي، في موقعين ينتميان إلى حضارتين متباينتين؛ و هما مصر، و فرنسا؛ ومن ثم فالخريطة العالمية تتشكل تبعا للجانب الإنساني العالمي؛ أي أنها تقاوم شكول المركزية الحضارية جميعها، و تستبدلها بفضاء جديد ينتجه الوعي الممكن في أقصى حالات مقاومته للعنف، والتعصب.

و الثانية هي تمثل الخارطة الجديدة بما تتسم به من تبادل افتراضي للأماكن، و الحضارات، و الثقافات، و تشكلها اللامركزي الجديد على الإنترنت سياقا ثقافيا جديدا، و صاعدا يحتل موقع التعارض بين الأنا، و الآخر ممثلا في ذاكرة الاستعمار، و الحروب، و الإرهاب، و مع تزايد صعود الواقع الثقافي الجديد تنمو الكتابة النسائية بوصفها ثقافة إنسانية صاعدة، و متأثرة بالتوجهات العالمية نحو أدب المرأة، و خصوصيتها، و علاقتها بالثقافات التي لا يمكن تحققها الاجتماعي إلا في تلك الخارطة الجديدة التي أنتجها الوعي الممكن لأهداف سويف.

الاتفاق، و الاختلاف في رؤى النوع :

لم تكن الرؤى النسوية واضحة بالدرجة نفسها في مجمل الكتابات الروائية النسائية في مصر، و إن انحازت الروائيات اللاتي تبنين فلسفة نسوية إلى الموجة النسوية الثانية، القائمة على رفض الهيمنة الشمولية الأبوية، و بناء هوية نسائية جديدة تقوم على خصوصية التاريخ، و اللغة، و الإشارات الثقافية؛ و يتضح هذا التصور في أعمال نوال السعداوي، و سلوى بكر، و ميرال الطحاوي، و سحر الموجي، و سهير المصادفة، و نعمات البحيري، و نجوى شعبان، و تنحاز الكتابات الأخرى للمرأة بشكل إنساني عام، أو للرؤى التقدمية الليبرالية التي تمهد لقيام فلسفة نسوية.

و تتمثل عوامل الاتفاق بين المجموعتين في ثلاث نقاط؛ هي :

(أ) الانحياز للحرية الفردية في مجتمع ليبرالي كقاعدة لبناء هوية أنثوية.

(ب) الانحياز للاستقلالية عن الآخر، و التَّمرد على السلطة الأبوية.

(جـ) التعزيز من رؤى التقدم الحضاري المبنية على التفاعل مع التراث، وعلاماته الرمزية الإبداعية.

أما عوامل الاختلاف فتتجسد في ثلاث نقاط؛ هي:

(أ) التفاوت، و التَّباين في الرؤى حول النوع؛ إذ تنحاز المجموعة النسوية لبناء رؤية للعالم قائمة على الخصوصية، بينما تقف المجموعة الأخرى عند المستوى الإنساني الفردي.

(ب) الاختلاف في طرق التعبير الجمالية عن النوع.
(جـ) التباين في العلاقة بالآخر الذكر؛ فثمة أعمال تعيد بناءه في وعي أنثوي، وأخرى ترصده في السياق الأبوي، و أخرى تقف عند حدوده الإنسانية، و الفنية.

الوعي الطبقي، و أثره على تشكل رؤية العالم :

تجسد نصوص الرواية النسائية المصرية مسارين فكريين، ينتجهما الوعي المبدع، و يُشكل منهما رؤية العالم، و يقوم المستوى الأول على الكشف عن الأبنية الاجتماعية، و الاقتصادية التي تشكل وضع الشخصية في السياق الثقافي لطبقة البورجوازية الصغيرة، و تكمن أهمية هذا المسار في تشكيله للوعي الطبقي للشخصية، و دفعها إلى الحركة الديناميكية في النص باتجاه موقف فكري، و جمالي يقوم على النزعة التفاعلية، أو التعديلية للشروط التي أنتجت ذلك الوعي الطبقي.

أما المستوى الثاني فيتعلق ببناء دوال نصية جمالية، و رمزية يشكل من خلالها الوعي الممكن تصورا جديدا للوجود الاجتماعي، و إمكانيات التغيير المحتملة في البنية الطبقية؛ فهو يقاوم الهيمنة عبر وسائط مجازية تتفاوت من حيث نقطة الارتكاز، و درجة التحول الممكنة في البناء الاجتماعي كما هو في المسار الأول.

ولا يمكن فصل مقاومة الوعي النسوي – في صورته الطبقية كممثل للبورجوازية الصغيرة – عن التفاعل المعقد المعاصر بين قوى فكرية، و فنية، و يسارية جديدة، تهدف إلى نقد السلطة الأبوية، و اتساع مفهوم الهوية بشكولها المعبرة عن وضع البورجوازي الصغير في المجتمع، و البحث عن الأصالة الجمالية للفرد؛ و من ثم قبول السمات الثقافية القائمة على تفرد النوع.

و أتفق مع المفكر الفلسطيني الراحل هشام شرابي في وصفه للقوى اليسارية الجديدة، و رصده لتجاوزها المستمر للفلسفة التقليدية، و ارتكازها على نقد السلطات الأبوية بمختلف شكولها؛ إذ يرى أن هناك ممارسات اجتماعية جديدة تنبع من السيادة الشعبية المباشرة في العالم اليوم، و تقوم على رفض الأبوية، و البيروقراطية، و أيديولوجياتها المختلفة، و الانحياز للديمقراطية، و تجاوز الفلسفة بمفهومها التجريدي، و عودة الفكر إلى حيث ينشأ حرا في الحوارات الأفقية المفتوحة بين فئات المجتمع المدني، و جماعاته، و مؤسساته[22].

و أرى أن لهذا التحول المعرفي، و الثقافي – في بنية اليسار – أثرا كبيرا في الكشف عن وضعية البورجوازية الصغيرة ، وتمثيلات المرأة بداخلها؛ لسببين :

الأول هو أنها طبقة تداخلية بطبيعتها؛ إذ تغيب عنها الفاعلية الاجتماعية نتيجة لسوء الأوضاع الاقتصادية التي تضعها في شروط شبيهة بالطبقة العاملة، و لكنَّها لا تفقد نزعات التمرد، و النزوع إلى الحرية، و القدرة على تعديل البنية الطبقية من

خلال المقاومة المستمرة للأبوية، و الثبات الطبقي.

إن هذا التناقض في المكونات الثقافية للبورجوازية الصغيرة يعكس – بدرجة كبيرة – تلك التحولات المعرفية التي رصدها شرابي في العالم المعاصر؛ نظرا للتنوع الإبداعي في شكول الخطاب المولد من الوعي الممكن من جهة، و اشتراك الاتجاهات القائمة على النوع - في الضغط على القيم الأبوية – مع مجموعات ثقافية أخرى، و بحثها عن استقلالية قائمة على تحسين الشروط الطبقية في سياق التحرر الفردي العام.

والسبب الثاني هو تنوع التصورات الأدبية، و الفكرية الممثلة للتغيير في النصوص الروائية، و رغم انحيازها المتكرر لحرية الفرد، و أصالته؛ و من ثم استقلاليته الاقتصادية، فإنها تختلف من حيث المستوى الدلالي للرؤية؛ لأنها تقوم في الأصل على الاختلاف، و هو ما يؤكد نهاية الفلسفات التقليدية في التعبير عن الوعي الممكن لتلك الطبقة.

ولأنَّ الأفكار، و الأخيلة تتفاوت في بنية الوعي الطبقي الممثل للبورجوازية الصغيرة، فقد تعددت مستويات تشكل رؤية العالم تبعا لدرجة التحول المعرفي في كل نص على حدة.

و توجد أربعة مستويات رئيسية، تعبر عن المسارين الرئيسيين للوعي الطبقي؛ هي:

1- النقد، و التجاوز.
2- التناقضات الداخلية، و أصالة التجربة الفردية.
3- القهر و التشكيل الجمالي للهوية.
4- الاغتراب، و الوحدة.

الهوامش

1- محمد فكرى الجزار، وسيميوطيقا الاتصال الأدبى، سلسلة دراسات أدبية، الهيئه المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص69.
2- مجدى وهبه، المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،1973، ص71.
3- محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، القاهرة، 1997، ص435.
4- البحراوى، الحداثة التابعة فى الثقافة المصرية، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 1999، ص173-181.
5- أمينة رشيد، تشظى الزمن فى الرواية الحديثة، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998-ص11.
6- عبد الملك مرتاض، فى نظرية الرواية: بحث فى تقنيات السرد، عالم المعرفة، العدد 240، الكويت 1998، ص199. 235.
7- لوسيان جولدمان، مقدمات فى سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكى، ط1، سنة 1993، دار الحوار بسوريا، ص38و ص43.
8- إدوارد سعيد/ فرويد وغير الأوروبيين/ رجمة فاضل جتكر/ مجلة الكرمل ع 72 و 73/ ص137 و 138 .
9- نوال السعداوى/ جنا وإبليس/ ص18.
10- ميرال الطحاوى/ الخباء/ ص88.
11- جيمس فريز، الغصن الذهبى، ترجمة د أحمد أبو زيد، هيئه الكتاب المصرية، سنة 2000، ص80.
12- ميرالطحاوى/ السابق/ ص90.
13- سلوى بكر، العربة الذهبية لا تصعد إلى السماء، ص213 و 214.
14- سحر الموجى، دارية، ص46.
15- المرجع السابق، ص47.
16- سهير المصادفة، لهو الأبالسة، ص257.
17- المرجع السابق/ ص255.
18- نجوى شعبان، الغر، ص58.
19- المرجع السابق من ص76 إلى ص79.
20- رضوى عاشور/ قطعة من أوربا/ ص74.
21- أهداف سويف، خارطة الحب، ص258 و 259.
22- د هشام شرابى ، النقد الحضارى للمجتمع العربى فى نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص10.