

al-raida الرائدة

الرائدة al-raida

معهد الدراسات النسائية في العالم العربي
الجامعة اللبنانية الأميركية | العدد ١٢٤ | شتاء ٢٠٠٩

<http://iwsaw.lau.edu.lb>



المرأة، والناشطة، والفنون

المرأة، والناشطة، والفنون

العدد ١٢٤ | شتاء ٢٠٠٩



INSTITUTE FOR
WOMEN'S STUDIES
IN THE ARAB WORLD



INSTITUTE FOR
WOMEN'S STUDIES
IN THE ARAB WORLD

العدد المقبل
الحصص الجندرية والتمثيل البرلماني

الرائدة

ad-raida
العدد ١٢٤ / شتاء ٢٠٠٩

الإفتتاحية	٢
شيريل تومان	
الملف	٦
المرأة، والناشطة، والفنون	
تيري أليس بيكينز	٨
تفقد مايك: هل تسمعوني؟	
سهير حمد وسياسة شعر الكلمة المحكية	
عبد القادر شريف	١٥
سليمة غزالي: جوهر الإبداع التخريبي	
سونيا أسا	٢٣
ما من مكان كالمنزل: المساحة المنزلية والشعور بالذات	
عند المرأة في السينما الشمال-إفريقية	
مارزيا كابورالي	٣١
النظرة السينمائي كأداة نشطوية اجتماعية:	
يمينة بنغويغي، من الوثائقي إلى الخيال	
كريستا جونز	٣٩
المعلمة كمؤدية وناشطة في مؤلف آسيا جبار «المرأة المقطعة إرباً»	
جنان عبده	٤٧
الذات الوطنية حاضرة في أعمال فنانات فلسطينيات	
هيلين زغيب	٥٥
الرسم في أميركا كعربية أميركية بعد ١١ أيلول: وجهة نظر فنانة	
دانا حديد عيدو	٥٩
اعترافات الزوجة المجنونة:	
دراسة عن دور المرأة المجنونة في فيلم أسد فولدكار «لما حكيت مريم»	
مراجعة كتب	٦٣
أخبار	٦٨

المرأة، والناشطة، والفنون

شيريل تومان

كرّست مجلة الرائدة هذا العدد للمرأة، والناشطة، والفنون في العالم العربي - وهو موضوع لم يتم اختياره عشوائياً. فلطالما أثار موضوع المرأة والإبداع الاهتمام في مجال الدراسات حول المرأة، ويركز هذا العدد بشكل خاص على الأساليب التي تتبعها النساء في دول الشتات العربي ليكرسن إبداعهن بطريقة إيجابية بغية بلورة أدوات توعية وكوسيلة للمشاركة الفعالة - ماضياً، حاضراً ومستقبلاً - ليس فقط في تاريخ مجتمعاتهن ودولهن، وإنما أيضاً في تاريخ العالم بأسره. وتهدف هذه الناشطة إلى تحسين حياة المرأة المعاصرة وحياتها عائلتها، ما يؤثر تأثيراً مباشراً على نوعية الحياة في المجتمعات العربية وخارجها. والفنون هي إحدى السبل القليلة التي تضمن الوحدة في سبيل هذه الناشطة كونها تتيح لكل النساء إمكانية إيجاد وسيلة تواصل مشتركة بغض النظر عن الطبقة الاجتماعية والخلفية الإثنية أو الدينية، أو مستوى التعليم النظامي. ونجد أحد الأمثلة البارزة في عمل المصورة اللبنانية رانيا مطر (Rania Matar) (للمزيد من التفاصيل راجع المربع في الصفحة ٦). في مجموعة أعمالها الأخيرة، «الشعب المنسي» التي نشرت في ربيع العام ٢٠٠٩، منشورات «مجلة نويفا لوس المصورة» *Nueva Luz Photographic Journal* تصوّر حياة الأفراد في مخيم شاتيلا للفلسطينيين في لبنان. بيد أن صور مطر القوية تروي بلا شك قصة تنطبق على كل اللاجئين. وقد استوحيت مطر بعمق من سيرتها ومن الشعب الذي جسدت روحه ومرونته صوراً. وإنما الهدف من ناشطة مطر يكمن في جعل الآخرين يعون هكذا حالات، كما يكمن في تذكير المواطنين في العالم أجمع بواجبهم برفع الظلام. وهو هدف من الصعب أن يخفى نظراً لقوة الكلمات التي صاغتها مطر في مقدمة مجموعتها: «ما هذا بمشروع سياسي ولا هو يحاول ترويح أي حل لمسألة معقدة وحساسة إنما وصف مصور «الشعب منسي» (Rania Matar, 2009, ¶ 2).

تتراوح الأشكال الفنية المختلفة التي تم تحليلها في هذا العدد بين المشاريع الفنية التي تتسم بمستوى فكري رفيع والحركات الشعبية، مع الإشارة إلى أن أهمية كليهما لا تخفى على أي شخص ينوي اختبار الفن بعقل منفتح. وبالتالي، يرد تحديد «الفن» بالمعنى الأوسع للكلمة وهو يشمل كل الفنون البصرية، والأدبية وفنون الأداء وتلك التي تدمج بين مختلف هذه الأشكال الفنية. ومن المنطقي استخدام الفن كمحفز للتغيير والإصلاح. فإذا بالباحثة النسوية المصرية نوال السعداوي في مقالها الشهير تحت عنوان «المعارضة والإبداع» تعرّف «المعارضة» بأنها «نقيض السلطة» (Nawal el-Saadawi, 1997, p. 165)، وهي تشرح الصلة الوثيقة بين المعارضة والإبداع. وتؤكد السعداوي: «نولد كلنا معارضين وخلاقين. إلا أننا نخسر إبداعنا ومعارضتنا جزئياً أو كلياً من خلال التربية والخوف من العقاب...» (Nawal el-Saadawi, 1997, p. 172). ويأتي هذا العدد الخاص من مجلة الرائدة تكريماً لهؤلاء النساء الناشطات والمبدعات في العالم العربي اللواتي لم يخسرن لا إبداعهن ولا معارضتهن في وجه الصعاب والظلم والنزاعات ولا حتى في وجه الحروب. في هذا العدد، بعض الفنانات الناشطات اللواتي نوقشت أعمالهن هن مخرجات مغاربيات، مثل يمينة بنغويغي، وناجية بن مبروك، ومفيدة تلاتلي، ونادية فارس، وروائيات جزائريات مثل آسيا جبار وسليمة غزالي، وشاعرة الكلمة الجريئة الفلسطينية-الأميركية، سهير حمد ومصورات فلسطينيات من مثل كريمة عبود وأحلام شبلي. كما يتضمن هذا العدد مقالاً للرسامة اللبنانية هيلين زغيب التي قدّم الرئيس باراك أوباما

مؤخرًا عملها «صلوات في منتصف الليل» (*Midnight Prayers*) هدية لرئيس الوزراء العراقي نوري المالكي. وتشرح زغيب، في مقالها: «الرسم في أميركا كعربية-أميركية بعد أحداث ١١ أيلول: وجهة نظر فنان» ناشطيتها وفننها بكلماتها هي، وهو لعنصر أساسي في عدد كهذا كونه يكمل غالبية المقالات التي تتضمن تحليلات أعدها أشخاص غير الفنانين أنفسهم.

نفتتح هذا العدد بمقالة لتيري بيكنز (Theri Pickens) تحت عنوان: «تفقد مايك: هل تسمعونني؟ سهير حمد وسياسة شعر الكلمة المحكية». حمد، وهي فنانة فلسطينية-أميركية، ألفت «ولدت فلسطينية، ولدت سوداء» (١٩٩٦) و«زعتريفا» (٢٠٠٥) (*Born Palestinian, Born Black, 1996 & ZaataraDiva*). في كلا المؤلفين، تطرح أسئلة عميقة حول هويتها كأمراة عربية أميركية وعن مكانها كأمراة ملونة في مجتمع عالمي. إن مجموعة أعمال حمد الشعرية هي من النوع الذي يبني جسراً بين الحضارات من خلال اللغة والأداء وهو بالتالي مبتكر من حيث مقاربتة، إذ إن المرأة العربية الأميركية كانت في السابق غير مرئية في فن الهيب هوب/الكلمة المحكية.

أما مقالة عبد القادر شريف (Abdelkader Cheref)، «سليمة غزالي: جوهر الإبداع التخريبي» هو خير مثال عما تقوم نوال السعداوي بتحليله في مقالها، «المعارضة والإبداع». فالنظام الجزائري يعتبر غزالي، وهي امرأة صحافية بارزة، وروائية، وناشطة، ومدرسة، «مخرية». لا شك في أن السعداوي (١٩٩٧) قد تصف عمل غزالي بالمعارض لأن جهود غزالي المبدعة «تتحدى سلطات العالم النيو استعمارية والمتعاونين معها في الحكومة الوطنية» (el-Saadawi, 1997, p. 159)، باستخدام عمل غزالي كمثل ممتاز يبرهن شريف كيف أن الأدب هو بحق شكل من أشكال الفن، يمكن أن يتطور انطلاقاً من الناشطة.

في «ما من مكان كالمنزل: المساحة المنزلية والشعور بالذات عند المرأة في السينما في شمال إفريقيا»، تلقي سونيا أسا (Sonia Assa) الضوء على بعض أهم المخرجات التونسية في زمننا هذا كنانجية بن مبروك، ومفيدة ثلاثي، وناديا فارس. وعلى الرغم من أن المساحة المنزلية غالباً ما يفكر فيها على أنها «مساحة المرأة» التي قد ترمز حتى لحبس النساء وعبوديتهن، تبين أسا كيف أن هؤلاء الفنانات الثلاث يستولين على هذا المفهوم ويحولن هذه المساحة إلى عنصر أساسي في تشكيل الهوية. هذا ويضاف عمل المخرجات الذي تستشهد به أسا إلى تقليد طويل من النشاط والفن النسوي في تونس. أما الأفلام التي تم تحليلها في هذه المقالة فتتطرق إلى الناحيتين التاريخية والمعاصرة وتوفر لنا فهماً أفضل كيف أن التونسيات يعرّفن «النسوية» اليوم بكلماتهن الخاصة. ونجد هنا تناقضاً مثيراً للاهتمام مع كون المكان المخصص للنساء قد حدده في الأساس «مؤسسو» حركة نسوية تونسية مبكرة اشتهر بها الباحث والمصلح طاهر حداد و الرئيس السابق الحبيب بورقيبة. وفي حين أنه يجب عدم التقليل من أهمية كتاب حداد، «نساؤنا في الشريعة والمجتمع» (١٩٣٠) (Tahar Haddad, *Our Women in the Shari'a and Society*, 1930) وقانون الأحوال الشخصية الذي أصدره بورقيبة عام ١٩٥٦ المطالبين بالمزيد من الحقوق للمرأة التونسية، يكمن اليوم تعريف النسوية التونسية في أيدي ناشطات تونسيات من مثل بن مبروك، وتلاتي وفارس.

أما مارزيا كابورالي (Marzia Caporale)، فتصحبنا إلى ما هو أبعد من دول الشتات العربية وتقص تجربة المهاجرين في فرنسا من خلال مخرجة أفلام فرنسية-جزائرية في مقالة «المنظرة السينمائية كأداة نشطوية اجتماعية: يمينية بنغويغي من الوثائقي إلى الخيال»، وفي حين أن الهجرة في فرنسا شكلت موضوع جدال كبير في السنوات الأخيرة، فإن هكذا قصة غالباً ما تروى من خلال أعين

المهاجرين الذكور. وبالتالي، تعرض كابورالي في مقدمة مقالاتها نظرة نادرة حول كيفية تأثير التمييز والإندماج في فرنسا على النساء تأثيراً مغايراً، لا سيما مع الإبقاء في أذهاننا أن المرأة ينظر إليها عالمياً بأنها «حامية الثقافة». تصور بنغويغي تصويراً لاذعاً كيف أن المهاجرات من العالم العربي اللواتي يعشن الآن في فرنسا يكافحن لإيجاد مكان لأنفسهن في منزلهن الجديد فيما يحاولن المحافظة على أكثر النواحي إيجابية من ثقافتهم.

أما مقالة كريستا جونز (Christa Jones)، «المعلمة كمؤدية وناشطة في مؤلف آسيا جبار المرأة المقطعة إرباً» فتستعرض أعمالاً من إعداد الكاتبة العربية الوحيدة الناطقة بالفرنسية التي حازت على المكانة الأكثر جدارة في الأكاديمية الفرنسية، وهي آسيا جبار. كما تمضي جونز في مقالها في دعم ما افترضه شريف سابقاً بأن الأدب هو أيضاً شكل من أشكال المقاومة والتمرد. وتحلل جونز المواقف السياسية والاجتماعية والتربوية المعروضة في مؤلف «المرأة المقطعة إرباً» وهي قطعة من مجموعة القصص القصيرة «وهران، لغة ميتة» *Oran Langue Morte* لآسيا جبار وضعت في الجزائر عام ١٩٩٤.

وأخيراً، إن قطعة جنان عبده (Janan Abdo) المعنونة «الذات الوطنية حاضرة في اعمال فنانات فلسطينيات» تسلط الضوء على إبداع النساء في المجتمع الفلسطيني داخل الأراضي المحتلة، على فنانات غالباً ما يفصلن عن أقربائهن في دول الشتات العربي وما عداها جراء قيود حكومية، مفروضة في عدد من الدول، تضبط وتتحكم وتحظر السفر بين الأراضي المحتلة ودول أخرى. وتحلل عبده عدة أمثلة عن فن المقاومة بشكل الأدب، والرسم، والتصوير، والنحت، وفن التقليد.

وفي حين أن هذا العدد من مجلة الرائدة هو بالطبع نتيجة التعاون المباشر مع الكاتبات اللواتي تظهر مقالاتهن فيها، تجدر الإشارة إلى أنه يعكس أيضاً مشروعاً أوسع ينخرط فيه معهد الدراسات النسائية في العالم العربي في الجامعة اللبنانية الأميركية ويعينني أنا شخصياً. عام ٢٠٠٥، التقى قرابة ٢٠ باحثاً وطالباً في الجامعة اللبنانية الأميركية وجامعة Case Western Reserve University في كليفلاند، أوهايو، في إطار محاضرة عبر الفيديو لمناقشة مسائل المرأة، والحرب، والموسيقى، والناشطة. وقد جاء هذا النقاش ليبشر، بطرق مختلفة، بهذا العدد بالذات من مجلة الرائدة. وقد اكتسب هذا الموضوع حتى أهمية أكبر بالنسبة لزملائي في لبنان حين صادفتهم مواجهة أخرى مع الحرب عام ٢٠٠٦. فالفن والناشطة في أعقاب ذلك الصراع كشفت النقاب عن جيل جديد من الفنانات الشابات في لبنان وفي العالم العربي لا سيما ممن لديهن رسائل ينقلنها.

شيريل تومان Cheryl Toman، أستاذة مشاركة للغة الفرنسية في دراسات المرأة والدراسات الإثنية، جامعة Case Western Reserve University، كليفلاند، أوهايو، الولايات المتحدة الأميركية.
البريد الإلكتروني: cat12@cwru.edu

REFERENCES

المراجع كما وردت في النسخة الأصلية

- Djebar, A. (1997). *Oran, langue morte*. Arles: Actes Sud.
 El-Saadawi, N. (1997). *The Nawal el-Saadawi Reader*. London: Zed Books.
 Haddad, T. (1930). *Imra'atuna fi al-shari'a wa al-mujtama'a*. Tunis: Maison tunisienne de l'édition.
 Hammad, S. (2005). *ZaatarDiva*. New York: Cypher Books.
 Hammad, S. (1996a). *Born Palestinian, born black*. New York: Harlem River Press.
 Rania Matar: *Artist Statment*. (2009). *Nueva Luz Photographic Journal*, 13 (3), 2.

إستدراج المقالات

العدد المقبل:

حقوق المرأة، دمج الجندر،
وإدارة التنوع في العالم العربي

نشير إلى أن المواضيع المتعلقة بحقوق المرأة والجندر والتنوع الاجتماعي يمكن أن تشمل الموضوعات التالية (بيد أنها لا تقتصر عليها):

- التحولات التي طرأت على حركة حقوق المرأة في العالم العربي مع مرور الزمن
- التحول من المساواة في الجندر إلى دمج الجندر
- التعامل مع «الأخر»: الاختلاف الديني واللغوي والعرقى والاجتماعي في الحركة النسائية
- تطور الخطاب الذكوري
- النواحي القانونية والسياسية لسياسة الجندر والتنوع
- دمج الأقليات الاجتماعية في الحركة النسائية: بما في ذلك المسائل المتعلقة بالإعاقة والتوجيه الجنسي وحقوق المواطنة.
- العولمة: دور الشركات المتعددة الجنسيات والمنظمات غير الحكومية الدولية المتعلقة بدمج الجندر والتنوع.
- التنوع في «البرج العاجي»: الجندر والاختلاف في الأبحاث والتعليم العالي.
- أثر القيم الغربية والإقليمية على خطاب الجندر والتنوع وعلى الناشطة.

إن معهد الدراسات النسائية في العالم العربي IWSAW - في الجامعة اللبنانية الأميركية LAU، هو في طور استدراج المقالات للعدد المقبل في مجلتنا الفصلية «الرائدة» على العنوان التالي:
www.lau.edu.lb/centers-institutes/iwsaw/raida-call-for-papers.html
وسيركز هذا العدد على حقوق المرأة، ودمج الجندر، وإدارة التنوع في العالم العربي.

يهننا تلقي الدراسات الأكاديمية والمقالات النقدية القصيرة التي تدور حول موضوع العدد المذكور. فقد انتقل الخطاب والناشطية في مجال حقوق المرأة تدريجياً خلال نصف القرن الماضي، من التركيز بشكل رئيسي على المساواة بين الرجل والمرأة، إلى مقارنة أشمل تغطي مختلف نواحي الاختلاف الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والقانوني والثقافي. كيف أثرت هذه النزعة العامة باتجاه مقارنة جندرية موجهة إلى التنوع على المرأة والرجل في العالم العربي؟ هل ساهمت منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا في التجميع العام للمعرفة والخبرة في هذا المجال، من المنظورين البحثي والعملية-السياسي؟

إذا كنتم مهتمين بالمشاركة في هذا العدد من مجلة «الرائدة»، الرجاء إرسال مقتطفاتكم (٢٥٠-٣٠٠ كلمة) قبل تاريخ ١٥ تشرين الأول/أكتوبر ٢٠٠٩، كحد أقصى. سيتولى فريق التحرير في مجلة الرائدة مراجعة المقتطفات كلها، فنشرها يتوقف على موافقة هذا الفريق عليها. وما إن تتم الموافقة على هذه المقتطفات، يتعين على المساهمين إرسال مقالاتهم كاملة في خلال مهلة لا تتعدى ١٥ كانون الأول ٢٠٠٩، كحد أقصى. تقبل النصوص المقدمة باللغة الإنكليزية أو العربية أو الفرنسية. وسيتولى معهد الدراسات حول المرأة في العالم العربي IWSAW ترجمة كل المقالات غير الإنكليزية ليصار إلى نشرها باللغة الإنكليزية بعد موافقة مؤلفيها.

كما سيتولى تنقيح هذه المجلة يوجين سنسنگ-دبوس، وهو باحث ومدرب في مجالات دمج الجندر وإدارة التنوع، الذي سبق أن نقح عددين من مجلة الرائدة (١٠٢/١٠١ المرأة غير العربية، ١١٧/١١٦ المرأة في دول الشتات). الرجاء إرسال كل رسائلكم البريدية في آن معاً إلى مديرة التحرير، مريم صفيح، على العنوان البريدي al-raida@lau.edu.lb وإلى ضيف التحرير يوجين سنسنگ-دبوس، على العنوان البريدي sdabbous@ndu.edu.lb.



«فتاة وغرفتها»

ولدت رانيا مطر وترعرعت في لبنان ثم انتقلت إلى الولايات المتحدة عام ١٩٨٤. تخرجت مهندسة معمارية في البداية من جامعة كورنيل Cornell University. ومارست هذه المهنة لسنوات متعددة قبل أن تدرس التصوير في كلية إنكلترا الجديدة للتصوير New England School of Photography وفي حلقات ماين للدراسة التصويرية Maine Photographic Workshops في مكسيكو مع مصور وكالة «ماغنوم» للتصوير كونستانتين مانوس Constantine Manos. وهي تعمل حالياً مصورة بدوام حر، بينما ترعى عائلتها، وهي تباشر بمشروع جديد لتعليم التصوير للمراهقات في مخيمات اللاجئين، وذلك بمساعدة من المنظمات غير الحكومية في لبنان.

كما أنها تعد حالياً مجموعة تحمل عنوان «فتاة وغرفتها» «A Girl and her Room» تصور فيها فتيات مراهقات من دول وخلفيات مختلفة.

نشرت أعمال مطر في مجالات فنية، وفي معارض منفردة أو مع مجموعات في الولايات المتحدة وفي أنحاء العالم. حصلت جوائز عدة كما اختارتها مجلة «النساء في فن التصوير» *Women in Photography* عام ٢٠٠٨ بين أفضل مئة مصورة متميزة، ووصلت إلى نهائيات مسابقة جوائز جايمس وأودري فوستر *James and Audrey Foster award* الرفيعة المستوى في معهد الفنون المعاصرة *Institute of Contemporary Art* في بوسطن، مع معرض كان يرافقها.

هذا وتستصدر، في شهر أيلول ٢٠٠٩، دراسة عن أعمالها تحت عنوان «حيوات عادية» *Ordinary Lives*.

رانيا مطر: مصورة لبنانية

المرأة، والناشطة، والفنون

تيري أليس بيكينز

تفقد مايك: هل تسمعونني؟
سهير حمد وسياسة شعر الكلمة المحكية

عبد القادر شريف

سليمة غزالي: جوهر الإبداع التخريبي

سونيا آسا

ما من مكان كالمنزل: المساحة المنزلية
والشعور بالذات عند المرأة في السينما الشمال-إفريقية

مارزيا كابورالي

النظرة السينمائية كأداة نشطوية إجتماعية:
بمينة بنغويغي، من الوثائقي إلى الخيال

كريستا جونز

المعلمة كمؤدية وناشطة في مؤلف آسيا جبار «المرأة المقطعة إرباً»

جنان عبده

الذات الوطنية حاضرة في أعمال فنانات فلسطينيات

هيلين زغيب

الرسم في أميركا كعربية أميركية بعد ١١ أيلول: وجهة نظر فنانة

دانا حديد عيدو

اعترافات الزوجة المجنونة:
دراسة عن دور المرأة المجنونة في فيلم أسد فولدكار «لما حكيت
مريم»



تفقد مايك: هل تسمعوني؟

سهير حمد وسياسة شعر الكلمة المحكية

تيري أليس بيكينز

«تفقد مايك (اختصار لكلمة مايكروفون) واحد، إثنان. واحد إثنان. هل تسمعوني؟» سؤال طرحته الفنانة وشاعرة الكلمة المحكية سهير حمد (Suheir Hammad)، على المسرح (Lathan, 2007). لا يخطئ أحد فهم هذا السؤال؛ فهو ليس جزء من عملية التحقق من الصوت، ولا هو بجزء من بروفة. هي قصيدتها. من الجلي أن الحضور يستطيع سماعها ولكن السؤال ليس بالوضوح الذي يبدو عليه. فهنا، تمزج حمد بين غناء الراب (MC) (وهو أحد العناصر الأربع الأساسية في ثقافة الهيب هوب) باللغة المستخدمة تحديداً للتحقق من الصوت وبين التجربة التي عاشتها لجهة تصنيفها عرقياً في مطار يفترض أنه مطار أميركي.

وعلى هذا المنوال، ليست لفظة «مايك» مجرد اختصار لكلمة مايكروفون وإنما أيضاً، اسم ضابط في إدارة أمن وسائل النقل في الولايات المتحدة الأميركية (TSA)، مايك، وهو يفتش حقيبتها. والسؤال «هل تسمعوني؟» يتوجه لا إلى الجمهور فحسب، وإنما أيضاً إلى مايك. وتتابع حمد كلامها المزدوج على طول القصيدة، «تفقد مايك» حيث تستمر في توظيف لغة الهيب هوب لتكيل انتقاداً لاذعاً للروابط القائمة بين علاقة الولايات المتحدة التاريخية بالإمبريالية وبالتصنيف العنصري بحق العرب ومن يفترض أنهم يبدون كالعرب.

وحمّد تندد، في القسم الأكبر من مؤلفها، بأشكال الظلم الاجتماعي والسياسي التي ما زالت قائمة ضد مجموعات مهمشة مختلفة، بما في ذلك الشعوب الملونة والنساء. على سبيل المثال نذكر مجموعتها الأولى، المنشورة عام ١٩٩٦ «ولدت فلسطينية، ولدت سوداء» *Born Palestinian, Born Black* التي تبني جسوراً عابرة للثقافات لا سيما مع الأفارقة الأميركيين والبورطوريكيين، كما تطال مناطق إثنية معزولة في بروكلين ونيويورك وما عداها في الثمانينيات. وضمن تلك المجموعة، تعيد حمد النظر في المسائل الاجتماعية في ما خص صبغ الشعوب الملونة بطابع الأقلية العالمية. أما «زعتريفا»، *ZaatarDiva*، مجموعتها الثانية، المنشورة عام ٢٠٠٥، فتضع حمد مسائل مماثلة في الواجهة وتسلط عليها الضوء، مع إيلاء اهتمام أساسي لقضايا المرأة في العالم. وفي كلتي المجموعتين، يسلط عمل حمد الضوء على أساليب التلاعب بالمجموعات المهمشة وتجاهلها لتحقيق منفعة سياسية ما. كما تشرح حمد كيف تعيش المجموعات المهمشة هذا التلاعب والتجاهل كجزء من قصة أكبر تجعلها في آن معاً مرئية وغير مرئية. في الصفحات التالية، أود أن أخط المسار الذي تتبعه حمد في مواجهة إمكانية رؤية هذه المجموعات وعدمها في مجموعتي الشعر كليهما، وإنما أيضاً في أداءات حمد في سلسلة «راسل سيمونز يقدم زحمة شعر ديف» *Russell Simmons presents Def Poetry* أو كما شاع اسمها «زحمة شعر ديف» *Def Poetry Jam* على تلفزيون HBO فبدلاً من أقدم قراءة شاملة، سأركز على قطعتين، تحديداً، «محطة وحيدة (العودة إلى الخليل)» *One Stop (hebron revisited)* من «ولدت فلسطينية، ولدت سوداء» و«تفقد مايك» من «زعتريفا». مع الإشارة إلى أن هذه القصيدة الأخيرة أُلقيت في برودواي وفي سلسلة «زحمة شعر ديف». وأنا أجادل بأن العنف في «محطة وحيدة (العودة إلى الخليل)»

والكلام المزدوج في «تفقد مايك» يشكلان معركة استطرادية - وأنا أستخدم كلمة «معركة» عمدًا لأشرح كيف يخوض مغنو الراب في ثقافة الهيب هوب معركة أو يحاولون التفوق كلاميًا الواحد على الآخر - ضد عدم إمكانية رؤية العرب الأميركيين^١. اخترت هاتين القصيدتين لأنهما تلخصان أعمال حمد الأخرى، حيث نتبين أن تدمير الخليل وتفتيش أمتعتها يجعلان العرب والعرب الأميركيين غالبًا ما يظهرون على أنهم مدعاة خوف. إلا أن هذا الظهور يبقى جديلاً إذ إنه لا يعترف بالناس كأشخاص، كبشر، وإنما كأشياء، وبالتالي، يعيد إدراجهم في الخانة التي تصنفهم ككتلة خطيرة غير مرئية. إلى ذلك، تحدد هاتان القطعتان الروايات التي تلمس الشخصية الفردية ما يساعد على التفكير في العرب والعرب الأميركيين على أنهم كتلة من المخاطر التي تتهدد الأمن القومي في الولايات المتحدة والعالم أجمع بعد ١١ أيلول.

قبل مناقشة القصائد نفسها، تستحق عبارة «العرب الأميركيين» بعض التفسير، كون استخدامي لها متعمدًا جدًا. وهي عبارة غامضة في كثير من الاستعمالات إذ تهدف إلى التوفيق بين هويتين تبدوان في صراع ثقافي خطير، كما تبدو عبارة «العرب الأميركيين» استحدثًا لغويًا مشكوكًا فيه إذ استحدثت في خضم الفوضى السياسية في الولايات المتحدة مع العالم العربي (Abdelrazek, 2007). فبعض الباحثين قد اختاروا تعقيد الكلمة، مفضلين الاستعاضة عنها بعبارة «العرب في أميركا» (Suleiman, 2000). هذا وتتصل حمد من العبارة، متساءلة «ما معنى عبارة العرب الأميركيين بحق السماء؟» (Knopf-Newman, 2006). بدلًا من ذلك، تشير إلى أن كونها عربية، وكونها أميركية يشكلان جزءين مهمين من هويتها المتعددة الأجزاء، مختارة أن تصف نفسها بأنها من بروكلين وأنها فلسطينية^٢ (Knopf-Newman, 2006; Hammad, 2002). وبسبب التوتر الذي تسلط عبارة «عربي أميركي» الضوء عليه والفوضى السياسية التي تضعها في الواجهة، أجد أن هذه العبارة مناسبة تمامًا لعمل حمد. فهي تبتعد عن إحالة موضوعاتها إلى غربة دائمة باستخدام كلمة عربي أو الاشتراك زورًا في بلاغة متعددة الثقافات يوتوبية واحتوائية. وإذا ما غصنا في صلب الموضوع، يمكننا القول إن شعر حمد (ومذكراتها، «قطرات من هذه القصة» *Drops of this Story*) من خلال مناقشتها عن فلسطين، والهيب هوب والإسلام وطائفة كبيرة من المسائل الأخرى، يزيد من صعوبة فهم عبارتي عربي وأميركي واعتبارهما مجرد مسألتين بسيطتين ذات أصل وطني ويولد الكثير من الضغط نتيجة امتزاج الاثنين في مكان واحد.

قصيدة «محطة وحيدة (العودة إلى الخليل)» تقدم مثالاً متأججًا عن دمج العرب والإميركيين لأنها تشدد على وجود فلسطينيين بوصفهم فلسطينيين. وهذا يعني أنها تعتبر من المسلمات وجود مجموعة من الناس الذين تقوض هويتهم شرعية دولة إسرائيل. وتصف القصيدة صور عنف تجاه باروش غولدستاين Baruch Goldstein، الطبيب اليهودي المولود في الولايات المتحدة المسؤول عن المجزرة الفلسطينية الشهيرة كهف البطاركة *Cave of the Patriarchs* في ٢٥ شباط ١٩٩٤. هذا العنوان، في استخدامه كلمة العودة في جملة اعتراضية، يصبح ليس مجرد لحظة حداد أو ربما إنفاذًا كلاميًا لحق العودة، إنما أيضًا لحظة تسلط الضوء على هول المجزرة. بذلك، تستعيد هذه القطعة التاريخ من خلال خلق إجابة ملوِّها غضب من طاولتهم. ويحاكي تجاوز العبارة الاعتراضية الموضوعية بين هلالين «العودة إلى الخليل» و«محطة وحيدة» رجع صدى هذه الإساءة. ويصبح هذا التجاور بين العبارتين تهكمًا؛ ففي الواقع، تشير أفعال العودة إلى أن هناك أكثر من عملية عودة واحدة في هذه الأونة. علمًا أن عبارة «محطة وحيدة» في المقاطع الشعرية تشير إلى حركة القطار، كما أن تجاورها مع كلمة «العودة» يشدد أيضًا على لحظات التأمل العديدة التي تؤدي إلى نهاية الخط، نهاية خط القطار ونهاية الخط الشعري على حد سواء. بعبارات أخرى، نجد في السطور الأخيرة من القصيدة، أو في وعيد المتحدثة-

«القطار الذي ركبت فيه / محطة وحيدة/ القطار الذي ركبت فيه فقط محطة وحيدة/ وسأكون على متنه حين تنزلون»- تفاعلاً مع إمكانية العودة إلى الخليل من خلال أفكار غولدستاين مرات عديدة قبل المحطة الأخيرة تلك (Hammad, 1996a, p. 25). نجد هنا إصراراً على العودة وعلى التوقف في هذه اللحظات تستحيل بفضلها القصيدة مجالاً استطرادياً لتجسيد الهوية الفلسطينية كتاباً.

قد يجادل البعض بأن العنف في القصيدة يجعل مشروع كتابة فلسطين مشروعاً صعباً، وهذا أقل ما يقال. وأكثر من ذلك، قد يشير الناقدون إلى أن العنف داخل القصيدة يقوض قدرة القصيدة على جعل صداها يتردد في أذني أي شخص من غير الفلسطينيين، وحتى، ولمزيد من التحديد، الفلسطينيين الذين طاولتهم مجزرة ١٩٩٤. أجد أن هذا الرأي غير بعيد النظر، إذ إنه يفترض أن وجود الفلسطينيين لا يمكن تحديده بالغضب وأن الفضاء الخطابي الذي استحدث للفلسطينيين يجب أن يتفادى الغضب ليعتبر صالحاً. إن عمل حمد ككل، في تعقيده، وإنما أيضاً في هذه القصيدة بالذات، يتقيد أيضاً بالقول المأثور للانغستون هيوز Langston Hughes في مقالته المؤثرة، «الفنان الزنجي والجبل العنصري» *The Negro Artist and the Racial Mountain*: «إذا كان البيض سعداء فهذا يفرحنا. إن لم يكونوا سعداء، فلا يهم. فنحن نعرف أننا جميلون. وقيبحون أيضاً. [...] نحن نبني معابدنا للغد، قوية قدر ما استطعنا، ونحن نقف على قمة الجبل، أحراراً في ذواتنا» (cited in Gayle, 1972, p. 17). في «محطة وحيدة (العودة إلى الخليل)» تجمع حمد (١٩٩٦) الجمال والقبح كي تنعم، بحسب كلمات هيوز، بالحرية..... على سبيل المثال، في المقطع الشعري الثاني يرد أن للمتحدثة «بعض الأظافر المزيفة» التي ستقتلع بها قلب [هـ] الأخضر [...] وترميها على سكك الحديد (Hammad, 1996a, p. 23). لقد كانت جمالية الهيب هوب في أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات تتغنى بالأظافر الطويلة - سواء أتم لصقها، أو نمت على طبيعتها، باعتبارها آخر موضة؛ إن التحول الذي يطرأ حين تستخدم المتحدثة الأظافر الزائفة يسلط الضوء على العلاقات مع الثقافة الأميركية ويستغل قوة أن يكون المرء جميلاً أو قبيحاً على حد سواء. إلى ذلك، تسير المتحدثة الهويينا لترقص الدبكة، هذه الرقصة الفلكلورية الفلسطينية، وهي تلف سماعة الطبيب حول عنقه إلى أن تتدحرج مقلناه تحت قدميها» (Hammad, 1996a, p. 24). فإذا بالجمع بين جمال الرقص الفلكلوري وأهوال الاختناق يخلق مجالاً للتعبير عن رغبة الانتقام بطريقة لها جمالياتها الخاصة من الناحية الحضارية وكما أشار هيوز، بشرية في بشاعتها.

تقاوم حمد، هي التي تجمع بين هذا الجمال والقبح، السرد الذي يعطي الأفضلية لأصوات النساء الملونات على نظرائهن الذكور، سرد يلمح إلى أن النساء الملونات بحاجة إلى أن يتحررن من مضطهدين من الرجال. وتفسر ندى إيليا (٢٠٠٦) (Nada Elia, 2006) هذا النقاش المتعلق بالمرأة العربية الأميركية، فتفسر كيف ان الإمبريالية والنسوية الغربية تتعارضان في مشروع إسكات أصوات النساء العربيات الأميركيات. فهي تجادل قائلة إنه على الرغم من وفرة المنديات المتاحة في الأونة الأخيرة للنساء العربيات والنساء العربيات الأميركيات، فهن ما زلن يجدن أنفسهن وسط مأزق مزدوج من العنصرية والتحيز ضد المرأة: وهذا يعني، أن الأصوات الممنوحة الأفضلية هي الأصوات التي تشارك في تشويه صورة حضارتهم الخاصة وتنتقد الذكورة العربية، على حساب المزيد من المناقشات المضخمة بشأن الإمبريالية الغربية. وإنني لأتجرأ على القول إن مناقشة إيليا تسلط الضوء على ضرورة إطلاق نسوية عربية أميركية ترفض المعاناة من الإيديولوجيا العنصرية أو المتحيزة ضد المرأة باستخدامها السرود التبسيطية. وتستجيب «محطة وحيدة (العودة إلى الخليل)» التي ألفتها حمد للدعوة إذ تستخدم الحياة الجنسية استخداماً صارخاً. و«الأنا» في القصيدة تقول «إنها كانت/ لتفتح قميص [ها] لتفتح أنت سروالك» (Hammad, 1996a, p.23). إن فعل فتحها قميصها، وهو

يشكل كناية تقوم على ذكر جزء من كل يرمز إلى حياتها الجنسية، ينفي الروايات عن الكبت الجنسي المفترض لدى المرأة العربية ويقدمها على أنها تمسك بحزم بزمام الأمور في ما خص حياتها الجنسية. إن الوقفات في الشطور الشعرية، وهو ما يترجم لفظياً بالفواصل، هي لحظات من الشهوانية الساخرة، لا سيما وأن القميص المفتوح يفكر فيه بشكل أنسب بأنه دعوة أرملة سوداء، دعوة يلطخها وعد لا بالجنس، بل بالعنف. أما بالنسبة إلى من قد يجادلون بأن هذا العرض يعود إلى الجانب الأميركي من الأميركيين العرب، لا بد لي من أن أشير إلى أن الهوية الجنسية التي يضبطها المتحدث هي هوية تعتبر شاذة. وهكذا، فإن ال «أنا» الشعرية تعتمد على استخدامها لناحية جنسية شاذة بغية إرغام الرجل على الكشف عن قضيب [ه] والهدف المنشود - [سير الهوينيا] على بشرته الدبقة إلى أن [بات] تحت الأرض / مع الجردان (Hammad, 1996a, p. 23) - يصبح نكراناً عنيفاً للحياة الجنسية الشاذة ويشكل مقاومة للحكايات التي تشير إليها إيليا، وهي حكايات تسحق فيها الحياة الجنسية لدى النساء العربيات الأميركييات فتقتصر على كونها دوماً في خدمة جدول أعمال سياسي خاص بشخص آخر.

أود أن أكون واضحة بحيث لا أنبذ النساء العربيات والأميركيات اللواتي يتحدثن باسمهن للتنديد بسلطة الرجال والقمع داخل ثقافتهم. أنا لا أود إسكاتهن من خلال خفت أصواتهن باعتبارها خاضعة لجدول أعمال ليس لهن. وإنما هدفي الإشارة إلى أن البيت الشعري في قصيدة حمد «محطة وحيدة» يعكس قصة الحياة الجنسية المنعوتة بالشذوذ لبلوغ هدف بلاغي مختلف. واستخدامها لحياة جنسية موسومة بالغرابة في «محطة وحيدة» يتماشى مع استخدامها إياها في قصائد أخرى. مثلاً، في قصيدتها «غريبة» «Exotic» تناذر افتراضات أدلى بها آخرون عن حياتها الجنسية وتعبّر عن إستقلاليتها وكيونيتها قائلة إن «ضرب أهداب العين الواحد بالآخر/ ليس إيقاع صحراء مظلمة/ إنه مجرد طرفة عين، فتخط الأمر» (Hammad, 1996, p. 69). فمن شأن تأكيد مماثل لقيام هذه الوكالة أن يخلق مجالاً أمام تعدد الأصوات ويتلاحم مع هدف حمد القائم على تعقيد حبكة الروايات عن العرب. وعلى وجه الخصوص، إن لغز من تعطي الأفضلية لأصواتهم (وبالتالي، من لا تعطي الأفضلية لأصواتهم) مأخوذ من مقابلة حمد في العام ٢٠٠٢ في صحيفة دراسة الأدب المتعدد الإثنيات في الولايات المتحدة

Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States MELUS

حيث تشير إلى أن أولئك الذين لا يسيطرون على السرد المهيم يجب، استطراداً، أن يناضلوا ضد النواحي المهيمنة، لا سيما إذا كانوا ينوون الإطاحة بذلك السرد.

إن اللغة المزدوجة في «تفقد مايك» تخدم رفض حمد للروايات المبسطة كونها ترتكز إلى الألفاظ المتجانسة والتورية لمناقشة الصلة بين الإمبريالية وإجراءات الأمن القومي في الولايات المتحدة. إن العنوان الذي يبدو على الشكل التالي «تفقد مايك» «Mike Check» في «زعتريدا»، «تفقد مايك» «Mic Check» في سلسلة «راسل سيمونز يقدم زحمة شعر ديف في برودواي... وأكثر» «وتفقد مايك» «Mike Check» حين تم بثه على محطة HBO في سلسلة «راسل سيمونز يقدم شعر ديف» ويبرهن أن الألفاظ المتجانسة في القصيدة تجعل صداها يتردد في مستويات وأوساط متعددة (Hammad, 2005; Simmons, 2003; Lathan, 2007). ولا يطال التغيير إلا العنوان: فالفوارق بين القصائد، حيثما وجدت، صغيرة. وعنوان «تفقد مايك» يتماشى كثيراً مع القصيدة في انتقادها لتطبيق إدارة أمن وسائل النقل عمليات التفتيش العشوائية في المطار وغيرها من التدابير الأمنية لمصلحة الأمن القومي في الولايات المتحدة. وهي تسلط الضوء على التوصيف العنصري، والاستخدام الخاطيء لمجموعة المفاهيم اليهودية المسيحية التي تقوي دعائم العنصرية المناهضة للعرب من خلال شخصية مايك، هذا الرجل الذي يقوم بعمله بحسب حمد. لا بد من الإشارة هنا إلى أن اسم «مايك»، الذي

هو اختزال لاسم «مايكل» في الأساس، هو اسم شائع، كما أن هذا الاسم وارد في الكتاب المقدس. وهذا الاستخدام يظهر كيف باتت المشاعر المناهضة للعرب شائعة شيوع اسم «مايكل»، كما يشير استخدام الشكل المختزل من هذا الاسم إلى التغيير الذي طاول رئيس الملائكة في الكتاب المقدس، بعد أن كان هو الحامي وهو عدو الشر. وبهذا التغيير، يجسد «مايكل» من يحذون، وهم معميو البصر والبصيرة، حذو من «كانت رائحتهم نتنة لدرجة أن /الهنود اشتمّوهم/ أفقد المايك [...] قبل أن يحطوا» كما يؤمن الاستدامة للإيديولوجيا العنصرية باسم الوطنية (Hammad, 2005, p. 62).

إن النسخة التي اخترت استخدامها من العنوان والقصيدة «تفقد مايك» Mic check تظهر تأييد حمد لفن الكلمة المحكية ولمجتمع الهيب هوب. أنا أستخدم النسخة المنشورة من سلسلة «راسل سيمونز يقدم زحمة شعر ديف في برودواي ... وأكثر»، لأن هذه المناقشة تعطي الامتياز لتجنيد حمد لغة الهيب هوب وطريقة تعبيره لغايات النقد الاجتماعي السياسي. وهذه القصيدة تبدأ بدعوة موجهة إلى الجمهور: «تفقد مايك ٢ / ١ هل تسمعوني؟ أفقد المايكروفون ٢ / ١» (Simmons, 2003) في تقليد ال MC أو غناء الراب باعتباره أحد العناصر الأربع الأساسية في الهيب هوب، وما هذه الدعوة بمجرد جزء من عملية تحقق من الصوت، وإنما أيضاً طريقة لإثارة الجمهور قبل تقديم أداء ما. بالنسبة إلى حمد، تتضاعف أهمية هذا الأمر باعتباره أسلوباً ليس لإثارة الجمهور فحسب وإنما أيضاً كاختبار لقياس تجاوب الجمهور مع قصيدتها. وتكرر عبارات «تفقد مايك» و«هل تسمعوني؟» طوال قصيدتها وتضعها قرب «شخصية» مايك لتسأل «مايك هل تسمعوني؟» ويمكنها بفضل هذا التجاور اختبار استجابة الجمهور مع رسالتها بصورة دائمة لا سيما خلال الأداء. إلى ذلك، يتم الاعتماد على سؤال التحقق من الصوت لوضع مايك قيد التحقيق أو، في ترجمة عن لغة الهيب هوب المحكية، للتشكيك في صحة افتراضات مايك واستطراداً في افتراضات الحشد. إذاً، «هل تسمعوني؟» ليس ببساطة سؤال عن انخراط الجمهور، وإنما أيضاً عن نفوره العاطفي والمعرفي. بكلمات أخرى، هل تفهمني؟ أيمكنك أن ترد علي؟ أو لاستعارة عبارة شائعة في مجتمع الهيب هوب، أشعر بي؟

لا يأتي الرد على هذا السؤال دوماً بالإيجاب. فتشير تينا دولان (Tina Dolan, 2006) إلى النقد السلبي المكال ضد حمد وغيرها من الشعراء المؤدين خلال تأديتهم على مسرح برودواي. وهي تشير إلى أن ثمة ناقداً يرفض كلمات الشعراء باعتبار أنه يمكن توقعها وأن «آراءهم متضاربة في الظاهر» وباعتبار أن كلماتهم آمنة. كما وأود أن أضيف أن هذا الناقد الأدبي يرى في نقد الشعراء تعقياً وينبذ شعرهم باعتباره «وعظاً». إلى ذلك، إن اتهام النقاد الأدبيين بأن «الوعظ أسهل حينما يتوجه إلى الكورس» (cited in Dolan 2006, p. 168) يجانس أيضاً صفوف الجمهور ويفترض أنهم كلهم يتشاطرون الرأي نفسه بشأن مسائل مختلفة تثار خلال الأداء. كلا التعليقين لا يفيان كتابات كل الشعراء حقها؛ ففي حالة حمد، يحاول النقد محو كلماتها، ما يخفي وجهة نظرها، مرة جديدة. إلا أن تقييم دولان المشجع للبرنامج يخطو خطوة بلاغية مماثلة. من خلال تحديد مواقع الأداءات في نقاش حول الأداءات المثالية – تلك الأداءات التي تثير شعوراً ما ولا يمكن نقله عبر المسرح – تلمح إلى أن الأداء قلما يتردد صداه خارج حدود المسرح وأن لغة الشاعر تصبح عاجزة بعد انتهاء الأداء. ولكن مجرد التفكير في حمد في خضم تقليد الهيب هوب يتناقض مع هذه الفكرة. فكلمات حمد، لا سيما في غناء راب، تتسلل لأن بيت الشعر، حينما تفكر فيه ككلمات، يفترض أن يتكرر على أفواه الآخرين. على غرار ليمون Lemon وهو شاعر آخر ممن ظهروا في برودواي يلقي قصيدة لإيتيريدج نايت Etheridge Knight «أغني الشروق» I sing of Shine. تتخطى كلمات حمد حدود المسرح لا بل تتخطى حمد نفسها (Simmons, 2003). أنا لا أنفي ثقل الشعور الذي يولده أداؤها ولكنني أركز على القدرة التي تتمتع بها كلماتها في مقاومة الخلاعة وفي خلق منتدى حول مسائل سياسية-اجتماعية، لا سيما في تقليد الهيب هوب /الكلمة المحكية.

ويصبح السؤال: وسط النقد الهدام والإنكارات الباطنية لتأثير شعرها، ما الذي يحققه فعلاً شعر حمد؟ في الحقيقة، وعلى الرغم من وفرة الشعراء العرب والعرب الأميركيين الذين يعتقدون هذه الروايات، يبدو أنها صائغة الكلام المحكي الفلسطينية الوحيدة في بروكلين في عصرنا هذا؛ وكونها تعيش هذا الوضع، يتركز الضغط عليها لتمثل قاطبة مجتمع غالباً ما يتم إسكات صوته أو إقصاؤه. ولكن كما شرح بينغ-كنار Bing-Canar وزيكرل Zerkel (١٩٩٨) في ما خص شريط الفيديو خاصتهما «بنات شيكاغو»، فإن بعض المواضيع والمناقشات تتعدى نطاق مشروعهما. وعلى الرغم من هذه الضغوطات، يستمر عمل حمد في توسيع حدود الخطاب. نذكر على سبيل المثال أن حمد نشرت قصيدتها حول ١١ أيلول «أول مؤلف مذاك» "First Writing Since" في شتاء العام ٢٠٠١ في صحيفة تقارير الشرق الأوسط *Middle East Report Journal* (Aidi, 2002). فإدراج قصيدتها في صحيفة من هذا النوع يأتي بمثابة تسليط الضوء على الجالية العربية - حتى ولو كانت عبارة العرب الأميركيين تبرز الحدود المفروضة على الخطاب. إلى ذلك، إن تضمين حمد مختارات شعرية وأدبية من مثل: كلمة: حول كوني كاتبة (في كتابتها عن نفسها) ذكرى، مونولوج، ثرثرة وصلاة، أصغ! محاربون بالكلمة: ٣٥ قائدة في ثورة الكلمة المحكية، شعراء من أجل فلسطين، والوثائقي، الحرب العالمية الرابعة، بين مجموعات أخرى، تفرضا بقوة في مملكة النشاطية؛ فكل مجموعة من هذه المجموعات يُسمع أصواتاً تدين العنف ضد المرأة وتشجع أصوات النساء، والنضال من أجل العدالة الاجتماعية في العالم أجمع. وهناك مجموعات أخرى، ليس لدي متسع من المساحة لأذكرها، تناقش مسائل تتعلق بالإسلام. كما تمارس هذه المجموعات العدالة الاجتماعية من خلال إعطاء عائدات المبيعات إلى منظمات مكرسة لقضايا تناصرها حمد وزميلاتها المؤلفات. ومخافة ألا أفي هذه النصوص حقها، لا يسعني إلا أن أذكر أن هذه الأعمال تشارك في لحظة منطقية كانت لتفرض حدوداً على المناقشة لولاها.

وعلى غرار «محطة وحيدة (العودة إلى الخليل)» و«تفقد مايك» يشكك عمل حمد الآخر في الإيديولوجيا الوطنية، التي تفترض صمت العرب الأميركيين وتواطئهم في نشاطات الولايات المتحدة في العالم العربي. قبل أحداث ١١ أيلول، كانت الوطنية بالنسبة إلى العرب الأميركيين تقوم على التزام الصمت حول إرثهم العربي، والتكيف مع ما يعرف بطريقة عيش الأميركيين وعلى إنكار كل ما يجعلهم بارزين ثقافياً (Suleiman, 2000; Salaita, 2005). ويأتي عنف «محطة وحيدة (العودة إلى الخليل)» ليكسر مدونة قواعد السلوك الضمنية هذه ويكسر معها تركيزها على الهوية الفلسطينية وعلى تطبيق خطابي لحق العودة. يقلق البيت الشعري في قصائد حمد الآخرين راحة ينعمون بها في ظل صمتها وسلوكها الحسن. ففي أوج أحداث ١١ أيلول، تجرأت حمد في «تفقد مايك» على تحدي الطوق إلى صمت العرب الأميركيين الذي ازداد مع الخوف والجهل. إن كتابات حمد، وبالطبع أداءاتها، تشدد على إعادة تحديد الإنسان الوطني على أنه شخص يمكنه تحدي البلد الذي ولد فيه. حين تبدي بسخرية ظاهرة تقول فيها: وأنا طائشة دوماً / أنا أفهم (Hammad, 2005, p. 62) إذا بالسؤال الضمني عن وطنية الجمهور يهدف إلى معرفة ما إذا كانوا يفهمون تشعبات سلوك عنصر إدارة أمن وسائل النقل وانطلاقاً منه، تشعبات سلوك الولايات المتحدة. فكلا القصيدتين تولدان الازدراء كونهما تنبذان الإضافات الاجتماعية المعادية المطبقة على العرب والعرب الأميركيين لا سيما بسبب عدم خضوعهم للقواعد وكشفهم النقاب عن العقيدة المتعصبة التي تقوم عليها القواعد.

تيري أليس بيكينز Theri Alyce Pickens، خريجة جامعة برينستاون Princeton University وحالياً طالبة دكتوراه في الأدب المقارن، في جامعة كاليفورنيا في لوس أنجلوس (UCLA University of California at Los Angeles)، في الولايات المتحدة الأمريكية.
البريد الإلكتروني: tpickens@ucla.edu

الهوامش

١- اخترت عمداً أن أحرق القاعدة اللغوية المتعارف عليها وألا أستخدم الشارطة في عبارة العرب الأميركيون والأفارقة الأميركيون إذ يجب رؤية هذه الفئات على أنها متميزة عن بعضها البعض لا على أنها باتت أو أنها لطالما كانت متداخلة ومتشابكة. لا شك في أنها تتداخل في ما بينها في هذه الحالة، إلا أن الشارطة كانت لتعني جمعاً أكثر إمعاناً من الذي نحن بصدده.

٢- إن عبارة «بروكلين وفلسطينية» تنتهك قواعد التطابق في قواعد اللغة المتعارف عليها. في مقابلة مع مارسي-جاين كنوف-نيومان، أفادت حمد: «... أقصد أنني لم أنشأ عربية أميركية- ماذا يعني عربية أميركية بحق السماء؟ نشأت فلسطينية وفي بروكلين، بحق على وجه التحديد».

المراجع كما وردت في النسخة الأصلية

REFERENCES

- Abdelrazek, A. T. (2007). *Contemporary Arab American women writers: Hyphenated identities and border crossings*. New York: Cambria Press.
- Aidi, H. (2002). Jihadis in the hood: Race, urban Islam and the war on terror. *Middle East Report*, 224, 36-43.
- Bing-Canar, J., & Zerkel, M. (1998). Reading the media and myself: Experiences in critical media literacy with young Arab-American women. *Signs*, 23(3), 735-743.
- Dolan, J. (2006). Utopia in performance. *Theater Research International*, 31(2), 163-173.
- Elia, N. (2006). Islamophobia and the "Privileging" of Arab American women. *National Women's Studies Association Journal*, 18(3), 155-161.
- Gayle, A. (1972). *The black aesthetic*. New York: Double Day.
- Hammad, S. (2005). *ZaatarDiva*. New York: Cypher Books.
- Hammad, S. (2002). Composites. *Signs*, 28(1), 470-471.
- Hammad, S. (1996a). *Born Palestinian, born black*. New York: Harlem River Press.
- Hammad, S. (1996b). *Drops of this story*. New York: Writers & Readers Publishing.
- Knopf-Newman, M. J. (2006). Interview with Suheir Hammad. *MELUS*, 31(4), 71-91.
- Salaita, S. (2005). Ethnic identity and imperative patriotism: Arab Americans before and after 9/11. *College literature*, 32(2), 146-168.
- Simmons, R. (Executive Producer), & Lathan, S. (Director). (2007). *Def Poetry* [Television broadcast]. New York: HBO.
- Simmons, D. (Ed.). (2003). *Russell Simmons Def Poetry Jam on Broadway ... and MORE*. New York: Atria Books.
- Suleiman, M. (Ed.). (2000). *Arabs in America: Building a new future*. Philadelphia: Temple University Press.

سليمة غزالي : جوهر الإبداع التخريبي

عبد القادر شريف

١- مقدمة

«سليمة غزالي امرأة مخربة.» هكذا ينظر النظام الجزائري إلى هذه المعلمة التي استحالت صحافية، الروائية الناشطة في الدفاع عن حقوق المرأة، التي حصدت مجموعة من الجوائز في مجال الدفاع عن حقوق الإنسان. هذه الكاتبة الفرنكوفونية، شككت، في مؤلفاتها سواء أكانت من نسج الخيال أو من الواقع، كما في برامجها الإذاعية، في شرعية دولة الجزائر بعد الاستعمار وأبدت ردود فعل تجاه حالة العنف السياسي السائدة، فاستلقت قلمها ليكون هو الشاهد على المعاناة التي لحقت بالشعب الجزائري. هدفها الأسمى أن ترسم صورة عن الأزمة الأهلية الجزائرية (١٩٩٢-١٩٩٩) للجمهور الذي يقرأ اللغة الفرنسية في الوطن وخارجه، وإنما أيضاً أن تسجل، للأجيال المقبلة، بالأدلة والوثائق، آثار هذه الحرب الأهلية على المرأة في الجزائر ما بعد الاستقلال.

لا شك في ان العنف السياسي في الجزائر، في التسعينيات، أضاف طبقة من الوحشية إلى العنف المنزلي والمؤسساتي الموجه ضد المرأة. وكما تعذب الحالة الاجتماعية السياسية المحزنة أولئك الكتاب الجزائريين الذين عاشوا ليخبروا الحكاية. فهم يشعرون بأنهم ملزمون بترجمتها حبراً على ورق وبأن يكرموا من قتلوا. على غرار آسيا جبار Assia Djebar في روايتها «واسع هو السجن» (1995) *Vaste est la prison*، والطاهر وطار Tahar Ouettar في روايته «الحوّات والقصر» (1986) *Le pêcheur et le palais*، تكشف سليمة غزالي الطبيعة الأتوقراطية للنظام الجزائري وكيف أنه معادٍ لانعتاق الجزائريين.

تتحدى غزالي، في روايتها عشاق شهرزاد (1999) *Les amants de Shahrzade* خطاب الوطنية والسلطة الذكورية. من هنا، تسعى هذه المقالة إلى إظهار كيف أن هذه الكاتبة تلجأ إلى نشطويتها لتجعل من تاريخ الجزائر ما بعد الاستقلال معضلة يصعب حلها. كما وتلقي هذه المقالة الضوء على أسلوب غزالي في كشف النقاب عن نساء جزائريات أمثال شهرزاد الأسطورية، «ناجيات، يتذكرن، ويفاوضن على الاحتمالات المتاحة بين السلطات الذكورية في حكومة عسكرية وبين المتمردين «الأصوليين» [على هذه الحكومة]» (Ireland, 2001, p. 172).

لا يسعني إلا أن أشير، ومنذ البداية، إلى ان الدول المستبدة «النيوإمبريكية» في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا هي من حيث تعريفها تلحق الأذى بالحكومة الديمقراطية، كما تشكل عائقاً كبيراً يعترض مشاركة المرأة في الحياة السياسية.^١ في هذه الظروف، افتقرت النساء الجزائريات، كما الرجال الجزائريون، إلى بيئة سياسية تشجّع على التعبير عن مطالبهم المشروعة. وهذا نتيجة طبيعية لتركيبات الحكومات السائدة في الجزائر ما بعد الاستعمار، التي كانت بطبيعتها الأولى غير ديمقراطية وزبائنية. إن دولة الجزائر المدعومة عسكرياً هي الآن ولطالما كانت فيما مضى «حصرية و[قد] اعتمدت [كثيراً] على مجموعة صغيرة من الروابط القائمة على صلات القرى أو الزبائنية، مستبعدة بالتالي أي مشاركة أوسع في المؤسسات السياسية» (Brumberg, 2002, p. 58).

وفي عملية شاملة وغير مسبوق لإعادة تشكيل الحكومة جرت في أيار ٢٠٠٢، عيّنت السلطات الجزائرية خمس نساء في حكومة بوتفليقة. وهو قرار لا يوازيه قرار في جزائر ما بعد الاستقلال. ومهما كان من أمر، علي أن أذكر أنه، إذا كانت هكذا تعيينات قد تعكس في بعض الديمقراطيات الليبرالية، إنجازات النساء وتقدير الحكومة لإسهامات المرأة في التنمية والحداثة، فهي في الجزائر مجرد ستار من الدخان يستفاد منه واجهة ديمقراطية ليس إلا. وما هي إلا شكل من أشكال الرشوة لإسكات أولئك النساء اللواتي يشاركن مشاركة فعالة في الصراع ضد «الإسلاموية والإرهاب». وبحسب ما لاحظت فالنتين موغدام (٢٠٠٨)، (Valentine Moghadam, 2008) الباحثة والناشطة النسوية، بوجه حق، أن تعيين هؤلاء النساء في مناصب حكومية هو بشكل أساسي شكل من أشكال الرمزية. بالتالي، كيف تتورط ناشطات نسويات من مثل سليمة غزالي مع دولة مستبدة، وزبائنية قائمة على المحسوبيات.»

في البداية، لا بد لي من الإشارة إلى أن الدفع على تحرير المرأة ينبع بمعظمه من القطاعات المثقفة من المجتمع الجزائري. وباختصار، وفي الغالب، نشطت أولئك النساء اللواتي حصّلن تعليماً جامعياً في إنشاء المحلات والمؤسسات كما في الطعن في الوضع الراهن. من هنا، يمكننا القول إن الهدف من هذه المقالة هو التدقيق في الأسلوب الذي اتبعته سليمة غزالي، باعتبارها أكاديمية ومناصرة لحقوق المرأة، في توجيه إبداعها نحو النشاطية، وكيف أنها تناضل لمحاربة القمع، والاعتداء، والعنف. إلى ذلك، تحاول المقالة التركيز كيف أن غزالي تمكنت من خلال تسليط الضوء على جذور رابطة الأدب أي المجتمع الجزائري من تفصيل رؤية تقدمية لمستقبل يحرص على تمكين الرجل والمرأة وعلى إعطائهما صوتاً يخولهما تقديم طلبات إلى السلطات الجزائرية تدافع عن الحقوق المشروعة وعن المشاركة السياسية الحقيقية.

ينقسم تصميم النص الرئيسي في المقالة إلى خمسة أقسام. في المقدمة، أرسى المقالة التي تتمحور حول الطبيعة الاستبدادية لهيكلية الحكومات في جزائر ما بعد الاستعمار، ومشاركة المرأة المحدودة في الحياة السياسية، ومجموعات الدفاع عن حقوق المرأة المستقلة عن الدولة والناشطات النسائيات من مثل سليمة غزالي. أما في قسم «الخلفية والتاريخ»، فأسلط الضوء على خلفية غزالي الإيديولوجية والمهنية وألفت الانتباه إلى نشطويتها خلال فجر الديمقراطية ١٩٨٨-١٩٩١. خلال الحرب الأهلية، كانت غزالي ملتزمة بشن الحملات للدفاع عن حقوق الإنسان والديمقراطية في الجزائر، ما أدى إلى صراع مع السلطات والجماعات الإسلامية المسلحة (المعروفة بالأختزال الفرنسي GIA). وتحدثت الرقابة وأحكام الإعدام خارج نطاق القضاء وطالبت بحرية التعبير للجمع. وبصفتها رئيسة تحرير مجلة *La Nation* الأسبوعية الفرنسية الأوسع انتشاراً، نادت بضرورة اللجوء إلى الحوار السياسي بين كل أفرقاء الحرب.

في القسم المعنون «سليمة غزالي وشهرزاد الأسطورية» ألقى الضوء على «الأنثوية المستفزة» (Miquel, Ben Cheikh & Brémond, 1991) وعلى التناسخ بين رواية غزالي وألف ليلة وليلة: فإذا كانت شهرزاد في قصص ألف ليلة وليلة تلتصم الرحمة للنساء لتحفظهن من استعباد الرجل ووحشيته كما يجسدها الملك شهريار وبالتالي تحفظ لهن إنسانيتهم من إبادة مبرمجة، فغزالي تكتب بدافع من إيمانها بأن نشطويتها وكتابتها الخلاقة والصحافة والفنون بشكل عام، يمكن أن تحقق السلام والتقدم.

في «خبية الأمل، والعنف السياسي والمرارة» وعلى ضوء عمل فرانتز فانون (١٩٦١) «معذبو الأرض» (Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, 1961)، أدقق كيف أن رواية غزالي «عشاق شهرزاد» تسبر أغوار العنف السياسي الحالي باعتباره أحد تداعيات الفوضى التي تولد من خيبة الأمل والمرارة في مرحلة ما بعد الاستقلال. وتوخياً للدقة، يعزى سبب العنف إلى الذاكرة المخدرة وتشوش ذهني تلتبس فيه الأحداث والمسؤوليات. وفي خاتمتي، ألقى الضوء على عمل غزالي الفني وعلى نشطويتها

الذين ينتقدان انتهاكات حقوق الإنسان والتهميش السياسي ويدينانها ويفضحان إجرام النظام الجزائري.

II- الخلفية والتاريخ

كما سبق وذكرت في أماكن أخرى، سليمة غزالي هي عضو بارز في اتحاد العمال وناشطة نسائية. فالخطر يتربص بها دومًا ولا يفارقها تقريبًا بسبب الشجاعة في مهنتها الصحافية (Cheref, 2006) ولكن إن ننسى لا ننسى أبدًا أن غزالي نشأت في جو من المثالية الثورية التي بدأ بها جيل النساء اللواتي قاتلن في حرب تحرير الجزائر ضد فرنسا (١٩٥٤-١٩٦٢). هؤلاء النساء حثن فتيات المدارس خلال الستينيات على تصور مستقبل حيث لا يشكل الزواج / الأمومة الهدف المطلق، واعتبرن أن حقوق المرأة الجزائرية ستشهد تطورًا مع إرساء الديمقراطية. وتؤكد غزالي، في مقابلة معها: «حين كنت صغيرة، كانت الحرب شارفت على نهايتها، وقد كبرت مع فكرة أننا سنتمكن من تحرير بلدنا. «لهذا، لا أذكر يومًا في حياتي لم أكن فيه منخرطة في العمل السياسي» (Wheelwright, 1998, ¶ 10).

بينما كانت غزالي تخضع للتدريب لتصبح مدرسة، كانت منظمة شؤون التلاميذ، ثم عملت في حركة الاتحاد العمالي قبل أن تضطلع بدور ناشط في الحركة النسوية من خلال تأسيس جمعية لتحرير المرأة عام ١٩٨٨. كما كانت من الأعضاء المؤسسين لجمعية نساء أوروبا والمغرب العربي، التي كانت نائبة رئيسها. وخلال فترة ١٩٨٨-١٩٩١ التي اتسمت بالديمقراطية» كانت رئيسة تحرير مجلة «نساء» *Nissa* وهي مجلة نسوية كانت قد أسستها بنفسها عام ١٩٩١. رغم أن هذه المجلة كانت تنشر مقالات عن مواضيع تقليدية مثل التدبير المنزلي، والجمال، والموضة، والصحة، تعتبر غزالي أنها «كانت تعبر عن وجهة نظر نسوية» وأنها كانت «تشجع النساء على التفكير في حياتهن بطريقة مغايرة تمامًا» (Wheelwright, 1998, ¶ 12). حين واجهت مجلة «نساء» مشاكل مالية، التحقت غزالي بصحيفة *La Nation* كمحررة صحافية. «كان لدي هذه الصفحة المميزة وقد أحرزت نجاحًا كبيرًا لأنني كنت أكتب بأسلوب تخريبي عن المشاكل الراهنة مقارنة مع ما كنا نحملناه خلال حرب التحرير» (Wheelwright, 1998, ¶ 13).

اشتهرت غزالي بنشاطيتها النسوية وشجاعتها الصحافية. هي التي لطالما أدانت انتهاك السلطات لحرية التعبير، ولحقوق الإنسان والمعارضة الشعبية. وفي بلد قتل فيه أكثر من ٦٠ صحافيًا وإعلاميًا منذ العام ١٩٩٢، طلب من غزالي عام ١٩٩٣ أن تصبح رئيسة تحرير المجلة الأسبوعية الفرنسية الرائدة *La Nation* لدى صدور مجدها بعد أن كانت الحكومة قد منعتها من الصدور مدة ٤ أشهر. وهذا ما جعلها ربما المرأة الوحيدة المسؤولة عن صحيفة في العالم العربي-الإسلامي (Cheref, 2006).

في ٢٥ نيسان ١٩٩٦، نظمت اللجنة الفرعية لحقوق الإنسان في البرلمان الأوروبي جلسة لسماع الشهادات عن حرية الصحافة والإعلام. وإذا بالشهادة التي أدلت بها غزالي تفضح فظاعات الحرب الأهلية في الجزائر، التي قتل فيها أكثر من ٢٠٠ ألف شخص، على الأقل ٥٩ منهم كانوا صحافيين. كما تحدثت عن الرقابة المتفشية والخوف الذي يشعر به الإعلام المستقل عدا عن القيود المفروضة عليه. بيد أنها أوضحت أيضًا أن وسائل الإعلام يجب أن تسعى قبل أي شيء إلى الاستمرار في نقل حقيقة الفظاعات.

بعد أن أقفلت السلطات صحيفة *La Nation* إقفالًا مؤقتًا في مناسبات متعددة، عادت لتمنعها عام ١٩٩٦ منعًا تامًا من الصدور. وقد جاء هذا القرار ردًا انتقاميًا على مقالة لغزالي نشرت في صحيفة «لوموند ديبلوماتيك» *Le Monde Diplomatique*، عن انتهاكات حقوق الإنسان في الجزائر. في الواقع، أعدت صحيفة *La Nation* ملفًا حول تواطؤ مزعوم للنظام في قضية الاختفاءات، وعمليات

الإعدام خارج إطار القضاء، وتفجير السيارات، والمجازر بحق المدنيين (Cheref, 2004). إلى ذلك، أعطت تفاصيل دقيقة عن مخيمات اعتقال الإسلاميين والعلمانيين المنشقين. ف جاء رد وزارة الداخلية بمصادرة عدد ٤ آذار ١٩٩٦ من *La Nation* المتضمن هذا الملف.

اعتقلت غزالي وسجنت بسبب رفضها الامتثال لرقابة الحكومة. ولا شك في أن اعتقالها يظهر بما لا يقبل الشك فضل هذه الناشطة في مجال حقوق المرأة التي سرعان ما تحولت إلى منظمة حملات ملتزمة في الدفاع عن حقوق الإنسان والديمقراطية في الجزائر. وبوصفها رئيسة تحرير صحيفة *La Nation*، عرضت حياتها للخطر في سبيل الاحتجاج على العنف والفوضى السياسيين اللذين كانت الجزائر تتخبط فيهما منذ انقلاب الجنرالات عام ١٩٩٢. كانت مقالات غزالي تسلط الضوء، بلا كلل أو ملل، على ضرورة إيجاد حل سلمي وديمقراطي للأزمة في الجزائر. وقد أكدت في إحدى مقابلاتها:

أعدم مدنيون أكثر، واغتصبت نساء وقتلن. والسلطات توظف هذه الانتهاكات بحق النساء للترويج الإعلامي... ولكن السلطات ترتكب انتهاكات خطيرة جداً بحق الشعب، بحق النساء والرجال - وهذه الانتهاكات لم يتم أبداً التنديد بها. (6 | Wheelwright, 1998)

كقاعدة، تخدم وسائل الإعلام المملوكة من الحكومة مصالح النظام. منذ أن نالت البلاد استقلالها، والإعلام يستخدم وسيلة للتضليل والترويج الإعلامي. إن الهستيريا التي عرفت الصحافة الجزائرية خلال فترة ما بعد انقلاب العام ١٩٩٢ والحرب الأهلية التي تلت هي مثال بليغ عن وسائل الإعلام الخاضعة لرعاية الدولة، التي تختار أن تكون أداة في يد النظام، بدلاً من التشكيك في صلاحية جدول أعمالها. بيد أن غزالي لم تتورع البتة عن كشف جور فئات النخبة الجزائرية وإجرامها، بجرأة وباستمرار، كما فضحت حقيقة «حربها على الإرهاب». وهي واجهت مشاكل مع طرفي النزاع.

وفي حين كانت الصحافة الرسمية تبلغ على الفور عن الفظائع التي كانت ترتكبها المجموعات الإسلامية المسلحة، كانت صحيفة *La Nation* الصحيفة الوحيدة التي تسجل الأحداث بالأدلة والوثائق إرهاب النظام وتندد به. لم يتمكن النظام من تحمل تقارير *La Nation* لا سيما منها المقالات التي تحمل توقيع غزالي وعبد شريف ويوسف زيرم.

«أن تختار معسكرك، هو ببساطة أن تختار ضحاياك.^٢ هذا ما صرحت به غزالي في مقابلة (2 | Kerchouche, 1995) فقد أوضحت بما يكفي أن اللائمة تقع على الأطراف كلها، من دون استثناء، ولكن في العام ١٩٩٢، «اختارت الحكومة بوضوح انتهاج العنف لضبط المجتمع» (5 | Van der Gaag, 2001) وتردف قائلة: «الآن لا تعرف الحكومة أي أسلوب حكم آخر، وكثير هم الأشخاص الذين يتخبطون في العنف أو الخائفون لدرجة أنهم لا يجراؤون على انتقاده علانية» (6 | Van der Gaag, 2001). برأي غزالي «أن نكون صحافيين، وأن نكون رؤساء تحرير لا سيما حين ندين العنف لدى الطرفين، يفترض بنا أن نتمتع ببعض القوة وأظنني أملك هذه القوة» (2 | Wheelwright, 1998). «لا بد من الشجاعة لإنجاز العمل الذي من شأنه إحلال التوازن الصعب الذي يقضي بإيجاد الوسائل والسبل التي تسمح بالتحايل على الرقابة والإفلات من غضب خصمك القتال»^٣ وتتابع غزالي لتجرم القوى الحكومية والمجموعات الإسلامية المتطرفة على حد سواء وتعارض أي انتهاك لحقوق المرأة وأي عمل يتجاهل حقوق المرأة. عام ١٩٩٦، منحتها *World Press Review* لقب «أفضل رئيسة تحرير»، ثم نالت، عام ١٩٩٧، جائزة ساخاروف من البرلمان الأوروبي. وعام ١٩٩٨، حصلت على جائزة أولوف بالم. وعام ١٩٩٩ نشرت روايتها الأولى «عشاق

شهرزاد» (١٩٩٩). وهي تكتب حالياً وتنظّم الحملات وتطوف العالم لتدافع عن قضية السلام في الجزائر.

III - سليمة غزالي وشهرزاد الأسطورية

تبدأ أحداث رواية «عشاق شهرزاد» مع دعوة المؤذن إلى الصلاة. منذ بداية الرواية نعرف أن أحداث القصة تدور في دولة مسلمة. إنه الليل، وفي القصة، امرأة راشدة تدعى شهرزاد- في إشارة واضحة إلى شخصية شهرزاد في قصص ألف ليلة وليلة- عاجزة عن النوم. وعلى عكس مثالها القديم الذي ولى إلى غير رجعة، شهرزادها وحيدة في غرفتها، في ليلة من ليالي الحرب:

بسطت شهرزاد جسمها بطوله. الليل يعد بالقساوة والفجر لن يأتي إلا بعد أن يكون قد حدث أمر ما. كان لا بد لها من مخيلة واسعة تركز إليها لئلا تستسلم لفورة الأدرينالين. لتتمكن من الاستمرار، تحتاج أن تحب... أن تحب لئلا يسحق الحشد روحك. (Ghezali, 1999, pp. 6-7)

إذا كانت مهمة شهرزاد، في قصص ألف ليلة وليلة، تقضي بأن تروي ليلة بعد ليلة حكاية للملك شهريار لتفثت من القدر المحتم الذي لقيته كل اللواتي سبقنها إلى السرير الملكي، فإن شهرزاد، في رواية غزالي «عشاق شهرزاد» تلازم تلفازها طيلة اليوم. وما أشبه نهارها ببلادها: في سنوات «انبعاثها من الموت»، أي مباشرة بعد نيل الاستقلال عام ١٩٦٢، تحالفت مع رجل يافع في السن ليشكل سوياً ثنائياً جميلاً من مدرسين حفاة القدمين. وبعد انقضاء بعض الوقت، أرغمت على التخلي عنه والزواج بضابط في الجيش. «بعد فترة النضال، الفترة العسكرية» (Ghezali, 1999, pp. 75-76).

في الصفحات الأولى من الرواية وصف مميز لشهرزاد. إذ تصوّر على أنها امرأة مشوشة ومع ذلك متلهفة لفهم العالم: نهمة ومتطلبة إنما واقعية. وبعد أن حاولت عبثاً النوم، والخلاص، والهرب عبر التلفاز، استسلمت مجدداً لأحلام اليقظة. تتخيل نفسها تقابل صلاح على ضفة النهر. ولكن شهرزاد تواجهه بلا رحمة، هي التي كدر تعجرفه وقلة تفهمه صفوها، وتجعله يرى عدم تصالحه مع ذاته:

أن أحبك أنت أشبه بأن أأخذ من القبر سريراً زوجياً. تسألني/ من أين أستمد وحشيتي، أو لا ترى أن عبثيتك هي ملهمتي! أطفالنا يُقتلون ويقتلون في الغضب والكراه، والدعارة لا تميز بين رجل وامرأة من بغداد إلى الجزائر العاصمة، الوحشية والتضليل كيفما التفت، وتريدني وتودني أن أحبك، أنت الذي يُضاعف تبجّحه عماه! (Ghezali, 1999, p. 56)

إذا أخذنا بعين الاعتبار الفصل الأول من «ألف ليلة وليلة» و«عشاق شهرزاد»، لا يسع شهرزاد إلا أن تكون ناشطة نسوية، بالمعنى الواسع للكلمة. ومن الواقعي والممكن تفهمه أن يكون صوت شهرزاد التخريبي الذي يهاجم حتى في وسطه الاجتماعي والثقافي هو نفسه يشجع أشخاصاً آخرين. ولربما كانت أيضاً صوت من كتم صوتهم. وبحسب الباحث الجزائري في فترة ما بعد الاستعمار جمال الدين بن شيخ: «[شهرزاد] هي حارسة المكان. فهي تواجه الموت لا لتنفذ نفسها بل لتحفظ قدرتها على الكلام. إلى ذلك، هي لا تمثل النساء فحسب، بل وتمثل كل روح حية». ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن صوت شهرزاد يسمح لـ «الجنس الأضعف» أن يكون مرئياً وأن يسمع صوته في مجتمع منع وجوده. فشهرزاد، بفعالها/رد فعلها، تقف في وجه ظلم جلي ونظام مغرض غير عادل. وإني إذ أضم صوتي إلى صوت أندريه ميكيل وجمال الدين بن الشيخ، أعتبر أن هذه «الأنوثة المستفزة» يجب أن تعتمد الجمالير كمخطط أو كشكل فعلي من أشكال الفن، سواء في الحاضر أو في المستقبل:

لمن يريد أن يصقل بصره، في ما يعدو غياب أي مرافعة حسب الأصول، وأي إجابة متسرعة، ماذا تجسد رواية ألف ليلة وليلة، إن لم تكن احتفاءً صادقاً بهؤلاء النساء اللواتي تمثلهن شهرزاد؟ وقد نجد في هذه الرواية – الإطار نفسه ما يبرر مقارنة رواية ألف ليلة وليلة مقارنة نسوية. ولكن الأمر لا يقتصر على هذه القصة فحسب: إن ننسى لا ننسى الروايات الأخرى الكثيرة، هنا وهناك، حيث تدير المرأة اللعبة فتفرض وجودها فتصبح محور اهتمام ومحط أنظار، جديرة بالاحترام، بل بالحب، بفضل أفعال غالباً ما تكون أرقى من أفعال الذكور (...). وهذا دليل على جدل لا ينتهي، على الأقل في الكواليس، في مجتمع يحتكر فيه الرجال الصفوف الأمامية. (Miquel, Ben Cheikh & Brémond, 1991, pp. 50-51)

وكما تلتهم شهرزاد في رواية ألف ليلة وليلة الرحمة للنساء لتنقذهن من الإذعان للرجال ولوحشيتهم، هم الذين يجسدهم شهريار، فتتخذ بذلك البشرية جمعاء من عملية إبادة مبرمجة، ها هي غزالي، يدفعها إيمانها بأن ناشطيتها وكتاباتها المبدعة والصحافة والفنون بشكل عام، يمكن أن تحقق السلام والتقدم إلى جانب النضال من أجل الديمقراطية وحرية الصحافة وحقوق الإنسان في الجزائر، ازداد قلقها أكثر فأكثر كيف أن الإعلام الغربي يولي المزيد من الاهتمام إلى الانتحاريين وحراريي الإعلام، وقاطعي الرقاب في حين أنه يغض النظر عن الجدل المتأجج داخل العالم المسلم بشأن موقفه إزاء النساء. وبحسب ما تجادل غزالي: «إن الصورة التي لا تفارق أذهان الغرب عن المرأة العربية هي صورة جسد ملفوف بالأسود، محجوب الوجه مسبل العينين» (Wheelwright, 1998, ¶ 15). تعتبر غزالي هذا الأمر مؤدياً.

IV- خيبة الأمل والعنف السياسي والمرارة

قراءة نهاية الثمانينيات وبقدر ما يتعلق الأمر بالأدب الجزائري باللغتين العربية والفرنسية، يلفت انتباهنا ظهور بعض الأعمال التي سبرت غور الأحداث البارزة في فترة ما بعد الاستقلال. إلا أن تصاعد العنف في البلاد منذ العام ١٩٩٢ أعاد إلى الأذهان آثار العنف سابق أي عنف حرب تحرير الجزائر (١٩٥٤-١٩٦٢). برأي معظم هذه الأعمال الأدبية، يعزى هذا العنف إلى غياب الأفاق أي أن الذكرة مخدرة والتتململ الاجتماعي السياسي يزيده وطأة سوء إدارة الحكام وفسادهم. وبما أن أدب ما بعد الاستعمار، باللغتين العربية والفرنسية، يهتم بشكل أساسي بالنواحي المعقدة والغامضة في المجتمع الجزائري، أعتقد أن رواية غزالي هي نموذج من هذا النتاج الأدبي. ومع ذلك، إن كيفية تصوير العنف الحالي تعيد إلى الأذهان ذكريات عن أعمال عنف أخرى. وهذه الذكريات لا بد من التطرق إليها بواسطة الملاحظة التحذيرية المأخوذة من كتاب «معذبو الأرض» لصاحبه فرانتز فانون:

(...) لا تكف أعمالنا قط عن ملاحظتنا. فترتيبها وتنظيمها وحوافزها يمكن أن نجدها، في وقت لاحق، وقد تبدلت تبدلاً كلياً. هذا ليس مجرد فخ من الأفخاخ التي ينصبها لنا التاريخ وفصوله المتعددة. ولكن هل بمقدورنا الإفلات من هذا الدوار؟ من يتجرأ على الادعاء بأن الدوار لا يطارد كل كيان؟ (Fanon, 1981, p. 203)

كما لا بد من الإشارة إلى أن رواية (عشاق شهرزاد) التي تعتبر إسهاماً كبيراً في الأدب المغربي باللغة الفرنسية، تعبر عن مخاوف مشتركة بينها وبين روايات جزائريات معاصرات أخريات من مثل أيسا خلادي (١٩٩٨) Aïssa Khelladi، وأسيا جبار (٢٠٠٢) Assia Djebar، وبعلام صنصال (١٩٩٩-٢٠٠٠) Boualem Sansal. تستكشف هذه الأعمال فقدان ذاكرة تاريخ وتشرح العنف السياسي القائم باعتباره أحد تداعيات الفوضى التي ولدتها خيبة الأمل والمرارة في فترة ما بعد الاستقلال. فهي لا تشكك على الإطلاق في مشروعية حرب تحرير الجزائر وإنما تناقش طبيعة النظام الذي ولده النضال من أجل نيل الاستقلال.

في الواقع، يمكن اعتبار رواية غزالي «عشاق شهرزاد» خير مثال يذكر. فهذه الرواية تخبرنا أنه قبيل بزوغ الشمس بقليل، تغلق شهرزاد كتابها. فهي لم تتمكن من إيجاد فتى الأحلام الذي سيساعدها في حمل ثقل الفجر المنبلج الذي يشق طريقه بين المحن المطبقة على المحرومين (Ghezali, 1999). من جهة أخرى، يشار إليها في النص بأنها «كائن تائه» مطابق طبق الأصل لصورة الجزائر العاصمة، وهو ما يمكن أن يضيفي، في فترات متزامنة أو على التوالي، تألقاً أو نفوراً. تتأمل، تفكر وتتذكر، اغتيال ياسمينة إدريسي. كانت ياسمينة صديقة سليمة غزالي وزميلة لها. وفي مقابلة معها، أفادت غزالي: «كانت ياسمينة تعمل للصحيفة المسائية *Le Soir*. كنا في الجامعة معاً. وهي كانت، على غراري تماماً، مدرّسة لغة فرنسية قبل أن تصبح صحافية. وقد عملنا لسنوات طويلة معاً. ذات يوم خطفت، وقلت بطريقة مروعة. شأنها شأن أشخاص كثر آخرين. لا يمكننا أن نحصي كل الأشخاص الذين خسرنهم خلال هذه الحرب»^٧. ولما كانت شخصية شهرزاد في رواية غزالي شاهد عيان موثوق عن أعمال العنف السياسي خلال التسعينيات، تشكل ذكراها صدى الحادثة المأسوية ذاتها التي نقلتها آسيا جبار «واسع هو السجن» (١٩٩٥)^٨.

إذا كانت المجموعات الإسلامية المسلحة وراء جريمة قتل ياسمينة، برأي الحكومة الجزائرية، لا يسعني إلا أن أجادل بأن قتل ياسمينة بلا رحمة يبين أن الوحشية التي تواجهها المرأة الجزائرية التي ترفض الاستسلام للصمت والخضوع مرعبة^٩. وبما أن موقف غزالي المدافع عن حقوق الإنسان أكسبها عدة جوائز ومكافآت، فإن ما تسعى إليه هو الفعل.

حين نذهب إلى أوروبا والولايات المتحدة، ونحدث إلى السياسيين يقولون إن لا يسعهم فعل أي شيء. لا شيء. لا يمكنهم التدخل. ولكن هل من المقبول أخلاقياً أن يطلب من ثلاثين مليون جزائري الآن أن يموتوا بصمت، أن يخضعوا للتعذيب بصمت، وأن يقتلوا أنفسهم بصمت، لأن الحكومة الجزائرية ترفض أي تدخل دولي في شؤونها الداخلية؟ (16) (Amnesty International, 1998, ¶ 16)

V- الخاتمة:

أتظن أن نساءنا الشابات يتمنين الموت هناك؟ لا، لا أظن. إذ تتأجج فيهن شعلة الحياة التي أنا معجبة بها. هن يحاربن الوقت والبؤس وشريكاتهن في أزواجهن باستمرار. وجل ما يفكرن فيه هو البقاء على قيد الحياة وكأني بهن كل صباح يأتين إلى هذا العالم للمرة الأولى. (Zouari, 1999, p. 101)

لكان أمكن غزالي أن تكتب بأسلوب متقن جداً هذا المقطع المذكور أعلاه الذي هو من كتابة الروائية التونسية فوزية الزواري. فهي تظهر أن شخصيات «شهرزاد» هذه تصبو إلى هدف واحد: أن يكن مرثيات وصوتهن مسموع. ولكن كما أشارت غزالي، إن الطبيعة الأتوقراطية للنظام الجزائري وهيكلية الحكومة الجائرة فيه معادية لتحرير الجزائريين. وهي تؤمن أن الجزائر ستختبئ في المزيد من الفوضى إلى أن تقبل الحكومة المدعومة من العسكر بإجراء حوار مع كل خصومها، سواء من الإسلاميين أو العلمانيين، وهي مصممة على نشر ما أمكنها من الحقيقة، وهي تؤمن بقوة وسائل الإعلام على إحداث تغيير الجزائر بأمر الحاجة إليه.

في كل سطور هذه المقالة، لاحظت بأن عمل غزالي الفني «التخريبي» وناشطيتها يخلصان إلى التنديد بانتهاكات حقوق الإنسان والتهميش السياسي في الجزائر. حرفياً، إن غزالي، في روايتها «عشاق شهرزاد». تصف، على غرار كاتبات مغاربيات أخريات من مثل آسيا جبار، وأحلام مستغانمي، وخناتة بنونة، وليلى أبو زيد، وهالة بيجي، وفوزية الزواري. تصف بوضوح جو الأذية والعناد الذي يولد الفوضى

السياسية ويعيق أي تنمية بشرية وكما يظهر في مقالاتها، وبرامجها الحوارية الإذاعية، قد نلاحظ في هذه الرواية الأولى، أن غزالي، بوصفها كاتبة قصص خيالية، تبقى الصحافية الناقدة المتقدة الذهن. وهذه الرواية النسوية الأولى هي أيضًا بمثابة نشيد للحب، والشجن، والثورة تُقدّم لبلد ولشعبه المضحي به.

عبد القادر شريف Abdelkader Cheref، أستاذ مساعد في الأدب المقارن، الإنكليزي والفرنسي، جامعة أزاد الإسلامية، مجمع دبي، الإمارات العربية المتحدة.
البريد الإلكتروني: acheref@gmail.com

المراجع كما وردت في النسخة الأصلية

REFERENCES

- Algeria: Amnesty Article. (1998). Retrieved February 4, 2009, from http://www.africa.upenn.edu/Urgent_Action/apic51698.html
- Ben Cheikh, D. E. (1998). *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*. Paris: Editions Gallimard.
- Brumberg, D. (2002). Democracy in the Arab world? The trap of liberalized autocracy. *Journal of Democracy*, 13 (4), 56-68.
- Cheref, A. (2006). Engendering or endangering politics in Algeria?: Salima Ghezali, Louisa Hanoune & Khalida Messaoudi. *Journal of Middle-East Women Studies*, 2 (2), 74.
- Cheref, A. (2004). Algérie 1962-2002: Des rêves, des prisons, et des assassinats. ALGERIA-WATCH: *Informations sur la situation des droits humains en Algérie*. Retrieved February 4, 2009, from http://www.algeria-watch.org/fr/article/analyse/chems_1962_2004.htm
- Djebar, A. (2002). *La femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (1995). *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel.
- Djebar, A. (1985). *L'amour, la fantasia*. Paris: Livre de Poche.
- Fanon, F. (1981). *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero.
- Ghezali, S. (1999). *Les amants de Shahrzade*. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.
- Ireland, S. (2001). Voices of resistance. In M. Mortimer (Ed.), *Maghrebian mosaic: A literature in transition*. Boulder, Colorado: Lynne Rienner Publishers.
- Kerchouche, D. (1995, August 24). Salima Ghezali: L'honneur sauvé de l'Algérie. *L'Express*. Retrieved March 5, 2009, from http://www.lexpress.fr/informations/salima-ghezali-l-honneur-sauve-de-algerie_609288.html
- Khelladi, A. (1998). *Rose d'abîme*. Paris: Seuil.
- Mimouni, R. (1982). *Le fleuve détourné*. Alger: Editions Laphomic.
- Miquel, A., Ben Cheikh, D. E., & Brémond, C. (1991). *Mille et un contes de la nuit*. Paris: Gallimard.
- Moghadam, V. (2008). *Governance and women's citizenship in the Middle East and North Africa*. Paper presented at the IDRC MENA Regional Consultation, Women's Rights and Citizenship, Cairo, Egypt, 9-10 December 2007. Retrieved December 2, 2008, from <http://www.sourcewatch.org>
- Ouettar, T. (1984). *Noces de mulet*. Alger: ENAG.
- Samraoui, M. (2003). *Chronique des années de Sang: Algérie: comment les services secrets ont manipulé les groupes islamistes*. Paris: Editions Denoël.
- Sansal, B. (2000). *L'enfant fou de l'arbre creux*. Paris: Gallimard.
- Sansal, B. (1999). *Le Serment des barbares*. Paris: Gallimard.
- Sharabi, H. (1988). *Neo-patriarchy: A theory of distorted change in Arab society*. New York: Oxford University Press.
- Touati, F. (1984). *Le printemps désespéré: Vies d'Algériennes*. Paris: L'Harmattan.
- Van der Gaag, N. (2001, November 22). The NI Interview: Salima Ghezali. *New Internationalist Magazine*. Retrieved February 28, 2009, from <http://www.newint.org/issue306/interview.htm>
- Wheelwright, J. (1998). Ghezali's dangerous beat. *Third World Resurgence*, 89. Retrieved February 28, 2009, from <http://www.twinside.org.sg/title/ghez-cn.htm>
- Zouari, F. (1999). *Ce pays dont je meurs*. Paris: Ramsay.

ما من مكان كالمنزل المساحة المنزلية والشعور بالذات عند المرأة في السينما الشمال-إفريقية

سونيا أسا

اعتبر فريد بوغدير في مقالته الصادرة عام ١٩٨٧ عن السينما العربية أنه بعد موجة الأفلام السياسية في السبعينيات التي انتقدت الكثير من المعضلات التي تعاني منها المجتمعات العربية - فساد الطبقات الحاكمة والتفاوت الاجتماعي، والنزوح من الريف والمعاناة من التقاليد البالية، ووضع النساء إلخ - جاءت السينما العربية «الجديدة» في الثمانينيات تتفكر وتتأمل في ذاتها. لذا هبّ المخرجون يسترجعون ذكريات طفولتهم عليهم يفهمون حقيقتهم. ومذاك، تركزت موضوعاتها على هوية وصراعات شخصية ذكورية عالقة بين رغباتها الخاصة وإرادة المجتمع، تسحقها قوى خارجية عن سيطرتها. وفي هذه الالتفافة إلى داخل العائلة، باتت قوى القمع تتمثل دوماً بشخصية الأب الإقطاعي الظالم، في حين تثير الأم عواطف مزدوجة: «الأم الشجاعة» أو «الأم الحزينة» من جهة، والأم الحاكمة المخصية من جهة أخرى.

ويمكن تفسير اختيار هذا الموضوع بالعدد الهائل من الأفلام، في مجال السينما في شمال إفريقيا بشكل خاص، التي تأتي بأبطالها من المراهقين: «عمر غاتلاتو» (Merzak Allouache, Omar Gatlatu, 1977)، «رجل الرماد» (Nouri Bouzid, 1986) *The Man of Ashes*، «حلفاوين أو طفل السطوحات» (Ali Zaoua, Férid Boughedir, 1990) *Halfaouine, or Child of the Terraces* و«علي زاوا» (Nabil Ayouch, 2001) (وما هذا إلا قلة قليلة منها). إلا أنهم مراهقون ذكور. ويمكنهم الاعتراض على مجموعة القوانين والتمرد ضدها: فهم ما زالوا يفهمون حياتهم الجنسية على أنها امتياز يتمتعون به لمجرد كونهم ذكوراً ويعرفون أن سلطة والديهم ستؤول ذات يوم إليهم. أما المراهقات الإناث أو الشابات فما بدأن بالظهور كبطلات روايات إلا بعد أن بدأت نساء مغاربيات بإعداد أفلام خاصة بهن، في أواخر الثمانينيات. كانت سلمى بكار Selma Baccar، التي ظهرت بطلاً أنثى في أول فيلم لها، فاطمة ٧٥، عام ١٩٧٨ *Fatma 75, in 1978*، رائدة وحيدة في سلسلة الألف ميل. والهدف الأول لمخرجات أفلام المرأة هؤلاء هو في الواقع اختيار مواضيع أنثوية للتركيز على قضايا تهم المرأة، والأهم، تجسيد وجهة نظر أنثوية.

ستركز هذه المقالة على تجسيد المساحة المنزلية في أفلام النساء المغاربيات ودورهن في ابتكار وتحديد صورة الذاتية لدى البطلات. إخترت ثلاثة أفلام تونسية، فيلم «الأثر» *The Trace* لناجية بن مبروك Nejia Ben Mabrouk، و«صمت القصور» *The Silences of the Palace* لمفيدة تلاتلي Moufida Tlatli، و«عسل ورماد» *Honey and Ashes* لنادية فارس Nadia Farès حيث تلعب المساحة المنزلية دوراً مركزياً في الحكى *Diegesis* في الأفلام. وأناقش قائلة إن بن مبروك وتلاتلي وفارس يثبتن أن «المنزل»، أبعد من أن يكون مكان راحة وسلوان، ومكاناً يحمي من انتهاكات الحياة الحديثة وتجاوزاتها - كما هي الحال بالنسبة إلى الرجال - بل هو حبس ومكان استعباد للنساء يناضلن فيه سدى لخلق مساحة خاصة بهن. فمخرجات الأفلام الثلاثة هؤلاء، إذ يدركن أن المساحة عنصر أساسي

في تشكيل الهوية، يستخدم فنهن أداة للتوعية من خلال التنديد بواقع أن الصورة الذاتية لدى بطلاتهن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظرتهن للمساحة باعتبارها «مساحة للآخر».

وقد أشارت لوسي ستون ماكنيس (Lucy Stone McNeece, 2004)، في مقالها عن السينما التونسية إلى أي حد تشربت مخرجات الأفلام أمثولات الموجة الفرنسية الجديدة ودروسها، هي التي علمت أن عادات الفكر متجذرة في عادات الإدراك بحيث أن السينما، وإن كانت توفر أداة مثالية للهروب «والبروباغندا»، فهي قادرة أيضاً على أداء العكس تماماً، أي على كشف زيف الأساطير وعلى كشف أكاذيبها. وتبرهن مبروك وتلاتي وفارس عن تألفهن مع هذه القوة؛ إلى ذلك، يشار إلى أنهن مدركات تمام الإدراك لمسؤولياتهن كمخرجات أفلام، لتجنب الشرك الذي ينصبه لهن نظراؤهن من الذكور، ألا وهو إما جعل النساء مثاليات أو لعنهن. يسود الاعتراف حالياً بأن تلك السينما التونسية تشكل أحد أنماط السينما الأكثر تحرراً وابتكاراً في العالم العربي، وليس هذا الاعتراف بمفاجئ في سياق الحداثة لدولة نجحت في القضاء على الأمية وحيث أن قانون تحرر المرأة، الصادر بمرسوم العام ١٩٥٦، لم يعطن فيه خلال السنوات الأخيرة. ويمكن أن تفتخر تونس بأنها تعدّ نساء مخرجات أكثر من أي بلد آخر في شمال إفريقيا. وعلى غرار آنييس فاردا Agnès Varda، المخرجة من مجموعة الموجة الجديدة New Wave، التي صمّمت أنها ستعد أفلاماً عما تعرفه من منظورها كإمرأة لا «كرجل إفتراضي» ستكشف المخرجات مسألة التمثيل بحسب ما قولبها الاختلاف بين الجنسين. وإنهن، إذ يبتعدن بجرأة عن القاعدة العامة السائدة في السينما التجارية، التي تلقى معظم لقطاتها موافقة من وجهة نظر شخصية ذكورية، يجعلنا نرى عبر أعين شخصيات نسائية. كما يحاولن بناء هذه الشخصيات كأمثلة عن حالات الوعي الفردي لا كتجسيدات توهمية عبادية لتخيلات ذكورية أو بدلاً منه كتجسيدات للأنثى «الأخرى» المبهرة أو المهددة.

وقد أشارت سارة بوكانان (Sarah Buchanan, 2005) في كتاباتها عن البور Beurs (الشمال إفريقيا المهاجرين إلى فرنسا) أن عدة روايات وأفلام من إنتاج نساء مغاربيات في فرنسا يجيشن مفهوم المساحة بغية التشكيك في التسلسل القائم بين الأنوثة، والنساء، والمنزل، والهوية الوطنية. تتماشى هذه الاستراتيجية مع التشديد الراهن على دراسة الموقع والمساحة في الفنون والعلوم الاجتماعية. وقد طوّر نقاد الأدب والسينما وجهة نظر جديدة عن المساحة باعتبارها «لا تشكل خلفية تركز عليها الروايات فحسب إنما في الواقع [تولد] السرد إن شعراً أو في الأفلام، إذ تفترض حالة شخصية ما، وتتحول إلى حبكة القصة بحد ذاتها» بحسب ما كتبت ميرتو كونستانتراكوس (Myrto Konstantarakos, 2000, p. 1) في مقدمة «المساحات في السينما الأوروبية» *Spaces in European Cinema* فهي تلفت الانتباه إلى واقع أن تنظيم المساحة بحد ذاته يفترض لا بل يكشف إيديولوجيا معينة، مجموعة من المحاذير والموجبات والأذونات والحريات المرتبطة بمكان محدد. وتتخذ الأفلام، بشكل خاص، من التضاربات المساحية مفصل لتكريبتها: المركز والأطراف، الداخل والخارج، المدينة والريف، المساحات العامة والمساحات الخاصة، الحركة والجمود، وتقوم بتطعيم التعارضات المساحية ببعض التعارضات الدلالية: الانغلاق والتقوقع مقابل الانفتاح والحرية، المساحة الأنثوية مقابل المساحة الذكورية، والدمج مقابل الإقصاء، ومملكة الطفل مقابل مملكة الراشدين. بالتالي، تتمتع الأفلام بقوة تخولها تسليط الضوء على الأفكار المتضاربة حول بناء المساحة الاجتماعية.

والملفت أكثر من الأفلام السينمائية الوطنية الأخرى، هو أن الأفلام المغاربية توفر مساحة حضرية تمرّ عبرها شبكة غير مرئية من الحواجز بين الخارج والداخل، بين الخاص والعام، تحدد المناطق الذكورية

والأنثوية. وكما يرى ليوناردو دي فرانشيسكي (Leonardo de Franceschi, 2004) الأمور في مقالة نشرت في *Cinémaction*، تثبت هذه الشبكة النموذج النمطي للفصل بين الجنسين الذي هو أحد أنماط تحديد المساحة الاجتماعية في المدينة الأصلية. إن الحاجة لإعادة النظر في «رسوخ» هذه التحديدات يشد عليها ستانفورد فريدمان في «رسم الخرائط: النسوية وجغرافيات اللقاء الثقافية» *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*: «من المهم تسليط الضوء على الحاجة المستمرة [...] لقيام عمل نسائي بهدف إعادة النظر في علاقات السلطة داخل المنزل أو الأسرة. [...] هكذا عمل غير مفهوم المنزل بشكل إيجابي، ونزع عن المساحة المنزلية صفة «الطبيعية» كما أظهر أنها هياكل أن تكون «مستقرة»، وأنها تشكل باستمرار موقعاً للغيرية والقمع والتهميش والمقاومة بالنسبة للنساء» (Stanford Friedman, 1998, p. 113).

عن عمد، تخصص النساء المغاربيات دوراً مركزياً للمساحة المنزلية في أفلامهن. وهن يسلطن الضوء على النواحي الداخلية، كما على مشاهد الحياة اليومية، بحيث يكتسب الديكور نفسه والأطر والخلفيات وتوزيع الغرف حالة ووضعاً دلاليًا. فعزلة النساء الجسدية هي أحد المواضيع التي تتكرر لدى المخرجات لأن «المنزل» هو مكان يوفر السلوان والسلام للرجال، طالما ويقدر ما هو أيضاً المساحة التي يمكن فيها مراقبة النساء والسيطرة عليهن. فالنساء، محرومات من ترف التمتع «بغرفة خاصة بهن»، هن سجينات المساحة الداخلية، البعيدة كل البعد عن أن تشكل «المنزل، حيث يحلو العيش» الذي تتغنى به أساطير هوليوود. إلى ذلك، إن إمكانية مغادرتهم مساحة المنزل للمغامرة خارجه، ما يشير بالنسبة للرجال، الدخول المرغوب به إلى عالم الراشدين، فيما ممنوعة عليهن أو تخضع لمراقبة مشددة. على الصعيد البصري، يساعد في نقل الشعور بأن يكون المرء محتجراً ومبعداً عدد غير اعتيادي من لقطات للجدران والنوافذ ذات القضبان والأبواب الموصدة - إضافة إلى حواجز بصرية - من مثل العوازل والستائر أو ما يسدل على الحائط وكلها تضيق مجال الرؤية. وغالباً ما يكون داخل المنازل مظلماً ويبعث بشعور رهاب الأماكن المقفلة لذا تميل الكاميرا خلال التصوير إلى تغليب دائرية المكان ومعكوسيته خالقة بذلك صور دهاليز وزمن متوقف لحيوات «لا مخرج منها». وأخيراً، نرى الأطر الضيقة تتكرر وحينما يدور الحدث في الخارج، بالكاد تظهر الآفاق. وكثيرة هي اللقطات التي تظهر فيها نساء داخل إطار نافذة، أو محتجزة خلف باب، وكثيرة أيضاً هي اللقطات القريبة لنساء ينظرن إلى انعكاس صورتهن في المرآة. ولكن بدلاً من تجسيد خيلاء النساء التي يضرب بها المثل فإن هذه الصور تكشف عن انشغال بال البطالات في تحديد هويتهم. فهن ينظرن إلى أنفسهن هائمات، ومتأملات، وساعات إلى سبر غور أعماق أنفسهن ومواجهتها من خلال تعابير وجه كل منهن.

كما تعالج أفلام المخرجات المغاربيات موضوعاً شائعاً آخر ألا وهو العلاقة بين الأم والابنة. فالأمهات، سواء أكان ذلك بإرادتهن أو رغماً عنهن، هن حارسات التقاليد، والمحافظات على الوضع القائم. وعليهن أن يبقين بناتهن تحت مجهر المراقبة، ويسوّقنهن في المجتمع، وإنما أيضاً وحرفياً «تدجينهن»، بما أن المعرفة التي ينقلنها إليهن تطاول في أن معاً شؤون المنزل والحشمة. والأمهات يعلمن بناتهن أنهن معرضات «لخطر» من الرجال كما أن الرجال بدورهم يشكلون «خطراً» عليهن أيضاً. ومن هنا، على البنات أن يقررن ما الذي يردن الاحتفاظ به، وما يردن مواجهته من عملية التوارث تلك، ما عليهن فعله بالعلامة، أو بالأثر، التي تطبعها أمهاتهن فيهن. ونتيجة لذلك تجسد بطالات الأفلام مذاهب ذاتية معقدة ومجزأة. في الأفلام التونسية الثلاثة كلها التي اخترت، تراهن نائرات يقاومن بكل ما أوتين من قوة والأهم أنهن يقاومن بأجسادهن.

إن فيلم «الأثر» للمخرجة ناجية بن مبروك، مستوحى من قصة حياتها الحقيقية وقد تولت مفيدة

تلاتلي كتابة سيناريو الفيلم. هذا الفيلم الذي صور عام ١٩٨٢ منع عرضه لمدة ست سنوات بسبب إجراءات إدارية بيروقراطية سخيفة، ولم يُعرض إلا عام ١٩٨٨. وهو يروي قصة بلايا امرأة شابة تدعى صبرا، التي، لدى وصولها إلى تونس العاصمة لمتابعة دراستها، تتعرض لتحرش مضمّن من الرجال، وهم المسيطرون أينما التفتت، سواء في المدرسة أو في المنزل، أو في الشوارع. الوقت المخصص للحكي في الفيلم يتنقل بين الحاضر - حياتها كطالبة - وبين استرجاع ذكريات طفولتها - من خلال استعادة صور من الماضي - في قرية لعمال المناجم. في هذا الإطار الزمني كما في ذلك، يبقى السؤال الرئيسي متعلقاً بالمساحة. أما المساحة الخاصة بصبرا فهي رغبتها الجارفة وحلمها المستحيل. فلا مكان يأويها، وهي ترغب في ألا تكون حيث هي، بالمعنى الحرفي والمجازي. في فيلم «الأثر»، يتم تصوير اللقطات الخارجية في وضوح ضوء يعمي الأنظار واللقطات الداخلية قاتمة الأقبية. فيذكرنا هذا بالـ "solar tragic" الذي ذكره كامو Camus ليحدد به الثقافات المتوسطة. نرى صبرا، في منزل والدتها، في القرية، قرب النافذة تنظر بتوق وبعينين مغرورقتين حسرة إلى شقيقها الصغير وأصدقائه الذكور يلعبون في الخارج. ويتم تذكيرها بحدة، أنها كفتاة، عليها ملازمة المنزل والبقاء متوارية عن الأنظار. وفي لقطات تصور الوالدة عن كثب، تظهر ويداها دائمتا الانشغال، إما بتحريك ماكينة الخياطة، أو بالطبخ وبنشر الغسيل. إلا أن الفيلم يعرض صوراً مزعجة عن عائلة قلما تتمتع بالحميمية والتواصل ويتم تصوير كل من أفراد العائلة على حدة ضمن الإطار، منفرداً أو تأهلاً بين المداخل أو عند النوافذ، ويأتي خطاب الوالدة ابتهاًل من الشكاوى المشبوكة بالتهديدات، ما يكرر إلى ما لا نهاية وظيفة المرأة: أي ملازمة المنزل، الاقفال على نفسها لتقلت من شيطانين اثنين: الأعين الباحثة والألسن الخبيثة، والحسد والقذح. ويظهر دور الوالدة في إدامة تقاليد تتسم بالوحشية بحق المرأة من دون التظاهر بتخفيفها. ولكن مهما عانت هي نفسها من الحبس القسري، ومهما اشتكت بمرارة من القيود المفروضة على حياة المرأة، فالوالدة تصر على أن تلقى ابنتها المصير نفسه.

في تونس العاصمة، تبحث صبرا يائسة عن مساحة خاصة بها لتستعد لامتحاناتها إلا أن فقرها المدقع وكونها امرأة يحكمان عليها بالخضوع لتدخل الرجال الوحشي والنوايا الحسنة غير المجدية لدى النساء. فالمساحات المدنية - الأرصفة والشوارع وخطوط السير، والمقاهي والمتاجر وحتى حرم الكليات - تخضع لدوريات ورقابة الرجال المفترسين الذين يطوفون المكان ويتربصون بالنساء ويلاحقنهن ولا يتورعون قط عن استخدام العنف ضدهن. وصبرا، الغامضة، والعنيدة، المشوشة الأفكار، وإن كانت تدفع إلى فورات غضب همجية، تقاوم من خلال عزلها نفسها. وهي المصممة على الفرار من قبضة الذكور، تغادر المنزل الذي اختارته عائلتها وتستأجر غرفة صغيرة حيث يمكنها أن تدرس ليلاً. صور وجهها المنحني فوق كتاب، تضيئه شمعة وامضة على خلفية من الظلام القاتم، تذكر بلوحات من أسلوب لا تور La Tour. وغرقتها، المغلقة والغارقة في ظلام مطبق حد الظلم، تشبه السرداب، هي مكان جدرانها منيعة، تفصلها عن العالم الخارجي. على غرار بطلة «هيروشيما جي» *Hiroshima mon amour* في السرداب في نيفرز Nevers، نرى صبرا عاقلة في «عالم من الجدران [...] حدوده لا تخترق، وحدوده المرسومة - سواء أكانت حسية أم مفاهيمية - «مطلقة» (Craig, 2005, p. 33). والسرداب أيضاً مكان تتلاشى فيه الحدود الزمنية: فلا فرق بين صيف وشتاء، بين ليل ونهار. وفي هذا الفيلم حيث المساحات مغلقة إلى حد يضيق بها العيش ها هو الوقت، أيضاً، من جهة أخرى، تكراري ودائري. وإذا بنا نتأرجح ذهاباً وإياباً بين تعاقب المراحل. وباستخدام تقنية استرجاع ذكريات الماضي، تعود طفولة صبرا في أوج شبابها: فالفتاة الصغيرة المتمردة، التي لا تعرف الخوف، والوحيدة التي كانت صبرا، لا تزال في داخل هذه الشابة الراشدة صعبة المراس غير المدججة والوحيدة. تتناوب أجزاء مسترجعة من طفولتها مع أجزاء صور هي أشبه بلازمة في فيلم، «الأثر»: يدا والدتها المنهكتان في العمل، ظلال تعكسها قضبان قفص الحمام الخاص بوالدتها، ملابس تصفحها الرياح وصبرا المدققة

في انعكاسها في المرأة تداعب شفتيها، وصبرا الهاربة على دراجتها. في النهاية، بعد رسوبها في امتحاناتها، لن يكون لها أي ملاذ سوى السفر إلى أوروبا.

أما فيلم «صمت القصور» الذي عُرض عام ١٩٩٤، فهو أول فيلم لمفيدة ثلاثي. وقد حصد جوائز في «كان» و«تورونتو» كما أحرز نجاحًا تجاريًا نسبيًا. كانت ثلاثي كاتبة سيناريو أفلام لعدة سنوات قبل أن تقرر أن تصبح مخرجة أفلام. قالت إن مرض والدتها الأخير، وإدراكها كم كانت معرفتها بها قليلة، جعلها تعتمد إعداد فيلم عن صمت المرأة (Smail Salhi, 2004). فالصمت الأول الذي كان عليها مواجهته كان صمت والدتها التي لظمت صمتًا مطبقًا خلال السنوات الخمس الأخيرة من حياتها وكأني بتراكم «المكتوم» أبكمها بثقله أو كأنها استسلمت لعدم جدوى الحوار.

في «صمت القصور»، البطلة، عليا، هي مغنية وعازفة عود موهوبة ويبدو أنها وصلت إلى طريق مسدود إن في حياتها المهنية أو في حياتها الشخصية، لذا تعود إلى المنزل الذي ترعرعت فيه، بمناسبة وفاة مالكه، البيك سيدي علي. إلا أن الغرف المألوفة التي تهيم فيها في هذا القصر الكبير المقفر بمعظمه (المطبخ، الغرفة التي كانت تتقاسمها والدتها، خديجة، الأجنحة العلوية) تحملها إلى زمن آخر. وتستحيل الزيارة رحلة في أرجاء الذاكرة، فإذا بها تعيش من جديد حقبات من مراهقتها التي عاشتها في هذا المكان المنزلي بالتحديد، قصر الأمراء أو أصحاب لقب البيك التونسيين حيث كانت والدتها تعمل خادمة. ورحلة العودة تصبح عودة إلى الوالدة التي ستساعد البطلة على اكتساب فهم أعمق لذاتها فتتخذ قرارًا يبدل مجرى حياتها.

من الواضح أن مساحة القصر تشكل في القصة شخصية بحد ذاتها، وربما كانت الشخصية الرئيسية. وهي تخضع لتصنيف تراتبي حاد، مع وجود «طابق علوي» أو مملكة علوية للأسياد مزركشة بترف، يتعارض على المستوى البصري تعارضًا قويًا مع «الطابق السفلي» أو المملكة الدنيا حيث الخدم، بجدرانها العارية ومساحاتها المنفعية البحتة. يتم التشديد أكثر فأكثر على الفصل في المساحة من الناحية البصرية بواسطة السلم العمودي الشاهق والضيق الذي يؤدي من مملكة إلى أخرى. في هذا الممر الرمزي، غالبًا ما نرى، عبر نظرة عليا المسترجعة لذكريات الماضي، صورة الوالدة تصعد وتنزل على السلم.

وبالفعل يعني هذا القصر، حرفيًا واستعاريًا، شرخًا دلاليًا واجتماعيًا تحمله عليا في ذاتها، كونها الابنة غير الشرعية لسيد علي - حقيقة كانت والدتها قد أخفتها عنها، حقيقة ستكتشفها وهي تعيش من جديد ذكريات طفولتها بوعيها الراشد. إن هذا التنظيم المزدوج للمساحة يتجسد انقسامًا مزدوجًا في الزمن، فنجد أن تقدم «عليا» الشخصي في المساحة المنزلية حيث عاشت طفولتها يجعل تقدمها الروحي ممكنًا، وكذلك قبولها لذاتها من خلال كشف مصير والدتها.

تتبنى كاميرا ثلاثي وجهة نظر عليا، باعتبارها طفلة مستكشفة، فضولية، وصامتة. ما نراه بعينيها في الطبقة السفلية هو أولاً المطبخ الشاسع الأزرق، مساحة مضيئة تشدد على الناحية المتمحورة حول خصال المرأة ووجهات نظرها، هذه الناحية الدافئة للثقافة التونسية. ونرى النساء، المصورات في لقطات مقربة، لكسب تعاطف الجمهور، يعجن، ويفركن الكسكس، ويخلطن البهارات، ويغسلن الثياب. أجسادهن التي تلامس الإطار وتلموه، تعبر في ما يتعلق بالمساحة عن حميمية النساء وتضامنهن. وإن كان مصيرهن يقضي بأن يكنّ جسداً وروحاً، ملكاً لأسيادهن في الطبقة العلوية، فإن النساء في الطبقة السفلية يتولين المسؤولية. وهن سيحمن بشراسة مساحتهم الرمزية حيث يمكن أن يكنّ على طبيعتهنّ،

في ما بينهنّ، فيروّعن الرجال ويبعدنهن بالحركات والمزاح. لكن أيّاً من النساء لن تتجرأ على المغامرة خارج بوابة الحديقة. عليهن جميعاً أن يعتمدن على الوسطاء الذكور للاتصال بالعالم الخارجي، بما في ذلك الأخبار، التي تنقلها إليهن أصوات ذكورية عبر جهاز الراديو.

ومع الحجز يتراقص الصمت. وكما تروي الخادمة العجوز خالتي هداً لعليا، كانت قاعدة الصمت هي القاعدة الذهبية في القصر. فالأغنيات والأمثلة والنكات والتلميحات وإنما أيضاً البكاء والنواح، كلها كانت تشغل المساحات التي عجز الكلام عن ولوجها. إلا أن الصمت بوصفه لغة المقموعين ليس مجرد علامة خنوع وعجز بل يمكن أيضاً أن يكون تجسيدا للتضامن وشكلاً من أشكال المقاومة، بالتالي تقف عليا مذهولة وقد ضربها البكم حينما تشاهد «سي» بشير، شقيق سيدي علي، يغتصب والدتها. وقد جاءت ملازمتها الصمت عربون يأس وإدانة في أن معاً. وكذلك، حين تدرك خديجة أنها حامل من سيدي بشير، تصرخ أنها تكره نفسها، وأن جسدها يقززها، فتعرب الخادما عن تضامنهن، وعن تعاطفهن، وعن رغبتهن بالتغطية على عار أختهن بالتزام الصمت وإنجاز أعمالهن وكأنهن آلات لا حياة تدب في صدورهن. تنتقل لقطات الكاميرا بين صورة خديجة المنهكة القوى واللقطات القريبة لأيدي النساء اللواتي يعجنن، ويغسلن الثياب، وربما يعجن رمزيًا مصيراً مختلفاً، ويغسلن عار خديجة. وحين تم بث أخبار عن حظر التجول الذي فرض إثر الاضطرابات القومية، تعلق النساء بصمت بأن حياتهن هي بجميع الأحوال كناية عن «حظر تجول دائم» وهكذا بصمت يدعمن نضال بلادهن من أجل الاستقلال.

ويظهر مشهد أساسي في الفيلم إلى أي مدى يساهم تعليم خديجة لابنتها في التركيز على المكان كفسحة لتكوين الذات لدى الفتاة. خديجة تغسل ابنتها التي كانت قد أتها الدورة الشهرية للمرة الأولى - مشهد في غاية الحنان والحميمية. من ثم تنبه عليا على ضرورة البقاء بعيدة عن الرجال، والامتناع عن التجول في القصر والحديقة، وأن تتذكر «مكانها». فتقول: «مكانك هنا معي، في المطبخ». فتجيب عليا أنها تكره الأواني والمقالي وتريد أن تتعلم العزف على العود. بالنسبة إلى عليا، يتضح أن نمو جسمها ووعيها لجسمها هو أيضاً وعي لمحدوديتها، من محدودية المكان إلى محدودية الإمكانات. أن تصبح عازفة موسيقى سيكون أسلوبها في التمرد. فهي تغني النشيد الوطني متحدية في سهرة البيوك، كون الشروع بالغناء يدل على انشقاقها الوشيك. في نهاية الفيلم، يأتي قرارها بالاحتفاظ بالطفلة التي تحملها في أحشائها، ضد رغبة عشيقها، وان تسميها خديجة، تأكيداً على رغبتها بالاعتراف بوالدتها والاحتفال بها.

أما فيلم «عسل ورماد» من كتابة وإخراج نادية فارس، التي امتهنت التمثيل في وقت سابق، عُرض عام ١٩٩٦. من المغربي ان نرى في هذا العنوان إشارة إلى كتاب «من العسل إلى الرماد»
From Honey to Ashes لكلود ليفي - ستراس Claude Lévi-Strauss الذي يتأمل فيه أخصائي علم الإنسانية الانتقال من الطبيعة المغربية (العسل) إلى الثقافة (الرماد). يروي الفيلم قصة ثلاث نساء تتقاطع مصائرهن لفترة وجيزة من الزمن من خلال الحظ الذي يواجههن في الحياة في المدينة، وهي تقنية روائية يستخدمها لاحقاً غونزاليس إينياريتو في «الحب غدار» (González, 2000) *Amores Perros* (González Iñárritu, 2006) *Babel* و«بابل» (Iñárritu). يبدأ الفيلم بمشهد في مقهى، وهو مكان ذكوري بامتياز، على خلفية بصرية حيث تسمع أصوات نساء ثلاثة يتحدثن عن الإغراء. ثم نرى وجوه ثلاث نساء في لقطة قريبة: ليلي، فتاة جميلة تدفع إلى البغاء لتسديد أقساط تعليمها الجامعي؛ نعيمة، طبيبة تعيش وحدها مع ابنتها منية، وأمينة، امرأة شابة من الطبقات المحظية لها زوج يسيء معاملتها. إن تركيبية الحبكة الروائية تنتقل من واحدة لأخرى. ونعيمة، المارة صدف على طريق ساحلي، تنقذ ليلي، التي كانت تلوذ بالفرار من معتدين؛ ليلي هي طالبة، وأستاذها في الجامعة،

المشهور بأفكاره التحريرية وأساليبه الفرحة ما هو إلا زوج أمينة الغيور والمتوحش؛ وأمينة في المستشفى حيث يتم علاج ذراعها المكسورة، تقابل نعيمة. في نهاية القصة، تتمكن نعيمة من الحفاظ على حريتها، وأمينة تسترجعها إذ تنفصل عن زوجها، وليلى تخسرهما بالكامل، بعد أن ارتكبت جريمة بدافع الدفاع عن النفس.

وهكذا فإن العلاقات بين النساء (ليلى وشقيقتها، نعيمة وابنتها، وأمينة ووالدها) تتسم بالحنان والإخلاص؛ في حين يظهر الرجال من جهة أخرى وفي غالب الأحيان بصورة المعتدين المتوحشين على النساء. أربعة مشاهد من العنف تشكل منعطفات في الرواية، في المشهد الأول، نرى ليلى بالكاد تفلت من الاغتصاب على يد ثلاثة رجال كانوا يتلصصون عليها وهي تمارس الجنس مع صديقها، وفي الثاني تظهر ليلى بينما ينهال عليها والدها بالضرب المبرح، والمشهد الثالث هو مشهد سوء معاملة زوجية بحق أمينة، أما في المشهد الأخير، فتقتل ليلى شاباً يافعاً حاول اغتصابها في منزلها. من بين الشخصيات الثلاث، نعيمة هي الوحيدة التي كانت قد سيطرت على حياتها في بداية القصة. فهي تربي ابنتها لوحدها، وهي تناقش مسائل الجنس معها علناً، وكطبيبة تحاول مساعدة النساء اللواتي تقابلهن. وهي ستشجع أمينة على الانفصال عن زوجها وستزور ليلى في السجن. تتجسد استقلاليتها في اللقطات المتحركة التي تظهر فيها، هائمة بسيارتها في طرقات البلاد وشوارع مدنها. مساحة أمينة هي، على النقيض من ذلك، مساحة منزلية يطغى عليها العنف. فناديا فارس تشدد على التناقض البصري بين تخلي أمينة البريء والحسي واستمتاعها بالمرح بالرقص، ووجه زوجها، الذي تشوّهه ملامح الغربة والغيرة القاتلة. هو حاضر دائماً، بعيداً عن المحور، في الأطر التي تظهر فيها، ما يبرر ملاحظة ابنتهما الصغيرة بأنه كالله، كلي القدرة وحاضر في كل مكان.

أما بالنسبة إلى ليلى، إن المساحات الثلاث التي تحدد مراحل قصتها فكلها سجون. برأيها، المنزل هو المساحة التي لطالما رفضت ونبذت منها. و عوضاً عن عائلاتها المتنازعة، كان بإمكانها أن تقيم مع حسن، حبيبها، صلة أشبه بصلة روميو وجوليات. ولكن في حين أنها مشاكسة وشغوفة مثل جوليات، ليس حسن بروميو؛ فهو يخضع لوالده، التي تمثل النوع المتملك والأم الرئيسية التي تخصي. في منزل والد ليلى، يتم استحضار جو المراقبة والخوف بواسطة اللقطات المأخوذة للنوافذ المزودة بالقضبان والأبواب نصف المفتوحة، والممرات الطويلة حيث الصور تهزول هرباً. في غرفة الفتيات، ليلى وشقيقتها يظهرن الحميمية الجسدية نفسها التي تظهر عند الخاديات في قصر البيك، واللذة الحسية في أجسادهن مماثلة لتلك التي يضج بها رقص أمينة. بالتالي، إن الانعزال، الذي جعل أي اتصال مع الذكر أمراً مستحيلاً، يبدو أنه يؤدي إلى الإثارة الجنسية الذاتية.

تترك ليلى منزلها، رافضة الخضوع لعنف والدها وتعيش بمفردها، ولكنها لا تجد سبيلاً لإعالة نفسها وتسديد ألساط دراستها غير البغاء. مصيرها المأساوي يحتم عليها الخضوع للنموذج نفسه الذي حاولت التمرد عليه. وبما أنها شوهدت تعانق صديقها في مكان عام (على شاطئ) صنفت على أنها آثمة وامرأة شهوانية على حافة البغاء، من قبل الذكور المتفرجين. مكان ليلى الثاني، هو شقتها كطالبة، وهي تنقسم بوضوح إلى منطقتين منفصلتين: غرفة النوم حيث تستقبل الزبائن، والمطبخ حيث تدرس. فهذا النموذج (المساحة/ الجسم) المزدوج يتمثل بهذا الانقسام. إلا أن مساحة ليلى تجتاح ولا حل لذلك، فالتناقض يكمن في كونها كسبت غرفة خاصة بها، أي مساحة للخصوصية فقط لجعلها مكاناً للدعارة، المهنة الأكثر عمومية، أمر لا يمكن تحمله. في السجن، مساحتها الثالثة، ستخبر نعيمة أنها لا تشعر بوجودها إلا لأنها (أو فقط بقدر ما) قاومت.

وقد صرحت مفيدة تلاتي في مقابلة لها أنه «علينا أن نغير ونقلب الذهنيات. من موقعي كمرجحة

أفلام، هذا ما أحاول القيام به» (cited in Armes, 2004, p. 160) ذلك هو طموح مخرجات الأفلام المغاربيات وهدف الأفلام القوية التي حطتها- فهي تبين أن مفهوم المساحة المنزلية حيث تحتجز النساء ويُسيطر عليهن يجب أن يتبدل قبل أن تتمكن النساء من بلوغ مرتبة الذاتية. والصورة التي تعرضها عن المساحة المنزلية هي صورة قاتمة فهي مساحة عبودية وانعزال، معادية بالكامل لبناء روح الذاتية. في الواقع، برهن أن الاعتقاد السائد والمقبول بأن المساحة المنزلية هي أرض للنساء، هو مضلل إلى حد ما. فالنساء في هذه الأفلام التونسية لا منزل يأويهن؛ بل إنهن يسكنن في منزل «الآخر» ومساحتهم الخاصة هي «مساحة الآخر»، وبالتالي، فإن روح الذات لديهن متكسرة. ولكنهن يتحدين التركيبات المهيمنة القائمة على أساس الجندر والمساحة ويتكلن على التضامن النسائي لصقل روح التمكين لديهن.

سونيا أسا Sonia Assa، أستاذة مساعدة، تدرس اللغتين الفرنسية والإسبانية، في الجامعة الحكومية، في كلية نيويورك، في أولد ويستبوري State University of New York College. Old Westbury، الولايات المتحدة الأميركية. البريد الإلكتروني: assas@oldwestbury.edu

المراجع كما وردت في النسخة الأصلية

REFERENCES

- Armes, R. (2004). *Post-colonial images: Studies in North African cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Boughédir, F. (1987). Malédiction des cinémas arabes. *Cinémaction*, 43, 10-15.
- Buchanan, S. B. (2005). L'intertextualité géopolitique dans le petit chat est mort de Ferjia Deliba. *Présence Francophone*, 65, 68-93.
- Craig, S. (2005). Tu n'as rien vu à Hiroshima: Spectatorship and the vaporized subject in Hiroshima mon amour. *Quarterly Review of Film and Video*, 22 (1), 25-35.
- De Franceschi, L. (2004). Entre la maison et la ville: La lutte pour l'espace social. *Cinémaction*, 111, 62-66.
- Konstantarakos, M. (Ed.). (2000). *Spaces in European cinema*. Exeter: Intellect.
- Smail Salhi, Z. (2004). Maghrebi women film-makers and the challenge of modernity: Breaking women's silence. In N. Sakr (Ed.), *Women and media in the Middle East: Power through self-expression* (pp. 53-71). New York: I.B. Tauris Publishers.
- Stanford Friedman, S. (1998). *Mappings: Feminism and the cultural geographies of encounter*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Stone McNeece, L. (2004). La lettre envolée: L'image écrite dans le cinéma tunisien. *Cinémaction*, 111, 67-76.

النظرة السينمائية كأداة نشطوية إجتماعية :

يمينة بنغويغي، من الأفلام الوثائقية إلى الأفلام السردية

مارزيا كابورالي

إن الرأي النقدي السائد عن صناعة أفلام في حقبة ما بعد الاستعمار يوافق على أن المخرجات في فرنسا، خلال العقدين الأخيرين من الزمن، كُنَّ يستخدم من السينما للتأمل في مواضيع تطال الهوية العابرة للوطن وللإطاحة بالصور الثقافية النمطية المتعلقة بالجنس والعرق. وفي مقالة «الاستعمار الأنثوي» *Le Colonial Féminin* بقلم كاترين بورتوغيز (١٩٩٦) (Catherine Portuges, 1996)، تشير الكاتبة إلى أن «النساء الفرنسيات صانعات الأفلام يشككن في علاقة فرنسا المتناقضة بماضيها الاستعماري في مشاريعهن السينمائية التي تركز على الحكايات بصيغة المتكلم، الموجهة إلى باطن الشخصية، فتسرد سيرة ذاتية» (ص ٨١). إلى ذلك، تذكرنا كاري تار (٢٠٠٣) (Carrie Tarr, 2003)، في عملها الخاص حول أفلام النساء المغاربيات-الفرنسيات، أن المخرجات كن منذ أواسط الثمانينيات، يثرن أسئلة هي غاية في الأهمية بشأن هويات المرأة المهاجرة، لا سيما «فيما يخص القيم الأبوية التي تتسم بها العائلة الجزائرية المهاجرة» (ص. ٣٢٥).

وفي هذا السياق، لا يسعنا إلا أن نذكر العمل السينمائي للمؤلفة والمخرجة الفرنسية من أصول جزائرية يمينة بنغويغي: فينغويغي، التي ولدت في فرنسا من والدين جزائريين مهاجرين، تلجأ بشكل جزئي إلى الأفلام الوثائقية والخيالية في السيرة الذاتية لتَهزَّ النظرة الثقافية الغربية/الفرنسية التي ترى المهاجرين المغاربة كتلة لا شكل لها ولا صوت. فينغويغي، بدءاً من شهادتها الرائدة التي سبق أن أدلت بها عن صعوبة دمج المرأة المسلمة التي تعيش في فرنسا («الحجاب والجمهورية» *Le voile et la République* في فيلمها «نساء الإسلام» *Femmes d'Islam* (١٩٩٤) ، ووصولاً إلى بحثها مؤخراً حول ممارسات التمييز المتفشية في أيامنا هذه ضد الباحثين عن عمل من «البور» *Les Beurs* ^٢ وهم الفرنسيين المتحدرين من أصل جزائري، مغربي أو تونسي («سقف من زجاج» *Le plafond de verre* (٢٠٠٥)، دأبت عبر جهودها ومساعدتها السينمائية على تسليط الضوء على التحديات المستمرة التي ما زال الشمال-إفريقيون يواجهونها في بناء هوية بعد الاستعمار مع مراعاة المعايير الاجتماعية الثقافية الخاصة بالعاصمة الفرنسية. ^٣ إن هذه المخرجة ذات التأثير الكبير بوصفها مخرجة ومنتجة أفلام وثائقية وخيالية قد رفعت نسبة الوعي حول هوية «البور» منذ أن بدأت عملها في التلفزيون والسينما في أوائل التسعينيات. عام ١٩٩٠، أنتجت بنغويغي سلسلة من البرامج الثقافية المتعددة الإثنيات لقناة France 3 التلفزيونية؛ وعام ١٩٩١ انضمت إلى فيليب دوبوي-مينديل (Philippe Dupuis-Mendel)، رئيس شركة *Bandits* لإنتاج الأفلام، الذي اتفقت معه على أن السينما يمكن أن تكسر الصور النمطية وأن تغير ذهنيات الناس. فصناعة الأفلام التي تعتمد عليها والتي تقدم للعقول مادة دسمة للتفكير، تغطي نواح متعددة ومختلفة من السؤال المتعدد الأوجه المطروح أعلاه، مع التركيز بشكل خاص على قضايا النساء. وكما صرحت في مقابلة أجرتها على أثر الحلقة الأخيرة من الثلاثية الوثائقية من «نساء الإسلام»، من خلال النساء سوف يأتي التغيير. ^٤

في حين ان لمحة عامة شاملة عن هذا الموضوع قد تبين بشكل رائع التزام بنغويغي الاجتماعي عبر السينما، سيقصر النقاش الراهن على التدقيق عن كتب في فيلمين يعتبران خير مثال، وهما الثلاثية الوثائقية، «ذكريات مهاجرين: الإرث المغربي» (Mémories d'immigrés: l'héritage maghrébin, 1997)

والفيلم الخيالي «إن شاء الله يوم الأحد» (Inch'Allah Dimanche, 2001). فهذان العملان يتشاركان صلة موضوعاتية وثيقة ويستخدمان التقنيات السينمائية المتمحورة حول الشخص للتشديد على الذاتية لدى المهاجرين. ويندد فيلم «مذكرات مهاجرين» تنديداً قوياً له أثره بقوانين الهجرة المحقرة التي وضعتها الحكومة في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، هذه القوانين التي أحضر بموجبها رجال مغاربة، جزائريون على وجه التحديد، إلى فرنسا كيد عاملة رخيصة، إعتباراً من الخمسينيات. هذا الوثائقي يطاول بنقده السياسة الفرنسية فيتضمن تأملاً مؤثراً عن الظروف المعيشية الجسدية والنفسية المقززة، التي يعيش فيها النساء والأطفال الذين جاؤوا ليلتحقوا بهؤلاء العمال الرجال بحسب قوانين إعادة لم شمل العائلة عام ١٩٧٤. هذه القوانين، التي سمحت لزوجات وأطفال الرجال المغاربة المهاجرين بالمجيء إلى فرنسا كمقيمين دائمين، أثبتت أنها مؤذية تحديداً للنساء اللواتي أعيد جمعهن بأزواج بالكاد يعرفنهم في بلد كان غريباً عليهن ثقافياً ولغوياً.

إن التزام بنغويجي الاجتماعي لجهة سبر غور سياسات هوية المهاجرين من خلال مركب نسوي قوي يتجلى أيضاً في فيلم «إن شاء الله يوم الأحد». فالفيلم يولي اهتماماً خاصاً لدور المرأة العربية / المسلمة بينما تنتقل من ثقافتها المتمزجة إلى فضاء الثقافة الفرنسية المرنة ما يتطلب منها قدرة على التكيف مع نمط حياة غربي، سريع التغير ومتحرر. وبواسطة الأسلوب السردي السينمائي العاطفي على لسان امرأة جزائرية تنضم (على مضض) إلى زوجها العامل في شمال فرنسا، تصور بنغويجي صعوبة مهمة تجسيد هوية أنتوية عبر ثقافتين. إن هذا العمل الخيالي الجبار يتمحور حول القضية الرئيسية المتعلقة بصوت النساء المهاجرات اللواتي عليهن أن يتعلمن، مجازاً وعلى أرض الواقع، كيفية التحدث بلغة غريبة جديدة، من دون التخلي عن لغتهن وثقافتهن غير الغربيتين.

بالتالي، فإنني، ومن خلال تطبيق نظريات الناقد الأدبي إدوارد سعيد (Edward Said) حول هويات ما بعد الاستعمار، سأبرهن في تحليلي كيف أن أفلام بنغويجي السالفة الذكر تشكك وتدحض وجهة النظر الفرنسية/ الاستشراقية التي تصنف غير الغربيين «آخرين» خطرين. وسيشمل هذا التحليل أيضاً النظرة السينمائية المتبعة في الفيلم كأداة للتغيير الاجتماعي والثقافي. تختار بنغويجي السينما، وهي شكل من أشكال الفن البصري المباشر، لتقدم صورة متعددة الأصوات عن الهجرة في فرنسا اليوم، وكذلك أيضاً لوضع صناعة الهوية الهجينة للمرأة المهاجرة في الصدارة. فكاميرتها تعتمد في غالب الأحيان على الصور القريبة للوجوه لتسترجع الشخصية الفردية والكرامة الضائعتين مع انتقال المهاجرين من وطنهم إلى أرض موعودة كذباً. هذه التقنية تسمح لمخرجة الأفلام أن تشرك الجمهور في خطاب جدلي مستخدمة أصوات المهاجرين على الشاشة، فتوجه بذلك الانتباه إلى الطبيعة المتعددة المعاني التي تطبع هوية المهاجرة.

إن الإشارة إلى المهاجرين من شمالي إفريقيا على أنهم أشياء في إطار ثقافة التنميط الفرنسية هو الأثر المباشر لخطاب تاريخي سياسي هادف إلى تكريس الوضع القائم بعد انتهاء التجربة الاستعمارية التي بالكاد تم تحديدها: فالغربي سيظل يهيمن على غير الغربي بسبب دونية هذا الأخير الذي تسهل قبولته ليتخذ (أي) شكل. ويحدد إدوارد سعيد هذا الموقف بالاستشراق وهو ما يمكن باختصار شرحه بأنه «نمط غربي للهيمنة، وإعادة الهيكلة والسيطرة على الشرق» (Edward Said, 1979, p. 3). ويلاحظ سعيد أن هذا النوع من الهيمنة الثقافية الغربية يؤدي لا محالة إلى «تكون فكرة أن الهوية الأوروبية هي أرقى، مقارنة مع الشعوب والثقافات غير الأوروبية» (Said, 1979, p. 3). في «مذكرات مهاجرين» تنتقد بنغويجي العلاقة التراتبية القائمة بين الغرب والشرق وتقتح تحوّل هذه المعارضة الثنائية من حالة هيمنة عمودية إلى حالة من التعايش المتساوي والسلمي. من خلال سرد مؤثر لمجموعات ثلاث مترابطة من

المهاجرين من شمال إفريقيا، الآباء والأمهات وأطفالهم، يستعرض الفيلم فشل الغرب (والحكومة الفرنسية على وجه التحديد) في معالجة قضايا دمج الأفراد المغاربة المسلمين، ضمن الثقافة والمجتمع الفرنسيين.

في الواقع، إن فيلم «مذكرات مهاجرين»، باعتباره ضرباً من ضروب الشهادة الاجتماعية، يعيد إلى الأذهان ذكريات ماضٍ مشتركٍ لشعوب استوّصلت من أوطانها وأحضرت إلى فرنسا لإعادة بناء اقتصاد دولة دمرتها الحرب العالمية الثانية. وبغية وضع لامبالاة مسؤولي الحكومة الفرنسية تجاه حاجات الشعوب الجديدة المهاجرة في الواجهة، تقدم بنغويغي الشخص المهاجر، رجلاً كان أو امرأة، كشخص نال أخيراً حرية التعبير عن رأيه بعد سنوات من الظلم والقمع. يبني الوثائقي حبكة سرد بسيطاً ظاهرياً، يعتبر العالم والناقد والباحث كينيث هارو أنها «نتاج مجموعة من الرؤوس المتكلمة» (Kenneth Harrow, 2005 P. 102). فالكاميرا تركز تقريباً بشكل حصري على وجه المتكلمين، مع لقطات قريبة إلى أقصى الحدود للأعين أو الأيدي، في بعض الأحيان. فهذه الحالة الأخيرة، تشكل تفصيلاً دلاليًا مشحوناً بما أن العمال الأفارقة، الذين يعتبرون أدنى مرتبة ثقافياً وفكرياً، كانوا يحالون باستمرار إلى مرتبة الأعمال اليدوية التي تعتبر مرتبة دنيا. إن الرواية المؤثرة التي أدلى بها رجل تونسي تم توظيفه للعمل في صناعة السيارات، التي كرس لها حياته كاملة، تؤكد كيف أن المهاجر لا يعتبر إنسان، بل هو آلة تتحرك بسرعة ضمن آليات الإنتاج الإقتصادي الحديث. وبحسب ما يتذكر المستجوب إن التنظيم التراتبي الذي ينظم توزيع العمل كان يرتكز إلى مبدأ لا ينتهك ألا وهو «أن السلسلة كانت مخصصة للأفارقة والمغاربة» (أي أن عمل خط التجميع كان مخصصاً للعمال الأفارقة والمغاربة). إن تشيئة المهاجرين تزيد طينها بلة كلمات مسؤول حكومي سابق مولج توظيف رجال يافعين ذي لياقة بدنية من المغرب. فبحسب ما يفيد، كانت مسؤوليته تقضي بتحديد ما إذا كان من تم اختيارهم يشكلون «منتجاً ذا قيمة» كما يفيد بصريح العبارة أن توظيف العمال الذكور كان أسهل في الريف حيث أن حشد من الفقراء غير المثقفين أظهروا عن مطواعية أكبر، ما يشير إلى أن هؤلاء الرجال، لدى وصولهم إلى فرنسا، يسهل أكثر التلاعب بهم لإخضاعهم.

تدخل بنغويغي مقابلات وجيزة متعددة مع ممثلين سابقين عن الحكومة الفرنسية لتتحدى النظرة الاستشراقية لظاهرة الهجرة. فمعظم السلطات الفرنسية (إن لم تكن كلها) مصورة وهي تجلس خلف مكتب يشبه المكاتب الرسمية وتبدو مترددة أمام تولى أي مسؤولية عن فشل القوانين التي سنتها وروّجت لها. فبعدهم الجسدي والعاطفي يؤدي بالمشاهد إلى الانحياز للمظلوم. إلى ذلك، إن الإقرار العلني لمسؤول تنفيذي حكومي، يفيد أن ممارسات التوظيف في الجزائر كانت لا تزال علي حالها حتى بعد أن خاضت البلاد الحرب ونالت استقلالها عام ١٩٦٢، يشير إلى أن فرنسا لم تكن فعلاً تنوي التخلي عن سياسة الهيمنة الإمبريالية على الرغم من أنها ما عادت تمسك بزمام أي سلطة رسمية على مستعمراتها السابقة. في كتاب «حضارة وإمبريالية» يجادل إدوارد سعيد معتبراً أن «الإمبريالية تعني الممارسة النظرية والمواقف التي يتخذها تجمع مدني مهيمن على الأراضي النائية» (Said, *Culture and Imperialism*, 1994, p. 9). في الواقع، تتعدى الكلمة مدلولها التاريخي البحت المرتبط بتجربة الاستعمار لجهة استغلال الغرب على حساب الشرق. وبحسب شرح سعيد، في حين أن الهيمنة المباشرة على ثقافات وأراضٍ أخرى، في أيامنا هذه، قد ولت في الغالب، «ما زالت [الإمبريالية] تجر أذيالها حيث لطالما سادت، على صعيد ثقافي عام كما في ممارسات سياسية، وإيديولوجية، وإقتصادية واجتماعية محددة» (Said, 1994, p. 9).

يُستحضر الوجود الإمبريالي للحكام الفرنسيين وسلطتهم لجهة ممارسة سيطرة مباشرة على المجموعات المهاجرة بشكل دائم في الوثائقي من خلال روايات عن الظروف المعيشية المذلة التي يعيش فيها العمال المغاربة. فيلحق المشاهدون عين الكاميرا وهي تنتقل بين ما تبقى من مدن العصور القديمة (أي

المساكن المؤقتة) التي لم يتبق منها اليوم إلا بضعة مبان مهدمة متداعية الجدران، ذات النوافذ المغطاة بالألواح الخشبية. وبعد، إن هذه التكنات التي لا تيار كهربائي فيها ولا ماء جارياً، التي كانت تأتي حتى عشرة أشخاص في غرفة واحدة، كانت تعتبر معياراً متبعاً في ماضٍ ليس ببعيد يتسم باستغلال ما بعد الاستعمار. فقد كانت روح التسليم بالأمر الواقع والعجز منتشرة بين سكان التكنات الذين يكررون، في مقاطع من المشاهد السينمائية، «ليس لدينا الخيار»، يرافقها خوف فطري من السلطات المحلية التي يمكن أن تتدخل وأن تطردهم في أي لحظة إذا ما تسببوا «بالمتعاب» للآخرين - هذا ما كان يدعوهم إلى التزام الصمت المحتم، الذي يختصره الشعار الشعبي الذي يتفوه به ابن عامل جزائري أفضل اختصار: «كلما أقفلت فمك، تضاءل خطر ابتلاعك الذباب».

في الوثائقي، يكمن هدف مقاطع المقابلات في قلب شرط الصمت العميق الجذور من خلال عرض دقق حر من الكلام وخلق سرد شخصي قوي. بغية السماح للمتحدثين أن يقصوا بفعالية أكبر تجربة الألم والنبت الحميمة المرتبطة بالسنين التي انقضت في العزلة والخوف، تمحو بنغيغي وجودها من على الشاشة. وبحسب ما يلاحظ مارك إنغرام وفلورانس مارتين (٢٠٠٣) بوجه حق، في حين أنه من الواضح أن تبادل حوارياً يدور في الفيلم، «إن المحو المنهجي لصوت بنغيغي من التسجيل هو بمثابة أداة تثبت أصالة الوثائقي» (Mark Ingram & Florence Martin, 2003, p. 113).

من خلال تقديم تصوير وصفي واقعي لوجه الهجرة في فرنسا «حينها» و«الآن»، يولد أسلوب بنغيغي في الوثائقي على المستويين البصري والسمعي سرداً جديلاً بين الماضي والحاضر. إن التجاورات الماهرة بين مقابلات قديمة وجديدة، بعد ضم صور عن المهاجرين (ين) بالأسود والأبيض إليها، تشدد على أهميتها مجموعة من المقطوعات الموسيقية المختارة باللغة العربية وذلك بغية خلق، بحسب ما تشرح مخرجة الفيلم نفسها في نهائية الثلاثية، «ذاكرة موسيقية» للمهاجرين من ثلاثة مناطق من المغرب العربي. إن دور الموسيقى كصلة وصل بالماضي وبأرض الجذور يكتسي معنى كبيراً بالنسبة إلى النساء بما أن الزوجات والأمهات غالباً ما يعشن في وحدة بينما يعمل أزواجهن ويرتاد أبنائهن المدرسة. بالنسبة إليهن، كما تفيد بنغيغي نفسها، إن الاستماع إلى الأغاني الشعبية من مثل «آه ما أجملهن نساء بلادي» «Ah qu'elles sont jolies les filles de mon pays» ما كان مجرد طريقة وحيدة لإقامة رابط من الحنين مع ماضٍ شخصي تم التخلي عنه فحسب، بل زود النساء المهاجرات أيضاً بوسائل سمحت لهن بخلق روابط أخوة في ما بينهن في الحاضر، كونهن جهدن لتخطي صمتهن، ففرضن صوتهن الأنثوي في أرض جديدة وغريبة.

إن المشروع الذي تشرع به بنغيغي مع فيلم «مذكرات مهاجرين» يحتفل بهوية المهاجر العابرة للحضارات من خلال إعطاء الرجال والنساء حق التعبير، الذي كانوا في ماضٍ محرومين منه جراء الممارسات القمعية في عهد الاستعمار وبعده. أما القسم الثاني من الوثائقي، المخصص للأمهات، فيستهل بالحديث عن صوت المهاجرات. ويتبلور هذا الحديث ويتطور بعد عدة سنوات في الفيلم الخيالي «إن شاء الله يوم الأحد». يصور هذا الفيلم المنفى الأليم وإنما أيضاً التطور المفعم بالنجاح الذي أحرزته امرأة جزائرية (زوينة) أرغمت على موافاة زوجها (أحمد) الذي كان يعمل في فرنسا خلال السنوات العشر الأخيرة والذي قلما تعرفه. يرافق زوينة في رحلة هجرتها هذه أولادها الثلاثة الصغار وحماياتها الجائرة، عائشة. فالوالدة كما الابن يطبقان قواعد أبوية صارمة، مطالبين زوينة بعدم مبارحة المنزل أبداً وتبليبة كل حاجاتهما (من طبخ، وتنظيف، وإعداد القهوة المعتادة) وكأنها خادمة يفترض بها، بلا اعتراض، إطاعة الأوامر المعطاة لها من قبل سلطة لا يمكن الطعن بها. ولإبراز تطور زوينة الشخصية، تبقى الكاميرا مسلطة بشكل أساسي على جسد بطلة الرواية مع اللجوء، كما في فيلم «مذكرات مهاجرين»، إلى لقطات

قريبة متكررة للوجه. بالتالي، تبرز مجموعة واسعة من الانفعالات الشخصية (من اليأس، إلى الخوف، إلى الأمل) مع ازدياد وعيها تدريجياً لهويتها وتخليها عن صمتها.

من خلال تجسيد نضال امرأة جزائرية تسعى لخلق لغة أنثوية خارج إطار قوانين النظام الأبوي الصارم حيث حُفرت أحرف ذاتيتها، يصف فيلم «إن شاء الله يوم الأحد» عملية التحرر الصعبة المشتركة بين كل المهاجرات اللواتي يخترن التعالي على حالة دونيتهن تجاه السلطين الذكورية و(ما بعد) الاستعمارية. وكما تشرح الناقدة والباحثة النظرية غاياتري سبيفاك «إذا كان المرووس، في سياق الإنتاج الاستعماري، لا تاريخ له ولا يمكنه التكلم، فالمرؤوسة الأنثى تترك أكثر في الظل»

(Gayatri Spivak, 1998, p. 287). فالصمت والخوف يشكلان جزءاً لا يتجزأ من الذات المرؤوسة في اقتصاد قمعي يقتضي من الأفراد أن يخضعوا للسلطة من دون التدقيق في دوافعه. في هذا السياق، يصبح تكوين هوية مستقلة للمرأة مهمة شاقة إلى أبعد حدود إذ أنه، وبحسب ما تضيف سبيفاك «بين الأبوية والإمبريالية، وتشكل الذات وتشكيل الشيء، تختفي صورة المرأة... في ذهاب وإياب مكوكي عنيف يتمثل في استبدال تصوير «نساء العالم الثالث» العالقات بين التقاليد والحداثة»

(Gayatri Spivak, 1998, p. 306). ولا يمكن إنكار أن ما تقوم به زوينة للتأكيد على ذاتيتها كامرأة عبر ثقافتين وتقليدين مؤلم على الصعدين الجسدي والنفسي. ففي القسم الأول من الفيلم، تظهر البطلة التي تتعرض لممارسات قمعية تمارسها شخصيات السلطة ضمن وحدة العائلة (أحمد وعائشة)، عاجزة عن الكلام والتمرد على الرغم من أنها، في أحيان متعددة، تقع ضحية اعتداء جسدي وشفهي على السواء من قبل زوجها وحمايتها على التوالي. وخلال سير أحداث الفيلم، يهاجم أحمد زوينة في ثلاث مناسبات: بسبب عراك مع جيرانها، بسبب شرائها مكنسة كهربائية من بائع مخادع، وبسبب إخفائها مستحضرات تجميل في المنزل. أما عائشة، فهي تلعن زوينة مراراً وتكراراً باللغة العربية لعدم تنظيفها الخضار بالسرعة الكافية («لعنك الله، امرأة مجنونة، الشيطان أرسلك») أو لعدم إنجازها مهام أخرى كما يجب في انحاء المنزل. أما زوينة فلا تجيب أبداً.

وما يزيد من إدراك المشاهد لصمت زوينة يعززه وجود نوعين شفهيين فصيحين من الأنوثة الغربية، تجسدهما جارتا العائلة الجزائرية. من جهة، نجد السيدة دونز، كارهاة الأجانب، والمتوسطة العمر، التي تعيش حالة خوف دائم من جيرانها «الغرباء»؛ ومن جهة أخرى نجد نيكول برياء Nicole Briat، وهي شابة مطلقة، ومنفتحة، لا تخاف من مصادقة زوينة أو من دخول مساحة منزلها «الأجنبية». تجسد السيدة دونز الامتثال للقواعد والقيم التقليدية الفرنسية. ومن خلال تطوير سرد سينمائي هادف إلى تطبيع «الأخر»، تبني بنغيغي شخصية السيدة دونز كتجسيد لوجهة النظر المستشرقة التي ترى في غير الغربيين خطراً يتهدد الاستقرار. حينما تهاجم هذه الجارة الغاضبة زوينة شفهيًا لكونها تريد أن تغلي القهوة في الخارج، أو تمزق إرباً ويعنف كرة القدم التي يرميها الأولاد بالخطأ في حديثها، فتبدو هي بمظهر «الشريرة» والقامعة بنظر المشاهد. وسؤالها الذي تطرحه على نفسها في بداية حادثة القهوة، «ماذا عساها تفعل في قدرها؟» يعبر عن المخاوف وشكها بالمرأة الأخرى، التي تصنفها ضمناً بأنها ساحرة.

ولكن في الواقع، السيدة دونز هي من يراها المشاهدون لا محالة على أنها الشخصية – الساحرة. إلى ذلك، إن رغبة السيدة دونز الوسواسية القهرية بالاحتفاظ بمرجها ذي المناظر الطبيعية المنسقة تنسيقاً هندسياً والمشذبة العشب والفوز بالجائزة الأولى في مسابقة الأزهار والحداث المحلية، تمثل وجهة نظر فرنسية إمبريالية لنظام لا يسمح «للأخر» بمنازعة مجموعة صارمة من القوانين التي لا تتبدل. ولهذا السبب، تخشى السيدة دونز أن تبدأ زوينة بزرع النعناع البري، وهي نبتة لا يمكن السيطرة على امتدادها فتجتاح «أرضها». ويجسد قلق الجارة بوضوح خوفاً أعظم بكثير يتخطى مجرد التنافس على أفضل حديقة: لا بل

هو تعبير عن القلق الغربي من «الاختلاف»: الأجسام الأجنبية، إن لم يسيطر عليها، تنتشر وتسيطر.

إن سلوك السيدة دونز المتحيز يقابله انفتاح نيكول تجاه زينة المعاصرة التي تشكل معها رابطاً على الفور. فأراء نيكول النسائية العلنية حول حقوق الإنسان تلهم زينة لتخطو الخطوات الأولى باتجاه الاستقلال. فبعد أن علمت بطله القصة من الأطفال بوجود عائلة جزائرية أخرى في المدينة، آل بويراس Bouiras، نجدها تتحدى المحذور الثقافي الذي يمنعها من مغادرة المنزل فتعقد العزم سراً على البحث عنهم. وكما نتبين من عنوان الفيلم، لا يمكن أن تقوم زينة بالبحث عن رفاقها الجزائريين إلا أيام الأحد، اليوم الذي يتركها فيه زوجها وحماها في المنزل لوحدها مع الأولاد ليذهبوا إلى الريف بحثاً عن خروف ليذبحها. ويوم الأحد يمثل يوم الحرية بالنسبة إلى هذه الزوجة المستعبدة في منزلها، يوم يمكنها فيه أن تفلت مؤقتاً من النظام الإكراهي الذي تخضع له فتستكشف العالم الخارجي. وبعد، يمزج العنوان *Inch'Allah Dimanche* اللغة العربية (إن شاء الله) بالفرنسية (Dimanche) ما يسلط الضوء على الطبيعة الهجينة لثقافة المهاجرين. وهو تعارض حاد بين المنزل باعتباره مساحة مغلقة حد القمع، والمدينة الفرنسية الصغيرة كأرض حرية مفتوحة إنما ممنوعة، تعارض يعزز فعلياً الثنائية الموجودة في العنوان والنزاع الثقافي الذي تعيشه البطلة التي تناضل لتحرر نفسها من تاريخ شخصي وجماعي من هيمنات النظام الأبوي.

بالنسبة إلى هذه المرأة، الوحيدة تقريباً في مدينة أجنبية غير معروفة، إن تحدي النظام الأبوي أمر مرعب إلا أنه خطوة لا بد منها. إبان عودة زينة المسرعة إلى المنزل بعد عملية فرارها السري الأول، ينقل استخدام بنغويغي الماهر للكاميرا حس الذعر البحث الذي ينتابها هي وأطفالها على حد سواء وهم يزيلون الوحل عن أذيتهم قبل أن يعود ربا العائلة من الريف. وفجأة، إذ بالنظرة السينمائية، الثابتة في الغالب والتي تركز على التفاصيل على مر أحداث الفيلم، إذا بها تتحرك بسرعة جنونية لتحاكي القلق الذي لا يقاوم والذي اجتاحت زينة وهي تحاول أن تخفي فعلها الفاضح بمخالفة زوجها وحماها. وعلى الرغم من الخوف الدائم من أن تضبط وتعاقب عقاباً شديداً، يستمر تدريجياً سعي زينة الجريء إلى الاستقلالية كأنثى بحسب ما يبدو من الأمثلة المقدمة عن عمليات هربها المتكرر أيام الأحد من المنزل. إلى ذلك، إن رفضها لقواعد زوجها لجهة الاحتجاز في المنزل لا يعني رفضاً لماضيها ولتاريخها الشخصي، بحسب ما يظهر من توقها العميق للاحتفال بالعيد المقبل لدى المسلمين مع عائلة بويرا.

بالنسبة إلى زينة، تشكل هذه الاحتفالات الدينية المهمة فرصة لا تقدر بثمن للبقاء على اتصال مع تقاليد موطنها بينما تستمر، في الوقت نفسه، في التكيف مع بلدها الجديد وتقاليد. ولكن على عكس كل التوقعات، تشكل الزيارة إلى آل بويرا لحظة تعكس نروة الحكمة في الفيلم وخيبة تفطر قلب البطلة. فبعد محاولات عديدة باءت بالفشل لتحديد محل إقامة آل بويرا، ها هي زينة تتمكن أخيراً من إيجاد العائلة بمساعدة شخص محب ولطيف من معارفها، السيدة مانانت. وهي سرعان ما تكتشف خلال زيارتها، إن الزوجة الجزائرية الأخرى، مليكة بويرا، قد بقيت راضخة لمدونة سلوك أبوية صارمة. على الرغم من إمضاء ١٥ سنة في فرنسا، ما زالت تتحدث في غالب الأحيان باللغة العربية وتؤيد إيديولوجية تقليدية مناهضة للمرأة تفترض طاعة تامة للزوج والإيمان التقليدي بالزيجات المدبرة للبنات المراهقات. وهي، التي تشعر بأنها مصدومة ومهانة إذ أدركت أن زينة أتت لزيارتها بمفردها ومن دون إذن زوجها، تملكها الخوف من أن تصبح متأمرة معها في ما تعتبره فعل عدم الرضوخ غير المقبول: لهذا السبب، ترميها بسرعة خارج منزلها وتوصد الباب. وعلى الرغم من طلب زينة الباكية أن تدعها تدخل الطلب الذي تلفظت به باللغة العربية في محاولة يائسة منها للتواصل مع المرأة خلف الباب، يرمز الجدار السميكة والنافذة المقفلة (التي تكسرها زينة بقبضتها) إلى مساحات رمزية وانتقالية تفصل بين نمطي الأنوثة العربية، الماضية والمستقبلية.

وبينما تبدو مليكة عاجزة عن إبطال حالة خنوعها، ترتأي زوينة تحرير نفسها وأطفالها من القمع الأبوي وما بعد الاستعماري على حد سواء. في نهاية المطاف، لا تشكل استحالة إقامة رابط أخوي مع مليكة فشلاً بالنسبة إلى البطلة. وبحسب ما تناقش الناقدة ماريز فوفيل «تبني زوينة هويتها ليس من خلال نظرة النساء الأخريات، ولا باعتبارها «الأخر». بل على العكس، تصبح نظرتهن إليها ورفضهن لما تفعله لحظات إبداع وتحذ. وهي تنجح في خلق مجموعة تقلب علامات الهوية التقليدية: مفاهيم نمطية للطبقة، والجنس، والجنسية» (Maryse Fauvel, 2004, p.154). ومن المؤثر أن نرى نجاحها في الصورة الأخيرة من الفيلم: صورة قريبة لوجه زوينة تظهر فيها مبتسمة وتعود إلى المنزل منتصرة ومزودة بإدراك جديد. فمع وجود مجموعة مصدومة من الفرنسيين-الجزائريين (زوجها، حماها، الجيران، السيدة مانانت) بانتظار وصولها أمام منزلها، تتفوه بأول إعلان جريء لرغبتها: وعيناها تنظران إلى عيني أحمد ولكنها تتحدث مباشرة إلى أولادها، فتعدهم قائلة: «غداً، أنا سأخذكم إلى المدرسة [sic]».

بعد إلقاء زوينة بتصريح شفهي قوي ينم عن إستقلاليتها كأنثى تتلاشى نظرة الكاميرا شيئاً فشيئاً على خلفية تفاؤلها الذي وجدته مؤخرًا. وعلى الرغم من الأمثلة المتعددة عن القمع الأبوي للمرأة في الفيلم، إذا بعمل بنغويي يقدم في النهاية تمثيلاً كله أمل لشخص المرأة المهاجرة التي تدور حول نمط أنوثة أكثر تحرراً وعبوراً للثقافات. وتشرح بنغويي في مقابلة مع ميشيل هالبرستادت (Michèle Halberstadt) أن قصة زوينة عن تمكين المرأة هي تكريم لنضال المرأة المهاجرة لتتخلص من حالة الشيء الصامت وترقى إلى مصاف الشخص المتكلم. وبحسب ما تذكر، استوحيت هذا الفيلم من والدتها ونساء جيلها: «ذكريات والدتي وكل الشهادات جعلتني أروي قصة هؤلاء النساء، اللواتي كن رائدات. فقد أرغمن على تحمل المنفى الذي لم يخترنه. ولأسباب اقتصادية يجدن أنفسهن في هذا العالم الغريب، تحيط بهن اللامبالاة. من يتذكرهن حينها؟ كيف كانت تبدو وجوههن؟» (Hillauer, 2005, pp. 290-291). بغية منح هؤلاء النساء بعض الملامح، تستخدم بنغويي تمعناً سينمائياً شديد الفردية لخلق هوية لا تنتسى. إن استخدام الكاميرا مع التركيز على الشخص هو بالتالي يساعد على وصف تركيب ذاتية زوينة الأنثوية: ففعل تأكيد ذاتها في نهاية الفيلم هو انتصار لكل النساء اللواتي تسامين فوق الإسكات والقمع وتعالين عليهما.

في تحليلي لفيلمين هما غاية في الأهمية حول الهجرة من إخراج يمينة بنغويي، برهنت أن المخرجة تندد بالخطاب السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي الاستشراقي الذي يحدد غير الغربيين بأنهم أدنى درجة فيصنفهم كائنات راضخة للسلطة. وبينما يحقق الدمج تقدماً ملحوظاً في فرنسا اليوم، لا يزال الطريق طويلاً قبل أن يمنح المهاجرون وأطفالهم المساواة في الحقوق. هذا وتساهم السينما، باعتبارها أداة سرد بصري وسمعي، في توعية الضمائر، وزيادة مستوى الوعي لمسائل مهمة متعلقة بالهجرة وهوية ما بعد الاستعمار. وكما تعترف بنغويي في مقابلة مع إيف أليون، من خلال سيميائية السينما، «سرعان ما يتحول الخاص إلى عالمي» (Alion, 2001, p. 136). إن نضالات الأفراد المتمثلة من خلال فيلمها الوثائقي وفيلمها السردية هي نضالات أي كائن بشري عليه تخطي الاستعباد، والكاميرا، في هذا السياق، تصبح من أفضل أدوات تعزيز التساهل والتبادل الاجتماعي وحقوق المرأة بالنسبة إلى الجمهور الغربي وغير الغربي على السواء.

مارزيا كابورالي (Marzia Caporale) هي أستاذة مساعدة للغتين الفرنسية والإيطالية في قسم لغات العالم وحضارته، في جامعة سكرانتون (University of Scranton)، الولايات المتحدة الأمريكية.

البريد الإلكتروني: caporalem2@scranton.edu

الهوامش

- ١- يشكل «الحجاب والجمهورية» الجزء الأول من الثلاثية التي يتكوّن منها الوثائقي «نساء الإسلام»
 ٢- «البور» هو تعبير يُستخدم من قبل العامة للإشارة إلى أحفاد المهاجرين من شمال إفريقيا والمقيمين في فرنسا
 ٣- تطلق الكاتبة صفة مغربي أو شمال إفريقي للدلالة على المهاجرين القادمين من الجزائر، تونس والمغرب.
 ٤- يتفّن DVD «نساء الإسلام» هذه المقابلة

المراجع كما وردت في النسخة الأصلية

REFERENCES

- Alion, Y.** (2001, November). Inch'Allah Dimanche: Entretien avec Yamina Benguigui. *Avant-Scène Cinéma*, 506, 136-138.
- Benguigui, Y.** (2001). *Inch'Allah Dimanche*. Paris: Bandits Editions.
- Benguigui, Y.** (1997). *Mémoires d'immigrés: L'héritage Maghrébin*. Paris: Canal+/Bandits Editions.
- Benguigui, Y.** (1994). *Femmes d'Islam*. Paris: Canal+/Bandits Editions.
- Fauvel, M.** (2004). Yamina Benguigui's Inch'Allah Dimanche: Unveiling hybrid identities. *Studies in French Cinema*, 4.2, 147-157.
- Harrow, K.** (2005). Mémoires d'immigrés: Bounoul for what? In H. A. Murdoch, & A. Donadey (Eds.), *Postcolonial theory and francophone literary studies* (pp. 102-125). Gainesville: Florida University Press.
- Hillauer, R.** (2005). *Encyclopedia of Arab women filmmakers*. Cairo: American University of Cairo Press.
- Ingram, M., & Martin, F.** (2003). Voices unveiled: Mémoires d'immigrés: L'héritage Maghrébin. In E. Rueschmann (Ed.), *Moving pictures, migrating identities* (pp. 102-120). Jackson: University Press of Mississippi.
- Portuges, C.** (1996). Le colonial féminin: Women directors interrogate French cinema. In D. Sherzer (Ed.), *Cinema, colonialism, postcolonialism. Perspectives from the French and Francophone world* (pp. 80-102). Austin: University of Texas Press.
- Said, E.** (1994). *Culture and imperialism*. New York: Vintage.
- Said, E.** (1979). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Spivak, G.** (1998). Can the subaltern speak? In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 271-313). Urbana: University of Illinois Press.
- Tarr, C.** (2003). Women of Maghrebi origin in recent films from France. In J. Levitin, J. Plessis, & V. Raoul (Eds.), *Women filmmakers refocusing* (pp. 322-330). Vancouver: University of Columbia Press.

المدرسة كمتثلة وناشطة في رواية «المرأة المقطعة إرباً» لآسيا جبار

كريستا جونز

وصف الروائيون والنقاد المغاربة على حد سواء الأدب الفرنكوفوني ذا الأصل المغربي بأنه الأدب الطارئ، وهي عبارة استعملتها أيضاً آسيا جبار (Assia Djébar) (Bonn & Boualil, 1999; Chaulet-Achour, 1998; Djébar & Trouillet, 2006). بعبارات سارتر، إنه أدب ملتزم، إنه أسلوب أدبي يتخذ موقفاً سياسياً من خلال معالجة مجموعة من قضايا المجتمع الدقيقة، بما في ذلك قمع النساء، والأبوية، والتعليم، والدين، والإرهاب، وأحادية اللغة مقابل تعددها، والعنف - في هذه الحالة، يعالج هذا الأدب مقتل مدرسة اللغة الفرنسية في جزائر التسعينيات. تماشياً مع نظرية ما بعد الاستعمار، يعتبر أيضاً أدب مقاومة وثورة من خلال الدفاع عن قضية الكاتبات العربيات، اللواتي ناضلت كثيرات بينهن لإسماع صوتهن في مجتمعات لا تزال إلى حد بعيد مجتمعات أبوية تنظر إلى الكاتبات نظرة ملوها الريبة

(Ireland, 2001; Segarra, 1997; Morsly & Mernissi, 1994). وإنني لأقترح أن نستطلع المواقف

السياسية والمجتمعية والتربوية المتمثلة في أدوار شخصيات رواية «المرأة المقطعة إرباً»

La femme en morceaux وهي جزء من مجموعة قصص قصيرة لآسيا جبار بعنوان «وهران، لغة

ميتة» *Oran, Langue Morte*. وهذا الكتاب، الذي تدور أحداثه في جزائر ما بعد الحرب، يقدم نفسه

«سجلاً تاريخياً لعمليات إطلاق النار والمخاوف والإنذارات» (Djébar, 2001, p. 245). ونظراً للطابع

الوثائقي للرواية، تشعر جبار أن علاقة عاطفية تربطها بهذا المشروع. وفي حين أنه من الواضح أن

رواية «وهران، لغة ميتة» تندرج في إطار الأدب القصصي وبالتالي ليست مقالة صحافية، تجدر

الإشارة إلى أنها أيضاً كناية عن مجموعة مبتكرة وعلاجية من النصوص الهادفة إلى تكريم ضحايا

العنف. في هذا الصدد، ساعدت هذه المجموعة المؤلفة على التوصل إلى تسوية مع واقع أشبه بكابوس،

كانت هي، وكثير من أترابها مثلها، مرغمون على مواجهته يومياً، ينقض عليهم كلما تصفحوا جريدة.

قضى ما بين ٨٠ ألفاً إلى ١٢٠ ألفاً من سكان الجزائر البالغ عددهم ٢٨ مليوناً في الحرب الأهلية

التي بدأت عام ١٩٩٢ ودامت طيلة العقد (Aït-Larbi et al., 1999). فقد قتل، في التسعينيات عدد كبير

من أساتذة اللغة الفرنسية لتجروهم على تدريس اللغة الفرنسية في الجزائر (Djébar and Trouillot, 2006).

وفي غالب الأحيان، يبقى المرتكبون مجهولي الهوية وبلا عقاب، بما أن جرائم القتل ما كان يبلغ

عنها وكان يتم تجاهلها شر تجاهل من قبل الجيش الجزائري والقوى الأمنية ووسائل الإعلام الدولية

والمجتمع الدولي برمته. وكان من بين الضحايا سياسيون ومتقنون وكتاب وموسيقيون وصحافيون

وأجانب وجزائريون عاديون. وقد أدت هذه المجازر إلى نزوح جماعي، بما أن الحكومة والجيش الجزائريين

كانا عاجزين عن توفير الأمن للسكان المدنيين. وفي هذا السياق المشحون على الصعيدين الاجتماعي

والسياسي، أبصرت النور مجموعة جبار «وهران، لغة ميتة» وهي مجموعة قصص قصيرة لجبار.

ينقسم هذا الكتاب إلى قسمين. القسم الأول «الجزائر بين الرغبة والموت» *Algérie, entre désir et mort*,

يعرض أربع حكايات قصيرة وقصة خرافية، «المرأة المقطعة إرباً»، يختتم بها القسم الأول. وأما القسم

الثاني، «بين فرنسا والجزائر» *Entre France et Algérie* فيتضمن رواية واحدة، حكاية قصيرة واحدة،

وحاشية بعنوان «الدم لا يجف في اللسان» *Le sang ne sèche pas dans la langue*. كل هذه النصوص تقريباً تشير إلى تاريخ الجزائر الحديث، حرب تحرير الجزائر، وجزائر ما بعد الاستعمار. والحكاية المسماة «المرأة المقطعة إرباً» تعود بالقارئ إلى أسطورة «التفاحات الثلاث *The Three Apples*، التي تقصها شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» *The Arabian Nights*. وهذه الرواية التي تدور أحداثها في بغداد تسرد قصة اكتشاف جثة شابة مقطعة الأطراف، يعثر عليها في مدينة بغداد وما يلي ذلك من جهود يبذلها الخليفة ووزيره لإيجاد القاتل والاقتصاص منه.

في هذه المقالة يهمني أن أبين أن رواية «المرأة المقطعة إرباً» هي شكل من أشكال الأدب النشطوي القائم على عدد من الأسس - النسوية، والسياسية، والتربوية، والصحافية، والاجتماعية، والدينية. بالتالي، تشكل هذه الرواية خير مثال عن الأدب الملتزم وإنما أيضاً عن الأدب الطارئ كونها تحلل حالة الجزائر المعاصرة من خلال الفن القصصي وضروب إبداعية متنوعة في أسلوب الكتابة، لا سيما لجهة استخدام تقنية التجويف أو الإرصاء المرآتي *mise-en-abyme*. إن إجادة جبار المضطلة باستخدام تقنية الإرصاء المرآتي - استمرارية دروس عتيقة التي تتناوب مع الإرصاء المرآتي في الحكاية المأخوذة من ألف ليلة وليلة يرافقها تغيير في الأسلوب. وفي حين نرى جبار تسهب في استخدام الشعر والصور الرمزية في الأجزاء المتعلقة بالحكاية المأخوذة من «ألف ليلة وليلة»، نجد أن القصة الإطار - قصة عتيقة - مكتوبة بأسلوب صحافي أكثر وقاراً يتناسب مع حالة الجزائر في التسعينيات. وجبار، وهي كاتبة ومدرسة، تعبر عن التزامها هي شخصياً في القصة من خلال إلقاء الضوء على الوظيفة المهمة التي يتعين على مختلف الراويين أن ينجزوها - شهرزاد، جعفر، عتيقة، الراوي بضمير الغائب في قصة عتيقة. فالرواية هم بحق ذوو سلطة لأنهم قادرين على اختلاق قصص تلقى إعجاب طاغية جبار؛ ويملكون من القوة ما يضمن لهم بقاءهم على قيد الحياة بفضل ما أوتوا من إبداع وخلق.

يتمتع هذا النص بميزات سينمائية قوية؛ من خلال استخدام تقنية استرجاع الماضي عن زيارة بغداد القديمة ومشهد المرأة المقطعة إرباً الملقاة في كفن مفتوح، وتقديم سريع لعرض الأحداث وصولاً حتى وهران القرن العشرين عند مقتل مدرسة اللغة الفرنسية عتيقة، ورأسها المقطوع المتكلم الذي ظل يلقي المحاضرات على مكتبها في الصف، يتبين من النص أن الوحشية ضد المرأة ما زالت موجودة في عالمنا اليوم وأن هذا الموضوع يستحق المناقشة. ويبلغ النص ذروته في مشهد قاس، حيث يوجه نظر القارئ إلى رأس المدرسة المقطوع، وفمها وعينيها، وكأن الكاميرا قربت عدستها باستخدام اللقطات القريبة، وهي تقنية تضخم الأثر الذي تولده الوحشية البصرية لصور المرأة الموصوفة سابقاً أنها مقطعة إرباً في قصة «ألف ليلة وليلة». والملفت في النص دنيويته - «الالتزام الفكري بالوقائع السياسية المعاصرة والالتزام بربط النص بواقع العالم» (as cited in Mortimer, 2005, p. 57). أود أن أضيف أن دنيوية أسلوب جبار المشحون تعززها تقنية السرد الماهرة، إضافة إلى ميزات وجدانية تمثيلية. إن دنيوية النص يعززها تداخل أربع روايات ذات أساليب سردية مختلفة، إثنان منها حكايتان من أساطير «ألف ليلة وليلة»: قصتا شهرزاد وجعفر؛ اللتان تدور أحداثهما في بغداد القديمة، فهما وجدانيتان وخياليتان وخرافيتان وأسطوريتان. هاتان القصتان يتردد صداهما بشكل غريب في روايتين أخريين تحيلان إلى الأحداث الراهنة: قصة عتيقة، وهي قصة مدرسة شابة تعمل في ثانوية في الجزائر العاصمة العام ١٩٩٤، إضافة إلى قصة «امرأة مقطعة الأوصال» بشكل عام، في سياق أوسع نطاقاً ألا وهو «وهران، لغة ميتة». بالتالي، تستخدم جبار تقنية «الطباقي»؛ فتخلق أثر انعكاس المرأة من خلال تأليب الخطابات الواحد ضد الآخر. من خلال مطابقة قصة عتيقة مع الأسطورة من «ألف ليلة وليلة»، «تلقت جبار الانتباه إلى الحاجة إلى مشاركة المرأة في الخطاب العام، والسياسة والتربية، في ظل الإقرار بالمخاطر النابعة من تقليد محوره صمت المرأة» (Mortimer, 2005, p. 65). وفي ما

يعدو إعادة قص تاريخ عنيف «يستخدم جسد المرأة كهيكلية للنص، وفي ما يعدو موضوع الإيقاع بالضحايا، يثير النص أيضاً مسألة الاستماع غير المشروع والتكلم غير المشروع» (Zimra, 1999, p. 109). لا شك في أن هذا صحيح وأنه يطرح السؤال عما إذا كانت جبار قادرة على نشر هذه المجموعة مع ناشر جزائري، بدلاً من ناشر فرنسي. لربما اختارت عمداً ناشرًا فرنسيًا بغية رفع الوعي في فرنسا حول الوضع المأساوي الذي تعيشه الجزائر.

أما حجتني فهي أن قوة النص الكبيرة تنبع من حواريته الخلاقة والغنية التي تشدد على موقف النص النشطوي الذي لا يقبل المساومة. ففي حكاية جبار القصيرة، نرى المدرّسة والشخصية الرئيسية عتيقة، هذه المرأة التي ستقطع أطرافها، تناقش أسطورة من أساطير «ألف ليلة وليلة» فيها شخصية نسائية تلقى المصير ذاته. بما أن القصة - قصة عتيقة - تدور أحداثها في قاعة صف في القرن العشرين في وهران، فإنها توحى بأنه في جزائر التسعينيات، ما زالت المرأة تتحول إلى ضحية وغالبًا ما يصار إلى كتم صوتها. وضمن سطور الحكايات، يتم التركيز على أهمية الخطاب / الصوت مقابل الإصغاء / التلقي تحديداً بواسطة الجمل الأخيرة في القصص الصغيرة، التي تتناول موضوع تناقل الخبر. وعلى الرغم من أن المرأة قتلت، لما يذهب موتها سدى، إذ إن صوتها يبقى مسموعاً، طيلة الفترة التي كانت فيها النساء يرثين موتها: «جسم المرأة المقطعة إرباً». الجسم، الرأس. ولكن ماذا عن الصوت؟ في المدينة البيضاء في عصرنا اليوم، بعيداً جداً عن نهر دجلة، يسمع عمر الخليفة هارون الرشيد يذرف الدمع بلا انقطاع أمام جثة المرأة المقطعة إرباً» (ص. ١٢٥). هذه النهاية تشدد على أهمية انتقال الأصوات من الماضي إلى الحاضر إضافة إلى تلقيها من قبل الجنسين متخطية الانقسامات بينهما. وفي النهاية، لا يموت صوت المرأة المقطعة الأطراف بل يستمر الحوار. من هنا، نرى النص يشرك الطلاب، - والقراء - في نقاش مستمر عن الماضي والحاضر، بما أنه يشير مباشرة إلى المجازر اليومية التي تقلب الجزائر رأساً على عقب في التسعينيات. فيجد القراء والنقاد أنفسهم مدعوون للمشاركة في حوار، ليصبحوا مشاركين ناشطين في جدال عام حول حاجة البلاد إلى إحداث تجديد سياسي ولغوي واجتماعي.

ومن المثير للاهتمام أن رواية «المرأة المقطعة إرباً» تبرز آليات أدبية متناقضة، فبينما تشدد الأسطورة المأخوذة من قصص «ألف ليلة وليلة» على فن الرواية عبر الميزات التصويرية، والبصرية والوجدانية، تدور أحداث قصة عتيقة في قاعة صف؛ وبالتالي هي قصة تعليمية وعظمية يحركها مضمونها؛ وهي بشكل أساسي وحدة تعليم روتينية مؤلفة من خمسة دروس، فيها خمس محاضرات، وقراءات، ومناقشات تدور حول المرأة المقطعة الأطراف. لذلك، فهي تعتبر بشكل أساسي رواية تربوية، ووصفية، وحوارية وترتكز إلى الأداء. ولكن مع تقدم الفصل الدراسي، يكتسب الدرس أهمية أعظم ويتخذ بعداً مسرحياً بحق، يتخطى بأشواط أبعاده الحقيقية في الحياة، يبلغ ذروته في سفك دماء قرباني. وبعبارة باختينية، إن الخيوط السرديّة المزدوجة والمتعارضة والمتداخلة في النص تخلق تعدد أصوات، ما يمنح النص قوة نشطوية خاصة ونافذة. «المرأة المقطعة إرباً» قصة خيالية، بيد أنها ترغم القراء على فتح أعينهم على الوضع المشابه لوضع الحرب الأهلية في جزائر التسعينيات، وهو أمر، بحسب ما يلاحظ نقاد آخرون، ينعكس أيضاً في «الحرب» داخل الثنائيات: العنف، والذكورية، وإسكات المرأة والتمييز بين الجنسين (Chatelard, 1999; Callegriber, 2001). وكما أشارت الناقدة الناطقة باللغة الفرنسية كلاريس زيمرا، إن التعقيد في أسلوب جبار ناجم جزئياً عن «الانصهار المفاهيمي بين الناظرين كقراء والقراء كناظرين» وأنا أود أن أضيف أيضاً، المتفرجين وإنما أيضاً النقاد والكتاب، نظراً لردة الفعل والنقاش الدقيق الذي ما زالت نصوصها تثيرهما (Zimra, 1999, p. 108). في رواية «المرأة المقطعة إرباً»، إن التشويش المتعمد للماضي والحاضر، والخيال والواقع، والذي يؤدي في نهاية المطاف إلى استحالة الخيال واقعاً، يشكل مصدر قلق وانزعاج. فهو يدفع إلى التساؤل كيف يمكن حدوث جريمة فظيعة كهذه عند فجر القرن الواحد

والعشرين. كيف يجوز للمربين، الذين تقضي وظيفتهم بتدريس تلاميذهم ومواكبتهم ودعمهم ليصبحوا راشدين مسؤولين - كيف يجوز لهؤلاء بأن يقتلوا أمام ناظري تلاميذهم؟ وتمهد تقنية الإرصاء المرآتي لقصة المرأة المقطعة الأطراف - قصة ضحية - من خلال قصة إحدى نظيراتها، وهي امرأة شابة متزوجة حديثاً، تصبح هي نفسها ضحية العنف الذكوري والإرهابي. إلى ذلك، وبصورة أساسية تشكل قاعة صف مدرسي الخلفية التي تعطي فيها عتيقة حصتها وتواجه مصيرها. وبالتالي تتحول المدرسة نفسها ناشطة في حين يشهد طلابها - ومن وراء سطور القصة، القراء - على وحشية تتكشف ويصبحون هم أنفسهم جزءاً من مسرح جريمة. من خلال مقارنة قصص أجساد النساء المقطعة مقارنة خيالية (واعتماد «ألف ليلة وليلة» كنص لتحليل وبحث تلك الروايات) ونصف خيالية - باعتبارها حكاية قصيرة هي في الأساس سرد من نسج الخيال عن الجزائر التي صعقها الإرهاب في التسعينيات - تثير هذه الرواية السؤال لمعرفة ما إذا كان وضع المرأة قد تبدل بحق تبديلاً جذرياً عبر القرون. للوهلة الأولى، يستشف من النص أن الوضع ليس على هذه الحال، بما أن المرأتين كلتيهما تموتان: الزوجة الشابة المجهولة الهوية والوالدة الأبناء الثلاثة في «ألف ليلة وليلة» وفي قصة عتيقة. بيد أن الصورة الالافتة لرأس عتيقة، ككناية، الذي ينهي الدرس وانطلاقاً منها، مجرد استمرار الأسطورة وتناقضها عبر القرون يوحيان بأن قضايا النساء لم يطوها النسيان، وتشيران إلى أن قصص المرأة ما زالت تتناقل وتناقش، في الأدب القصصي، وفي الإعلام، كما في قاعات صفوفنا.

في الأسطورة المأخوذة من «ألف ليلة وليلة»، تخور قوى المرأة ويضنيها كونها أنجبت ثلاث مرات في سنوات معدودة. وهي ترتعب لمجرد التفكير انها قد تكون في انتظار مولود رابع. أما عتيقة، من جهة أخرى، فلا أولاد لديها. تزوجت حديثاً وبالتالي تتوقع أن تتمكن من التعاطف مع المرأة الشابة في القصة. النص نشطوي كونه يتناول تضامن النساء والسياسات المتعلقة بالجسد، وحق تقرير المصير، والاستقلال في حالة عتيقة، مقابل عناء الولادة في القصة. إن اختيار الإرصاء المرآتي النصي - حادثة هي غاية في الشاعرية مأخوذة من زمن الخليفة الأول هارون الرشيد من «ألف ليلة وليلة» - الذي يتضارب مع الرواية الصحافية الأقرب إلى الواقع عن أمثولة في صف معاصر والتي يعلن الخط المائل بداية سردها - قصة عتيقة - هو أداة شديدة الفعالية في الوصول إلى القارئ المعاصر ورفع نسبة الوعي لديه والتعاطف مع النساء المقموعات. تروي القصتان، القصة المأخوذة من «ألف ليلة وليلة» والحكاية القصيرة التي تدور أحداثها في زمن حقيقي الحكاية ذاتها، حكاية امرأة بريئة قطعت أطرافها بوحشية. أما حل عقدة القصة في حكاية عتيقة، أي اللقطة القريبة لرأسها وشفيتها المتحركتين وهي تنهي الدرس فتشكل صورة مؤثرة. من خلال كنايات تستخدم فم عتيقة وصوتها للدلالة عليها، يشاهد طلابها ويسمعون التاريخ يعيد نفسه أمام أعينهم، واستطراداً، ينخرط القراء في حالة من التلصص على عرض من مشاهد الرعب. أما على مستوى روايات التحليل فتبدو الرواية كمحركة دمي ماهرة إذ تعد المسرح من أجل حكاية وجدانية، رجع صداها وحشي وقاس، وتدور أحداثها في الصف الذي يتحول إلى مسرح للوحشية. يتناول النص قضايا الجندر على مستويي السرد، إذ تتحدث عتيقة عن المصير المأساوي الذي تلقاه امرأة، إلى حضور في الصف، يتألف من فتيات وصبيان، في حين أن شهرزاد تخترع راوياً ذكراً، جعفر، كي يقص الروايات لتفلت من الإعدام.

والدرس الذي تعطيه عتيقة هو أمثولة في التسامح والانفتاح. وكما تشير وينيفريد وودهال (٢٠٠١) «تروج حكايات جبار بشكل دائم لمجتمع متعدد اللغات يسمح تاريخه لتعاد كتابته في وجه سياسة التعريب القسري التي تطبقها الدولة» (Winifred Woodhull, 2001, p. 25). عتيقة امرأة عربية طليقة باللغات البربرية والعربية. ورغم كونها تجيد بامتياز التفسير الإسلامي تختار أن تصبح مدرّسة لغة فرنسية. بالتالي، تجسد نموذج امرأة متعددة اللغات ومتسامحة ومنفتحة الذهن. وخبرتها اللغوية

والتقافية تسمح لها بالانخراط في عبور ثقافي؛ فهي مسافرة فكرياً قادرة على عبور الحدود التاريخية والجغرافية. وكما تقول لوالديها، إن مستقبل تلاميذها لا يكمن في التعريب القسري بل في التنوع الثقافي واللغوي. وبالتالي، يمكن للطلاب أن يقرروا ما إذا كانوا يريدون قراءة «ألف ليلة وليلة» باللغة العربية أو بترجمتها الفرنسية. وفي ما هو أبعد من قضية اللغة، أشير إلى أن بنية الرواية تزداد تعقيداً مع تلاوة تلميذة الحديث التالي: «يقول نبيّنا، صلى الله عليه وسلم، الأفضل بين أتباعي يقود شعبي، حتى ولو كان عبداً سودانياً! هل ترون!» وتختتم بصوت ناعم، «الإسلام يدعو للمساواة» (ص ١١٦). ويستخدم الحديث الشريف لإثبات أن الرجال والنساء متساوون وفي الوقت نفسه، يوضع السرد في إطار ديني يظل كل الخطابات الأخرى. (راجع زيمرا ١٩٩٩ للاطلاع على مناقشة هذه الناحية المهمة).

الرغبة، الحب، الغيرة في الأسطورة المأخوذة من «ألف ليلة وليلة»
تكمّن وجدانية النص في رمزيته وصوره - استعادة العطور، والفواكه الغريبة، والروائح من مثل أريج براعم زهر الليمون، وأغصان الورد، والياسمين، كما تكمن في تطعيم النص نفسه بقصيدة:

أنت يا من النجم تراقب
كن رفيقاً لي من الله هدية
ويا جاسوس البرق الأرق
كن سميري! (ص. ١٠٣)

تعبّر قصيدة الحب هذه عن رغبة جسدية، فهي توّسل أو دعوة إلى ليلة حبّ وحنان. في سياق القصة، تعود بالذاكرة إلى فترة سابقة أكثر سعادة حين كان الثنائي متيمّاً وناشطاً جنسياً. في الوقت الحالي، نجد الأم الشابة في القصة مريضة، وقد أضناها الإنجاب المستمر. زوجها قلق يريد أن يشعل من جديد نار رغبتها، يتذكر السنة السابقة، فترة الحمل بابنهما الثالث. حينها، أعربت المرأة عن رغبتها الجنسية إذ استتهدت تفاحة حمراء في منتصف فصل الشتاء - إذًا هي رغبت بأمر شبه مستحيل. لم تخش التعبير عن رغبتها: «أريد التفاح! تفاحاً ذهبياً وتفاحاً أحمر. [...] أريد أن أقضم تفاحة قبل أن تعضني بلطف الليلة!» (ص. ١٠٤). الأحمر: لون الدم، والحياة، والعنف، والقتل. التفاح الأحمر مشحون بالمعنى: إنها ثمرة سحرية، تناط بها عادة قوى الشفاء: منح الحياة والشباب (Lacoste-Dujardin, 1970). يمكن للتفاحة، التي ترمز للحياة والتجدد، أن تشفي من العقم؛ ويمكن أيضاً رميها للإشارة إلى الزوج المختار ما يضمن استمرارية الحياة. كما تذكر التفاحة بقصة الكتاب المقدس عن الثمرة المحرمة وعن عري آدم وحواء ومنعهما من دخول جنة عدن بعد أن تذوقت حواء الثمرة المحرمة. في الرواية الراهنة، إن مذاق التفاحة الحلو والمر يحمل معنى متناقضاً. إذ يفترض بالتفاحة أن تعيد النشاط للمرأة الشابة الواهنة، وأن توقد فيها من جديد رغبتها الجنسية وتغويها لتنجب المزيد من الذكور. فمن وجهة نظر المرأة الشابة، ترمز التفاحة للذة الجنسية.

وإذا بزوجها يقرر، بغية إسعاد زوجته، أن يجد لها تفاحاً أحمر: [...] عليه أن يشتري لها التفاح. كما في الماضي» (ص. ١٠٤). بعد أن نرّع البلاد ذهباً وإياباً لمدة عشرة أيام، عثر لها على ثلاث تفاحات حمراء براقّة، قاسية وجميلة المظهر في مدينة البصرة، أخذها معه جذاً إلى زوجته. إلا أن فرحه سرعان ما تبدد. فالوصول المفاجئ لعاصفة شمالية قوية ينبئ بوقوع كارثة وشيكة يجسدها رجل أسود وأنيق يفترض الزوج أنه مخصي يعمل لدى الخليفة. أوصافه كالتالي: «[...] شاب أسود اللون، بهي الطلعة متناسق القياسات، واسع المنكبين، ذو بشرة سوداء فعلاً، مشعة، ناعم الملامح» (ص. ١٠٩). الملابس التي تكسوه زاهية إلى أقصى الحدود لدرجة التوهج ربما: كان يرتدي ألواناً جريئة ورأسه مغطى بحري

التافتا الأخضر. عمامة لماعة ملفوفة بطريقة أنيقة حول شعره الصوفي (ص. ١٠٩). إن إشراق الألوان في الرواية، التي تدور أحداثها على خلفية من الدرجات المعتدلة - بشرة المرأة الشابة الشفافة، والعطور، والروائح، والأصوات، وظلال الأضواء والزهور - تنذر بتحول مأساوي وشيك. فرمزية الملابس المشرقة والفاخرة التي يرتديها الرجل الأسود تذكر برمزية التفاحة: جميلة وبراقة وشهية وغنية، وتعج بالحياة والقوة - كاملة ومرغوبة. يحمل الرجل الأسود تفاحة لماعة بيده وحين يسأل من أعطاه إياها، يختلق قصة، نصفها صحيح، ونصفها خيالي:

إنها تفاحة أعطتني إياها صديقة. صديقتي العزيزة، أعز الله اسمها وأدام ابتسامتها. اضطرّ زوجها المخدوع للذهاب إلى البصرة ليُلبي أمنيتها. عاد وقد أحضر إليها ثلاث تفاحات، اشترى الواحدة منها بثلاثة دنانير. وكونها تذكرني، أعطتني هذه التفاحة عربوناً عن حبنا. ألا جعله الله يعود فيذهب إلى الهند هذه المرة ليحضر لها ما تريد، طالما أنه يدعنا نعيش حبنا بسلام. نعم، صديقتي هي من أعطتني هذه التفاحة، حفظ الله جمالها من بين كل الحسنات، هي العاشقة الأكثر اهتماماً في المدينة. (ص. ١١٠)

من الصحيح أن الزوج قطع المسافة كلها حتى البصرة لإيجاد التفاحات، لكن ليس صحيحاً أن زوجته خانتها، ولا أنها أعطت تفاحة لعشيقها المزعوم. هنا تحولت رمزية التفاحة من كونها رمزاً للحب والرغبة إلى رمز للخيانة والكرهية. فالزوج يري في التفاحة الحمراء رمزاً للخيانة والزنى: هدية من زوجته إلى عشيقها اعترافاً منها برجولته واحتفالاً بحبهما الزاني. لذا لا بد أن تموت الزوجة. ولون التفاحة الأحمر بات يرمز الآن إلى دم امرأة مقطعة إرباً، لون يصطدم بلون بشرة المرأة الشابة الشاحبة الشفافة.

يقوم الزوج المعمي بالغضب والغيرة بتقطيع زوجته من دون أن يعطيها حتى فرصة للكلام. من ثم يقرّ بارتكابه الجريمة ويحاكم. والمثير للاهتمام هو التسرّع على مشهد القتل تستراً كاملاً، في حين أن عملية تقطيع أطراف عتيقة توصف بأدق تفاصيلها، ما يشير إلى أن قتل امرأة يكتب أهمية أكبر وإقراراً في مجتمعنا اليوم أكثر من ذي قبل. ويؤكد هذا الأمر واقعاً هو أن الناس يتعاطفون مع الزوج ومع والد المرأة المقطعة الأوصال على حد سواء، في حين أن أحداً لا يبكي الموت المبكر للمرأة المقطعة الأطراف: «جسد المرأة المقطعة إرباً يرقد قرب الغرفة حيث يستمع الخليفة إلى مستشاره. غير مدفونة وبدون مراسم حداد» (ص. ١١٣). يُصدّم الطلاب لدى قراءتهم إن المرأة الميتة في القصة تمحى من الذاكرة - فقد أنجبت لزوجها ثلاثة أبناء وهي تكون بذلك قد أتمت مهمتها - في حين يشكل مصير القاتل محور الاهتمام. بينما يقرأ التلامذة القصة في الصف يوماً بعد يوم، يدركون أن أصابع الاتهام توجه إلى رجل أسود، وهو عبد يدعى ریحان، على أنه هو الفاعل. ويتبين أنه لم يأخذ التفاحة من عتيقة بل من ابنها الذي كان يلعب بها في الشارع. بالتالي، يحكم الخليفة بوجوب موت ریحان. من أجل إنقاذ ریحان من الإعدام، يوافق جعفر على أن يصبح راوياً. والمثير للاهتمام هنا هو أننا بصدد رجل يلعب دور امرأة، دور شهرزاد راوية الحكايات، التي عليها أن تروي القصص لتضمن بقاءها على قيد الحياة. وإذا بالمحاكمة، التي تناقش داخل قاعة الصف، تطلق شرارة نقاش سياسي وديني حول حقوق المرأة في المجتمع الإسلامي، وعن دور الراوي في اليوم الخامس من الدرس. تشر عتيقة أنها مجبرة على تذكير تلامذتها أنها تدرّس مادة الأدب - لا العلوم السياسية، أو الدين أو الدراسات حول المرأة. إلا أن أثر الدرس كان من القوة بحيث كان عليها المشاركة في النقاش. في الوقت نفسه، ينبئها حدسها بضرورة إنهاء الدرس بسرعة للعودة إلى موضوع المرأة المقطعة إرباً. وبينما لا تكف عن التساؤل إن كان سيبقى لديها متسع من الوقت لإنهاء النقاش حول القصة في اليوم التالي، داهم خمسة رجال قاعة التدريس. أربعة منهم مسلحون، يرتدون البزة العسكرية، وملتحون، في حين أن الرجل الخامس، وهو محدودب

الظهر، يرتدي ملابس مدنية ويحمل سكيناً بيده. هو من يتحدث إلى عتيقة بلغة فرنسية ممتازة، سائلاً إياها: أنت عتيقة ف. التي نصبت نفسها مدرّسة، والتي يبدو، رغم ذلك، أنها تروي للأطفال حكايات فيها فحش؟» (ص. ١٢٢). ثم يأمر الرجال التلاميذ بالاختباء تحت طاوولاتهم ويفتحون النار في قاعة الصف. يقطع الأحذب رأس عتيقة فيفصله عن جسدها، وقد شاهده عن كثب أصغر تلاميذها عمر من آخر الصف. فإذا به يهزّ رأس عتيقة بوحشية ممسكاً به من غرّته الحمراء الطويلة ويضعه على الطاولة. وبأعجوبة، إذا بالرأس ينهي الدرس - قصتي شهرزاد وجعفر - وهو يسبح في بركة من الدم الذي، ويا للغرابة، يذكر بلون التفاحة الحمراء: «عتيقة، المقطوعة الرأس، الراوية الجديدة. عتيقة تتحدث بصوت ثابت. بركة من الدم تحيط برقبتها، تتمدد على خشب الطاولة. تكمل عتيقة الأسطورة. عتيقة، امرأة مقطعة إرباً» (ص. ١٢٣). ومن هنا، ينتهي الأمر بعتيقة تتقمص شخصية امرأة شابة مجهولة من الأسطورة ذاتها التي تدرّسها (لييفوا، ٢٠٠٦). (Lievoy, 2006) الجزء للكناية عن الكل، هو ممكن المقاومة، كناية ترمز إلى خطابها وبشكل خاص صوتها، الذي رغم أنه تم إسكاته في نهاية المطاف، ينطبع في أذهان تلاميذها، تاركا بذلك فيهم انطباعاً قوياً ولا يمحي.

إن الجملة الأخيرة، غير المكتملة التي تلفظ بها رأس عتيقة تتطرق إلى الوضع الكئيب في الجزائر عام ١٩٩٤. وهكذا ما عادت الرواية رواية شهرزاد إنما روايتها هي، روايتها الشخصية وامتداداً، قصة تلاميذها: «كل يوم من أيامنا هو ليلة ألف يوم ويوم، هنا، في المنزل، في ... (ص. ١٢٤). في نهاية حصتها، عتيقة تتطرق إلى وضع الجزائر اليوم، إلى الجرائم اليومية، مفترضة أن العنف تمكن من التغلغل في المجتمع برمته، بغض النظر عن الحالة الاجتماعية، والجنس والعمر. الأسطورة المأخوذة من «ألف ليلة وليلة» والرواية القصيرة من «الواقع المعيش» ترويان القصة نفسها، قصة خطر استغلال النفوذ، وقتل الأشخاص الأبرياء، والرقابة الممارسة خلال العمل في الصحافة وفي الصف. إن النص المتعدد الأصوات والمتعدد الطبقات يرفع مستوى الوعي لضحايا العنف والتعاطف معهم، فالعنف حيثما حلّ، يستهدف عادة الأبرياء، رجالاً ونساءً - من خلال روايات متداخلة تعتمد الخيال والحياة الواقعية على حد سواء. إن الحكاية القصيرة ناشطة نظراً لكونها تكسر التابو (المحرم) من خلال إشراك التلاميذ - والقراء - في مناقشة مفتوحة عن الحياة الجنسية، والرغبة، والدين، والسياسية وقضايا الجنس والعنف.

تثير حوارية النص سؤالاً حول العقاب المناسب: كيف يجب الاقتصار من قتلة المرأة المقطعة الأوصال ومن قتلة عتيقة؟ من يجب أن يعاقب: الكاذب (ريحان)، القاتل (القتلة)، جميعهم، أم لا أحد؟ وفي إطار جزائر التسعينيات: كيف يجب تقديم مرتكبي آلاف المجازر وعمليات الخطف والإخفاءات إلى العدالة؟ في بادئ الأمر هل من الممكن تحديد المجرمين؟ ما الذي يمكن القيام به من أجل ضمان أن عقد العنف المفرط لن يتكرر في إطار دوامة عنف لا تنتهي؟ نلاحظ أن عبارة عتيقة الأخيرة لا توفر خاتمة سرديّة، إنما تفتح حواراً بعد الموت. فمن خلال تدريس حصتها باللغة الفرنسية عن بغداد أيام القرن الثالث عشر وتمثيلها في حين أن الجزائر تتخبط وسط وضع أشبه بالحرب الأهلية وحين كان الأساتذة والصحافيون والمفكرون يقتلون بكل ما للكلمة من معنى لمجرد كونهم يعبرون عن رأيهم، تنهمك عتيقة في الحاضر كما في الماضي مستخدمة صفها كأداة للتغيير الاجتماعي، مدافعة بشغف عن حقوق المرأة ومشيرة إلى أهمية التسامح والسلام والحاجة إلى تطوير مجتمع متعدد اللغات، ينبذ العنف ومتسامح يمضي قدماً.

كريستا جونز هي أستاذة مساعدة للغة الفرنسية في جامعة ولاية يوتا، الولايات المتحدة الأمريكية.

البريد الإلكتروني: christajones@gmail.com

المراجع كما وردت في النسخة الأصلية

الهوامش

- ١- فمثلاً في أسطورة «تفاحة الصبا» البربرية تختار إحدى بنات الملك زوجها برشقه بتفاحة على صدره بينما يختبر الملك قوة التفاحة السحرية التي تجدد الشباب (باسييه وستاركويذر، ١٩٠١) (Basset & Starkweather, 1901).

REFERENCES

- Aït-Larbi, M., Aït-Belkacem, M. S., Belaid, M., Nait-Redjam, M. A., & Soltani, Y.** (Eds.). (1999). *An inquiry into the Algerian massacres*. Geneva: Hoggar.
- Basset, R. & Starkweather C.** (Trans.). (1901). The apple of youth. In Moorish literature comprising romantic ballads, tales of the Berbers, stories of the Kabylie, folk-lore and national traditions. (pp. 244-46). New York: The Colonial Press.
- Bonn, C. & Boualit, F.** (Eds.). (1999). *Paysages littéraires Algériens des années 90: Témoigner d'une tragédie?* Paris: L'Harmattan.
- Callegre, M.** (2001). Refaire les contes dans la langue adverse: Assia Djébar, Oran, langue morte. In E. Ruhe (Ed.), *Assia Djébar* (pp. 157-167). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Chatelard, M. C.** (1999). L'Algérie entre la violence et la parole. Réflexions sur Oran, langue morte d'Assia Djébar. In C. Albert (Ed.), *Francophonie et identités culturelles* (pp. 227-240). Paris: Karthala.
- Chaulet-Achour, C.** (1998). *Noûn: Algériennes dans l'écriture*. Biarritz: Atlantica.
- Djébar, A., & Trouillot, L.** (2006). Postcolonial passages. *Pen America: A Journal for Writers and Readers*, 7, 34-37.
- Djébar, A.** (2006). *The tongue's blood does not run dry: Algerian stories* (T. Raleigh, Trans.). New York: Seven Stories Press.
- Djébar, A.** (2001). Le discours de Francfort. *Etudes*, 395(3), 235-246.
- Djébar, A.** (1997). *Oran, langue morte*. Arles: Actes Sud.
- Ireland, S.** (2001). Les voix de la résistance au féminin: Assia Djébar, Maïssa Bey et Hafsa Zinaï-Koudil. In C. Bonn, N. Redouane, & Y. Bénayoun-Szmidt (Eds.), *Algérie: Nouvelles écritures* (pp. 51-61). Paris: L'Harmattan.
- Lacoste-Dujardin, C.** (1970). *Le conte kabyle: Etude ethnologique*. Paris: François Maspéro.
- Lievois, K.** (2006). Des femmes en morceaux: Construction et destruction de l'identité du personnage et du narrateur dans l'œuvre d'Assia Djébar. *Dalhousie French Studies*, 74-75, 253-266.
- Mahdi, M.** (Ed.). (1990). *The Arabian Nights* (H. Haddawi, Trans.). New York: W.W. Norton & Company.
- Morsly, D. & Mernissi, F.** (1994). *D'Algérie et de femmes*. Alger: Friedrich Ebert Stiftung & Groupe Aïcha.
- Mortimer, M.** (Fall 2005). Edward Said and Assia Djébar: A contrapuntal reading. *Research in African Literatures*, 36(3), 53-67.
- Segarra, M.** (1997). *Leur pesant de poudre: Romancières francophones du Maghreb*. Paris: L'Harmattan.
- Woodhull, W.** (2001). Écrire, sans nul héritage: Literature and feminism today. In E. Ruhe (Ed.), *Assia Djébar* (pp. 19-35). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zimra, C.** (1999). Sounding off the absent body: Intertextual resonances in "La femme qui pleure" and "La femme en morceaux". *Research in African Literatures*, 30 (3), 108-124.

الذات الوطنية حاضرة في أعمال فنانات فلسطينيات

جنان عبود

توطئة

تعرض هذه المقالة نماذج لأعمال مختارة لفنانات فلسطينيات، مع تسليط الضوء على أعمال بعض الشابات الفنانات من الجيل الجديد، من فلسطين ٤٨/ المناطق اللواتي ولدن فيها بعد عام النكبة. تتمحور مواضيع هذه الأعمال في قضية البحث عن الذات الفلسطينية والهوية النسائية للمرأة، مشددة أكثر على نماذج النوع الأول. اخترت التركيز بهذه المجموعة، كون أفرادها من الفلسطينيين الذين تحولوا قسريا لمواطني دولة، فقد قطعوا ومنعوا من التواصل مع محيطهم العربي. رغم قرب حيفا من بيروت إلا أن فلسطينيي الـ ٤٨ ومنذ ذلك الحين، لا يستطيعون زيارة بيروت بسبب وجود إسرائيل. بالتالي وجراء هذا الانقطاع الجغرافي السياسي التاريخي، فان المعرفة عنهم في العالم العربي، عن أحوالهم وما يواجهونه أمام الدولة العبرية وسياساتها الصهيونية، هي الأقل نسبيا إذا ما قورن بالمعرفة عن أحوال مجموعات أخرى من الفلسطينيين. مع الاعتزاز بوجود العديد من النماذج الإبداعية الفنية لفنانيين وفنانات فلسطينيين/ات من مناطق الشتات المختلفة وكذلك من المناطق المحتلة عام ١٩٦٧، من الضفة الغربية، وقطاع غزة. حيث عرف التاريخ الفلسطيني أعمالا عظيمة تمحورت حول القضية الفلسطينية.

تنطلق المقالة من فكرة أن معرفة وفهم أجناس النساء الفلسطينيات هناك، سواء الجماعية أو الفردية، والقضايا التي تشغلن، تتطلب إطلاقة على الواقع الذي تعيشه كجزء من شعبهن وكجزء من هذه المجموعة من الفلسطينيين، ولا بد من فهم أثر قيام الدولة العبرية عليهم وعلى بقاء النكبة مستمرة إلى يومنا؛ وان كل ما قامت به النساء الفلسطينيات تاريخيا وكجزء من شعبهن، وما تقمن به لغاية اليوم، مرتبط ومتأثر بالواقع التاريخي السياسي

الاستعماري الذي عاشته المنطقة ككل والذي عانت منه فلسطين وشعبها على مدى سنوات منذ الحكم العثماني مروراً بالانتدابي ولغاية سقوط فلسطين بيد الصهيونية والإعلان عن قيام الدولة العبرية على أرضها وبدء النكبة الفلسطينية واستمرارها؛ كما وتشدد على حقيقة انه وبالرغم من محاولات دولة إسرائيل المستمرة لمحو الهوية والرواية الفلسطينية، إلا أنها لم تنجح بذلك. حيث تشبث الفلسطينيون في الوطن كما في الشتات بهويتهم وتاريخهم كتشبثهم بالأرض والمسكن. انعكس ذلك في كافة المجالات النضالية والتي يشكل الفن والأدب احد ابرز معالمها. إضافة للعمل السياسي الحزبي والعمل الشعبي الجماهيري والطلابي والعمل المنظم من خلال الجمعيات الأهلية والهيئات الوطنية وغير ذلك من أشكال النضال.

فلسطينيو ٤٨ منذ عام النكبة

لم تكتف دولة إسرائيل ومنذ قيامها القسري عام ١٩٤٨ على أرض فلسطين، بتشتيت الشعب الفلسطيني ومنع تواصله الطبيعي، جراء ما قامت به من تهجير واحتلال للأرض والمسكن ومنعته من تطبيق حق العودة، ومنعه عن امتداده العربي الطبيعي. واحتلت ما تبقى من الأرض الفلسطينية وهودتها وسيطرت عليها من خلال مؤسساتها تحت غطاء قوانين سنّتها للهدف ذاته منعت بيعها للفلسطينيين من أهالي ٤٨، ومنعت من هجر منهم في الداخل، من العودة إلى بيوتهم التي تم توطين ما تبقى منها من قبل يهود، بينما أزيلت ٥٣١ قرية عن الوجود، وزرعت مكانها غابات الصنوبر لتمحي أثر الجريمة وتخفي الوجود الفلسطيني منها تماما.

فرضت إسرائيل على هذه المجموعة الفلسطينية مواطنتها، إلا أنهم لم يحظوا حتى اليوم بحقوق المواطنة الكاملة. بل يميز ضدهم بكافة المجالات والأشكال. حيث تعرف

إفساح مساحات أرحب للمرأة بهدف استنطاق المكبوت في المكتوب.

• النكبة في عيون أدبيات فلسطينيات

إن الكتابات التاريخية التي تتحدث عن المرأة العربية، واقعها وتجاربها، وبعض موضوعاتها كانخراط النساء في الكفاح المسلح، تبقى محدودة نسبياً. تتطلب منا معرفة واقع النساء وتجاربهن والاطلاع على أعمالهن والبحث عن مصادر إضافية كالكتابات النسائية ذاتها، وتتطلب منا قراءة ما كتب بنظرة نقدية والبحث عما لم يكتب أيضاً (عبده، ٢٠٠٨). تصب في هذا المضمار الأعمال التي تقاوم المحتل، كما في الحالة الفلسطينية. ومنها ما يتركز في جانب أو أكثر من توثيق التجربة والسيرة الذاتية. فتكتب وديعة قدورة - خرطيبيل (١٩٩٥) وعنبرة سلام- الخالدي (١٩٧٦) - لبنانيتان تزوجتا من فلسطينيين - عن تجربتهن الذاتية النضالية في فترة الانتداب على ارض فلسطين وفي مقاومة المد الصهيوني، وذلك من خلال التوثيق لنشاطهن ورفيقتهن ضمن الجمعيات والاتحاد النسائي الفلسطيني. وتحدثن عن الأثر الشخصي الذي تركه الاحتلال وتركته المقاومة على حياتهن الشخصية على المستوى الفردي والعائلي. وتنشر أسماء طوبي وساذج نصر العديد من المقالات والكتابات التي تتحدث عن هذا الواقع في مجلات فلسطينية كمجلة «الكرمل» التي ترأست نصار تحريرها ما بين ١٩٤٤-١٩٤٨، وفي صحف محلية كصحيفة فلسطين. وقد أطلقت الشاعرة والصحفية الفلسطينية كلثوم مالك عرابي على ديوانها الأول اسم «مشردة» تيمناً بتجربة التشرد التي مرت بها من حيفا إلى عكا والقرى المجاورة ثم إلى لبنان (لدى - طوبي ١٩٦٦، ص ٢٤٢). تقص حكايتها الشخصية - حكاية التشرد الجماعية: «ما عابني في خيمتي فقر عقيم اسود، ما عابني ثوبي المرقع والحصيرة مقعد، ما عابني إلا السنين تلمنا وتتجدد» وفي موقع آخر توضح حنينها للأرض وتبين مكانتها لدى الإنسان الفلسطيني: «الأرض مثل جدتي.. بوارها يا رب يستغيث.. والشعب في أعماقها يرف كالحشائش الصفراء» وتضيف «الحقل في مدينتي يطعمه الخريف لقمة الفناء.. والماء جف. والسماء بلا غيوم...» (المصدر السابق، ص ٢٤٤).

تقول أسماء طوبي في مقدمة كتابها: «لأجل وطن غال يولف هذا الكتاب.. لأجل بلادي التي كل ذرة من ذرات

الدولة ذاتها بدولة اليهود. وقد فرضت عليهم طيلة ثمانية عشر عاما حكما عسكريا، مارست خلاله كل أشكال قمع الحريات والتقييد المنافية لكل المفاهيم الديمقراطية ومفاهيم حقوق الإنسان والمواطن وكل أشكال الترهيب. وقد حفظت لنفسها حق استعمال أنظمة الطوارئ حتى اليوم ضد الفلسطينيين. تنعكس سياساتها وممارساتها الرسمية ضدهم وبتغطية قانونية بالتعامل معهم على أنهم «قنبلة موقوتة» و«خطر أمني» و«ديموغرافي».. حاولت إسرائيل وما زالت، أن تلغي الهوية الفلسطينية لدى فلسطيني الـ ٤٨ وان تزرع مكانها هوية إسرائيلية مشوهة. لتسيطر على الأجيال الصاعدة، قامت بوضع يدها على المدارس الفلسطينية والتحكم بالمناهج وما يدرس من خلالها وغير ذلك من أشكال. هذا الأمر واجه وعياً ومقاومة من الفلسطينيين وجعلهم يتشبثون أكثر بالأرض والهوية، وبإحياء الذاكرة والاستمرار في البقاء والوجود الفلسطيني. انعكس هذا ضمن ما انعكس في الفن والأدب الملتمزم.

الفن والأدب لغة تقاوم سياسات الإخراس

١. السير الذاتية وكتابة ما لم يكتب

مقاومة لسياسات الحركة الصهيونية لمحو الهوية الفلسطينية وإخضاع الفلسطينيين، وإحياء الذاكرة وحفظ التاريخ. عرف التاريخ الفلسطيني المعاصر في مجال الفن، العديد من الأعمال الفنية التي تتركز بالقضية الفلسطينية وبأثار النكبة والتهجير على واقع الفلسطينيين، توثق لحياتهم وواقعهم وطرق نضالهم. وكما في الفن كذلك في الأدب والسياسة والتاريخ، كان للمرأة وما زال دور في النضال، إلا أن هذا النضال لم يحظ دوما بالاهتمام والتوثيق الذي يستحقه جراء السيطرة والهيمنة في المجتمعات الأبوية على مجالات المعرفة والنشر المختلفة وعلى الحيز النصي المتاح أمام الأقلام النسائية. شهدت الحركات النسائية في العالم العربي نهوضاً في الوعي لوجود سياسات إخراس وقمع متعددة الأبعاد لأصوات النساء، وأبدین وعياً لمقاومتها. و«مع اتضاح استعانة النساء بالمقاومة»، تصبح كتابة السيرة الذاتية للنساء، كما تقول كمال «بمثابة فعل مقاومة ينتمي إلى «أدب المقاومة».. كونها تعبيراً عن صراعات بين قوى المجتمع الذكوري من ناحية وبين ممارسات المقاومة النسائية من ناحية أخرى» (كمال، ٢٠٠١، ص ٢١٣). وتشير بيومي (١٩٩٨) إلى الارتباط الوثيق بين مفهوم الإقصاء وعلاقات السلطة بالمعرفة ودور الكتابة في

«أبيض»، وكيف وصلت محاولات إخراس صوتها كامرأة «سوداء» (وهو المصطلح الذي استعملته الكاتبة بنفسها هناك) إلى وضعية الصمت التام، قبل أن تقوم بالثورة على الوضع والمفاهيم القائمة (Collines, 1991). تقول: «كلماتي كانت تكبر بينما شعرت اني اصغر.. وكلمتا شعرت اصغر، صرت صامتة اكثر وعمليا تم اخراسي» (ص ١ في المقدمة) وتقول أن كتابها المذكور يشكل خطوة في صراعها الدائم لاسترجاع صوتها.

هذا الإخراس والوعي لوجوده ومقاومته وكذلك الوعي لكون الذاتي سياسي، وأهمية كتابة الذات تأخذ موقعها في العالم العربي والفلسطيني. ويحتل رفض سياسات الإخراس المجتمعية، موقعا مركزيا في الكتابات النسائية العربية، في الشعر كما في النثر. في مقاومة الإخراس المجتمعي للنساء، تقول ريتا عبده عودة في كتابها «ثورة على الصمت»: «أحاول أن أثير ولو للحظة هدوء المرأة الصامت، صمت المرأة القاتل، جبال رضوخها.. أنا أومن أن الصمت قاتل» (١٩٩٩، ٩-١٠). وتضيف «أنا لا أعارض كوني أنثى، إنما أعترض على موقفكم مني لكوني أنثى!» (المصدر ذاته، ١٥). وتقول غادة السمان في «اعترافات»: الكتابة لم تكن عندي منذ البداية انتقاما أنثويا من عالم خذلني بل رفضا لعالم يخذل إنسانية الرجل والمرأة معا» (هناك، ٧٩). وتؤكد سعاد الصباح: «قد كان بوسعي، أن لا أرفض، أن لا أغضب، أن لا أصرخ في وجه المأساة، قد كان بوسعي، أن أبتلع الدمع، وأن أبتلع القمع، وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات. قد كان بوسعي أن أتجنب أسئلة التاريخ وأهرب من تعذيب الذات.. لكنني خنت قوانين الأنثى، واخترت مواجهة الكلمات». وتظهر الثورة المجتمعية وعلى مفاهيم قمعية رجعية مجتمعية في هذه الكتابات. عندما تكتب «أنا أكتب من أجل أن أكون» (١٩٩٩، ٢٩)، تؤكد عبده عودة أن فكرة كتابة الذات عندها تنبع من الرغبة بإثبات الوجود ومقاومة سياسات الإلغاء.

٢. تاريخ عريق من فن المقاومة

العمل الفني هو عمل سياسي. وقد شهد تاريخ الفن الفلسطيني أسماء عديدة وبارزة في هذا المجال، (ضمنها نسائية). بعض من هذه الأعمال أعرضها فيما يلي: علامات مركزية في تاريخ الفن النسائي الفلسطيني: • رسم تشكيلي، تصوير فن التجهيز وبناء منشآت زلفة السعدي (١٩٠٥-١٩٨٨). مقدسية الأصل، تركزت

جسدي هي من ترابها.. وكل ذرة من ترابها هي من جسدي يوم جبل الطين فتساقطت منه بقايا» (١٩٦٦، ٧) وفي موقع آخر تضيف «لأجل أن يعرف الناس عنها الكثير.. لأجل أن لا يظل العالم الخارجي يعتقد أن فلسطين كانت خالية إلا من مخيمات وبدو وصحراء.. لأجل كل هذا.. وللحقيقة والتاريخ يؤلف هذا الكتاب» (ص، ٩). وقد عرف تاريخ الأدب الفلسطيني أدبيات ملتزمات شعرا ونثرا، أذكر منهن سلمى الخضرا الجيوسي، فدوى طوقان، نجوى قعوار، فرح وسميرة عزام.

• تحدي سياسات الإخراس وكشف المكبوت والمخرس

تكتب عايشة عودة، عن تجربتها الإعتقالية في سجون الاحتلال الاسرائيلي، موثقة بذلك لإحدى التجارب المهمة في مقاومة الاحتلال وكاشفة من خلال كتابتها عن الأساليب والمفاهيم التي تستعملها سلطات السجون والاحتلال لقمع الفلسطينيين رجالا ونساء على حد سواء. وقد انتظرت الكاتبة، ثلاثين عاما ونيفاً لتعيد سردها، في كتاب أدبي روائي مدركة أنها هي فقط بإمكانها أن تسردها، وبذلك تثبت وجودها وكيونتها، تقول: «أدرتك بعمق أنني أنا التي يجب أن اكتبها. فكتابتها بواسطة غيري لن تكون هي بعينها» (٢٠٠٧، ١٩٤). الدافع ذاته، كما يبدو لسرد التجربة الذاتية هو الذي دفع سعاد غنيم من قرية الفريديس (مناطق ٤٨)، أن تتحدث عن تجربة اعتقالها عام ١٩٩١، عن العنف والتعذيب والاعتصاب، وذلك في كتابها الذي أسمته «ذكريات زرزانة» (خضر، ٢٠٠٧). وهما من الكتب القليلة في المكتبة العربية التي تملك الجرأة والشجاعة للتحدث عن تجربة يحاول المجتمع عادة التكتّم عليها خادماً بذلك مصلحة المحتل في إخراس الضحية. تكتسب الكتابة في هذه الحالة وضعية خاصة، كونها تأتي لتكشف عن ازدواجية الكبت والإخراس وتتحداها.

هذه الكتابات إنما تؤكد الوعي الذاتي النسائي السياسي وأهمية كتابته. حيث تصبح كتابة الذات بمثابة فعل مقاومة. وقد انعكس في كتابة نسويات ينتمين لشعوب وفئات أخرى عانت تاريخياً من القمع والظلم. فالمناضلة والمفكرة الأمريكية من أصل أفريقي بل هوكس. تتحدث عن تجربتها النضالية في مقاومة التمييز الطبقي وعلى أساس الأصل (Hooks 2000). كما وتتحدث بارتيشا كولينس عن الذاتية/العامة التي تعيشها داخل مجتمع

جوليانا ساروفيم (١٩٣٤). من يافا إلى لبنان. تتلمذت على يد الفنان اللبناني جان خليفة. انتقلت من الرسم إلى التصوير المحترف. تجمع في لوحاتها أكثر من نوع أو جنس فني واحد. «ساروفيم ترسم في سعي لإكتشاف الذات، تلك التي تلوح في فلکها ذاكرة الوطن الأول، فتلمس طريقها بلغة تشكيلية تعبيرية، تحمل في طياتها الحنين إلى يافا الشاطئ والبرتقال.. ترسم ساروفيم يافا لترسم نفسها، وترسم نفسها لتطلعنا على يافا في داخلها» (مسلماني، ٢٠٠٧، ص ١٠).

منى حاطوم (١٩٥٢). فلسطينية مولودة في لبنان. «بدأت منذ التسعينيات بعمل إنشآت ضخمة ومنحوتات تحوّل المؤلف إلى ما هو مقلق، للتعبير عن حالة المنفى الدائم» (دارة الفن). يقول أولين عنها «ليس ثمة مكان كالبيت.. فن منى حاطوم أعد ليثبت هذا القول.. فللوطن في عملها موقع ميثولوجي. موقع مثقل بالضياح والعنف، نحن منفيون عنه باستمرار، مع أننا منجذبون إليه دائماً.. أعمالها الأخيرة.. تستمد قوتها من الطريقة غير المباشرة التي تسبر فيها غور الحلم المتصدع بالبيت/الوطن» (أولين، موقع دارة الفن). وقد أطلق سعيد على حضور جسدها بأعمالها ما اسمها «ذاكرة التحدي.. التي تواجه الذات دون هواده، وبالعداء نفسه الذي تواجه فيه الآخر، الذي يطاردها ويقمعها» (Said 2000 pp. 7-17).



من أعمال منى حاطوم

موضوعاتها في رسم أيقونات وصور شخصية لبعض الشخصيات البطولية من التاريخ العربي والإسلامي. عرضت لوحاتها في المعهد العربي الذي أقيم في المجلس الإسلامي في القدس عام ١٩٣٢. هجرت من بيتها عام ١٩٤٨. ومن دمشق علمت الفن للأطفال اللاجئين في مدارس وكالة غوث اللاجئين - الأنزوا (موقع الكتروني: الفنانون الرواد). تعتبر من الرواد الأوائل الذين شكلوا معا علامة فارقة في الفن التشكيلي الفلسطيني قبل العام ١٩٤٨ (عز الدين المناصرة، ٢٠٠٣).

تمام الأكل (١٩٣٥). شردها النكبة مع أهلها من يافا إلى بيروت ١٩٤٨، كمحطة أولى. لقب وزوجها إسماعيل شموط بفناني النكبة وهما من رواد الفن التشكيلي الحديث. وكما يقول زكي العيلة فقد «شاركنا مع غيرهما من الفنانين الفلسطينيين في رسم الهوية فنياً.. بحيث أصبحت أعمالهم ذات هوية فنية من خلال تشكيلهم الخاص، وذات هوية وطنية من حيث الموضوع، ما جعل من فنيهم علامة فارقة في الفن الفلسطيني الحديث رغم تعدد الهويات الفنية لديهم» (العيلة، موقع شخصي).

كريمة عبود (١٨٩٦-١٩٥٥). ابنة الناصرة، اعتبرت «من أولى مصورات الفوتوغراف الفلسطينيات. والتي صورت العديد من المعالم المختلفة في فلسطين شملت تصوير المدن والمساجد والكنائس إضافة لتصوير النساء داخل بيوتهن وطالبات الكليات. «فجاءت صورها أشبه بلوحات فنية تخلد المكان والتاريخ والذاكرة» (زبيدات).



ساحة عين العذراء / الناصرة - كريمة عبود/موقع ويكيبيديا

إلى أقصى درجة... تماماً مثل الواقع» (الأخبار، ٠٩، ٦، ٦). وترى بشارة أن استخدام الشوكولاته في لوحاتها يمكنها من تجميد لحظات التاريخ. هذا العمل بدأته عام ٢٠٠٣ وفي كل عام تضيف له لوحة جديدة بمناسبة ذكرى جديدة للنكبة تعبيراً عن النكبة المستمرة.

ميرفت عيسى. من قرية الجش لعائلة مهاجرة من قرية برعم. قدمت عملاً بعنوان «التابوت» عبارة عن تمثال على شكل قبر جماعي. تهنأ في عملها هذا من وعود الدولة لأهالي برعم على مدار السنين بإعادتهم إلى قريتهم، بما في ذلك.. قرار محكمة العدل العليا. إلى القبر أدخلت الفنانة مراسلات رسمية بين أهل القرية وبين الدولة بشأن إعادة حقوقهم في أرضهم، وعلى الرسائل وضعت ألواحاً من شجر الزيتون بشكل طوب وعلقت على النصب صليباً. من كل الوعود اكتفت الدولة بالتصريح لأهالي القرية بالصلاة في الكنيسة، آخر ما تبقى من أطلال القرية، كما أتاحت لهم استخدام كرم الزيتون المجاور للمقبرة. «ممنوع أن نعيش هناك ولكن مسموح أن نموت هناك، تقول الفنانة للصبار باستنكار» (موقع ترشيحا).

منار زعبي (١٩٦٤). من الناصرة. في العام ٢٠٠٠، قدمت أعمالاً تستخدم فيها آلاف دبابيس الشعر السوداء لتصنع خرائط مجردة لمناطق مختلفة من مدينة حيفا. يتطرق العمل إلى احتلال حيفا وللتغييرات المدنية والديمغرافية التي حلت بها. من خلال استخدام أدوات نسائية في الأعمال تنتقد الفنانة مطالبية النساء في مواقع الصراع القومي بتأجيل قضاياهن كنساء لصالح القضايا الوطنية (موقع الصبار). تقول عن عملها في محادثة شخصية معها: «الخرائط التي أرسمها وهمية، لم تكن ولن تكون، فالخرائط ظهرت عندما كنت أقلب مجموعة الصور الخاصة بعائلتي،



التابوت - لميرفت عيسى

• من فلسطين ٤٨ بعد عام النكبة

عرف التاريخ الفلسطيني العديد من الفنانات التشكيليات من اللواتي ولدن في الوطن بعد عام النكبة وعبرن من خلال أعمالهن عن الوطن، المرأة الفلسطينية العاملة والفلاحة خاصة، وعن معاناة الشعب الفلسطيني وصموده في الأرض وارتباطه بها. أذكر منهن على سبيل المثال لا الحصر: سعاد نصر، مخول وتريز نصر، عزام وأميرة الديك من حيفا، جهينة حبيبي قندلفت، وعبلة طوبي قرمان التي عرض لها في مدينة حيفا معرض بعنوان «نمنمات على الزجاج».

يتركز هذا الجزء من المقال على عينة من أعمال بعض الفنانات من الجيل الجديد في هذا الجزء من الوطن اللواتي ما زلن يعبرن عن الذات والوطن في أعمالهن المختلفة. وعذراً مسبقاً لمن لم يتمكن من الوصول اليهن أو تغطية أعمالهن.

رنا بشارة (١٩٧١). من مواليد ترشيحا في الجليل الأعلى. تستخدم الوسائط التقليدية مثل أوراق الصبار المجفف والتوابل والنباتات المختلفة.

في معرضها «تاريخ معصوب العينين» تقدم رنا بشارة ستين لوحة زجاجية طبعت على كل منها بالشوكولاته صورة فوتوغرافية من مأساة الشعب الفلسطيني. منها صور النكبة الأولى الهجرة والمخيمات، مروراً بالتفاضتين وما فيهما من صور للعنف والتكثيف بالفلسطينيين وأخرى للضحايا وخصوصاً الأطفال منهم. «إن طباعتها وعرضها بهذه الطريقة يعيدان إنتاجها بما يضاعف عنفها ويكشف طبقات أعمق من قسوتها ويحتج.. على مرورها «العادي» في الإعلام.. الأمر هنا هش وجارح



من أعمال رنا بشارة في معرض «تاريخ معصوب العينين»

وهي اكبر جدارية في فلسطين عن دور المرأة الفلسطينية في الثقافة والفنون، المشروع يشمل ١٠ فنانين وفنانات من شتى البلاد ومكان الورشة في قرية كوبر، قضاء رام الله. تشارك في قطعة من الصلصال تجسد امرأة حاملا عن ذلك تقول: «المرأة موضوع أساسي في أعمالي الفنية وهنا سنعمل على دمج مواضيع المرأة مع الواقع الاجتماعي والسياسي سيكون عملا فنيا خارجا عن المألوف» (رسالة يوم ٢٢، ٦، ٠٩).

إيزيس رزق (١٩٧٩). رسامة تشكيلية. ولدت في مدينة الناصرة. تعلمت الفنون والفلسفة في جامعة حيفا وتقيم حالياً في روما لتكمل تعليمها في الفنون والوساطة الثقافية intercultural mediator ، شاركت في عدة معارض في حيفا والناصرة وروما. من آخر أعمالها مجموعة بعنوان فوضى كلها بالابيض والاسود (رسالة يوم ٢٨، ٦، ٠٩).



إيزيس رزق- مجلة السوار، ع ٣٥، ١، الولادة من جديد rebirth- من مجموعة فوضى chaos

نردين سروجي (١٩٨٠-). رسامة تشكيلية من مواليد مدينة الناصرة. أنهت دراستها للفنون واللغة الإنجليزية من جامعة حيفا عام ٢٠٠٤، تعمل كمدرسة للفنون في مدرسة للعسر التعليمي وفي كلية الفنون في الناصرة. تدرس في الكلية للفنون في مدينة الناصرة في مجال النحت. شاركت في عدة معارض في حيفا وفلورانس في إيطاليا وبيت لحم. وتعمل حالياً في الافلام ايضا.

وهذه الخرائط أصبحت جزءاً من ذاكرة الماضي التي لم يعد باستطاعتي عيشها من جديد.



خرائط- منار زعبي

ربي حمدان (١٩٨٦-). من مدينة اللد. تقول ربي: «نبحث عن جذورنا في كل مكان.. نجد فيها كل إنسانيتنا وجل مكانتنا في هذه الحياة.. فيها شيء من الفرح لدرجة الحزن». لم تدرس ربي الفن أكاديمياً. بل درست الصحافة والإعلام لتصل حسب تعبيرها إلى مفهوم الدمج بين الفن والإعلام من أجل النضال في قضايا المرأة والمجتمع الفلسطيني. في لوحاتها جرأة في استخدام الألوان وتنوع في المواد المستعملة مما يضيف تنوعاً ملحوظاً إلى أعمالها. معرضها الأول جاء بمشاركة جماعية لعدة فنانين في مركز السلام بمدينة بيت لحم عام ٢٠٠٥ (موقع بكر). في آذار ٢٠٠٧ وفي مقهى-جالاري فتوش في حيفا، أقامت معرضها الفردي الأول تحت عنوان «بداية» تشارك هذه الايام في مشروع اقامة جدارية فنية ضخمة من الخرف



لوحة لربي حمدان- مجلة السوار، ع ٣٥، ٢٢

مقبولة نصار (١٩٧٤-). من مواليد عرابة البطوف في الجليل. ناشطة في مجال العمل الجماهيري والوطني المحلي وفي قضايا حقوق المرأة. مصورة هاوية، مهتمة بتصوير وتوثيق القرى المهجرة والمدن الفلسطينية الباقية والمدمرة، ومنها: يافا، حيفا، قرى في قضاء صفد، طبريا وغيرها. لها مجموعة كبيرة من صور القرى موجودة على موقع فلسطين الذاكرة، وكذلك في جريدة الاتحاد. حصلت على وسام ادوارد سعيد من الجامعة الأميركية في جنين. مشروع إضافي تقوم به هو تصوير نباتات بلادنا لكتاب أطفال. تعمل مقدمة برامج في راديو الشمس المحلية (موقع الحوار المتمدن).



نرددين سروجي - مجلة السوار، ع ٣٥، ١٦



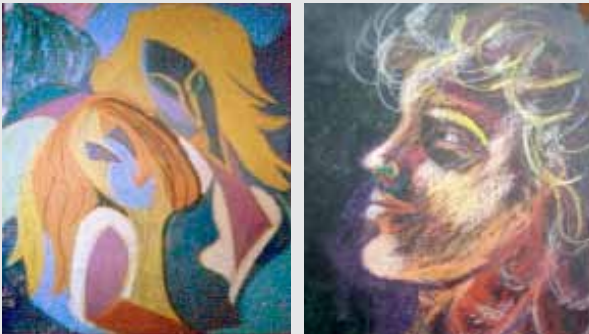
أقدم زيتونة في قرية الرامة - فلسطين

أحلام شبلي (١٩٧٠-). مصورة فوتوغرافية. من أعمالها: معرض صور بعنوان «قوطر»، يتناول قضية المسكن والبيت في القرى والبلدات العربية في النقب (جنوب فلسطين). تقول عن عملها: «لقد سردت القصة من وجهة نظر السكان.. وليس من وجهة نظر المؤسسة أو الدولة.. فحيثما وجد المسكن (القانوني) لا بيت، وحيثما وجد البيت فلا مسكن (قانوني). ويعتقد أن مصدر كلمة قوطر (بمعنى اذهب)، من الانجليزية من الأمر «GO THERE»، اقتبسه البدو من الجنود الانجليز الذين حكموا البلاد. هذا التعبير من آثار تاريخ السيطرة والرقابة والتهمير الذي تعرض له الأهالي (ملحق النصف الآخر/ موقع منتدى). من أعمالها الإضافية: «وادي الصليب في تسعة أبواب» يحكي قصة حي مهجر في مدينة حيفا.

جنان عبده (١٩٦٦-). من مواليد الناصرة، تسكن في حيفا. ناشطة وباحثة مهتمة بالتاريخ الفلسطيني وبخاصة الشفويّ النسائيّ وبقضايا المرأة والعمل الجماهيريّ السياسي والتربويّ. لها إسهامات كتابية وبحثية في هذه المجالات. حاصلة على لقب ثان في التربية الاجتماعية الثقافية من جامعة حيفا. كما درست العلاج بالفنون، إضافة



معرض قوطر - أحلام شبلي



البديل لمحاربة جريمة «شرف العائلة»: كيان - تنظيم نسوي؛ جمعية حوار للتربية البديلة في حيفا. انضمت إلى مشروع دراسات المرأة في مركز مدى الكرمل للدراسات الاجتماعية التطبيقية.

للعمل البحثي، تعمل جنان كمعالجة بالفنون مع أطفال في ضائقة. ساهمت في إقامة وإدارة بعض الأطر الأهلية والنسوية الفلسطينية، من بينها: خط الطوارئ العربي لمساعدة ضحايا الاعتداءات الجنسية في حيفا؛ ائتلاف

هوامش

١. يقصد بمصطلح - فلسطينيو ٤٨، الفلسطينيين الذين بقوا داخل حدود الوطن سواء في قراهم أو هجروا منها إلى مواقع أخرى ضمن ما لن عنه لاحقاً حدود الدولة العبرية، وجراء ذلك فرضت عليهم المواطنة الإسرائيلية.
٢. كتاب بعنوان: الجمعيات النسائية والنسوية فلسطين ٤٨ - سيرة ذاتية جماعية، مركز مدى الكرمل - المركز العربي للدراسات الاجتماعية التطبيقية، حيفا.
٣. شاعرة فلسطينية من مدينة الناصرة، جليل فلسطين.

مراجع

- كتب، مجلات ونشرات - بالعربية:
 - أسمى طوبي (١٩٦٦). عبير ومجد، بيروت: مطبعة قلفا.
 - نهى بيومي (١٩٩٨). «المكبوت في الزمن المكتوب»، هدى الصدة (محررة)، أصوات بديلة: المرأة والعرق والوطن، ترجمة هالة كمال، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٣-٣٠.
 - جميل خضر (ربيع ٢٠٠٧). «ما بعد الطنطورة/ ما بعد أوشفيتس: الأيديولوجيا الجنسية، والصدمة و (لا) كتابة النكبة»، مدى آخر - مجلة فكرية ثقافية، حيفا: مدى الكرمل - المركز العربي للدراسات الاجتماعية التطبيقية. ع ٣، ص ٧١-١٠٠.
 - عنبرة سلام - الخالدي (١٩٧٨). جولة في الذكريات بين لبنان وفلسطين، بيروت: دار النهار للنشر.
 - السوار، نشرة فصلية، جمعية السوار، ع ٣٥. شتاء ٢٠٠٧.
 - جنان عبده (٢٠٠٨). الجمعيات النسائية والنسوية فلسطين ٤٨ - سيرة ذاتية جماعية، مركز مدى الكرمل - المركز العربي للدراسات الاجتماعية التطبيقية، حيفا.
 - جنان عبده (٢٠٠٩). المرأة في الرواية التاريخية الفلسطينية. مجلة الجنى، مركز المعلومات العربي للفنون الشعبية، لبنان، ص ٩٦-١٠٨.
 - ريتا عبده - عودة (١٩٩٤). «ثورة على الصمت». دائرة الثقافة العربية، وزارة المعارف والثقافة.
 - عائشة عودة (ط ٢. ٢٠٠٧). أحلام بالحرية، رام الله: مواطن.
 - وديعة قدورة - خرطيل (١٩٩٥). بحثاً عن الأمل والوطن: ستون عاماً من كفاح امرأة في سبيل قضية فلسطين، بيروت: بيسان للنشر والتوزيع.
 - هالة كمال (٢٠٠١). «كتابة الذات وسياسة المقاومة: قراءة في تاريخي بقلمي لنسوية موسى»، جين سعدي المقدسي وأخريات (إعداد)، النساء العربيات في العشرينيات - حضوراً وهوية، بيروت: تجمع الباحثات اللبنانيات، ٢١١-٢٢٦.
 - مسلماني، مليحة (تموز ٢٠٠٧). «النكبة في الخطاب الثقافي الفلسطيني: الفن التشكيلي نموذجاً». في مجلة حق العودة - بديل، بيت لحم، ع ٢٤. ١١-٢٢).
 - عز الدين المناصرة (٢٠٠٣). موسوعة الفن التشكيلي الفلسطيني في القرن العشرين، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن.
 - نبوية موسى (١٩٩٩). تاريخي بقلمي، القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة.

المراجع كما وردت في النسخة الأصلية

REFERENCES

- Al- 'Aqbi, Y.** (n.d.). Ana falastiniyya min Isra'il wa arfudu an u'arifa nafsi badawiyya: Ahlam Chibli ta'rudu fi Tal Abib manathir li buyut mina al-naqb tahta al-'Ism al-Badawi "Qawtar". Message posted to <http://www.s6am2k.com/muntada/t15879.html>
- Al-'Ayla, Z.** (n.d.). *Mawsu'at al-fan al-tashkili al-falastini fi al-qarn al-'ishrin: Bahith jad fi al-hawiyya al-faniyya al-Falastiniyya*. Retrieved December 10, 2009, from <http://ccc.domaindx.com/zaila/derasatzaki4.asp>
- Abdu, J.** (2009). Al-Mar'a fi al-riwayya al-tarikhiyya al-falastiniyya. *Majalat al-Jana*, 96-108.
- Abdu, J.** (2008). *Al-Jam'iyyat al-nisa'iyyah wal nasawiyah fi manatiq 48*. Haifa: Mada al-Karmel - Al-Markaz al-Arabi lil dirasat al-Ijtima'iyya al-Tatbiqiyya.
- Abdu-Odeh, R.** (1994). *Thawra 'ala al-samt*. Da'irat al-Thaqafah al-Arabiyya: Wazarat al-Ma'arif wal Thaqafa.
- Al-Manasra, E.** (2003). *Mawsu'at al-fan al-tashkili al-falastini fi al-qarn al-'ishrin*. Amman: Dar majdalawi lil nashr wal tawzi'.
- Al-Sabbah, S.** (1992). *Fi al-bad'i kanat al-untha*. Kuwait: Dar Suad al-Sabbah.
- Al-Samman, G.** (n.d.). A'asir fi hayat imra'a sharqiyya. In *I'tirafat: Al-Wajh al-Akhar li Kawkaba min al-Mubdi'in al-'Arab*. Ramallah: Mu'asasat al-Yarmuk lil thaqafa wal I'lam.
- Bayoumi, N.** (1998). Al-makbut fi al-zaman al-maktub. In H. al-Sadda (Ed.), *Aswat badila: Al-mar'a wa al-'irq wa al-watan* (H. Kamal, trans.) (pp. 13-30). Cairo: The Supreme Council of Culture.
- Bedaya ... ma'a al-fanana al-tachkiliyya Ruba Hamdan. (2007, March 4). *Bokra*. Retrieved May 1, 2009, from <http://www.bokra.net/?cGF0aCUzRGFydGJbGULmJZpZCUzRDlyNDgz>.
- Bin Samhoun, D.** (2007, August 3). Hadir gha'ib fi tamra - Mu'aliqoun samidoun. *Bettna.com*. Retrieved May 17, 2009, from <http://www.bettna.com/news4/showArticleLocal1.ASP?aid=2792>.
- Hill-Collines, P.** (1991). *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York & London: Routledge.
- hooks, B.** (2000). *Feminism is for everybody: Passionate politics*. Cambridge, MA: South End Press.
- Jara'im bil chocolatah 'ala alawah zujajiyah. (2007, October 17). *Al-Akhbar*. Retrieved December 15, 2009, from <http://www.al-akhbar.com/ar/node/50428>.
- Khadir, J.** (Spring 2007). Ma ba'da al-tantura/ma ba'da Awchvitz: Al-idiyolojiya al-jinsiyya wa al-sadma wa (la) kitabat al-nakba. *Mada Akhar - Majalat Fikriyya Thaqafiyya* 3, 71-100.
- Mona Hatoum. (n.d). *Darat al-Funun: The Khalid Shuman Foundation*. Retrieved May 17, 2009, from http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/1.htm.
- Muslimani, M.** (2007, July). Al-nakba fi al-khitab al-thaqafi al-falastini: Al-fan al-tachkili namudhajan. *Majalat Haq al-Awda*, 24, 11-22.
- Odeh, A.** (2007). *Ahlam bil huriyya*. Ramallah: Muwatin.
- Ohlin, A.** (n.d.). Home and away: The strange surrealism of Mona Hatoum. *Darat al-Funun: The Khalid Shuman Foundation*. Retrieved May 17, 2009, from http://www.daratafunun.org/main/activit/curentl/mona_hatoum/2a.htm.
- Said, E. W.** (2000). The art of displacement: Mona Hatoum's logic of irreconcilables. In M. Hatoum, *The entire world as foreign land* (pp. 7 - 17). London: Tate Gallery.
- Salam al-Khalidi, A.** (1978). *Jawlah fi al-zekrayat bayna lubnan wa falastin*. Beirut: Dar al-nahar lil nashr.
- Toubia, A.** (1966). *Abir wa Majd*. Beirut: Matba'at qalfat.
- Zubaydat, I.** (2009, March 5). Iktishaf Karima Abboud awwal musawira fi falastin. *Asharq al-Awsat*. Retrieved May 17, 2009, from <http://aawsat.com/details.asp?section=19&issueNo=11055&article=509613&feature=1>.

الرسم في أميركا كعربية أميركية بعد ١١ أيلول

وجهة نظر فنانة

هيلين زغيب

كل شيء تغير بعد أحداث ١١ أيلول المأساوية. وقد أدركت كم كثر التعبير عن هذا الشعور وفي حالات كثيرة ومختلفة، إن في أميركا أو في العالم العربي.

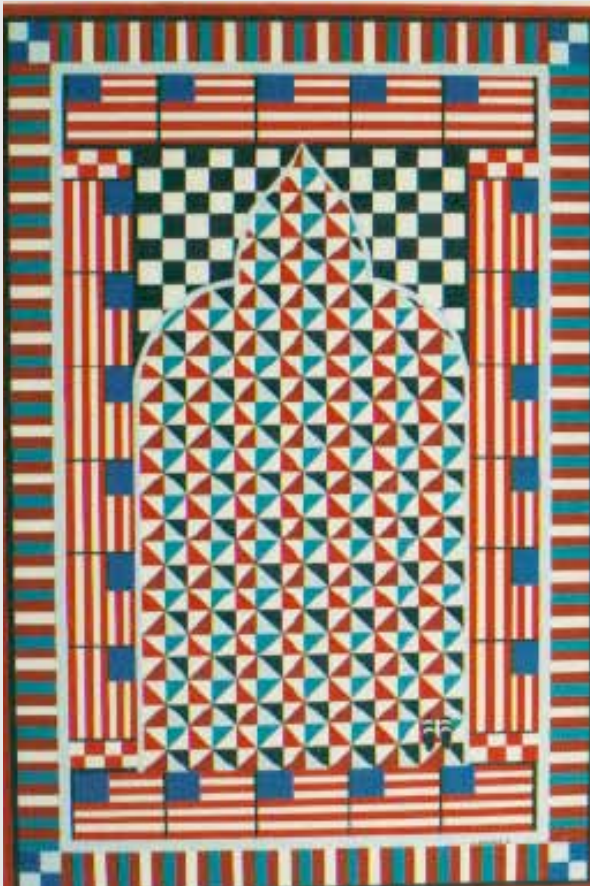
في هذه الأثناء، بدأت أنظر إلى خلفيتي كلبنانية-أميركية وإلى ما كانت تعنيه لي تلك الهوية، أنا المقيمة في أميركا في أعقاب أحداث ١١ أيلول. كما تولد لدي شعور جديد بالاهتمام برحلة والدي كمهاجر آت من لبنان إلى نيويورك عام ١٩٤٦. نشأت وأنا وعائلتي نستمع إلى حكايات عن لبنان وسوريا، بيد أنني ما طلبت منه أن يكتب لي تلك الحكايات إلا حين قررت أن أجسدها رسمًا. أسميت هذه

وبالنسبة لي، كفنانة عربية أميركية مقيمة في واشنطن العاصمة قبل أحداث ١١ أيلول وخلالها، شكلت أحداث ذلك اليوم مفترق طرق لي ولعملي، معلنة نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى في أن معًا.

وفي ظل النماذج المنمطة، والتعميمات، وروح التهميش الجديدة التي لا بد من مجابقتها، ما كان مني إلا أن استخدمت عملي مرآة تعكس هي الأخرى هذه التغييرات. فقبل ١١ أيلول، عملت على إبتداع رسوم تشكل منصة للحوار وتشجع على التفاهم المتبادل بين الشرق والغرب. ومع أنني كنت لا أزال أتطلع إلى توسيع نطاق هذا الحوار، تملكني شعور طارئ بضرورة أن أعيد تحديد معنى أن أكون عربية-أميركية وبكلماتي أنا، لا وفقًا لوجهة نظر مشوهة ومضللة يقدمها الآخرون وتبثها وسائل الإعلام.

أول رسم أعدته لأرد مباشرة على أحداث ١١ أيلول ولأتطرق إلى إعادة النظر الجديدة هذه في المعنى الذي يحمله بنظري أن يكون المرء عربيًا-أميركيًا، كان لوحة اسمها «سجادة صلاة لأميركا»

Prayer Rug for America. في هذه اللوحة، استخدمت رموزًا من الفن الإسلامي، والعلم الأميركي لأشكال توليفًا واتحادًا بين هذين العنصرين المختلفين في الظاهر. كما اكتفيت في لوحتي باستعمال تدرجات اللون الأحمر والأبيض والأزرق لأشدد التركيز على تجسيد سجادة الصلاة تجسيدًا بارزًا وتصويريًا. ومع أنني لست بمسلمة، ارتأيت أن أصور سجادة الصلاة كرمز للإسلام إذ بدا أن هذا الديانة نفسها كانت سبب تلك النظرة السلبية لهذه القضية في وسائل الإعلام. ومع هذه اللوحة، أملت أن أخلق مجالًا روحيًا يدخل إليه المتفرج ويتأمل.



«سجادة صلاة لأميركا» - غواش على الكرتون المقوى



تحضير الكبة صبيحة يوم الأحد، غواش على الكرتون المقوى، ٢٠ X ١٥



«مشوار إلى العين»، غواش على الكرتون المقوى، ٢٠ X ١٥

المجموعة «حكايات رواها لي والدي»
Stories My Father Told Me. هذه القصص الواحدة
 والعشرين غطت كل سنواته التي أمضاها في سوريا
 ولبنان، وقصصًا عن العائلة والتقاليد، وبطبيعة الحال
 وصوله إلى أميركا.

احتضنت واشنطن العاصمة أول معرض لهذه المجموعة.
 وقد علّقت كل لوحة مع الرواية المناسبة لها جنبًا إلى جنب
 بحيث يتمكن المتفرج ليس من النظر إلى اللوحات فحسب
 وإنما يستطيع أيضًا قراءة الرواية بكلمات والدي. وقد أثبتت
 القصص واللوحات عن قدرتهما معًا على إحلال توازن
 قوي مع الصورة السلبية السائدة عن العرب-الأميركيين
 في الإعلام في أعقاب ١١ أيلول. أملت أن تتمكن على الأقل
 من أن تشكل نقطة انطلاق لحوار صادق.

في السنتين اللتين تلتا أحداث ١١ أيلول، اجتاحت الولايات
 المتحدة العراق. وهذه الحرب التي كانت فكرة سيئة
 ومأساوية، مرة جديدة، أثرت على عملي. بدأت بمجموعة
 جديدة من سجادات الصلاة في معارضة مباشرة للحرب
 في العراق. مع هذه اللوحات حاولت مجددًا أن أخلق مكانًا
 يعكس التأمل الروحي والسلام. هذه المجموعة ما زالت
 مستمرة اليوم.

ومع استمرار الحرب، استمرت الصورة السلبية المرسومة
 عن العرب في وسائل الإعلام. هذه الصورة المشوهة عن
 العرب دفعتني إلى خلق مجموعة جديدة من اللوحات
 أسميتها «تغيير التصورات». وقد اخترت أن أركز على
 المظهر الخارجي للنساء ولا سيما منهن أولئك اللواتي
 يرتدين العباءات. وهنا أيضًا بدا لي أن السلبية وسوء الفهم
 المحيطين بمسألة ارتداء العباءة يصدمان. فقد صورت
 العباءة كعلامة إضافية عن قمع النساء وإخضاعهن، كلعنة
 لمعظم وجهات النظر المعاصرة الغربية عن النساء. في
 «تغيير التصورات» *Changing Perceptions* استخدمت
 صورًا وعناصر لفنانين غربيين معروفين، مثل بيكاسو،
 ومونديريان، وليتشنستاين ودمجتها مع العباءة السوداء
 التقليدية لأقوض هذه النماذج المنمطة السلبية وأستبدلها
 بروح من الفكاهة والقوة بدلًا من روح الحبس بحسب ما
 يراها معظم الغرب.

في العام ٢٠٠٦، عازمت على العودة إلى لبنان للمرة الأولى



«صلوات من أجل الشعب»، غواش على الكرتون المقوى، ٨١ X

٢٥

منذ ترحيلنا عام ١٩٧٦. ولكن لم يُكتب لعودتي أن تتم إذ بدأت الحرب مع إسرائيل. مرة جديدة، وفي معالجة لهذه الأحداث المروعة، أعددت مجموعة جديدة من اللوحات أسميتها «نساء باكيات». غرار مجموعتي «تغيير التصورات» اقترضت في هذه اللوحات أيضًا عناصر من فنانيين غربيين معروفين دمجتها مع

العباءة السوداء، ولكن في هذه اللوحات حاولت أن أعكس عذاب المرأة ومعاناتها، وهو شعور كنت أحس به أنا أيضًا.

عام ٢٠٠٨، أرسلت إلى الضفة الغربية في فلسطين كمندوبة ثقافية من وزارة الخارجية في الولايات المتحدة للعمل مع ثلاثة عشرة فنانة فلسطينية. أمضيت شهرًا في فلسطين، وفي تلك الفترة أقمنا معرضًا لعمل الفنانات وعرضنا الأعمال في مركز خليل سكاكيني في رام الله. أما موضوع المعرض فقد كان يرتكز إلى فكرة الأمل والتطلع إلى غد أفضل. وقد حافظت هؤلاء النساء، ويا للعجب، وعلى الرغم من ألمهن في حياتهن اليومية، على روح الأمل بحياة أفضل تنتظرهن. وقد تم تجسيد هذا الواقع في لوحة معينة صورت فيها الفنانة جدار الفصل في الضفة الغربية كأنها تمزقه وهو ستارة.



«نساء باكيات»، المجموعة ٢،#، غواش على الكرتون المقوى، ١٥ X ٢٠

بعد عودتي إلى واشنطن، باتت معظم أعمالي تعكس ما كنت قد شاهدته في فلسطين. فقد ألهمتني الزخرفة الجميلة النابضة بالحياة التي تشتهر بها النساء الفلسطينيات. ومع نسخي المرسومة عن زخرفاتهن، ابتدعت جدار الفصل الخاص بي. أردت أن أعبر عن المفهوم بأن كل قرية تشتهر بنوع محدد من الزخرفة أو التطريز تتوارثها الأجيال جيلًا بعد جيل وتورثها الأمهات لبناتهن. ويمكن للإنسان أن يحزر من أين يأتي الآخرون من الزخارف التي على أثوابهم. فجدار الفصل قد فصل بحق الشعب عن أرضه وقراه، وفي بعض الحالات، تم تدمير قرى بكاملها. وقد ضمت لوحتي، «جدار آخر» *Another Wall* أربعة



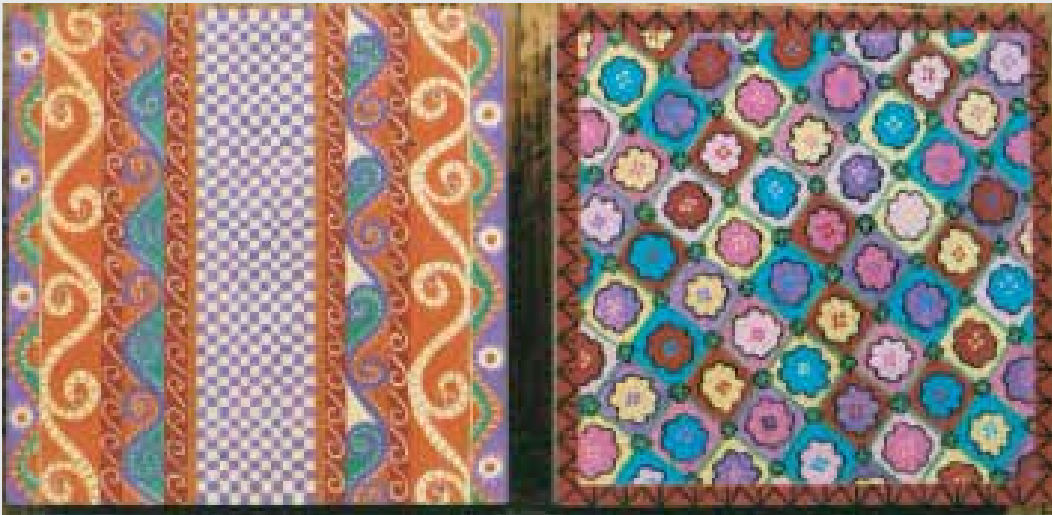
«نساء باكيات»، المجموعة ١، غواش على الكرتون المقوى، ٢٠ X ١٥

وعشرين مربعاً بقياس ٦ X ٦ إنشاً مربعاً مخيطة وملونة مع بعضها، أملت أن ألقت بها النظر إلى ما يتسبب به جدار الفصل بالشعب في فلسطين.

وعلى الرغم من أن عقداً من الزمن تقريباً قد انقضى منذ أحداث ١١ أيلول، أجدني ما زلت أحاول أن أحدد ما يعنيه لي أن أكون عربية-أميركية، أقيم وأرسم اللوحات في أميركا. فأنا ما زلت أصبو إلى موضوعات العالمية والروحانية في عملي إلا أنني ما زلت أدقق في هويتي، التي تنهل من حضارتين، كل منهما تحمل أفكاراً مغلوبة عن الأخرى.

هيلين زغيب Helen Zughaib، رسامة لبنانية-أميركية تقيم وترسم في واشنطن العاصمة. أدرجت أعمالها في مجموعات مكتبة الكونغرس، وفي المتحف الوطني العربي-الأميركي، والبنك الدولي، والبيت الأبيض.

البريد الإلكتروني: Hzughaib@aol.com



«حائط آخر»، تفصيل رقم ٢، كتاني، مع وجود قطب، ٦X١٢ غواش على قماش

اعترافات الزوجة المجنونة

دراسة عن دور المرأة المجنونة في فيلم *أسد فولدكار «لما حكيت مريم»*

دانا حديب عيدو

هي يائسة، ملؤها المرارة، تؤمن بالخرافات، وهي منبوذة جنّ جنونها وفوق هذا كله، هي ميتة. إنها مريم، راوية القصة في فيلم «لما حكيت مريم» *When Maryam Spoke Out* لأسد فولدكار الذي أنتج عام ٢٠٠١ (Assad Fouladkar's 2001)، وهي رغم ذلك مصدر المعلومات الوحيد المتوفر للمشاهدين. من غرفتها الصغيرة الفارغة في العيادة حيث هي محتجزة، وحيث تتلقى علاجها النفسي، تكسر مريم صمتها لتروي قصة زواجها الفاشل وانهيائها التدريجي، الذي أدى في نهاية المطاف إلى موتها. يروي هذا الفيلم الذي اعتمد العامية اللبنانية لغة أساسية، قصة نضال مريم ومعاناتها، هذه الشابة التي نبذها زوجها الحبيب وأدانها سائر المجتمع لا لسبب سوى عقمها. ومن جهة أخرى يحقق الفيلم، وهو من إخراج فولدكار، العدالة لمريم المدانة والمرغمة على التزام الصمت من خلال عرض وجهة نظر المرأة وطرح المعضلات التي عاشتها وهي تحاول التكيف مع القوانين القاسية التي وضعتها المجتمعات العربية المعاصرة.

باختصار، يروي فيلم «لما حكيت مريم» قصة زياد ومريم، وهما ثنائي أنعم الله عليه بالفرح، يكتشفان بعد مرور ثلاثة أعوام على زواجهما أن مريم عاقر. في البداية، يظهر زياد متعاطفًا، فيؤكد لمريم أنه يحبها على الرغم من عقمها. ومع أن مريم استشارت عدة أطباء أجمعوا كلهم على عقمها، فهي لا تستسلم بسهولة. بعدها، تقنعها والدتها الساذجة بزيارة أبو الفرج، وهو شخص يسود الاعتقاد بأنه يتمتع بقوى خفية وقد يتمكن من إيجاد العلاج باستخدام نوع من السحر أو الرقية. في هذه الأثناء، يبدأ زياد بالتفكير في التبرني كأحد الخيارات. إلا أن والدته سرعان ما تتدخل، شارحة لابنها أن التبرني يتعارض والشريعة الإسلامية وأنه يحق له أن يرزق بطفل من صلبه، لا سيما وأنه ليس هو من يعاني من العقم. كما تشرح والدته زياد لمريم أن زياد لم يفترق عنها بداعي الشفقة فحسب، وهو له الحق بأن يرزق بطفل من لحمه ودمه حتى ولو أدى ذلك أن يتزوج بامرأة أخرى. ففي ثقافة تحترق المرأة العاقر وتعتبرها ناقصة، تبدأ فكرة الطلاق بالتغلغل شيئًا فشيئًا في نفس زياد الذي يبدأ بالتلميح لمريم عن الأمر. وأمام العجز عن الإفلات من الضغوط العائلية والاجتماعية المتزايدة وخوفًا من خسارة حب زياد، تقبل مريم أن يتزوج من امرأة أخرى يمكنها أن تحمل ابنه. ومريم، وبقناعة منها أن زواج زياد بامرأة أخرى لا هدف منه إلا إنجاب طفل، وأنه سيعود إليها حين تنتهي المهمة، ترافق زياد لاختيار عروس حتى أنها تحضر حفل زفافه. إلا أنها سرعان ما تدرك أن زواج زياد حقيقي ومؤلم كطلاقها، لا سيما حينما يتبين أن زوجته الجديدة ثريا حامل. وفي عالم حكم عليها بالوحدة، تجد مريم في حبها غير المشروط لزياد علة لوجودها. إلا أن الخيبات التي يسببها تخلي زياد عنها وموت والدتها وكون أبو الفرج مجرد مشعوذ تدفعها تدريجيًا إلى الجنون. بعدها، ترسل مريم إلى الحجز في مصح عقلي محلي فتأتي ردة فعلها قرارًا بالانقطاع عن الكلام معتبرة أنه لا جدوى منه. وبعد فترة وجيزة، تموت مريم، تاركة لزياد شريط فيديو ورسالة تطلب فيها منه أن يغسل جسمها ويدفنه بحسب التقاليد الإسلامية.

مع أن قصة «لما حكيت مريم» تتوافق مع الحكمة الكلاسيكية لقصة امرأة مجنونة تعود إلى رواية المأساة اليونانية القديمة *Medea* التي كتبها يوريبديدز Euripides على الأقل، إلا أن التجسيد الحديث نوعًا ما لحبكة الفيلم غير اعتيادي، إذ يخلف ردة فعل قوية تشبه التحدي. بعبارة أخرى، هذا العمل

يمنح صوتاً للمرأة المجنونة التي يتم إسكاتنا عادة والتي، في غالب الروايات الخيالية التي كانت تظهر فيها على أنها شبيهة الوحشة الصامتة (بيرتا Bertha) في «جاين أير» *Jane Eyre* من تأليف برونتي Brontë، كانت قصتها تظهر من خلال وجهات نظر شخصيات أخرى. ولكن في فيلم «لما حكيت مريم»، ما عادت مريم تقدم كضحية مكتومة الصوت، وككائن بشري مبعد لا بل تعطى فرصة التعبير عن آرائها وتروي قصتها من وجهة نظرها «المجنونة».

أمل أن أتمكن، في ما يلي، من تحليل الدور المميز الذي تلعبه المرأة المجنونة في فيلم «لما حكيت مريم» وأن أبين كيف أن الفيلم يخلق إشكالية من مفهوم الجنون، لينقل في السياق ذاته التضارب في قلب المجتمعات التي تطغى فيها السلطة الذكورية. ففيلم «لما حكيت مريم» لا يمنح مريم صوتاً لتعبر عن رأيها فحسب، بل في الواقع، يمنح هذا الفيلم بطلته فرصة مواجهة الجمهور ومخاطبته بكل ما للكلمة من معنى. فمريم تتحدى في عدة مشاهد من الفيلم، المفهوم العام عن الجنون من خلال التعبير بوضوح ككائنة بشرية لا تتحكم بأعمالها فحسب وإنما، وهذا هو الأهم، يمكنها أن تتحكم بنظرة الجمهور لها.

أولاً، تعترض شخصية مريم على المفاهيم المبجلة حدّ التقديس وعلى الانحيازات والمحاباة الاجتماعية التي يتم اللجوء عادة في إطارها إلى عرض عمليات بناء المعنى التي تنخرط فيها الشخصيات الأخرى في الفيلم وذلك بغية تمثيل المرأة. في الواقع، من بين آثار الأيديولوجيا أذكر جعل العلامات الثقافية (وبالتالي المتغيرة) تبدو طبيعية، وبالتالي غير قابلة للنقاش (Barthes, 1992). على سبيل المثال، يُنظر إلى النساء العاقرات في مجتمع كالذي تعيش فيه مريم نظرة دونية تنم عن الاحتقار ويصنفن بأنهن ناقصات وكأن هذه الآراء والأحكام طبيعية ولا تقبل الجدل. إلى ذلك، غالباً ما تجسد الأفلام بعض الممارسات العقائدية التي تركب فيها شخصية المرأة على أساس أنها «أبدية، لا تتغير، جوهر، أو مجموعة من الصور والمعاني الثابتة» (Kuhn, 1993, p. 77)، وهي أفكار تحاول مريم، بلا هوادة، الطعن بها والإفلات منها. في فيلم فولدكار، نرى عقم مريم يحولها إلى منبوذة تنعتها عائلتها وأفراد المجتمع «بالناقصة». وفي حديث عميق تجريه والده زياد مع ابنها، تستخدم استعارة جزء من كل للدلالة على مريم: فمريم في عيني حمايتها هي «جسم ناقص» «أي جسمها ناقص». إن استعمال هذه الاستعارة التي تسلط الضوء على ناحية مهمة من شخصية وهمية، يبين كيف أن مريم ونتيجة لعقمها ما عاد ينظر إليها ككائن بشري كامل. فقد باتت مريم تكنى باستمرار بجزء وحيد من جسمها، وكيانها كله بات يختزل ولسوء حظها بجسمها، الذي استعويض عنها كلها به في نهاية المطاف. ووالدة زياد، شأنها شأن آخرين في مجتمعها، تؤمن أن العقم يعني النقص. وهذا التحديد للعقم ما هو إلا نتيجة الأيديولوجيا الراسخة التي تسود طريقة تفكير الناس وتجعل هكذا أفكار تبدو طبيعية ومشروعة. نتيجة لذلك، إن النظرة العامة إلى مريم، سواء من مجتمعها أو من عائلتها، تصبح مشروطة بالقيمة المعطاة لنقصها البيولوجي.

على الرغم من اتهام المجتمع لها، تتحدى مريم الصورة الثابتة للمرأة الناقصة التي وضعها لها مجتمعها وتقدم نفسها ككائن مفكر له أفكار معقدة ومنطقية. وبوجه أخص، تناضل مريم لتظهر أن عقمها لا يجعلها مجرد شخص مبعد ومجنون (صلة غالباً ما تنثار في مجتمعها الذكوري). بل على العكس، تعرض الناحية المعقدة والنفسية من شخصيتها. حتى أنها تصعق المشاهدين بوعيا لحالتها الذهنية غير المستقرة، لا سيما حين تقر في لحظة من اللحظات بأنها قد عانت من انهيار عصبي ما اقتضى معالجتها في مؤسسة طبية. ومن خلال الحديث عن انهيارها العصبي، تلتفت مريم الانتباه إلى وعيها لنفسها وإدراكها لحالتها وتظهر للمشاهدين أنها ليست مجرد امرأة مجنونة وضعت في مصح، إنما هي مدركة لحالتها تمام الإدراك.

كما نرى انعكاس شخصية مريم المعقدة في مشهد مؤثر جداً قرابة نهاية الفيلم، حيث تتحدث إلى زياد وتدعوه بمرارة «يا مجنون!». في قولها الساخر هذا، إذا بمريم المجنونة، المحتجزة في مصح عقلي تنعت شخصاً آخر بالمجنون. للمرة الأولى، لا تنادي مريم زياد باسمه، كلماتها عميقة ومحيرة تأسر لأنه من غير الاعتيادي بالنسبة لشخص مجنون أن ينعت الآخرين بالمجنون. إذا كان زياد مجنوناً، حينها بما تنعت مريم، هي المريضة في مصح للأمراض العقلية؟

في الواقع، إن مريم إذ تنعت زياد بالمجنون، تتحدى التعريف العام للمجنون، وتدعو إلى إعادة النظر بالكلمة. وهي تجعل من مفهوم الجنون إشكالية، وتظهر أنها كلمة تحتل أكثر من معنى: إذا كان الجنون يعني فقدان الصواب فحينها أي فعل يكون أبعد عن الصواب من إدانة شخص بسبب عقمه؟ فحب مريم غير المشروط لزياد وعدم قدرتها على تقبل زواجه بامرأة أخرى هي ردود فعل منطقية ومتوقعة من امرأة انفطر قلبها. ويمكن القول إن العمل الوحيد المنافي للعقل الذي يصادف أنه حقيقة تأقلمت مع مجتمع مريم، هو رمي الطلاق على امرأة أو الحكم عليها جراء حالتها البيولوجية كما حكم على مريم. بتصريحها الساخر، ترسم مريم خطأً يفصل بينها وبين باقي أفراد مجتمعها، فتسمح بذلك لنفسها أن تشكل، من وجهة نظرها كمنبوذة، بالمعايير الاجتماعية والقوانين التي تعتبر عادة طبيعية.

بالتالي، تثار عدة أسئلة حول حالة مريم العقلية. وعلى الرغم من كونها في مصح للأمراض العقلية، يتبين لنا أن وجهة نظر مريم في معظم المشاهد صحيحة ومقنعة، كما يبدو أن هناك ضرباً من الحقيقة في جنونها، لا سيما في نقدها الضمني للإيديولوجية الاجتماعية السائدة. بالتحدث إلى زياد ونعته بالمجنون، تتوجه مريم بطريقة غير مباشرة إلى المجتمع البطريك الذي تجسده شخصية زياد. كما أن كلمات مريم تنبع من قلب امرأة حانقة وغاضبة تتأكلها الخيبة، عانت من قوانين ذكورية مجحفة ظالمة. ونتيجة لذلك، تصبح مريم، تماماً كبريتا، المجنونة الشهيرة في فيلم شارلوت بروننتي، «بديلة الظلم المقموعة» (Gilbert, 1979, p. 360) التي تجسد صوت كل امرأة مقموعة تعيش تحت نير ضغوط السلطة الذكورية. بالتالي، إن شخصية مريم المجنونة في الفيلم هي أداة أدبية متعمدة تستخدم للطنن وقهر التفكير السائد ولإظهار أن مفاهيم من مثل الصواب والجنون هي مجرد كلمات ملتبسة تستخدم لنعن الناس وتصنيفهم في محاولة تهدف لحفظ النظام الاجتماعي.

إلا أن فيلم «لما حكيت مريم» لا يدفعنا إلى كره زياد أو حتى إلى لومه على موت مريم؛ في الواقع، يقدم الفيلم زياد كشخصية محورية تستسلم لضغوط مجتمعها فهو يختار أن يعيش حياته «كما يفترض به أن يعيشها». بالنسبة إليه، يبدو الزواج بامرأة أخرى الخيار الطبيعي الوحيد المتاح لرجل امرأته عاقر. وليس من باب الصدفة أن يعمل في مركز للخدمات الطباعية. في الواقع، إن عمل زياد هو انعكاس ملموس لحياته. بعبارة أخرى، حياة زياد هي نسخة عن الحياة التي أعدها له كل من والدته ومجتمعها بشكل عام. تماماً كعمله حيث لا مجال للفردية أو للإبداع، نرى حياة زياد صورة ثابتة تنسخ حياة أشخاص آخرين وتوقعاتهم. وهو لا يرى خياراً آخر غير تقبل الحياة التي تم تصورها له.

وإذا كان يجوز إلقاء اللائمة على زياد فالسبب الوحيد هو كونه غير فاعل حيث استسلم بلا نقاش للقوانين المقولبة المطبقة في مجتمعه ومن دون إعادة النظر فيها. على سبيل المثال، يختار الزواج بامرأة أخرى من دون التفكير حتى في ما إذا كان قراره هذا يناسب كليهما، أو ما إذا كان يؤدي مشاعر مريم ويؤثر على حياتها. إلا أن زياد لا يدرك هذا الواقع إلا عند وفاة مريم. وحينها فقط يعترف بها على أنها زوجته بعد أن كان قد تجنبها لفترة طويلة. والدموع التي يذرفها في نهاية الفيلم توقعه

أخيراً ليعيد النظر بمعتقداته وبمجتمعه وحياته. حينها يدرك زياد حقاً الدور المهم الذي تلعبه مريم في حياته. ولسخرية القدر، أن زياد لا يستفيق ويشعر بالندم إلا بعد موت مريم.

وأخيراً وهي النقطة الأهم هي أن مريم تجابه المفاهيم التقليدية حول نظرة وسلطة الذكور في مجتمع أبوي ينظر عادة إلى المرأة كشيء يخضع دائماً للتمييز. تتحدى مريم القوانين السائدة في مثل هذا المجتمع وتحاول الرد في مشاهد قص الرواية. وهي ترفض البقاء مجرد صندوق للفرجة - ما هو معروض - وتقرر أن تمسك بزمام الأمور. ومع أن اللقطات القريبة المتهاودة تبين عادة المرأة كغرض يتم تصويره فإن اللقطات المتهاودة لمشاهد قص الرواية في «لما حكيت مريم» تتحكم بها وتوجهها مريم نفسها. في المشهد الخامس والأخير من قص الرواية تمسك صاحبة الشكوى بألة التحكم عن بعد وتطفئ الكاميرا التي كانت تروي القصة أمامها وتسجلها. في شريط الفيديو الذي تصوره مريم، ترد نظرة المجتمع بينما تنظر مباشرة إلى عدسة الكاميرا وتوجه إليها الكلام. بالتالي، تتحكم هي بنظرة المشاهدين لأنها لا تكتفي بمواجهة الكاميرا بملء إرادتها وبالخضوع لتحديقهم فحسب إنما أيضاً تقرر كيف وكم يجب أن تدوم فترة تحديق المشاهدين. إلى ذلك، تتحدى مريم مفهوم الجندر المتعارف عليه من خلال شخصية زياد. ورغم أنه يتبين أنها تتحدث إلى زياد طيلة مدة الفيلم، يبقى زياد غائباً عن كل المشاهد التي تقص فيها روايتها وبالتالي يلتزم بالصمت. والمثير للاهتمام هو أنه يبدو أن مريم تكلم الشخص الذي أدانها والذي كان عليها في السابق أن تحترم قواعده إلا أنها أيضاً، وفي الوقت نفسه، تسكته بطريقة غير مباشرة. بالإضافة إلى ذلك، أن مشاهد سرد الرواية لا تتضمن لقطة مقابلة لمن تتحدث إليه مريم (زياد) ما ينقل التراتبية المعكوسة التي تنشئها مريم بصورة خفية بينها وبين زياد، وترفض مريم أن تكون هي الضحية، فإن لم تتمكن من التحكم بحياتها، يمكنها على الأقل التحكم بالثوابت في قصة حياتها.

في فيلم «لما حكيت مريم» تكسر مريم الحواجز وتقدم نفسها على أنها ضحية ممارسات ذكورية ظالمة - وهي إذ ترفض مصيرها البائس، تختار أن تكسر صمتها وأن تتكلم لتموت بعدها، حتى موتها يتخذ شكل فعل تحرر قوي تقوم به بإرادتها بغية الفرار من حواجز عالم غير عقلاني لا يمكنها الانتماء إليه. وإذا لم يكن بمقدور مريم اختيار حياتها البائسة، فقد كان لها على الأقل حرية اختيار مصيرها.

«لما حكيت مريم» فيلم يسبر بمهارة أغوار المساحات بين الجنون والصواب، بين الذكر والأنثى، بين الحياة والموت. وهو يدقق جيداً في المعتقدات الأبوية الاجتماعية التي تعتبر غير طبيعية وثابتة لا تتبدل من خلال رواية لا يمكن الإعتماد عليها، مريم. بيد أن أهمية هذا العمل تكمن ليس في توافقه مع حبكة القصة الكلاسيكية حول المرأة المجنونة في العملية، لا بل في الأسلوب الخاص الذي تتميز به تركيبية الحبكة كأن تصبح المرأة المجنونة نفسها محور الاهتمام في مقابل الشخص المبعد والذي يتم إسكاته. فشخصية مريم القوية تثير أسئلة مهمة حول حالة المرأة المهمشة في المجتمعات البطريركية وتظهر أن العالم لا يتألف من واقع واحد أو من نسخة واحدة عن الحقيقة إذ للحقيقة دائماً جانب آخر.

دانا حديب عيدو Dana Hodeib-Eido، الحائزة على ماجستير،

تدرّس في قسم اللغة الإنكليزية في الجامعة اللبنانية الأميركية (بيروت).

البريد الإلكتروني: dana.hodeib@lau.edu.lb

مراجعة كتب

«رسائل إلكترونية من شهرزاد» **E-mails from Scheherazad** بقلم مهجة كهف Mohja Kahf مطبعة جامعة فلوريدا University Press of Florida. غاينيسفيل Gainesville، ٢٠٠٣. ١٠٢ صفحة (غلاف). ١٢,٩٥ \$

تنقيح سيران حرب

تنسج مهجة كهف في شعرها وبمهارة خيوطاً من تفاصيل واقعها المعيش، من خلال نظرة شاملة، عابرة للأوطان. تراها تتحدى النماذج المنمطة للمرأة المسلمة، والعالم العربي، وأميركا، والشرق الأوسط بأسلوب يتسم بالفكاهة والغضب كما المواجهة. إضافة إلى مجموعتها الشعرية، «رسائل إلكترونية من شهرزاد» *E-mails from Scheherazad* ألّفت كهف رواية واحدة، وحكايات صغيرة، وقصصاً واقعية إبداعية، ومقالات كما كتبت في النقد الأدبي. هذا وتنشر كهف قصائد ومقالات ترسلها إلى الموقع الإلكتروني «أستيقظ يا مسلم!» *Muslim WakeUp!*

وتجدر الإشارة إلى كونها سورية-أميركية، ومسلمة، وناشطة نسوية، وكاتبة. ما يجعل علاقتها معقدة بكيفية تصوير الإثنية العربية والأميركية والحياة الجنسية والذاكرة والإسلام. ينخرط عملها في إطار خلق ممارسات تسوي مشكلات إعادة تفسير التجارب الفردية والجماعية انطلاقاً من وجهات نظر هجينة ومتعددة. إن الطبيعة الحوارية التي تتميز بها كتابات كهف تنبع من إدراكها لضرورة مفاوضة مسائل الحداثة والتقاليد من خلال التشديد على الصلة الحميمة التي تربط بين استراتيجيات الكتابة المتعددة الاستعمالات القادرة على مقاومة شبكات السلطة المهيمنة.

بهذه الأشكال من المقاومة يعج أداء الكاتبة الشعري عند وصف صور الطبيعة العائلية والمجتمعية والشخصية في رسائل إلكترونية من شهرزاد. وها هو تنوع المواضيع المقدمة في الكتاب يعكس غنى هذه المناظر بما فيها موضوع الهجرة وصدمة ١١ أيلول و«أسرار» الحجاب، والمراجعة التاريخية وصراع الثقافات والرجولة العربية وثورة الجوّاري أو الحريم. ويمتد نطاق معالجة الكاتبة لهذه المواضيع من الفلسفي إلى الفكاهي: كلمات قرآنية، ومصطلحات أميركية، ومراجع من الكتاب المقدس وإسنادات وثنية، وآلهات آشوريات وبابليات، وعناوين أفلام مصرية، كلها تتمازج في عملها.

في قصائد كهف التي تعكس هذا الخليط الاستعراضي، نستشف استمتاع الشاعرة أيضاً بالتنوع المؤثر والهائل الذي تحتضنه الولايات المتحدة. ولكن موقفها الذي يمتدح هذا التنوع لا يعمي بصرها عن تجليات كره الأجنبي الذي بات أشبه بتيار جارف في أميركا ولا عن تفضيل هذه الأخيرة لمعايير «البيض» ونماذجهم الثقافية الطاغية. مثلاً في «لطيفة» تحتفل كهف فاذاً بها «تعلقنا كلنا على وركها، هذا الورك الذي يميل بعيداً، أمله أن تقتصد» (ص. ٢٣) من المساحات الضرورية لإعداد زفاف كوني مصطفى ومحمد سميت وتدرّيس عمر العظيم في مدرسة روزفلت الابتدائية. وعلى الرغم من هذه العلامات التي تدل على التنوع والحوار بين الثقافات، تنتهي القصة بقيام إحدى الشخصيات بالتشكيك بأصالة هذا النوع من الأمركة. في الحقيقة، حين يطلب شرطي من لطيفة، وهي واحدة من المدعويين إلى الزفاف أن تسأل الناس إبعاد سياراتهم لئلا ينالوا محضض ضيوط، تراها تقول: «حضرة الشرطي، أيمنكك الانتظار حتى ينتهي الزفاف...؟ فيقاطعها سائلاً: «أي زفاف هذا يا سيدتي؟ أنا لا أرى كاهناً. أين الكاهن؟» (ص. ٢٤). عبثاً تحاول أن تشرح له أن كل مراسم الزفاف لا تحتاج إلى كاهن ولكن لطيفة عجزت عن إيصال الرسالة إلى الشرطي الذي تعميه افتراضاته حول الأعراس الأميركية.

وتدقق كهف، من خلال قصائد أخرى كتبتها، مثل «غبار مسافر» *Voyager Dust*، و*The Skaff Mother Tells the Story* و*Word from the Younger Skaff* في تداعيات الانتقال إلى بلد جديد إما لاكتشاف فرص جديدة، أو للهروب من القمع التاريخي. مثلاً في «غبار مسافر» نرى أن لقاء بامرأة صينية تحمل ثيابها عطر تراب من الوطن يذكر الشاعرة بوالدها وبرائحة طريحها. فالبنسبة إلى الوالدة، ترمز هذه الرائحة للوعد «بلقاء جديد في دمشق/ في حلب» (ص. ١). إن إرث الذاكرة العنيد والدائم ينتقل إلى ابنها وابنتها اللذين يطاردهما «حلم العودة» بخلاف متحدرين آخرين من والدين مهاجرين

(ص. ١٥). وهذا الحلم يدفع «حفيده على مشارف الثلاثين من عمرها إلى العودة إلى منزل أجدادها والمطالبة بالحكايات المعلقة بالهواء كما الغبار» (The Dream of Return, p. 17).

بيد أن هذه العودة لا تنفي الأهمية التي يعلقها المهاجرون على البلد الجديد بينما يحاولون عبور الهوة بين عالمين لكل منهما ادعاؤه («المرور هناك» The Passing There «ص. ٢٠). وتزخر محاولات الشاعرة وعائلتها بعمليات المرور، بالمعنى الحرفي والمجازي، بغية شق الطريق أمام علاقتهم بما هو جديد وبما هو غريب. على وجه التحديد، تروي كهف حادثة من طفولتها في إنديانا في السبعينات حين قامت هي وشقيقها «باجتياز حقل،/ موسيقاه الذهبية ما كانت ملكنا. استمعنا/ إلى جوقات دوار الشمس وحاولنا/ أن نشعر كهوسيرس Hoosiers» (ص. ١٩) إن نقاوة هذه الجهود الآيلة إلى التأمرك لوثها عماتنا وأعمامنا الذين «أطعمونا المعجنات السورية.../ غنينا نشيد المناظر الطبيعية التي يذكرونها غب الطلب/... وفي المدرسة أعلننا الولاء،/ محاولين تجنّب الشعور وكأننا خونة» (ص. ١٩).

بالنسبة إلى كهف الراشدة، إن ردم الهوة بين التقليديين أو بين نشيدي سوريا والولايات المتحدة أمر ممكن من خلال إمكانيات الشعر الخلاصية اللامتناهية. فوظيفة الشعر هذه لا تقتصر على المملكة الفردية بل تعمل أيضاً على المستوى الجماعي لتقرب بين المجموعات التي تبعد في ما بينها المسافات الجغرافية بما في ذلك، «زارعي البذور والعارفين بالأعشاب والنساء اللواتي يعجن العجين والمزارعين بثياب العمل والسراويل». في فاييتفيل ودمشق (ص. ٦-٧) وبحسب كهف، هؤلاء الأشخاص الذين «يصدقون أموراً غير محتملة وخسيسة عن بعضهم البعض (ص ٧) سيكتشفون قواسم مشتركة في تجاربهم من خلال كلمات الشاعرة: «عزيزي، إنه الشعر،/ عزيزي، أنا شاعرة/ إنه قدرتي/ هكذا، هكذا، أن أقبّل/ ثنايا العينين والعينين/ كي تتمكن من التعرف إحداهما إلى الأخرى» (ص. ٧).

ومن المدهش كم يتميز شعر كهف بالمزاح وروح الفكاهة. نذكر على سبيل المثال «ثورة الجوّاري بحسب استرجاع ماتيس» تجسيداً لهذه المقاربة؛ فهي تصور في ثلاث لغات، الإنكليزية والعربية والفرنسية، ثورة الجوّاري التي أطلقت شرارتها ملاحظات امرأتين محجبتين في متحف. هذا وتشرح كهف بنبرة تراجيكوميدية، أن هذه الثورة هي نتيجة الظروف المقيدة المفروضة على المرأة في اللوحات. فهن يشعرون بظهورهن تؤلمهن، «نوع الآلام التي يعانينها من بلغوا الخامسة والسبعين من العمر» (ص. ٦٤) و«قفاهن... باردة من... البلاط الأزرق» (ص. ٦٥). نموذج آخر هو «المرأة ذات السمكة الذهبية» (تنضم إليهم بما أنها تعاني من داء الشقيقة بسبب كل تلك السنوات/ التي أمضتها جالسة تحقد بسمكتها الذهبية تسبح في دوائر» (ص. ٦٥). يحاول القوميون العرب والمنشقون الإيرانيون والناشطات النسويات الغربيات سرقة ثورة هؤلاء النساء ويتوقون للتكلم باسمهن. ولسخرية الأقدار «أن المنظمة الوطنية للنساء أبدت انزعاجها/ بعد أن لبس البعض... منهن الحجاب» إلا أنهم ما زالوا يريدون هؤلاء النساء وهن يعتلين المنابر كرموز للتنوع (ص. ٦٦). تواجه الجوّاري هذه الأشكال من الإسكات بما أنهن تعلمن من تجاربهن التاريخية أن يبقين في أذهانهن التمثيل الذاتي وقوة صوتهن. إلا أنهن لا ينكرن أهمية تعلم لغة الرجال؛ في الواقع تدرس إحداهن القانون و«تقاضي السراويل فتطردها من ملكية ماتيس ومن المتاحف» (ص. ٦٧).

بعض الموضوعات المعالجة في «الثورة» مثل الأهمية الكبيرة المعلقة على التمكين الذاتي للمرأة والمعرفة الذاتية ورفض التحول إلى سلعة تعالج بطريقة أفضل ويتم التوسع فيها في قصائد أخرى تساق على مستوى أكثر شخصية بل أكثر حميمية. وعناوين هذه القصائد معبرة جداً فهي تشمل: «النساء العجيبات»، «عزيزة نفسها»، «إلى بناتي الملكات» و«جسدي ليس أرض معركة لك». في «النساء العجيبات» على سبيل المثال، تطالب كهف بأجساد النساء وبكلمات تم التعبير عنها عنها بـ «لغة ثالثة: لغة الملكات» (ص. ٥١). ترى الشاعرة نفسها كناقلة محظية، وجائعة تدون تجارب هذه النساء الاستثنائية و«الوصفات السحرية... التي يخترننها/ في صدور... والدات جداتهم» (ص. ٥٢). هؤلاء النساء «السابحات في مياه خطيرة، المتحديات أسماك القرش...»، يتحدرن من نسب راسخ، من جانب الأم، في التقاليد الشرقية والغربية. هن «كهاجر العطشة وكسارة الضاحكة،/ وكزليخة فاتنات في رغباتهن، وكولادة زاهيات، وكهاريات،/ يمخرن عباب البحر، وكأستير في القصر،/ وكبينيولوبي في التمارض» (ص. ٥٢).

بالنسبة لكهف، تعكس حياة هؤلاء النساء خصائص «عزيزة على نفسها» التي تحافظ على كليتها وعلى قيمتها كشخص، رافضة أن «تقطع نفسها كبصلة،/ وهي لا تقشر نفسها وترمي القشور اليابسة» (عزيزة نفسها، ص. ٥٥) وهذه المرأة إذ تدرك قوة إيقاعها ودورها الطبيعيين «تعرف جغرافية جسمها وكيفية إعطاء التعليمات الجيدة للعودة إلى المنزل» (ص. ٥٥). هي ملهمة كل رجل، وامرأة وطفل. يقوي بمثلها وقوتها نساء كثيرات بمن فيهن شاعرات يطالبن باسترجاع جسمها من الضغوط المستعمرة والبطيركية الآتية من الجبهات والأسلحة الشرقية والغربية («جسمي ليس أرض معركة لك» (My Body Is Not Your Battleground", p. 59).

في هذا السعي إلى تحقيق الذات نجد في تجربة الشاعرة صدى لتجربة شهرزاد، بطله القصة التي أعطت المجموعة الشعرية عنوانها. في «رسائل إلكترونية من شهرزاد» تعيد كهف سرد قصة مختلفة عن زوجة شهريار. ها هي تعود من روايات قديمة لتعيش في هايكنساك، في نيو جيرسي؛ وتحصل على الطلاق وتتقاسم مع زوجها الوصاية على ابنتهما الصغيرة. هي «تعلم فن الكتابة الإبداعي في ولاية مونكلير/ و... [هي] ... في روايتها وجولة كتبها السابعة» (ص. ٤٣). وشهرزاد العصر الحديث، شأنها شأن كهف، ومن خلال قوتها في سرد القصص والكتابة، تحفز عمليات الدخول إلى دهاليز الذات. وبحسب ما تؤكد كهف: «إذا تظن أنك تعرف شهرزاد»، «وفجأة تجد نفسك/ تسبح في البحر نحو رصيف التطرف،/ طائرًا فوق وادي كل ما هو ممكن/ لتحط جناحك في حقل حيث تتصارع مع إبليس،/ الذي يبدل شكله فيتخذ شكل حبيبته،/ شكل الموت، شكل المعرفة، شكل الله،/ الذي يتحول وجهه إلى وجه شهرزاد، وفجأة تجد نفسك» (ص. ٤٥).

على غرار روايات شهرزاد وقصصها، تحمل مجموعة كهف الشعرية القراء على جناحها لتصل إلى «وادي كل ما هو ممكن» متممة بقراءتها المميزة والتلخيصية للهويات النسائية والنسوية والعربية والمسلمة والمسلمة الأميركية، والعربية الأميركية. في هذا الصدد، تشكل «رسائل شهرزاد الإلكترونية» إضافة غنية على مجموعة الأعمال التي أعدها كتاب يافعون عرب أميركيون يسعون إلى وضع الأدب العربي الأميركي على الخارطة الإثنية للإنتاج الأدبي في الولايات المتحدة. إن معالجة مسائل الهوية والعرقية والجنس والتحديد للذات، في هذا الكتاب تجعله يتماشى مع مخاوف الجيل الأصغر من النساء العربيات الأمريكيات مثل ناتالي هندال، سهير حماد وديما هلال. إلى جانب هؤلاء الكاتبات، لا تكفي كهف بإثارة إشكالية من افتراضات وتأويلات خاطئة لم يدقق فيها، لا بل تذيب عاليًا تعقيد الحدود العربية الأميركية.

سيران حرب Sirène Harb، أستاذة مساعدة في قسم اللغة الإنكليزية في الجامعة

الأميركية في بيروت

email:8h03@aub.edu.lb

النساء والإعلام في الشرق الأوسط: قوة من خلال التعبير عن النفس

Women and Media in the Middle East: Power through Self-Expression,

نعومي صقر Naomi Sakr. إ. ب. تورييس، I.B. Tauris، لندن ٢٤٨ صفحة. ٣٢ \$

تنقيح كايلين ويلسن - غولدي

أربعة إعلانات خدمات عامة تروج لمحو الأمية في قرية كفر مسعود في ريف مصر؛ ثماني مجلات نسائية نشرت بين الثورة الدستورية وحقبة بهلوي في إيران؛ عشرة أفلام ميلودراما (دراما غنائية) تبني صورة المرأة - الأمة المجازية بين الصراع العربي-الإسرائيلي والسياسات الإسلامية الأصولية؛ النضال من أجل حق المرأة في الاقتراع في الكويت بين الصحف الليبرالية والدينية؛ سبع صحافيات لبنانيات في حوار عن صنعتهم. يعبر كتاب النساء والإعلام في الشرق الأوسط: قوة من خلال التعبير عن النفس، في فصوله الأحد عشر، المنطقة الممتدة من المغرب حتى إيران ويضم مواداً تشمل الأفلام واللقطات التلفزيونية التي ترعاها الحكومة، والصحف مدى اختراق شبكة الإنترنت والمنظمات غير الحكومية والأفلام الوثائقية التي تنتجها معاهد الإعلام وصناعة التلفزيون. مثير هو التنوع الذي نجده في كتاب صقر، إلا أنه يفتقر إلى العمق. فلو كان هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من التقارير الصحافية الواجب تقديمها أعدها كاتب واحد - مع صور فوتوغرافية لنساء يعملن في أنحاء المنطقة، مثلاً - لربما قلنا إنها لفكرة ثاقبة أن تعد مجموعة من القصص يربطها ببعضها صوت وأسلوب مشتركين. وأما كدراسة أكاديمية، فهي تفتقر إلى التركيز. فلا إطاراً نقدياً فيه ولا تحليلاً مقارناً يبرر التطرق إلى هذا الكم الهائل من المواضيع وهذا العدد الكبير من الدول معاً وفي آن واحد. فلو تم مثلاً تحديد الإعلام على أنه يقتصر على الصحف أو التلفزيون أو الأفلام، هذا لنكتفي بذكر ثلاثة احتمالات فحسب، لتمكن الكتاب من تبيان تعقيدات موضوعه بصورة أكمل ومن وجهة نظر تاريخية. ولكن الكتاب على حاله هذه، قليل ما يربط فصوله الواحد بالآخر.

إن السؤال الذي يحرك «النساء والإعلام في الشرق الأوسط» هو ما إذا كانت المرأة تستفيد أم لا من التغيرات السريعة في المشهد الإعلامي، وهو سؤال يختلف تماماً عن معرفة ما إذا كانت المرأة تكتسب قوة من خلال التعبير عن نفسها أم لا. والجواب على كلا السؤالين، وبالاستناد إلى الأدلة التي توفرها المقالات المجموعة ههنا، يجب أن يكون نعم ولا. ولكن كتاب صقر واسع لدرجة يصعب معها التوصل إلى أية استنتاجات. هذا وتنظر الكاتبة في مقدمتها في عدة مقاربات حول «التفاعل بين المرأة والإعلام»، إلا أنها تقوم بذلك من خلال سيل من الإحصاءات التي هي في غالب الأحيان عشوائية أكثر منها مفيدة (الاستشهاد ببحث عن المرأة في مكان العمل في إقليم فلاندرز مثلاً) كما أن هذا الكتاب «النساء والإعلام في الشرق الأوسط» الصادر عام ٢٠٠٤، قد عفا عليه الزمن، في هذا الصدد وفي مجالات أخرى محددة، لا سيما منه فصل ديبورا ل. ويلر «النعم واللعنات: المرأة وثورة الإنترنت في العالم العربي» الذي يركز إلى إحصاءات تعود للعام ٢٠٠٢ لتقييم نسبة مستخدمي الإنترنت بين النساء في الدول العربية مقارنة مع سائر دول العالم. ولا ذكر للمدونات المصرية أو العراقية أو المغربية، ولا إشارة إلى ظاهرة الفايسبوك أو تويتر أو غيرها من وسائل التشبيك. فبدلاً من التصارع مع برنامج web 20، ظل فصل ويلر في الجيل الأول من استخدام الإنترنت.

أما أفضل الفصول فهي تلك التي تركز أكثر على دراسات الحالات أو الموضوعات المحددة بوضوح. في هذا الصدد، تدرس إسهام سحر خميس، «محو أميات متعددة، هويات متعددة: قراءات امرأة ريفية مصرية لحمالات محو الأمية المتلفزة» في مقالاتها هنا ردود الفعل المختلفة بين ٣٠ زوجة وأماً قروية حيال أربع «رسائل توعية عامة» أطلقتها الحكومة المصرية لترويج التعليم. في الرسالة الأولى، «أم متعلمة هي أم أفضل» تظهر امرأة تعطي ابنها المريض الدواء الخاطئ لأنها عجزت عن قراءة الملصق على العبوة. وفي الرسالة الثانية، «التعليم يساعد الناس على أن يعيشوا حياة أفضل»، تظهر امرأة تأخذ رسائلها إلى جيرانها ليقروها لها فيستغلونها ويبتزونها. أما في الرسالة الثالثة، «على الأطفال المتعلمين أن يساهموا في تعليم أهلهم»، فيظهر أطفال يساعدون والدهم على تعلم القراءة والكتابة. وفي الرسالة الرابعة، التي تحمل عنوان «يمكن للنساء المتزوجات وللأمهات أن يتخطين أميتهن إن كن يتمتعن بالإرادة القوية والتصميم»، تظهر امرأة تتلاعب

بمسؤولياتها لحضور الصفوف. تحلل خميس بحرص كيف استجابت النساء اللواتي قابلتهن في كفر مسعود لحملة محو الأمية، وكيف أن ردود فعلهن مرتبطة بتاريخ القرية. إنه لتقرير ساحر وغير اعتيادي، ولكن تشوّه حقيقة واحدة ألا وهي أن المؤلفة لا تحدد أبداً متى أجريت دراستها أو متى تم إنتاج اللقطات التلفزيونية التي ترعاها الحكومة.

نأتي إلى مقالة «أصداء: الجندر وتحديات الإعلام في فلسطين» لبناز سوميري-بطراوي. نجد هنا تقريراً عن معهد الإعلام المعاصر، الذي أنشأه داوود كُتاب في جامعة القدس عام ١٩٩٦. ففي مبادرة هي الأولى من نوعها استحدث المعهد قسمًا لقضايا الجندر والإعلام وأطلق محطة التلفزيون الخاصة به، إضافة إلى إنتاج مجموعة تتألف من ستة أفلام وثائقية تتراوح مدتها بين ١٢ و ١٧ دقيقة عن الحياة اليومية لنماذج أدوار مختلفة، من نساء ورجال، مشهورين أو غير مشهورين. والجدير بالذكر أن هذه الأفلام الوثائقية تفوح في قضايا التعليم والمساواة في الحقوق، وتمويل المشاريع الصغيرة من خلال القروض الصغرى، والإرث الشفهي، ودور المرأة في التاريخ الفلسطيني، وإنجازات النساء الفلسطينيات كناشطات سياسيات. وفقاً لسوميري-بطراوي، ما زالت المنظمات النسائية تستخدم هذه السلسلة بغية «ترويج مشاركة المرأة في الحياة الاجتماعية والسياسية وكسب الإقرار بإسهامهن في حياة بلادهن». ولكن خلال التوغل الإسرائيلي في ربيع العام ٢٠٠٢، نهب الجنود الإسرائيليون معهد الإعلام الحديث، مستخدمين المطرقات لتحطيم أرشيف محفوظات وتجهيزات تساوي ٢٠٠ ألف دولار.

أما الفصل المخصص لهما المغني وماري أن تيترولت «الانخراط في الشأن العام: النساء والصحافة في الكويت» فهو يعرض تقريراً يفتح العين فيبين كيف أن طبقة التجار في الكويت أنشأت ثقافة الصحافة المكتوبة الليبيرالية إلا أنها عادت لتتحالف مع المحافظين للقضاء على حركة تطالب بحق المرأة بالاقتراع في التسعينيات. وفي مقالة «القوة، والمنظمات غير الحكومية والتلفزيون اللبناني: دراسة حالة تلفزيون المنار وجمعية نساء حزب الله»، تروي فيكتوريا فيرمو فونتان قصة عنيفة وحادة عن صناعة التلفزيون اللبنانية وتنتقد كيف أنها تخدم ترسيخ النظام السياسي الطائفي والوضع القائم بدلاً من الطعن بهما. وأما تحليل لينا الخطيب للنساء باعتبارهن رموزاً وطنية في السينما المصرية، «الشرق وآخروه» فممتاز، لكن المكان المناسب له هو كتاب عن جماليات الأفلام وسياستها. من جهة أخرى، نجد في الفصل الأخير، «حضارات متداخلة: صحافيات عربيات في الوطن والخارج» بقلم ماجدة أبو فاضل، استعراضاً لسبع مراسلات لبنانيات. تتسم هذه المقالة بعين ثاقبة، ولكن كخاتمة كتاب يبدأ بهجوم إحصائي تشنه صقر، تثبط عزيمتنا نوعاً ما حين نقرأ ملاحظات عامة ومبهماة كالقول مثلاً «على النساء أن يكافحن بجهد يفوق جهد الرجال بعشرة أضعاف».

إن ضعف كتاب صقر بالإجمال يكمن في كونه توسّع كثيراً في تحديده للإعلام، فنأى عن التعمق في القضايا التي يتناولها. فلو ضيق الكتاب دائرة تركيزه على الإعلام الإخباري مثلاً لربما كان تطرق إلى مسائل مهمة حول أدوار الإعلام والصحف والصحافيين وحقوقهم ومسؤولياتهم في المجتمع. على سبيل المثال، هل يفترض بالإعلام أن يكون الضابطة الضرورية للسلطة السياسية؟ هل الصحافة محط ثقة الشعب؟ هل تشكل الصحافة السلطة الرابعة؟ هذه الأسئلة لم تثر أبداً كما يجب في كتاب المرأة والإعلام في الشرق الأوسط [قوة من خلال التعبير عن النفس].

Kaalen Wilson-Goldie is a staff writer for *The National*, a contributing editor for *Bidoun* and a correspondent for *Artforum*. She lives and works in Beirut.

Email: kaalenwg@gmail.com

كايلين ويلسن-غولدي، كاتبة في مجلة *The National*، وتساهم في تحرير مجلة «بدون» الفنية الثقافية، ومراسلة لمجلة *Artforum*، تقييم وتعمل في بيروت.

البريد الإلكتروني: kaalenwg@gmail.com

أخبار

حملة التوعية لمكافحة العنف على أساس الجندر



نظم معهد الدراسات النسائية في العالم العربي (IWSAW) وبالتعاون مع جمعية كفى (كفى عنفاً واستغلالاً)، وهي جمعية تعمل على مكافحة العنف واستغلال المرأة والطفل، نشاطات للتوعية من ٣ إلى ٥ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٨. وقد جاءت هذه النشاطات ضمن حملة نشطوية دامت ١٦ يوماً أطلقتها جمعية كفى لتجيبش الشباب وعامة الناس على دعم الجهود الآيلة إلى مكافحة العنف المنزلي.

على مر الأيام الثلاثة، نُصبت منصة قبالة إروين هول حيث التقى العاملون الاجتماعيون في كفى وفريق المعهد ومتطوعون بالطلاب وعرفوهم على المفاهيم المتعلقة بالعنف على أساس الجندر

وشجعوهم على توقيع مشروع قانون للحماية من العنف المنزلي أعدته جمعية كفى. وقد تمكن هؤلاء من جمع عدد كبير جداً من التواقيع دعماً للعرضة إذ وقع عليها طلاب وأساتذة وموظفون.

وفي اليوم الأخير، الموافق فيه ٥ تشرين الثاني/نوفمبر، تم عرض فيلم قصير تحت عنوان «ناجيات» عند الساعة ١٢ ظهراً في مركز التعليم والأبحاث LRC 21 تلى ذلك مناقشة تناولت فيها دانيال حويك وهي محامية في جمعية كفى أهمية إقرار مشروع قانون الحماية من العنف المنزلي.

واستكمالاً للنشاط المشترك المذكور أعلاه، أطلق IWSAW بالتعاون مع كفى حملة للتوقيع على عرضة في ٢٥ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠٠٨ في الجامعة اللبنانية الأميركية، حرم بيروت لجمع التواقيع على مشروع قانون يجرم العنف المنزلي الذي كانت كفى تنوي إحالته على مجلس النواب ليصار إلى توقيعه.



تلامذة يوقعون العرضة

عرض فيلم: خادمة في لبنان II Maid in Lebanon II

نظم معهد الدراسات حول الهجرة ومعهد الدراسات النسائية في العالم العربي ومعهد الدبلوماسية وتحويل النزاعات في الجامعة اللبنانية الأميركية بالتعاون مع المكتب الإقليمي للدول العربية في منظمة العمل الدولية نشاطاً عرض فيه فيلم خادمة في لبنان الجزء الثاني: أصوات في المنزل للمخرجة كارول منصور في قاعة إروين هول في الجامعة اللبنانية الأميركية.

يتابع هذا الوثائقي الثاني من حيث توقف فيلم خادمة في لبنان (الجزء الأول)، فيعرض أربع قصص لأرباب عمل لبنانيين و«خادمااتهم» فيسبر غور العلاقات المعقدة بين عاملات المنازل المهاجرات وأرباب عملهن اللبنانيين بطريقة صادقة، ومضحكة أحياناً، ومؤثرة. وهي سجل تاريخي لحياة خادمات مهاجرات في لبنان. خادمة في لبنان الجزء الثاني: أصوات من المنزل فيلم يطرح أسئلة ويقترح إجابات على عقود العمالة وظروف العمل اليومية. وهو يسلط الضوء على أهمية تحسين التفاهم بين الثقافات وتشجيع قيام علاقات عمل أفضل. ويشكل هذا الوثائقي جزءاً من مبادرة توعية كانت تنفذها منظمة العمل الدولية بالتنسيق مع وزارة العمل وغيرها من أصحاب الشأن بغية تأمين حماية أفضل لحقوق المرأة المهاجرة العاملة.

وقد تلى هذا الفيلم جلسة أسئلة وأجوبة أدارتها كل من السيدة سيمال أسيم وهي اختصاصية إقليمية رفيعة المستوى في مسألة الجندر، من منظمة العمل الدولية، المكتب الإقليمي للدول العربية، بيروت، والمخرجة كارول منصور.

مجموعات Global Ministries – مشروع السجن

قام معهد الدراسات النسائية في العالم العربي، وإيماناً منه بمهمته القاضية بتمكين المرأة العربية ومد يد العون للمرأة المهمشة بتزويد اثنتي عشرة امرأة فلسطينية، سجن طرابلس، بالفردات والمخدرات وأغطية المخدرات والحرامات وأغطية الأسرة في ١٩ كانون الثاني/يناير ٢٠٠٩.

وقد مولت مجموعات Global Ministries هذه المبادرة التي تتزامن مع المشروع الحالي: تزويد النساء في سجن طرابلس بالمساعدة القانونية الجيدة بتمويل من معهد السلامة العائلية الإلكتروني

[الرائد الياس ابراهيم، مدير سجن طرابلس مع الدكتورة دينا دبوس سنسنيغ، مديرة IWSAW والسيدة أنيتا نصار، مساعدة مديرة IWSAW خلال توزيع الفرشات والمخدرات وأغطية المخدرات والبطانيات، وملاءات في سجن النساء في طرابلس.



يوم المرأة العالمي ٢ آذار / مارس ٢٠٠٩



صورة مجموعة للجنديات اللواتي كرمهن معهد الدراسات النسائية في العالم العربي في الجامعة اللبنانية الأميركية بمناسبة يوم المرأة العالمي.



من اليسار إلى اليمين: الكولونيل غرز الدين، الدكتور جوزيف جبرا، والدكتورة ديماء دبوس سنسنيغ.

احتفل معهد الدراسات النسائية في العالم العربي IWSAW في الجامعة اللبنانية الأميركية LAU بمناسبة يوم المرأة العالمي فكرم النساء في الجيش اللبناني. وبعد عرض عسكري قصير في حرم بيروت، ألقى عدد من الخطابات التي أثنت على دور الجنديات. وقد شارك في هذا الحدث الكولونيل غسان غرز الدين، ممثلاً قائد الجيش اللبناني، والنقيب ديابا المهتار، ممثلة المدير العام لقوى الأمن الداخلي، والكولونيل ريموندا فارس، ممثلة المدير العام للأمن العام. وقد تلا الحفل تبادل اللوحات التذكارية.





