

تجليات الثقافية في قصص النساء العربيات

شهلا العجيلي*

ملخص

يعنى هذا البحث بالتطورات التي طرأت على القصة القصيرة التي كتبتها المرأة العربية خلال العقد الأول من الألفية الثالثة، بتسليط الضوء على مفهوم "الثقافي"، والذي يعني المعرفي والجمالي، وذلك من خلال البحث في منظومتين من منظومات فكرة الثقافة، هما: منظومة التفكير والتمثلات، ومنظومة المعايير. وتحقق ذلك الدرس من خلال مجموعتين قصصيتين هما مجموعة "دُوار البر" للقاصة المصرية (رانيا هلال)، ومجموع "إرث الاغتراب/ حكايات من ساوث فيلي" للقاصة الفلسطينية- الأميركية (سوزان معدي دراج)، إذ تعكس المجموعة الأولى المستجدات في طرح الهوية النسوية من خلال مرحلة الخصوصية الثقافية، وتعكس المجموعة الثانية العلاقة مع الآخر الأميركي من خلال الشكل الجديد في طرح الهوية القومية لدى جبل (الدياسبورا)، الذي يشكل الجيل الرابع للكتابة العربية في أميركا.

الكلمات الدالة: الثقافي، المعرفي، الجمالي، القصة، كتابة النساء العربيات، الهوية القومية، الهوية النسوية.

أولاً: بسط:

لم تخضع القصة القصيرة لمعارك الريادة بين الرجال والنساء، كما حدث مع قصيدة التفعيلة، التي تنازعت ريادةها نازك الملائكة مع السيّاب، وكما حدث مع الرواية التي تنازعت ريادةها زينب فوّاز في روايتها (حسن العواقب 1899) مع كلّ من خليل خوريفي (وي، إذن لست بإفرنجّي 1859⁽¹⁾ خوري، 2009) وفرنسيس المرّاش في (غاية الحقّ 1865). اقتحمت زينب فوّاز الجنس السرديّ مبكراً⁽²⁾، وضلعت في الكتابة الصحفية، ومع ذلك لم يُعرف عنها كتابتها القصة القصيرة، وقد يعود السبب إلى أنّ الرواية تعبّر عن ازدهار الطبقة الوسطى، التي بدأت تنشأ حينئذ، وكان لابدّ لمثقفه، وأديبه، من مثل زينب فوّاز، من الضلوع في الفنّ الذي سيكون الممثل الرئيس لتلك الطبقة، في حين أنّ القصة القصيرة تعبّر عن تأرّم أفراد هذه الطبقة (الشاروني، 1977). من غير أن تعبّر عن التحوّلات الجليّة التي انتابت البنية الاجتماعية، والتي مثلتها الرواية، ثقافياً.

لقد أجمع معظم النقاد على أنّ القصة القصيرة العربية الأولى هي قصة "في القطار"، والتي كتبها المصريّ "محمّد تيمور" عام 1917، على نهج "موباسان" (عيّاد، 1994)، ثمّ تطوّرت القصة القصيرة، بالمعنى الغربيّ، في مصر في العقد الثاني من القرن العشرين، أي بعد ثورة 1919، الوقت الذي

توقّف فيه مسار الرواية، ولم يعد للازدهار إلاّ في الثلاثينيات (الشاروني، 1977). في حين ينتصر تاريخ الأدب المدوّن في الشام إلى "ميخائيل نعيمة" في قصّته "سنتها الجديدة"، والتي نشرت عام 1914 (إبراهيم، 2011) ليكون هذا النزاع، قد أخرج المرأة القاصة من منافسة الريادة، على الرغم من أنّ أول قصة كتبت بقلم امرأة وسمت بالقصة الطويلة، وكانت لعائشة التيمورية (1840-1902)، عمّة محمود تيمور. (الشاروني، 2009).

حين ضلعت المرأة العربية في كتابة القصة القصيرة، كان مفهوم القصة بحدّ ذاته قد تطوّر، وكانت القصة القصيرة قد تخلّصت من معارك نشأتها بين الفهمين:

- الفهم التقليديّ، الذي ينقي من عناصر القصّ التراثي، لينتج شكلاً قصصياً يقوم بالوعظ والإرشاد، كما كان يقوم بها تاريخياً أيّ خطاب حكاويّ آخر، كالليلة، والمقامة، والحكاية، والخبر.

- الفهم الحداثي، الذي تشبّث بشكل القصة كما طوره الغرب، معرضاً عن تقاليد القصة العربية (أبو هيف، 1994).

كتبت المرأة العربية القصة القصيرة بعد أن صارت نوعاً سردياً رائجاً، ومتداولاً في البنية الثقافية الاجتماعية العربية، وبذلك تخلّصت أيضاً من المعارك النقدية لتأصيل القصة القصيرة، التي انقسمت كذلك إلى اتجاهين:

- اتجاه التأصيل من التقليد، والذي يجد أنّها تطوّرت من الشكل الحكائيّ العربيّ التاريخيّ.

- اتجاه التأصيل من الغرب، الذي يجد أنّها فنّ غربيّ

* الجامعة الأميركية في مأدبا، الأردن. تاريخ استلام البحث 2015/11/24، وتاريخ قبوله 2015/12/30.

في كثير من المجموعات القصصية ذكر شهرزاد، التي يمكن أن تكون عنواناً لقصة في المجموعة، أو عنواناً للمجموعة كاملة⁽⁴⁾، مثلما يرسخ الوعي الذكوري هذا النموذج الشهرزادي عبر إشهار النموذج المقابل، وهو نموذج شهريار⁽⁵⁾، ولا شك في أن النقد الثقافي تحديداً، والذي يُعنى بتقصي أصول الظواهر الاجتماعية، وتأسيسها ثقافياً، وبالعكس، قد قام بتريخ هذا الوعي الجندري الثقافي، عبر شهرزاد النموذج، وبذلك تكون مشروعية انتماء الساردات عموماً لأنواع السردية، قد حصلت على تبريكات المجتمع الذكوري (الغذامي، 1996).

3- لعلّ حدود القصة القصيرة هي حدود (التابو) Taboo ذاتها، والتي تؤمن حماية اجتماعية وثقافية للمرأة الكاتبة، وكشفاً معرفياً في الوقت ذاته. إن هذا النوع الأدبي هو الأقرب إليها، كما يشير بعض النقاد، "ذلك أن القصة القصيرة تستجيب لرغبة الكاتبة بالبوح ضمن مساحة محسوبة من الحرية، فتستخدم القصّ كشفرة تتيح فرصة للبوح الموارب، والإيحاء الرمزي، وللجراة المحسوبة، وبما يراعي الكابح الاجتماعي... " (أبو نضال، 2011).

تنسق الخصائص الفنية لهذا النوع السردية، من حيث قصر البنية، وكثافتها، مع البيت العاطفي للمرأة، الذي توطن على البوح اليومي المقتضب، بعيداً عن الإسهاب فيما يتعلق بالمشاعر، والهموم، والقضايا، والتي قد تتحول عند أية تجاوزات سردية إلى فضيحة. يسبب ذلك مساحة الحرية المحددة لها تاريخياً من قبل النسق، وكذلك الوقت المحدود الذي يحاصرها، والذي يمكن فيه للرجل أن يستمع فيه إلى حكاياتها.

4- تُعنى القصة القصيرة بالتفاصيل، فهي "لازلت ذلك الفن رفيع المستوى، الذي يشتغل على الأعماق الدفينة للبشر، وعلى المنمنمات الصغيرة التي تشكل معنى الحياة" (صالح، 2011)، كما "تقوم على كشف الموقف، أو تفجير اللحظة، ورصد السلوك أو الشعور، وربما الإمساك بهاجس أو بلمح أو بإحساس داخلي مبهم وغامض" (أبو نضال، 2011)، وتشكل كل من هذه التفاصيل والأحاسيس، الحقل المناسب لسيكولوجية المرأة، بعيداً عن العلاقات الثقافية المعقدة، التي تحتاجها الرواية، والتي تتطلب "مساحة واسعة من الحرية، وبوحاً كثيراً، كما لا يتاح لها ذلك عبر الشعر بطبيعته التجريدية، والبعيد عن عوالم السرد الشهرزادي" (أبو نضال، 2011)، مما كان مناسباً لواقع المرأة في المراحل المبكرة من شرعنة كتابتها في البنية الاجتماعية العربية. ويشير علم النفس الجندري إلى أن ذاكرة النساء ذاكرة معالم وتفاصيل، ومفارقات تحديداً، وهنّ أميز فيما يتعلّق بالسرعة الإدراكية، إذ يتعرّفن بشكل أسرع وأدقّ

قائم بذاته، ومنبث عن أية تأثيرات عربية تراثية (أبو هيف، 1994).

لذلك كلّ، لا نجد في هذه الجهود اسماً لأية امرأة قاصّة أو ناقدة، حتى ثلاثينيات القرن العشرين.

ثانياً: العلاقة الأنثروبولوجية الثقافية بين المرأة والقصة القصيرة

لا يمكن أن نعزو عدم ظهور قاصّات في مراحل النشأة المبكرة لهذا الفنّ إلى ضعف التعليم، أو لظروف المرأة الاجتماعية، التي لم تمنع من ظهور شاعرات، ومفكرات، وروائيات، منذ القرن التاسع عشر (أبو الشعر، 2011)⁽³⁾، بل قد يعود ذلك إلى أسباب فنية، تتعلّق بحدود النوع، التي جعلت المرويّات السردية في خانة واحدة من جهة، ثمّ إلى تمثيل الرواية لتحولات المرحلة الاجتماعية، كما ذكرنا آنفاً، من جهة أخرى.

لقد نشطت المرأة العربية، بعد الحرب العالمية الثانية، في الكتابة في هذا النوع تحديداً، أكثر من نشاطها في الكتابة في الأنواع الأخرى، الشعرية والسردية، وكأنّها وجدت فيها الخاصّ، الذي سيعبر عن واقعها وتطلّعاتها، ويمكن أن نردّ ذلك إلى الأسباب الآتية:

1- الشعور بقوة مشروعية الكتابة القصصية، نتيجة لامتداد تراث المرويّات السردية، إذ تجد المرأة أنّ سرد الحكايات مهمتها الأنثروبولوجية الثقافية، وذلك انطلاقاً من التعالق الفنيّ بين القصة القصيرة، والشكل الحكائيّ المغلق في حكايات الجدّات والأمّهات، وكثيراً ما يكون الفرق بين هذا الشكل وذلك هو الفرق ذاته بين المشافهة والتدوين، لا أكثر. يشجّع ذلك على القول إنّ كتابة القصة القصيرة لدى النساء، ردم للهوة بين الحكي بوصفه وظيفة مؤنثة (الغذامي، 1996)، وبين التدوين بوصفه وظيفة مذكرة.

2- محاكاة المجاميع القصصية للشكل القصصي المفتوح (إبراهيم، 2011)، والذي صار راسخاً بأنه نموذج القصّ الخاصّ بالمرأة، مذ أرسنه أيقونتها السردية "شهرزاد"، محوّلة بالحكاية، المرأة من جارية إلى أمّ، وحافطة لجنس النساء من الموت، إذ تشكل حكاياتها مقابلة بيولوجية وثقافية بين الرجال والنساء، وبين الذكورة والأنوثة: "كلّ الذين قرؤوا ألف ليلة وليلة قراءات نقدية تحليلية قالوا إنّ (الحكي) هو ذلك الوقاء السحريّ ضدّ الموت، وأنّ الفعل يروي يعادل الفعل يعيش، قالها الخطيبي وتودوروف وغيرهما (الغذامي، 1996). لذا تجد المرأة القاصّة ذاتها، بوعي نقديّ أنثروبولوجي، وريثة شرعية لشهرزاد، فمرة تنصوي تحت لوائها، ومرة تقتلها وتتمرد عليها، إذ يلاحظ

الجمالي، الذي يكشف في تنوعاته عن الوجه الأنثروبولوجي للثقافة، دالاً على طريقة حياة البشر، وتطورهم الفكري، وتفرداتهم العقلية المنمازة، إذ لا توجد حواجز واضحة تفصل بين معاني الثقافة آنفة الذكر، فهي تظهر بنية واحدة موازية للسرديات الكبرى كالتاريخ، والدين، والإيديولوجيا...، ويمكن وصفها بمجموعة من المنظومات المتداخلة الكاملة، المكوّنة من (الجابري، 1999):

- منظومات التفكير والتمثيلات، وتضمّ مجموع التصورات والرموز التي يستخدمها الأفراد والمجموعات داخل ثقافة معينة، للتعرف إلى أنفسهم، وإلى بعضهم بعضاً، وإلى العالم من حولهم، والتي يوظفونها بالتالي في إنتاج المعرفة وإخصابها.

- منظومات المعايير، وتشمل كلّ ما يتعلّق بالقيم الأخلاقية والدينية والجمالية، التي يستند إليها الناس داخل ثقافة معينة، في الحكم على الأفعال والسلوك.

- منظومات التعبير، وتشمل الكيفيات المادية والصورية (الرمزية) التي يُفصّح عن التصورات والقيم، والتعبير عن الإحساسات والأفكار.

- منظومات العمل، وتشمل الوسائط التقنية التي تمكّن من السيطرة بصورة ملائمة بدرجة ما، على الوسط الذي يعيش فيه الناس داخل ثقافة معينة.

ب. القصة:

تحمل القصة القصيرة بوصفها شكلاً فنياً، إمكانية التعرف إلى موضوعات معقدة ومتشعبة، وليست موحدة بالضرورة، من خلال المجموعة الواحدة، التي لا تكفي بقدرتها على نقل معنى ما، بل بإحداث معنى، وتوليد دلالات. تنتمي تلك الموضوعات المعقدة والمتشعبة التي يتضمّنها النصّ القصصي إلى "الثقافي"، الذي تنتمي إليه الدلالات المتوالدة أيضاً، والمتعلقة بالمتلقّي. لذا تحمل القصة القصيرة بوصفها نوعاً فنياً تمثيلات الثقافة بوجهها الأنثروبولوجي والجمالي، وهذا لا يعني اقتصر هذه التمثيلات على القصة القصيرة من دون الأنواع الأدبية التي تنتمي إلى الجنس السردية، كالرواية، أو من دون الأجناس الأخرى غير السردية كالشعر. لكن تكتسب دراستها في القصة أهمية مخصوصة، لأنّه يُنظر إلى القصة على أنّها شكل بمساحة تعبيرية صغيرة، وقد نعتت بفنّ الرجل الصغير (عطية، 1977)، وعُرفت على أنّها تناول لقطه أو زاوية من زوايا الحياة، وأنّها شكل مغلق، وأنّها تمرينات على كتابة الرواية، وليس لها تعريف محدد، بسبب طبيعتها المتقلّبة (لوهافر، 1990، 15)، لذلك تُشعر مقارباتها بالصالحة، مع أنّها

على الأشياء المتماثلة والمتقاربة والمتوافقة، والمتفارقة، ويلاحظن التغييرات، في حين أنّ ذاكرة الرجال ذاكرة مسافات وإحداثيات واستدلالات رياضية (المصري، 2009).

5- تحتاج كتابة الرواية إلى سبر عالم مفتوح، متعدّد العلاقات، تعلق فيه نبرة الصراع، وتتقاطع الرؤيات المختلفة، في حين يمكن كتابة القصة القصيرة في حال العزلة، والعلاقات الاجتماعية المقتضبة، إذ كتب "شوسر" مثلاً "حكايات كانتريري" بروية ريفية، لم يضطرّ فيها لعلاقات المدينة المعقدة.

6- تعدّ ثيمة المفارقة، ركيزة رئيسة في الفنّ القصصي، وتقوم المفارقة الفنية على توسيع المسافة الجمالية، بين نصّ المبدع، وأفق توقّعات المتلقّي، معتمدة على التضادات، وهذا ما يحاكي واقع المرأة القاصّة، في البنى الاجتماعية العربية، ذلك أنّ حياتها في هذه البنى سلسلة من المفارقات، بين الثقافي والاجتماعي، والسياسي، والجندي، والديني. لقد تمّعت الكاتبة بالوعي في مجتمع متخلف، ودعت إلى التحرّر في مجتمع مستعبد، وعملت على تعزيز الأنوثة في مجتمع ذكوري.

ثالثاً: تحديد المفاهيم

أ. الثقافي:

نعني بـ"الثقافي" في هذا البحث، المعرفي الذي لا ينفصل عن الجمالي، فالثقافة هي ذلك الكلّ المركّب الذي يشتمل على المعرفة، والمعتقدات، والفنون والأخلاق، والقانون، والعرف، وغير ذلك من المقدّرات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في مجتمع.

تنتمي كلّ من المعتقدات والأخلاق والعرف، والعادات إلى المعنى الأنثروبولوجي للثقافة، وينتمي القانون والمعرفة إلى المعنى الفكري، والذي لم يعد بؤرة هامة في تعريفات الثقافة، في حين تنتمي الفنون إلى المعنى الجمالي. ويمكن القول وفقاً لذلك إنّ "الثقافة" تنطوي على أربعة معانٍ منمازة، هي:

- الثقافة بوصفها طبعاً عقلياً فريداً.
- الثقافة بوصفها حالة من التطور الفكري الذي يصيب مجتمعاً كاملاً.
- الثقافة بوصفها الفنون.
- الثقافة بوصفها طريقة حياة كلية لمجموعة من البشر (إيغلتن، 2000).

يعدّ النوع الأدبي بنية استعارية جمالية تحمل في طبقاتها صوراً لطريقة حياة البنية الاجتماعية، وخصوصيات عناصرها، والتطورات أو النكوصات التي تعترى سيرورة حياتهم تلك، لذلك يمكن أن ينضوي النصّ الأدبي الذي ينتمي إلى نوع محدد، تحت مفهوم الثقافة بوصفها الفنون، والتي تشير إلى المعنى

عنه بالشكل القصصي في مقابل الرواية. لقد حدث تبادل في المواقع النسقية لديهن، ففي حين كان المتن عند الجيلين الأول والثالث من المهاجرين هو النسق العربي، صار الأخير نسقاً مهمشاً لدى الجيلين الثاني والرابع، مع رغبة عارمة لدى بعض العناصر النسقية الموروثة عن النسق الأصلي العربي بالاستمرار، رغم الاغتراب التاريخي، وعبر عن هذا الصراع النسقي بجلاء لدى اللواتي كتبن بالإنكليزية، وترجمن إلى العربية، من مثل سوسن معدّي دراج، لذلك أمكننا دراسة نصوصها، وإن كانت مترجمة، لأنّ مدخل الدراسة هو النقد الثقافي، الذي يعتمد على صدام الأنساق بالدرجة الأولى، وليس المدخل مدخلاً لغوياً.

رابعاً: المسار التاريخي للقصة النسائية العربية

يجمع نقاد الأدب على أنّ هذا الفن استوى عربياً، في الشام ومصر بشكل خاص، بعد الحرب العالمية الثانية (الأطرش، 1982 والخطيب، 1982)، ويشكل السبب الرئيس لذلك صعود نجم البورجوازية، وانتشار تقاليد الثقافة في البنية الاجتماعية العربية، فقد أُتيح لسورية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، عامل خاص هياًها نهضة اجتماعية وسياسية وأدبية، وذلك هو حصولها على الاستقلال، وجلاء القوات الأجنبية عنها خلال السنتين اللتين تلتا انتهاء الحرب، وفيما يتعلق بالنهضة الأدبية بالذات كانت هناك ظواهر مميزة، يمكن أن تعدّ تعبيراً عن النهضة، وفي الوقت نفسه عاملاً من عوامل تسارعها. وأهمّ هذه الظواهر:

أ. الازدياد التدريجي في عدد النوادي الاجتماعية والثقافية.
ب. ظهور الصحف والمجلات اليومية والأسبوعية بأعداد كبيرة.
ج. زيادة عدد الكتب المطبوعة بنسبة واضحة (الخطيب، 1982).

تركز أخبار تلك المرحلة، على الإسهام الجديد للعنصر النسائي في هذه النوادي الاجتماعية والثقافية، مع سطوع نجم الإيديولوجيا، ودمج المرأة في التجمعات الحزبية، ومساهمتها فيها (الخطيب، 1982)، فضلاً عن أنّ انتشار الصحافة، إذ يتعاقب تطوّر فنّ القصة القصيرة، مع تطوّر الصحافة، التي تهيئ مساحات محسوبة، تخصّصها لأقلام متمرّسة، وتنتشر الأقلام الجديدة.

تعدّ الخمسينيات في سورية مرحلة شيوع فنّ القصة القصيرة، والتمكّن منه، ذلك أنّ "التفجّر الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي شهدته الخمسينات السورية، جعل الطريق معبداً أمام نشأة فنّ أدبيّ ديناميّ وثوريّ وقادر على التعبير عن توتر المرحلة وتوتّبها وتطلّعاتها العريضة... القصة القصيرة هي الفنّ

فنّ له تقاليده الكتابية، ودلالاته الثقافية المنمازة، كما عُرّفت على أنّها "وحدة سردية صغيرة لا يمكن لها إلا أن تندرج في سياق ناظم لتكون شكلاً سردياً له وظيفة، ولهذا لا تكتسب القصص القصيرة شرعيّتها إلا حينما تُجمع في كتاب جامع لها." (إبراهيم، 2011)، ولعلّ أعمّ تعريف مدرسي لها هو أنّها شكل فنيّ حديث نسبياً، ولد من شكل قديم، ربّما هو الأقدم في التعبير الأدبي. وإذا أخذنا هذا الأصل بالحسبان يمكننا القول إنّ القصة القصيرة قد ولدت عندما تعلّمت قلة من الناس أمثال بو، وغوغول، وتورجنيف، ودو موباسان، صقل أساليب الحكاية وخياطة فصالها (لوهافر، 1990).

تمت مقارنة القصة القصيرة غالباً بالمداخل الشكلانية، أو مداخل علم اجتماع الأدب، كما تمت متابعة تطوّراتها على صعيدي المضامين الفكرية وتيارات القصص، عبر التحقيب الزمني، ولم نعرّث خلال دراساتها على مقارنة للقصة القصيرة من مدخل النقد الثقافي، الذي اختصّ بالرواية والشعر، بوصفهما ممثلان رئيسان لكلّ من الجنس السردّي والشعريّ. لذلك يعمد هذا البحث إلى مقارنة ثقافية لمجموعتين قصصيتين كتبتهما قاصتان عربيتان في الألفية الثالثة، وفي عقدها الثاني تحديداً، حيث تحوّل النصّ القصصي بعد تقاليد تاريخية كثيرة، وبعد حضور قويّ ثم غياب، إلى نصّ معرفي منافس للأشكال الكبيرة، مكوّن من طبقات، لا يقبل التسطّيح أو المهادنة المعرفية أو الجمالية، ولا بدّ من أن يثير أسئلة من مثل سؤال الهوية، وسؤال التراث، وسؤال الوجود.

تعنى كلّ مجموعة من المجموعتين، مادة البحث، بشكل رئيس، بإحدى المنظومات التي تكوّن مفهوم الثقافة. فإذا بحثنا عن تمثيل لمنظومات التفكير والتمثلات في الثقافة، سنجد الكتابة في ظلّ الرؤية النسوية، بوصفها سياسة هوية، وقد اتخذنا لها مثلاً هو مجموعة القاصّة المصرية رانيا هلال، والموسومة بعنوان "دُوار البرّ" (هلال، 2012). وإذا ما بحثنا عن تمثيل لمنظومات المعايير، سنجد تمثيلاً لها في تصادم الأنساق الثقافية، وإشكاليّات العلاقة بين الذات والآخر، ومثالها مجموعة القاصّة الفلسطينية سوسن دراج، والموسومة بعنوان "إرث الاغتراب - حكايات من ساوث فيلي" (دراج، 2012).

ج. النساء العربيات:

يعود التعبير الذي اتخذناه في عنوان هذه الدراسة، "النساء العربيات"، وليس القصص العربية تحديداً، إلى هدف في دراسة تجليات "الثقافي" عند نساء الدياسبورا، النساء اللواتي غادرن فيزيائياً نسقهنّ الاجتماعيّ الثقافيّ، للعيش في نسق آخر، "الأميركي" تحديداً، فكتبن عن الصدام النسقي، الذي قلّمَا عبر

الحياة العملية، وهو ما كافحت من أجله من غير أن يدور بخلد، وهي في زهوة انتصارها، أنّ حياتها الجديدة، ستكون معقدة، ممّا أدى إلى صراعها مع نفسها، ومع الآخرين في محيطها الأضيّق. (الشاروني، 2009).

خامساً: المضامين الفكرية وتيارات القصّ في قصص النساء العربيات

فرضت النشأة الرومانسية لقصّة القصيرة التركيز على مشكلات الهمّ الاجتماعي، التي تضلع المرأة فيها، إذ تزداد وطأتها عليها. لقد أفرز التطور الاجتماعي في مصر مثلاً تطوراً فنياً، شمل شكل القصّة ومضمونها، ذلك أنّ خروج المرأة إلى العمل طور علاقتها بالرجل، وحول صورتها الرومانسية إلى واقعية، ففي المجتمع الانفصالي تتضخّم العواطف، لتجعل من صورة المرأة إما ملكاً، أو بغياً قديسة، لأنّها سقطت بالرغم منها، أو تضحية بنفسها في سبيل أسرتها الفقيرة. إنّ قيام الرومانسية في مصر يرجع في جزء منه إلى هذا المجتمع المنفصم، وهذا الانفصام ساهم في ازدهار الاتجاه الرومانسيّ في الأدب المصريّ خلال العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين (الشاروني، 1977).

إنّ نشأة القصّة الحديثة في فلسطين والأردن، هي نشأة رومانسية في مجملها أيضاً، لأنّ من أقام هذا اللون هم من الطبقة البورجوازية في الغالب الأعمّ. لذلك عكفت القصّة هناك إلى تقليد القصّة الأوربية الحديثة في تركيبها وبنائها، بعيداً عن القصّ التراثيّ العربيّ (ياغي، 1966). تحوّلت القصّة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية إلى الواقعية، فوافقت نزوعات المرأة الكاتبة أيضاً، بقدر يفوق موافقة النزوع الرومانسيّ لها، إذ ساهمت حركات التحرّر العربيّة، التي وضعت تحرّر المرأة على قائمة أولوياتها، بتحويل القصّة القصيرة إلى النوع السردّي المعبر عن إيدولوجيّة الحراك النسويّ في البنى الاجتماعية العربيّة، والذي جعل من المشكلة الاجتماعية مرجعية لمنطلقاته الثقافية والسياسية، لذلك سجد ظهور أول مجموعة قصصيّة تلتقي فيها الرومانسية بالواقعية في الأردن وفلسطين عام 1954، وهي مجموعة أشياء صغيرة للقاصّة سميرة عزّام (ياغي، 1966). وهذا الاشتباك ذاته بين النشأة الرومانسية للقصّة القصيرة، وتحولها إلى الواقعية بعد الحرب العالمية الثانية، سنلاحظه أيضاً عند القاصّات السوريات، لاسيّما وداد السكاكيني في مجموعتها: "مرايا الناس"، والتي صدرت عام 1946، ومجموعة "بين النيل والنخيل"، والتي صدرت عام 1947، أو عند سلمى الحفّار الكزيري، في مجموعتها "حرمان"، والتي صدرت عام 1952 (الأطرش، 1982)، وعند

الأدبيّ المرشّح ليكون لسان المرحلة والمعبر عنها. "(الخطيب، 1982).

تعود نشأة القصّة القصيرة في فلسطين والأردن، إلى التحول البورجوازيّ (ياغي، 1966)، إذ نشر الفلسطينيّ خليل بيدس أول مجموعة قصصيّة له في مصر، تحت عنوان "مسارح الأذهان"، عام 1924، حيث أصدر مجلّة النفائس، والتي كتبت فيها السيّد كلثوم عودة بعض القصص (ياغي، 1966). كما أصدر محمود سيف الدين الإيرانيّ أول مجموعة قصصيّة في يافا، تحت عنوان "أول الشوط"، عام 1937 (شهاب، 2004). ويعود نشاط القاصّات الأول في الأردن وفلسطين إلى أربعينيات القرن العشرين، حيث نشرت قصص لأسماء من مثل: أسمي طويبي، ونجوى قعوار فرح، وساذج بصّار، وسعاد خوري (شهاب، 2004). لكنّ أول مجموعة قصصيّة في فلسطين والأردن، بتوقيع امرأة، هي مجموعة "أشياء صغيرة" لسميرة عزّام، والتي نشرت عام 1954 (ياغي، 1966).

تعود نشأة القصّة القصيرة في مصر إلى التحول البورجوازيّ أيضاً، والتي كانت سبّاقة إليه، لذلك لا غرو في أن تظهر فيها أول قصّة عربيّة على نهج موباسان، وهي قصّة "في القطار" التي كتبها محمّد تيمور عام 1917. ونجد بعد ذلك اسم جميلة العلايلي، التي كتبت القصّة القصيرة منذ عام 1925 (سليم، 2005).

بلغت القصّة القصيرة المصرية النضج، وتعددت اتجاهاتها بعد 1945، أي بعد الحرب العالمية الثانية، مثلها مثل القصّة القصيرة الشامية، حيث انتقلت بعد الحرب من رومانسية العشرينيات والثلاثينيات، إلى اتجاهات رومانسية واقعية، ثم واقعية خالصة (الشاروني، 1977).

توصف مرحلة الخمسينيات في مصر حتّى عام 1965 بعدم الاستقرار السياسيّ، وتمثّل صعود الحلم الناصريّ لثورة يوليو 1952 (أبو عوف، 2001)، ممّا ترتّب عليه تقاب المعايير الحياتيّة، وقد انعكس ذلك على الشخصية القصصيّة نتيجة للعلاقة الخصبة بين هذه المعايير، وتراكيب الشكل الفنيّ، وذلك وفاقاً لنظريات علم اجتماع الأدب (مبروك، 1989)، فانمازت تلك المرحلة بامتزاج الرومانسية بالواقعية، مثلما يبدو في مجموعة القاصّة ملك عبد العزيز "الجورب المقطوع" والصادرة عام 1954 في القاهرة، إذ تظهر فيها بجلاء المسحة الرومانسية القادمة من الشعر. (الشاروني، 2009).

لعلّ القضية الأهمّ التي ألفت بظّلها على ما أبدعته القاصّات المصريّات في تلك المرحلة، هو ذلك الوضع الجديد الذي وجدت فيه المرأة نفسها بعد أن أتيح لها الخروج إلى

تسوق به المرأة كتاباتها، موهمة المتلقي بالتجرد من القناع الاجتماعي، الذي بدّلته بقناع الذاتية في كثير من الأحيان. يفسر بعض النقد، في المقابل، ميل المرأة إلى الأشكال التقليدية في الكتابة، إلى تجنّب المغامرة: "إنّ الاتجاهات التجريبية في الشكل القصصي الذي تبذره المرأة، أقلّ بكثير، بمقارنته بالاتجاهات التقليدية. ولا أعتقد أنّ هذا راجع إلى حداثة التجربة الإبداعية عند المرأة، عمّا هي عند الرجل، كما يرى بعض النقاد، لأنّ المرأة التي تكتب شأنها شأن الرجل الذي يكتب، ينموان ويتطوران في مناخ ثقافي وأدبي واحد، بل ربما لأنّ جرأة المرأة على التمرد أقل، للأسباب السابقة نفسها، ممّا ينعكس بدوره على جرأتها في إبداع أشكال روائية أو أسلوب قصصي مغاير للأشكال والأساليب التقليدية." (الشاروني، 2009).

يمكن الإضاءة على التحولات الرئيسة التي اعترت القصة القصيرة التي كتبتها المرأة المصرية، وذلك بعد الرومانسية التي سيطرت إبّان الحرب العالمية الثانية، كالاتي:

تبدأ سببينيّات القرن العشرين مع سطوة للبصمة الواقعية، التي تتسحب معها الرومانسية شيئاً فشيئاً، حيث توسم المرحلة بنضج كتابة القصة القصيرة، وتخصّصها، ووصولها إلى العالمية مع يوسف إدريس (سليم، 2006).

تعدّ نسخة عام 1967 هزيمة لأصنام القصة، إذ تمّ معها انبثاق حساسيات جديدة في الكتابة، نتيجة تغيير كلّ من الرؤية والرؤيا لدى الكاتب الفرد، فكان إطلاق القوى الكامنة، وتحرير كلّ من اللّغة، ووسائل التعبير الفني، التي اتسمت بالخروج على المألوف، وكسر التابو، والتجريب، وتمثّل هذه المرحلة كلّ من سحر توفيق، وزينب صادق، اللتان تنتميان إلى ذلك الجيل الذي يرى نفسه جيلاً بلا أساتذة (سليم، 2006).

تتسم سبعينيّات القرن العشرين بفقدان الثقة بين المتقف والمؤسسة، وبين الفنان والسلطة، وقد يعود ذلك إلى تهافت الحلم الناصري، لا سيّما بعد صلح السادات مع إسرائيل، وينسحب ذلك على الثمانينيّات من القرن العشرين. ومن الأسماء التي لمعت في تلك المرحلة، نجد سلوى بكر.

يمتدّ الأثر الاجتماعي السياسي الذي رافق السبعينيّات نحو الثمانينيّات، حيث تظهر بوضوح حساسية الكتابة الخاصة بالمرأة، وخطابها النوعي، وخصوصيتها، وذاتيتها، والتي منّلت تحولات البنى التحتية للمجتمع المصري، الذي تعرّض للانهيارات والخلخلة، بسبب التراجعات المتتابعة في السياسات الخارجية والداخلية، عن المكتسبات التقدمية الفوقية للمنظومتين السياسية، والاقتصادية، إذ تمّ إجهاض المشروع الناصري للنهضة، وتحققت هيمنة الغرب والولايات المتحدة على مقدّرات البلاد، وتمّ الصلح والمهادنة مع إسرائيل، وبيع القطاع العام،

ألفه الإدلي، في مجموعتها قصص شامية عام 1954 (شبيب، 1998).

تبدو مسارات القصة القصيرة العربية، التي كتبتها النساء، متقاطعة بشكل جليّ على صعيد كلّ من المضامين الفكرية، وتيارات القصص. ويعود ذلك إلى وحدة المنشأ البورجوازي، وإلى الحركات الاجتماعية المتساوقة في كلّ من مصر والشام، فضلاً عن انتشار الصحافة عربياً، وانتقال أعلامها بين الشمال والجنوب.

لاشكّ في أنّ الأفكار الإيديولوجية، من مثل الدعوة القومية، والاشتراكية، كان لها دور كبير في توحيد هذه المسارات أحياناً، فضلاً عن نكبة فلسطين التي صارت قضية مشتركة ومركزية، ثمّ نسخة 1967، التي أغرقت الوطن العربي في اكتئاب عميق، أفرز أطيافاً متعدّدة من التجريب، ثمّ جاءت مرحلة السبعينيّات، واتخذت مواقف متشابهة لدى المثقفين والكتاب من زيارة السادات إلى القدس، وتوقيع اتفاقية كامب ديفيد، التي عدّت خيانة لدماء الشهداء، ولآمال الأمة العربية في تحرير فلسطين. ويمكن أن نشير إلى ابتعاد مسارات الكتابة بعضها عن بعضها الآخر بدءاً من الثمانينيّات، حيث خفت وهج القضية القومية من جهة، وحدثت متغيرات كبيرة في العالم، أهمّها انهيار المنظومة الشيوعية، ممّا جعل لكلّ قطر همومه وقضاياها الأكثر خصوصية، فلم يعد هناك عناوين جامعة للكتابة القصصية لا على مستوى المضمون، ولا على مستوى الشكل، وتحولت القصة القصيرة إلى نشاط فرديّ بلا تيارات واضحة ومؤثّرة، ومع ذلك تبقى القضية الجندرية هي الجامع الرئيس لما كتبه النساء، وإن كانت تحضر وتغيب بنسب متفاوتة لدى القاصّات من جهة، وفي نتاج القاصة الواحدة من جهة أخرى.

سادساً: منظومات التفكير وتمثّلاتها في الثقافة، الهوية النسوية في القصة القصيرة (نموذجاً)

اتخذت كتابة المرأة منحى ذاتياً، وذلك لتفاعلها مع عالمها الداخليّ أكثر بكثير من تفاعلها مع عالمها الخارجي، حيث لا تنقطع صلة الرحم بين الكاتبين وبطلاتهنّ، ويعود ذلك إلى وضع المرأة الاجتماعي، الذي أسلمها تاريخياً إلى الحذر، لأسباب عدة، منها: موقف الرجل الذكوريّ التقليديّ غالباً من نجاحها، ومنها: التلصص الذي يحاصرها به المتلقي، الذي لا يستمتع بما يقرأ إلاّ باعتباره اعترافاً تدلي به المرأة عن أسرارها الخاصة، إذ يخلط بين التجربة الفنية والتجربة الشخصية، وبعض النقاد مسؤولون عن هذا الخلط (الشاروني، 2009)، ممّا جعل ضمير الأنا، أشبه ما يكون بحصان طروادة الذي

وتطوّرت الرؤية النسوية في الكتابة، أخرجها من موجتها الأولى والثانية، إلى أفق أكثر رحابة، تمسكت الكاتبات به، مع امتلاكهنّ الوعي الواضح تجاه قضاياهنّ. لقد أخذت الكتابة النسوية منحى آخر، بعيداً عن الكتابة المستقرّة عن الجسد، وتحديّ "التابو" الاجتماعيّ والدينيّ والسياسيّ. إنّ الوعي باختلاف تجارب الرجال عن تجارب النساء، والذي حدّده كلّ من البيولوجيا، والمجتمع، أنتج جماليّات مغايرة وخاصّة، مثلما أنتج تاريخاً مغايراً للأشياء.

تعنى الرؤية النسوية في مجموعة المصريّة رانيا هلال، والموسومة بعنوان "دوار البرّ" بصناعة تاريخ جديد للأشياء، من وجهة نظر مختلفة، نسوية، تلتفت إلى التفاصيل، وتبوح بما هو مخالف للسائد، والمسيطر، والذكوريّ، والموروث.

لا تعني الرؤية النسوية الصدام مع رؤية الرجل، بل تشير إلى رغبة في تغييبها العفويّ، من أجل توفير الطرف لإطلاق رؤية أخرى تجاه العالم وأشياءه، فيها الكثير من البكورة، والبساطة، والاختلاف، نتيجة اعتاقها من الرقيب الثقافيّ، فالرؤية النسوية في هذه المرحلة من الكتابة تمثّل حساسية جديدة، يمكن نعتها بالخصوصيّة الثقافيّة، التي تقارب العالم من منظار مختلف، وحرّ، وليس مضاداً، أو عنيفاً، أو معادياً للمنظار التقليديّ، الذي ورثته الأنساق الثقافيّة نتيجة تسّم الرجل لتدوين الثقافة، وتمكّنه من امتلاك قصبه السبق في الكتابة.

لا يعود الاعتقاد السائد بأنّ الحكّي ثيمة أنثوية، إلى شهرزاد، بقدر ما هو للممارسات اليومية للمرأة، الزوجة، والأمّ، والجارّة، والحبّية، إذ لا تكفّ المرأة عن تحويل المعارف كلّها إلى حكايات تحكيها لمن حولها، لأطفالها، ولأصدقائها، ولزوجها... ولا يقتصر الأمر على حكي حكايات ما قبل النوم، تلك الحكايات الساحرة الموروثة عن الجدّات، أو عن القراءات التي احتفظنا بها في ذاكرتنا، بل أقصد الحكايات التي تخترعها المرأة لتسويغ أشياء كثيرة، أو لإيصال وجهات نظرها إلى الآخرين، وبذلك يتحوّل الحكّي من ثيمة أنثوية إلى ثيمة نسوية، تقدّم فيها المرأة العالم من غرفتها، على حدّ تعبير فيرجينيا وولف (وولف، 1999)، المبنية بتجربتها التاريخية لا الذاتية فحسب، والمصبوغة بأصباغها الملونة والموروثة، ولعلّ القصّة القصيرة تطوير لمثل هذه التسويغات والملاحظات، وإن كتابتها مغامرة حقيقيّة، لأنّ أيّ فتور فيها، أو إخفاق جماليّ هو إخفاق معرفيّ، يجعل مصداقيّة القاصّة وموهبتها على المحكّ.

لعلّ الاهتمام بالتفاصيل، هو أكثر ما يمنح الحكّي لونه النسويّ، فالنساء أكثر ولوعاً بالتفاصيل، كما مرّ سابقاً، ويرتبط ذلك أيضاً، بتفوق النساء في أصالة التفكير، التي تميل إلى

والخصخصة، والانفتاح الاستهلاكي العشوائي، وتغوّلّت الرأسماليّة الطفيليّة الوحشية، وعمّت البطالة والفساد السياسي، وظهرت "مافيا مارينا والساحل الشمالي"، وأخيراً تصاعد المدّ الأصولي الإسلامي المتطرف، وساد الفكر الغيبي الظلامي الذي يدعو إلى تهيش المرأة، وعودتها إلى البيت، وينظر لها ككائن أدنى من الرجل. (أبو عوف، 2001). تظهر هنا أسماء عديدة، لم تقطع معظمها عن الكتابة حتّى اللحظة، منها: منى رجب، واعتدال عثمان، ومنى حلمي، وليلى الشربيني، ومنار فتح الباب، ونعمات البحيري، وهالة البدري (أبو عوف، 2001).

تتعرّز الطموحات ذاتها، مع وعي نسويّ، عند جيل التسعينيات، الذي يعلي عموماً من قيم التحرّر، ويقف ضدّ القهر، والظلم، ويدعو إلى التحرّر من الموروث القمعي للمرأة والرجل على حدّ سواء، من خلال هموم الحياة العادية، والسريّة، والصراع، وتمجيد الحياة وبهجتها، بإعلان الرغبات الحميمة باللقاء، والتواصل الجسدي، والجنديّ، في فنّ مستو متقن، وبأسلوب حدائيّ، من أبرز ملامحه: الاقتصاد في التعبير، والتركيز، والتكثيف، وتلوين المواقف، واستخدام لغة تلغرافيّة، والبناء التشكيليّ، ورفض النمط التقليديّ الحكائيّ، والاستفادة من فنون التصوير والنحت، والموسيقى والشعر والسينما، في المونتاج، والنقطة، وزمن الحضور باستخدام المضارع (أبو عوف، 2001). تبرز في هذه المرحلة أسماء من مثل: ميرال الطحاوي، وعفاف السيد، ونجلاء علّام، ومي خالد، والتي استمرّ معظمها في الكتابة ضمن هذا الشرط الفنيّ القائم على التوازي بين الخصوصية الثقافيّة النسوية، حيث تمثّل الحكاية شكلاً تعبيرياً حميماً، وبين الإلمام بعالم الألفيّة الثالثة الموسوم بفضاءات إلكترونيّة لا تحدّها سلطة، لكنّه على الصعيد العربيّ دخل من باب عريض مدخل الاجتياحات، والحرب، والإرهاب.

- الخصوصية الثقافيّة النسوية في القصّة القصيرة، مجموعة "دوار البرّ" لـ(رانيا هلال):

دفع فهم مصطلح "الأدب النسويّ"، على أساس وضعه الأدب الذي تكتبه المرأة في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل، العديد من الكاتبات إلى رفضه، لأنهنّ وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانيّة (الجنديّة) لكتابه أو لكتابتها، من أجل ترسيخ وضع المرأة القائم، وإعاقة عملية اندماجها في المجتمع، إذ رأّت بعض الكاتبات أنّ الحديث عن أدب نسويّ هو طرح خاطئ، ومفتعل، لقضيّة الأدب، لأنّه يجعل المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويح كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخياً (نجم، 2005). لكن لا شكّ في أنّ

إلى أنّ الهوية الجندرية ليست واحدة، بل تعتمد على الحاضنة الاجتماعية الثقافية، أي على قوة تحكّم النسق، حيث تعيش المرأة الفلاحة هنا، بعيداً عن معطيات المدنية، فلم تنتظم في أحزاب أو معارضات، بل لم تتل حظها من التعليم، في ظلّ ثقافة غير عالمة، لا سيما أنّها هنا قعيدة البيت، وغير منتجة في الحقل. إنّ هذا التعدّد في الهوية الجندرية يؤكّد على التحولات المستمرة لها في الوقت ذاته:

"تتمنى لو سألتها يوماً عن حالها أو افتعل حديثاً معها عن أي شيء. هاجمتها الأفكار، رثت لحالها وغامت عينها بالدموع. رفع عينيه في عينيه اللحظة ثم قال لها: مالكي أو ليه في حاجة ولا إيه؟"

عدلت من جلستها سريعاً ولملمت مشاعرها المتضاربة المبعثرة بين الأواني الناظرة إليها واعتلت ابتسامة منيرة ثغرها الصغير وردّت بصوت فرح من تشبّاهم لمتجدد: سلامتك يا اخويا ولا حاجة... مش هتشرّب بقي، دا أنا عاملا هو لكب النعناع اللي بتحبه" (هلال، 2012).

تتجلى الخصوصية الثقافية النسوية من خلال مشاركة صوت المرأة لبقية الأصوات التي تشكل مجموعها الإنسانية، إذ تشكل الأصوات في المجموعة أيقونات تختصر حكايات المعدّبين أو المقهورين، أو حكايات أولئك الذين يعيشون الصراع بين الذات الإنسانية والعالم المتشوّي، ويبدو ذلك من خلال العتبة النصية الثالثة، وهي اقتباس من التراث الجبراني:

"لو أنك فتحت عينيك وأمعت النظر... > لرأيت صور تكماثلة فيك لصورة ولو أرهفت أذنك وأصغيت... لسمعت صوتك في كل الأصوات" (هلال، 2012).

لاشك في أنّ العتبات النصية إشارات ذات دلالات عميقة وواعية تكمل النصوص الإبداعية، وتضيف للمتلفي مفاتيح قرآنية جديدة. يشكّل العنوان عتبة أولى، ويشكّل الإهداء عتبة ثانية وهو هنا ذو دلالة نسوية محملة بولاء للأصل الأنثروبولوجي الذي يشكّل أصلاً ثقافياً، إذ تمّ توجيهه إلى الجدة أصل الحكايات.

تتنقي في الحكايات التي تقوم عليها القصص موضوعية

المخالفة والمعارضة، فكّما ارتفعت درجة الأصالة، ارتفعت المخالفة والمعارضة، أي زاد النقاط المفارقات، وصناعتها، والقصة تقوم على تفصيل يتضح، ويتحوّل إلى موضوع، يتشعب، ليجمع من المؤلف استثناء، أو ليضيء المعتم، أو ليلفت الانتباه إلى المختلف في المؤلف، ببناء موجز، ومكثف، وشعري، ممّا يمنح الأشياء قيمة مضافة، هي القيمة ذاتها التي يحملها "الجميل" بوصفه مفهوماً جمالياً.

إنّ هذا التوقيع النسوي الموسوم بـ (التفاصيل)، هو ما عكفت عليه القاصة المصرية رانيا هلال، في مجموعتها "دوار البر"، إذ تبدأ المغامرة في الحدث عبر مفارقة لغوية، عنونت بها القاصة مجموعتها، لتنبّت ثيمة رئيسة في الفنّ، وهي الاختلاف، فالمؤلف أن يكون الدوار للبحر، لا للبر.

يبدو أنّ القاصة تمكّنت من اكتشاف قواعد لعبة القصّ، والتي تعتمد نظام تبادل الأدوار بين المتن والهامش، وراحت تتوّع عليها، لتصنع مجموعتها المكوّنة من خمس عشرة قصة، تبدأ بـ "شاي بالنعناع الأخضر"، والتي تنقل صراعاً داخلياً جندرياً بين المرأة وفكرتها النمطية عن الرجل، وتنتهي بالاستسلام الظاهري لأعراف النسق الجندرية من جهة، وباستمرار ثورة داخلية غير معلنة على تلك الأعراف من جهة أخرى. تتادي الأعراف النسوية بعامة بقتل الملاك القابع في المنزل (Hawksley, 2013)، ذلك أنّ وصف الملاك يمثّل نموذج المرأة حتّى في الثقافة الأوربية منذ العهد الفكتوري، ذلك النموذج الذي دعت النسويات للخروج عليه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر سواء أكان ذلك في أوربة أم في العالم العربي، إذ أراد الرجل تلك الزوجة الوديعه، والخاضعة، والمضحية، والمتعاطفة، والنقية، والذي تمثله بطلة هذه القصة التي لا تحمل اسماً، لكنّها تمتلك تلك الصفات جميعها، غير أنّها تفكّر في وضعها الإنساني، وينبع تفكيرها من ميلها الرومانسي الذي جعلها تقارن جسدها بالأشياء من حولها، فهي من خلال مراقبة زوجها الفاخوري، تجده رقيقاً ولطيفاً مع الأواني الفخارية التي يصنعها، والتي تشكّل مورد رزقهم، لكنّه يترك خدوشاً على جسدها نتيجة معاملته العنيفة له، فيدور مونولوج في داخلها يتحوّل إلى ثورة داخلية، توشك على قتل هذا الملاك الذي يعيش فيها أو تعيش بهيئته، لكنّها تتراجع عن ذلك بمجرد أن يلتفت الزوج إلى دموعها. تلك هي المقاومة الرومانسية التي بدأت بها المجموعة النسوية، قبل انتقالها إلى الشعارات، والتي عادت إليها في الموجة الثالثة، مؤكّدة على الفروق بين الجنسين، وعلى إسهام النساء الخاص والمميّز في الحضارة، والعلاقة بالآخر، وعلى خصوصية استجابتهنّ الجنسية (كريستيفا، 1994). تلك الخصوصية هي ما تمثله الرؤية في هذه المجموعة، إذ تشير

لاشك في أنّ التوغّل في بؤس الهامش هو نقد لاذع للمتن، ذلك المتن الذي طالما كتب تاريخه من وجهة نظر الأقوياء، والمنتصرين، والمتفوقين، وبمثل هذا التدوين للتفاصيل نشأت المرويّات التي عاضدت التاريخ النسقي، لكن يبدو أنّ الوقت قد حان لتكتب التفاصيل بتوقيع أنثوي، وسيفودنا تراكمها إلى صناعة أنثوية لتاريخ الأشياء.

تبدو الهوية النسوية التي تسم هذه المجموعة بعيدة عن الموجتين الأولى والثانية للنظرية، إنّها تنطلق من خصوصية ثقافية تبدي النسوية صوتاً مختلفاً يساهم في بوليفونية القص، أي صوتاً تشاركياً لا واحدياً يحتكر الحقيقة. يفصح تعدّد الأصوات النسوية عن تلك الهوية أو يمثلها لتبدو هوية متجددة، ومتعددة أيضاً، غير ثابتة أو جامدة، إذ تخضع الهوية النسوية للطرف الاجتماعي التاريخي، ولتعدّد الأنساق الثقافية، إنّ مفهوم (الجنس) أو النوع الاجتماعي، الذي يصنّف المرأة بوصفها موقعاً ثقافياً لا جسداً، لا يقتصر على مستوى واحد، ذلك الذي تقرره الرؤية الذكورية لوجود المرأة فحسب، بل يتضمّن المستوى الذي تخلفه رؤية المرأة لوجود المرأة وفقاً للموقع الثقافي لكلّ منهما، فالـ"جنس" ليست صناعة ذكورية، إذ تصير، مع وجود نساء تساهم في اضطهاد النساء، صناعة سلطوية غير ذكورية بالضرورة.

سابعاً: منظومات المعايير، تصادم الأنساق الثقافية (نموذجاً)
يمكن الإضاءة على التحولات الرئيسية التي اعترت القصة القصيرة التي كتبتها المرأة في فلسطين والأردن، وذلك بعد الرومانسية التي سيطرت إبّان الحرب العالمية الثانية، كالاتي:
تبدو قصص كاتبات خمسينيات القرن العشرين في فلسطين والأردن محاولات لامتلاك الشكل القصصي الصرف، المتخلّص من روح الشعر أو المقالة، ونجد تلك المحاولات عند كلّ من سميرة عزّام، وهدي حتّاء، وهديّة عبد الهادي، ووداد قسوس (شهاب، 2004).

تعدّ الستينيات مرحلة يقظة ووعي بالتحولات الاجتماعية التي اعترت الهوية القومية منذ النكبة، والتي صورتها القاصّات بنزوع نسويّ خاص، وإنسانيّ عام، كما نجد عند سميرة عزّام في مجموعتها "وقصص أخرى" الصادرة 1960، والتي عنيت بالقضية الفلسطينية، وتصوير النكبة تحديداً، واشتهرت فيها قصة (الطريق إلى برك سليمان). يبرز أيضاً، في هذا الإطار، اسم ثريا ملحس، في مجموعتها (العقدة السابعة) الصادرة عام 1961 (ياغي، 1966)، والتي تخرج فيها الرومانسية إلى الرمزية.

لقد نشطت الكتابة القصصية لدى الكاتبات النساء في تلك

الأشياء، فتصير محمّلة بالمشاعر، ومنتجة للمواقف، وتكتسب قيمة ثقافية، لا استعمالية فحسب، ويغلب على هذه القيمة الثقافية طابع الرومانسية المستسلمة لقدرها، والتي تصدرها كلّ من الأمومة والطفولة التي ما تزال تحافظ على براعتها، قبل أن تفتح وعيها على النظرية، إذ تبدو مثلاً في قصة "صندوق يعتلي الهامات الضاحكة" قوة الأشياء التي تسم البشر بسماتها، فيتوارثونها، مثلما يتوارث الولد صندوق إصلاح الأحذية عن أبيه وعن جدّه من قبل، إنّ الوسم الذي يحمله أصحابه حتّى لو كرهه.

تهتمّ قصص مجموعة "دوار البرّ" بتعاقد المهمّشين، والمستضعفين، من نساء، وأطفال، وفقراء، ومرضى، في وجه الطمع والحرمان، كما تهتمّ في الوقت ذاته بتعدّد ألوان طيف الرؤية، واختلافها، وفقاً للموقع الإيديولوجي لصاحب تلك الرؤية، على طريقة (باختين)، كما نجد في قصة "دم ثقيل"، إذ يختلف موقف الناس من المعاناة الواحدة، فيوصف دمّ الرجل الذي مات للتوّ، بأنّه دم ثقيل وذلك بالنسبة لعمالة النظافة التي ستمسحه من على جدار المستشفى، فالنساء لسن ملائكة دائماً، هذا ما يعضد التعدّد في الهوية الجندرية، التي لا يقتصر منحها من قبل سلطة النسق الذكوريّ فحسب، بل تمنحها النساء للنساء أيضاً (كريستيفا، 1994).

لا يقتصر ما تضيفه رانيا هلال في مجموعتها "دوار البرّ" إلى مدوّنة القصّ العربيّ، على الصراع بين متن وهامش تقليديين وواضحين، أي بين سلطة النسق والخارجين عليها، بل تذهب بعيداً نحو هامش الهامش، أي نحو الهامش الذي يخلق هامشه أيضاً، ويضطّده، ويصنع منه ضحية بديلة، لذلك نجد شخصيات القصص، ضحايا وجلّادين معاً، تنتمي إلى عالم الطرقات تحديداً: بائعي الذرة، وبائعي السوس، وبائعي المناديل المعطّرة، والمحبّين المحرومين، وعاملي الحدائق... إنّ العالم المقهور في ديناميكياته القصوى، بعيداً عن السطوة المباشرة للسلطة، والمال، والثقافة، لكنّه ظلّها الذي لا يفارقها البتّة.

تقول الراوية في قصة "في انتظار الأسود":

"معظم الأطفال تنتهي نقودهم داخل المدرسة، فكثيرة هي أنواع الحلويات المغلفة، التي تشجّع عليها الأمّهات، وتكثر ألوان أغلفتها، وكأنّها تنادي بأعلى صوتها عليهم، فضلاً عن توافرها طوال العام.

أحدهم قادم، ومعه والدته التي تتحدّث في هاتفها منادياً:

- من ده يا ماما، قلنالك من ده، اسمه توت.
- طيب..بس بصّ يا حبيبي..أيدها مش نضيقة، لونها أسود، مش هينفع يا حمادة... ("هلال، 2012).

ويجمع الطرفان على أسماء القاصات ذاهن، اللواتي التفتن إلى المغامرة السردية، والتفاصيل الصغيرة، وحضور الذات النسوية (حداد، 2005). لقد انتقلت قاصات المرحلة بعطائهن إلى التسعينيات، بجانب الأسماء الجديدة التي ظهرت في التسعينيات، المرحلة التي وسمت بمرحلة "انفجار القصة"، أو بمرحلة "القص الجديد": إذ أصبحت القصة الجديدة أكثر تعقيداً في تقنياتها الفنية، وأكثر غموضاً في طرح المضامين، مقارنة بالقصة التي كتبت بالثمانينيات والتسعينيات، والتي تميز السرد القصصي فيها بالمباشرة، والتركيز على المضمون، والحضور المحدود للذات، والتي كانت ذاتية في العام، ومتماهية مع المجموع. الذات في التسعينيات بدأت تتخذ حيزاً أكبر، مستفيدة من إفرزات العولمة، وتداعياتها وانعكاساتها على حياة الأفراد في المجتمعات. ("صالح، 2011). ولعل أبرز أسماء التسعينيات التي أجمع عليها النقاد هي: بسمة نسور، وجميلة عميرة، وحزامي حباب، وجواهر رفاعية، ورفقة دودين، ومريم جبر (أبو نضال، 2011).

يبدو أنّ كتابة القاصّة في تسعينيات القرن العشرين قد حققت نقلة على مستوى التعبير عن الهوية الجندرية، إذ تجاوزت فكرة المرأة الضحية، متخطية الخصوصية النسوية التي يسيطر فيها صوت القاصّة على صوت الراوي، والتي يرى بعض النقاد أنها تشكل عقدة (حداد، 2005).

تظهر في الألفية الثالثة أسماء جديدة، وكثيرة أيضاً، أفرزها الانفتاح الديمقراطي في الأردن تحديداً، وساهم في وجودها الحراك التكنولوجي، وثورة الاتصالات المعلوماتية (أحمد، 2011)، فجد أسماء من مثل: بسمة النمري، وسناء الشعلان، ونضال حمارنة، ونهلة الجمزوي. لقد اختلفت القصة التي كتبتها النساء في هذه المرحلة من حيث نضجها الفني، إذ اعتمدت على تجليات الماضي (صالح، 2011)، الذي تحوّل بفعل الضرورة التاريخية إلى مرجعية شرعية، كما اعتمدت على بلاغة المفارقة (خليل، 2011)، وعلى الرغبة في صناعة تاريخ نسوي مواز للتاريخ الذكوري، وليس مضاداً.

صار للقصة الأردنية قضاياها المحلية الخاصة، ممّا جعلها تنفصل عن القصة الفلسطينية، على الرغم من التقاطعات التي تفرضها عوامل عدّة، من مثل وحدة المنشأ الثقافي الأثروبولوجي للكتابة، والتشكيل الجغرافي والديموغرافي الذي يعود إلى ما قبل 1967. ولا بدّ من أن نوّكّد على أنّ سطوة الصبغة الفلسطينية خفت منذ السبعينيات، حينما ظهرت أسماء من الصفة الشرقية، عاشت في ظلّ فكرة الدولة الوطنية الأردنية، وصار تكريس الهوية الوطنية واحداً من همومها الكتابية.

المرحلة، نتيجة لمجموعة من العوامل الثقافية الاجتماعية، ومنها:

1- انبثاق صحف ومجلات أردنية، ولعل أهمها مجلة "الأفق الجديد".

2- التأثر بمد القص العربي، لاسيما في سورية، ومصر، والعراق.

3- الوعي بالقضية الفلسطينية.

أفرز هذا النشاط القصصي أسماء لقاصات من مثل: زهيرة زقطان، وسعاد الحسيني، وفدوى الصابر، ولىلى الأطرش (شهاب، 2004).

يمكن وصف سبعينيات القرن العشرين بمرحلة التجريب، والبحث عن أشكال قصصية جديدة، ويتسق هذا مع مرحلة التجريب في بلد مجاور مثل سورية، وقد يعود هذا النزوع إلى التجريب إلى امتلاك ناصية فنّ القص بعد ما يقارب عقدين من الكتابة التي شكّلت منجزاً استنادياً، فلم تعد القاصّة تعاني من كيفية التعبير الفني، إذ أصبحت أدواته طبيعة، فضلاً عن الوعي بماهية النوع، واحتدام المنافسة للتجديد في طرح الموضوعات التقليدية من جهة، وإضاءة الزوايا المهملة في كل من العمق الإنساني، والبنية الاجتماعية: "في تلك المرحلة - إن جاز لنا هذا التأطير - تعززت توجهات القصة القصيرة في الأردن في انحيازها إلى الإنسان العادي، وهمومه الصغيرة، وآماله المتواضعة، وهواجسه الفردية، ولم تعد "القضايا" ما يشغل هم القاص ويستحوذ على موضوعاته. (حداد، 2005)، لاسيما بعد النكوص الوجداني الذي سببته نسخة 1967، والتي حاولت القاصات، بعد مرور سنوات عليها، التخلص ممّا سمّي بـ "أدب الأحزان الحزيرانية (حداد، 2005)، ولا بدّ من الإشارة إلى أثر المنجز القصصي العالمي الذي انتشر في أوساط المثقفين، والذي مثّل اتجاهات الوجودية، وحركة اللامعقول، والواقعية الاشتراكية وهنا نجد أسماء من مثل: سحر خليفة، وهند أبو الشعر، وتريز حداد (حداد، 2005).

يرى بعض النقاد أنّ مرحلة الثمانينيات قد شكّلت نكوصاً فنياً على مستوى فنّ القص، رغم كثرة الأسماء التي اقتحمت غماره، إذ تصدّى لهذا الفن من هم ليسوا بأهل له، فكان التجريب المبالغ فيه، والتقليد الأعمى، مع الإشارة إلى بزوغ أسماء لامعة، من مثل سهير النل، وسامية العطوط، ورجاء أبو غزالة، وإنصاف قلججي، وسحر ملص، وزليخة أبو ريشة (شهاب، 2004). في حين يرى نقاد آخرون أنّ الثمانينيات هي مرحلة التوهج التي وطّدت مكانة كثير من أصوات السبعينيات، فنضج عطاؤها، وتواصل نتاجها، فحملت إصداراتها رؤى متقدمة ومعالجات غنية زاخرة بالعطاء الفني،

- منظومات المعايير، ممثلة بتصادم الأنساق الثقافية في مجموعة "إرث الاغتراب- حكايات من ساوث فيلي" للأميركية الفلسطينية سوزان دراج:

لا شك في أن الطرف السياسي الاجتماعي سيغير في شكل الكتابة بعامّة، وستستجيب القصّة القصيرة لهذا التغيير سريعاً، ذلك أن عامل الهجرة الذي سترافق بالضرورة مع الاغتراب، سيخلق مناخات ثقافية جديدة، وقضايا مستحدثة، سيصير التعبير عن الجذور الأنثروبولوجية فيها حاجة ثقافية، وستحضر أسئلة مستجدة من مثل سؤال الهوية، والآخر، والوطن، والتراث، والجذور، تتعلق بحضور الذات أو تلاشيها، وبالصراع مع الآخر، لا سيما مع وجود قضية مركزية سببت هذه التغيرات الحادة بكلّيتها، وهي وجود الاحتلال الإسرائيلي في فلسطين، فضلاً عن التغيرات التي انتابت الأشكال النصية، التي فرضها مفهوم المثاقفة.

سيذهب بنا النص القصصي إلى حيث سينشأ الجيل الرابع من العرب في أميركا، والذي يعرف بجيل "الدياسبورا". تقسم أجيال الكتابة العربية في أميركا إلى أربعة أجيال (El-Said, 2015):

1- جيل المهجر (Emigrants) (Émigrés): يتشكل من المهاجرين الأوائل الذين كوتوا ما عرف بالرابطة القلمية، ومن أعلامهم جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وأمين الريحاني، هؤلاء الذين تأثروا بالشعر العربي القديم، ونشروا أعمالهم باللغة العربية، التي عبروا فيها بشكل عفوي ونزوع رومانتيكي، عن اغترابهم، وحنينهم إلى الوطن، ومعاناتهم اليومية في ظلّ ظروف اقتصادية صعبة نسبياً، ولم تقطع علاقاتهم الاجتماعية الثقافية والسياسية مع الوطن، في الوقت ذاته تأثروا بالشعرية الأميركية، وقدموا (El-Said, 2015) أنفسهم بوصفهم جسراً بين الشرق والغرب.

2- جيل الاستيعاب أو الصوت الأميركي (American Voice: The Assimilation Phase): حدثت فجوة واضحة بين الكتابة المهجرية، وعودة ظهور الكتابة العربية الأميركية في ثمانينيات القرن العشرين، ولا يعني ذلك توقف العرب في أميركا عن الإنتاج الأدبي المكتوب، لكن الاهتمام بهذا الإنتاج، وحضور هيتوازي دائماً مع تطورات المواقف الدولية لسياسية الولايات المتحدة الأميركية. ظهرت سياسة الاستيعاب في المرحلة التي ساقبت خمسينيات القرن العشرين وستينياته، نتيجة للحراك السياسي للسود أو الملونين، وللحركة النسوية، فساد ما عرف بـ (Melting Pot) أي وعاء الانصهار، الذي أوجب على الهويات الأخرى أن تذوب فيه، لنقرز الثقافة الأميركية الجديدة، حيث تم تصنيف الكتاب من المنابت كلّها،

بما فيها العربية، على أنهم أميركان، وهذا ما سعوا إليه شخصياً، إذ لا تمثل أميركا في كتاباتهم المنفى الذي يقابل الوطن الأصلي الموسوم بالدفء (El-Said, 2015).

لن تحظى كتابة المستوعبين بالضوء أو التركيز، الذي ستمنحهم إياه الكتابة من منظار إثني، والتي سينماز بها الجيل التالي، إنما سيصنع تميز هذا الجيل، هو الأدبية فحسب، أي جماليات الكتابة، بعيداً عن أي شرط غير أدبي.

3- جيل الإثنية/ العرقية (Ethnic): هو الجيل الذي حول التوتّر الناتج عن اختلاف الهوية إلى قوة أدبية فاعلة، وهذا ما نعنيه تماماً بقولنا: تحويل الأنثروبولوجي للبنية الاجتماعية إلى ثقافي.

يرواح هذا الجيل بين العرقي الخاص، والمجتمعي العام، مثلما يراوح بين الماضي والحاضر، إذيهتم بفكرة السلالة، وتنشئها المحافظة على خواص الجذور، وهذا ما يخلق أزمته، حيث سيبقى عالقاً في دهليز ازدواج الهوية، الذي يتحول إلى صدام يومي ومرهق مع الجيل التالي، يتمثل في طريقة الجلوس، والمظهر، والزواج...

أطلق على هذا الجيل لقب جيل ورق العنب (Grape Leaves)، وجيل التّبولة (Tabbouleh Generation)، تعبيراً مجازياً عن رغبته النوستالجية في تمثّل الخصوصية الثقافية التي يشكّل اللباس، والطعام، والأعراف النسقية مكوناتها الرئيسية.

تتلخّص إشكالية هذا الجيل في صدور أفعاله، ومنها فعل الكتابة، عنوعيين مختلفين، ممّا يجعله يميل إلى الكتابة عن العزلة، والاغتراب والحنين، والمنفى والوطن، والهوية ويبحث عن العزاء في الصيغ الحياتية المغيبة، والتي تركها وراءه في الوطن، أو في حكايات الآباء والأجداد، وقد يشكّل المطبخ، للنساء تحديداً ملجأ قومياً، وجندرياً أيضاً، كما سنجد في دراسة قصص هذه المجموعة.

4- جيل الدياسبورا (Diaspora) / الشتات: لقد أنتجت هذا الجيل أحداث سياسية مفصلية (El-Said, 2015)، مثل الانتفاضة الفلسطينية، وحرب الخليج الثانية، وأحداث الحادي عشر من أيلول، واجتياح القوات الأميركية للعراق، فزاد اهتمام الآخر الأميركي تحديداً، بالعرب، وصار تحديد هوية العرب المقيمين في أميركا حاجة ملحة، بالنسبة لكل من الذات والآخر، بعيداً عن الأوهام الطوباوية لفكرة الاستيعاب والتعايش، لتتحول تسميتهم في هذا الجيل من الأميركيكان من أصول عربية إلى عرب أميركان.

لقد تحوّل العرب في أميركا من مهاجرين، الى ساعين للاندماج، ثم صاروا مجموعة عرقية، ثم علقوا أخيراً في

يمثلون أولاداً لمهاجرين من الجيل الأول، بحثوا عن زوجات عربيات يعدن علاقاتهم بالجنور، وهؤلاء الرجال تحديداً يمثلون جيل الاستيعاب، الذي ذاب في وعاء الانصهار.

3- الجيل الذي الذي ولد في أميركا، وحمل جنسيتها، وتعلم في مدارسها، وعلى الرغم من كونه جيل المواطنين الأميركيين الحقيقيين، يحمل فكرة مؤرقة نسبياً، وهي امتلاكه وعياً بالهوية مغاير الواعي الأسلاف. إنه وعي أحادي في الخارج، حيث ثقافة المتن، ومزدوج في الداخل، حيث ثقافة الهامش التي تذكر دائماً باختلاف الهوية، ومفارقة الجنور، وتمايز العادات والتقاليد.

تشكل الثقافة الأميركية بالنسبة إلى جيل الإثنية هامشاً بالنسبة للثقافة الأصلية التي تشكل المتن، في حين تتقلب المواقع الثقافية بالنسبة إلى جيل الدياسبورا، ذلك ما يحمل أفرادها على أن يعيشوا صراعاً داخلياً بمجرد العودة إلى كنف العائلة التي يفترض أن تمنح الأمان، إذ يبدأ الدخول في دهاليز القلق، بسبب المغايرة الثقافية، في حين يتخلون عن هذا الشعور في تفاعلهم المجتمعي اليومي، ذلك أن المجتمع يتعامل معهم بالتساوي مع المواطنين الآخرين. تنتمي كل من البنات الأربع إلى هذا الجيل الذي يمثل الدياسبورا، مثلما تنتمي إليه الكاتبة ذاتها.

يمكن القول هنا إن التعبيرات الأدبية عن هذه الأجيال الثلاثة، تتسق تماماً مع حضورها الاجتماعي الثقافي، وإن ربط ثلاثة أجيال تتوزع جغرافياً على طرفي المحيط، وتمتد زمنياً لسنتين عاماً، ليس بالأمر السهل، لكن واحدة من سمات القصص هيترتيب الفوضى في العالم عبر الحكاية تحديداً، لأن الحكايات بنى أيقونية دالة، تمتاز بالتلخيص والتكثيف والرمزية. تتلخص الشخصيات في النصوص من قضية الاختلاف الديني، الذي يشكل نقطة مركزية في صراعات الهوية عادة، ذلك أن العائلات كلها مسيحية، لكنها تواجه الاختلاف القومي، الذي ينتج عنه اختلاف ثقافي، يتعلّق بالتقاليد، التي تصوغ بدورها الدين ذاته صياغة مختلفة.

تقدم الحكايات برؤية البنات الدياسبوريات الأربع: نادية، وعلياء، وحنان، وربما، وتحتوي كل حكاية على ثلاث قصص قصيرة أو أربع. إن هذا الشكل من الكتابة معروف في كل من الثقافة الأميركية والأوروبية، وغير شائع في الكتابة القصصية العربية اليوم، على الرغم من محاكاته جزئياً لنموذج "ألف ليلة وليلة"، إذ ثمة أسباب تربط بين الشخصيات وحكاياتها، وثمة فضاء واحد، في الوقت ذاته، ويمكن اجترار القصص من الحكايات، لتكون بنية نصية قائمة بذاتها، على عكس البنية الفنية التقليدية التي تنطوي فيها القصة على الحكاية، إذ نجد

محاولات إعادة تعريف هويتهم، متمسكين بالهجنة التي بدت مستحيلة في عالم يقسم إلى الذات والآخر، ويرى الأخير تجسيدا جديداً لمفهوم العدو (El-Said, 2015).

تعدّ (الدياسبورا) والتي تعني لغوياً (الشتات) نزعة ما بعد كولونيلية، فضلاً عن أنها نزعة ما بعد حدثية أيضاً، إذ تنظر إلى القضايا القومية الكبرى من منظار محاولة التوفيق بين الصادق والعاقل، بما في ذلك رؤيتها إلى قضية الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين. ليس مصطلح الدياسبورا، من حيث كونه مصطلحاً ما بعد كولونيلياً، إشارة بسيطة إلى حركة ثقافية عابرة للهويات، إنه صراع سياسي لتعريف المحلية، التي تخصّ مجتمعاً مميزاً، ضمن السياق التاريخي لمفهوم الإزاحة، والشتات، والافتتاح من الجنور (El-Said, 2015).

لقد أعادت كتابات الدياسبورا تعريف ماهية العربي الأميركي، ولا يعود ذلك إلى تغيير شكل السرد فحسب، بل إلى التعبير أيضاً عن معنى العيش في فضاءات زمنية ومكانية أخرى، على الصعيدين الإنساني والتاريخي (Bahbah, 1994). تجلّى ذلك التعبير في كتابة الدياسبورا عبر التحول من نبرة المساومة، والاعتذار، والقبول التي اعتمدها الكتابة الإثنية، إلى نبرة الرفض، والتقرير، والتأكيد، كما حلت محل الطعام والطقوس، البيانات السياسية التي تواجه الموقف العدائي من العرب (El-Said, 2015).

تمثل مجموعة الفلسطينية- الأميركية سوزان معدّي دراج، والموسومة بعنوان "إرث الاغتراب"، وتحمل عنواناً فرعياً آخر هو حكايات من ساوث فيلي، مواجهات نسقية صريحة بين أجيال ثلاثة:

1- جيل الأجداد الذين عاشوا في الوطن جلّ حياتهم، ثم انتقلوا في المراحل الأخيرة من أعمارهم إلى أميركا ليعيشوا مع أولادهم المهاجرين، أو أنهم بقوا في الوطن وحظوا بزيارات من أولادهم وأحفادهم.

2- جيل الأبناء المهاجرين، الذي قضاوا الشطر الأول من حياتهم في الوطن، ثم ذهبوا للعمل -أو للزواج بالنسبة للنساء- في أميركا بعد النكبة وما يليها من تراجع ظروف الحياة في القدس وما حولها. وهذا الجيل هو الأكثر معاناة من غيره، لأنه واجه ظروفًا اقتصادية صعبة، ريثما استقر، وتعلم اللغة الإنكليزية، وحفظ خريطة المكان الجديد، وحاول بشدة التمسك بهويته الثقافية، ليورثها لأبنائه.

تنتمي الأمهات الأربع لهذا الجيل، الذي يمثل جيل الإثنية على الصعيد المعاشي، إذ جنن من القدس، أو من رام الله، أو القرى الفلسطينية حولهما، بسبب من الزواج برجال عرب هاجروا قبلهم للعمل، أو برجال أميركان من أصول عربية،

تحاول الدياسبوريّات أيضاً معاينة هذه الذاكرة عبر الرحلة إلى أرض الأجداد، واختبار أصالة الحكايات المروية من قبل الأمّهات، إذ تفتح عليا دفتر مذكراتها على صفحة اليوم الذي يتحدث عن زيارتها إلى القدس: "عند كنيسة القيامة، قام كريم بشرح مختلف أقسام الكنيسة لي، مثل الشرح في الحائط الذي برزت منه قطعة من الخشب. وكانت هناك شريحة من الزجاج لحماية الصدع بأكمله، وقال: يقولون إنّها جزء من الصليب، وقد احتفظوا بها هنا في الكنيسة." (درّاج، 2012). يظهر هنا الوعي المغاير، ووعي الدياسبورا الهجين، والمختلف عن وعي الفلسطينيين المقيمين: "هل تصدّق ذلك؟" يردّ كريم الذي يعيش في القدس: "نعم إنّنا لا نتشكك في الواقع في هذه الأمور يا عليا" (درّاج، 2012).

تتشابك في الممارسات اليومية الهوية القومية مع الهوية النسوية، إذ لا يشير إرث الجدات إلى القضايا الأمومية المشتركة عند الإثنيات فحسب، بل يشير إلى الوطن، لذلك يصير المطبخ مأوى قومياً وجندرياً في الوقت ذاته، فيحضر (المنسف)، الطبق الشعبيّ في فلسطين والأردن، والفلافل، كما يحضر التطريز، وكذلك العين الزرقاء التي تعلق على الجدران لدرء الحسد: "سهام أصرت على دقّ مسمار في الحائط بحيث يمكنها تعليق تعويذة فوق رأسيهما. لقد كانت عبارة عن حجر زجاجيّ أزرق مرسوم عليه عين، وهي تعويذة تعلق في كلّ بيت في القدس" (درّاج، 2012).

تنظر الدياسبوريّات إلى هذه الممارسات اليومية من منظور مختلف يمنح الوعي الهجين، ففي حين يهتمّ جيل الإثنية بفكرة العائلة ومحظوراتها، ينظر جيل الدياسبورا إلى تلك المحظورات باستخفاف واستنكار لأنّها تشكل قيوداً لا معنى لها، إذ أرسلت عليا قصة للنشر عن حدث محرج جرى مع عمّها، فدار هذا الحوار مع أبيها: "... ولكن أنا الذي يتوجّب عليه الردّ على أفراد العائلة عندما يبدأون بطرح أسئلة وبالانزعاج، وليس أنت" (درّاج، 2012).

تقول الراوية: "بالطبع هذا هو ما كان سيصل إليه الأمر، العائلة وكرامة العائلة. لقد كانت تعرف ذلك" (درّاج/ 2012). لعلّ التأكيد على المغايرة الثقافية بين هذا النسق العربيّ والنسق المستضيف الأميركيّ، هو الثيمة الرئيسة التي تدور حولها حياة الأمّهات الإثنيات، وهي حياة موسومة بالقلق المستمرّ، والرفض، ثمّ القبول بالحدّ الأدنى من الهجنة، بدءاً من مظهر البنات، وانتهاء بزواجهنّ وتكوينهنّ أسرة جديدة. تقول نادية لعليا التي كانت تشاهد مسلسلاً تلفزيونياً بعنوان (أيام من حياتنا): "أذكرين عندما كنت وإياك وحنان وربما نشاهد هذا كلّ يوم، وكانت أمّهاتنا يدخلن ويقمن بإطفائهنّ؟

في هذا الشكل المغاير الحكايات تنطوي على القصص كما فعل رائد القصة الإنكليزية "تشوسر" في (حكايات كانتربري). تبدو كلّ قصة تجربة شخصية لراويتها في التعامل مع فكرة الهوية، ومعاناتها مع التكيّف، وتوريث هذه الهوية القومية والجندرية في آن معاً. وعلى الرغم من أنّ الحكايات مدوّنة باسم الشخصية الدياسبورية الرئيسة، تقدّم بعض القصص ضمنها برؤية الأمّهات، وأصواتهنّ، واللواتي ينتمين إلى جيل الإثنية السابق.

لعلّ هذا التمازج بين الشكلين الحكائيّ والقصصيّ في بنية نصية واحدة، هو من نتاج الهجنة الثقافية، وفاقاً لرؤية (هومي بابا) (Bahbah, 1994)، والتي تمنح هوية هجينة لا على مستوى الأفراد فحسب، بل على مستوى الأشكال الفنية، وسنجد أنّ الهجنة هي الملمح الثقافيّ الدامغ لكتابة الدياسبورا بعامّة. تنطوي القصص رغم البساطة التي يمنحها الشكل الحكائيّ على مفهوم أساسيّ تقوم عليه كتابة الدياسبورا بعامّة في اشتباكها مع نظرية ما بعد الكولونيالية، وهو مفهوم الهوية التي تتجلى في النصوص بشكليها: الهوية القومية، والهوية النسوية.

1- الهوية القومية:

يمكن رسم عالم هذه الشخصيات بأميركا الفلسطينية، وذلك قياساً على "أثينا السوداء"، والذي يشير إلى عالم الأفارقة الذين هاجروا إلى أثينا. إنّ هؤلاء أيضاً يصنعون أميركا، إذ يشكّلون حلقة من حلقات تاريخها أو نساخة من نساخاتها، وحيث أنّهم يشكّلون تاريخهم الخاصّ أيضاً، فيمكن أن يكونوا سردية صغرى ضمن السردية الكبرى (سعيد، 363).

لا تتجلى فكرة الهوية القومية بالشعارات الكبرى، بل بالتفعيل المستمرّ للذاكرة، وبالممارسات اليومية المتناهية في البساطة، وبالتأكيد على مغايرة النسق المستضيف، الذي يشكلّ السردية الكبرى أو المتن، والذي ما زال في وجدان الإثنيين هامشاً.

يتمّ تفعيل الذاكرة غالباً في الحوارات بين الأمّهات وبناتهنّ حول الوطن، وتفاصيل المكان، فلسطين، وعن الناس كالأهل والجيران والطقوس والخبرات. تحكي سهام لابنتها عليا عن نادية خالتها الأصغر، والتي تزوّجت بالأميركيّ (كيفن) معارضة رغبة العائلة التي تريد تزويجها بعربيّ، وها هي الآن تريد أن تطلقه، فيحضر تاريخ البلاد عبر هذه المشكلة الأسرية الخاصة: "لقد كانت مريضة عندما كانت صغيرة... لقد كان ذلك خلال الحرب، وكانت الأسرة جميعها مشغولة بأشخاص تعرّضوا لبتّر في الأطراف، ويتعافون من جروح سببها شظايا وطلقات نارية..." (درّاج، 2012).

يبدو الصوت النسوي عند الدياسبوريات أكثر حدة، لأنّ الأمومة الأنثروبولوجية لديهنّ لا تعني أمومة ثقافية من حيث ولاؤهن لجبل الأمهات الإثنيات، إنّها تعني تماماً صداماً ثقافياً مع الآخر، أي إنّ ما يكدر صفو الونام الأمومي هو الاختلاف الثقافي، إذ تطلب والدة حنان منها أن تقود السيارة بهدوء:

"فتاة مجنونة..."

سأريك الجنون يا ماما.

سألته والدتها بالعربية: لماذا أنت مجنونة إلى هذه الدرجة؟

أجابت حنان بالإنكليزية، عن قصد: لأنني ابنتك" (درّاج، 2012).

تشكو الأم الإثنية ابنتها لبنت الخالة القادمة من فلسطين، والتي تمثّل لها (المشترك)، في حين تمثّل ابنتها التي من دمها ولحمها، (المختلف)، بسبب المغايرة الثقافية: "هكذا هي ابنتي الأميركية، إذا لم يعجبها شيء ما، فإنّها تغادر. مشغولة جداً بالنسبة لنا نحن العرب الأغبياء. إنّها تعتقد بأنّها تؤدنا بقيامها بذلك" (درّاج، 2012).

هكذا تبدو الهوية بالنسبة لجيل الدياسبورا، والتي يحددها المكان، المنفى، بشكل حاسم إذ "لا تتحدّد الهوية نهائياً، بل تتكوّن وتتحوّل طيلة حياة الإنسان... إنّ عناصر هويتنا الموجودة أصلاً فينا عند ولادتنا ليست كثيرة... فبالرغم من أنّ البيئة الاجتماعية ليست هي التي تحدّد الجنس بالطبع، فهي تحدّد معنى هذا الانتماء، فولادة أنثى في كابول أو في أوصلو لا يكتسب الدلالة نفسها، لأنّ المرأة لا تعيش أنوثتها، ولا أي عنصر من عناصر هويتها، بالطريقة عينها في هذه الحالة أو تلك..." (معلوف، 2004).

إنّ هذا النوع من الكتابة الذي اشتغلت في إطاره سوزان معدّي درّاج يحوّل المنفى من كونه قدر نزل في بلدان غريبة إلى شيء أقرب إلى المعيار، يتضمّن تخطيطاً جغرافياً جديدة تتحدّى المنغلقات التقليدية الشرائعية المكونة (سعيد، 1997)، يولد الهويات المتجدّدة، الهجينة، والتي في الوقت ذاته لا يمكن تجزئتها، حتّى لو تطابقت مع هوية العدو (معلوف، 2004). لقد خلقت الهجرة بحرماناتها ونشواتها تياراً رئيساً من تيارات الكتابة ما بعد الاستعمارية، يعنى بهذه التعقيدات التي يصوغها المنفى، والتي تتخذ شكلاً حاداً حينما يكون ذلك المنفى هو أميركا، حينما تتشارك هويتك مع هوية من يسهم في قتل آخرين يشاركونك هويتك أيضاً. لا شكّ في أنّ الكلام على الثقافي بوصفه ممثلاً لمنظومة المعايير، قد أفضى إلى الكلام

ويقلن لنا إنّ هذه البرامج الأميركية بذية ومن شأنها أن تدمرنا. (درّاج، 2012).

تقول أم عليا: "ولكنني كنت أحررها الآن من أنّها إذا قامت بعمل ثقب ثان في أذنيها، فإنني سوف أقطعها وأتركها صمّاء" (درّاج، 2012) أمّا والدة حنان فكانت "تكره دائماً خروجها إلى النوادي والحفلات، أو ربّما مجرد خروجها مع أصدقائها. وكانت تقول دائماً: نحن عرب، ولسنا أميركيين." (درّاج، 2012).

هدى والدة ريمّا تخبر في السياق نفسه عن ابنتها: "... ريمّا تتصرّف بالطريقة ذاتها عندما كانت تطلب منها أن لا تمرّق بنظالها الجينز عند الفخذ- هل من الخطأ أنّنا نريد أن تكون بناتنا محترمات، وليس مثل بنات الشوارع؟" (درّاج، 2012).

تردّ الدياسبورات بدورهنّ على ذلك كلّه بالتأكيد على اختلافهنّ أيضاً عن الرؤية الإثنية للأمهاتهنّ، فهنّ على وعي بأنهنّ لسن أميركيات بطريقة الأميركيان، ولسن عربيات بطريقة أمهاتهنّ، إنّهنّ هجينات أو دياسبوريات، تقول نادية لعليا: "إنّنا مختلفون، وهذا كلّ ما في الأمر. إنّهم يقولون إنّنا لسن أميركيين، وبالتأكيد نستمتع إلى الموسيقى ونشرب القهوة. ثمّ نتأعبت: إنّنا مختلفون فقط، ولا بأس في ذلك" (درّاج، 2012).

2- الهوية النسوية:

لعلّ الرؤية التي صاغت هذه الحكايات هي الرؤية النسوية، وليست الشخصيات ذاتها شخصيات نسوية، باستثناء ريمّا الراوية التي تحضّر الدكتوراه عن النساء المهاجرات وتجارب أطفالهنّ في الاندماج، وهي الثيمة ذاتها التي تدور حولها المجموعة القصصية متكاملة. يتطابق هنا وعي الراوية مع القاصّة كونه وعياً نسوياً دياسبورياً، في حين تقف النساء الأخريات في جهة مغايرة، إنّهن نساء غير استثنائيات، تواجه كلّ منهنّ قدراً فردياً في إطار قضية جماعية صنعها المنفى، وهي قضية المواجهة بين جيلين، جيل الإثنية وجيل الدياسبورا، وبين هويتين، هوية الصفاء الوهمي، وهوية الهجينة. على الرغم من أنّهنّ لسن بحال من الأحوال نسويات، يشكلن نماذج دالة للفكر النسوي، إذ تقول جاكلين روز في معالجتها لحيوات نساء ثلاثة، هنّ روزا لوكسمبورغ عالمة الاجتماع الثورية، وشارلوت سالمون الرسامة اليهودية التي اضطهدتها النازية، وأيقونة الجمال الفنانة مارلين مونرو: "إنّهن لسن نسويات لكن في حياتهنّ ومواقفهنّ أشياء ملحة يجب أن تقال لنسويات اليوم. في الحقيقة هناك نساء هنّ "المفتاح" (Rose, 2014).

ولعلّ كلّاً من نساء هذه المجموعة الثمان تشكّل مفتاحاً للنسوية في وجهها الإثني أو الدياسبوري.

على الهوية لأنها أهمّ المفاهيم التي تبرز عند الصدام الثقافي مع الآخر، ولعلّ شرحها، مع تقدّم الحياة البشرية، وانفتاح الجغرافيا، بات قضية في غاية التعقيد كما يشير أمين معلوف: "ويحدث في بعض الأحيان، حين أنتهي من الشرح المستفيض والمطول للأسباب المحددة التي تدعوني إلى الدفاع عن كلّ انتماءاتي دفاعاً كاملاً، أن يقترب منّي أحدهم ويهمس لي، مرتباً على كتفي: أنت محقّ في قولك هذا، ولكن كيف تشعر في قرارة نفسك؟" (معلوف، 2004).

يمكن القول إنّه قد لا يتفوق أداء تعبيريّ آخر على الحكاية، في تفسير هذا الشعور المعتمل في قرارة النفس، والذي قدّمته مجموعة "إرث الاغتراب" في توصيف حالة الصدام الثقافي العربيّ الأميركيّ، للعرب الأميركيين في الجيلين الأخيرين، والذي يمسّ أيضاً الهوية الجندرية لا القومية فحسب.

ثامناً: خاتمة

لقد تمكّنت القصّة القصيرة التي كتبتها النساء العربيات في الألفية الثالثة، بوصفها نوعاً سردياً مستقلاً واضح الحدود، من تقديم مفهوم "الثقافي" بتجليّاته التي ارتبطت بكلّ من منظومة التفكير والتمثّلات، ومنظومة المعايير، اللتين تحكّم ان نسقهما الثقافي في المرحلة الخاضعة للبحث.

تمّ التعبير عن الهوية النسوية، في نزعتها نحو

وهي مجموع مقالاتها المنشورة في الجرائد والمجلات. ولها كتب غير مطبوعة من مثل: (مدارج الكمال في تراجم الرجال) و(الجوهر البيضيض في مآثر الملك الحميد).

(3) يمكن الاطلاع على تلك الجهود باستفاضة من خلال كتاب الدكتورة هند أبو الشعر الموسوم بعنوان المرأة العربية في القرن التاسع عشر/ كاتبة، مفكّرة، مبدعة.

(4) مجموعة "شهرزاد الكوكب" للقاصّة السوريّة علياء الداية 2013، والعنوان اسم لقصّة في المجموعة ذاتها، و"تعويذة شهرزاد" للمغربي الخضر الو رياشي 2014، ومجموعة "شهرزاد نبوح بشجونها" الذي تضمّن مجموعة من قصص النساء العربيات، وصدر عن مجلّة العربي في العام 2000.

(5) قصّة "حكاية شهريار" في مجموعة "الساعة الآن" للقصّ السوريّ سامر الشمالي.

الهوامش

- (1) وي. إنن لست بإفرنجي، والتي صدرت عام 1859، الرواية العربية الأولى الرائدة، كما يثبت محققها شربل داغر على صفحة الغلاف.
- (2) لقد أسهمت زينب فوّاز (1860-1914) بالجهود كبيرة في الكتابة الصحفية، فقد كتبت في مجلات النيل، والجلس الأنيس، والمؤيد، والأستاذ، وغيرها من الجرائد والمجلات، التي كانت تصدر في تلك الفترة، تدافع فيها عن بنات جنسها، وتناظر الأدباء في موضوع حقوق المرأة الشرقية، وتمهيد سبل تقدّمها. ولها رواية (حسن العواقب أو غادة الزاهرة) والتي صدرت عام 1899، ورواية (الهوى والوفاء)، و(الملك قورش). ولها كتاب (الدرّ المنثور) وهو تعريف بمشاهير النساء في الشرق والغرب، ولها (الرسائل الزينية)

المصادر والمراجع

- 1948-1988، عمان: وزارة الثقافة. ص15-21.
- الشمالي، س. (2008) الساعة الآن، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- صالح، ف. (2011) القصة القصيرة في الوقت الراهن - القصة القصيرة في الوقت الراهن، ط1 عمان: دار أزمنة. ص12.
- صالح، ه. (2011) القصة القصيرة في الوقت الراهن - قراءة في ملامح القصّ الجديد في الأردن، ط1 عمان: دار أزمنة. ص26-27.
- عطية، أ. (1977) فنّ الرجل الصغير في القصة العربية القصيرة، ط1، دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ص7.
- عيّاد، شكري. (1994) القصة القصيرة في مصر، ط3 القاهرة: دار أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع. ص146.
- الغذامي، ع. (1996) المرأة واللغة، ط1 بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ص7-178.
- كريستيفا، ج. (1994) الأنثويّ ذلك الغريب فينا، مجلة مواقف، ع73-74. ص111-112.
- لوهافر، س. (1990) الاعتراف بالقصة القصيرة، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. ص15-16.
- مبروك، ع. (1989) الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر 1976-1984، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص16.
- المصري، ق. (2009) المرأة ومهارات التفكير، ط1، عمان: أمانة عمان الكبرى. ص51.
- معلوف، أ. (2004) الهويّات القاتلة، ط1، بيروت: دار الفارابي. ص9-37.
- نجم، م. (2005) الأدب النسويّ: إشكاليّة المصطلح، مجلة علامات في النقد، سبتمبر، م15، ج57. ص160.
- ياغي، ه. (1966) القصة القصيرة في فلسطين والأردن 1850-1965، ط1، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية. ص146-344.
- هلال، ر. (2012) دوار البرّ، ط1، القاهرة: دار إيزيس. ص12-45.
- وولف فرجينيا، (1999) غرفة تخصّ المرء وحده، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- Bahbah, H. (1994) The Location of Culture. London: Routledge. p265 - P273.
- El-Said M. (2015) "Dropping the Hyphen: Arab American Poetry from Ethnic to Diaspora. Academia. Edu. Al Rowad, n.d.web. P172- p181.
- Hawksley, L. (2013) March Women March. London: British Library. p 29.
- Rose, J. (2014) Woman in Dark Time. London: Bloomsbury. P2.
- إبراهيم، ع. (2011) القصة القصيرة في الوقت الراهن - تأملات في القصة القصيرة، ط1 عمان: دار أزمنة. ص18-22.
- أبو الشعر، ه. (2011) المرأة العربية في القرن التاسع عشر - كاتبة، مفكّرة - مبدعة، ط1، عمان: أمانة عمان الكبرى.
- أبو عوف، ع. (2001) قراءة في الكتابات الأنثويّة - الرواية والقصة القصيرة المصريّة، ط1، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب. ص14-15.
- أبو نضال، ن. (2011) القصة القصيرة في الوقت الراهن - ظاهرة القصة النسويّة في السياق الثقافيّ، ط1 عمان: دار أزمنة. ص194.
- أبو هيف، ع. (1994) القصة العربية الحديثة والغرب، ط1 دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ص85.
- أحمد، ح. (2011) القصة القصيرة في الوقت الراهن - الخطاب القصصيّ للمرأة الأردنيّة، ط1 عمان: دار أزمنة. ص170.
- الأطرش، م. (1982) اتجاهات القصة في سورية بعد الحرب العالميّة الثانية، ط1، دمشق: دار السؤال. ص8-77.
- إيغلنتون، ت. (2000) فكرة الثقافة، ط1، اللاذقيّة: دار الحوار. ص81.
- الجابري، م. (1999) المسألة الثقافيّة في الوطن العربيّ، ط1، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافيّ العربيّ. ص214-215.
- حدّاد، ن. (2005) القصة القصيرة في الأردن/ إضاءات وعلامات، ط1، إربد: دار الكندي. ص16-22.
- خليل، إ. (2011) القصة القصيرة في الوقت الراهن - بلاغة المفارقة في قصص القصص، ط1 عمان: دار أزمنة. ص59.
- الداية، ع. (2013) شهرزاد الكوكب، ط1 اللاذقيّة: دار الحوار.
- الخطيب، ح. (1982) القصة القصيرة في سورية، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة. ص59-79.
- درّاج، س. (2012) إرث الاغتراب - حكايات من ساوث فيلي، ط1، عمان: الأهليّة للنشر والتوزيع. ص13-132.
- سعيد، إ. (1997) الثقافة والإمبرياليّة، ط1، بيروت: دار الآداب. ص363-373.
- سليم، م. (2005) القصة وجدل النوع، ط1، القاهرة: الدار المصريّة اللبنانيّة. ص38-45.
- الشاروني، ي. (1977) القصة والمجتمع، ط1 القاهرة: دار المعارف. ص7-46.
- الشاروني، ي. (2009) حفيدات شهرزاد، قراءة في إبداعات، ط1، القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب. ص8-15.
- شبيب، س. (1998) الالتزام والبيئة في القصة السوريّة - أدب إلفة الإدليلي نموذجاً، ط1، دمشق: دار إشبيلية. ص65.
- شهاب، أ. (2004) القصة النسويّة المعاصرة في الأردن وفلسطين

The Manifestations of Cultural Aspects in the Arab Women's Short Stories

*Shahla Ujayli **

ABSTRACT

This study deals with the development of the short story written by the Arab women during the first decade of the third millennium highlighting the concept of "culture", which gathers both knowledge and aesthetic through examining system of thinking, applications of this system and matrix of standards.

The applied part of this study examines two collections of short stories which are: (*Duwar Al- Barr*) "Dizziness of the land" of the Egyptian Rania Hilal and (*Irth Al- Ightirab*) "The legacy of alienation/ Tales from South filly" of the Palestinian American Susan Mu'addi Darraj.

Hilal's Short stories reflected the latest development women's identity issue through the stage of cultural privacy, whereas Darraj's collection reflected the relationship with the American as "the other" highlighting in a new approach the issue of the national identity of the younger generation of the Diaspora, which constitutes the fourth generation of Arab writing in America.

Keywords: Cultural, Cognitive, Esthetic, Short Story, Arabic Women Writing, National Identity, Feminist Identity, Diaspora Writing.

* American University of Madaba, Jordan. Received on 11/11/2015 and Accepted for Publication on 19/12/2015.