الجمهوريّــة الجزائريّــة الدّيمقراطيّــة الشّعبيّــة

وزارة التّعليم العــالي والبحث العلمــي

جامعة 20 أوت 1955سكيكدة

كلّيّة: الآداب واللّغات قسم: اللّغة والأدب العربي

أطروحة

مقدّمة لنيل شهــادة دكتــوراه الطّور الثّــالث

الأنســاق الثّقافيّــة في الخطاب الرّوائـــي عند "غادة السّمّان"

تخصّص: نقد وتحليل الخطاب

إعداد الطّـالبة: عقيلة زوّاك مدير الأطروحة: أ.د أحسن ثليلاني

أمـــام اللّجنـــة:

الاسـم واللّقب	الصّفـــة	الرّتبـــة	المؤسّســـة
موسى مريـان	رئيســـا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة20أوت1955سكيكدة
أحسن ثليلاني	مشرفا ومقرّرا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة20أوت1955سكيكدة
نبيـل بو السّلّيو	عضوا مناقشا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة20أوت1955سكيكدة
محمّد العيد تاورتة	عضوا مناقشا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة
عـزّوز قربـوع	عضوا مناقشا	أستاذ التّعليم العالي	جامعة20أوت1955سكيكدة
نسيمة علـوي	عضوا مناقشا	أستـاذة محاضرة (أ)	جامعة20أوت1955سكيكدة

الموسم الجـامعي: 2018م/2019م



{وَلَا تَسْتَوِي ٱلْحَسَنَةُ وَلَا ٱلسَّيِّئَةُ ۚ ٱدْفَعْ بِٱلَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُۥ عَدَٰوَةٌ كَأَنَّهُۥ وَلِيٌّ حَمِيمٌ ٣٤ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُوا۟ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ٣٥}

(صدق الله العظيم) فصّلت (34-35)

إهداء

إلى كلّ من أحبّهم في الله

ويحبّونني

كلمة شكر

كلمة شكر

الحمد لله أوّلا وأخيرا، وبعد:

فالشّكر للوالدين الكريمين:"ربّ احفظهما، وارحمهما كما ربّياني صغيرا"

وإلى من حظيت بإشرافه عليّ؛ فتوسّمت في أخلاقه التّواضع، والصّدق في السّعي، والإخلاص في العمل، وقوّة الطّموح: أستاذي الدّكتور: "أحسن ثليلاني"، أقدّم له خالص شكري وامتناني، وعرفاني على ما بذله من جهد وما تحمّله من مسؤوليّة الإشراف على هذا البحث، متمنّية له دوام الصّحة والعافية، والمزيد من التّألّق والنّجاحات.

كما أسأل الله تعالى الأجر والثّواب لكلّ من ساعدني على جمع شتات هذا البحث، إن بحرف أو كلمة أو كتاب.

مقدّمة

مقدّمـة:

شهدت السّاحة النّقديّة والأدبيّة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، أي حوالي 1970، ظهور تيّارات فكريّة جديدة، جاءت كردّ فعل عنيف على صرامة البنيويّة الّتي سيطرت خلال فترة الحداثة؛ ويعدّ النّقد الثّقافي من بين أبرز هذه التّيّارات النّقديّة ما بعد الحداثيّة، والّذي جاء ليجيب عن أسئلة جوهريّة من شأنها إنتاج معرفة جديدة بالنّصّ الأدبيّ، لا تقف عند حدود البعد الفنّيّ والجماليّ، وإنّما تتجاوزه إلى ما هو أبعد، وما هو أكثر إثارة وأكثر أهمّية؛ فاللّسانيّات البنيويّة لم تستوعب كلّ المسائل المتعلّقة باللّغة، لاسيما استبعادها للدّلالة اللّغويّة الّتي تعدّ جوهر اللّغة الإنسانيّة، ومناط التّواصل البشريّ. فأهملت –بذلك– دور هذه اللّغة كأكبر وسيط بين العالم والإنسان، وظلّت تراهن على أنّ اللّغة يجب أن تدرس لذاتها ومن أجل ذاتها، أي أن تدرس كبناء مجرّد، ومنفصل عن كلّ العناصر الخارجيّة: النّفسيّة والاجتماعيّة، والتّاريخيّة...إلخ.

ولكنّ هذه النّظرة المحدودة، وهذا الفكر البنيويّ القاهر لم يستطع الصّمود طويلا أمام إنسانيّة العلوم، والأجناس الأدبيّة المختلفة من شعر ونثر؛ فالأدب وباعتباره فنّا إنسانيّا خالصا، يعبّر عن تجارب الإنسان ومواقفه، ومختلف قضاياه النّفسيّة والاجتماعيّة، لا يمكن دراسته بعيدا عن سياقاته التّاريخيّة، والاجتماعيّة، والنّفسيّة،...إلخ، الّتي أنتجته. فنحن –كما يقول سيّد البحراوي– بحاجة إلى مفهوم للنّقد **"يعترف بدور اللّحظة التّاريخيّة الاجتماعيّة الذّاتيّة في الممارسة العلميّة."**

وعليه، فقد جاء النّقد الثّقافي، **أوّلا**: من أجل توسيع مادّة البحث، ذلك أنّه يتّخذ من الثّقافة في شموليّتها واتّساعها وتعقيدها مادّة له، أي أنّه يوسّع من مفهوم الأدب، كما كانت تفهمه المؤسّسة الأدبيّة الرّسميّة، الّتي ظلّت تكرّس تلك التّصنيفات للأدب إلى: أدب رسميّ، وأدب هامشيّ، وأدب النّخبة، وأدب الطّبقة العاملة، وأدب نسوي...وغيرها من التّصنيفات، كما ظلّت تحصر الممارسات النّقديّة في حيّز ضيّق جدّا هو الأدب الرّسمي. فهو إذن نقد للمؤسّسة في حدّ ذاتها، جاء من أجل الانفتاح على كلّ مكوّنات الثّقافة، بما فيها النّصوص والخطابات الأدبيّة، واعتبارها منتجات أو بالأحرى مستهلكات ثقافيّة، تفعل فعلها في جمهور القرّاء مثلها مثل غيرها من مصنّعات الثّقافة.

وثانيا: أنّه جاء من أجل إعادة الاعتبار للمرجعيّات الثّقافيّة لعملية الإبداع، فلا يمكن القول ببراءة الخطابات الأدبيّة من مختلف الإيديولوجيّات، والدّعوات، والعقائد...إلخ؛ إذ **"يمثّل السّرد إستراتيجية خطابيّة أساسيّة بالنّسبة للذّات في التّمثيل. وصياغة هويّتها عن طريق تأكيد اختلافاتها مع صور الآخر"**(محمّد بوعزّة: سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، ص16). وهذا ما ذهب إليه "إدوارد سعيد" في كتابه "الثّقافة والإمبرياليّة"(ص58)، عندما بيّن بأنّ: **"القوّة على ممارسة السّرد، أو منع سرديّات أخرى من أن تتكوّن وتبزغ لكبيرة الأهمّيّة بالنّسبة للثّقافة والإمبرياليّة"**. وما ذهب إليه –أيضا– "ميشيل فوكو" إذ بيّن بأنّ السّلطة منبثّة في كلّ أشكال الحياة، فهي ليست مفهوما سياسيّا، بل هي قرينة لكلّ العلاقات البشريّة، والمؤسّسات كيفما كانت طبيعتها لاسيما منها المؤسّسة الأدبيّة. وهذا ما جعل "الغذّامي" يذهب في كتابه "النّقد الثّقافي: قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة" إلى القول بانطواء النّصوص والخطابات الأدبيّة على عيوب نسقيّة، معلنا عن موت النّقد الأدبي، وعجزه عن الكشف عن هذه العيوب، وداعيا إلى إحلال النّقد الثّقافيّ محلّه.

وقد أسهم في بلورة هذا الاتّجاه النّقديّ الجديد، وتطويره كلّ من مدرسة "فرانكفورت" الألمانيّة، الّتي ظهرت في ثلاثينيّات القرن العشرين، ومركز "بيرمينغهام" للدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة، الّذي تأسّس سنة 1964. حيث كان لتعدّد هذه المدارس النّقديّة الغربيّة –في حدّ ذاته– صداه على تبلور مشروع النّقد الثّقافيّ؛ إذ عكس حدّة الصّراع والتّنافس بين العالميْن "الفرانكفوني" و"الأنجلوساكسوني" من أجل الهيمنة على "الآخر". هذه المسألة – الهيمنة– الّتي تعدّ مدار اهتمام العالم في القرن العشرين؛ فكلّ تيّار فكريّ يسعى لأن يفرض رأيه، ووجوده، وهيمنته على بقيّة التّيّارات الفكريّة الأخرى. وكلّ نظام سياسيّ، أو اقتصاديّ يسعى بدوره إلى الهيمنة على بقيّة الأنظمة الأخرى، وفق ثقافة فحوليّة متسلّطة؛ فلا ننس أبدا أنّ فترة ما بعد الحداثة قد تزامنت مع صراعات الحرب الباردة بين المعسكريْن: الغربيّ الرّأسماليّ والشّرقيّ الاشتراكيّ، واللّذيْن امتدّ الصّراع بينهما ليشمل كلّ المجالات بما فيها الثّقافة؛ فلطالما آمنت الماركسيّة الشّيوعيّة بفكرة الثّورة، الّتي ستنقذ العالم من الرّأسماليّة في يوم من الأيّام، ولطالما

آمن الفكر العولميّ الأمريكيّ-أيضا- بكلّ أبعاده السّياسيّة، والاقتصاديّة، والاجتماعيّة، والثّقافيّة بالأحاديّة القطبيّة، وبالسّيطرة على العالم.

وعليه، كان اختياري لهذا الموضوع بالذّات، وهو:"الأنساق الثّقافيّة في الخطاب الرّوائيّ عند غادة السّمّان"، كمحاولة منّي للوقوف على الخلل الثّقافيّ المستبطَن في النّصوص الأدبيّة، وأيضا للكشف عن حركة الأنساق الثّقافيّة، ومدى تغلغلها في الحياة النّفسيّة والاجتماعيّة للأفراد. وذلك انطلاقا من إيماني العميق بأنّ هذه الدّراسة قمينة بأن تفتح أمامنا المجال واسعا للإجابة عن أسئلة الهويّة، والذّات، و"الآخر"، لاسيما عندما تتجسّد في أعمال إبداعيّة كالفنّ الرّوائيّ؛ فالأمم -كما اقترح "هومي بابا" (bhabha Homei)- "مرويّات وسرديّات". ولئن كان ظهور الرّواية الغربيّة، وتطوّرُها قد ارتبط بتطوّر المجتمع الغربيّ من النّظام الإقطاعيّ إلى النّظام البورجوازيّ، وظهور الطّبقة الوسطى في القرن الـ18، واهتمامها بالفرد في مختلف أطواره، وبمختلف همومه وقضاياه، أين عبّرت الرّواية الواقعيّة الأوروبّيّة بامتياز عن روح ذلك العصر، وعن تلك الرّغبة الجامحة للرّجل الأبيض في اقتحام العوالم النّائية فيما وراء البحار، متوّجة بـ"روبنسون كروزو "(Kreuzer Robinson)، وطموحاته الاستكشافيّة؛ فإنّ الرّواية العربيّة قد جاءت كردّ فعل عنيف على هذا السّرد الغربيّ المتحيّز عرقيّا وجنسيّا. والّذي أدّى إلى تكريس صور نمطيّة في غاية البذاءة عن الآخر غير الأوروبّي. وفي سياق هذا الرّدّ على "الآخر الغربيّ"، انطلقت المرأة عبر العالم تدافع عن قضيّتها كـ "آخر" بالنّسبة للرّجل، الّذي ظلّ يهمّشها، ويطمس وجودها وكيانها، ودورها في كلّ الميادين لاسيما منها ميدان الأدب؛ فقد ظلّ السّرد النّسويّ مغيّبا، ومهمّشا، وغير معترف به لوقت طويل تحت سلطة النّسق الذّكوريّ المهيمن، ففي كلّ تمثيلات "الأنا" أو"الآخر"، نجد بأنّ جسد المرأة دائما يُتّخذ ميدانا للصّراع العنيف بين مختلف الأطراف، ممّا أدّى إلى تكريس وضعيّتها الدّونيّة أكثر.

وعليه، فقد ارتأيت -في هذه الدّراسة- أن أضرب عصفوريْن بحجر واحد؛ فكانت مدوّنتي سرديّة نسويّة، وهي عبارة عن المجموعة الرّوائيّة للكاتبة السّوريّة "غادة السّمّان"، والّتي تغطّي الفترة ما بين (1975-2015)،

وهي تشتمل على ستّ روايات هي: "بيروت75"(أواخر1974)، "كوابيس بيروت"(1975)، "ليلة المليار"(1986)، "الرّواية المستحيلة(فسيفساء دمشقيّة)"(1997)، "سهرة تنكّريّة للموتى"(2003)، و"يا دمشق وداعا(فسيفساء التّمرّد)"(2015). وقد تعاملت معها كما لو كانت متنا واحدا؛ فمهما تعدّدت النّصوص فإنّ هاجس الكاتب يبقى هو هو. وأقرّ بأنّني قد وجدت في هذه المدوّنة الثّريّة غايتي من هذه الدّراسة وأكثر؛ ذلك أنّ الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان" قد بلغت حدّا من النّضج، لا يضاهيها فيه أحد في مجال الرّواية العربيّة إلّا القليلون، سواء من حيث خصوصيّتُها الفنّيّة، المتمثّلة في تنوّع مصادرها التّخييليّة (تراث شعبي، مجتمع تقليدي، مجتمع حديث، مجتمع شرقي، مجتمع "الآخر")، وثراء المنابع الفكريّة والمعرفيّة، أم من حيث طريقتُها وأسلوبُها الّذي تكتب به سردها، إذ يشهد لها النّقّاد جميعا – عدا قليلي الاضطلاع- بهذا التّميّز، فأدبها مصنّف ضمن الأدب العالميّ المترجم إلى أكثر من عشر لغات. إذ تروي لنا الكاتبة في هذه المدوّنة أحداث الحرب الأهليّة اللّبنانيّة بكلّ تفاصيلها، ومعاناة المرأة العربيّة في المجتمعات البطريكيّة (الأبويّة) لاسيما منها المرأة الكاتبة، كما تروي لنا –أيضا- حصار المثقّف العربيّ، مركّزة على تلك الخيبة الّتي عاشها جيل السّبعينيّات من المثقّفين العرب، الّذين كانوا يحلُمون بمشروع الدّولة الدّيمقراطيّة، فوجدوا أنفسهم في مواجهة مركّب النّقص إثر هزيمة جوان 1967، وما تلاها من اتّساع في دائرة الاعتقالات، والإعدامات في صفوف المناضلين والمثقّفين. وعلى الرّغم من كثرة الدّراسات الّتي طالت هذه المدوّنة لاسيما منها الرّوايات الأولى، فإنّها تظلّ مفتوحة أمام قراءات أخرى واجتهادات أخرى. ونذكر من بينها: تلك الدّراسات الصّادرة عن دار الطّليعة، ومنها: "جماليّات المغامرة الرّوائيّة لدى غادة السّمّان" للدّكتورة "ماجدة حمّود"، و"التّمرّد والالتزام في أدب غادة السّمّان" (1992) لـ"باولا دي كابوا"، و"الجنس في أدب غادة السّمّان" (1994) لـ"وفيق غريزي"، بالإضافة إلى بعض الرّسائل الجامعيّة، ونذكر من بينها: أطروحة دكتوراء بعنوان: "بنية الخطاب الرّوائي عند غادة السّمّان –مقاربة بنيويّة- إعداد الباحثة: زهيرة بنّيني، للسّنة الدّراسيّة: 2008/2007م، وغيرها الكثير.

ولئن كان إعجابي الخاصّ، وتأثّري الشّديد بشخص النّاقد "عبد الله محمّد الغذّامي" وتوجّهه الفكريّ والنّقديّ هو أحد الأسباب الّتي شجّعتني على اختيار هذا الموضوع، فإنّ أسبابا أخرى موضوعيّة قد ألحّت عليّ أكثر، وأهمّها: الجدّة في الطّرح ، وأيضا: أنّني قد رأيت أنّه علينا اليوم –ومع ما بلغه النّقد الأدبيّ من إنجازات– أن نتساءل كما تساءل "آرثر أيزابرجر" (Arthur Asa Barget) في كتابه "النّقد الثّقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة" عن أصحاب التّفسير الأكثر كشفا وإمتاعا؟ وعن أصحاب التّفسير الّذي يتعامل مع أكثر عناصر النّصّ أهمّية؟ أي ذلك التّفسير الّذي يلقي الضّوء على كلّ الصّلات الّتي تربط النّصّ بالمجتمع والثّقافة. وأيضا أنّ أهمّية هذه الدّراسة تنبع من حاجتنا إليها؛ خاصّة في مثل هذا الظّرف، والعصر المليء بالتّناقضات والصّراعات والمفارقات، ونحن نقبع تحت تهديدات العولمة بكلّ أبعادها الخطيرة، وأيضا بما صار يتضمّنه النّصّ الرّوائيّ من هجنة وتعقيد، فهو كما وصفه "حنّا مينه" يعدّ "ديوان العرب الحديث" بامتياز، كما يعدّ –أيضا– من مكوّنات المشهد الثّقافيّ العالميّ الأكثر فعّاليّة. ولأنّه كذلك، وجبت قراءته بآليّات أكثر انفتاحا، وأقدر غوصا في خباياه؛ فالتّقنيات الجديدة الموظّفة في النّصّ الرّوائيّ تقوم مقام البلاغة في الشّعر ، ومنه فهي تقوم بدور التّورية الثّقافيّة، كما اصطلح عليها "الغذّامي".

وعليه، وانطلاقا ممّا تقدّم، سعيت في هذه الدّراسة إلى الإجابة عن إشكال رئيس، وفحواه: ما هي الأنساق الثّقافيّة؟ وكيف كان تمثّلها وحضورها في المنجز الرّوائي لغادة السّمّان؟ وقد تفرّعت عنه جملة من الأسئلة والإشكالات النّظريّة والتّطبيقيّة، وهي كما يلي: ما هو النّقد الثّقافيّ؟ وما علاقته بالنّقد الأدبيّ؟ هل استطاع النّقد الأدبيّ الإجابة عن كلّ أسئلة الإبداع الأدبيّ؟ وهل استطاع النّقد الثّقافيّ الما بعد بنيوي أن يكون بديلا للنّقد الأدبيّ، أم أنّه قد عمل فقط على تجاوز بعض من فراغاته؟ وعلى أيّ وجه تُقُبِّل النّقد الثّقافيّ في الوطن العربيّ؟ وهل يمكن تطويع القراءة النّقديّة الأدبيّة خدمة للقراءة النّسقيّة الثّقافيّة؟ أي إلى أيّ مدًى يمكن أن تعي القراءة النّقديّة الأدبيّة الأبعادَ الثّقافيّة للنّصّ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، سعيت إلى مقاربة نقديّة ثقافيّة، اعتمدت فيها على كلّ ما توفّر أمامي من آليّات منهجيّة نقديّة، من أجل استنطاق لغة "غادة السّمّان" لتبوح لنا بمحمولاتها الثّقافيّة؛ فكان المنهج النّفسيّ حاضرا، والاجتماعيّ حاضرا والسّيميائيّ التّأويليّ –خاصّة– حاضرا أيضا، فهي في الأخير عبارة عن قراءة نقديّة تأويليّة مفتوحة. وهي بتعبير "ديفد ديتش": (**رؤية كليّة (...) لا ينالها إلّا من تعلّموا كيف يصنعون مزيجا من الاستبصارات الّتي تمخّضت عنها الطّرائق النّقديّة العديدة**)"(طراد الكبيسي: مناهج النّقد الأدبي بين النّظري والتّطبيق، ص12) . وهذا هو بالضّبط ما تقتضيه وظيفة النّاقد الثّقافيّ، الّتي لا تقف عند حدّ الحكم على الأعمال الأدبيّة بالرّداءة أو بالاستحسان، وإنّما تتعدّاه إلى أداء وظيفة أسمى، تتمثّل في زرع الوعي في القارئ، وتنمية حسّه النّقديّ الثّقافيّ.

وفي غمار هذا البحث، اعترضتني العديد من الصّعوبات، وأذكر من بينها:

– صعوبة الحصول على بعض المراجع التّأسيسيّة لهذا التّوجّه النّقديّ الجديد، وما حصلت عليه –منها– كان يحتاج إلى وقت أطول للخوض في غماره، ككتاب "النّقد الثّقافي" لـ"فنسنت ليتش".

– نقص الدّراسات التّطبيقيّة في هذا المجال، فما هو موجود منها يظلّ ضئيلا جدّا، ولا يشفي هاجس الباحث للتّحليق بعيدا.

– كثرة المصطلحات المتداولة في هذا الحقل، والّتي يبرّرها انفتاحه على كلّ مناهج النّقد الأدبيّ، وأيضا ارتباطه بمصطلح "الثّقافة"، وما ينطوي عليه من غموض وتعقيد.

إلّا أنّ هذه الصّعوبات لم تحل دون إتمام هذه الدّراسة، الّتي تتألّف من ستّة فصول مع مقدّمة وخاتمة، متبوعة بقائمة المصادر والمراجع، يليها فهرس المحتويات، ثمّ ملخّص الرّسالة.

فأمّا الفصل الأوّل منها: فنظريّ، وهو عبارة عن مقاربات ومفاهيم نظريّة في النّقد الثّقافيّ، وفي نشأته وتطوّره. وقد كان ضروريّا لضبط مختلف المصطلحات والمفاهيم، والإحاطة بمختلف السّياقات التّاريخيّة والثّقافيّة، الّتي ساعدتني على تصوّر الخطوات الإجرائيّة لهذا التّوجّه النّقديّ الجديد، ومن ثمّ التّحكّم في آليّاته.

وأمّا بقيّة الفصول فجاءت تطبيقيّة، مع بعض ما تخلّلها من إشارات نظريّة، فرضتها طبيعة الدّراسة. وقد جاء ترتيبها كالآتي:

فأمّا الفصل الثّاني: فجاء بعنوان "نسقيّة السّرد النّسوي (الرّدّ بالكتابة)"، وقد كان ضروريّا بحكم اشتغالي على مدوّنة سرديّة نسويّة؛ فتناولت فيه الكتابة النّسويّة كردّ فعل عنيف على اضطهاد السّلطة الذّكوريّة للمرأة في المجتمعات العربيّة، وحتّى الغربيّة، ومن ثمّ الوقوف على أهمّ خصائص السّرد النّسوي، من خلال تطبيق آليّات النّقد الثّقافي، والّذي مكّنني من رصد جملة من الأنساق الثّقافيّة الرّاسخة، والمتحكّمة في سيرورة العلاقة بين الرّجل والمرأة.

وأمّا الفصل الثّالث: فجاء بعنوان "النّسق الثّقافي السّياسي"، وتناولت فيه ذلك الخلل الثّقافيّ الشّديد الّذي ظلّ يتسرّب من عهد الظّلمات، محكوما بنزعة ذكوريّة فحوليّة متسلّطة، ومكرّسا للشّخصية النّموذجيّة في الثّقافة العربيّة، وهي شخصية الزّعيم السّياسي، ويظهر هذا الخلل من خلال علاقة السّلطة برعاياها، والّتي يحكمها مبدأ التّسلّط من قبل الحاكم، في مقابل الخنوع من طرف المحكومين، ممّا سبّب للمثقّف العربيّ حالة من الاغتراب النّفسيّ الخطير.

وأمّا الفصل الرّابع: فجاء بعنوان "النّسق النّفسيّ الاجتماعيّ (من الوأد الجسديّ إلى الوأد النّفسيّ)، وتناولت فيه تمظهر الأنساق الثّقافيّة على المستويْن النّفسيّ والاجتماعيّ، من خلال العلاقات الاجتماعيّة بين

الجنسيْن في المجتمعات الأبويّة (البطريركيّة)، هذه العلاقات الّتي يحكمها مبدأ التّسلّط الذّكوريّ الموروث عن المجتمع الجاهليّ، الّذي كان يتمّ فيه وأد البنات، وبيعهنّ أو شرائهنّ بأزهد الأثمان.

وأمّا الفصل الخامس: فجاء بعنوان "النّسق الثّقافيّ الحضاريّ"، وتناولت فيه الوجهة ما بعد الحضاريّة في المنجز الرّوائيّ لـ"غادة السّمّان"، والّتي تجسّدت من خلال تبنّيها منظورا بديلا، قائما على أنسنة العلاقات بين "الأنا" و"الآخر"، والدّعوة إلى التّفاعل والامتزاج الثّقافيّ بينهما، وطرح فكرة الحوار الحضاريّ بين الشّرق الإسلاميّ والغرب المسيحيّ، والّتي جاءت كردّ فعل على فكرة "صدام الحضارات" الّتي روّج لها الأمريكيّ"صامويل هنتنغتون". كما استوقفتني هذه الوجهة –أيضا– عند صدمة "الأنا" وانبهارها بمنجزات "الآخر"، ممّا سبّب لها عقدة التّخلّف ومركّب النّقص.

وأمّا الفصل السّادس والأخير: فقد جاء بعنوان "النّسق الثّقافيّ الإيديولوجيّ"، وقد تناولت فيه تلك الرّؤية الإنسانيّة، الّتي اقترحتها الكاتبة كحلّ للصّراع الدّائر بين مختلف الأطراف، سواء كان هذا الصّراع داخليّا كما في الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، أم خارجيّا كما هو بين "الأنا" و"الآخر"، وهذا الموقف الإيديولوجيّ بدوره قد جاء صدى للنّسق الثّقافيّ؛ فالكاتبة ومن خلال هذه الرّؤية الإنسانيّة، تتحدّى المجتمع الذّكوريّ بكلّ سلطاته وقوانينه، من خلال الدّعوة إلى أنسنة العلاقات بين الرّجل والمرأة. كما تتحدّى المركزيّة الغربيّة من خلال الدّعوة إلى أنسنة العلاقات بين "الأنا" و"الآخر".

وفي ختام هذا التّقديم، أتوجّه بشكري الخالص، وامتناني بدوام الصّحة والعافية، لأستاذي المشرف: الأستاذ الدّكتور "أحسن ثليلاني"، الّذي دائما يلقاني مبتسما على الرّغم من مسؤوليّاته الكبيرة، فلم يبخل عليّ لا بوقته، ولا بنصائحه وتوجيهاته القيّمة.

كما أتقدّم بخالص الشّكر، والامتنان والعرفان لأساتذتي الأفاضل، الّذين قدّموا لي دعما كبيرا لا يقدّر بثمن، وأخصّ بالذّكر: أستاذي الدّكتور: "نبيل بوالسّلّيو"، وأ.الدّكتور: "عبد الحق منصور بوناب"، وزوجته الفاضلة أستاذتي الدّكتورة "نسيمة علوي"، وأستاذي الدّكتور "عمّار مقدم"، و"أستاذي الدّكتور: حسين زويد". وأستاذتي الدّكتورة والشّاعرة: "زهرة خفيف". وأتمنّى للجميع دوام الصّحّة والعافية. كما أقدّم شكري الجزيل، المشفوع بالاحترام والتّقدير لكلّ أعضاء اللّجنة، الّذين سهروا على مناقشة هذا البحث، وتقويمه، وتثمينه.

الفصل الأوّل

مقاربات ومفاهيم نظريّة في النّقد الثّقافي

عناصر الفصل الأوّل:

تمهيـد

1- في مفهوم النّقد الثّقافي

1-1- مفهوم الثّقافة

1-2- تطوّر مفهوم الثّقافة وعلاقته بظهور النّقد الثّقافي

1-3- مفهوم النّسق

1-3-1- تحوّل مفهوم النّسق من الانغلاق إلى الانفتاح

1-3-2- مفهوم النّسق في النّقد الثّقافي

1-4- مفهوم النّقد الثّقافي

2- الفرق بين مصطلحيْ النّقد الثّقافي والدّراسات الثّقافيّة

3- سمات النّقد الثّقافي وخصائصه

4- أهمّية النّقد الثّقافي

5- العلاقة بين النّقد الثّقافي والنّقد الأدبي

6- عبد الله الغذّامي ومشروع النّقد الثّقافي العربي

7- أصداء النّقد الثّقافي في الوطن العربي

8- الرّوافد التّأسيسيّة للنّقد الثّقافي

8-1- الماركسيّة (أعمال كارل ماركس)

8-2- الأعمال الجذريّة للمفكّر الفرنسي "مشيل فوكو"

8-3- السّياق ما بعد الكولونيالي

8-4- الدّراسات الثّقافيّة

8-4-1- مدرسة فرانكفورت الألمانيّة

8-4-2- مركز بيرمنغهام للدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة

8-5- التّاريخانيّة الجديدة/ الجماليّات الثّقافيّة

8-6- النّقد النّسوي

خلاصـة

تمهيـد:

ارتأيت في هذا الفصل (النّظريّ) الوقوف على بعض المفاهيم اللّغويّة، والاصطلاحيّة للمصطلحات المفاتيح لهذه الدّراسة؛ وذلك وفاءً لمتطلّبات البحث العلميّ الأكاديميّ أوّلا. وثانيا، لما توفّره عمليّة ضبط المصطلحات النّقديّة، والأدبيّة من خدمة لفهم الخطوات الإجرائيّة لمنهج، أو تيّار نقديّ معيّن. وعليه، فحتّى نؤسّس نظريّا لموضوع هذا البحث، وهو "الأنساق الثّقافيّة في الخطاب الرّوائيّ عند "غادة السّمّان"، كان لابدّ أوّلا من الوقوف على مفهوم كلّ من الثّقافة، والنّسق وصولا إلى مفهوم النّقد الثّقافيّ، ومن ثمّ تحديد أهمّ سماته وخصائصه، وأهمّيته، وعلاقته بالنّقد الأدبيّ، ومرورا بمشروع النّقد الثّقافيّ العربيّ لـ"عبد الله الغذّامي"، وأهمّ أصدائه. وانتهاء برصد مسيرة تطوّر هذا النّقد، من خلال تتبّع مختلف المرجعيّات المعرفيّة، والسّياقات التّاريخيّة، والثّقافيّة الّتي ساهمت في ظهوره وتبلوره، لاسيما منها: الماركسيّة، والسّياق ما بعد الكولونيالي، والحركة النّسويّة، والتّاريخانيّة الجديدة،...إلخ.

1- في مفهوم النّقد الثّقافي:

يتكوّن هذا المصطلح من شقّيْن، أحدهما منسوب إلى الآخر. وما دام النّقد منسوبا إلى الثّقافة، فإنّ وضع مفهوم له سيرتكز أساسا على مفهوم الثّقافة؛ ذلك أنّ الشّقّ الأوّل منهما، وهو "النّقد" قد بات واضحا وجليّا؛ فإذا كان الأدب بمختلف فنونه الشّعريّة، والنّثريّة يلعب دور الوساطة بين المبدع والمتلقّي عبر لغة خاصّة مليئة بالانفعال، والعاطفة، والخيال، والموسيقى...إلخ، فإنّ النّاقد يقوم بإتمام هذا الدّور؛«**إذْ بإمكانه ترغيب المستقبِل حين يمتدحُ الأثر الفنّي ويبرز جماليّاته، كما بإمكانه أن يُنفّرَ المستقبِل حين يُسفّهُ الأثر، ويُبرزُ سقطاته**» [1]. فالنّاقد –إذن– يقوم بقراءة الأثر الأدبيّ ابتغاء كشف ما فيه من سراديب وأسرار، ربّما لا يستطيع القارئ العادي كشفها، والوصول إليها. وهو في أثناء ذلك يتسلّح بكمّ هائل من المعارف العلميّة والإنسانيّة، لأنّه ينشُد في أحكامه الدّقة والموضوعيّة. إلّا أنّه، وما يُلاحظ على هذا النّقد (الأدبيّ) –طوال مسيرته– أنّه قد انشغل بإبراز جماليّات النّصوص الأدبيّة أكثر من أيّ شيء آخر، وفي تدريبنا على تذوّق الجماليّ، وتقبّل الجميل النّصوصيّ. وهو بذلك يكون قد أوقع نفسه، وأوقعنا –كما يقول الغذّامي– في حالة من العمى الثّقافيّ التّامّ عن العيوب النّسقيّة المختبئة من تحت عباءة الجماليّ؛ فـ «**ما يتراءى لنا جماليّا وحداثيّا في مقياس الدّرس الأدبيّ، هو رجعيٌّ ونسقيٌّ في مقياس النّقد الثّقافيّ** »[2]. وأمّا الشّقّ الثّاني، وهو "الثّقافي"، والّذي جاء واصفا للنّقد في مقابل "الأدبيّ"، فإنّه ينطوي على قدر كبير من الغموض والالتباس، لاسيما وأنّه مشتقّ من كلمة "الثّقافة"، الّتي يكتنهها الكثير من الغموض على الرّغم من أنّها معروفة وقديمة في الاستعمال؛ فقد أشار "أرثر آيزابرجر" في كتابه: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة) إلى أنّ علماء الأنثروبولوجيا قد وضعوا ما يقارب المائة تعريف للثّقافة.

[1]– ماجدة حمّود: علاقة النّقد بالإبداع الأدبيّ، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق –سوريا، دط، 1997، ص11.

[2]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء –المغرب، وبيروت –لبنان، ط3، 2005، ص8.

وعليه، سنحاول –بداية– تتبّع مفهوم مصطلح "الثّقافة"، وتطوّره عبر العصور لما له من علاقة بظهور النّقد الثّقافيّ. وثانيا، تتبّع مفهوم مصطلح "النّسق"، وتحوّله من الانغلاق إلى الانفتاح، لما يحتلّه من مركزيّة في نظريّة النّقد الثّقافيّ، لنصل في الأخير إلى وضع مفهوم للنّقد الثّقافي.

1-1- مفهوم الثّقافة:

قمنا –بداية– بتقصّي هذا المفهوم في بعض المعاجم اللّغوية العربيّة، ومنها لسان العرب لـ"ابن منظور"، فوقفنا على ما يلي: « **ثَقَفَ: ثَقَفَ الشّيء ثقْفًا وثِقَافًا وثُقُوفةً: حَذَقَهُ. ورجلٌ ثَقْفٌ(...) وثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذِقٌ فَهِمٌ(...). ابن السّكيت: رجُلٌ ثَقْفٌ لَقْفٌ إذا كان ضابطًا لما يحويه قائما به، ويُقال ثَقِفَ الشَّيء وهو سرعة التّعلّم(...) وثَقُف الرَّجل ثقافة أي صار حَاذِقًا خفيفًا(...) ومنه المثاقفة(...). وفي حديث الهجرة: وهو غلام لَقِنٌ ثَقِفٌ؛ أي ذو فطنةٍ وذكاء، والمُراد أنّه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه**»[1] . فالثّقافة بهذا المعنى لا تخرج عن التّعلّم، والمعرفة، والدّراية.

وأمّا اصطلاحا، فقد تعدّدت التّعاريف الّتي طالت هذا المصطلح، حتّى بلغت ما يربو عن المائة تعريف، فحسب عالم الأنثروبولوجيا "ألفرد كروبر وكلاكهون"، فإنّ مفهوم الثّقافة: «**يتعدّد(...) بتعدّد الإيديولوجيّات، والانتماءات المعرفيّة المختلفة، حتّى بلغت نحو 160 تعريفا**»[2]، حاولنا رصد بعض منها فيما يلي:

وضعت منظّمة "اليونيسكو" تعريفا شاملا للثّقافة، وهو أنّ «**الثّقافة بمعناها الواسع، يُمكن أن يُنظر إليها على أنّها جميع السّمات الرّوحيّة، والمادّيّة، والفكريّة، والعاطفيّة الّتي تميّز مجتمعًا بعينه، أو فئة اجتماعيّة بعينها. وهي تشمل الفنون، والآداب، وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسيّة للإنسان، ونظم القيم،**

[1]– ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم)(ت711هـ): لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلميّة للنّشر والتّوزيع، بيروت–لبنان، مادّة (ث ق ف)، مج9، ط1، 2003، ص22–23.

[2]– حفناوي بعلي: مدخل في نظريّة النّقد الثّقافي المقارن (المنطلقات.. المرجعيّات.. المنهجيّات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2007، ص229.

والتّقاليد، والمعتقدات»[1]. نفهم من هذا التّعريف، أنّ الثّقافة بمعناها الواسع تشمل على كلّ ما يمكن أن يتّصف به الفرد البشريّ من سمات روحيّة: كالمعتقدات، والقيم، والمبادئ...إلخ. وسمات مادّيّة: كالمسكن، والملبس، والمأكل، والمشرب...إلخ، ولكن بشرط أن تكون هذه السّمة من شأنها أن تصنّفه؛ أي أن تحدّد انتماءه إلى جماعة بعينها، أو ثقافة بعينها. وهي أيضا عبارة عن أنشطة وممارسات؛ ذلك أنّ السّمات الرّوحيّة لا يمكن التّكهن بها إلّا من خلال الممارسات الظّاهرة والملاحظة. كما يشترط هذا التّعريف –أيضا– توفّر شرط الجماعة البشريّة في الممارسة الثّقافيّة؛ فنحن –عادة– عندما نعبّر عن ثقافة ما، فإنّنا لا ننسبها إلى فرد واحد بعينه، وإنّما ننسبها إلى مجتمع بأكمله، أو إلى جماعة بأكملها، فنقول مثلا: الثّقافة الغربيّة، والثّقافة الإسلاميّة، والثّقافة اليونانيّة،....إلخ.

وقد ذهب عالم الاجتماع الثّقافيّ الأمريكيّ، النّاقد والشّاعر "ت. س. إليوت" هذا المذهب في كتابه "ملاحظات نحو تعريف الثّقافة"، عندما يقول: «**وجزء من دعواي أنّ ثقافة الفرد تتوقّف على ثقافة فئة أوطبقة. وأنّ ثقافة الفئة أو الطّبقة تتوقّف على ثقافة المجتمع كلّه، الّذي تنتمي إليه تلك الفئة أو الطّبقة. وبناء على ذلك فإنّ ثقافة المجتمع هي الأساسيّة**»[2]. فهو يرى أنّ كلمة "ثقافة" تختلف ارتباطاتها بحسب ما نعنيه من نموّ فرد، أو نموّ فئة، أو طبقة، أو مجتمع بأسره، بمعنى أنّ ثقافة الفرد تتوقّف على ثقافة فئته أو طبقته، مثلما تتوقّف ثقافة تلك الفئة أو الطّبقة على ثقافة المجتمع الّذي تنتمي إليه. أي أنّ ثقافة المجتمع هي الأساسيّة.

كما يعرّفها المجمّع الفرنسيّ بقوله: «**تُطلق كلمة الثّقافة بالمعنى المجرّد العامّ بمقابل كلمة طبيعة. فهي العبقريّة الإنسانيّة مضافة إلى الطّبيعة بُغية تحوير عطاءاتها وإغنائها وتنميتها**» [3]، يُشير هذا التّعريف إلى أحد المعاني الأصليّة لكلمة "ثقافة"، وهو "العناية بالنّماء الطّبيعيّ"؛ فالثّقافة من حيث أصولُ الكلمات ومعانيها

[1]– طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان–الأردن، الطّبعة العربيّة، 2009، ص43.

[2]– ت. س. إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثّقافة، تر: شكري محمّد عياد، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة –مصر، ط1، 2014، ص27.

[3]– طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، ص43.

وتواريخُها مشتقّة من الطّبيعة، للدّلالة على أسمى وأرفع الأنشطة البشريّة آنذاك، وهي الزّراعة والحراثة والحصاد[1]؛ فالثّقافة هي عمليّة تحسينيّة هادفة، تعبّر عن تحوّل من وضع معيّن إلى وضع آخر أفضل منه.

ولعلّ أكثر التّعاريف شمولا لهذا المصطلح، هو التّعريف الّذي وضعه عالم الأنثروبولوجيا البريطاني "إدوارد بارنات تايلور"(E.BERNETT.TAYLOR)(1832-1917) في كتابه "الثّقافة البدائيّة" عام 1871، والّذي يُعدّ مفهوما عالميّا للثّقافة؛ إذ يعرّفها بأنّها ذلك «**الكلّ المعقّد الّذي يضمّ المعرفة، والمعتقدات، والفنّ، والأخلاق، والقانون، والتّقاليد، وكلّ الإمكانات الأخرى، والعادات الّتي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع**»[2]، إذ نفهم من هذا التّعريف أنّ الثّقافة (Culture) في شموليّتها، تعبّر عن حياة الأفراد والجماعات؛ فهي تشمل كلّ القيم: من أخلاق، ومعتقدات، وعادات، وفنون، كما تشمل مختلف المعارف سواء منها العلميّة، أم القانونيّة، أم العُرفيّة...إلخ، كما أنّها مكتسبة وذات مفهوم عالميّ.

وعموما، فإنّه لا يمكن إعطاء تعريف نهائيّ شامل وكامل للثّقافة؛ فهي تظلّ عصيّة على التّحديد والضّبط؛ لأنّها عامّة، وفضفاضة، وغامضة، وتختلف مدلولاتها من حقل معرفيّ لآخر.

1-2- تطوّر مفهوم الثّقافة وعلاقته بظهور النّقد الثّقافي:

إنّ المتتبّع لمسيرة تطوّر مصطلح الثّقافة (La Culture) على مدى ثلاثة قرون من الزّمن؛ أي ابتداءً من القرن الثّامن عشر إلى يومنا هذا، يتوصّل إلى أنّ الدّراسات الثّقافيّة أو النّقد الثّقافي، ما هو إلّا تحصيل حاصل لما بلغه مفهوم الثّقافة من تطوّر. وقد حاولت فيما يلي تتبّع مسيرة تطوّر هذا المفهوم، من الطّبيعة إلى الحضارة ثمّ إلى كيان إنسانيّ هجين، معتمدة في ذلك -وبشكل كبير- على الفصل الأوّل من كتاب "فكرة الثّقافة" لـ"تيري

[1]- ينظر: تيري إيجلتون: فكرة الثّقافة، تر: شوقي جلال، مكتبة الأسرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، دط، 2012، ص13.
[2]- طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، ص43.

إيجلتون"(Terry Eagleton): "روايات ورؤى عن الثّقافة"، والّذي اعتمد فيه –بدوره وبشكل كبير– على ما قدّمه "ريموند ويليامز"(Raymond williams) في كتابه "الثّقافة والمجتمع".

بداية تعرّض "إيجلتون" إلى أصل ومعنى الكلمة –ثقافة– أي "مبحث إيتيمولوجيا الثّقافة"، وذهب إلى أنّ «**الثّقافة(...) من حيث أصلُ ومعنى وتاريخُ الكلمات، هي مفهوم مشتقّ من الطّبيعة. ونذكر أنّ أحد معانيها الأصليّة قديمًا هو "الزّراعة"، أو العناية بالنّماء الطّبيعي(...) وكلمة coulter (سكّين المحراث)، وهي الكلمة القرينة لكلمة "ثقافة" culture تعني "شفرة المحراث". ونحن نشتقّ الكلمة للدّلالة على أسمى وأرفع الأنشطة البشريّة في مجالات العمل والزّراعة والحِراثة والحصاد**»[1]. وعليه، فقد ارتبط مفهوم الثّقافة بداية بالطّبيعة ونشاط خدمة الأرض؛ فجسّد عمليّة ماديّة كاملة، وظلّ الحال هكذا إلى أن جاء "ماثيو أرنولد"* (Matthew Arnold) فأضفى على المصطلح مسحة من الصّفات المجرّدة، من مثل:"أخلاقيّ" و"فكريّ"، وأصبحت بذلك "الثّقافة" دلالة مجرّدة في ذاتها، وأصبح التّثقيف لا ينسحب فقط على الأرض، ومختلف أنشطة العناية بها من حراثة، وزراعة، وتربية للحيوانات،..إلخ. ولكنّه امتدّ ليشمل التّعبير عن حراثة ورعاية وتهذيب الأنفس. إلّا أنّ المفارقة الّتي حصلت واستمرّت فيما بعد، هي اعتبار سكّان الحضر هم "المثقّفون" على حساب سكّان الأرياف، الّذين يعيشون فعلا على حراثة التّربة، وتربية الحيوانات..إلخ. فقد تمّ اعتبارهم أقلّ قدرة على "تثقيف" أنفسهم[2]. وهذا –طبعا– يعدّ وجها من وجوه التّسلّط الثّقافيّ لفئة أو طبقة من طبقات المجتمع، على حساب أخرى. وسيبدو هذا التّسلّط أكثر حدّة فيما بعد، وسيمتدّ إلى خارج حدود مكان نشأته وأصله. ولكن، وعلى الرّغم من هذه المفارقة، فإنّ الدّلالة السّيمانطيقيّة لهذه الكلمة، قد حملت «**معالم نقلة تاريخيّة إنسانيّة**

[1]– تيري إيجلتون: فكرة الثّقافة، ص13.

*– (1822–1888) شاعر وناقد إنجليزي، اشتهر بتشاؤمه الرّومانسيّ، وشمل نقده الشّعر، والأدب، والنّقد الاجتماعيّ، والدّينيّ. ينظر: هامش المرجع نفسه، ص نفسها.

[2]– المرجع نفسه، ص13–14.

خالصة من حياة الرّيف إلى حياة الحضر، ومن تربية الحيوانات الدّاجنة إلى بيكاسو، ومن حراثة الأرض إلى شطر النّواة، وهي تجمع في اللّغة الماركسيّة كلّا من البناء التّحتيّ والبناء الفوقيّ في فكرة واحدة»[1]، وليس بعيدا عن هذه الدّلالة –أي حراثة وزراعة الأرض– أنّنا عند العودة إلى الجذر اللّاتيني لكلمة ثقافة "Culture"، وهو"Colere"؛ نجده ينطوي –بالإضافة إلى الحراثة والزّراعة– على معاني«**السّكن، والعبادة، والحماية، وتطوّر معناها من "يسكن" أو"يستوطن"، وهو باللّاتينيّة "Colonus"، إلى الكلمة المعاصرة "استعمار""Colonialism"، والّتي يمكن ترجمتها إلى استعمار استيطاني»**[2]، ولكنّ ما حدث فيما بعد، هو أنّ هذه الكلمة قد اكتسبت هيبة، استمدّتها من هيبة السّلطة الدّينيّة؛ ذلك أنّ «**كلمة Colere اللّاتينيّة ينتهي بها المطاف لِتصبُح "Cultus"، شأن المصطلح الدّيني "Cult" وتعني عبادة أو دين أو عقيدة؛ تماما مثل فكرة الثّقافة نفسها في عصرنا الحديث، الّتي حلّت بديلا عن معنى آفل، للدّلالة على الألوهيّة والتّعالي(...)، وهكذا ورثت الثّقافة الغطاء المهيب للسّلطة الدّينيّة** »[3]، ومع حدوث خلط ما بين المصطلح الدّيني "Cult" (عبادة أودين أوعقيدة) و"Colonus" (يسكن ويستوطن)؛ اكتسبت الثّقافة "Culture" نسْبا ممجوجا إلى الاحتلال والغزو[4].

وفي القرن الثّامن عشر، انصرف مفهوم الثّقافة للدّلالة على عمليّة عامّة للتقدّم الفكريّ، والرّوحيّ، والمادّيّ، فأصبحت مرادِفا لـ "الحضارة"؛ أي أنّها انصرفت للدّلالة على الرّوح العامّة لعصر التّنوير وعقيدته. ويُرجَّحُ أنّ "الحضارة" في أصل نشوئها هي فكرة فرنسيّة؛ فقد استأثر الفرنسيّون بالتّحضّر دون سواهم، ممّا جعل كلمة "الحضارة" الفرنسيّة تشتمل على أكثر جوانب الحياة مادّيّة. ولأنّ ألمانيا كانت دائما –عبر التّاريخ الأوروبّي–

[1]– تيري إيجلتون: فكرة الثّقافة، ص14.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

المنافس والعدوّ اللّدود لفرنسا؛ فإنّها قد ركّزت على فكرة الثّقافة، وأكّدت على الفوارق القوميّة في بنائها، ولم تعتبرها مُرادفا للحضارة، بل حمّلتها بمدلولات دينيّة وفنّيّة وفكريّة، أكثر دقّة وتحديدًا؛ وعليه، فقد كان للصّراع والتّنافس بين ألمانيا وفرنسا، دورا كبيرا جدّا في إضفاء الفوارق بين مفهوميْ الحضارة والثّقافة[1]. كما أنّ تلك النّظرة الاستعلائيّة الّتي صاحبت التّصوّر الفرنسيّ لمفهوم الحضارة، هي المسؤولة عن فكرة المركز والهامش، الّتي سيطرت فيما بعد لردح من الزّمن، فالتّاريخ أبدا لن ينسى ما فعلته فرنسا في الجزائر وغيرها من المستعمرات، مدّعية بأنّها أمم بلا تاريخ. ولكن، ومن هذا المنطلق، إذا كانت الحضارة بالمفهوم الفرنسيّ تسعى إلى الارتقاء إلى درجة الثّقافة؛ فعلى الفرنسيّين –يقول إيجلتون– أن يضعوا في حسبانهم «**أن يكون المرء متحضّرا، يعني من بين أمور أخرى: ألّا يبصُق على السّجّادة، وأيضا ألّا يقطع رأس أسير في حرب**»[2]؛ فليس غريبا –إذن– أن يقدّم "إيجلتون" لكتابه هذا –فكرة الثّقافة– بإهداء إلى اسم مفكّر عربيّ متميّز، له قدم راسخة في الدّراسات الثّقافيّة، ألا وهو "إدوارد سعيد".

وأمّا التّطوّر التّالي لمفهوم الثّقافة، فقد حصل مع نهاية القرن التّاسع عشر؛ حيث طرأت على فكرة الثّقافة ثلاثة أحداث بارزة: أوّلها هو تحوّلها من مرادف للحضارة إلى نقيض لها، وهذا التّحوّل –طبعا– يحمل دلالة تاريخيّة مهمّة؛ ذلك أنّ الحضارة انصرفت إلى التّعبير ضمنيّا عن التّنوير، والتّشذيب في حضارة الغرب، فاقتصرت بذلك على الغرب؛ ممّا ولّد لديه نزعة التّمركز حول الذّات، أي المركزيّة الغربيّة في مقابل الهامش، وهي شعوب المستعمرات. علما أنّ مصطلح الحضارة يعود في أصله إلى لغة الطّبقة الوسطى الأوروبّيّة، أي قبل قيام الثّورة الصّناعيّة. ومع ظهور موجة المدّ الاستعماريّ الّتي قادتها الدّول الرّأسماليّة، وعلى رأسها فرنسا وبريطانيا بحثا عن منابع النّفط والبترول، وأسواق جديدة لتصريف الفائض من منتجاتها الصّناعيّة، خاصّة بعد حدوث الأزمة الاقتصاديّة العالميّة 1929، اصطبغت "الحضارة" بقيم الاستعمار الغربيّ الرّأسماليّ، المقتنع بأنّ الحضارة كواقع هي

[1]– ينظر: تيري إيجلتون: فكرة الثّقافة، ص22–23.

[2]– المرجع نفسه، ص22.

عين الحضارة كقيمة. وفي المقابل استعار الألمان كلمة الثّقافة الفرنسيّة للدّلالة على ما ينبغي أن تكون عليه الحياة الاجتماعيّة؛ فأصبحت بذلك الثّقافة هي الاسم الدّالّ على النّقد الرّومانسيّ قبل الماركسيّ للرّأسماليّة الصّناعيّة، والمركزيّة الغربيّة[1]؛ فـ «**بقدر ما تبدو الحضارة في واقعها الفعليّ أكثر اعتمادا على السّلب والحطّ من أقدار الشّعوب غير الأوروبّيّة، بقدر ما تكون الثّقافة أكثر التزاما بموقف نقديّ** »[2].

وأمّا الحدث الثّاني الّذي طرأ على مفهوم الثّقافة مع نهاية القرن التّاسع عشر، فهو حصر نطاقها مع إضفاء التّعدّديّة عليها، للدّلالة على أسلوب حياة في صورته الكلّيّة الشّاملة. وكان ذلك -طبعا- بفضل جهود المثاليّين الألمان. كما اتّسعت دلالة الكلمة لتشمل أكثر أساليب الحياة تنوّعا على أيدي أصحاب ما بعد المودرنزم، ولم يقتصر المفهوم على أساليب الحياة بين الشّعوب، بل وأيضا بين الجماعات والأفراد[3]. فقد شهدت فترة ما بعد الحداثة صراعا عنيفا بين الحضارة والثّقافة، بلغ أوجّه إثر ما احتدم من نزاع بين التّقليد والحداثة الغربيّة؛ فإذا كانت الحداثة "Modernism" «**تُشير إلى تلك الفترة الّتي نشأت أثناء عصر النّهضة(Renaissance) وكانت تتميّز بارتباطها بظهور النّزعة الفرديّة وبدايات الرّأسماليّة، والنّظام الصّناعي البيروقراطي، وفي مجال الفنون والثّقافة(...) ارتبطت الحداثة بكتابات كتّاب من مثل: توماس مان(Thomas Man)، جيمس جويس(James Joyce)، ت.س.إليوت(T.S.Eliot)** »[4] فإنّ ما بعد الحداثة "Post Modernism" يصعُبُ تحديدها، إلّا أنّها باختصار تشير إلى انتقال "الثّقافة" إلى طور جديد يتجاوز الحداثة، ويرتبط بأفكار معيّنة، يوجزها "فيزر ستون"(Feather Stone) فيما يلي: «**طمس ومحو الحدود بين الفنّ والحياة اليوميّة، وإزالة التّسلسل الهرميّ بين الرّاقي والجماهيري في الثّقافة الدّارجة، وتفضيل الأسلوب**

[1]- ينظر: تيري إيجلتون: فكرة الثّقافة، ص23-24.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص(26-30).

[4]- آرثر أيزابرجر: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة-مصر، ط1، 2003، ص62.

الانتقائيّ المشوّش، وتمازج النّغرات والمحاكاة السّاخرة parody(...)، والاحتفال بالمظهر الخارجيّ "بالثّقافة الّتي لا عمق لها" depthlessness، وانحدار الأصالة(...) والادّعاء بأنّ الفنّ لا يسعه إلّا أن يكون مجرّد تكرار»[1]. وعليه، فقد شكّلت ثقافة ما بعد الحداثة انقلابا واضحا على مفاهيم الحداثة، بما فيها الرّأسماليّة الغربيّة والمحوريّة الأوروبّيّة، بل وامتدّ هذا الانقلاب ليشمل حتّى المناهج النّقديّة الحداثيّة؛ ذلك أنّه مثلما كان لهذه المناهج خلفيّاتها الفلسفيّة فلها –أيضا– خلفيّاتها السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة والتّاريخيّة.

ولهذا شهدت نهاية القرن التّاسع عشر تشاؤما ثقافيّا واضحا ضدّ الحضارة الغربيّة، وقد تجلّى ذلك في كتابات عديد من المفكّرين أمثال: "شبنجلر"(Chbinglur) في كتابه "أفول الغرب"، وكتاب "حضارة الأكثريّة وثقافة الأقلّيّة" لـ "إن. آر. ليفيز"، والمقابلة الصّارخة الّتي عقدها فيه بين الحضارة والثّقافة، كما انبرى المثاليّون الألمان، وعلى رأسهم "هردر"(Herder) لمعارضة المحوريّة الأوروبّيّة[2]. وقد أتاحت هذه الأفكار توسيع النّظرة إلى الأدب والثّقافة عموما؛ بحيث صار يُنظر إليها في علاقاتها بمختلف الأنظمة بما فيها النّظاميْن السّياسيّ والاقتصاديّ، كما أتاحت–أيضا– طرح فكرة التّعدّديّة الثّقافيّة. وعند عرضه لهذه الفكرة، استشهد "إيجلتون" بقول "إدوارد سعيد": إنّ «**جميع الثّقافات متداخلة في بعضها البعض، لا ثقافة فريدة ونقيّة، الكلّ هجين، متغاير الخواص، متباين على نحو استثنائي، ولا يُمثّل بنية متجانسة أحاديّة التّكوين**»[3]، وقد أثار "إدوارد سعيد" هذه النّقطة بالذّات؛ لكي يبيّن للغرب أنّ من يحتقر غيره، كمن يحتقر ذاته هو، ومن لا يحترم ثقافة غيره، فهو بالضّرورة لا يحترم ثقافته(هو)، وأعرافه(هو)، ومعتقداته(هو)، وفنونه(هو)...إلخ؛ فالثّقافة في جوهرها إنسانيّة وعالميّة.

---

[1]– آرثر أيزابرجر: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، ص63.

[2]– ينظر: تيري ايجلتون: فكرة الثّقافة، ص25.

[3]– المرجع نفسه، ص30. وقد جاءت ترجمته: "إنّ جميع الثّقافات(...) منشبكة إحداها في الأخريات، ليست بينها ثقافة منفردة ونقيّة محض، بل كلّها مهجّنة مولّدة، متخالطة، متمايزة إلى درجة فائقة، وغير واحديّة" في كتاب: إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط3، 2004، ص70.

وأمّا الحدث الثّالث في مسيرة تطوّر مفهوم الثّقافة مع نهاية ق19، فهو تخصّصها التّدريجيّ في الفنّ، فقد كانت «**الاستجابة الثّالثة إزاء أزمة الثّقافة كحضارة هي(...) تقليص المقولة كلّها، واختزالها في صورة حفنة من الأعمال الفنّيّة، وأصبحت الثّقافة هنا، تعني مجموعة من أعمال فنّية ذات قيمة متّفق عليها**»[1]. على أن نحترز هنا؛ فكلمة "ثقافة" تنطوي على بعديْن: بعد خاصّ يحيل على الدّراسات الموصوفة بأنّها أكثر خياليّة، من مثل الموسيقى، والرّسم، والأدب، وبهذا المفهوم فمعناها يضيق، وبُعد عامّ يوسّع من معناها، باعتبارها نشاطا فكريّا عامًّا يشمل العلم والفلسفة والدّراسة، وغيرها[2].

والخلاصة، أنّ ذلك التّطوّر الّذي مرّ به مفهوم "الثّقافة"، ولاسيما تحوّلها من رديف للحضارة إلى نقيض لها؛ أي تحوّلها في فترة ما بعد الحداثة إلى فكرة ناقدة ومناهضة للرّأسماليّة الغربيّة. كلّ ذلك كان له بالغ الأثر في دفع وتحريك الدّراسات الثّقافيّة، الّتي كان شعارُها عدم الانتصار لثقافة طبقة ما على حساب أخرى؛ أي أنّها تهتمّ بالثّقافة الشّعبيّة مثلما تهتمّ بالثّقافة الرّسميّة، فهي ترفض تلك التّصنيفات إلى ثقافة راقية وأخرى دونيّة، كما أنّها أيضا دراسات عبر حضاريّة، أي أنّها تنشد التّعدّديّة الثّقافيّة، وتعترف بالهُجنة. وعليه، فإذا كان مفهوم الحضارة قد نحا نحو التّفرقة والعنصريّة؛ لأنّه ارتبط بالغرب الّذي يرى نفسه وقد استأثر بالتّحضّر دون غيره من شعوب العالم، فإنّ مفهوم الثّقافة قد نحا نحو الشّموليّة والتّعدّد والاحتواء.

1-3- مفهوم النّسق:

يحتلّ هذا المصطلح موقعا مركزيّا في "نظريّة النّقد الثّقافيّ"، وعليه سنقف في هذا المبحث على مفهومه اللّغويّ أوّلا، ثمّ نعرّج على مفهومه الاصطلاحيّ، وما عرفه من تحوّل: من الدّلالة المغلقة إلى الدّلالة المفتوحة.

[1]- تيري إيجلتون: فكرة الثّقافة، ص37.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص31.

إذ توصّلنا من خلال تقصّي مادة "نسق" في بعض المعاجم اللّغويّة العربيّة، إلى أنّ مفهوم النّسق لا يخرج عن مفهوم النّظام؛ حيث جاء في لسان العرب:«**نسق: النَّسَق من كلّ شيء ما كان على طريقة نظام واحد، عامٌّ في الأشياء، وقد نَسَّقتُه تنسِيقًا(...). ابن سيّده: نسَقَ الشّيء يَنْسُقُه نسْقًا، ونَسَّقَه نَظَّمَه على السّواء، وانتسَقَ هو وتناسَق والاسم النَّسَقُ، وقد انْتَسَقَت هذه الأشياء بعضها إلى بعض؛ أي تَنَسَّقَت. والنّحويّون يسمّون حروف العطف حروف النّسق؛ لأنّ الشّيء إذا عطفت عليه شيئا بعده جرى مجرًى واحدًا(...). والتَّنْسِيقُ التّنظيم. والنَّسَقُ ما جاء من الكلام على نظام واحد**»[1]؛ فالنّسق -إذن- مرادف للنّظام والتّنظيم، وما جاء على مجرًى واحد. ولا يختلف هذا المعنى عمّا ذكره "الزّمخشري" في كتابه "أساس البلاغة"، في إشارته إلى النّسق، قائلا:«**نسق: نَسَقَ الدُّرَّ وغيره ونَسَّقَه، ودُرٌّ مَنْسُوقٌ ومُنسَّقٌ ونَسَقٌ، وتنَسَّقَت هذه الأشياء وتَنَاسَقَت. ومن المجاز: كلام مُتنَاسِقٌ، وقد تنَاسَق كلامه، وجاء على نسق ونظام**»[2].

وأمّا اصطلاحا، فقد استُعمِل هذا المصطلح –منذ البداية- بمعنى النّظام "Systéme"، وما يرادفه في مختلف العلوم، نحو: النّظام التّربوي، والبنية الأسريّة، والبناء الاجتماعي، ون.الاشتراكي، ون.الرّأسمالي...إلخ، إلى أن جاء اللّسانيّون وعلى رأسهم "فردينان دو سوسير"(Ferdinand de Saussure)(1857-1913) الّذي أحدث ثورة لسانيّة عارمة، تمركزت حول مفهوم "النّظام"(Système)؛ فالمتتبّع للفكر السّوسيري، يجد بأنّ "فردينان دو سوسير" قد استخدم في محاضراته مصطلح "النّسق"(Système)، وهو مرادف لمصطلح "البنية"(Structure)، الّتي لم يتحدّد المعنى الدّقيق لها إلى غاية 1926، على يد "مدرسة براغ"(Brague) اللّسانيّة على أنّه «**يُفيد معنى التّرتيب الدّاخلي للوحدات الّتي تكوّن النّظام اللّساني**»[3]، وعلى هذا، فالمعنى

[1]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم)(ت 711هـ): لسان العرب، مادة (ن س ق)، مج10، ص424.

[2]- الزّمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)(ت538هـ): أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ج2، ط1، 1998، ص266.

[3]- نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسيّة في لسانيات النّصّ وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2009، ص94-95.

اللّساني لهذا المصطلح –النّسق– لا يخرُج عن معناه اللّغوي، سوى أنّه يرتكز على العلاقات الدّاخليّة بين الوحدات الّتي تشكّل ذلك النّظام.

كما يعرّف أيضا بأنّه: «**نظام ينطوي على استقلال ذاتيّ، يشكّل كلّا موحّدًا، وتقترن كُلّيّته بآنية علاقاته الّتي لا قيمة للأجزاء خارجها**»[1]، أي أنّه مكتف بذاته وبعلاقاته الدّاخليّة؛ بحيث إنّ قيمة أيّ جزء من أجزائه إنّما تتحدّد بعلاقته بما قبله وما بعده من أجزاء داخل النّظام ذاته. كما نفهم من هذا التّعريف –أيضا– ذلك الارتباط الوثيق بين مفهوم "النّسق" في الفكر البنيوي، وبين مفهوم "الذّات المزاحة عن المركز"، ذلك «**أنّ العلاقات داخل النّسق وفق الدّراسة المحايثة، تلفت انتباهنا إلى تشكّلها في الآن أكثر من تشكّلها عبر الزّمان، وتميل إلى الثّبات أكثر ممّا تميل إلى الحركة، وأنّها تلفتنا إلى نفسها أكثر ممّا تُلفتنا إلى فاعلها، وتكشف عن نظامها المحايث أكثر ممّا تكشف عن الذّات الفاعلة في هذا النّظام**»[2]؛ أي بعبارة أخرى موت المؤلّف، فـ «**بقدر ما تؤدّي هذه المسلّمات –ضمنا– إلى نفي صفة "التّاريخيّة" عن معنى البنية، فإنّها تؤكّد إزاحة الذّات الفاعلة عن مركز البنية، على نحو يغدو معه بناء البنية "نظاما آليّا" يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد**»[3]؛ وهو ما أدّى في النّهاية إلى طريق مسدود، وإلى تجريد العلوم الإنسانيّة من إنسانيّتها.

ولعلّ أكثر التّعريفات ضبطا واقترابا من مفهوم البنية، هو تعريف "جان بياجيه"(J.Piaget) لهـا بقوله: «**وبكلمة موجزة، تتألّف البنية من مميّزات ثلاث: الجُمَلَةُ، والتّحويلات والضّبط الذّاتيّ**»[4]؛ فأمّا الميزة الأولى "الجُمَلَةُ"(La totalité) أو كما يطلق عليها أيضا بـ"الشّموليّة"، فذلك من حيث إنّها تكتفي بذاتها، أي بعناصرها وعلاقاتها الدّاخليّة فيما بينها فقط؛ أي أنّها: «**ترتكز على المسلّمة القائلة: إنّ البنية تكتفي بذاتها ولا**

[1]– إديث كريزويل: عصر البنيويّة، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصّباح للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط1، 1993، ص415.

[2]– المرجع نفسه، ص413.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، ط4، 1985، ص8.

تتطلّب لإدراكها اللّجوء إلى أيّ من العناصر الغريبة عن طبيعتها»[1]، فهي تكتفي بقوانينها الدّاخليّة، ولا تلجأ في تفسيرها إلى ما هو خارج عنها؛ أي أنّها تشبه الخليّة الحيّة: «**الّتي تنبض بالحياة، الّتي تشكّل قوانينها وطبيعة مكوّناتها الجوهريّة، حيث إنّ كلّ مكوّن من هذه المكوّنات لا يجد قيمته إلّا في ظلّ نسيج كلّيّ شامل يُسمّى الوحدة الكلّيّة»**[2]. كما تعني الشّموليّة -أيضا- «**التّماسك الدّاخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست تشكيلا لعناصر متفرّقة، وإنّما هي خليّة تنبض بقوانينها الخاصّة الّتي تشكّل طبيعتها، وطبيعة مكوّناتها الجوهريّة، وهذه المكوّنات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائصا أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كلّ واحدة منها على حدة»**[3]؛ أي أنّ اتّحاد العناصر ضمن بنية معيّنة، من شأنه أن يُكسبها خصائصا مغايرة لخصائص كلّ عنصر منها على حدة.

وأمّا الميزة الثّانية، وهي ما أطلق عليه "بياجيه" بـ"التّحويلات"، فهي عبارة عن مجموعة من التّموضعات والهيئات الّتي يأخذها النّظام في لحظة زمنيّة معيّنة، إذ «**إنّ النّظام اللّغوي المتزامن ليس ثابتا: فهو يكبت أويقبر الابتكارات، طبقا للحاجات المحدّدة بتعارُضات أو علاقات النّظام»**[4]، وهذه التّحويلات —طبعا- تتمّ داخل النّظام ذاته؛ فهي مثلما تبدأ منه، فإنّها تعود إليه، إذ «**إنّ التّحويلات الملازمة لبنية معيّنة لا تؤدّي إلى خارج حدودها، ولكنّها لا تولّد إلّا عناصرا تنتمي دائما إلى البنية، وتُحافظ على قوانينها»**[5]، وقد أكّد "بياجيه" في هذا الصّدد على ضرورة التّمييز بين مجموعة العناصر الّتي تخضع للتّحويلات، والقوانين الّتي تتحكّم بهذه التّحويلات، قائلا:«**ويجب أن نميّز بالطّبع داخل البنية، بين العناصر الّتي تخضع لهذه التّحويلات، والقوانين**

---

[1]- جان بياجيه: البنيوية، ص8.

[2]- رابح بوحوش: اللّسانيات وتحليل النّصوص، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، عمان-الأردن، ط2، 2009، ص43.

[3]- عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتّكفير، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، وبيروت-لبنان، ط6، 2006، ص32-33.

[4]- جان بياجيه: البنيوية، ص13.

[5]- المرجع نفسه، ص نفسها.

الّتي تضبط هذه الأخيرة»[1]، وهذه التّحويلات تبدو أكثر وضوحا إذا ما نظرنا إليها من وجهة نظر "تشومسكي"(Chomsky) فيما أسماه بالقواعد التّوليديّة التّحويليّة؛ إذ «**تبدو له القواعد المولّدة ملتمسة الحاجة للقوانين النّحويّة الفطريّة**»[2]؛ أي أنّ عمليّة التّوليد تخضع للقوانين الموجودة ضمنيّا في ذهن المتكلّم، كما أنّها تنبع من داخل النّسيج اللّغويّ، «**كالجملة الّتي يمكن أن يتولّد منها عدد من الجمل تبدو جديدة، وهي كذلك لا تخرج عن قواعد التّركيب اللّغويّ للجمل**»[3]، كما أنّ هذه الجمل المتولّدة، ليست بحاجة للحكم على مصداقيّتها إلى المقارنة مع أيّ وجود عينيّ خارج عن نظامها اللّغويّ الخاصّ بها؛ ففي قوله تعالى: **{طَلۡعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ}**[4]، حصل انفعالنا بهذه الآية دون الحاجة إلى الوجود العينيّ للشّياطين، وذلك تحت تأثير الطّاقة التّخييليّة المتضمّنة في العبارة، ودون اللّجوء إلى عناصر خارجيّة عنها. ويصف "الغذّامي" هذه الطّاقة التّخييليّة بأنّها هي:«**التّحكّم الذّاتيّ""Lautoréglage" في لغة "بياجيه"**»[5]، وهي الميزة الثّالثة من مميّزات البنية، الّتي يصفها "بياجيه" بقوله:«**إنّ الميزة الأساسيّة الثّالثة للبنيات، هي أنّها تستطيع أن تضبط نفسها؛ هذا الضّبط الذّاتيّ يؤدّي إلى الحفاظ عليها، وإلى نوع من الانغلاق**»[6]؛ أي أنّ البنية تكتفي بسياقها اللّغويّ الدّاخليّ، وتستغني عن كلّ السّياقات الخارجيّة، كما أنّها ذاتيّة التّولّد، ذاتيّة التّحوّل.

1-3-1- تحوّل مفهوم النّسق من الانغلاق إلى الانفتاح:

بعدما سيطر الفكر البنيويّ القاهر على السّاحة النّقديّة والأدبيّة لردح من الزّمن، باعتباره المشروع النّقديّ الأساس الّذي أفرزته الحداثة الغربيّة، فإنّه قد بدأ في التّراجع مع نهاية السّتينيّات ومطلع السّبعينيّات، الّتي تميّزت

[1]- جان بياجيه: البنيوية، ص13.
[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.
[3]- رابح بوحوش: اللّسانيات وتحليل النّصوص، ص43.
[4]- سورة الصّافات من (الآية :65).
[5]- للاستزادة يُنظر: عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتّكفير، ص33-34.
[6]- جان بياجيه: البنيويّة، ص13.

بظهور تيّارات فكريّة جديدة، اهتمت بتحليل اللّغة في إطارها الاجتماعيّ، رافضة إقصاء المجتمع والثّقافة والتّقاليد أثناء دراسة النّصوص الأدبيّة وتحليلها. كما اهتمّت أيضا بتوسيع مفهوم الأدب، وذلك بالانفتاح على الأدب الهامشيّ وأدب الأقليّات؛ فكان الخروج بمفهوم النّسق من بعده الصّوريّ المغلق إلى بعده العمليّ المنفتح؛ وهذا ما فرضته طبيعة النّصوص الأدبيّة في حدّ ذاتها؛ فهي ليست بُنًى لُغويّة وجماليّة، بقدر ما هي نصوص ثقافيّة تفيض بمحمولات ثقافيّة غزيرة، «**ومن هذا التّصوّر تجد الدّراسات الّتي اشتغلت على قراءة الأنساق الثّقافيّة مجالا منفتحا على التّأويل، وهذا النّسق يخضع بدوره إلى شروط موضوعيّة تتمثّل في الجوانب الاجتماعيّة والثّقافيّة**»[1]؛ فالنّص الأدبيّ بنية ثقافيّة قبل أن يكون بنية سرديّة، ولعلّ هذا ما ذهب إليه "سعيد يقطين" بقوله: «**يُكتَبُ النّصّ في زمن تاريخيّ، ويتحدّد هنا الزّمن بسياق اجتماعيّ وثقافيّ محدّديْن، ولا يُمكن لإنتاج الكاتب النّصّيّ أن يكون خارجا عن السّياق الّذي يتفاعل معه إيجابا أو سلبا قبولا أو رفضا، وهذه البنيات المُنتَجُ في زمنيّتها التّاريخيّة هذا النّصّ، تتجلّى لنا ضمنيًّا أو مباشرة في النّصّ ذاته، لذلك يجب أن نقرأها من داخل النّصّ ذاته**»[2]. وعليه، فسمة الانغلاق أو الانفتاح لا تشكّل عائقا أمام تحديدنا لمفهوم النّسق، بقدر ما توسّع من فهمنا للأمور، ذلك أنّ «**النّسق البنيويّ مظهر من مظاهر النّسق العامّ؛ فقد يكون هذا النّسق مغلقا كما تطرحه البنيويّة الصّوريّة، وقد يكون مفتوحا كما هو الشّأن بالنّسبة إلى المناهج النّقديّة الأخرى، مثل السّيميائيّات والتّأويليّات المعاصرة**»[3]؛ أي أنّ طبيعة النّسق –انفتاحه أو انغلاقه– إنّما تتحدّد «**تبعا للتّصوّرات الّتي تقدّمها القراءة للنّسق**»[4]. وقد طُرِحَت هذه المسألة –انفتاح النّسق أو انغلاقه– منذ زمن بعيد، أثناء الاشتغال على مفاهيم الاختلاف كما أشار إلى ذلك عالم الاجتماع الألمانيّ: "نيكلاس لومان"(Niklas

[1]– أحمد يوسف: القراءة النّسقيّة (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدّار العربيّة للعلوم ومنشورات الاختلاف، الجزائر، وبيروت–لبنان، ط1، 2007، ص121.

[2]– سعيد يقطين: انفتاح النّصّ الرّوائي (النّصّ والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، وبيروت–لبنان، ط2، 2001، ص34.

[3]– أحمد يوسف: القراءة النّسقيّة (سلطة البنية ووهم المحايثة)، ص116.

[4]– المرجع نفسه، ص نفسها.

Luhman)(1927-1998) في محاضراته الّتي ألقاها ما بين عاميْ (1991-1992) بجامعة "بِيليفلِيد" تحت عنوان "مدخل إلى نظريّة الأنساق"؛ فبالنّسبة له: «**لم يعد التّفاوت الاجتماعيّ هو مبدأ تحديد التّركيب الاجتماعيّ، شريحة الإقطاع/شريحة الفلّاحين مثلا، بل يرى أنّ التّركيب أخذ منحى التّمييز بين المجالات الاجتماعيّة الجزئيّة المختلفة، أو لنقل(...) تمييز الأنساق الوظيفيّة، كنسق السّياسة أو الاقتصاد أو التّربية أو القضاء وهلمّ جرّا**»[1]. وقد أسّس "لومان" نظريّته على مجموعة من المصطلحات المفتاحيّة، وحمّل كلّا منها بمضمون خاصّ، وهذه المصطلحات هي: التّمييز، التّواصل، التّكوين الذّاتي، المراقِب، والمراقبة.

أمّا التّمييز* فيقصد به ضرورة «**التّمييز بين النّسق والبيئة(...) حيث تتشكّل بيئة النّسق من كلّ ما عداه؛ وليس المقصود هنا البيئة الطّبيعيّة وحسب، بل كلّ البشر من حوله، وكذلك كلّ الأنساق الأخرى**»[2]؛ فهو ومن خلال هذا المصطلح يُثير قضيّة انفتاح وانغلاق النّسق في آن واحد، والّتي تقع في صميم نظريّة الأنساق العامّة؛ أي «**كيف يمكن أن يُتمثّل جسم الكائن بشكل منفصل عن البيئة المحيطة، ويكون منغلقا رغم حاجته لكلّ ما يجري في بيئته، لكي يتمكّن من الاستمرار في الحياة. بمعنى آخر كيف يُفلحُ الكائن الحيّ مثلا بالانفتاح والانغلاق. وهو يخضع للبيئة من جهة، ومستقلّ عنها من جهة أخرى؛ بحيث لا ينفتح عليها إلّا لتلقّي الغذاء مثلا، بينما يغلق كلّ المواضيع الأخرى** »[3].

وأمّا التّواصل، فإنّه يتمّ -كما وصفه لومان- عن طريق آليّة اختزاليّة فـ«**لا يختلف اثنان على أنّ البيئة أكثر تعقيدا من النّسق. تقول نظريّة الأنساق العامّة بوجود التّرابط البنيويّ، وهو عبارة عن قنوات تربط النّسق بالبيئة، ويتمّ من خلالها اختزال التّعقيد، أي اختزال كمّ كبير من الوقائع الموجودة في البيئة، وبالتّالي من**

[1]- نيكلاس لومان: مدخل إلى نظريّة الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد-العراق، ط1، 2010، ص5.

*- استعمله أوّل مرّة: "جورج سبانسر- براون"(George Spancer –Broun).

[2]- المرجع نفسه، ص7.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

تأثيراتها الممكنة على النّسق، وهذا هو الشّرط اللّازم لتعامل النّسق مع القلّة القليلة من الوقائع الّتي يسمح بها لتجسير الهوّة في نسبة التّعقيد بين النّسق والبيئة»[1]؛ أي أنّ عمليّة عزل نسق عن الأنساق الأخرى، هي في الواقع عمليّة افتراضيّة –إن صحّ التّعبير– وهي اختزاليّة بمفهوم "لومان"، فلا يمكن للمرء أن يفعل كلّ شيء في آن واحد؛ أي أن يركّز على كم من جانبٍ، وكم من تأثيرٍ معًا. فلِكي يفهم عالِم الطّبيعة –مثلا– ظاهرة ما من الظّواهر الطّبيعيّة، فإنّه يقوم بعزلها أوّلا، ولكن ليس معنى ذلك انتفاء ارتباطها بعلاقات جدّ معقّدة ومتشابكة مع بقيّة الظّواهر الأخرى؛ فهو في الأصل يقوم بعزلها لمعرفة تأثّرها بالظّواهر الأخرى، وتأثيرها فيها. وعليه، فالأمر لا يتعلّق –هنا– «**بمجرّد معرفة أنّ البيئة موجودة، بل بإدراك أنّ النّسق المفتوح بحدّ ذاته يقوم على علاقات ما بين النّسق والبيئة، وأنّ هذه العلاقات ليست ساكنة بل ديناميكيّة* في الوقت عينه، وكأنّها قنوات توجيه الارتباطات السّببيّة(...) بهذا غدا أنّه لا يمكن للنّسق أن يكون بمعزل عن بيئته»**[2].

وأمّا التّكوين الذّاتيّ "Autopoiesis"، فيعني به «**أنّ النّسق لا يمكنه إنتاج عمليّاته الذّاتيّة إلّا من خلال شبكة عمليّاته الذّاتيّة –وشبكة العمليّات الذّاتيّة هي بدورها من إنتاج هذه العمليّات – الخليّة تتوالد من الخليّة في الأحياء مثلا»**[3]، ويتّفق "لومان" مع"جان بياجيه" في هذا العنصر بالذّات، وهو أحد ميزات البنية، الّتي أطلق عليها "بياجيه" بالضّبط أو التّحكّم الذّاتيّ، الّذي يؤدّي إلى انغلاق البنية والحفاظ عليها.

أمّا فيما يخصّ المراقِب والمراقبة*، فيعرّفهما "لومان" قائلا:«**والمراقبة هي استعمال التّمييز لوصف جهة دون أخرى، أي أنّ المراقِب يقوم بالتّمييز بين شيء محدّد وكلّ ما عداه، مسمّيا هذا الشّيء دون ما عداه»** [4]،

---

[1]– نيكلاس لومان: مدخل إلى نظريّة الأنساق، ص8.

*– باعتبار التّحوّل الّذي يطرأ على الأنساق.

[2]– المرجع نفسه، ص84.

[3]– المرجع نفسه، ص6.

*– أدخل هذا المصطلح من طرف: "هاينتس فون فورستر"(Heinzvon Forster) و"أمبرتور ماتورانا"(Humbertor Maturana) و"فرانسيسكو فاريلا"(Francisco Varela). ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– المرجع نفسه، ص نفسها.

على أن تتمّ هذه المراقبة من طرف النّسق ذاته، وهذا «**يعني أنّ سؤال الهويّة لنسق ما، يجب طرحه والإجابة عليه من داخل النّسق نفسه، وليس عبر مراقِب خارجيّ، يجب أن يستخلص النّسق قراره بذاته فيما إذا كان قد تغيّر أثناء المسار التّاريخيّ**»[1]. ولتوضيح ذلك ضرب "لومان" مثالا بالثّورة، متسائلا: «**فهل كان المجتمع الأوروبيّ قبل الثّورة الفرنسيّة مختلفا عنه بعدها؟ وهل سيصبح بعد الثّورة الّتي يتوقّع الماركسيّون أن تحصل في زمن ما، مجتمعا مختلفا عمّا قبله؟ هل سيؤدّي حلّ علاقات إنتاج النّظام الرّأسمالي إلى مجتمع آخر؟ وما هو حجم التّغيير الّذي يجب أن يحصل كي يستطيع المراقِبون أن يقولوا بالإجماع: إنّ تركيبة المجتمع القديم كذا وكذا؛ أمّا المجتمع الجديد فله نوع آخر من البُنى؟** »[2].

كما طرح "لومان" مصطلحا آخر على قدر كبير من الأهمّيّة، وهو مصطلح "كود النّسق" أو "رمز النّسق"؛ وذلك أنّ الأنساق تتوجّه «**حسب اختلاف رئيس؛ فسؤال نسق الاقتصاد الرّئيس يدور حول الملكيّة أو عدم الملكيّة مثلا، وسؤال نسق القضاء حول مطابق للقانون أو مُخالف للقانون، وسؤال نسق العلوم يُعنى بما هو حقيقيّ أو غير حقيقيّ، ونسق السّياسة حول تملّك السّلطة أو عدم تملّكها**»[3] وبهذا المفهوم –أي الاختلاف– وكما رأى "تالكوت بارسونز"(Talcott Parsons) حين تكلّم عن"صيانة الحدود" «**فدفع بذلك مسألة تعريف النّسق من خلال كيان، من خلال أساسات، من خلال بنًى لا غنًى عنها، إلى السّؤال عن كيفية القدرة على الحفاظ على الاختلاف بين النّسق والبيئة، وعند الضّرورة بالتّزامن مع تبديل البُنى. بهذا تُصبح الاستمراريّة فقط ضروريّة لهويّة النّسق، وليس حدّا أدنى من العناصر، أو من العناصر الجوهريّة على المستوى البنيويّ كما زُعم**»[4]. ليصل لومان –في الأخير– إلى وضع تعريف ينطوي على قدر كبير من المفارقة، يقوم على الاختلاف بين النّسق والبيئة، قائلا: «**يُمكننا الآن القول أنّ النّسق هو الاختلاف بين النّسق والبيئة**»[5]، وإذ

[1]– نيكلاس لومان: مدخل إلى نظريّة الأنساق، ص24.
[2]– المرجع نفسه، ص23.
[3]– المرجع نفسه، ص6.
[4]– المرجع نفسه، ص84.
[5]– المرجع نفسه، ص85.

يعترف "لومان" بهذه المفارقة، فإنّه يرى أنّ هذا التّعريف بحاجة إلى بعض التّفسيرات؛ ذلك أنّ هذه الصّياغة المفارقة تقوم على منهج تمايزيّ، أي منهج يستند على نظريّة الاختلاف، والّتي تبدأ بالاختلاف بين النّسق والبيئة، يقول: «**إذا توخّت النّظريّة أن تكون نظريّة أنساق؛ أما إذا أرادت أن تكون شيئا آخر، فعليها عندئذ أن تقوم على اختلاف آخر، أي أنّها لا تبدأ بوَحدة، بكونيات، بمفهوم للعالم، بمفهوم للوجود، أو ما شابه ذلك، بل تبدأ باختلاف**»[1]. وبهذا يكون "لومان" قد ساهم في تطوير وتجذير نظريّة الأنساق العامّة، بعد أن واجهت نقدا حادًّا في ستّينيّات القرن العشرين، وهي اليوم نظريّة تستفيد منها كلّ الحقول المعرفيّة من اقتصاد، وسياسة، وعلاج نفسيّ، وإعلام، واتّصال...إلخ. فهي نظريّة عامّة وشاملة، يمكن تطبيقها على كلّ الأنساق، سواء منها الاجتماعيّة أم النّفسيّة.

1-3-2- مفهوم النّسق في النّقد الثّقافي:

يرى "فوكو" أنّ النّسق يُمثّل فكرًا قاهرًا، قسريًّا، مُغفل الهويّة، وهو أيضا نظريّة كبرى تهيمن في كلّ عصر على الكيفيّة الّتي يحيا البشر، ومن خلالها يفكّرون[2]. وهذا الفكر يقضي بـ«**تصنيف كلّ أشياء العالم، وكلّ الممارسات بحسب تمييزات تُختزَل في التّعارض بين المذكّر والمؤنّث**»[3]؛ أي أنّ النّسق عبارة عن تلك الثّقافة الفحوليّة، الّتي انزاحت من العلاقة بين الرّجل والمرأة، وصارت تتحكّم في كلّ العلاقات بين الأفراد والجماعات، وبين الأمم والحضارات. ولما كان الفكر لا يُمكن التنبّؤ به إلّا من خلال تمظهره في أشكال من السّلوكيّات والممارسات المختلفة، فإنّ هذه الأخيرة تقع في صميم مفهوم الثّقافة، فهي تعدّ «**المظهر اللّاواعي لوجه الحياة المتحضّرة، المعتقدات، والنّزعات المسلّم بها(...) إنّها ما يأتي طبيعيّا، وتسري في النّخاع، ولا يُدركها المُخّ عن وعي**

[1]- نيكلاس لومان: مدخل إلى نظريّة الأنساق، ص85.

[2]- ينظر: عبد الله حبيب التّميمي، وسحر كاظم حمزة الشّجيري: دونيّة المرأة في المجتمع الجاهليّ وفوقيّتها في الشّعر، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، مج22، ع2، 2014، ص315.

[3]- بيار بورديو: الهيمنة الذّكوريّة، تر: سلمان قعفراني، توزيع مركز دراسات الوَحدة العربيّة، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص55.

بها»[1]. وعليه، فقد ظلّت هذه الثّقافة –عبر العصور– تعبّر عن تلك الهيمنة الّتي تمارسها الأنساق الثّقافيّة على حياة البشر، وعلى طريقة تفكيرهم؛ فهي تتمتّع بحركيّة واسعة، وما دامت تسيطر على لاوعي الأفراد، فهي كذلك ستتسرّب إلى خطاباتهم المختلفة من شعر ونثر، وخطب دينيّة، وسياسيّة، وإعلاميّة...إلخ، وهذا هو بالضّبط «**ما يجري لنا في وقت واحد حين نستهلك خطابات الهيمنة، ونتمثّلها في تناقض تامّ مع ما نؤمن به صراحة، وهذا هو فعل النّسق(...) حيث ينطوي الخطاب على بعديْن ينقض مُضمرهما منطق صَرِيحِهِمَا دون وعي من مستهلك الخطاب، ولا من مبدعه**»[2]، فنحن نستهلك الخطابات، ونستهلك معها الأنساق؛ لأنّها في الواقع كامنة فينا، ومترسّخة دون وعي منّا، فـ «**في زمن نقول فيه بالحرّية والتّعدّد والاختلاف وقبول الآخر، نتقبّل خطابا يتضمّن الهيمنة، ويدعو إلى عبوديّة الفرد، وينطوي على فرديّة مطلقة، وحسّ متعالٍ، ينفي الآخر ويقول بالإطلاق**»[3]، وهذا ما جعل "الغذّامي" يصف هذه الأنساق بالأزليّة؛ فهي قادرة على التّغلغل، والامتداد، والسّيطرة على حاضر ومستقبل الأمم والشّعوب. وقد حدّد "الغذّامي" لهذه الأنساق مجموعة من القيم الدّلاليّة والسّمات الاصطلاحيّة، وهي كما يلي[4]:

– يتحدّد النّسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، والوظيفة النّسقيّة لا تحدث إلّا في وضع محدّد ومقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب: أحدهما ظاهر والآخر مضمر.

– يجب أن تتمّ قراءة النّصوص قراءة خاصّة، واعتبارها حالة ثقافيّة؛ فتُقرأ من وجهة نظر النّقد الثّقافي.

– إنّ النّسق من حيث هو دلالة مضمرة فإنّها ليست من صنع المؤلّف، ولكنّها من صنع الثّقافة.

– إنّ النّسق ذو طبيعة سرديّة، يتحرّك في حبكة متقنة، خفيّ ومضمر، ويستخدم الأقنعة الجماليّة والبلاغيّة في الاختفاء.

---

[1]– تيري إيجلتون: فكرة الثّقافة، ص45.

[2]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص248.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص(76-80).

- يخضع الذّهن الثّقافيّ للأمّة إلى جبروت رمزيّ ذي طبيعة مجازيّة جماعيّة، أي تورية ثقافيّة، تشكّل المضمر الجمعي.

- إذا كان لابدّ من وجود نسقيْن متعارضيْن في النّصّ الواحد؛ فإنّ المقصود بالنّصّ –هنا- هو الخطاب، سواء كان نصّا مفردًا، قصيرا أم طويلا، مركّبا أم مجموعة أعمال المؤلّف بكاملها...إلخ.

- إنّ الأنساق الثّقافيّة أنساق تاريخيّة أزليّة، راسخة ولها الغلبة دائما.

1-4- مفهوم النّقد الثّقافي:

يعدّ "فنسنت ليتش"(Vincent.B.Leitch) هو أوّل من استخدم مصطلح "النّقد الثّقافي"، كعنوان لكتابه "النّقد الثّقافي الأمريكي" 1992؛ وهو يرى: أنّ المهمّة الأساسيّة لهذا النّقد تتمثّل في «**تمكين النّقد المعاصر من الخروج من نفق الشّكلانيّة، والنّقد الشّكلانيّ الّذي حصر الممارسات النّقديّة داخل إطار الأدب، كما تفهمه المؤسّسات الأكاديميّة الرّسميّة. وبالتّالي تمكين النّقّاد من تناول مختلف أوجه الثّقافة، ولاسيما تلك الّتي يُهملُها عادة النّقد الأدبيّ**»[1]؛ أي أنّ مهمّة النّقد الثّقافيّ هي توسيع مجال الدّراسة، الّذي كان محصورا في الأدب الرّسميّ، كما تفهمه المؤسّسات الأكاديميّة، لينفتح على كلّ الإنتاج الثّقافيّ بما في ذلك: الأدب الرّسميّ وغير الرّسميّ (الهامشي)، وكلّ فنون الإعلام والاتّصال الجماهيري. ويقوم هذا النّقد عند "فنسنت ليتش" على ثلاثة خصائص هي[2]:

1- انفتاح النّقد الثّقافيّ على مجال واسع من الاهتمامات؛ فهو لا يؤطّر فعله تحت إطار التّصنيف المؤسّساتيّ للنّصّ الجماليّ، وإنّما يتجاوزه إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسّسة، وإلى ما هو غير جماليّ في عُرفها، سواء أكان خطابا أم ظاهرة.

[1]- طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، ص44.

[2]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص32.

2- استفادة هذا النّقد من جلّ مناهج التّحليل العرفيّة، بما فيها تأويل النّصوص، ودراسة الخلفيّة التّاريخيّة، وكذا استفادته من الموقف النّقديّ الثّقافيّ، والتّحليل المؤسّساتيّ.

3- تركيز النّقد الثّقافيّ الما بعد بنيوي على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النّصوصيّ؛ ولاسيما مقولة "دريدا" أن "لا شيء خارج النّصّ"، والّتي يعدّها "ليتش" بمثابة البروتوكول للنّقد الثّقافيّ الما بعد بنيوي، مضافا إليها مفاتيح التّشريح النّصوصيّ كما عند "بارث"، وحفريّات المعرفة عند "فوكو".

وعليه، فقد عبّر هذا التّوجّه النّقديّ الجديد عن ذلك الوعي النّقديّ بضرورة فتح مجالات الخطاب النّقديّ وتنويعه، وبأن يصبح فاعلا، ومؤدّيا دوره المزدوج بأن يُمارس القراءة والتّحليل والنّقد معًا؛ أي أن ينقد الخطاب النّقديّ القائم كمؤسّسة وكانحيازات من ناحية، وبأن يقتحم آفاقا أخرى لم يكن أحد يراها من قبل[1]. وهذا ما أشار إليه "الغذّامي" في تعريفه للنّقد الثّقافيّ بأنّه: «**فرع من فروع النّقد النّصوصيّ العامّ، ومن ثمّ فهو أحد علوم اللّغة، وحقول (الألسنيّة)، معنيّ بنقد الأنساق المضمرة، الّتي ينطوي عليها الخطاب الثّقافيّ، بكلّ تجلّيّاته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسميّ ومؤسّساتيّ، وما هو كذلك سواء بسواء، وهو لذا معنيّ بكشف لا الجماليّ، كما هو شأن النّقد الأدبيّ، وإنّما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغيّ الجماليّ**»[2]. إذن، فالنّقد الثّقافيّ عبارة عن نظريّة ألسنيّة تتوسّل باللّغة، متجاوزة وعي المبدع إلى الكشف عن المخبوء من تحت عباءة الجميل والبليغ، وذلك عبر استحضار السّياق الثّقافيّ العامّ؛ ممّا كشف عن خلل ثقافيّ رهيب في مسيرة الأدب العربيّ، الّذي ظلّ عبر قرون من الزّمن -ولا يزال- خاضعا لسيطرة هذه الأنماط من الفكر. وقد ساهمت المؤسّسة بدورها في ترسيخ هذا الخلل من خلال تركيزها على الخطابات الثّقافيّة النّخبويّة، وتهميش ما دونها؛ إذ سعى "الغذّامي" في مشروعه النّقديّ الثّقافيّ إلى الكشف عن هذا الخلل، فهو يرى أنّه مثلما«**لدينا نظريّات في الجماليّات، فإنّ**

[1]- ينظر: عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص41-42.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

المطلوب إيجاد نظريّات في القبحيّات»[1]؛ ذلك أنّ النّصوص الأدبيّة «**تتضمّن في بُناها أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة على المراوغة والتّمنّع، ولا يمكن كشفها أو كشف دلالتها النّامية في المنجز الأدبيّ، إلّا بإنجاز تصوّر كلّيّ حول طبيعة البُنى الثّقافيّة للمجتمع، وإدراك حقيقة هيمنة تلك الأنساق المؤسّسة على فكرة الإيديولوجيا، ومفهوم المحتمل في صراع القوى الاجتماعيّة المختلفة»**[2]؛ فهذه القراءة من العمق بحيث إنّها تتجاوز الظّاهر والمعلن إلى الخفيّ والمضمر، بل وتقرأه في ضوء علاقته به؛ فـ «**منهجيّة النّقد الثّقافيّ تُتيح لنا كشف حركة النّسق بوصفه مضمرا يتحرّك على نقيض المعلن والواعي، ويُجيز حتّى خطابات المعارضة الفكريّة والثّقافيّة، كخطابات الحبّ، وخطابات الصّعلكة لتكون خطابات نسقيّة، وهذه هي القيمة المنهجيّة العلميّة لهذا النّقد، منذ كان يكشف لنا ما لا يكشفه النّقد الأدبيّ»**[3]. ولكن، وإذا كان النّقد الأدبيّ وعبر مسيرته الطّويلة، قد غفل عن دراسة وكشف حركة الأنساق الثّقافيّة في النّصوص والخطابات الأدبيّة، فإنّ النّقد الثّقافيّ، وفي سبيل بلوغه هذه الغاية، قد اتّكأ على كلّ أدوات ومناهج النّقد الأدبيّ السّابقة؛ ما دامت قد أثبتت نجاعتها في القدرة على اقتحام النّصوص، وكشف خباياها، وسبر أغوارها. فهذا النّقد –وكما وصفه "أرثر أيزابرجر"– هو «**نشاط وليس مجالا معرفيّا خاصًّا بذاته(...) بمعنى أنّ نقّاد الثّقافة يطبّقون المفاهيم والنّظريّات على الفنون الرّاقية والثّقافة الشّعبيّة والحياة اليوميّة، وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة»**[4]، أي أنّ النّقد الثّقافيّ لا يُمكن حصره في مجال بعينه؛ فهو نشاط موسّع يضمّ تحت عباءته الكثير من المفاهيم والنّظريّات، وهو ما يتلاءم مع اتّساع مجال المادّة المدروسة، وهي الثّقافة في شموليّتها. فهذا النّقد بمقدوره «**أن يشمل نظريّة الأدب، والجمال،**

---

[1]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص20.

[2]– يوسف عليمات: جماليّات التّحليل الثّقافي (اعتذاريات المنذر نموذجا)، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، يوليو–سبتمبر 2006، ص67.

[3]– نضال الشّمالي: النّسقيّة وجدل البرهان (بحث في النّسق الثّقافي في الموءودة في نموذج الرّواية)، أعمال المؤتمر النّقدي الدّولي الحادي عشر (25–27/07/2006: تحوّلات الخطاب النّقدي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد–الأردن، وجدارا للكتاب العالمي، عمان–الأردن، ط1، 2008، ص1341.

[4]– آرثر أيزابرجر: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، ص31.

والنّقد، وأيضا التّفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط، والنّقد الثّقافي الشّعبي. وبمقدوره –أيضا– أن يُفسّر (نظريّات ومجالات علم العلامات، ونظريّة التّحليل النّفسي، والنّظريّة الماركسيّة، والنّظريّة الاجتماعيّة، والأنثروبولوجيا...إلخ، ودراسات الاتّصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوّعة الّتي تميّز المجتمع والثّقافة المعاصرة (وحتّى غير المعاصرة)»[1]. وعليه، فالنّقد الثّقافيّ نشاط موسّع، سواء من حيث أدواتُه المنهجيّةُ الّتي يتّكئ عليها، أم من حيث مواضيعُه الّتي يشتغل عليها؛ فهو «**يرفض المعياريّة الأدبيّة Literary canon ويُحاربُها، إذ يُحاول هذا النّوع من النّقد إبعاد المتلقّي عن التّفكير في أعمال محدّدة، بوصفها (أفضل) الأعمال الّتي أنتجتها ثقافة معيّنة؛ لكونه لا يؤمن بفكرة النّصّ النّخبويّ، فهو يتناول بالدّراسة كلّ أشكال الخطاب بغضّ النّظر عن مدى القدرات البلاغيّة المتوفّرة للنّصّ وفق آليّات جديدة خاصّة**»[2]، وبهذا فقد لفت هذا النّقد الانتباه إلى دراسة تلك الأعمال الهامشيّة، الّتي طالما أنكر النّقد الأدبيّ قيمتها، وأهمّيتها بدعوى عدم خضوعها للمعايير والشّروط الجماليّة البلاغيّة؛ «**فليس النّصّ الأدبيّ النّخبويّ فقط هو من يستحقّ الدّراسة، بوصفه حاملا للمعايير الجماليّة البلاغيّة الّتي بذل النّقد الأدبيّ جلّ اهتمامه، وبذل معظم جهده في دراستها متجاوزا العديد من الخطابات، ومنها الخطابات الشّعبيّة بأنواعها وأشكالها المختلفة، كالنّكتة، والحكايات الشّعبيّة، والأغاني الشّبابيّة، والمسلسلات التّلفزيونيّة...إلخ(...) ولم يلتفت إلى أنّها خطابات فاعلة، وذات أثر كبير في المجتمع، يفوق أثر الخطابات الجماليّة البلاغيّة**»[3]. هذا، كما يرى كلّ من "سعد البازعي" و"ميجان الرّويلي" أنّ النّقد الثّقافيّ في دلالته العامّة، يمكن أن يكون مرادفا للنّقد الحضاريّ، كما مارسه كلّ من "طه حسين"، و"العقّاد"، و"أدونيس"، و"محمّد عابد الجابري"، و"عبد الله العروي"...إلخ.[4] فقد حمل كلّ واحد من هؤلاء مشروعا نهضويّا، وفكريّا على عاتقه؛ مثلما نجده عند "عبد الله العروي" في كتبه("مفهوم العقل"

[1]– آرثر أيزابرجر: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، ص31.

[2]– إسماعيل خلباص حمّادي: النّقد الثّقافي (مفهومه، منهجه، إجراءاته)، مجلّة كلّيّة التّربية، واسط، ع13، 2013، ص10.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، وبيروت–لبنان، ط3، 2002، ص309.

و"العرب والفكر التّاريخي" و"ثقافتنا في ضوء التّاريخ")، و"محمّد عابد الجابري" في كتبه("بنية العقل العربيّ" و"تكوين العقل العربيّ" و"الخطاب العربيّ المعاصر" و"المسألة الثّقافيّة")، و"محمّد أركون" في كتبه("أين هو الفكر الإسلاميّ المعاصر" و"تاريخيّة الفكر العربيّ الإسلاميّ" و"من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلاميّ")، و"محمّد عبده" في"رسالة التّوحيد"، و"أدونيس" في"الثّابت والمتحوّل"...إلخ. فلا يمكن أن نفصل هذه المجهودات عن خطاب النّقد الثّقافيّ العربيّ المعاصر. وقد عرّفاه بأنّه:«**نشاط فكريّ يتّخذ من الثّقافة بشموليّتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويُعبّر عن مواقف إزاء تطوّراتها وسماتها**»[1]، فهذا النّقد يتّسم بحركيّة ونشاط على نطاق واسع، كما أنّ نقّاد النّقد الثّقافيّ لا يُمارسون عمليّة النّقد أو التّحليل إلّا من خلال زاوية نظر محدّدة؛ لـ«**أنّ ثمّة علاقة لهم بجماعات أو اتّجاهات مثل: الاتّجاه النّسويّ، أو الماركسيّ، أو الفرويديّ، أو اليونجيّ***، أو المحافظ، أو الشّواذ، أوالسّحاقيّة، أو الاتّجاه الفوضويّ، أو الرّاديكاليّ، أو يرتبط بعلم العلامات، أو المذهب الاجتماعيّ، أو الأنثروبولوجيّ، أو يرتبط بمزيج من كلّ ما سبق**»[2]؛ فهذا النّقد لابدّ أن يتأسّس دائما على منظور ما، فحتّى وإن كنّا دائما «**نبدأ من النّصّ، ولكن لا يعني ذلك الإيمان بأنّ النّصّ دائرة مغلقة، فنحلّل علاقاتها أسلوبيّا أو بنيويًّا، ونغفل موقف الأديب ورؤيته ومرحلته التّاريخيّة والفنّية الّتي تتطوّر وتتغيّر**»[3].

---

[1]- سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص305.

*- نسبة إلى كارل يونج الّذي يرى "أنّ البشر هم ملك لخيالاتهم الضّميريّة اللّاواعية أكثر منهم مالكين لها، ويرى أنّ الفوارق الشّخصيّة أو الفرديّة تتلاشى كلّما لمسنا مناطق أعمق في الضّمير الإنساني" ؛ فقد اعتبر يونج الأسطورة معبّرة عن الضّمير الجمعيّ للبشريّة، حيث يقول: "إنّ في أعماق كلّ منّا نحن معشر البشر إنسانا بدائيّا نصدر عنه في أمور كثيرة، دون أن نعي. وعنه تصدر الصّور النّمطيّة في الفنّ والأدب، والأساطير والأحلام، لذا فإنّ أكثر الشّعوب بدائيّة أكثرها تحضّرا". عبد الكريم بن علي بن جواد: النّقد النّماذجي والبحث عن الجذور الميثولوجيّة، المهرجان الوطني للمسرح المحترف: " النّقد المسرحي المعاصر (الإشكاليّات والممارسات والتّحديّات)"، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2011، ص218، 221.

[2]- آرثر أيزابرجر: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، ص38.

[3]- مدحت الجيّار: البحث عن النّصّ في المسرح العربي، دار النّشر للجامعات المصريّة، ط1، 1995، ص31.

والخلاصة، أنّ مهمّة النّقد الثّقافي ليست مجرّد نقد للثّقافة أو رصد لظواهرها وتجلّياتها، وإنّما هي نقد للمستهلَك الثّقافيّ، الّذي يخبّئ العيوب النّسقيّة تحت أقنعة الجميل والبليغ، وتحت أقنعة الصّور والأضواء والخلفيّات والدّيكور...إلخ؛ فهذه الثّقافة مسؤولة عن ترسيخ أنماط معيّنة من الفكر إن بوعي من مؤلّفها، أو دون وعي منه، وتصبح في غاية الخطورة عندما يستهلكها الجمهور العريض دون وعي منهم، بما تضمره من أنساق معيبة. ومهمّة النّقد الثّقافي هي الكشف عن هذه الأنساق، وزرع الوعي النّقديّ في جمهور القرّاء، والمتلقّين بصفة عامّة.

2- الفرق بين مصطلحيْ النّقد الثّقافي والدّراسات الثّقافيّة:

وقفت من خلال اطّلاعي على الدّراسات والبحوث العربيّة، الّتي تناولت موضوع النّقد الثّقافي، على ذلك الخلط والتّداخل في استخدام مصطلحيْن للتّعبير عن المقاربة النّقديّة الثّقافيّة؛ فهذه الدّراسات تستخدم مصطلح النّقد الثّقافيّ تارة، ومصطلح الدّراسات الثّقافيّة تارة أخرى. وفيما يلي حاولت توضيح الفرق بينهما:

فبالنّسبة لدارسي الثّقافة ونقّادها الأوائل من البريطانيّين؛ فإنّهم لا يميّزون بين المصطلحيْن، بل ويستخدمونهما على نحو متبادل في الكثير من الأحيان، على الرّغم من تباين دلالة كلّ منهما؛ فـ« **أمّا "النّقد الثّقافيّ" فإنّه يشير إلى تحليل الأدب –بما في ذلك الأدب الشّعبيّ– وأشكال الفنّ الأخرى –بما فيها الرّسم، والعمارة، والنّحت، والرّقص، والموسيقى، والمسرح، والفنّ السّابع، وفنّ الرّسوم المتحرّكة– ضمن سياقاتها الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة، مستلهمين في ذلك علم الاجتماع، والفكر الفلسفي المادّي، ولاسيما الماركسيّة**»[1]؛ أي أنّ النّقد الثّقافيّ يشكّل نوعا من النّقد الّذي يتناول موضوعات أوسع من دائرة الأدب بمعناه السّائد من قبل–أي الأدب الرّسمي– فهو يُوسّع من دائرة الأدب ليشمُل الأدب الشّعبي، والفنون التّشكيليّة، وحتّى الهندسة المعماريّة، مسترشدا في تحليله لها بمختلف السّياقات الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة، وآخذا بحظّ وافر من الفكر الفلسفيّ المادّيّ، كالماركسيّة، والهيغليّة. و« **أمّا مصطلح "الدّراسات الثّقافيّة" فإنّه يُشير إلى الدّراسة المتداخلة**

[1]– عبد النّبي اصطيف: ما النّقد الثّقافي و لماذا؟، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة–مصر، مج(3/25)، ع99، 2017، ص22.

المعارف(...) للظّواهر الثّقافيّة المعاصرة، والّتي تُعنى أساسا بالصّلات المتبادلة بين إنشاءات إنسانيّة متنوّعة» [1]؛ أي أنّ الدّراسات الثّقافيّة هي دراسات تبحث في العلاقة ما بين ظاهرة ثقافيّة معاصرة-كظاهرة الأدب النّسويّ مثلا- وتطوّر الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة. وعلى هذا النّحو، فإنّ أهمّ ما يُميز هذه الدّراسات، هو« **أنّها دراسات منفتحة على مختلف العلوم الإنسانيّة والمعارف(...) الأخرى من جهة، مثلما هي منفتحة من جهة أخرى على مختلف التّطوّرات والمناهج والمقاربات، مُفصحة بذلك عن غنى الظّاهرة الثّقافيّة، وتشعّب صلاتها بمختلف وجوه الحياة الإنسانيّة. بل عمق تغلغلها في هذه الحياة، ورسوخها في البنى الذّهنيّة للتّفكير في مختلف المجتمعات الإنسانيّة»** [2]. يبدو واضحا ذلك التّداخل بين المفهوميْن، وأمّا الاختلاف فيكمن في أنّ النّقد الثّقافي يمثّل الجانب الإجرائيّ، بينما تشكّل الدّراسات الثّقافيّة -وحسب "فنْسنت ليتش"(Vincent.B.Leich)*- حركة طارئة على تاريخ طويل من النّقد الثّقافيّ، إذ يصفها "ليتش" بلحظة التّمأسُس، قائلا:«**يعدّ التّشكّل الحديث نسبيًّا للدّراسات الثّقافيّة، لاسيما في بريطانيا خلال السّبعينات من القرن العشرين لحظة تمأسُس وازدهار بارز في التّاريخ الطّويل للنّقد الثّقافيّ**» [3]، وهو بذلك يُضيف مصطلحا آخر لنظريّة التّقويض (التّفكيكيّة) عند "جاك دريدا"، وهو مصطلح "التّمأسس" "Instituting"، ويقصد به ارتباط الثّقافة بالمؤسّسة؛ بحيث لا يمكن محاربة المؤسّسة إلّا من خلال مساءلة المؤسّسة ذاتها. كما قد يفهم من الدّراسات الثّقافيّة -أيضا- أنّها قد جاءت من أجل الإعلاء من شأن الأدب الشّعبي، وأدب الطّبقة العاملة على حساب الأدب الرّسميّ، في حين يهتمّ النّقد الثّقافيّ بكليهما.

---

[1]- عبد النّبي اصطيف: ما النّقد الثّقافي و لماذا؟، ص22.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

*- في كتابه "النّقد الثّقافي الأمريكي: نظرية الأدب لما بعد الحداثة" 1992.

[3]- سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبيّ، ص308.

هذا، على أنّ هناك من النّقّاد العرب من فضّل ترجمة المصطلح الغربي "Cultural Studies" بـ"الدّراسات عبر الحضاريّة" بدلا من الدّراسات الثّقافيّة؛ مثلما فعل الدّكتور "جميل نجيب التّلاوي" في كتابه "المثاقفة: عبد الصّبور وإليوت (دراسة عبر حضاريّة)"، فهو يرى أنّ«**مفهوم "الحضارة" أشمل وأعمّ من مفهوم "الثّقافة" فنحن في العالم العربيّ –مثلا– أصحاب حضارة عربيّة، مع وجود ثقافة مصريّة، وثقافة خليجيّة...إلخ، كما أنّ الدّراسات عبر الحضاريّة تعتمد على تداخل الحضارات (وليس الثّقافات فقط) وتأثيرها في بعضها البعض**» [1] في حين يرى أنّ« **التّرجمة إلى (عبر الثّقافيّة) يشُوبها الكثير من القصور؛ لأنّ هناك بعض البلدان ذات التّعدّديّة الثّقافيّة (Multi–Culturalism)، مثل: كندا وأستراليا، وحتّى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، تتعدّد فيها الثّقافات، ما بين ثقافات المهاجرين الأصليّين، وثقافات البلدان الّتي أصبحوا يعيشون فيها ويحملون هويّتها، بينما تجتمع هذه التّعدّديّة الثّقافيّة داخل إطار واحد يحمل قسمات حضارة واحدة**»[2]. فقد ارتكز "التّلاوي" فيما ذهب إليه على التّطوّرات الحاصلة في نهاية القرن العشرين، ولاسيما منها التّوجّه نحو التّعدّديّة الثّقافيّة.

3– سمات النّقد الثّقافي وخصائصه:

على الرّغم من أنّ النّقد الثّقافي لم يتطوّر كمنهج في البحث، ولم يتبلور على شكل تيّار نقديّ ذي سمات واضحة، إلّا أنّه يمكن أن نلاحظ على هذا النّشاط ما يلي:

[1]– جمال نجيب التّلاوي: المثاقفة عبد الصّبور وإليوت...دراسة عبر حضاريّة، تر: ماهر مهدي وحنان الشّريف، دار الهدى للنّشر والتّوزيع، منتدى سور الأزبكيّة، المنيا–5 ميدان السّاعة– مصر، ط1، 2005، ص5.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

1- الطّابع التّكامليّ للنّقد الثّقافيّ؛ ذلك أنّه«**لا يرفض الأشكال الأخرى من النّقد، وإنّما هو يرفض هيمنتها منفردة، أو هيمنة نوع منها منفردا، إذ يعني ذلك قصورا في الكشف عن الكثير من العلامات الدّالة في سياق النّصوص**»[1]، فهو يستقي آليّاته من مختلف مناهج النّقد الأدبي الحداثيّة منها وما بعد الحداثيّة.

2- التّوسّع والشّمول، من خلال انفتاحه على كلّ المستهلك الثّقافيّ، بما فيه من أدب رسميّ وهامشيّ، وخطاب إعلاميّ...إلخ؛ «**ممّا يجعله يتجاوز الوُقوع في فخّ التّشابه بفكرة كرة القدم، أو الغناء؛ حيث تستأثِر كرة القدم(...) بكلّ الدّعم الإعلاميّ والمادّيّ والمعنويّ(...) حيث توظّفها الحكومات والأنظمة السّياسيّة لتغييب وعي الشّعوب، ولفت انتباهها بعيدا عمّا يجب أن تنتبه إليه**»[2]. وهذا التّوسيع في مادّة البحث من شأنه أيضا أن «**يُكسب النّقد نفسه قيمًا أخرى جديدة؛ فإذا كان النّقد الأدبيّ ضرورة لتطوير الأدب أو للكشف عن جوانب النّظريّة الأدبيّة من خلال النّصّ الموصوف بالأدبيّة، أو للكشف عن قوانين جماليّة من شأنها أن تساعد على تفسير النّصّ؛ فإنّ النّشاط الإنسانيّ كلّه في حاجة للنّقد -بمعناه المطروح في المشروع الثّقافي- لتحقيق الأغراض نفسها (التّطوير -الكشف عن النّظريّة- الكشف عن القوانين الجديدة)، وأنّه من الممكن القول إنّ الحياة تتوقّف عن تطوير نفسها في غياب النّقد**»[3].

3- الطّبيعة الجدليّة لهذا النّقد «**فهو يتجاوز من جهة النّزعة الماركسيّة التّقليديّة الّتي تقوم على الشّرط الاقتصادي، وتمجّد الطّبقيّة، ومن جهة ثانية يتخطّى الفهم الشّكلاني الّذي يفصل بين الأشكال الأدبيّة والجماليّة، وأبعادها التّاريخيّة والاجتماعيّة**»[4]؛ فهو يقدّم لنا قراءة جديدة تحتوي كلّ القراءات السّابقة، وتتجاوزها إلى الكشف عن الخلل الثّقافيّ الكامن في النّصوص الأدبيّة، وكلّ المنتجات الثّقافيّة الأخرى.

---

[1]- مصطفى الضّبع: أسئلة النّقد الثّقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، ألمنيا (23-26) ديسمبر، 2003، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص11-12.

[4]- إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، مؤسّسة رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2012، ص52.

4- تنوّع مداخل ومشارب النّقد الثّقافي؛ ممّا يفرض على النّاقد الثّقافيّ أن يتسلّح بمختلف المناهج والعلوم والمعارف، ولعلّ هذا ما أشار إليه "آرثر أيزابرجر" في معرض حديثه عن اللّغة التّقنيّة، فقد وصف لغة مؤلّفات النّقد الثّقافيّ بأنّها لغة تقنيّة؛ أي متخصّصة، وعسيرة التّفسير، وبأنّها موجّهة إلى أناس على درجة معقولة من التّعليم، مع امتلاكهم لخلفيّات معرفيّة، تؤهّلهم للخوض في هذا الموضوع. فقارئ النّقد الثّقافيّ أو ناقده لابدّ أن يكون لديه اهتمام بأفكار مؤسّسي هذا الاتّجاه. وأن يكون على خلفيّة معرفيّة بالموضوعات الّتي يطرُقُها أصحاب هذا الاتّجاه من مثل: السّلطة، الهيمنة، الجنس، الماركسيّة، الفرويديّة، الذّات، الهويّة، الأنا، الآخر...إلخ[1].

4- أهمّيّة النّقد الثّقافي:

تنطوي المقاربة النّقديّة الثّقافيّة على أهمّية كبيرة، فهي تستحضر الوعي الفردي للقارئ والوعي الجمعي-ممثّلا في الثّقافة- معًا في آن واحد. وفيما يلي حاولنا رصد بعض الجوانب الإيجابيّة والمهمّة، الّتي وفّرتها هذه القراءة:

1-«**اجتراح زوايا جديدة لقراءة الأدب، تستعيد إلى دائرة الاهتمام ما كان مهمّشا أو مقصيًّا في الدّراسات النّقديّة السّابقة**»[2].وذلك من خلال استحضار كلّ ما تمّ تغييبه من النّصّ أثناء القراءة؛ فكلّ المناهج النّقديّة السّابقة قد ركّزت جهدها على دراسة الأدب كفنّ إبداعيّ جميل وممتع، وغفلت عمّا يمكن أن تخلقه تلك المتعة من آثار سلبيّة وخطيرة على أفراد المجتمع، باعتبارهم مستهلكين لتلك الثّقافة.

2-«**تجديد النّظر إلى الأدب من خلال منظور مُغاير، يستند إلى الثّقافة ومرجعيّاتها المتعدّدة، باعتبارها الحاضنة الأساسيّة للإبداع**»[3]؛ بمعنى استحضار كلّ السّياقات الثّقافيّة الممكنة أثناء قراءة النّصوص الأدبيّة.

3- «**إعادة الاعتبار للتّواصل المفقود بين الآداب والفنون، وقراءتها من منظور يستكشف الثّقافة واستخداماتها الاجتماعيّة، ويصوغ فهما للعالم ينبعث من قيم مُغايرة للقيم الكلّيّة أو النّهائيّة الّتي تُضيّق أفق**

[1]- ينظر: آرثر أيزابرجر: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، ص32.

[2]- إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص18.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

التّنوّع البشريّ الخلّاق»[1]؛ فالكون كلّه مبنيّ على العلاقات بين مختلف الظّواهر، وإذا ما تمّ إقصاء واحدة منها أثناء قراءة النّصوص، فلن تكون القراءة مثمرة.

4- محاولة الإجابة على «**التّساؤل حول الكيفيّة الّتي تتبلور بها المقاومة الموجّهة ضدّ النّسق الثّقافيّ المهيمن، ما دامت كلّ هيمنة تبذر ما ينمّي أشكال مجابهتها ومقاومتها**»[2]؛ ذلك أنّ كلّ شكل من أشكال المقاومة، إنّما يعكس نسقا من الهيمنة الثّقافيّة، لأنّه جاء كردّ فعل عليها.

5- العلاقة بين النّقد الثّقافي والنّقد الأدبي:

إذا كان مدار اهتمام النّقد الأدبيّ -وعبر مسيرته الطّويلة- هو الوقوف على جماليّات النّصوص الأدبيّة، فإنّ مدار اهتمام النّقد الثّقافيّ هو الثّقافة في شموليّتها، وذلك من خلال استحضار السّياق الثّقافيّ العامّ للنّصوص الأدبيّة بحثا عن الأنساق؛ فهو كما وصفه "فنسنت ليتش":«**تغيّر في منهج التّحليل، يستخدم المعطيات النّظريّة والمنهجيّة في السّوسيولوجيا، والتّاريخ، والسّياسة، والمؤسّساتيّة، من دون أن يتخلّى عن مناهج التّحليل الأدبيّ النّقديّ** »[3]؛ وعليه، فالعلاقة بين النّقديْن تكامليّة؛ ذلك أنّ النّقد الثّقافيّ، وإن كان يختلف عن النّقد الأدبيّ في توسيعه لمجال الدّراسة؛ فإنّه يتّكئ في إجراءاته على مناهج النّقد الأدبيّ، كما يشترك معه في بعض الاهتمامات، وهذا ما أكّد عليه "ليتش" في معرض حديثه عن النّقد الثّقافيّ في علاقته بالدّراسات الأدبيّة، مُشيرا إلى أنّ النّقديْن مختلفان، ولكنّهما يشتركان في بعض الاهتمامات، إذ« **يمكن لمثقّفي الأدب أن يقوموا بالنّقد الثّقافيّ دون أن يتخلّوا عن اهتماماتهم الأدبيّة**»[4]. كما فنّد "ليتش" زعم أولئك الدّارسين والمهتمّين بالدّراسات الثّقافيّة في الجامعات، بضرورة الفصل بين النّقديْن، بدعوى أنّ النّقد الثّقافي يجب أن يركّز اهتمامه على الثّقافة الشّعبيّة، وأن يتخلّى عن دراسة الأدب، وما يتعلّق به من خطاب ونظريّة أدبيّة، بوصف تلك الحقول الأدبيّة

[1]- إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص49.
[2]- المرجع نفسه، ص50.
[3]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص30-31.
[4]- سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص308.

محدودة ومتعالية[1]، فيذهب "ليتش" إلى العكس من ذلك، قائلا:«**لا أعتقد أنّ للدّراسات الثّقافيّة أولويّة على الدّراسات الأدبيّة**»[2]. فقد دعا "ليتش" إلى نقد يستوعب متغيّرات ما بعد البنيويّة برفضها للعقلانيّة التّنويريّة، ولم يدع إلى إلغاء المنجز النّقديّ الأدبيّ. وعليه، فالنّقد الثّقافيّ لا يمكن أن يتمّ دون وجود أدوات النّقد الأدبيّ، الّتي يستعين بها ليضيء جوانبا كانت غائبة عن الفعل النّقديّ الأدبيّ؛ فهي «**قراءة تكشف عن منطق الفكر داخل النّصّ، بدلا من ادّعاءات المؤلّف. و(...) تسعى إلى رصد التّفاعل بين مرجعيّة النّصّ الثّقافيّة، والوعي الفرديّ للمبدع، فتنطلق من الخلفيّة الثّقافيّة للنّصّ، مرورا بتأويل مقاصد المبدع ووعيه، وانتهاء بدور القارئ النّاقد؛ حيث ينفتح المجال أمامه لتأويل العلاقة بين دور المفهوم دلاليّا وجماليّا داخل النّصّ، ودوره الاجتماعيّ في الثّقافة**»[3]. فهي-إذن- ليست ببديل من أجل الإلغاء، وإنّما هي بديل من أجل المواصلة، أي مواصلة ما حقّقه النّقد الأدبيّ، لاسيما في مرحلته ما بعد البنيويّة، وذلك بولوجه عوالم أخرى كانت مغيّبة ومهمّشة من طرف الدّراسات النّقديّة الأدبيّة؛ فالمهمّة الآن-كما وصفها الغذّامي- هي «**أن نحرّك أدوات النّقد الأدبيّ باتّجاه فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسّساتيّة، والتّعرّف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذّائقة الحضاريّة للأمّة** »[4]؛ فالنّصّ الأدبيّ حادثة ثقافيّة، وليس مجرّد بنية أدبيّة جماليّة[5]؛ فهو حامل لأنساق ثقافيّة مضمرة يصعُب رؤيتها، ودور النّقد الثّقافيّ هو الكشف عن الحيل الثّقافيّة في تمرير هذه الأنساق المعيبة، عن طريق ربط الأدب بسياقه الثّقافيّ غير المعلن.

---

[1]- ينظر: سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص308.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- عبد الفتّاح أحمد يوسف: استراتيجيّات القراءة في النّقد الثّقافي (نحو وعي نقديّ بقراءة ثقافيّة للنّصّ)، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مج36، ع1، سبتمبر2007، ص164.

[4]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص15.

[5]- المرجع نفسه، ص78.

6- عبد الله الغذّامي، ومشروع النّقد الثّقافي العربي:

افتتح "الغذّامي" الفصل الأوّل من كتابه "النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)" بالتّساؤل عمّا إذا كان في الأدب شيء آخر غير الأدبيّة؟ ! بعد أن أعلن في مقدّمته عن موت النّقد الأدبيّ، ووصوله إلى مرحلة من النّضج، تستدعي البحث فيما وراء هذه الأدبيّة؟ فالنّقد الأدبيّ حسبه «**قد أدّى(...) دورًا مهمّا في الوقوف على (جماليّات) النّصوص(...)، ولكنّه(...) أوقعنا في حالة من العمى الثّقافيّ التّامّ عن العيوب النّسقيّة المختبئة من تحت عباءة الجماليّ، وظلّت العيوب النّسقيّة تتنامى متوسّلة بالجماليّ الشّعريّ والبلاغيّ، حتّى صارت نموذجا سلوكيّا يتحكّم فينا ذهنيًّا وعمليًّا، وحتّى صارت نماذجنا الرّاقية –بلاغيّا– هي مصادر الخلل النّسقيّ**»[1]؛ فهو يرى أنّ هناك خللا ثقافيّا قد تسرّب من الشّعر وبالشّعر، وظلّ يمارس تأثيره علينا بسبب احتفاء النّقد الأدبيّ به، وتسويقه له دون وعي بعيوبه؛ فقد ظلّت«**الغاية القصوى للنّقد الأدبيّ(...) هي الغاية الموروثة من البلاغة، وهي البحث عن جماليّة الجميل، والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها. ويكفي أن يكون النّصّ جماليّا وبليغا لكي يحتلّ الموقع الأعلى في سلّم الذّائقة الجماعيّة، وفي هرم التّميّز الذّهنيّ**»[2]. إلّا أنّ الشّيء المثير والمفارق في مشروع "الغذّامي" هو إعلانه عن موت النّقد الأدبيّ، قائلا: «**وبما أنّ النّقد الأدبيّ غير مؤهّل لكشف هذا الخلل الثّقافيّ، فقد كانت دعوتي بإعلان موت النّقد الأدبيّ، وإحلال النّقد الثّقافيّ مكانه**»[3]، ثمّ يستدرك ما ذهب إليه في الصّفحة ذاتها، قائلا:«**وليس القصد هو إلغاء المنجز النّقديّ الأدبيّ، وإنّما الهدف هو في تحويل الأداة النّقديّة من أداة في قراءة الجماليّ الخالص، وتبريره (وتسويقه) بغضّ النّظر عن عيوبه النّسقيّة، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه**»[4]. فهو يرى ضرورة التّحوّل من النّقد الأدبيّ إلى النّقد

[1]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص7-8.

[2]- عبد الله الغذّامي وعبد النّبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2004، ص18.

[3]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص8.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

الثّقافيّ الّذي من شأنه أن يحقّق ما عجز عنه النّقد الأدبيّ، ولكن دونما التّخلّي عن الأدوات النّقديّة الأدبيّة؛ فـ«**الأداة النّقديّة كمصطلح وكنظريّة، مهيّأة لأداء أدوار أخرى غير ما سُخّرت له على مدى قرون من الممارسة والتّنظير من خدمة للجماليّ، وتبرير له وتسويق لهذا المنتج، وفرضه على الاستهلاك الثّقافيّ. وبما أنّ الأداة النّقديّة مهيّأة لهذه الأدوار النّقديّة الثّقافيّة(...) فإنّ التّفريط بها أو التّخلّي عنها سيحرِمُنا من وسيلة ناجعة، وسيجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس**»[1]. وعليه، فسيعتمد النّقد الثّقافيّ في تحقيق أهدافه المنهجيّة على أدوات النّقد الأدبيّ، ومن أجل ذلك اقترح "الغذّامي" في الفصل الثّاني من كتابه، إحداث نقلة نوعيّة للفعل النّقديّ، من كونه الأدبيّ إلى كونه الثّقافيّ، فهو يرى أنّ «**تحرير المصطلح النّقديّ من قيده المؤسّساتيّ، هو الشّرط الأوّل لتحرير الأداة النّقديّة، مذ كان الارتباط بين الاثنين أزليّا(...) حيث إنّ إعمال المصطلح النّقديّ الأدبيّ إعمالا لا يتسمّى بالأدبيّ، ويتّخذ له صفة أخرى هي الثّقافيّ، يستلزم إجراء تحويرات وتعديلات في المصطلح لكي يؤدّي المهمّة الجديدة**»[2]. وقد شملت هذه التّحويرات كلّا من المصطلح النّقديّ في حدّ ذاته، والمفهوم (النّسق)، والوظيفة (نسقيّة)، والتّطبيق معا؛ و تتمثّل هذه النّقلات الاصطلاحيّة في ستّ تحويرات أساسيّة هي: 1- عناصر الرّسالة، 2- الدّلالة النّسقيّة، 3- الجملة الثّقافيّة، 4-المجاز الكلّيّ، 5- التّورية الثّقافيّة، 6- المؤلّف المزدوج.

أوّلا- عناصر الرّسالة:

اتّخذ "الغذّامي" من النّموذج الاتّصاليّ لـ "جاكوبسون" منطلقا له، ثمّ أضاف إلى عناصره السّت-(المرسِل، والمرسَل إليه، والرّسالة، والسّياق، والشّفرة، وأداة الاتّصال)- عنصُرا سابعا هو: العنصر النّسقيّ، وبذلك تصبح وظائف اللّغة سبعة وظائف؛ أي بإضافة الوظيفة السّابعة، وهي الوظيفة النّسقيّة المنبثقة عن العنصر النّسقيّ إلى

[1]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص60.

[2]- المرجع نفسه، ص61-62.

بقيّة الوظائف السّتة*-(الذّاتيّة، الإخباريّة، الشّعريّة (الجماليّة)، المرجعيّة، المعجميّة، التّنبيهيّة)- فهو يرى ضرورة إضافة هذا العنصر السّابع، لأنّ له« **وظيفة لا توفّرها أيّ من العناصر السّتّة الأصليّة، إذ به نكشف البعد النّسقيّ في الخطاب، وفي الرّسالة اللّغويّة، وعليه تقوم منظومة من المصطلحات والتّصوّرات نعتمد عليها في بناء التّصوّر النّظريّ والمنهجيّ لمشروع النّقد الثّقافيّ. وعبر العنصر السّابع ستتولّد الدّلالة النّسقيّة**»[1].

ثانيا- الدّلالة النّسقيّة:

يعرّفها "الغذّامي" بأنّها «**قيمة نحويّة ونصوصيّة، مخبوءة في المضمر النّصّيّ في الخطاب اللّغويّ. ونحن نسلّم بوجود الدّلالتيْن الصّريحة والضّمنيّة، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر كما في الصّريحة، أو الوعي النّقديّ كما في الضّمنيّة، أمّا الدّلالة النّسقيّة فهي في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقديّة مدقّقة تأخذ بمبدأ النّقد الثّقافيّ لكي تكتشفها**»[2]. وعليه، فـ"الغذّامي" لم يقتصر في عمله على الاهتمام بمفهوم النّسق، وإنّما اهتمّ أيضا بتحديد دلالة هذا النّسق وتمييزها عن الدّلالتيْن الصّريحة والضّمنيّة بأنّها دلالة مضمرة، وهو بذلك يوسّع من دائرة الدّلالة، ويضيف إليها مبحثا جديدا هو المبحث الثّقافيّ.

ثالثا- الجملة الثّقافيّة:

ويعرّفها "الغذّامي" بقوله« **والجملة الثّقافيّة هي حصيلة النّاتج الدّلاليّ للمعطى النّسقيّ، وكشفُها يأتي عبر العنصر النّسقيّ في الرّسالة ثمّ عبر تصوّر مقولة الدّلالة النّسقيّة، وهذه الدّلالة سوف تتجلّى وتتمثّل عبر الجملة الثّقافيّة. والجملة الثّقافيّة ليست عددا كمّيّا. إذ نجد جملة ثقافيّة واحدة، في مقابل ألف جملة نحويّة،**

*- وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ "جاكوبسون" بدوره قد اعتمد من قبل على نموذج الاتّصال الشّهير "الأورغانون" الّذي وضعه العالم "كارل بوهلر"(Karle Buhler) انطلاقا من الأسس الثّلاثة للوضعيّة اللّسانيّة أي (المرسِل، والمرسَل إليه، وموضوعات الخطاب). أين تسيطر الوظيفة الانفعاليّة أو الإفهاميّة أو المرجعيّة تبعا للأساس الّذي يوضع في مركز الخطاب. ينظر: إلمار هولنشتاين: رومان جاكبسن أو البنيويّة الظّاهراتيّة، تر: عبد الجليل الأزدي، تانسيفت للطّباعة والنّشر، المغرب، ط1، 1999، ص119-120.

[1]- عبد الله الغذّامي وعبد النّبي صطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص26.

[2]- المرجع نفسه، ص26-27.

أي أنّ الجملة الثّقافيّة هي دلالة اكتنازيّة وتعبير مكثّف »[1]. وبتعبير آخر فـ «**الجملة الثّقافيّة هي القول الّذي يمتلك طاقة تعبيريّة كاشفة للمضمر الثّقافيّ وموجّهة له**»[2]؛ أي أنّها تحصيل حاصل للقراءة الثّقافيّة. فلكي يتمّ الكشف عن هذه الجملة لابدّ من استحضار المخزون الثّقافيّ الدّفين، عبر استحضار كلّ السّياقات وكلّ العلاقات.

رابعا– المجاز الكلّي:

يعرّف "الجرجاني" المجاز بقوله: «**وأمّا المجاز فكلّ كلمة أُريد بها غيرُ ما وَقعت له في وضع واضِعها لملاحظةٍ بين الثّاني والأوّل فهي مجاز** »[3]؛ أي أنّه عبارة عن كلّ كلمة أريد بها غيرُ ما وُضِعت له أصلا، لوجود قرينة بين معناها على وجه الحقيقة، ومعناها على وجه المجاز. وإذا كان المجاز بمفهومه البلاغيّ قد أحدث أثره الجماليّ في النّصوص الأدبيّة، فإنّ المجاز كما يقترحه "الغذّامي" تِباعًا، يتجاوز هذا البعد الجماليّ إلى قيمة ثقافيّة كلّيّة؛ فهو يرى أنّه« **لم يعد كافيا أن نأخذ بمفهوم المجاز البلاغيّ أو المجاز النّقديّ وهو مجاز مفرد، وإذا زاد عن المفردة فإلى الجملة، حسب قيمتها النّحويّة والبلاغيّة والأدبيّة، فيما نحن في النّقد الثّقافيّ لا نتعامل مع جمل نحويّة ولا جمل أدبيّة فحسب، وإنّما نسعى إلى كشف الجملة الثّقافيّة، وهذا معناه أنّنا بحاجة إلى كشف مجازات اللّغة الكبرى، والمضمرة، ومع كلّ خطاب لُغويّ هناك مُضمر نسقيّ، يتوسّل بالمجازيّة والتّعبير المجازيّ، ليؤسّس عبره قيمة دلاليّة غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفُها إلى حفر في أعماق التّكوين النّسقيّ للّغة وما تفعله في ذهنية مستخدميها**»[4]؛ أي أنّ الكشف عن المجاز الكلّيّ من شأنه أن يكشف لنا عن الخلل الثّقافيّ، الّذي ظلّ يتسرّب متوسّلا بتلك البلاغة، وتلك الأحمال من البيان؛ فـ«**المجاز الكلّيّ هو الجانب الّذي يُمثّل قناعا تتقنّع به اللّغة،**

---

[1]– عبد الله الغذّامي وعبد النّبي صطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص27-28.

[2]– عبد الله الغذّامي: الزّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، مجلة فصول النّقديّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ع61، 2003، ص70.

[3]– الجرجاني عبد القاهر(ت471هـ): أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1، 1988، ص304.

[4]– عبد الله الغذّامي وعبد النّبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص28-29.

لتمرّر أنساقها الثّقافيّة دون وعي منّا، حتّى لنُصاب(...) بالعمى الثّقافيّ »[1]؛ ونستسلم بالتّالي لسطوة الأنساق، ونستهلكها دون شعور بخطورتها.

خامسا– التّورية الثّقافيّة:

استعار "الغذّامي" مصطلح التّورية من علم البلاغة، لانطوائه على«**بعديْن دلاليّيْن أحدُهما قريب والآخر بعيد، وهذا منطلق مهمّ جدّا للنّقد الثّقافيّ، غير أنّ الخلل يأتي من أنّ المفهوم التّقليديّ للتّورية يُشير صراحة إلى أنّ المقصود هو المعنى البعيد. وهو بهذا يُخضع العمليّة للقصد أي للوعي، ويحوّلها بالتّالي إلى لعبة جماليّة. وهذا ما ورّط البلاغة في الجماليّ البحت(...) وحرمها من(...) أن تكون أداة في نقد أو قراءة أنساق الخطاب**»[2]؛ فما دام المعنى البعيد هو المقصود والمتّفق عليه، كان الاهتمام بإظهار المعنى القريب في أحسن حلّة، ومن هذا المنطلق أسّس "الغذّامي" تصوّره عن حركة الأنساق الثّقافيّة في بُعديْها: المعلن والمضمر، على أنّ الظّاهر قد خُدِم نقديًّا، في حين لم تحظ الأنساق المضمرة بأيّ اهتمام. وعليه، ذهب "الغذّامي" إلى أنّ مصطلح التّورية «**إنّما يدلّ على حال الخطاب، إذ ينطوي على بُعديْن أحدهما مضمر ولا شعوريّ، ليس في وعي المؤلّف، ولا في وعي القارئ. هو مضمر نسقيّ ثقافيّ لم يكتبه كاتب فرد، ولكنّه انوجد عبر عمليّات من التّراكم والتّواتر(...). والكشف المنهجيّ عنه يتطلّب أدوات خاصّة، تأتي التّورية في مقدّمتها، لكن بمعنى (التّورية الثّقافيّة) أي حدوث ازدواج دلاليّ أحد طرفيْه عميق، ومضمر، وهو أكثر فعّاليّة وتأثيرا من ذلك الواعي**»[3]، وهذا المضمر والعميق واللّاواعي، والّذي يتحرّك عكس الظّاهر والمعلن، هو مدار البحث في مشروع النّقد الثّقافيّ، إذ تعدّ البلاغة واحدة من أقنعة الثّقافة، الّتي تتوسّل بها من أجل تمكينه وبسط هيمنته« **أي أنّ الخطاب البلاغيّ الجماليّ يُحبّئ من تحته شيئا آخر غير الجماليّة، وليست الجماليّة إلّا أداة تسويق، وتمرير لهذا المخبوء، وتحت**

[1]– عبد الله الغذّامي وعبد النّبي صطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص28-29.

[2]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص70.

[3]– المرجع نفسه، ص71.

كلّ ما هو جماليّ هناك شيء نسقيّ مُضمر، ويعمل الجماليّ عمل التّعمية الثّقافيّة لكي تظلّ الأنساق فاعلة ومؤثّرة»[1]. ويضرب لنا "الغذّامي" مثالا عن التّورية الثّقافيّة بخطاب الحبّ والصّعلكة، قائلا:«**فإنّنا في ظاهر الأمر نقرأ أدبا جميلا وشِعرًا خلّابًا، وعشقًا رقيقًا يُطرِب النّفس، وتتبدّى لنا هذه الصّنوف، وكأنّما هي صنوف أدبيّة فنّيّة عالية الفنّيّة؛ حتّى إنّنا نقبل بكلّ ما فيها بدعوى جماليّتها أوّلا، وبدعوى مجازيّتها ثانيًا، ومن ثمّ فإنّنا لا نحاكم منطقها ولا دلالاتها مُحاكمة عقلانيّة، ولا مساءلة نقديّة لمضمرها بما أنّها قول بلاغيّ غير حقيقيّ، ولا يصحّ قياسه بمقاس الحقيقة»**[2]، بينما تخفي تلك البلاغة نسقيّة ثقافيّة خطيرة فعندما يتغزّل الشّاعر بحبيبته؛ هل هي واحدة أم متعدّدة؟ وهل تعدّى وصفه لها الجانب المادّيّ المحسوس إلى أخلاقها مثلا؟ أم أنّ شوقه إليها قد تسبّب في موته حقّا؟ والأمثلة على ذلك كثيرة في الشّعر الجاهليّ، الّذي اعتبره "الغذّامي": «**المكوّن الأوّل لشخصيّتنا»**[3]، فهو خطاب متجذّر في الثّقافة العربيّة، خُصّ بمكانة راقية، ممّا مكّن مختلف القيم المبثوثة فيه من نفوسنا تحت تأثير سحر اللّغة وجمالها. وعليه، فقد ظلّ هذا الشّعر يُمرّر العيوب النّسقيّة المعيبة، من قبيل: شخصية الشّحّاذ الكذّاب، المنافق، الفحل النّاسخ...إلخ. إنّه كما وصفه "الغذّامي":«**الجرثومة المستترة بالجماليّات»**[4].ولئن كان الشّعر هو الحقل الأوّل الّذي طبّق عليه "الغذّامي" تصوّره النّقديّ الثّقافيّ، فإنّه قد أشار-أيضا- إلى تلك الحركيّة الواسعة الّتي تتمتّع بها هذه الأنساق في خطاب الصّورة، والخطاب الدّيني، في كتابيه("الثّقافة التّلفزيونيّة"2004، و"الفقيه الفضائي" 2011)، ومن خلال وقوفه على تجليّات ثقافيّة جديدة، كرأسماليّة الثّقافة، والقراءة والأمّيّة في كتابه (اليد واللّسان 2011)[5].

---

[1]- عبد الله الغذّامي وعبد النّبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص30.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص89.

[4]- المرجع نفسه، ص87.

[5]- ينظر: عبد الرزاق المصباحي: النّقد الثّقافي (من النّسق الثّقافي إلى الرّؤيا الثّقافيّة)، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط1، (2014-2015)، ص54.

سادسا– المؤلّف المزدوج:

يرى "الغذّامي" «**أنّ الثّقافة ذاتها تعمل عمل مؤلّف آخر يُصاحب المؤلّف المعلَن، وتشترك الثّقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلّف، ويكون المؤلّف في حالة إبداع كامل الإبداعيّة، حسب شرط الجميل الإبداعيّ، غير أنّنا سنجد من تحت هذه الإبداعيّة، وفي مُضمر النّصّ، سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النّصّ، ولكنّه نسق له وُجود حقيقيّ وإن كان مُضمرا؛ إنّنا نقول بمشاركة الثّقافة كمؤلّف فاعل ومؤثّر، والمبدع يُبدعُ نصًّا جميلا، فيما الثّقافة تُبدع نسقا مُضمرا، ولا يكشِفُ ذلك غير النّقد الثّقافي**»[1]؛ أي أنّ الثّقافة تمارس سطوتها على مبدع النّصّ، فتشاركه في تأليفه رغما عنه.

7– أصداء النّقد الثّقافي في الوطن العربي:

تعدّدت المواقف النّقديّة العربيّة إزاء مشروع "الغذّامي" وتباينت؛ فمن خلال اطّلاعنا على المنجز النّقديّ في هذا المجال، ميّزنا بين ثلاثة مواقف نقديّة عربيّة متباينة من هذا الوارد النّقديّ الجديد، وهي كما يلي:

أوّلا: الموقف المساند، ويمثّله نخبة من النّقّاد الّذين اتّخذوا من مشروع "الغذّامي" منطلقا نظريّا وإجرائيّا في مقارباتهم للنّصوص مقاربة نقديّة ثقافيّة، ومن بين هؤلاء نذكر:

– "نضال الشّمالي" في مقال له بعنوان "النّسقيّة وجدل البرهان (بحث في النّسق الثّقافي في الموءودة في نموذج الرّواية)"، 2006.

– "إدريس الخضراوي" في كتابه "الأدب موضوعا للدّراسات الثّقافيّة" الصّادر في 2007.

– "عبد الفتّاح أحمد يوسف" في مقال له بعنوان: "استراتيجيّات القراءة في النّقد الثّقافي" 2007.

– "إسماعيل خلباص حمّادي" في مقال له بعنوان "النّقد الثّقافي (مفهومه، منهجه، إجراءاته)، الصّادر في 2013.

[1]– عبد الله الغذّامي وعبد النّبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33–34.

ثانيا: الموقف المعارض، والّذي تجاوز أصحابه حدّ الموضوعيّة في قذف المشروع وصاحبه بالتّهم الباطلة؛ إذ يرى هؤلاء أنّ النّقد الثّقافيّ «**لا يُشكّل سوى موضة نقديّة أملتها مقتضيات العصر** »[1]، ومن بين هؤلاء نذكر:

-"د. إبراهيم ملحم" الّذي يرى أنّ «**النّقد الثّقافي(...) الّذي نشأ بعد البنيويّة في الغرب(...)على الرّغم من تنوّع مكوّناته، فإنّه غير قادر على العيش في الحياة العربيّة، وإن حاولنا نحن العرب إمداده بما يجعله قادرًا على الإقناع والصّمود. لقد طُرح النّقد الثّقافيّ بصبغة عدائيّة للنّصّ؛ فقد أعلن موت النّقد الأدبيّ، وجعل من أهدافه الرّئيسة كشف حيَل الثّقافة في تمرير النّسق المضمر تحت أقنعة الجمال والبلاغة. دخل النّقد الثّقافيّ الحياة العربيّة بفكرة استباقيّة تفترض وجود الخلل(...) في النّصّ**» [2]، فهو يعيب على "الغذّامي" إعلانه موت النّقد الأدبيّ، وأيضا نظرته السّلبيّة إلى النّصّ، واعتباره مصدرا للخلل الثّقافيّ.

-كما يرى "د. بسّام قطّوس" في كتابه "المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر" بأنّ كلّا من «**النّقد النّسائيّ والنّقد الثّقافيّ لم يرقيا إلى مرتبة المناهج. آية ذلك أنّنا لم نرها تخضع لمنطق علميّ متماسك، ولا تقوم على خلفيّات فلسفيّة واضحة، ولا تقدّم مفهومات أدبيّة محدّدة في إطار نظريّ متماسك**»[3]؛ فهو يعيب على المشروع عدم اتّكائه على خلفيّة نظريّة واضحة، وعلى غموض المفاهيم المقدّمة الّتي ارتكز عليها؛ بيد أنّه قد اتّكأ –في الحقيقة– على الكثير من المعارف والنّظريّات والمرجعيّات المعرفيّة السّابقة.

وأمّا الموقفان الأكثر تحاملا على مشروع "الغذّامي" فيمثّلهما كلّ من: "سعيد علّوش" في كتابه "نقد ثقافي أم حداثة سلفيّة"، الصّادر سنة 2007، و"عبد النّبي اصطيف" في كتابه المشترك مع "الغذّامي": "نقد ثقافي أم نقد أدبي"؛ إذ يصف "سعيد علّوش" مشروع "الغذّامي" في كتابه، بالنّظريّة المشوّهة، وبأنّه سقطة معرفيّة ينبغي تجاوزها، وتدارُك التّزييف الّذي لحق بالمرجعيّات المؤسّسة للدّراسات الثّقافيّة، فهو يرى ضرورة وضع النّقد الثّقافيّ «**في إطاره**

[1]- سعد الله محمّد سالم: أنسنة النّصّ (مسارات معرفيّة معاصرة)، جدارا للكتاب العالمي، عمان- الأردن، ط1، 2007، ص54.

[2]- إبراهيم أحمد ملحم: التّفكير النّقديّ وتحوّلات الثّقافة (تشكّل الرّؤية في ظلّ حوار الحضارات)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد-الأردن، ط1، 2009، ص17.

[3]- بسّام قطّوس: المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة-مصر، ط1، 2006، ص215.

التّاريخيّ والفلسفيّ، استبعادًا للمزايدات الاعتباطيّة، لاستعادة البوصلة النّقديّة لحداثة مضادّة، لا تنبهر بالأداة والدّواة المداديّة»[1]، كما يدعو إلى العودة بالنّقد الأدبيّ إلى وضعه الّذي كان عليه قبل ظهور النّقد الثّقافيّ، من خلال اقتراحه إبدالا يتمثّل في "الحداثة المضادّة"، كما هي مجسّدة في كتاب "أنطوان كومبانيون"، الّذي يراه منعطفا حاسما في فهم الظّاهرة الثّقافيّة الرّافضة للتّنميط، معتقدا أنّ "الغذّامي" قد غفل عن هذا الإبدال، وهو لم ينتبه أثناء ذلك إلى غفلته هو، فيما يخصّ اقتراحه العودة إلى كتاب "أنطوان كومبانيون": "الحداثة المضادّة" الصّادر سنة 2005، أي بعد خمس سنوات من صدور كتاب "الغذّامي": "النّقد الثّقافي"، فكيف يعود السّابق منهما إلى اللّاحق منهما؟ ! بل ويُبالغ "سعيد علّوش" في تحامله على المشروع، فيصفه بأنّه:«**مخلوق مشوّه بوجوه مقرفة مفتعلة الجذور** »[2]، ممّا أخرجه من دائرة الخطاب النّقديّ، وأوقعه في فخّ الذّاتيّة، فهو يعتبر النّقد الثّقافيّ نظريّة مشوّهة ليست لها جذور. كما أنّه وفي أثناء سعيه إلى تقويض مشروع "الغذّامي"، وعِوض أن يأتي –هو– بالبديل عنه، فإنّه قد كرّس مركزيّة الحداثة الغربيّة بعودته إلى "دو سارتو"، و"كومبانيون". كما ذهب إلى تكريس الوضع القائم في السّاحة النّقديّة العربيّة قبل النّقد الثّقافيّ لا أكثر، هذا ناهيك عن اتّهامه لـ"الغذّامي" بـ«**الجهل التّامّ بهوكار ومدرسة بيرمنغهام، والدّراسات الثّقافيّة بامتداداتها التّاريخيّة والفلسفيّة والسّوسيولوجيّة**»[3]. وهو أيضا ما ذهب إليه "عبد النّبي اصطيف"، عندما علّق على مشروع "الغذّامي" بأنّه عمل ناجز، ومحض ارتجال، كما أنّه لم يستند على أسس نظريّة واضحة. وللرّدّ على هذه التّهم يكفي العودة إلى الفصل الخاصّ بذاكرة المصطلح من كتاب "النّقد الثّقافي" لعبد الله محمّد الغذّامي"[4].

[1]– سعيد علّوش: نقد ثقافي أم حداثة سلفيّة، دار أبي رقراق للطّباعة والنّشر، الرّباط–المغرب، ط1، 2007، ص6.

[2]– المرجع نفسه، ص126.

[3]– المرجع نفسه، ص87.

[4]– للاستزادة يُنظر: عبد الرزاق المصباحي: النّقد الثّقافي (من النّسق الثّقافي إلى الرّؤيا الثّقافيّة)، ص(45–50).

ويبدو أنّ المنطلق الّذي انطلق منه هؤلاء النّقّاد العرب في تحاملهم على مشروع "الغذّامي"، ليس له ما يبرّره منطقيّا؛ لأنّ من أهمّ سمات المعرفة أنّها تراكميّة، و«**ليس من حقّ أحد احتكار المفهوم النّقديّ ما دام المفهوم النّقديّ موجودا، والمصطلح يتطوّر**» [1]. وقد اعتمد "الغذّامي" في مشروعه على ركام من النّظريّات السّابقة. فلماذا يُرفض هذا المشروع؟ ! ما دام قد استطاع حقّا أن يكشف لنا عن الخلل الموجود في العقل العربيّ، والثّقافة العربيّة؟ فالعبرة ليست بالمقدّمات وإنّما بالنّتائج؛ فـ« **قوّة نظريّة ما لا تكمن في غطرسة تجريدها، أو في عنان تخييلها، الّذي لا تحدّه حدود، بل تكمن في بعدها العمليّ، ومدى واقعيّتها، وإيجابيّتها في التّجاوُب مع تحيينات العمليّة التّأويليّة والتّفسيريّة**»[2]، كما أنّ اقتراح الحلول العلاجيّة يأتي بعد تشخيص الدّاء وليس قبله.

ثمّ إنّنا لو عدنا إلى مؤلّفات كثيرة، من مثل ما كُتِب في سياق ما بعد هزيمة حزيران 1967، ككتابات (عبد الله العروي، ومحمّد عابد الجابري...إلخ) فإنّنا نجدها قد دفعت إلى بروز حراك فكريّ واسع النّطاق في المجتمع العربيّ، شغلته مسبّبات الواقع الحضاريّ العربيّ، كما وصفها "د.سهيل الحبيب" بأنّها قد مثّلت«**معالم كبرى لخطاب النّقد الثّقافيّ الّذي عرفه الفكر العربيّ المعاصر خلال العقود الثّلاثة الأخيرة من القرن العشرين**»[3]؛ فقد كتب "عبد الله العروي" في خاتمة كتابه "الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة"، الصّادر بالفرنسيّة عام 1967:«**تمثّل دراستنا هذه دعوة ملحّة إلى التّحلّي بوعي نقديّ، أو بعبارة أخرى دعوة إلى تجاوز مستمر للوعي التّلقائيّ بالذّات. لقد تداخل المجتمعان العربيّ والغربيّ إلى درجة تجعل هذا الأمر شيئا واردا. ما نعني بالوعي النّقديّ هو استحضار متلازم ومتزامن لسيرورتيْن تاريخيّتيْن، متحاشيًا كلّ انكفاء وكلّ انغلاق**»[4]؛ فقد وضع كتابه هذا بهدف دراسة الوضع الثّقافيّ العربيّ عامّة، والمغربيّ خاصّة، وما آل إليه من تعثّر واضح، تحت ضغط مختلف

[1]- بسّام قطّوس: استراتيجيّات القراءة (التّأصيل والإجراء النّقدي)، مؤسّسة حمادة ودار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، دط، 1998، ص12.

[2]- مجموعة من الأكاديميّين: العين الثّالثة (تطبيقات في النّقد الثّقافي وما بعد الكولونيالي)، دار ميم للنّشر-الجزائر، ط1، 2018، ص5.

[3]- سهيل الحبيب: خطاب النّقد الثّقافي في الفكر العربي المعاصر (معالم في مشروع آخر)، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص25.

[4]- عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1995، ص254.

التّحوّلات الاجتماعيّة، والسّياسيّة، والاقتصاديّة الخطيرة، الّتي لا مفرّ من مواجهتها. وهذا الموقف الّذي اتّخذه "العروي"، إنّما يكشف لنا عن خياره المنهجيّ بتسبيق التّحليل الثّقافيّ على التّحليليْن الاقتصاديّ والسّياسيّ. كما اشتغل "محمّد أركون" في كتاباته بداية من الثّمانينيّات إلى أواخر التّسعينيّات، الّتي بشّر فيها بمشروعه في نقد العقل الإسلاميّ* بالمجال الثّقافيّ القوميّ، ليصل إلى حتميّة ربطه جدليّا بالمجال الكونيّ؛ أي بهدف تحديث الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، وذلك من خلال اعتماده على المنهج المقارن؛ الّذي عمد من خلاله إلى توسيع مشروعه النّقديّ، من نقد العقل الإسلاميّ إلى نقد الأديان العالميّة، إلى نقد عقل الأنوار، الّذي فرضته أوروبّا البورجوازيّة والرّأسماليّة، كنموذج عالميّ بديل للنّموذج الدّيني. فـ«**هذه الرّؤية التّاريخيّة لم تكن أحاديّة الجانب، بل كانت ذات طابع جدليّ؛ ذلك أنّ الاشتغال النّقديّ على الثّقافة العربيّة الإسلاميّة اعتمادا على منجزات الحداثة الغربيّة، فتح من جهة أخرى أفق تشخيص مشكلات هذه الحداثة، كما انتهت عليها في الثّقافة الغربيّة المعاصرة**»[1]؛ إذ مكّن هذا الانتقال الجدليّ بين مجاليْ الثّقافة القوميّة (العربيّة)، والثّقافة الكونيّة (عقل الأنوار) من الوقوف على مشكلات حقيقيّة في ثقافة المجتمعات الغربيّة المعاصرة وتشخيصها، خاصّة فيما يتعلّق بتلك النّظرة الّتي تنظرها هذه المجتمعات إلى غيرها من المجتمعات الأخرى، لاسيما منها شعوب المستعمرات؛ إذ يرى "العروي" أنّ الغرب قد «**حاول أن يجعلنا نعتقد أنّه يجسّد العقل الكونيّ الّذي تنشده البشريّة منذ قرون، ثمّ لمّا أعجزته مقاومة الغير، مقاومة السّلاح ومقاومة اللّسان، انكسر الغرب وبدأ يتمثّل ذاته كعقل منحاز متميّز بالدّوام عن كلّ من لم ينحدر منه** »[2]. وعلى هذا الأساس نجد بأنّ مشروع النّقد الثّقافي الّذي جاء به "الغذّامي" لم يأت من فراغ، وإنّما جاء صدى للواقع العربيّ، ولمشاريع نقديّة سابقة؛ فكلّ تلك المؤلّفات تتعالق «**في منظومة نظريّة، تدور رحاها حول محور مركزيّ، هو المسألة الثّقافيّة وخطورتها، في مجتمع عربيّ يكابد واقع الهزيمة الحضاريّة،**

*- خاصّة في كتابه "نقد العقل الإسلامي" الصّادر بالفرنسيّة عام 1984، والّذي ظهرت منه فصول عديدة ترجمها "د. هاشم صالح" تحت عنوان "تاريخيّة الفكر العربي الإسلامي".

[1]- سهيل الحبيب: خطاب النّقد الثّقافي في الفكر العربي المعاصر(معالم في مشروع آخر)، ص192.

[2]- عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة، ص254.

ويتشوّف إلى تخطّيها»[1]؛ فقد ردّت هذه الهزيمة الوعي العربيّ إلى السّؤال الجوهريّ: لماذا تخلّف "الأنا" وتفوّق "الآخر"؟ ومنه إلى جدليّة التّحديث ومحاورة "الآخر"، مثلما وجدناه في مشروعي كلّ من: "عبد الله العروي" و"محمّد أركون"، فـ «**إذا كان التّحديث الثّقافيّ مثّل مشغلا مركزيّا في الخطاب النّقديّ العربيّ المعاصر، خلال العقود الثّلاثة الأخيرة من القرن العشرين بوجه خاصّ، فإنّ حوار الثّقافات (حوار الحضارات، حوار الأديان...) يشكّل مشغل الحقبة العولميّة الرّاهنة، بكلّ امتياز**»[2]. فمشروع كل من "عبد الله العروي" و"محمّد أركون"، قد شكّلا علامة بارزة من علامات خطاب النّقد الثّقافيّ في الفكر العربيّ المعاصر، خلال العقود الأربعة الأخيرة، فـ «**هما بالأساس طرحان في تحديث الثّقافة العربيّة انطلاقا من نقدها، وتفكيك أبنيتها**»[3].

ولئن كان "الغذّامي" قد فرّق بين النّقد الثّقافيّ، ونقد الثّقافة في كتابه "النّقد الثّقافي"، فإنّ ما قام به –في الحقيقة– هو نقد للثّقافة العربيّة، ولكن بأدوات جديدة هي الأنساق الثّقافيّة، كما اقترحها في منظومته الاصطلاحيّة. وبهذه الطّريقة يكون "الغذّامي" قد واصل ما بدأه غيره من نقّاد الثّقافة العربيّة الأوائل، إلّا أنّه قد تفوّق عليهم؛ ففي حين قاموا هم باقتراح البدائل، قام هو بالكشف عن الخلل، وهو الأصحّ والمنطقيّ؛ فالعلاج يبدأ بعد تشخيص الدّاء وليس قبله.

وأمّا الموقف الثّالث، فقد اتّخذ أصحابه من مشروع "الغذّامي" موقفا نقديّا وسطا؛ فلم يقوموا بتزكيته، كما لم يقوموا برفضه، أو الدّعوة إلى إلغائه، وذلك ما نلمسه في موقفيْ كلّ من "سعد البازعي" و"ميجان الرّويلي"، فقد وقفنا في نقدهما للمشروع على ثلاث مستويات هي: الأوّل: ويتمثّل في مقدار التّعميميّة في قراءة الأنساق، وحصرها في الجانب السّلبي (تحوّل المديح إلى استجداء ونفاق، والفخر إلى تضخّم للذّات...إلخ.). أمّا الثّاني: فيتمثّل في محدوديّة الأمثلة وانحصارها في الأدب تقريبا، والشّعر خصوصا. أمّا الثّالث: فيتمثّل في غياب المقارنة

[1]– سهيل الحبيب: خطاب النّقد الثّقافي في الفكر العربي المعاصر (معالم في مشروع آخر)، ص25.
[2]– المرجع نفسه، ص180.
[3]– المرجع نفسه، ص190.

الثّقافيّة؛ أي عدم استحضاره لتجارُب ثقافيّة لمجتمعات مختلفة، فهل هذه الأنساق الّتي وقف عليها محصورة – فقط- في الثّقافة العربيّة وحدها؟؛ أي هل أنّ تكسّب الشّعراء -مثلا- موجود فقط في الثّقافة العربيّة؟ !. كما ينتقدان تغييبه لنماذج شعريّة تنطوي على أنساق مخالفة لما وقف عليه، وأيضا عدم تقديمه لأمثلة من خارج الأدب على تجذّر الأنساق وأزليّتها، مثلا: من الفلسفة، أو من العلوم الإنسانيّة، أو التّاريخ والجغرافيا والعلوم البحتة؛ أي هل كانت الفحولة والذّاتيّة والنّفاق تتحكّم بفكر علماء أمثال: ابن رشد والغزالي والرّازي، والطّبري...إلخ[1].

هذا بالإضافة إلى موقفيْ كلّ من "د. أحمد جمال المرازيق" في كتابه"جماليّات النّقد الثّقافي(نحو رؤية للأنساق الثّقافيّة في الشّعر الأندلسيّ)، و"د. يوسف عليمات" في كتابه"جماليّات التّحليل الثّقافي". وقد ظهر هذان الموقفان على إثر تلك الرّدود الصّاخبة والغاضبة على كتاب "الغذّامي"، والّتي رأت فيه افتعالا وتحامُلا على الشّعر العربيّ، الّذي لا يزال يعدّ المرآة العاكسة لحياة العرب ومفاخرهم، والشّاهد على ثراء لغتهم. وعليه، فقد حاول كلّ منهما تطبيق النّقد الثّقافيّ على النّصوص الشّعريّة القديمة، ولكن ليس من أجل تحميل هذا الشّعر المسؤوليّة عن كلّ إخفاقات التّاريخ العربيّ، والوقوف على عيوبه، وإنّما من أجل البحث في الجوانب الإيجابيّة له؛ ففي كتابه "جماليّات التّحليل الثّقافي"، حاول "د.يوسف عليمات" أن يستفيد من أطروحات النّقد الثّقافيّ، مركّزا على«**صراع الأضداد في المفارقة العجيبة الّتي جمعت بين الصّدام والتّآلف فيما بين هذه الأضداد داخل النّصّ الشّعريّ(...) إذ راح يبحث في فاعليّة الأنساق الثّقافيّة، وما تشير إليه تشكّلاتها المتغايرة على حدّ التّآلف والتّنافر لتنتج رؤى شعريّة تخترق العاديّ والمألوف، فتلامس الأسطوريّ والمثاليّ في عالم الإنسان**»[2]؛ أي أن نكشف مثلا عن جوهر الصّراع في الحياة عبر تضارب الأضداد وتصادمها، كتلك الضّروب من الاستعارة التّنافريّة* وغيرها. وهذا ما فعله –أيضا- "أحمد جمال المرازيق" في كتابه "جماليّات النّقد الثّقافي"؛ إذ ركّز على الأنساق الثّقافيّة في وظيفتها

[1]- ينظر: سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص310-311.

[2]- يوسف عليمات: جماليّات التّحليل الثّقافي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص12-13.

*- إذ "تعتمد الصّورة التّنافريّة في بنائها على قانون الاستبدال الاستعاري، وظهور تنافر بين المسند والمسند إليه(...) ومن الأمثلة على الصّورة التّنافريّة قولنا "الثّلج الأسود" أو"الصّديق اللّدود". المرجع نفسه، ص319-320.

الجماليّة، متّخذا من الشّعر الأندلسيّ موضوعا له، فجمع ما بين جمال الفنّ الشّعريّ، وأصالة الأنساق الثّقافيّة، مستفيدا في ذلك من الثّقافة الأندلُسيّة، فهو يرى أنّ«**ميزة هذا النّقد أنّه يعتمد أنساق النّصّ، ويعمد عبر القراءة الجادّة إلى كشفها، وجعلها قيما ثقافيّة. وليس أيّ نصّ، إنّما النّصّ الّذي يحتوي سياقات إنتاجه، ويقدر بالتّالي على تقديم انطباع عن ثقافة هذه السّياقات بصرف النّظر عن درجة تعقيدها أو سهولتها**»[1]. والخلاصة أنّ مشروع "الغذّامي" وإن كان بحاجة إلى مراجعة، فإنّه لا يستحقّ كلّ ذلك الرّفض، والتّحامل المتكالب عليه من طرف بعض النّقّاد، كسعيد علّوش وعبد النّبي اصطيف.

8- الرّوافد التّأسيسيّة للنّقد الثّقافي:

ساهمت في تبلور هذا التّوجّه النّقديّ الجديد تيّارات فكريّة عديدة متداخلة ومتشابكة؛ وفيما يلي أهمّها:

8-1- الماركسيّة (أعمال كارل ماركس/**Carl Marx**)(1818-1883):

تعدّ الماركسيّة من أبرز تيّارات النّقد الإيديولوجيّ؛ فقد قدّمت للنّقد الأدبيّ وزوّدته بـ«**فهم جدليّ للعلاقة بين النّصّ والمجتمع من جهة، والعلاقة بين الشّكل والمحتوى للنّصّ من جهة ثانية**»[2]، فالماركسيّة تهتم بدراسة تأثير القوى الاجتماعيّة والاقتصاديّة الفاعلة في المجتمعات على إنتاج النّصوص الأدبيّة، بل وتعتبر هذه الأخيرة انعكاسا مباشرا لها؛ فهذا "تروتسكي"(Truthskoy) في كتابه (الأدب والثّورة) يقول:«**إنّ ما يُحدّد العلاقة بين الشّكل والمضمون -فعلا- هو أنّ الشّكل الجديد يتمّ اكتشافه وظهوره وتطوّره تحت ضغط حاجة ملحّة لمطلب نفسيّ جماعيّ، له - شأن أيّ شيءٍ آخر- جذوره الاجتماعيّة** »[3]. كما لفتت أعمال "كارل ماركس" «**الانتباه إلى العلاقة الجدليّة بين البنية التّحتيّة متمثّلة في علاقات الإنتاج وأسلوبه، والبنية الفوقيّة متمثّلة في**

[1]- أحمد جمال المرازيق: جماليّات النّقد الثّقافي (نحو رؤية للأنساق الثّقافيّة في الشّعر الأندلسي)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص17.

[2]- طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، ص58.

[3]- المرجع نفسه، ص59.

أشكال الوعي المختلفة بالبنية الأولى (دين، أدب،...ثقافة عموما) ممّا يعني أنّ الطّبيعة الاقتصاديّة هي المتحكّمة في الوجود البشريّ»[1]، فقد جعل الماركسيّون من الاقتصاد عاملا حاسما في التّشكّل الاجتماعيّ؛ أي في تشكّل المجتمعات المعاصرة، وبذلك «**استطاعوا إثبات تواطؤ أشكال الدّولة الشّموليّة مع أشكال الدّيمقراطيّة، وتطوير صيغ جديدة للهيمنة الاجتماعيّة وتأصيلها**»[2]؛ من خلال تحليل النّزعة الشّموليّة المعاصرة للرّأسماليّة نحو أشكال الهيمنة المختلفة، وهذا ما وقف عليه معهد فرانكفورت عندما رأى «**أنّ الحداثة آذنت بنهاية الفرد(...) إذ [إنّ] النّظام الجديد للدّولة الرّأسماليّة والبيروقراطيّة، وكذلك نظام صناعات الثّقافة، ونظام العلم والتّقنيّة كقاعدة للهيمنة، ونظام إدارة الفكر والسّلوك، هذا النّظام الجديد بهذه المعطيات أفضى ويُفضي إلى مجتمع أحاديّ البعد مسطّح، ومُفرغ من الخيارات الاجتماعيّة، من صيغ الاختيارات الفكريّة والسّلوكيّة** »[3]. فالإنسان الّذي يقترحه هذا النّظام الجديد، إنسان بلا ذاكرة، ولا تاريخ، ولا وعي؛ فهو لا يملك أيّ انتماء، ولا أيّة منظومة قيميّة.

8-2-الأعمال الجذريّة للمفكّر الفرنسي"ميشال فوكو"(Michel Foucault)(1926-1984):

يعدّ "فوكو" من الأوائل الّذين دعوا إلى توسيع مجال الدّراسة الأدبيّة من خلال إطلاقه مصطلح "الممارسات الخطابيّة"؛ ذلك أنّ «**الموضوع الصّحيح للدّراسة الثّقافيّة ليس الأدب، وإنّما الممارسات الخطابيّة في معناها التّاريخيّ كأبنية بلاغيّة ترتبط بالمعرفة والقوّة**»[4]. فقد بيّن "فوكو" أنّ السّلطة منبثّة في جميع أشكال العلاقات الإنسانيّة؛ فليست السّلطة -حسبه- مفهوما سياسيّا، بل هي قرينة لكلّ العلاقات البشريّة والمؤسّسات كيفما كانت طبيعتها؛ فقد ساءل "فوكو" التّحيّزات المختلفة الّتي تنطوي عليها ممارسة السّلطة، حتّى تلك

[1]- إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص50.

[2]- سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص303.

[3]- المرجع نفسه، ص304.

[4]- فنسنت. ب ليتش: النّقد الأدبي الأمريكي (من الثّلاثينيّات إلى الثّمانينيّات)، تر: محمّد يحي، المجلس الأعلى للثّقافة (المشروع القومي للتّرجمة)، دط، 2000، ص410.

السّلوكات والمواقف الّتي قد تبدو في الظّاهر ممارسات نبيلة[1]؛ ومنها تلك العلاقات الّتي تحكم النّسق الاجتماعيّ، الّذي يُشير حسب "تالكوت بارسونز"« **إلى نظام ينطوي على أفراد "فاعلين"، تتحدّد علاقتهم بمواقفهم وأدوارهم الّتي تنبع من الرّموز المشتركة والمقرّرة ثقافيّا في إطار هذا النّسق** »[2]؛ فالعلاقات بين الأفراد داخل النّسق الاجتماعيّ تحكمها تراتُبيّة؛ أي أنّها تخضع إلى تراتب (Stratification) وهو ذلك «**التّرتيب المتدرّج للمراكز والأدوار في النّسق الاجتماعيّ، وما يتّصل به من اختلاف أشكال الامتياز والتّأثير والقوّة، على أساس من علاقات الطّبقة أو العمل أو الطّائفيّة**»[3]، ونستطيع أن نقدّم مثالا تاريخيّا عنه بذلك الاضطهاد الطّبقيّ في المجتمع الإقطاعيّ؛ الّذي كان يمنح السّيّد الإقطاعيّ حقّ اللّيلة الأولى في عُروس الفلّاح. كما أثبت "فوكو"-أيضا- «**أنّ ما جرى اعتباره ثورة ضدّ السّلطة، لم يكن في حقيقته سوى واحدة من وسائل السّلطة لترسيخ وجودها، وبه تتوسّع السّلطة وتتقوّى. ولقد حدث أنّ المؤسّسة الثّقافيّة الذّكوريّة ازدادت قوّة واتّساعا مع نشوء المقاومة النّسويّة لها؛ لأنّ الأخيرة تستمدّ وسائلها من خطاب الهيمنة ذاته**»[4]. فحسب "فوكو" فإنّ كلّ هيمنة من شأنها أن تبذر المقاومة الّتي تجابهها، وبالوسائل ذاتها الّتي تستخدمها تلك السّلطة، ممّا يمنح لها شرعيّة البقاء والنّفوذ أكثر.

8-3- السّياق ما بعد الكولونيالي:

لا يُمكن بناء تصوّر للنّقد الثّقافيّ دونما استحضار للسّياق ما بعد الكولونيالي، إذ تشير ما بعد الكولونياليّة إلى نظريّة في القراءة تتّكئ على«**استراتيجيّات متحرّرة من مركزيّة النّظريّة الغربيّة. وفي الوقت نفسه تطرح بدائلا تفكيكيّة من داخل النّظريّة الغربيّة، تنبني على وعي مهمّ بمفهوم الاختلاف بين التّواريخ والثّقافات**»[5]؛

[1]- ينظر: إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص50-51، وهامش ص51.

[2]- إديث كريزويل: عصر البنيوية، ص411.

[3]- المرجع نفسه، ص412.

[4]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص46.

[5]- محمّد بوعزّة: سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، دار الأمان، الرّباط-المغرب، ط1، 2014، ص47.

أي أنّها قد ظهرت أوّلا: كردّ فعل على المركزيّة الغربيّة، وأسطورة الرّجل الأبيض، وعلى السّرد الإمبراطوريّ الغربيّ المتحيّز عرقيّا، وما كرّسه من تنميط وتمثيل سيّء للآخر غير الأوروبّي؛ ذلك أنّ قضايا الذّات والآخر والهويّة قد حُسِمت بشكل رئيس، ولزمن طويل في السّرد الرّوائيّ؛ إذ « **يُمثّل السّرد استراتيجيّة خطابيّة أساسيّة بالنّسبة للذّات في التّمثيل، وصياغة هويّتها عن طريق تأكيد اختلافاتها مع صور الآخر**»[1]. وثانيا: لما أبداه التّحليل اللّسانيّ البنيويّ من قصور واضح تجاه مقاربة النّصوص السّرديّة؛ ذلك أنّ عمل السّرديّات قد انحصر في الأفق البنيويّ الضيّق جدًّا، سعيا منها لبناء نحو للسّرد على غرار نحو اللّغة، أين« **تحدَّدَ موضوعها في بناء نموذج افتراضيّ كلّيّ للسّرد، وهذا ما ترتّب عنه اختزال النّصّ المفرد إلى مجرّد تجلّ لهذه البنية الافتراضيّة العامّة، باعتباره إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، بقطع النّظر عن تنوُّعات مُتون السّرد الثّريّة واختلافاتها، وتعدّد مرجعيّاتها الأجناسيّة**»[2]، ممّا أحدث قطيعة مع نماذج التّحليل التّاريخيّة، والسّوسيولوجيّة، والسّيكولوجيّة؛ فكان الاتّفاق على تجاوز هذا الأفق الضيّق والمحدود إلى أفق أرحب، حتّى يتمكّن من مُسايرة تغيّرات وتطوّرات تلك المرحلة الجديدة. وعليه، فالنّظريّة ما بعد الاستعماريّة «**تُشير إلى نوع آخر من التّحليل، ينطلق من فرضيّة أنّ الاستعمار التّقليديّ قد انتهى، وأنّ مرحلة من الهيمنة –تسمّى أحيانا المرحلة الكولونياليّة– قد حلّت وخلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معيّن**»[3]. وهذا معناه أنّ النّظريّة "ما بعد الكولونياليّة" لا تحمل أيّة إشارة كرونولوجيّة أو تاريخيّة؛ فـ "الما بعد" لا تحيل على فترة زمنيّة بعينها، فهي نظريّة شاملة لما قبل، وما بعد الاستعمار التّقليديّ، وإنّما تدلّ التّسمية على ذلك التّغيّر والتّحوّل في طريقة تحليل النّصوص والخطابات، بما فيها الخطاب الكولونيالي في حدّ ذاته، وفي هذا السّياق ميّز "أخيل كوبطا"(Akhil Gupta) بين دلالتيْن مختلفتيْن لمصطلح "ما بعد الكولونياليّة": الدّلالة الأولى، ويكون فيها الرّسم الطّباعيّ لـ"ما بعد" و"الكولونياليّة" ملتصقا؛ أي هكذا

[1]– محمّد بوعزّة: سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

[3]– سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص158.

"Postcolonial"، وهو يحمل دلالة زمنيّة على ما يأتي بعد الحقبة الاستعماريّة، أمّا الدّلالة الثّانية فيكون فيها الرّسم الطّباعيّ هكذا "Post-Colonial"، أي بفصل الـ "ما بعد" عن "الكولونياليّة"، وهي تشمل جميع أشكال التّفكير في كلّ ما يحدث أو ينجم عن الفعل الاستعماريّ دون أيّ تمييز زمنيّ[1]. وعليه، فالنّظريّة ما بعد الكولونياليّة«**لا تقصُر نشاطها التّأويليّ على حقبة الما بعد وحسب، وإنّما قد تستوعب نصوصا أُنتِجَت في الفترة الاستعماريّة ذاتها، وتتحرّى انطلاقا من بحوث تمهيديّة شروط هذه الخطابات، ومواقفها في علاقة بمصطلحات أخرى، مثل: العرق والأمّة والذّاتيّة والقوّة والتّابع والهُجنة** »[2].

ولئن كانت الانطلاقة الحقيقيّة للكتابات المضادّة للاستعمار، والمنتقدة لممارساته القاسية ضدّ الشّعوب الأصلانيّة تعود إلى النّصف الثّاني من القرن العشرين، بدءا بكتابات "فرانس فانون"(Frantz Fanon) (1925-1962)، ومنها خاصّة كتاباه: "بشرة سوداء أقنعة بيضاء" 1952، وكتاب "معذّبوا الأرض"(Les Damnés de la terre) 1961، وكتابات "إيمي سيزار"(Aimé.Césaire)، خاصّة كتابه "دفتر العودة إلى الوطن" 1956، وكتابات "ألبير ميمي"(Albert Memmi) خاصّة كتابه: "صورة المستعمِر وصورة المستعمَر" 1957. فإنّ تبلور النّظريّة ما بعد الكولونياليّة يعود إلى أواخر السّبعينيّات من القرن العشرين، وبالضّبط مع كتاب "الاستشراق"1978 لـ"إدوارد سعيد"*(Edward Said)(1935-2003)، الّذي افتُتِحَ به حقل الخطاب الاستعماريّ في مجال البحث الأكاديميّ لأوّل مرّة بجامعة كولومبيا الأمريكيّة. والّذي تضمّن انتقادات لاذعة للخطاب التّمركُزيّ الغربيّ تقويضا وتفكيكا؛ فقد اتّكأ فيه "إدوارد سعيد" على«**قدر كبير من الأبحاث**

[1]- ينظر: إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص66.

[2]- المرجع نفسه، ص69.

*- منظّر أدبيّ فلسطينيّ أمريكيّ، من مواليد1935/11/01 بالقدس، عاش معظم حياته بالو.م.أ، فحمل معه قضيّة بلاده، ودافع عنها وعن كلّ المظلومين في العالم، اشتغل أستاذا للّغة الإنجليزيّة والأدب المقارن بجامعة كولومبيا الأمريكيّة، وكان عضوا بارزا في الأكاديميّتين الأمريكيّتين للفنون والعلوم والفنون والآداب، وهو يعدّ من أبرز المنظّرين للنّظريّة ما بعد الكولونياليّة، من خلال كتبه الّتي أصدرها على التّوالي: "الاستشراق" 1978، ثمّ "العالم والنّصّ والنّاقد" 1983، ثمّ "الثّقافة والإمبرياليّة" 1993. وبعد صراع طويل مع "اللّوكيميا" توفّي "إدوارد سعيد" في2003/09/25 عن عمر يناهز الـ68 عاما. وللاستزادة ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki أوت 2018.

المنهجيّة في علم الإنسان "الأنثروبولوجيا" والتّاريخ والدّراسات الإقليميّة»[1]، لاسيما منها تحليلات وأعمال كلّ من "أنطونيو غرامشي"(Antonio Gramxi)، و"ميشال فوكو"؛ فالكتاب يعدّ خير أنموذج عبّر عن نظريّة ما بعد الاستعمار، إذ بيّن فيه "إدوارد سعيد" أنّ جميع تمثيلات الشّرق المقدّمة من طرف الغرب، إنّما تشكّل جهدا دؤوبا يهدف إلى الهيمنة والإخضاع، غير أنّه قد اقتصر فيه على منطقة الشّرق الأوسط، كما أغفل «**تلك الاستجابة للسّيطرة الغربيّة الّتي تُوّجت بالحركة العظيمة لفكفكة الاستعمار عبر العالم الثّالث بأسره. لقد رافق المقاومة المسلّحة في أماكن متباينة تبايُن الجزائر وإيرلندا وأندونيسيا في القرن التّاسع عشر قدرٌ عظيم أيضا من جهود المقاومة الثّقافيّة(...)، كما رافقها تأكيد الهويّة القوميّة ورافقها –في المجال السّياسي– تكوين الرّوابط والأحزاب الّتي تسعى إلى هدف مشترك، هو تقرير المصير، وتحقيق الاستقلال الوطني**»[2]. وعليه، فقد تدارك "إدوارد سعيد" هذه النّقائص في كتابه اللّاحق "الثّقافة والإمبرياليّة" الّذي أصدره عام 1993؛ ليقدّم لنا ولكلّ العالم نموذجا تحليليًّا ثقافيّا على درجة كبيرة من الأهميّة بالنّسبة للنّقد الثّقافيّ، وللتّعدّديّة الثّقافيّة. اتّبع فيه مسلكا مُغايرا ومتميّزا في قراءة النّصوص السّرديّة الّتي اشتغل عليها، مؤكّدا ما ذهب إليه "هومي بابا" من أنّ الأمم مرويّات وسرديّات، قائلا:«**إنّ نقطتي الأساسيّة هي أنّ القصص تكمن في اللّباب ممّا يقوله المكتشفون والرّوائيّون عن الأقاليم الغربيّة في العالم؛ كما أنّ القصص أيضا تغدو الوسيلة الّتي تستخدمُها الشّعوب المستعمَرة لتأكيد هويّتها الخاصّة، ووجود تاريخها الخاصّ(...) إنّ الأمم كما اقترح أحد النّقّاد هي ذاتها سرديّات ومرويّات، وإنّ القوّة على ممارسة السّرد، أو على منع سرديّات أخرى من أن تتكوّن وتبزغ لكبيرة الأهمّيّة بالنّسبة للثّقافة والإمبرياليّة** »[3]. فقد دعا "إدوارد سعيد" في كتابه هذا إلى رؤية نقديّة جديدة متملّصة من الرّؤى العقائديّة والفكريّة؛ ومن الانحيازات لصالح العقائد، وذلك بالتّفكير في العلاقة بين السّياسة والخطابات

[1]– إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص57.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص58.

الثّقافيّة؛ وقد كان موقفه من المناهج الحداثيّة، وما بعد الحداثيّة الغربيّة واضحا منذ البداية، والّذي أكّد عليه في كم من موقفٍ، وكم من مناسبةٍ، لاسيما في حواره الّذي أجرته معه "بربرا هارلو" بواشنطن عام 1991، عندما ردّ على سؤالها فيما يتعلّق بموقفه من مقالة "مسؤوليّة المثقّفين"، الّتي كتبها "نعوم تشومسكي"(Chomsky) عام 1967، فأجابها قائلا:«**كي نفعل ذلك علينا حذف كلّ النّظريّات ما بعد الحداثيّة، المنتشرة في كلّ مكان، والّتي ترطِّن باصطلاحات يصعب لفظها- فهي أسوأ من لا مُجدية- إنّها عاجزة عن فهم بنية السّلطة في هذا البلد وتحليلها، وعاجزة عن فهم جماليّة عمل فنّيّ منفرد**»[1]، فهو يرى أنّ المثقّفين العرب بحاجة إلى لغة نقديّة تنبع من صلب واقعهم المعاش، الموسوم بالصّراعات على السّلطة؛ لأنّ المناهج الغربيّة لها خلفيّاتها المعرفيّة، الّتي تتلاءم مع قضايا المجتمعات الغربيّة؛ فنحن -يقول إدوارد سعيد- «**في أمسّ الحاجة إلى لغة نقديّة وثقافة نقديّة واسعة النّطاق، لا إلى شتائم متبادلة ومرادفات بلاغيّة للقتل السّياسي(...) تعود أسباب بؤس اليسار العربيّ في كثير من الأحيان إلى استيراده أدوات منهجيّة أو نماذج استشراقيّة من الخارج، فلا تكون لها أيّة علاقة بحياتنا، علينا تطوير نماذج مركّبة أو مهجّنة، بإبداع وخيال(...) على الأفراد ذوي الآراء المتشابهة أن يمنحوا نقد السّلطة حيّزا أكبر في نقاشاتهم** »[2]؛ فهو يدعو المثقّفين العرب إلى إقامة تكتّلات حتّى تكون قويّة في مواجهة السّلطة، وحتّى تتمكّن-أيضا- من إيجاد لُغة نقديّة بإمكانها الوصول إلى حلول مركّبة وهجينة، تعبّر عن المطالب المشروعة للجميع بكلّ حريّة ومساواة وموضوعيّة، بعيدا عن التّعصّب للدّين، أو للتّقاليد، أو للنّماذج الأصوليّة الّتي كان يجري بها التّعامل في الماضي؛ لأنّ القضايا الرّاهنة، والمشاكل العالقة الّتي نواجهها اليوم بقدر ما هي مرتبطة تاريخيّا بأحداث الماضي، فإنّها بحاجة إلى حلول تتماشى مع ما نعيشه اليوم. ومع اعتراف "إدوارد سعيد" بوجود دراسات مهمّة سابقة، قد تناولت العلاقة بين الرّواية الأوروبّيّة، والفضاء الاجتماعيّ، كدراسات "يان واط"(Yan Watt)، و"لِيُنرد ديفيز"(Lunard Devis) و"جون ريشتي" (John Richter) و"مايكل

[1]- إدوارد سعيد: السّلطة والسّياسة والثّقافة، تر: نائلة قليقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص396.

[2]- المرجع نفسه، ص394-395.

ماكيون"(Mikael Makion) فإنّها قد أهملت المنظور الإمبريالي[1]. فمن الواضح أنّ « **معظم المفكّرين الأوروبّيّين حين احتفوا بالإنسانيّة أو بالثّقافة، كانوا بشكل رئيسيّ يحتفون بأفكار، وقيم نسبوها إلى ثقافاتهم القوميّة الخاصّة، أو إلى أوروبّا متمايزة عن الشّرق، وعن إفريقيا، بل عن البلدان الأمريكيّة(...) كما لو أنّ الآداب والمجتمعات الأخرى كانت ذات قيمة دونيّة أو مُتجاوزة (بل إنّ المقارنين الّذين تدرّبوا في التّقاليد الجليلة الّتي أنتجت كِيرْتْسِيسْ وأُوِيرْباخ، لم يُظهروا اهتماما بالنّصوص الآسيويّة أو الإفريقيّة أو الأمريكيّة اللّاتينيّة** »[2]. كما تفاجأ "إدوارد سعيد" من خلال استقرائه للمجهودات الغربيّة في هذا المجال –وبصفة خاصّة– من النّاقد الثّقافي "ريموند ويليامز"، الّذي افتقد في أطروحاته –لاسيما منها كتابه "الثّقافة والمجتمع"– ذلك الوعي الدّنيوي بارتباطات الأدب الإنجليزي بعوالم ما وراء البحار، وعدم تعرّضه مطلقا للتّجرُبة الإمبرياليّة، مع أنّها كانت تعدّ مكوّنا رئيسا، وبشكل مطلق لطبيعة النّظام السّياسي والاجتماعي الإنجليزي[3]. وعليه، فقد تركّز عمل "إدوارد سعيد" في كتابه "الثّقافة والإمبرياليّة" على إبراز العلاقة الضّروريّة واللّازمة بين الثّقافة الغربيّة، والمدّ الإمبرياليّ الغربيّ؛ فذهب إلى حدّ القول:«**إنّ الرّواية الأوروبّيّة كما نعرفها اليوم، ما كانت ستوجد في غياب الإمبرياليّة، وبالفعل فإنّنا إذا درسنا البواعث الّتي سبّبت نشوءها، فسنرى الالتقاء(...) بين أنساق السّلطة السّرديّة المشكّلة للرّواية من جهة، وتشخّص عقائديّ يتبطّن النّزوع نحو الإمبرياليّة**»[4]، فقد ارتبطت نشأة الرّواية الأوروبّيّة بالطّبقة الوسطى البورجوازيّة، وبفلسفتها وقيمها الاستكشافيّة، ومن ثمّ لا يُمكن فصلُها عن الحركات الاستعماريّة التّوسّعيّة الإمبرياليّة، يقول "إدوارد سعيد":«**لست أسعى إلى القول بأنّ الرّواية –أو الثّقافة بالمعنى الواسع– قد "سبّبت" الإمبرياليّة، بل إنّ الرّواية من حيث هي مصنّع ثقافيّ من مصنّعات المجتمع الطّبقوسطيّ، والإمبرياليّة غير قابلتيْن**

[1]– ينظر: إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص138-139.
[2]– المرجع نفسه، ص112.
[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص133-134.
[4]– المرجع نفسه، ص138.

للخطور بالبال منفصلتيْن إحداهما عن الأخرى »[1]. فهو يرى أنّ الوقوف على حقيقة هذه العلاقة من شأنه أن يقدّم خدمة كبيرة لعمليّة التّحليل النّقديّ للكتابات السّرديّة الغربيّة على مدار القرنيْن التّاسع عشر والعشرين. ولكن ومع ذلك، يقول "إدوارد سعيد":« **فإنّه لم يتم الاعتراف بها بهذه الصّفة في النّظريّة الثّقافيّة والأدبيّة**(...) **فأن نقرأ التّقويضيّين**(التّفكيكيّين) **أوالماركسيّين، أوالتّاريخانيّين الجدد الثّقافيّين، هو أن نقرأ كُتّابا يقبع أفقُهم السّياسيّ، وموقعهم التّاريخيّ داخل مجتمع وثقافة مُلتفّيْن مشبوكيْن بعمق في السّيطرة الإمبرياليّة**»[2]. وعليه، فقد تركّزت أعمال "إدوارد سعيد" النّقديّة على الفنّ الرّوائيّ الغربيّ، كتلك الدّراسة الّتي قام بها على أعمال "جوزيف كونراد" في كتابه الّذي أصدره عام 1966: "جوزيف كونراد وقصّ السّيرة الذّاتيّة"، والّذي اعتمد فيه على مفهوم التّمثيل الثّقافي؛ فبيّن تلك الطّريقة المتعالية الّتي تعاملت بها الثّقافة الغربيّة الحديثة مع الثّقافات الأخرى المغايرة لها، فإليه يعود الفضل في تأسيس علم التّمثيل السّردي، لما قام به من مراجعات نقديّة موسّعة، وتقديمه لأشكال صوغ جديدة شملت الأعمال النّقديّة السّابقة، خاصّة منها أعمال: "لوسيان غولدمان"، و"ريموند ويليامز"، و"جاك دريدا"، و"ميشال فوكو"، و"غرامشي". إذ يعترف له معظم النّقّاد –لاسيما الغربيّين منهم أمثال "تيري إيجلتون"– بالدّور الكبير في إثراء الدّراسات الثّقافيّة، من خلال كتبه الّتي أصدرها على التّوالي: "الاستشراق" 1978، ثمّ "العالم والنّصّ والنّاقد" 1983، ثمّ "الثّقافة والإمبرياليّة" 1993، وفي هذا الكتاب الأخير بالذّات، وضع "إدوارد سعيد" النّقط على الحروف فيما يخصّ العلاقة بين الثّقافة والإمبرياليّة، الّتي عرّفها قائلا: «**تعني "الإمبرياليّة"**(...): **الممارسة والنّظريّة، ووجهات النّظر الّتي يملكها مركز حواضريّ مسيطر يحكم بقعة من الأرض قصيّة** »[3]، ولأنّ هذا المفهوم يلتبس مع مفهوميْ كلّ من الاستعمار والإمبراطوريّة؛ فإنّ "إدوارد سعيد" قد أردف قائلا في السّياق ذاته:«**أمّا الاستعمار**(...) **الّذي هو دائما من عقابيل الإمبرياليّة، فهو زرع مستوطنات في بقاع من الأرض**

[1]– إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص139.
[2]– المرجع نفسه، ص123.
[3]– المرجع نفسه، ص80.

قصيّة. وكما يُعبّر مايكل دُويل، فإنّ "الإمبراطوريّة هي علاقة رسميّة أو غير رسميّة، تتحكّم فيها دولة ما بالسّيادة السّياسيّة الفعّالة لمجتمع سياسيّ آخر. ويُمكن تحقيق هذه العلاقة بالقوّة، أو بالتّعاون السّياسي أو بالتّبعيّة الاقتصاديّة، أو الاجتماعيّة أو الثّقافيّة. أمّا الإمبرياليّة فهي ببساطة العمليّة أو السّياسة اللّتان بهما يتمّ تأسيس الإمبراطوريّة أو إدامتها والحفاظ عليها »[1]. وعليه، فقد ارتكزت الإمبراطوريّات الكبرى في تشكّلها وتوسّعها واستمرارها –بالإضافة إلى استخدامها للقوّة العسكريّة– على ممارسات سياسيّة غذّتها«**تشكيلات عقائديّة مهيبة تشمل مفاهيما فحواها أنّ بعض البقاع والشّعوب تتطلّب وتتضرّع أن تخضع للسّيطرة. وإنّ مفردات الثّقافة الإمبرياليّة العريقة في القرن التّاسع عشر، لتحفل بألفاظ وتصوّرات من مثل: "دوني"، "أعراق تابعة محكومة"، "شعوب خاضعة"، "توسّع"، "سلطة"**»[2].

وبعد أن أكّد "إدوارد سعيد" على تلك العلاقة الوطيدة بين الثّقافة والإمبرياليّة، وذلك التّواطؤ المحكم والمنظّم لإرادة الهيمنة الغربيّة على باقي شعوب العالم، اقترح كيفيّة جديدة لقراءة النّصوص الأدبيّة وتأويلها، مُصطلِحا عليها بـ "القراءة الطّباقيّة"، والّتي عرّفها قائلا: « **تعني "القراءة الطّباقيّة" كما أسميتُها قراءة النّصّ بفهم لما هو مشبوك (متضمّن فيه)(...) والنّقطة <الّتي أثيرها> هي أنّ القراءة الطّباقيّة ينبغي أن تُدخل في حسابها كلتا العمليّتيْن: العمليّة الإمبرياليّة، وعمليّة المقاومة لها، ويُمكن أن يتمّ ذلك بتوسيع قراءتنا للنّصوص لتشمل ما تمّ ذات يوم إقصاؤه بالقوّة <وهو> في<رواية> الغريب، مثلا، التّاريخ السّابق بأسره لاستعمار فرنسا وتدميرها للدّولة الجزائريّة، ثمّ الظّهور اللّاحق لجزائر مستقلّة (اتّخذ منها كامو موقف المعارض)** »[3]، أي أنّه يجب على النّاقد في أثناء قراءته للنّصوص أن يفتح فكره على ما تمّ إحضاره في النّصّ، وأن يفتحه أكثر على ما تمّ إقصاؤه وتغييبه؛ فالموقف النّقديّ لـ"إدوارد سعيد" « **يختلف من جهة عن القراءة البنيويّة الانغلاقيّة، الّتي ترى**

[1]– إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص80.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص135.

إلى النّصّ بوصفه كيانا معزولا قائما على كمال ذاتيّ، كما يختلف من جهة أخرى عن القراءة الانعكاسيّة، الّتي تبسّط العمل الأدبي حين تعتبره مجرّد إعادة إنتاج للواقع المادّيّ، ومن ثمّ تقرأه في ضوء هذا الواقع»[1]؛ فهو ومن خلال تقديمه لقراءة تأويليّة ثقافيّة لرواية "قلب الظّلام" (1898-1899) لـ "جوزيف كونراد"، يصل إلى نتيجة مفادُها « **أنّ قلب الظّلام بالصّورة الّتي تبلورها لأفريقيا ليست فقط أبعد ما يُمكن عن كونها "مجرّد" أدب؛ بل هي إلى درجة خارقة متعالقة منشبكة في، وجزء عضويّ بحقّ من هذا "التّزاحم بالمناكب على أفريقيا"(...) وبهذا المعنى المحدود فقد كانت جزءا من السّعي الأوروبيّ للتّشبّث بأفريقيا والتّفكير بها، والتّخطيط لها»**[2]، فهذه الرّواية تصوّر الآخر غير الأوروبّي بأنّه متخلّف، وهمجيّ. كما تصف العوالم ما وراء البحار بالظّلام «**إذ تحتشد قلب الظّلام بالإشارات إلى الرّسالة التّحضيريّة، إلى مخطّطات سخيّة وأخرى قاسية فضّة لإحضار النّور إلى الأمكنة والشّعوب المظلمة في هذا العالم، وذلك بالأفعال الإراديّة، واستخدام القوّة وتوظيفها»**[3]. وعليه، فقد كان تمثيل السّرد الأوروبّيّ لعوالم ما وراء البحار مجحِفا ومُشينا؛ إذ صوّر هذه الشّعوب على أنّها فاقدة للتّاريخ والهويّة. فنجد "كونراد" ينظر إلى تلك المقاومة والمنافحة من طرف الشّعوب الأصلانيّة، على أنّها من الممكن أن تنتزع أراضيها من فكّ الإمبرياليّة، ولكن ليس من أجل أن يعيش "الأصلانيّون" حياتهم أحرارًا من السّيطرة الأوروبّيّة، بل من أجل العودة إلى حياة الظّلام.

هذا، وإلى جانب "إدوارد سعيد" من فلسطين، لا ننس مساهمات كلّ من "هومي بابا" في كتابه "الأمّة والسّرد"، و"جاياتري سبيفاك"(Gayatri Chakravorty Spivak) من الهند، والأسترالي "بيل أشكروفت"(Pill Achkrovt) من خلال كتابه "الرّدّ بالكتابة"، والّذي بيّن فيه « **أنّ قطاعا واسعا من سكان العالم يعيشون اليوم في عالم حدّدت فيه التّجربة الاستعماريّة نمط عيشهم، وأساليب سياساتهم، ومناهج**

[1]- إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص85-86.

[2]- إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص136.

[3]- المرجع نفسه، ص99.

فكرهم »[1].كما قدّم "أشكروفت" نمذجة للأدب ما بعد الكولونيالي؛ إذ ميّز «**بين شكلين كبيرين هما: الأدب الوطنيّ، الّذي يتميّز بإعطاء الأولويّة لنزعة الثّقافة الوطنيّة، ومحاولة التّعبير عنها في الكتابة انطلاقا من الإلحاح القويّ على استحضار كلّ ما له علاقة بها(...) أمّا النّمط الثّاني، فهو كتابة السّود، وتتميّز بطابعها العرقيّ الّذي يركّز على الأصول السّوداء، وهي تستوعب قطاعا واسِعا من الكتّاب من أفريقيا والهند وأستراليا وأمريكا**»[2]. وقد أشار "إدوارد سعيد" في كتابه "الثّقافة والإمبرياليّة" إلى دور هؤلاء النّقّاد والكتّاب، وأثرهم في بلورة تصوّره حول الكتاب. وعموما، فقد ركّز هؤلاء جميعا في أبحاثهم، على مفاهيم العرق، والأمّة، والهويّة، والثّقافة الوطنيّة، متسلّحين بالمناهج الغربيّة ذاتها، من أجل تفنيد وتقويض ركائز التّحامل الغربيّ، ومؤكّدين على دور السّرد الرّوائيّ في تشفير العالم، وكشف سياسات التّمثيل. فعلى صعيد الرّواية العربيّة، وفي سياق الرّدّ بالكتابة على سرد الآخر، قدّم الرّوائيّون العرب مجهودات جبّارة من خلال تشييد الهويّة وترميمها عبر استراتيجيّات التّخييل في السّرد المضادّ؛ فكانت رواية "موسم الهجرة إلى الشّمال" للكاتب السّوداني "الطيّب صالح" من الأعمال الأولى والرّائدة، والّتي تحدّى فيها البطل "مصطفى سعيد" كلّ أبطال الرّوايات العربيّة، الّتي تناولت الأزمة بين الشّرق والغرب، عندما يقول: « **إنّني جئتكم غازيا** »[3]، دون أن ننسى رواية "أولاد حارتنا" لـ"نجيب محفوظ"، وغيرها، والّتي ساهمت كلّها في فكفكة الاستعمار الغربيّ، وفضح أساليبه، والدّفاع عن الهويّة الوطنيّة والقوميّة، ورفض الاندماج في الحضارة الغربيّة، والدّعوة إلى تعدّد الثّقافات واحترامها.

[1]- إدريس الخضراوي: الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، ص69.

[2]- المرجع نفسه، ص70.

[3]- الطّيّب صالح: موسم الهجرة إلى الشّمال، دار العودة، بيروت-لبنان، ط14، 1987، ص63.

8- 4- الدّراسات الثّقافيّة:

تعدّ الثّقافة بما تنطوي عليه من تعقيد أداة قويّة للسّيطرة، ومن هذا المنطلق تبدو لنا أهمّية الدّراسات الثّقافيّة، الّتي تقف على عمليّات إنتاج الثّقافة، وتوزيعها ثمّ استهلاكها، وقد ساهم في بلورة هذه الدّراسات وتطوّرها تيّاران بارزان هما:

8-4-1- مدرسة فرانكفورت الألمانيّة:

ظهرت هذه المدرسة في الرّبع الأوّل من القرن العشرين، وبالضّبط سنة 1923، أين تمّ تأسيس معهد العلوم الاجتماعيّة في فرانكفورت بألمانيا على يد نخبة من المثقّفين الماركسيّين، والّذين سعوا إلى تطوير مقاربة نقديّة للدّراسات الثّقافيّة، ودراسات الاتّصال تتجاوز حدود التّخصّص الواحد إلى الجمع ما بين نقد الاقتصاد السّياسيّ للميديا، وتحليل النّصوص، ودراسات تلقّي الجمهور المتعلّقة بالتّأثيرات الاجتماعيّة، والإيديولوجيّة للثّقافة الجماهيريّة، ووسائل الاتّصال الجماهيري، وذلك من خلال تحليلهم للعلاقة بين التّكنولوجيا، وصناعات الثّقافة، والوضع الاقتصاديّ في المجتمعات الرّأسماليّة المعاصرة. وعليه، فقد قامت هذه المدرسة باستحداث تعبير "صناعة الثّقافة"[1]؛«**حيث أظهرت سلع الصّناعات الثّقافيّة وظيفة معيّنة تتعلّق(...) بإضفاء شرعيّة إيديولوجيّة على المجتمعات الرّأسماليّة القائمة على دمج الأفراد في النّظام الرّأسمالي(...) كما قامت مدرسة فرانكفورت(...) بدراسة الصّناعات الثّقافيّة داخل سياق سياسيّ بوصفها شكلا من أشكال دمج الطّبقة العاملة في المجتمعات الرّأسماليّة**»[2]. وبهذا العمل، تعدّ هذه المدرسة من أولى الجماعات الماركسيّة الجديدة الّتي تناولت تأثير الثّقافة الجماهيريّة، ونشأة المجتمع الاستهلاكيّ على الطّبقة العاملة، الّتي كان من المفترض أن يعوّل عليها كأداة للثّورة (البروليتاريا)، كما رسمه مركز بيرمنغهام في السّيناريو الماركسي الكلاسيكي، وبهذا فقد بيّن هؤلاء النّقّاد الدّور

[1]- ينظر: دوجلاس كلنر (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، تر: كرم أبو سحلي، مقال ضمن مجلّة فصول، النّقد الثّقافي .. إلى أين؟، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، مج(3/25)، ع99، ربيع 2017، ص249-250.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

الكبير الّذي لعبته صناعات الثّقافة، والمجتمع الاستهلاكي من أجل بقاء، واستمرار، واستقرار الرّأسماليّة المعاصرة، وهذا ما ذهب إليه "هيربرت ماركوزه"(H. Marcuse) في مقاله المنشور عام 1941، والمعنون بـ: "بعض الآثار الاجتماعيّة للتّكنولوجيا الحديثة"[1]، فهو يرى«**أنّ التّكنولوجيا المعاصرة تمثّل نمطا[كاملا] لتنظيم وإدامة (أو تغيير) العلاقات الاجتماعيّة، ومظهرا من مظاهر الفكر السّائد، وأنماط السّلوك، وأداة للسّيطرة والهيمنة**»[2]، كما كشف "أدورنو"(Theodor Adorno) أيضا في 1949 من خلال مقاله المعنون بـ"النّقد الثّقافي والمجتمع"* عن الطّبيعة البورجوازيّة للنّقد الّذي ساد مع نهاية القرن19، بما ينطوي عليه من نزوع سلطويّ للسّائد والمقبول عند الأكثريّة، ووصفه بأنّه بعيد عن الرّوح الحقيقيّة للنّقد[3]. ولأن النّشاط النّقدي لهذه المدرسة يتنافى مع طموحات الفاشيّة، الّتي استخدمت أدوات الثّقافة الجماهيريّة من أجل إخضاع النّاس للثّقافة، والمجتمع الفاشيّيْن، فإنّ أعضاءها قد اضطرّوا إلى إغلاق المدرسة والهروب، لاسيما وأنّ أغلب الفاعلين فيها هم من اليهود، الّذين طالما حقدت عليهم النّازيّة عند اعتلائها الحكم، فتفرّقوا هاربين منها إلى باريس، أو جنيف، أو الولايات المتّحدة أين اصطدموا هناك بالواقع ذاته، أين تيقّنوا «**بأنّ "الثّقافة [الأمريكيّة] الشّعبيّة" هي أيضا ثقافة إيديولوجيّة بشكل كبير، وأنّها تعمل على تعزيز مصالح الرّأسماليّة الأمريكيّة، وقد نظّمت صناعات الثّقافة – بوصفها خاضعة لتحكّم الشّركات العملاقة– وفقا لقيود الإنتاج الكمّي الضّخم، منتجة بلا تفكير أعداد كبيرة من المنتجات، ممّا أدّى إلى وجود ثقافة تجاريّة بدرجة كبيرة قامت بدورها بالمتاجرة بالقيم وأساليب الحياة**» [4]، وبهذا تكون مدرسة فرانكفورت قد عبّرت من خلال أعمالها عن مرحلة رأسماليّة الدّولة، ورأسماليّة

[1]– ينظر: دوجلاس كلنر (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، ص251.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

*– هذا علما « أنّ هجوم أدورنو الّذي شاركه فيه عديد من المفكّرين والنّقّاد ذوي الانتماء اليهودي، كان في المقام الأوّل على الثّقافة الغربيّة في ألمانيا بوجه خاصّ، بوصفها متسامحة مع النّزوع التّآمريّ ضدّ الأقليّات وذوي الاتّجاهات الثّقافيّة المختلفة من جماعات وأفراد » سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص306-307.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص306.

[4]– دوجلاس كلنر (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، ص251.

الاحتكار، الّتي هيمنت على السّاحة الاقتصاديّة والاجتماعيّة في ثلاثينيّات القرن الماضي، وهذا ما نظّر له "هِيلْفْرِدِينْج"(Hilferding)(1910-1980)، واصفا إيّاها بالرّأسماليّة المنظّمة؛ «**حيث أدارت الدّولة والشّركات العملاقة الاقتصاد، وحيث أذعن الأفراد لسيطرة الدّولة والشّركات**»[1]؛ إذ يُطلق على هذه الحقبة بالفورديّة*، وهي تعكس ذلك الإنتاج الكمّي الضّخم، ونظام حكم رأس المال الفارض للتّجانُس، أي توحيد وتجانُس الاحتياجات والفكر والسّلوك، ممّا أنتج مجتمعا جماهيريّا، تمّ فيه سحق الأفراد على يد المنظّمات والمؤسّسات العملاقة[2].

8-4-2- مركز بيرمنجهام للدّراسات الثّقافيّة المعاصرة:

تأسّس هذا المركز عام 1964، أي في حقبة زمنيّة متأخّرة من نظام حكم رأس المال، على عكس مدرسة فرانكفورت؛ أي « **مع بداية تشكّل ثقافيّ أكثر تنوّعا ومعارضة؛ فقد صاغت الأشكال الثّقافيّة الّتي وصفها الطّور المبكّر للدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة في خمسينيّات، وأوائل ستّينيّات القرن العشرين الأوضاع في فترة اتّسمت بتوتّرات كبيرة في انجلترا، وجزء كبير من أوروبّا بين الثّقافة الأقدم للطّبقة العاملة، والثّقافة الأحدث الّتي تنتج على نطاق واسع** »[3]. وقد مرّت هذه الدّراسات خلال تطوّرها بمرحلتين:

أمّا المرحلة الأولى، فقد اتّسمت بـ« **الدّفاع عن ثقافة الطّبقة العاملة ضدّ انقضاضات الثّقافة الجماهيريّة الّتي تنتجها صناعات الثّقافة، والّتي كانت نماذجها وأمثلتها نتاجا للصّناعات الثّقافيّة الأمريكيّة** »[4]، وكان ذلك على يد نخبة من الرّواد الأوائل أمثال: "ريتشارد هوجارت"(Hoggart Ritchard)، و"ريموند ويليامز" و"إي.بي.تومبسن"(Y.B.Tombson)؛ فقد رأى هؤلاء أنّ الطّبقة العاملة الصّناعيّة يُمكن استنفارُها،

[1]- دوجلاس كلنر (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، ص251.

*- "نسبة إلى "هنري فورد" (Henri Ford) (1863-1947)، وهو مؤسّس شركة فورد لصناعة السّيّارات". المرجع نفسه، ص272.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص251.

[3]- المرجع نفسه، ص 252.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

وتنظيمها كأداة ضدّ أشكال اللّامساواة السّائدة في المجتمعات الرّأسماليّة القائمة. وعليه، فقد انغمس كلّ من "ويليامز" و"هوجارت" في مشروعات تعليم الطّبقة العاملة. وبهذا يكون المسعى الأوّل (المرحلة الأولى) للدّراسات الثّقافيّة، متشابها مع النّقد المبكّر لمدرسة فرانكفورت في نظرته للنّزعة الأمريكيّة نحو السّيطرة، من خلال الثّقافة الجماهيريّة، ولكنّه اختلف معها في إعلائه من قيمة الطّبقة العاملة، على عكس مدرسة فرانكفورت الّتي رأت أنّ الطّبقة العاملة لا يمكن أن تكون أداة للتّغيير الاجتماعي، لأنّها فشلت من قبل في ألمانيا إبّان الحقبة النّازيّة[1].

وأمّا المرحلة الثّانية من تطوّر الدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة، فتتمثّل في تأسيس مركز جامعة "بيرمنغهام" للدّراسات الثّقافيّة، على يد كلّ من"ريتشارد هوجارت"، و"ستيوارت هول"(S.Hall) في أواخر 1963، وبدايات 1964. حيث قدّم هذا المركز مجموعة من المقاربات النّقديّة لتحليل المنتجات الثّقافيّة وتأويلها، ومع ما شهدته ستينيّات وسبعينيّات القرن العشرين من نضالات وحركات اجتماعيّة[2]؛ ركّزت جماعة "بيرمنغهام" على دراسة«**التّفاعُل القائم بين تمثيلات وإيديولوجيّات الطّبقة الاجتماعيّة، والجندر، والعرق، والإثنيّة، والجنسيّة في النّصوص الثّقافيّة، بما في ذلك ثقافة الميديا**»[3]، وهم بذلك يُعَدّون من أوائل من درسوا تأثيرات الصّحف، والإذاعة، والتّلفزيون...إلخ على الجمهور، ولئن كانوا في هذه النّقطة بالذّات يشتركون مع مدرسة فرانكفورت، فإنّهم أبدًا لم يعترفوا بذلك، بل إنّهم قد مالوا لعقود من الزّمن إلى الاعتراض على نقد الثّقافة الجماهيريّة الّذي طوّرته مدرسة فرانكفورت. كما أنّها قد وصلت في الأخير إلى تعديل موقفها من الطّبقة العاملة، والّذي كانت تختلف فيه مع مدرسة فرانكفورت؛ فرأت ذلك التّأثير الخطير الّذي تمارسه الثّقافة الجماهيريّة على وعي الطّبقة العاملة،

[1]- ينظر: دوجلاس كلنر (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، ص252.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص253.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

بإدماجها في المجتمعات الرّأسماليّة القائمة، ونشر ثقافة الاستهلاك، وثقافة الميديا على نطاق واسع، ممّا شكّل نمطا جديدا من الهيمنة الرّأسماليّة، والّذي امتدّ من ستّينيّات القرن العشرين إلى أوائل الثّمانينيّات منه[1].

8-5- التّاريخانيّة الجديدة/ الجماليّات الثّقافيّة:

يعدّ "ستيفن غرينبلات"(Stephen Jay Greenblett) هو أوّل من أطلق مصطلح "الجماليّات الثّقافيّة" عام 1980، ليصف به مشروعه في نقد خطاب النّهضة الأوروبّيّة. وهو في أصله تطوير لمصطلح آخر أسبق منه في الظّهور، وهو مصطلح "التّاريخانيّة الجديدة"، الّذي عاد إلى استخدامه عام 1982، وليعود سنة 1988 إلى استخدام مصطلحه الأوّل –أي الجماليّات الثّقافيّة-[2]. أين سعى "غرينبلات" إلى «**الكشف عن الأساليب الّتي بها تتشكّل القناعات والخبرات الجماعيّة، وكيف ينتقل التّعبير عنها من أداة تعبيريّة إلى أخرى، ومتى تُصبح خطابا فنّيًّا قابلا للتّداول، وكيف يجري رسم الحدود الفاصلة وفرز الممارسات الثّقافيّة بين أشياء اعتبرت فنّيّة، وأخرى حُرِمَت من هذه الصّفة** »[3]، وقد استعان "غرينبلات" في عمله بمفهوم الثّقافة كما عند "قيرتز"(Gurttz)، وما تطرحه الأنثروبولوجيا الحديثة والأنثروبولوجيا الوصفيّة؛ فعمل على نقل التّركيز إلى البعد الجماعي للتّجرُبة الجماليّة، بدلا من اتّخاذ المبدِع الفرد أو النّصّ المفرد أساسًا وجوهرًا؛ فحتّى اللّغة وهي أداة التّعبير، هي في أصلها ذات بعد جماعيّ. وعليه، آثر "غرينبلات" إطلاق مصطلح "الجماليّات الثّقافيّة"، هادفا من وراء ذلك إلى«**تحليل التّشكّل الجمعي للفعليّة الثّقافيّة، وإلى فحص العلاقات الدّاخليّة لهذه الفعليّة**»[4]؛ فهو يؤمن بالجمع بين البعديْن الشّكلانيّ والتّاريخيّ، مع حرصه الشّديد على التّمييز بين ما هو مادّيّ وما هو نصوصيّ، من خلال سعيه إلى الكشف عن أسباب وحقيقة القوى الآسرة الّتي تمتلكها الثّقافة عبر خطاباتها، ومؤسّساتها،

[1]- ينظر: دوجلاس كلنر (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، ص249، 253.

[2]- ينظر: عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص42، 49.

[3]- المرجع نفسه، ص49.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

وممارساتها، ومضامينها، مذكّرا في أعماله بالأصل البلاغيّ لكلمة (Energy/الطّاقة) عن طريق استدعاء الجذر الإغريقيّ لها؛ فالثّقافة –حسبه– تمتلك طاقة فاعلة، ويتوجّب على كلّ أنثروبولوجيّ أن يحسِب حسابها، كما فعل قيرتز[1]. وعليه تسعى التّاريخانيّة الجديدة « **إلى قراءة النّصّ الأدبيّ في إطاره التّاريخيّ والثّقافيّ، حيث تؤثّر الإيديولوجيا، وصراع القوى الاجتماعيّة في تشكّل النّصّ، وحيث تتغيّر الدّلالات وتتضارب حسب المتغيّرات التّاريخيّة والثّقافيّة**»[2]؛ فهي –إذن– عبارة عن إحدى إفرازات ما بعد البنيويّة، الّتي ترفض قراءة النّصّ بمعزل عن سياقاته التّاريخيّة والثّقافيّة، ونلاحظ –من خلال القول– أنّ التّاريخانيّة الجديدة قد تأثّرت بتيارَيْن بارزَيْن، هما: الماركسيّة الّتي تؤمن بأنّ النّصّ انعكاس مباشر للواقع المادّي، والتّفكيكيّة القائمة على تضارُب الدّلالات وتناقضها؛ فـ«**قد زعم التّفكيكيّون أنّ الإله مات، والإنسان مات، والخيال مات، والقيم ماتت، والمؤسّسات ماتت(...) وقد اقترحوا مفاهيما معوّضة للمفاهيم الدّينيّة والإنسانيّة، مثل: اللّعب، واللّايقين، والسّخرية، والتّكرار، والتّشظّي والتّشذير**»[3]. وبهذا تكون التّاريخانيّة الجديدة –وحسب فيشر– قد تخلّت«**عن عدد من المفهومات النّقديّة المركزيّة، من مثل: المحاكاة والوهم، والتّخييل، وفعل التّرميز. هذه المفهومات الّتي تعتمد تصوّرا يجعل العلاقة بين الأدب والتّاريخ علاقة بين خلفيّة وأماميّة(...) والتّاريخ خلفيّة للأدب الّذي هو أماميّة للتّاريخ. هذا التّصوّر يضيّق النّظرة النّقديّة، إذ يجعل الأدب انعكاسا لسياقاته. وهو ما يجعل التّاريخانيّة الجديدة تُعيد تقييم العلاقة فيما بين النّصوص من جهة، وما بين الأنظمة الدّلاليّة الأخرى** »[4]. ومعنى هذا، أنّ التّاريخانيّة الجديدة ترفض اعتبار النّصّ انعكاسا مباشرا للواقع المادّيّ كما يراه الماركسيّون؛ فهي تعتبر النّصّ جزءا من السّياق التّاريخيّ العامّ، يتفاعل مع بقيّة الأجزاء الأخرى؛ أي مع مكوّنات الثّقافة الأخرى من مؤسّسات، ومعتقدات، وديانات، وأعراف، وتقاليد...إلخ. وهذا– طبعا– ليس معناه أنّ التّاريخانيّة الجديدة عبارة عن عقيدة أو مبدأ؛ فهي

[1]– ينظر: دوجلاس كلنر (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، ص49-50.

[2]– سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص80.

[3]– محمّد مفتاح: مشكاة المفاهيم (النّقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، وبيروت–لبنان، ط1، 2000، ص29.

[4]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص44.

-كما يؤكّد عليه "غرينبلات"-عبارة عن ممارسة نقديّة، و«**نظريّة في القراءة والتّأويل، من حيث إنّها سعي إلى أرخنة النّصوص وتنصيص التّاريخ، والنّصّ هنا علامة ومؤشّر أسهمت التّاريخانيّة الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النّصوصيّة/ التّاريخيّة في اعتبارها النّظريّ بما أنّها خطاب مزدوج**»[1]؛ أي أنّها تعتبر كلّا من النّصّ والتّاريخ وجهان لعملة واحدة؛ ف «**ليست المسألة بقراءة النّصّ في ظلّ خلفيّته التّاريخيّة، ولا في استخدامه للإفصاح عن الحقب التّاريخيّة ذات الأنماط المصطلح عليها، فالنّصّ والتّاريخ منسوجان ومدمجان كجزء من عمليّة واحدة**»[2]. ولقد لقي هذا المصطلح قبولا واسعا لدى جماعات النّقد ما بعد البنيوي، ونظريّات الخطاب، والّذين أطلِق عليهم بالتّاريخانيّين الجدد. وقد حدّد "فيسر"(Vceser) الافتراضات الّتي تجمع بين أصحاب هذا الاتّجاه على الرّغم من وجود بعض الاختلافات فيما بينهم، في خمس افتراضات، كما يلي[3]:

1- كلّ فعل تعبيريّ تغلّفه شبكة من الممارسات المادّيّة.

2- كلّ انتقاد من شأنه نزع الأقنعة، أو فضح المسكوت عنه، أو الاعتراض على رأي، هو مهدّد بأن يقع ضحيّة لما يعترض عليه؛ لأنّ الطّرف الآخر يستخدم الأدوات ذاتها للرّد عليه.

3- إزالة كلّ الحدود الفاصلة بين ما هو أدبيّ وما هو غير أدبيّ.

4- قابليّة الحقائق للتّغيّر؛ فلا يمكن لأيّ خطاب أن يقدّم حقيقة غير قابلة للتّبدّل مهما كان أدبيّا أم غير أدبيّ.

5- تأكيد فيسر على العلاقة الضّروريّة ما بين اقتصاديّات الدّول الرّأسماليّة، والخطاب الواصف، والمنهج النّقديّ للثّقافة الخاضعة لها.

والخلاصة، أنّه وبفضل التّاريخانيّة الجديدة «**عبر الدّارسون الحدود فيما بين التّاريخ، والأنثروبولوجيا، والفنّ، والسّياسة، والأدب، والاقتصاد. وتمّت الإطاحة بقاعدة اللّاتداخُل، الّتي كانت تُحرّم على دارسي**

[1]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص42-43.

الإنسانيّات التّعامل مع أسئلة السّياسة والسّلطة، ومع ما هو في صُلب حياة النّاس»[1]. إذ يصف "غرينبلات" اتّجاهه –في الأخير– قائلا:«**في النّهاية لابدّ للتّحليل الثّقافيّ الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النّصّ، ليُحدّد الرّوابط بين النّصّ والقيم من جهة، والمؤسّسات والممارسات الأخرى في الثّقافة من جهة أخرى»**[2].

فهو يرى أنّ النّصّ قد قام بعمليّة امتصاص للقيم الثّقافيّة، الّتي لا يمكن استردادُها إلّا عبر القراءة النّقديّة الفاحصة لمختلف العلاقات.

8-6- النّقد النّسوي:

8-6-1- المفهوم والنّشأة والتّطوّر:

يعدّ النّقد النّسويّ من بين أكثر المفاهيم النّقديّة ما بعد الحداثيّة تعقيدا؛ ونلمس ذلك من خلال كثرة المصطلحات المعبّرة عنه من: نقد نسويّ، ونقد نسائيّ، ونقد أنثويّ، ونقد أنوثيّ،...إلخ. وأيضا من خلال كثرة الأسئلة المطروحة في هذا المجال، ومنها: هل كلّ ما تكتبه المرأة من نقد هو نقد نسويّ؟ أم هو فقط ذلك النّقد الّذي تتناول فيه قضاياها الخاصّة بالتّحديد؟ ناهيك عن كون هذا المفهوم يتشابك مع مفهوم آخر هو "الأدب النّسويّ"؛ وهذا ما ترفضه أغلب النّساء المبدعات، لأنّ ذلك سيضع كلّ ما أنتجنه في حيّز ضيّق جدّا، وبالتّالي سيزيد وضعهنّ حرجا. ثمّ إنّ هذه التّسمية لابدّ أن تقابلها –في الأصل– تسمية أخرى هي "الأدب الرّجاليّ". ونجد "د.كمال أبو ديب" في مقدّمة ترجمته لكتاب "الثّقافة والإمبرياليّة" لـ"إدوارد سعيد"، يميّز بين مصطلحيْن هما: الأدب النّسائي والأدب الأنوثي، قائلا: «**فالأدب الّذي تكتبه المرأة أسمّيه ببساطة: كتابة المرأة، أو الأدب النّسائيّ. أمّا الأدب الّذي يعبّر عن موقف محدّد عقائديّ، ينبع من التّعلّق بما يعتقد صاحبه، أو تعتقد**

[1]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص42.

[2]– سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص80.

صاحبته بأنّه سمات خاصّة بالأنثى ورؤياها للعالم، وموقعها فيه، فإنّني أسمّيه أدبا أنوثيّا»[1]؛ فهو يعتبر كل ما تكتبه المرأة "أدبا نسائيّا"، مفضّلا هذا المصطلح على "الأدب النّسويّ"، قائلا: «**أمّا ما أجده سقيما بحقّ فهو النّسبة في مثل "الحركة النّسويّة" وهو شيء سقيم في لفظه، وإن لم يكن سقيما في مدلوله**»[2]. أمّا ذلك الأدب الّذي يعبّر عن سمات خاصّة بالأنثى، ونظرتها للعالم حسب ما تعتقده هي، أو حسب ما يعتقده الرّجل عنها، سواء أكتبته هي عن نفسها أم كتبه الرّجل عنها، فقد أطلق عليه بـ"الأدب الأنوثيّ". وإذا كانت الدّراسات الأجنبيّة قد تداولت تسميات من مثل: «**"النّاقد النّسويّ" أو"ناقد الأدب النّسائيّ" الّتي تطلق على كلّ ناقد يتناول الأدب الّذي أنتجته المرأة**»[3]. فإنّ الأمر عندنا لا يزال يشوبه الغموض، وذلك لأسباب كثيرة، أهمّها: أنّ النّاقد في الغرب قد يخصّص أعماله كلّها أومعظمها لتناول"الأدب النّسويّ"، فيدافع عن الإيديولوجيا الّتي يرتكز عليها. أمّا عندنا «**فما زالت مسألة خصوصيّة "الأدب النّسويّ" غير محسومة(...) إضافة إلى أنّ "الأدب النّسويّ" ما يزال غير منتظم في حركات أو اتّجاهات معيّنة تبيّن فلسفته الخاصّة، وما يرد على ألسنة النّساء ليس سوى جهود فرديّة متناثرة، والكتابة عنها تأتي من قبل نقّاد مختصّين بالنّقد الأدبيّ بصفة عامّة، وليس بالنّقد النّسويّ بصفة خاصّة** »[4]. وإذا كان مصطلح (نسائي) يُشير إلى الهويّة الجنسيّة للنّساء، باعتباره نسبة إلى جمع (امرأة)؛ أي ما يفيد معنى التّأطير البيولوجيّ لفئة الإناث؛ فإنّ مصطلح (نسوي) يخترق هذا الإطار البيولوجيّ إلى الأطر الاجتماعيّة، الشّاملة لمواقع النّساء في المجتمع، ودورهن فيه، خصوصا وأنّه يحمل شحنة إيديولوجيّة، استحدثها الغرب للتّعبير عن المذهب النّسويّ الّذي ساد في أوروبّا في أواسط القرن التّاسع عشر، داعيا إلى تحرير المرأة، ومطالبا بحقوقها المعنويّة والماديّة[5]. وعلى هذا الأساس، كان المصطلح الثّاني "النّقد النّسوي" هو الأكثر

[1]- إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص52.

[3]- إبراهيم أحمد ملحم: الأنثويّة في الأدب (النّظريّة والتّطبيق)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2016، ص42.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[5]- ينظر: خديجة عزيزي: الأسس الفلسفيّة للفكر النّسوي الغربي، دار بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت-لبنان، دط، 2005، ص5.

شيوعا في الاستعمال، وهو يعبّر عن:« **شكل من أشكال النّقد، يركّز على المسائل النّسويّة، وهو الآن منهج في تناول النّصوص والتّحليل الثّقافيّ بصفة عامّة، وينشغل النّقد النّسويّ –على مستوى واضح– بالمسائل المرتبطة بالجنوسة(...) وبدور المرأة في النّصوص الدراميّة، وبالاستغلال الجنسيّ لجسد المرأة، واهتمّوا – أيضا– بالمسائل المرتبطة بذلك، مثل: النّظرة الذّكوريّة في النّصوص، والقيم والمعتقدات الموجّهة –بالدّرجة الأولى–مباشرة إلى المرأة (مثل: الرّوايات العاطفيّة، ومسلسلات (Soapoperas*) وبالكيفيّة الّتي قدّمت بها المرأة في مثل هذه الأنواع الأدبيّة**»[1]؛ فالنّقد النّسويّ –إذن– هو ذلك النّقد الّذي يتناول المسائل المتعلّقة بالمرأة كجسد، وككيان نفسيّ، يُنظر إليه أحيانا بعين العطف، وأحيانا أخرى وكثيرة بعين الازدراء والتّحقير والتّهميش؛ إذ يركّز أصحاب هذا النّقد على ما يلي: «– **دور المرأة الّذي تلعبه في النّصوص، وتوسّعا دورها في الحياة اليوميّة.**

– **استغلال المرأة بوصفها موضوعا جنسيًّا.**

– **سيطرة الرّجل في أماكن العمل، والعلاقات الجنسيّة، وبحالات أخرى في الحياة.**

– **وعي النّساء من حيث ارتباطه بحياتهنّ** »[2].

وأمّا مسألة مشروعيّة مصطلح "الأدب النّسويّ"؛ أي الاعتراف بخصوصيّة ما تكتبه المرأة في مقابل ما يكتبه الرّجل، فإنّها لم تفصل إلى غاية اليوم؛ إذ انقسم النّقّاد ما بين مؤيّد للفكرة ومعارض لها؛ فهذه "روث شيري" تتساءل «**في مقدّمة كتابها –مقدّمة في الكتابات النّسويّة– عن جدوى دراسة ما يُسمّى بالأدب النّسائي**

*– "مسلسلات دراميّة طويلة، تُعرض على شاشة التّلفزيون أوالرّاديو، تتناول حياة العديد من الشّخصيّات، مع التّركيز عادة على العلاقات العاطفيّة إلى حدود الميلودراما. وقد اكتسبت هذه المسلسلات الدراميّة اسمها(Opera Soap) من إعلانات الصّابون، والمنظّفات التّجاريّة الّتي تعرض خلالها، على شكل فواصل إشهاريّة من قبل مصنّعي الصّابون في الماضي، والّتي كانت موجّهة أساسا لربّات البيوت اللّواتي كنّ ينظّفن منازلهنّ خلال أوقات الإذاعة، أوالمشاهدة. أمّا كلمة "أوبرا" فتشير إلى الطّابع الميلودرامي الّذي تتّخذه هذه العروض". للاستزادة، ينظر الموقع: (https://ar.wikipedia.org) 16أوت 2015.

[1]– آرثر أيزابرجر: النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، ص66.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

بمعزل عن الأدب الّذي يكتبه الرّجال. ثمّ تخلُص إلى محصّلة نقديّة مفادُها: أنّ جنس الكاتب أو المبدع ما هو إلّا عامل واحد من جملة عوامِل متعدّدة مُتباينة، يُفترض معرفتُها عند قراءة أو دراسة أيّ عمل أدبيّ» [1]؛ ومعنى هذا أنّ الأدب النّسوي ليس بالضّرورة أن تكون كاتبته امرأة؛ فعندنا نحن العرب –مثلا- هناك كتّاب كثيرون قد تناولوا قضايا المرأة، وتبنّوا الدّفاع عنها وعن حقوقها، ومن بينهم نذكر: "سلامة موسى" في كتابه "المرأة ليست لعبة الرّجل"، و"إبراهيم أحمد ملحم" في كتابه "الأنثويّة في الأدب"...إلخ. وعلى مستوى السّاحة النّقديّة العربيّة «**ترفض معظم الكاتبات انضمامهنّ تحت سقف النّسويّ لأسباب عديدة منها: التّخوّف من التّصنيف الدّوني، أو أن تُفهم كتاباتهنّ من قبل النّقد السّائد على أنّها سيرة ذاتيّة، تجلُب تُهَمًا كثيرة، بوصفها لا تتلاءم مع الأخلاق والتّقاليد العربيّة والدّينيّة**»[2]. ثمّ إنّ هذه الموجة النّقديّة الّتي نشأت في الغرب كردّ فعل على وضعيّة المرأة الغربيّة في المجتمع الغربي، ليس بالضّرورة أنّها تتلاءم مع وضعيّة المرأة العربيّة، الّتي أخذت تتحسّن كثيرا «**لاسيما أنّ القوانين التّشريعيّة والمدنيّة في كلّ الدّول العربيّة، تكاد تُجمع على حقوق المرأة، وأنّ مسألة الحقوق وحرّيّة التّعبير، وتأرجحها سلبا وإيجابا قضيّة مطروحة عربيّا بوصفها مسألة عامّة، يُعاني منها الرّجل والمرأة على حدّ سواء، كما أنّ التّركيز على إنسانيّة المرأة وضرورة أن تعيش دورها الطّبيعيّ في المجتمع، هو من القضايا المحوريّة الّتي باتت من المسلّمات في كافّة الشّرائع والقوانين الدّوليّة والعالميّة**»[3]؛ فهذه "ريتا عوض" ترى بأنّ المرأة العربيّة صارت تتمتّع بحقوق مساوية ومعادلة لحقوق الرّجل، من حيث الحرّيّة والاستقلاليّة، وحقّ العمل والتّعلّم...إلخ، أي أنّها قد حقّقت إنسانيّتها في المجتمع، فما الحاجة بها إلى الحديث عمّا يسمّى بالأدب النّسويّ، الّذي من شأنه أن يشي بأنّ إبداع المرأة لا يزال مطروحا كظاهرة استثنائيّة أو غير عاديّة، بل إنّه يشي بأنّ هذه المرأة لم تقتنع بعد بمساواتها مع الرّجل، وهي بذلك تُقرُّ ضمنيًّا بدونيّتها، وبأنّها لم تستطع تجاوز العائق

[1]- طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، ص34.

[2]- فاطمة مختاري: خصوصيّة الرّواية النّسائيّة العربيّة، مجلّة آفاق علميّة، ع9، جوان 2014، ص42-43.

[3]- المرجع نفسه، ص42.

الجنسيّ والتّعالي عليه[1]. ثمّ إنّ الأمر لا يتعلّق بتلك النّظرة الضيّقة المقصورة على جنس الكاتب، وإنّما يتعلّق بخصوصيّة الفكر؛ أي كيف عبّرت المرأة عن إيديولوجيّتها، وعن موقفها من قضايا مجتمعها عامّة، وليس فقط قضيّتها. وقد بدأ الاهتمام بهذا النّقد مع بداية الاهتمام بالرّواية النّسويّة، وكان ذلك منذ أن أعلنت "فرجينيا وولف" (Virginia Woolf) في روايتها "غرفة خاصّة 1929" أنّ جيلها يعيش النّظام الأبوي[2]. إلّا أنّ هذا النّقد لم يكتمل وجوده إلى غاية منتصف القرن العشرين؛ أي حوالي1945، أين قامت في الغرب حركة نسويّة تنتقد مفهوم الأدب، وتطالب بإعادة النّظر فيه؛ فهي ترى«**أنّ الأدب مفهوم ذكوريّ، وقد ورث حمولة عبر التّاريخ، ترجّح قضايا الذّكور وسلطة الرّجل في المجتمعات البطريكيّة، وتقلّل من شأن المرأة في الحياة الاجتماعيّة الفعليّة، وتكرّس الوضعيّة البائسة للمرأة**»[3]، وفي فرنسا ظهرت حوالي 1974 حركة نسويّة قويّة قامت بانتقاد المجتمع الصّناعي الغربيّ، الّذي زاد من تأزّم وضعيّة المرأة، وتهميشها. وتعدّ "سيمون دو بوفوار"(Simone de Beauvoir) واحدة من بين اللّواتي قُدن الحركة النّسويّة في فرنسا في مجال التّنظير الأدبيّ، مُدافعة عن حقّ المرأة في الوجود الحرّ والمستقل؛ فكان شعارها "إنّنا لا نولد نساءً لكنّنا نصير كذلك"؛ فهي ترى أنّ المرأة قد حُمّلت بمعاني الخنوع، والاستسلام من طرف المجتمع وموروثاته الثّقافيّة السّائدة، في حين ينطوي مفهوم المرأة الجذريّ والأصيل على جملة من الخصوصيّات البيولوجيّة، والنّفسيّة، والذّهنيّة الّتي تميّزها عن الرّجل، بل وتجعل منها طرفا فاعلا و «**مشاركا في الحياة العامّة، والعمليّة، والثّقافيّة في آن واحد، دون حساسيّات موروثة، وتصنيفات جنسانويّة، ودون أنانيّة خصوصيّة، فللمرأة كيانُها ودورُها، وليست المرأة أداة متعة، ومعملا للتّفريخ والمحافظة على النّوع البشريّ فقط** »[4]. ومع نهاية السّتينيّات وبداية السّبعينيّات، قامت العديد من الكاتبات الفرنسيّات أمثال: "هيلين سيسكو"، و"لويس إيرغراي" و"جوليا كريستيفا". والبريطانيّات

[1]- ينظر: حسين المناصرة: المرأة وعلاقتها بالآخر في الرّواية العربيّة الفلسطينيّة، دار السّاقي، بيروت-لبنان، دط، 2002، ص142.

[2]- ينظر: طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، ص35.

[3]- محمّد معتصم: المرأة والسّرد، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 2004، ص7.

[4]- المرجع نفسه، ص 9.

أمثال: "توريل موي"، و"إلين شولتر"، بالبحث فيما إذا كانت هناك خصوصيّة تميّز الكتابة النّسائيّة عن كتابة الرّجل. وواصلت هذه الحركة تطوّرها؛ أين سعت في فترة الثّمانينيّات والتّسعينيّات إلى اختراق حدود النّظريّات الذّكوريّة، وهدم الفرضيّات الّتي قامت عليها، معتمدة في ذلك على مفاهيم التّقويض والتّفكيك والتّشكيك الّتي جاء بها "جاك دريدا".[1]

8-6-2- خصائص الكتابة السّرديّة النّسويّة العربيّة:

نحت الكتابة النّسويّة العربيّة بالسّرد العربيّ نحو الحفر في باطن النّفس البشريّة، وفي ثنايا الذّاكرة ما دام العالم الخارجيّ قد أصبح حِكرا على الرّجل، بحكم تجربته الطّويلة في هذا الميدان؛ فكان التّحوّل «**بالسّرد العربيّ المعاصر، من الخارج الاجتماعيّ، بل الإيديولوجيّ أساسا إلى الدّاخل المجهول والغائب، فأسّست كتابة سرديّة "ذاتيّة"، لا هي ذاتويّة مريضة، ولا هي رومانسيّة بكائيّة، بل هي تحليل وتشريح للمخزون الدّفين الّذي سعت إلى اكتشافه الدّراسات التّحليل-نفسيّة، معتمدة على الأحلام وتركيبها وتأويلها، والميول والرّغبة، واللّاوعي، ذلك العقل الباطن المكوّن من تراكُمات لا تظهر إلّا في السّلوك قولا وفِعلا**»[2]، أين نجد صوت الذّاكرة قويّا وواضحا في السّرد النّسويّ العربيّ، بل إنّه قد منح لهذا السّرد « **إمكانيّة التّنويع والتّكسير في زمن السّرد، وإمكانيّة إدراج أصوات سرديّة متخلّلة، كالبوح والاعتراف، والتّدفّق الشّعوريّ، والانتقاد والسّخرية، والحكي السّير ذاتي** »[3]. هذا بالإضافة إلى خصائص أخرى، ومنها خاصّة:

- وضوح صوت السّارد، وقوّة حضوره في النّصّ، وتحكّمه في سير وترابُط الأحداث.[4]

---

[1]- ينظر حفناوي بعلي: مدخل في نظريّة النّقد الثّقافي (المنطلقات.. المرجعيّات.. المنهجيّات)، ص114-115.

[2]- محمّد معتصم: المرأة والسّرد، ص11-12.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

[4]- المرجع نفسه، ص9.

- التّركيز على القضايا الكبرى الّتي ترزح تحت وطأتها الأمّة العربيّة، سواء منها القضايا السّياسيّة أم الاجتماعيّة، بما فيها وضعيّة المرأة العربيّة في الحياة الاجتماعيّة.[1]

- الجرأة في التّعبير عن مختلف القضايا؛ إذ ترى الدّراسات النّقديّة أنّ المرأة جريئة مقارنة بالرّجل؛ فهي لا تتحرّج في الحديث عن المحظورات والمحرّمات، وكلّ ما يُعدّ في عرف المجتمع طابوهات لا يجوز القفز عليها.[2]

[1]- يُنظر: محمّد معتصم: المرأة والسّرد، ص10.

[2]- ينظر: عيسى برهومة: اللّغة والجنس (حفريّات لغويّة في الذّكورة والأنوثة)، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2002، ص40-41، 86.

خلاصة:

توصّلت من خلال هذه المقاربات، والمفاهيم النّظريّة إلى أنّ المقاربة النّقديّة الثّقافيّة ليست لها خطوات إجرائيّة محدّدة؛ فهي تعني التّحليل الثّقافي أو التّاريخانيّة الجديدة، كما هي عند "ستيفن غرينبلات"، وهي القراءة الطّباقيّة كما هي عند "إدوارد سعيد"، وهي النّقد النّسوي كما أسّست له "فرجينيا وولف" و"سيمون دو بوفوار" وغيرهما، وهي البحث عن المضمر الثّقافي كما هو في مشروع "الغذّامي"...إلخ. فالنّقد الثّقافي مصطلح فضفاض يُعبّر عن نشاط موسّع، يضمّ تحت عباءته كلّ مناهج، ومصطلحات، ومفاهيم النّقد الأدبي الحداثيّة منها، وما بعد الحداثيّة، النّصّيّة منها والسّياقيّة (الاجتماعيّة، والنّفسيّة، التّاريخيّة...إلخ). فهو، وإن كان قد وقف بنا على نقائص وعيوب النّقد الأدبي؛ فإنّه لا يُشكّل أيّة قطيعة مع أيّ من التّصوّرات أو المناهج النّقديّة الأدبيّة، بل إنّه يوظّفها في سبيل الكشف عن الأنساق الثّقافيّة الّتي ظلّت تفعل فعلها، وتُمارس سطوتها عبر الأجيال من خلال حيل الثّقافة وألاعيبها، فهدفه يكمن في تحويل الأداة النّقديّة من أداة في قراءة الجماليّ والبلاغيّ إلى أداة في قراءة ما هو نسقيّ وثقافيّ؛ وهو بذلك يتمحور حول مفهوم النّسق الّذي يعبّر عن وجود ثقافة فحوليّة محضة قد انزاحت من العلاقة بين الرّجل والمرأة، وصارت تتحكّم في كلّ العلاقات ما بين الأفراد والجماعات وما بين الأمم والحضارات. وهذا هو الأساس الّذي اعتمدت عليه في تقسيم الفصول التّطبيقيّة من هذه الدّراسة، محاولة قراءة المنجز الرّوائي لـ"غادة السّمّان"، ومقاربته مقاربة نقديّة ثقافيّة.

الفصل الثّاني

نسقيّة السّرد النّسوي (الرّدّ بالكتابة)

عناصر الفصل الثّاني:

تمهيـد

1- سلطة الكتابة/ التّمرّد على الطّابوهات

2- "فسيفساء التّمرّد" وانتهاك المحظور السّياسي

3- "الرّواية المستحيلة" وانتهاك المحظور الاجتماعي/ خيار الكتابة وإعلان التّمرّد

4- "فسيفساء التّمرّد" وانتهاك المحظور الاجتماعي/ المطالبة بحقّ المرأة في الخطأ

5- انتهاك المحظور الجنسي (الكتابة النّسويّة واستراتيجيّة الخطاب النّقيض)

5-1- تقويض النّسق الفحولي/ هدم صورة الفحل وتبادل الأدوار

5-2- تقويض النّسق الفحولي/ بيروت 75 ورحلة المسخ

6- الجنوسة النّسقيّة (نسف تيمة الحبّ وتكريس قيم الفحولة)

خلاصة

تمهيـد:

ارتبط النّقد الثّقافيّ في جزء كبير منه بالنّقد النّسوي؛ فمن خلال انفتاحه على مختلف أشكال الأدب وفنونه الرّسميّة منها وغير الرّسميّة (الهامشيّة)، كان الإنتاج النّسويّ الّذي ظلّ مهمّشا من طرف السّلطة الذّكوريّة –أيضا– من بين اهتماماته؛ فتحت ضغط التّحوّلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة –ولاسيما منها عند الغرب– إثر انتهاء الحرب العالميّة الثّانية، تمّ إدخال الكثير من الأعمال النّسويّة إلى المؤسّسة الأدبيّة الرّسميّة، واعتبارها جزءا من سلسلة الموروث الثّقافيّ الأدبيّ. وهكذا حظي الإنتاج النّسويّ ببعض الاعتراف، ولكنّ تلك النّظرة الاحتقاريّة، وتلك الممارسات القمعيّة التّسلّطيّة الّتي ظلّ الرّجل يُمارسُها على المرأة عبر العصور، قد فعلت فعلها في الذّات الأنثويّة، فجعلتها تستدعي على مستوى التّخييل الرّوائيّ سلاح الرّجل، من أجل الرّدّ عليه، والوقوف في وجه سلطته كآخر بالنّسبة لها، بل إنّها قد صارت تتقمّص شخصه في عمليّة تبادل للأدوار، وهذا ما حاولت الوقوف عليه في هذا الفصل.

1- سلطة الكتابة/ التّمرّد على الطّابوهات:

تعدّ الكتابة النّسويّة ردّة فعل قويّة على ذلك الاضطهاد والتّسلّط الذّكوريّ، الّذي مورس على المرأة لأحقاب طويلة؛ فقد حرمها الرّجل من كثير من حقوقها، ولاسيما منها حقّ التّعلّم والكتابة؛ ولا أدلّ على ذلك من قول العلّامة العراقيّ "خير الدّين الآلوسي"(ت1899م) في كتابه "الإصابة في منع النّساء من الكتابة": «**فأمّا تعليم النّساء القراءة والكتابة، فأعوذ بالله؛ إذ لا أرى شيئا أضرّ منه لهنّ؛ فإنّهنّ كما كنّ مجبولات على الغدر، كان حصولهنّ على هذه الملكة من أعظم وسائل الشّرّ والفساد. وأمّا الكتابة، فأوّل ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فإنّه يكون رسالة إلى زيد، أو رقعة إلى عمرو، وبيتا من الشّعر إلى عزب، وشيئا آخر إلى رجل آخر. فمَثَلُ النّساء والكتب كمثل شِرّيرٍ سفيه تهدي إليه سيفًا، أو سِكّيرٍ تعطيه زجاجة خمر، فاللّبيب من الرّجال من ترك زوجته في حال من الجهل والعمى، فهو أصلح لهنّ وأنفع**»[1]. إذ يعبّر لنا هذا القول عن تلك النّظرة السّوداويّة الّتي كانت تُنظَر إلى المرأة، وعن ذلك الحرص الشّديد من طرف الرّجل على تركها قابعة في جهلها وتخلّفها. وعليه، فقد جاءت الكتابة النّسويّة من أجل الرّدّ على هذا الرّجل، ومن أجل الدّفاع عن هويّة المرأة وكينونتها، الّتي ظلّت مطموسة عبر الزّمن، ومحصورة في مجرّد جسد يفيض بالغواية، وبعض الوظائف البيولوجيّة من إشباع لرغبات الرّجل، ومن إنجاب وإرضاع، وغيرها. وحتّى لو افترضنا أنّ دور المرأة لا يتعدّى هذه الوظائف بالذّات، فهل كان هذا الرّجل في غنى عنها؟. أم هل توقّف دور المرأة -عبر العصور- فعلا عند هذا الحدّ؟. إنّ هذا الجحود وهذا النّكران هو ما دفع بالمرأة إلى الكتابة؛ بل وولّد لديها «**سلطة الخرق، وتكسير المألوف، من خلال تلك اللّغة المصبوغة بالذّاتيّة، كما كان فعل الكتابة عندها رفضا للسّائد، وثورة عليه، وتجاوزا للمحظورات(الحريميّة)، الّتي حالت دون ممارستها لحقّها الإبداعيّ؛ بحيث لم تعد ترى تحقّق فعل الذّات عندها**

[1]- جاكلين سلام: القصيدة النّسويّة نافذة نحو أعماق الآخر، ديوان العرب:
(http://www.diwanalrab.com/spip.php?article719)، 01/فبراير/2004. نقلا عن: إبراهيم أحمد ملحم: الأنثويّة في الأدب (النّظريّة والتّطبيق)، ص12-13.

إلّا من خلال اعتراف الرّجل بها، أو من خلال الخروج من دائرة الخنوع والاستسلام إلى فضاء المواجهة والتّحدّي»[1]، وقد جسّدت الرّواية النّسويّة هذه المواجهة، وهذا التّحدّي بكلّ امتياز عبر استراتيجيّات التّخييل الرّوائيّ في السّرد المضادّ (الرّدّ بالكتابة)؛ فهي «**ميدان المرأة الّذي تعبّر به عن همومها، وتستبطِن من خلاله إيديولوجيّتها بوصفه طريقا من طرق الانعتاق والكفاح؛ إذ تتوحّد معاناة الرّوائيّة مع معاناة المرأة المجتمعيّة عامّة، وكونها تحمل مؤشّرات مدلّلة على واقع النّهضة النّسويّة، الّتي تتقاذفها تيّارات حركات التّحرّر النّسويّ الغربيّ، وظلالُها في العالم العربيّ من جهة، ونظريّات النّقد الإبداعيّ النّسويّ من جهة أخرى**»[2]. فالكتابة الرّوائيّة عند المرأة تشكّل طريقا من طرق الانعتاق والتّحرّر، أين تستطيع المرأة الكاتبة البوح والاعتراف بكلّ ما يخالجها من شعور، وأن تعبّر عن فكرها بكلّ حريّة، ودونما عُقد أو قيود، بل إنّها قد جاءت أصلا من أجل كسر هذه القيود وتحطيمها؛ فهي لا تتحرّج في الحديث عن المحظورات، بل وتملك الجرأة لانتقادها وتناولها بطريقة ساخرة أحيانا، ومأساويّة أحيانا أخرى. فهذه الكتابة –إذن- تكتسب خصوصيّتها من خصوصيّة القضايا والهموم الّتي تطرحُها، والّتي ترتبط بشكل خاصّ بالذّات الأنثويّة المقهورة من طرف الرّجل، والمجتمع بصفة عامّة. أي أنّها تكتسب خصوصيّتها من خصوصيّة القضايا المطروحة وفق منظور المرأة الكاتبة، ورؤيتها كذات فاعلة منتجة للفعل السّرديّ، وليست مجرّد رمز موظّف، أو موضوع (تيمة) منظور إليه من طرف الآخر (الرّجل).

ولئن كان بعض النّقّاد والأدباء ينفون هذه الخصوصيّة، ويعتبرونها محض أوهام، فإنّ القارئ لأدب "غادة السّمّان" يقف على هذه الحقيقة؛ فهي ومن خلال فكرها التّحرّريّ تتحدّى المجتمع الذّكوريّ بكلّ سلطاته؛ ذلك أنّها أوّلا: ترفُض تصنيف الأدب إلى رجاليّ وآخر نسائيّ، لأنّ هذا التّصنيف من شأنه الإمعان في تهميش المرأة

[1]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في السّرد الأنثوي وتجربة المعنى)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد-الأردن، ط1، 2011، ص13.

[2]- ليندا عبيد: جدل الإبداع والسّلطة: الأدب النّسوي "خارج الجسد" أنموذجا، مقال ضمن كتاب: الكتابة والسّلطة (أعمال المؤتمر الدّولي الثّالث 12-14 مارس2014)، جامعة مولاي إسماعيل مكناس، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015، ص227.

وإقصائها. وثانيا: أنّها تتناول في أدبها كلّ القضايا الإنسانيّة بما فيها قضايا الرّجل، فتعرضها جنبا إلى جنب وبشكل حياديّ، تعطي فيه لكلّ الأصوات حقّها في الدّفاع عن مواقفها وتبريرها، حتّى تثبت لهذا الرّجل، وهذا المجتمع أنّها ليست مجرّد سلعة تُباع أو تُشترى، لتلبية حاجات الرّجل ورغباته، وإنّما هي إنسان له فكره الخاصّ ووجوده المستقل، وبذلك تتجاوز "غادة السّمّان"–بأدبها– حدود الخطاب النّسويّ وقضايا المرأة، إلى خطاب أدبيّ عالميّ إنسانيّ، ينادي بالحرّيّة وتحقيق العدالة الاجتماعيّة بين جميع أفراد المجتمع دون تمييز. كما أنّها ومن خلال فضحها لمختلف أشكال التّسلّط الذّكوريّ، الّذي ظلّ يستتر تحت عباءة الدّين تارة، وغطاء السّياسة تارة أخرى، تحمل "غادة السّمّان" رسالة المثقّف كاملة، فهي تعبّر عن هموم هذا المثقّف العربيّ بدءا بالقضايا السّياسيّة، والمصير المشترك الّذي آلت إليه الأمّة العربيّة الإسلاميّة، لاسيما بعد هزيمة حزيران (جوان)1967، وما خلّفته الانقلابات العسكريّة في البلدان العربيّة منذ فجر الاستقلالات الوطنيّة، والقضيّة الفلسطينيّة المشرّدة، وانتهاءً بقضيّة المرأة عبر العالم، وليس فقط في العالم العربيّ.

وعليه، فإذا كانت «**صورة المثقّف في الكتابة الأدبيّة عامّة، والرّوائيّة خاصّة، لا يمكن أن تنفلت عن التّصنيف ضمن صورتيْن اثنتيْن: إمّا صورة المثقّف الرّافض والمتمرّد على الطّابوهات* الأخلاقيّة والثّقافيّة والسّياسيّة، وإمّا أن يكون مُدجَّنًا سائرا على هدى وتوجيهات القائمين على خدمة منطق ستر المستور، والابتعاد عن كلّ ما من شأنه أن يؤدّي إلى (المروق والفجور)**»[1]؛ فإنّ كتابات "غادة السّمّان" تندرج تحت التّصنيف الأوّل؛ فهي كتابة متمرّدة، تطرح من خلالها قضايا الفرد العربيّ ومصيره داخل مجتمعه، كما تعمد من

*– "تدلّ مفردات التّابو (taboo) على المقدّس، أو المحرّم، أو المحظور، أو المسكوت عنه؛ سواء أكان دينيّا أم جنسيّا أم سياسيّا أم عُرفيّا (قبليّا)، أم غير ذلك. وتشير تحديدا إلى مناقشة أو كسر فرد أو فئة مواضيع دينيّة، أو جنسيّة، أو سياسيّة، أو قبائليّة. وحينئذ يحضر التّابو بصفته حظرا على التّصرّفات والأقوال، وبالذّات على الكتابة الإبداعيّة، الّتي تعدّ أقدر من غيرها على تقديم ثقافة انتقاديّة، أو مناقضة لكلّ تابو سائد في المجتمع، وهنا تتشكّل الكتابة النّسويّة بصفتها مغامرة ضدّ التّابو الذّكوري المهيمن، الّذي يشيّد منظومة العلاقات التّابويّة في المجتمع." حسين المناصرة: مقاربات في السّرد (الرّواية والقصّة في السّعوديّة)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد–الأردن، ط1، 2012، ص41.

[1]– عبد الرّحمن النوايتي: السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2016، ص290.

خلالها إلى تعرية الحقائق، وكشف كلّ أشكال التّسلّط الملقاة على هذا الفرد، وكلّ أشكال تقييد حرّيته بدءا من الأسرة إلى المجتمع إلى الدّولة بمختلف سلطاتها، خاصّة منها الدّينيّة والسّياسيّة. وهكذا، تردّ "المرأة الكاتبة" على الرّجل وتحاربه بسلاحه؛ فعندما تكسر الكاتبة مختلف الطّابوهات، وتخوض في مختلف القضايا الّتي ظلّت حِكرًا على الرّجل، فإنّها بذلك تعبّر عن وعيها وفكرها الّذي طالما همّشه الرّجل وأقصاه. تقول الكاتبة على لسان بطلتها "زين الخيّال": «**الكلّ حولي يسخر من استمتاعي بالاستغراق في القراءة والكتابة باستثناء أبي. في تلك الكتب الّتي أدرُسها كطالبة جامعيّة في الأدب الغربيّ، إلى جانب ما يغمُرُني به أبي من كتب تراثيّة أجد نفسي إلى حدّ بعيد. بدأتُ أفهم معنى الإنسانيّة والحرّيّة والمساواة، والحضارة..وقبل كلّ شيء أبعاد وأسرار النّفس البشريّة..أجل. في تلك الكتب أجد نفسي، وأعيش أكثر السّاعات سبرًا لروحي وأجد حياتي الحقيقيّة(...)وكلّ من يُعادي سباحتي في محبرتي هو شخص ينبغي أن ألغيه من حياتي**»[1]؛ إذ يُلخّص لنا هذا المقطع السّرديّ حال الذّات الأنثويّة الّتي تكتشف نفسها عبر القراءة والكتابة، وتكتشف كيانها، ووجودها، وإنسانيّتها الّتي طالما حُرمت منها، في مجتمع لا يرى المرأة سوى جسدا ناميًا؛ فقد عانت "غادة السّمّان"«**من استلاب حريّة المرأة ووضعيّتها الدّونيّة في المجتمع الشّرقيّ عامّة، والمجتمع العربيّ الاستبداديّ (البطريكيّ) خاصّة، وهذه المعاناة دفعتها منذ وعت الحياة إلى التّمرّد على الواقع القائم، وكسر القيود وسلاسل العبوديّة الموروثة منذ القدم، رافضة تشييء المرأة، وسجنها داخل حدود جنسها، ووظيفته المحدّدة في مثل هذا المجتمع بإشباع رغبات الرّجل الغرائزيّة، وبإنجاب الذّريّة فقط**»[2]. وعليه، فالكتابة عند "غادة السّمّان"، أو غيرها – كليلى أحمد، وفاطمة المرنيسي، ونوال السّعداوي وغيرهن– قد جاءت كردّ فعل عنيف على نظرة الرّجل والمجتمع الذّكوريّ عامّة إلى المرأة، بل ودخلت معها بطور المقاومة، ذلك أنّ كلّ سلطة إلّا وتتولّد عنها مجابهة أو مقاومة، تتحوّل بدورها إلى سلطة؛ أين تنبثق سلطة الكتابة «**من قدرة الذّات الكاتبة على مواجهة المجتمع وما به من**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، منشورات غادة السّمّان، بيروت–لبنان، ط1، 2015، ص50.

[2]– وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت–لبنان، ط1، 1994، ص6.

صراعات متداخلة، تصبّ كلّها في دائرة السّلطة المجتمعيّة الّتي تضرب بعصا السّلطتيْن السّياسيّة والدّينيّة في تصدّيها لوعي الأفراد، الّذين يشكّل الكتّاب روّادهم؛ فإنّ الكاتب في سعيه لحياة أفضل إنّما ينتقص من هيمنة السّلطة الّتي تستحوذ على كلّ حقوقه خدمة لمصالحها المختلفة، ممّا يضع الكاتب معها بطور المقاومة»[1]؛ فالسّلطة تهاب الخطابات الأدبيّة، لأنّها تخشى من تأثيرها على وعي الأفراد والجماعات، الّتي ستثور ضدّها حالما يستيقظ وعيُها، وهذا هو بالضّبط ما تفعله "غادة السّمّان" في كتاباتها، سعيا منها نحو تغيير واقع الفرد العربيّ، الّذي أصبح ثقيلا إلى حدّ لا يطاق؛ فالكتابة «**هي الوسيلة المتحضّرة للتّغيير، فالكاتب إنسان مثقّف شكّلته كثير من الظّروف المحيطة به، سياسيّة واجتماعيّة ودينيّة ونفسيّة وتاريخيّة، يمتحُ رؤاه وأفكاره من مجموعة من المرجعيّات الثّقافيّة المختلفة، الّتي شكّلت وعيه، وخلقت توجّهه وتصوّراته، يحاول وصف مجتمعه لإظهار القبح بُغية تغييره، أوتصوير الجمال بغية التّمتّع به، وتجليته محاربة للقبح والاستلاب الّذي قد تخلّفه السّلطة بأشكالها، فتنتقص منه ومن حضوره. ووسيلته في ذلك اللّغة بإمكانيّاتها الغنيّة الّتي تتّسع للبوح والكشف والتّجلية والتّعبير**»[2]؛ فلُغة الخطاب الأدبيّ وحدها القادرة على مراوغة السّلطة وألاعيبها، بفضل ما تنطوي عليه من مضمرات وإيحاءات؛ فعلى مستوى الأرضيّة التّخييليّة المطعّمة ببعض الوقائع، خاضت "غادة السّمّان" معارك ساخنة مع مختلف السّلطات السّياسيّة والدّينيّة، وممثّليها في الوطن العربيّ، متّكئة على رصيدها الثّقافيّ المتنوّع من أدب عالميّ، وتراث عميق، داعية الفرد العربيّ (رجلا وامرأة) إلى تحرير نفسه، وإسماع صوته، قائلة على لسان بطلتها في "كوابيس بيروت": «**كانت سطوري تحمل دائما صرخة من أجل التّبديل...صرخة من أجل مسح البشاعة عن وجه هذا الوطن، وغسله بالعدالة والفرح والحرّيّة والمساواة(...) والواقفون على الحياد؟ –لا حياد في مجتمع بلا عدالة(...)كلّ عمليّة حياد هي مشاركة في عمليّة قتل يقوم بها ظالم ما ضدّ مظلوم ما..الأكثريّة الصّامتة هي الأكثريّة المجرمة...إنّها تشكّل إغراءً لا يُقاوم لممارسة الظّلم عليها...إنّها هي**

[1]– ليندا عبيد: جدل الإبداع والسّلطة: الأدب النّسوي (خارج الجسد) أنموذجا، ص227-228.

[2]– المرجع نفسه، ص227.

الّتي تثير غريزة الشّرّ في نفوس الذّئاب البشريّة...المُسَالَمَة هي تحريض على القتل»[1]؛ فالصّمت عند "غادة السّمان" ليس معناه المسالمة، وإنّما هو نوع من الاستسلام، والخنوع الّذي من شأنه تحريض السّلطة أكثر على ممارسة ظلمها وطغيانها، عن طريق التّضييق على الأفراد، بأن تحرمهم من كثير من حقوقهم، لاسيما منها حقّ التّعبير عن الرّأي، وأيضا من خلال العمل على تغييب وعي الجماهير، ومحاربة كلّ مبادرة فرديّة من شأنها تغيير الوضع القائم؛ باسم الثّورة والنّضال، أو باسم الدّين، أو باسم السّياسة، أو بدعوى النّظام ومحاربة الفوضى، فـ«**السّلطة تنزع دائما نحو "توسيل" جميع القيم الممكنة لتبرير طموحها، وتوسيع مضمونها الاستحواذيّ، الّذي يجعلُها شاهدا على وجود الظّواهر وكفيلا بمصائرها، ورقيبا على تحوّلاتها، وأكثر ما تتوسّل به السّلطة في مجرى هذه الصّلات دعوى "النّظام"، وعليها تَبْنِي خطابها المشرّع "للمؤسّسة" في بعدها الواحد، والمعتدّ "بالحقيقة" في مفهومها الامتلاكيّ لا التّقاسميّ**»[2]؛ فقد ظلّت هذه السّلطة تحتكر الرّأي العامّ لصالحها، توجّهه كيفما تشاء رافضة كلّ رأي يُخالفها، ومغلقة كلّ أبواب النّقاش أو الحوار مع رعيّتها؛ إذ تقول الكاتبة على لسان بطلتها "زين الخيّال" في "فسيفساء التّمرّد"، وهي تقف باكية على أسوار دمشق، تقتفي آثار جثمان والدها على الحدود اللّبنانيّة–السّوريّة، بعد أن أغلق مسؤولون في دمشق كلّ الأبواب أمامها، وأعلنوا بأنّها بنت فاسدة، فقط لأنّها تريد أن تعبّر عن فكرها بالكتابة، وتطالب بحريّة التّعبير، وحقّ الاختلاف في الرّأي: «**أبكي على رؤوس أصابع دموعي...أغسل الحدود السّوريّة–اللّبنانيّة بدموعي(...) ثمّة نار تشتعل في قلبي وأردّد: "يا نار كوني بردا وسلاما"(...) أهبط من سيّارتي وأقرع أبواب السّور، وأنا أصرخ تحت المطر: "افتحي يا ماما" ولا من مستجيب..."افتح يا وطني...افتح يا سمسم" ما هذا السّور بلا نافذة، وبلا باب وبلا شرفة لحوار!** »[3]. فمن خلال هذا المقطع تنتقد "غادة السّمّان" طبيعة السّلطة في بلدها "سوريا"، القائمة على نظام الحزب الواحد، أي

[1]– غادة السّمّان: كوابيس بيروت، موقع: Akhawia. net، ص41-42.

[2]– محمّد بن عيّاد، ومجموعة من الباحثين: الكتابة والسّلطة (أعمال المؤتمر الدّولي الثّالث 12-14مارس2014) جامعة مولاي إسماعيل مكناس، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015، ص11.

[3]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص196-197.

أنّها قائمة على تكريس أحاديّة الرّأي والقرار؛ ورفض مبدأ الدّيمقراطيّة والتّعدّد، أو الحوار والاختلاف في الرّأي؛ فهذه السّلطة «**هي الوجه الآخر للتّعيين المباشر، والأحاديّة والخطاب المفرد الّذي يرفض التّعدّد في المعاني والألوان والخطوط. وهذا أمر تفسّره طبيعة السّلطة ذاتها، فآليّات التّحكّم تحتاج إلى أصل دائم به تتحدّد في الزّمان وفي المكان، وإليه تلجأ حين يُحاصرها التّعدّد والتّنوّع من كلّ الجوانب. فلهذا تكره السّلطة في الألوان مشتقّاتها وتدرّجها، وترفض في الخطوط منحنياتها وتعرّجاتها، وتمقت في الكلمات ما يوحي بالتّعدّد في الإحالات والدّلالات، وتنحاز إلى الواحد والمفرد**»[1]؛ أي أنّها تنحاز إلى ما يكرّس سطوتها وطغيانها الدّائميْن على الرّعيّة. وهذا ما جعل "غادة السّمّان" تتبنّى منظورًا سرديًّا مبنيّا على الحوار وتعدّد الأصوات، لتضرب من خلاله الخطاب السّياسيّ الأحاديّ المتسلّط، الّذي احترف قمع كلّ الأصوات المخالفة لصوته، والتّنكيل بأصحابها؛ «**فالخروج من دائرة "الواضح" و"الجليّ" و"المرسوم" و"المحدّد سلفا" خروج عن طوع السّلطة وتهديد لأمنها، فالسّلطة باب موصد في وجه المعاني الثّانية، لذلك فهي لا "تستعير" ولا "ترمز" ولا "توحي"، إنّما تحتمي بالمباشر والواحد والبسيط**»[2]. وهكذا، تَعتبرُ السّلطةُ الخطابَ الأدبيَّ، أي خطاب المثقّف عدوّا لدُودًا يتربّص بها، فتضعه نصب أعينها، وتجعله تحت رقابتها المستمرّة، تحاول معه بكلّ الوسائل لإخضاعه، وضمّ صوته إلى صوتها، فإن لم تُفلِح معه، وأصرّ على عنادها ومعارضتها، فإنّها تلجأ مباشرة إلى التّصفية الجسديّة، وفي مثل هذه الظّروف، يضطرّ المثقّف إلى حياة الغربة والتّشرّد، ليُسمِع صوته الّذي ظلّ مقموعا من هناك، فإنتاج الخطاب مثلما افترض "فوكو": «**هو في نفس الوقت إنتاج مراقَب، ومنتقى، ومنظّم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات الّتي يكون دورها هو الحدّ من سلطاته ومخاطره(...) إنّنا نعرف جيّدا أنّه ليس لدينا الحقّ أن نقول كلّ شيء، وأنّنا لا يُمكن أن نتحدّث عن كلّ شيء في كلّ ظرف، ونعرِف أخيرا ألّا أحد يمكنه أن يتحدّث**

[1]- سعيد بنكراد: مسالك المعنى (دراسات في الأنساق الثّقافيّة)، منشورات الزّمن، الرّباط-المغرب، دط، فيفري2015، ص59-60.
[2]- المرجع نفسه، ص64.

عن أيّ شيء كان. هناك الموضوع الّذي لا يجوز الحديث عنه، وهناك الطّقوس الخاصّة بكلّ ظرف»[1]، ولما كان ذلك كذلك، فإنّ الكاتبة "غادة السّمّان" قد أعلنت تمرّدها على السّلطة المجتمعيّة بكلّ تحدّ، فخاضت في كلّ الطّابوهات من جنس ودين وسياسة، مستعينة في ذلك بثقافتها الواسعة، وبطاقتها التّخييلية الفيّاضة العصيّة عن كلّ ترويض؛ فهي كعادتها في كلّ أدبها تكسر «**حجب "التّابو" والمحرّمات الموروثة من العصور الظّلاميّة القديمة، والّتي شكّلت قيدا على حرّية الإنسان، وشلّت حركيّته الاجتماعيّة والفكريّة والمسلكيّة**»[2].

وهذا التّمرّد –في حقيقته– هو عبارة عن ردّة فعل قويّة على معاناة المرأة النّفسيّة، والجسديّة في مجتمع تسيطر عليه أنساق ثقافيّة خطيرة؛ إذ نلمس عبر كلّ أعمال الكاتبة –الرّوائيّة منها والقصصيّة– ذلك التّحدّي، وتلك الصّرخة القويّة في وجه المجتمع الذّكوريّ؛ ففي "ليلة المليار" تقيم "دنيا ثابت" معرضها الفضيحة، ويشجّعُها على ذلك، ويقف بجانبها المثقّف والمناضل "أمير النّيلي". وهي بذلك تتحدّى مجتمعا بكامله، بأعرافه وتقاليده، وتتساءل «**لماذا رَسْمُ الرّجال للنّساء عاريات فنّ، والعكس فضيحة؟**»[3]. وهكذا، تتفنّن "غادة السّمّان" في توظيف الرّموز المختلفة للتّعبير عن موقفها من المجتمع الذّكوريّ، وسُخطها عليه؛ فما تعجز الكلمات عن قوله، تقوله الألوان والأشكال؛ «**فالوجود شكل ولون وكلمات، وعن قارّات الوجود هذه، تنبثق الدّلالات، واستنادا إليها تُصاغ القيم، وداخلها ينتصِب الإنسان كائنا ثقافيّا مميّزا عن الطّبيعة فاعلا فيها، ووحده الإنسان يدرِك سرّ هذا التّرابُط، لأنّه وحده المنتِج للمعاني، ووحده المستهلِك لعوالِم الرّمز وإحالاته**»[4]؛ فلُغة الرّسم والألوان والأشكال أبلغ تعبيرًا، وكلُّ ما استطاع الإنسان التّعبير عنه بلُغة الكلام، يظلّ ضئيلا جدّا أمام ما عجز، وسيظلّ عاجزا عن قوله. فما عجزت "دنيا ثابت" عن قوله بلُغة الكلام، عبّرت عنه بلغة الرّسم.

---

[1]– ميشيل فوكو: نظام الخطاب، تر: محمّد سبيلا، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت–لبنان، ط1، 1984، ص4.

[2]– وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص5.

[3]– غادة السّمّان: ليلة المليار، منشورات غادة السّمّان، بيروت–لبنان، ط4، 2014، ص125.

[4]– سعيد بنكراد: مسالك المعنى (دراسات في الأنساق الثّقافيّة)، ص65.

وفي "فسيفساء التّمرّد"، تتساءل"غادة السّمّان" على لسان بطلتها"زين الخيّال": «**لماذا يخون الرّجال؟ بل لماذا يخون الزّوج امرأة عشقها، وحارب معها للزّواج منها؟(...)ويخونها ربّما مع من لا يعرفها بل ألقتها المقادير في دربه..وبالذّات مع من لا يعرفها؟(...) ولماذا لا أجرؤ لا أنا، ولا من كتبن قبلي على تجريب ذلك لتكتب عنه على الأقلّ، أو لتستمتع به كالرّجال دونما قناع الرّسم والكتابة؟ لماذا لا نُقدِم كالذّكور أو بعضهم على خيانة عارية بلا أقنعة، كلّها وفاء لصراخ الجسد المكمّم؟**»[1]؛ إذ تطرح لنا الكاتبة من خلال هذا المقطع، قضيّة خيانة العشرة الزّوجيّة، وما تسبّبه من معاناة نفسيّة للمرأة، هذه القضيّة الّتي تفشّت في المجتمعات العربيّة—اليوم- على غرار المجتمعات الغربيّة. وتتساءل الكاتبة عن مقدار المتعة الّتي سيجنيها الرّجال من وراء ذلك، ولماذا لا تقدم المرأة على معاملة الرّجل بالمثل؟ وحتّى وإن أصبحت هذه القضيّة—اليوم- عامّة بين الرّجال والنّساء، فإنّ الأمر الّذي لم يتغيّر ولن يتغيّر، هو أنّ المجتمع دائما وأبدا يجد المبرّرات كلّها للرّجل، وفي المقابل يتمّ اتّهام المرأة، وإلقاء كلّ المسؤوليّة عليها، وذلك من منطق الحكم على المرأة بأنّها غاوية، فقد تمّت إدانة هذه المرأة في كلّ الشّرائع تقريبا، لاسيما منها تلك العقائد القائمة على العهد القديم، أي على المعتقد التّورايّ القائم على "الثّمرة المشتهاة" المحرّمة؛ فـ«**وفقا لتأويلات العهد القديم كافّة، اللّاهوتيّة والفلسفيّة، فإنّ واقعة الثّمرة المشتهاة رمز لقيام الرّجل والمرأة بالعمليّة الجنسيّة. وقد مارساها بوعي وبقصد الحصول على المتعة. وبما أنّ الرّبّ قد حظر على الإنسان تذوّق الثّمرة المشتهاة، فإنّ الاتّحاد الجسديّ لآدم وحوّاء قد أدانته العقائد القائمة على العهد القديم؛ إنّه الخطيئة الأصليّة و"الزّلّة"**» [2]. فقد تمّ اعتبار المرأة هي السّاقطة الأولى، مدفوعة بالحيّة، «**وهي دلالة رمزيّة بين حوّاء الّتي اشتقّت من حيّ، والحيّة رمز الخبث والدّهاء، فكلتا اللّفظتيْن تنضويان تحت جذر واحد "حيّ"**» [3]،

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص99-100.

[2]- وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص10.

[3]- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، دط، 1974، ص74.

أمّا الرّجل، فاعتبر هو الضّحيّة مدفوعا بإغراء المرأة "حوّاء"، وخاضعا تحت تأثير إغوائها[1]. وحسب الصّياغة التّوراتيّة، فإنّ «**خروج آدم من الجنّة(...) سببه المرأة، لذا حُمِّلَت خطيئة البشريّة، فلولا حوّاء لم تخن أنثى زوجها الدّهر كلّه**» [2].

ومن هذا المنطلق، ظلّ المجتمع يحتقر المرأة، ويُحمّلها المسؤوليّة عن كلّ خطيئة تقع، بل إنّ المجتمعات العربيّة قد أكّدت على ما ذهبت إليه تأويلات العهد القديم، من خلال الاستشهاد بقصّة سيّدنا يوسف—عليه السّلام- مع "زليخة"، الّتي راودته عن نفسها، كما جاء في سورة يوسف، قوله تعالى: **{وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ (23)}**[3]، وهذا ممّا ساهم في ترسيخ الأنساق الثّقافيّة أكثر وتمكينها. ولأنّ الكاتبة بدورها خاضعة لفعل النّسق الفحولي، فإنّها قد لجأت إلى الكتابة بمنطق الحلم، من أجل الرّدّ على خيانة الرّجل؛ فنجدها في "فسيفساء التّمرّد"، تستيقظ على حلم، رأت فيه نفسها وهي تجرّب تلك العلاقات بين الرّجال والنّساء، وقد استبدّت بهم اللّحظات العابرة:«**ذلك الحلم ما زال يجرّني إلى شهوة التّجربة. ترى هل للجسد مُتعات استثنائيّة مع الّذين لا نعرفهم لكنّهم يجتذبوننا كمخلوقيْن في الغابة أيّام ما قبل اختراع اللّغة؟ وهل الفريسة هي الصّيّاد أحيانا؟ وهل من أساليب الفريسة ألّا يعرف الصّيّاد ذلك ليستمتع بصيده الموهوم، وتستمتع هي (الفريسة) مرّتيْن: بلذّتها وباللّعبة؟ وهل أكتب داخل رأسي أم أنّني أحيا؟ وهل سيُمكنني في المستقبل الفصل بينهما؟**»[4].

فحتّى تتحرّر الكاتبة من الرّقابة الاجتماعيّة، فإنّها قد لجأت إلى الكتابة بمنطق الحلم والكوابيس، أين تستطيع أن تطلق العنان لمكبوتاتها ورغباتها، وتردّ على الرّجل بالمثل، هذا المثل الّذي لا تستطيع أن تقوم به على أرض الواقع، وحتّى لو قامت به، فستكون هي الضّحيّة دائما. فنجدها تحاسب نفسها حتّى على مجرّد الحلم، وصارت الأصوات

[1]- ينظر: وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص(10-12).

[2]- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص74.

[3]- سورة يوسف (الآية: 23). وللاستزادة ينظر: سورة يوسف (الآيات (23-28)).

[4]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص101.

تتداخل داخل رأسها: «**صوت: لم أفعل شيئا..كنتُ أكتب..ولكن صار بوسعي أن أغفر خيانة رجلي..شرط أن يعترف بحقّي أنا أيضا في خيانته. صوت: فَعَلْتِ كلّ شيء قبل أن تقومي بكتابته..لقد كُنتِ هناك، في كهف عامر قبل أن تعودي راكضة للتّطهّر بالكتابة، وللتّنصّل من فعلتك بذريعة أنّك كاتبة، لا تميّزين بين أفعالك، وأفعال أبطالك**»[1]. وعلى الرّغم من أهمّية هذه التّقنيّة "توظيف الحلم" في تفعيل عمليّة السّرد، وجعلها أكثر إثارة وغواية، ذلك أنّ «**الحلم يُخصِّب الحدث الرّوائي، وفق معطيات الكينونة الأنثويّة، بوصفها ذاتا تبحث من خلال السّرد عن أسئلة الأنثى، ومنظورها المغاير في بحثها عن الحقيقة داخل ذاتها، وداخل جسدها، حيث تبدأ العلاقة بين الذّات السّاردة ونفسها، ثمّ علاقة الذّات بالمجتمع، والوجود ككل**» [2]. فإنّ لجوء المرأة الكاتبة إلى الحلم هو نوع من الهروب من الواقع، ومن قيوده الّتي تحرّم عليها البوح بمشاعرها أو رغباتها، فقد «**ساعد الحلم المرأة في تجاوز العتبات الممنوعة، كما ساعد في اختراق المتوارث من العادات والتّقاليد والأعراف، فكان أفق انفتاح على المشاعر الأنثويّة، والرّغبات الجنسيّة المنطلقة من أسرها، تجد في التّخييل الذّاتي مرتعا خصبا لتغذية السّرد وتفعيله**» [3]. ولو بحثنا في أسباب هذه الظّاهرة لوجدناها نفسيّة بالدّرجة الأولى؛ فقد أصبحت المرأة العربيّة كما الغربيّة تعيش فراغا عاطفيّا كبيرا، وحالة من الكبت الخطير، الّذي يتحوّل في كثير من الأحيان إلى ممارسة للجنس على أوسع نطاق، وهو ما تعكسه لنا حالة الانفصام الحادّ بين الواقع والحلم، وبين الوعي والرّغبة، وبين الماضي والحاضر، وبينها (أي بين الكاتبة الحقيقيّة) وبين ساردها، وأبطالها وشخوصها، فقد لجأت المرأة في كتاباتها إلى الحفر في الباطن والعميق عن طريق الكتابة بمنطق الحلم والكوابيس، وعن طريق التّداعي، والتّذكّر، والبوح الذّاتي حتّى تعبّر عن رؤيتها للواقع (الخارج)، من خلال الدّاخل (استيهامات الذّات في الحلم واليقظة)، فهي تريد أن تقول: إنّه إذا كان هذا الرّجل يرى في خيانته لزوجته حقّا من حقوقه، وليس من حقّها

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص103.

[2]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في حركيّة السّرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص200.

[3]- المرجع نفسه، ص201.

الاحتجاج عليه؛ فعليه إذن أن يعترف لها –هي أيضا– بهذا الحقّ؟ !. وذلك ليس من أجل أن تخونه هي أيضا، ولكن من أجل أن يكفّ هو عن خيانتها.

2– "فسيفساء التّمرّد" وانتهاك المحظور السّياسي:

مثلما عوّدتنا "غادة السّمّان" دائما على كتاباتها المتمرّدة والجريئة، فإنّها وفي هذه الرّواية بالذّات، تعلِن تمرّدها مباشرة عبر العنوان، كأوّل عتبة من عتبات النّصّ: "يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)"، إذ تخاطب مدينتها الأمّ في الفصل الأخير من الرّواية، قائلة على لسان بطلتها السّاردة: "يا وطني الحبيب لماذا تشرّدني؟"؛ فقد أصدر مسؤولون ذات يوم حكما غيابيّا بحقّها، يقضي بسجنها ثلاثة أشهر، تقول "غادة السّمّان":«**صيف 1966، توفيّ والدي، حُكِمت بالسّجن ثلاثة أشهر غيابيّا، لأنّني من حملة الشّهادات العالية بسوريا، وغادرتها دون إذن. تمّ إبلاغي النّبأ وكنت في لندن، تمّ طردي من عملي الّذي كنت أعتاش منه بمراسلة إحدى المجلّات اللّبنانيّة. ولم أبلّغ بذلك رسميّا، لأسباب شخصيّة انتقاميّة، وقع بيني وبين ما تبقّى من أسرتي قطيعة عائليّة، سببها (الرّسميّ) تافه، وسببها الحقيقيّ هو رغبتي بالاستقلال التّامّ والحرّيّة**»[1]. وعليه، فقد عاشت الكاتبة حياة متمرّدة تتشابه إلى حدّ التّطابق أحيانا مع قصّة بطلتها "زين الخيّال"، فنشأتها يتيمة في مجتمع شديد الانغلاق، وقصّتها مع "غزوان" الشّاب الفلسطيني، بعد طلاقها من "وسيم" تتشابه كثيرا مع قصّتها و"غسّان كنفاني"*.

---

[1]– باولا دي كابوا: التّمرّد والالتزام في أدب غادة السّمّان، دار الطّليعة، بيروت–لبنان، 1992، ص23، نقلا عن وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص6.

*– كاتب فلسطيني مشهور، ولد في عكا شمال فلسطين، في التّاسع من نيسان عام 1936، وعاش في يافا حتّى أيّار 1948، حيث أجبر على اللّجوء مع عائلته إلى لبنان ثمّ إلى سوريا. عاش وعمل في دمشق ثمّ في الكويت، وبعدها في بيروت منذ 1960 أين اشتغل بمجلّة الحريّة النّاطقة باسم الحركة القوميّة العربيّة، وكان مسؤولا عن القسم الثّقافي فيها، ثمّ أصبح بعدها رئيس تحرير لجريدة المحرّر اللّبنانيّة، الّتي أصدر فيها ملحقا خاصّا بفلسطين، ثمّ انتقل بعدها للعمل في جريدة الأنوار اللّبنانيّة. وحين تأسّست الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين عام 1967، قام هو بتأسيس مجلّة ناطقة باسمها وهي "مجلّة الهدف" الّتي ترأّس تحريرها، كما أصبح ناطقا رسميا باسم الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين. وفي 1972 استشهد في بيروت مع ابنة أخته لميس في انفجار سيّارة مفخّخة على أيدي عملاء إسرائيليّين. أصدر غسّان حتّى تاريخ وفاته ثمانية عشر كتابا، ومئات المقالات والدّراسات في الثّقافة والسّياسة وكفاح الشّعب الفلسطيني، وإثر اغتياله تمّ إعادة نشر جميع مؤلّفاته بالعربيّة في طبعات عديدة، كما جمعت رواياته وقصصه القصيرة ومسرحيّاته ومقالاته ونشرت في أربع مجلّدات. ينظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ghassan_Kanafani سبتمبر 2018.

وتتأكّد لنا هذه الرّؤية في الفصل الأخير من الرّواية؛ أين تتلاشى "زين الخيّال" البطلة لتظهر "غادة السّمّان" الكاتبة بوضوح على الورق، وهي تصف لنا عودتها وراء نعش والدها الّذي توفّي في إجازته الأخيرة إلى بيروت، وكيف وقفت تودّعه على الحدود اللّبنانيّة السّوريّة؛ لأنّها -في الحقيقة- لا تستطيع الوقوف على قبر والدها في دمشق أو زيارته، فتصرخ بوطنها: «**أنت علّمتني رفض الذّلّ على طول تاريخك مع الفاتحين، فلماذا تريد أن تذلّني الآن؟ لا يا وطني الحبيب، لن تجرّني من عنقي ككلب صغير...أريدك أن تحبّني وتحترمني..لا أن تعاملني كقاصر..أو كمجرم عليه أن يقوم هو بإثبات براءته. أريد أن أغادرك حين أشاء، وأعود إليك حين يحلو لي. ادعميني يا دمشق. فأنا أكاد أهوي...ادعَمْني يا زقاق الياسمين...يا الجامع الأُمَوي (...) يا جبل قاسيون..فأنا صخرة منك وفيك** (...)»[1]. فهذا المقطع يعبّر عن مأساة حقيقيّة عاشتها الكاتبة بعيدا عن أرض الوطن، وقد احترقت شوقا إليه، بعدما تيقّنت من استحالة العودة إليه؛ فبعد وفاة والدها عام 1966، الّذي تزامن مع صدور قرار سجنها، ظلّت الكاتبة متنقّلة خلال الفترة ما بين (1966-1969) بين فنادق لبنان، ومختلف البلدان الأوروبّيّة، ممّا كان له بالغ الأثر على شخصها، ودافعا قويّا لمواصلة مشوارها؛ فهي لم تعد إلى سوريا حتّى بعد صدور قرار العفو عنها عام 1970، وقد تزوّجت في أواخر السّتينيّات من الدّكتور "بشير الدّاعوق" صاحب دار الطّليعة، وأنجبت معه ابنها الوحيد "حازم"، وقد كان زواجهما آنذاك بمثابة الصّدمة لكلّ من يعرفونها، نظرا لما بينها وبينه من اختلاف في الطّبائع الشّخصيّة، ففي حين كانت "غادة" من رائدات التّحرّر، كان "بشير الدّاعوق" ينحدر من أسرة بيروتيّة عريقة محافظة، كما كان بعثيّ الانتماء، وظل كذلك إلى غاية وفاته في 2007، وهو يصارع مرض السّرطان الخبيث.

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص198.

وهكذا أثبتت "غادة السّمّان" للجميع بأنّ المرأة الكاتبة، والمبدعة بإمكانها -أيضا- أن تكون زوجة وفيّة ومخلصة، تقف إلى جانب زوجها حتّى آخر لحظة من حياته[1]. وكانت وجهة بطلتها "زين الخيّال" في هذه الرّواية إلى بيروت عاصمة الحرّيّة آنذاك. والّتي تبدو -منذ البداية- مسكونة بامرأة أخرى، لها صوت قويّ ينبعث من أعماقها ليُسيطر عليها بالكامل؛ إنّه صوت كاتبة تملي عليها كتابة متمرّدة؛ وهو الشّيء ذاته الّذي عبّرت عنه من خلال صورة الغلاف الخارجيّ الخلفيّ للرّواية كإحدى العتبات النّصيّة، وهي تشهِر سلاحها الوحيد في وجه السّلطة، وهو أدبها (قلمها وأبجديّتها)؛ فالغلاف يحمل صورة لها بجسد أنثويّ ضعيف، قصير القامة، ولكنّه يحمل رأسا ضخما؛ أي فكرًا ضخما هو أدبُها. وأمّا الوداع الّذي عبّرت عنه الكاتبة من خلال العنوان: "يا دمشق وداعا"، فيظهر لنا من خلال صورة الغلاف الأماميّ وهو يحمل صورة صبيّة صغيرة بأعين حزينة، وقد أنزلتها نحو الأرض، دلالة على عدم الرّجوع، وهي تلتفت بظهرها مخلّفة وراءها مدينة بكاملها، وقد حال البحر بينها، وبين تلك المدينة الّتي ظلّت تحملها "غادة السّمّان"، وتحمل قضاياها بفكرها وروحها. فـ"غادة السّمّان" حين تكتب، لا تكتب لمجرّد الكتابة كفنّ وإبداع، وإنّما من أجل طرح قضايا بعينها، فخطابها خطاب ناقدٍ عارف بالواقع، واعٍ بما هو كائن، وما يجب أن يكون: «**أشعر بتنامي تيّار جديد شعاره: "من ليس معنا فهو ضدّنا". ولذلك عقاب، وبالتّالي فكلّ فرد متّهم حتّى يقوم هو بإثبات براءته بالانتماء إلى: "الحزب". فنحن أو لا أحد. لا أدري كيف أقول لهم إنّني أريد الاحتفاظ بحقّي في الحرّيّة، في موافقتهم تارة، ومناقشتهم أو رفض أفعالهم مرّات**»[2]. فقد خاضت "زين" حربا متعدّدة الجبهات، والقضايا: «...**حربها مع الشّيخ شفيق و"أزلامه" المتمرّدين المراهقين الّذين أهدروا دمها...وحربُها مع طبقتها "البورجوازيّة" الّتي زعم الملازم ناهي أنّها تنتمي إليها، من دون أن يدري شيئا عن كفاح جدّتها ووالدها من أجل العيش (...) لم يكن في سلوكها وأبجديّتها ما**

[1]- للاستزادة ينظر: الموقع الرّسمي للكاتبة على الشّبكة العنكبوتيّة، وصفحة "غادة السّمّان" على موقع أبجد، وصفحة "غادة السّمّان" على اقتباس.

[2]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص129.

يُرضي الجدانوفيّين*..ناهيك عن حربها مع بعض أهل زقاق الياسمين في البيت الكبير وغيره(...) وحربها مع الرّجعيّين والثّوريّين على السّواء، الّذين وجدوا رغبتها في الحرّيّة فوق طاقة "خطوطهم الحمر" المرسومة للمواطن الآدميّ (وحريمه).. وحروبها الأخرى(...) فهي لا تريد الحزب دينا بديلا، وترفض أيّة ممارسة دكتاتوريّة للثّوريّين، وتجدُها مرادفة للممارسات الّتي تزعم التّدين لتدجين المواطن »[1]. إذ تكشف لنا الكاتبة من خلال هذا المقطع عن ذلك الجانب المظلم للسّلطة السّياسيّة في بلدها (سوريا)، وعن ممارساتها القمعيّة سعيا منها لتدجين الأفراد وإخضاعهم، وكبح طاقاتهم. فإذا كان الوجه الظّاهر لهذه السّلطة « **يتّخذ وضع "السّرّ اللّطيف" تجري به السّلطة في كلّ مفاصل "المؤسّسة" مبدأً أو طريقةً أو مقاصدًا** »[2]، فإنّ الوجه الآخر للسّلطة –أي الوجه المضمر– عبارة عن « **"فعل قهريّ" يتصوّر كلّ اختلاف عن "تعاليم" السّلطة "مروقا" أو"جموحًا" يقتضي "المبادرة إلى الكبح" أو"التّفضّل بالصّفح"؛ حفاظًا على "أسطورة النّظام" الضّامنة لمكاسب "المهيمن الغالِب" والمُديمة لمصالحه المتواردة** »[3]؛ فالكاتبة وعبر بطلتها المتمرّدة "زين الخيّال" تعرض لنا موقفها صراحة من هذه السّلطة، كما تكشِف لنا عن ألاعيبها الخطيرة، وعن محاولات التّدجين الّتي يبدو أنّها قد تعرّضت لها شخصيّا، تقول الكاتبة « **معظمهم حاول تدجينها وترويضها وفشل، ونجحت هي خلال سنتيْن من الكتابة في**

*– نسبة إلى "جدانوف أندري ألكسندروفيتش" (1896–1948): رجل سياسة سوفياتيّ وصاحب أطروحة الكتلتيْن (الكتلة الشّرقيّة–الكتلة الغربيّة)، من الّذين ساهموا في التّشدّد الإيديولوجي في العهد الستاليني في الفترة: 1945–1953، مهندس الحلف الجرماني السّوفياتي (1939) وصاحب المشروع المعروف باسمه بعد الحرب، تنبّأ "جدانوف" بالصّراع بين المعسكرين الشّرقي والغربي، فطرح مبدأه المشهور (مبدأ جدانوف)، والّذي ينصّ على تسخير كلّ الإمكانات الفنيّة والإبداعيّة لمواجهة الثّقافة البورجوازيّة الغربيّة، فضلا عن توفير الدّعم اللّامحدود للأحزاب الشّيوعيّة في العالم. كما كان "جدانوف" يمتلك ثقافة موسوعيّة لدرجة أنّ أفكاره اعتبرت تيّارا بحدّ ذاتها، وسمّيت بـ"الجدانوفيّة" وتعدّ من الإضافات المهمّة للأدبيّات الماركسيّة، إلّا أنّه تمّ التّخلّي عنها بعد وفاة ستالين. فقد سعى "جدانوف" إلى وضع كلّ إبداع فنّي وأدبي أو فكري في خدمة الحزب الشّيوعي، وانتشرت هذه النّظرية في نهاية العشرينيّات من القرن العشرين، بالتّزامن مع بروز السّياسات الثّقافيّة الفاشيّة لاسيما في إيطاليا وألمانيا، والّتي كان هدفها الرّئيس دائما هو محو حريّة الفكر والإبداع. فقد كان الأمر بالنّسبة إلى "جدانوف" واضحا تمام الوضوح؛ فهو يرى أنّ العالم الغربي الرّأسمالي تحكمه بورجوازيّة سارقة حقّقت ثرواتها من استغلال النّاس، ووسائل الإنتاج. وبالتّالي يجب محاربتها عن طريق الفنّ المكرّس على طول الخطّ لمدح كلّ القوى الّتي تحاربها، وإمّا سوف يتقرّر أنّه حليفها وجزء منها، وهكذا تمّ تسليط القمع والنّفي والقتل والسّجن على كبار المبدعين، ناهيك عن إرسال البعض منهم إلى المصحّات العقليّة. ينظر: https://fr.wikipedia.org/wiki/Andre%C3%AF_Jdanov. أفريل 2018.

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص192.

[2]– محمّد بن عيّاد، ومجموعة من الباحثين: الكتابة والسّلطة، ص11.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

الحصول على إجماع مطلق ضدّها تقريبا، ورفض ما تمثّله(...) وهكذا اتّفق الثّوار، والرّجعيّون على أنّ سوريا ليست بحاجة إلى "بنت متمرّدة" مثلها...»[1]. فهي تعتبر اتّفاق كلّ من السّلطة السّياسيّة والدّينيّة ضدّها، هو قمّة النّجاح الّذي كانت تصبو إلى تحقيقه، وهو التّعبير بكلّ حرّية عن رأيها، ورفضها لمنطق الحزب الواحد، ومنطق التّحكّم والإخضاع، والتّدجين باسم الدّين، أو باسم العادات والتّقاليد. إذ تصف لنا "غادة السّمّان" ما تعرّضت له بسبب كتاباتها من خلال بطلتها "زين الخيّال"، الّتي أُصدِر بحقّها حكم يقضي بسجنها من طرف السّلطة السّياسيّة، الّتي يمثّلها شخص الملازم "ناهي" (الآمر النّاهي)، وآخر يقضي بإهدار دمها من طرف السّلطة الدّينيّة في بلدها، الّتي يمثّلها "الشّيخ "شفيق" وأزلامه، الّذين تصفهم بالمراهقين للتّعريض بهم، والتّهكّم عليهم؛ فمن خلال ذلك الحوار الّذي دار بين "زين"، وزميلها الصّحفيّ، والشّاعر "علوان"، تكشِف لنا الكاتبة عن ذلك الفساد الّذي لحق بأجهزة الدّولة في بلدها سوريا، وكلّه بسبب الصّمت: « **سألها علوان: لماذا كنت عدوانيّة هكذا مع الرّفيق كامل؟ – لأنّني أغلي غضبا..."رفيقُك" ناهي يُريد منّي الذّهاب إلى مكتبه اللّيلة في العاشرة ليلا. نعم ليلا...ليُعطيني " إذنًا بالسّفر" إلى بيروت لأتابع دراستي هناك. – لا أصدّق** » [2]. إذ يعبّر هذا المقطع عن تلك الممارسات الحقيرة لبعض أجهزة السّلطة بسوريا، الّتي مثّلت لها الكاتبة بشخص الملازم "ناهي"، وقد اختارت له اسما يناسب دوره كطاغية ومتجبّر، يستغلّ نفوذه ومنصبه من أجل الحصول على مكاسب جنسيّة حقيرة. هذا ناهيك عن صفقات التّزوير، وبيع الأدوية الفاسدة منتهية الصّلاحيّة: «**يثرثر أهل دمشق عن صفقاته...سيشتري شركاؤه من الفاسدين من أبناء بعض الأسر العريقة أدوية منتهية الصّلاحيّة، ويضعون عليها تاريخا مزوّرًا وتباع للمرضى..وحتّى تطعيم الأطفال لم ينج من تزويرهم(...) يدفعون بالصّحافيّين ناهيك بالشّعراء إلى كتابة المدائح تمجيدا بهم وبالحزب الأوحد، وذلك يساهم في تكوين طبع خطر لديهم هو "العزّة في الإثم"...إثم أحاديّة الحقيقة والعظمة الموهومة..(...) إنّهم يؤذون الثّورة...ويُربّون لدى أمثال ناهي وهم العظمة، وبالتّالي**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص192.

[2]– المصدر نفسه، ص142.

دكتاتوريّة الانفراد بالقرار(...) إنّه ببساطة وغد يحاول استغلال منصبه لمكاسب جنسيّة أو ماليّة أو انتقاميّة أو شخصيّة» [1]. ونلاحظ بأنّ "غادة السّمّان"، وعلى الرّغم من أسلوب الخرق والكسر الّذي طغى كثيرا على أدبها، فإنّها قد لجأت إلى تدعيم هذا الخرق بأسلوب الحذف والإضمار من حين لآخر، ولعلّ مردّ ذلك هو الاستعاضة عن إيراد المشاهد الإباحيّة، وغيرها من المحظورات باستعمال نقاط الحذف الدّالّة على وجود فراغ يستلزم من القارئ ملأه أو تأويله؛ عن طريق استحضار مختلف السّياقات الّتي أدّت إلى فعل الكتابة، فإنتاج الخطاب كما ذهب "فوكو" إنتاج مراقب ومنتقى، ممّا يفرض على صاحبه الابتعاد عن لغة الوضوح والمباشرة، وأيضا لتترك للقارئ الفرصة لكي يشاركها فعل الكتابة، كما تدفعه إلى تقصّي الواقع الفعليّ من حوله حتّى يكتشف بذاته زيف هذا الواقع وانحطاطه، فهي تقصد إلى أنّ الواقع المعاش أكثر قبحا وانحطاطا، وأسوأ بكثير ممّا يبدو عليه في عالم الرّواية.

وعليه، فالكاتبة ومن خلال شخص الملازم "ناهي" تنتقد بشدّة السّلطة السّياسيّة في بلدها سوريا، وتصفها بالدّكتاتوريّة؛ ذلك أنّ نظام الحزب الواحد، ومثلما كرّس الأحاديّة في الرّأي والقرار، فإنّه قد كرّس معها الظّلم والطّغيان، وربّى لدى أصحاب السّلطة "وهم العظمة"، أي بعبارة أخرى تمّ تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (الزّعيم) الموروثة عن عهد الظّلمات. كما تنتقد الكاتبة -وبشدّة أيضا- النّظام الاشتراكيّ الّذي قد جاء -من المفروض- لتحقيق العدالة الاجتماعيّة، قائلة: «**فالاشتراكيّة عنده تعني استبدال طبقة ثريّة بأخرى مُفلسة، تحتلّ مكانها وتتابع ممارساتها، وتتحالف مع الفاسد منها، وشعبنا السّوريّ في معظمه كادح يحلُم بالرّغيف، والعلم لأولاده(...) لسانه يقول "الثّورة" لكنّه يعني "الثّروة" فهي هاجسه الوحيد.**»[2]. كما لم يفتها أن تصوّر لنا اندهاش الشّاعر "علوان" بما أخبرته "زين" عن صديقه الملازم "ناهي"، للدّلالة على خطورة هذا الصّنف من البشر، الّذين يلجأون إلى إقامة صداقات مع أشخاص طيّبين وموهوبين، من أجل دفع الشّبهات عنهم، والتّعتيم

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص142-143.

[2]- المصدر نفسه، ص143-144.

على حقائقهم، فعلى الرّغم من خوفها الشّديد، قرّرت "زين" أن تفضح ممارسات "ناهي" الحقيرة أمام صديقه "علوان"، متسلّحة بشعارها الّذي تقف من خلاله على أرض صلبة: «**أنا صخرة في قاسيون. لن يُخيفني ناهي. لن أُقبّل يده. سأفضحُه وليكُن ما يكون. نعم أنا مطلّقة، وذلك يُحتسب ضدّي كمواطنة..**(...) **أنا غبيّة أنا حمقاء..كيف أقترف ذلك كلّه، وجدّتي تكرّر: "العين لا تقاوم المخرز". لا. لست غبيّة. أنا صخرة في قاسيون...لا تخافي يا زين...لا..لستُ خائفة**»[1]، ونجد بأنّ الكاتبة وفي أثناء كشفها لألاعيب السّلطة السيّاسيّة في بلدها، فإنّها تعرض معها –جنبا إلى جنب– قضيّة المرأة، لاسيما منها المرأة المطلّقة الّتي ترمقها العيون في مثل هذه المجتمعات بنظرة سلبيّة جدّا، عوض أن تنظر إليها بعين العطف والإحسان. ولكنّ بطلتها المطلّقة "زين الخيّال"، وعلى الرّغم من خوفها من كلّ تلك الشّبهات، فإنّها قرّرت الحصول على إذن السّفر، متحدّية مجتمع "ماذا سيقول عنّا النّاس"، فطلبت من زميلها "علوان" مرافقتها، ليكون شاهدا على ما سيحصل بينها وبين "ناهي". وعند وصولهما اتّجهت "زين" إلى « **الممشى نصف المعتم صوب غرفة الملازم ناهي**(...) **تخلّف الشّاعر علوان عنها قليلا، كأنّ قدميْه لم تعودا تقدران على حمله أمام هول التّهمة الّتي تكاد تبدو حقيقة، وهكذا، سبقته زين إلى غرفة الملازم ناهي الّذي انقضّ عليها معانقا، وهو يقول: كنت أعرِف أنّك ستحضُرين..أعرِف أنّك تموتين للحصول على الإذن بالسّفر هذا..وكان يحمِل بيده الإذن بالسّفر فانتزعته منه وهو يضحك. وقبل أن تقول زين شيئًا، وهي تتملّص منه، قال الشّاعر علوان، الّذي وصل إلى مدخل الغُرفة، وعيناه لا تصدّقان ما يراه صارخا: لا يا رفيق...**(...) **وهجم على ناهي ليُبعده عنها**(...) **أمسكت زين بإذن السّفر. وانطلقت هاربة بسيّارتها...**»[2]. وهكذا، فضحت "زين" شخص الملازم "ناهي" أمام أقرب أصدقائه الّذين يثقون بأمانته، واستطاعت الحصول على إذن السّفر، وباشرت منذ اليوم التّالي بالإجراءات اللّازمة لمغادرة دمشق على رؤوس أصابعها، لأنّها تعرف جيّدا أنّ وغدًا حقيرًا مثله لن يتركها وشأنها، وسيظلّ يلاحقها.

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص144.

[2]– المصدر نفسه، ص145.

وبالفعل لم يتأخّر "ناهي" بالرّدّ على "زين" وإعلان الحرب عليها، بدءا بتلفيق التّهم الباطلة، الّتي هي من اختصاصه، ونشر الأكاذيب والادّعاءات حولها في الصّحف التّابعة له، بل إنّه قد أصدر أمرًا بمنعها من السّفر، وبترصّدها وإلقاء القبض عليها بتهمة التّجسّس لصالح ألمانيا الغربيّة.

وهكذا، فـ « **مهما بلغت سيطرة عقائديّة ما أو نظام اجتماعيّ ما من الاكتمال الظّاهريّ، فستكون ثمّة دائما أجزاء من التّجرُبة الاجتماعيّة لا يُغطّيانها ويُسيطران عليها. ومن هذه الأجزاء تنبُع في حالات كثيرة جدًا معارضة واعية للذّات وجدليّة معًا. وليس هذا على القدر من التّعقيد الّذي يبدو عليه. فمقاومة بنية سائدة تنبُع من وعي متصوّر، بل ربّما كان أيضا ناشِطًا من قبل أفراد وجماعات خارج تلك البنية وداخلها بأنّ بعض سياساتها مثلا خاطئة** »[1]. فقد عبّرت الكاتبة عن إيديولوجيّتها التّحرّريّة، الرّافضة للتّعصّبات الحزبيّة، بكلّ إرادة وتحد؛ لاسيما موقفها من حزب البعث الحاكم في بلدها سوريا، الرّافض للتعدّديّة الحزبيّة، ولكلّ رأي مخالِف لرأيه، قائلة: «**لقد تخلّصنا من الانتداب الفرنسي، ولن أرضى يوما بأن يصير الحكم الوطنيّ انتدابا استبداديّا..سأقاومه، وأتابع تعريتي لحقيقته وحقيقة أمثاله..أنا صخرة في قاسيون ولن يقتلعني أحد**»[2]. فهي تطالب بحقّها في الانتماء إلى دمشق، وحقّها في المواطنة الّتي حرمت منها، ممّا اضطرّها إلى حياة الغربة واللّاستقرار، مؤكّدة على عمق انتمائها إلى دمشق: «**ها أنا أتسلّق قاسيون من سفحه في الرّبوة..أصل إلى الصّخرة الشّاهقة الّتي يعرفها أهل الشّام من زمان، وقد كتب مجنون عليها: "اذكريني دائما"..وكتبت عليها يوم غادرت دمشق: "لا أنساك"..وها أنا أكتب عليها كلمة واحدة: "سأعود"...مهما طرت فوق القارّات، أنا صخرة في قاسيون وسأعود..**»[3]، مكرّرة هذه العبارة بشكل ملفت للانتباه عبر كلّ صفحات الرّواية.

[1]- إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص297.

[2]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص147.

[3]- المصدر نفسه، ص199.

3- "الرّواية المستحيلة" وانتهاك المحظور الاجتماعي/ خيار الكتابة وإعلان التّمرّد:

ليس غريبا أن نجد كلّ أبطال "غادة السّمّان" من المثقّفين، وبالتّحديد من الكتّاب؛ أي من الّذين اتّخذوا من الكتابة سلاحا في وجه السّلطة بكلّ تمظهراتها السّياسيّة والدّينيّة والجنسانيّة. ففي "الرّواية المستحيلة) تعلن الكاتبة عن تمرّدها وتحدّيها على لسان بطلتها "زين الخيّال"، من خلال ترجيح خيار الكتابة على دراسة الطّبّ*. ويبدو أنّ الكاتبة قد عاشت تجرُبة حقيقيّة في مجتمعها الدّمشقيّ الرّافض لصوت المرأة، واعتبار ممارستها للكتابة عارا وفضيحة، فأحداث الرّواية تتقاطع كثيرا مع حياتها الشّخصيّة، لاسيما منها تلك الأبيات الشّعريّة الّتي أوردتها على لسان شاعر عشرينيّ، لم تذكر اسمه في الصّفحتين (13و14 من الرّواية المستحيلة)، قام بإلقائها في حفل تأبين "هند"، وقد تبيّن أنّ الأبيات هي للشّاعر "نزار قبّاني"، والّتي ألقاها حقيقة في حفل تأبين والدتها الأديبة "سلمى رويحة"، الّتي كانت تنشر باسم مستعار، بالإضافة إلى أبيات أخرى وردت في الصّفحتين (18و19 من الرّواية المستحيلة أيضا) للشّاعر السّوريّ المعروف "زكي المحاسني"، والّتي ألقاها في المناسبة ذاتها.

فقد نشأت الكاتبة في مجتمع تسيطر عليه عادات وتقاليد ظالمة، تقلّل من شأن الأنثى أمام الذّكر، مهما بلغ سنّها من الرّشد أو مستواها من التّعليم، فعليها فقط بالطّاعة، ولا مجال للحوار أو المناقشة. فقد جرت العادة في مثل هذه المجتمعات على «**حصر الأنوثة في أجزاء محدّدة من الجسد ذاته، فليس كلّ ما في الجسد مطلوبا أو شرطا للأنوثة، بل إنّ بعضه مضادّ ومنافٍ للأنوثة، مثل العقل واللّسان والعضليّة الجسديّة الرّامزة للقوّة. وهذه كلّها -إن وجدت- فهي علامات ذكوريّة تظهر على الأنثى، وتجري دائما إزالتها أو تغطيتها بوسائط**

*- في هذه النّقطة بالذّات تتقاطع أحداث الرّواية مع السّيرة الذّاتيّة للكاتبة، ذلك أنّ والدها "أحمد السّمّان" (ت1966)، الّذي كان يشغل منصب عميد بكليّة الحقوق بجامعة دمشق، ووزيرا للتّربية السّوريّة، وعلى الرّغم ممّا كان يزوّدها به من كتب أدبيّة، وتراثيّة، فإنّه كان يرغّبها أكثر في دراسة الطّب، لكنّها خالفت رغبته، فبعد انتهائها من التّعليم الثّانويّ، اختارت دراسة الأدب الانجليزي، أين تخرّجت عام 1963 حاملة لشهادة ليسانس من الجامعة السّوريّة بدمشق، لتلتحق بعدها بالجامعة الأمريكيّة ببيروت، الّتي تخرّجت منها حاملة لشهادة الماجستير في مسرح اللّامعقول. للاستزادة ينظر: الموقع الرّسمي لغادة السّمّان على الشّبكة العنكبوتيّة، وصفحة غادة السّمّان على موقع أبجد، وصفحة غادة السّمّان على اقتباس.

ثقافيّة جرى التّواطؤ عليها»[1]. وهكذا يتمّ إسكات المرأة وتكميم صوتها، ونبذ كلّ تصرّف تتصرّفه من شأنه التّعبير عن وعيها، أو فكرها كإنسان في هذا الوجود، استنادا إلى المثل القائل: «**إذا صاحت الدّجاجة صياح الدّيك فلتذبح**»[2]، وهذا المثل الّذي قاله "الفرزدق" منتقدا امرأة قالت شعرا، إنّما يعبّر عن ثقافة بكاملها، وعن فكر راسخ ظلّ يتحكّم في لاوعي الأفراد، ويوجّه سلوكهم نحو المرأة؛ فالرّجل أبدا لا يعترف بالمرأة على الرّغم من أهمّية الأدوار الّتي تؤدّيها، بل إنّه قد اتّخذ من هذه الأدوار وسيلة لاضطهاد المرأة وتهميشها. وفي المقابل، حرص هذا الرّجل على منع المرأة من أن تمارس الكتابة، أو أن تقول شعرا، أو أن تبدع رسما...إلخ. فهو يريدها كما هي جسد بلا فكر، يوجّهه كيفما يشاء، لتحقيق رغباته (هو) دون السّؤال عن رغباتها (هي).

إذ تبدأ أحداث الرّواية بشخص "أمجد الخيّال" –والد "زين"– وهو يقرّع نفسه، ويُحمّلها مسؤوليّة وفاة زوجته "هند" –والدة زين– لأنّه ظلّ يُعاتبها على عدم إنجاب الصّبي الّذي كان ينتظره في المرّة الأولى؛ ممّا اضطرّها إلى الحمل مرّة أخرى على الرّغم من إصابتها في المرّة الأولى بحمّى النّفاس، وعلى الرّغم–أيضا– من تحذير الطّبيب لهما. وهكذا، أصبح "أمجد" يعيش شرخا كبيرا في حياته النّفسيّة والاجتماعيّة؛ فقد وعدته "هند" بعد ولادة "زين" بأن تنجب له توأما من الصّبيان، وبالفعل حصل كما وعدته، ولكنّها لم تقو على الاحتمال، وماتت بعد وضع التّوأميْن، اللّذيْن لحقا بها مباشرة بعد بضع ساعات، وهكذا، خسِر"أمجد" "هند" وأحسّ أخيرا بالذّنب الّذي ارتكبه بحقّها، وهكذا –أيضا– نشأت "زين" الطّفلة اليتيمة، الّتي تحمل نصف اسم صبي، وهي تسمع عبارة يُردّدها الجميع كحدّ السّيف «**"لو كانت زين صبيّا لما ماتت أمّها"**..(...) **تسمعُها زين باستمرار، ولا تفهمُها جيّدا، وتكاد تبكي. لماذا ماتت أمّها لأنّها ليست صبيّا؟ تشعُر بالذّنب والنّدم**»[3]. ووسط أجواء العائلة الكبيرة

[1]– عبد الله الغذّامي: المرأة واللّغة–2– ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء–المغرب، وبيروت–لبنان، ط1، 1998، ص51.

[2]– الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمّد النّيسابوري) (ت 518هـ): مجمع الأمثال، مكتبة مشكاة الإسلاميّة، دط، دت، ص67، رقم294.

[3]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، منشورات غادة السّمّان، بيروت–لبنان، ط4، 2013، ص95.

بالبيت الكبير، مع عمّتيْها "بوران" الأرملة، و"ماوية" المطلّقة وأولادها، وفيحاء ابنة عمّها المرحوم"سفيان"، وعمّها "عبد الفتّاح" المتشدّد، وزوجته "فلك" وأولادهما: "لؤي" و"خزامى" و"حميدة" و"مطيعة" و"فضيلة"، والجدّة "حياة" أمّ والدها والأكثر قربا منها، و"جهينة" الّتي أحضرتها والدتها "هند" معها لتساعدها في أعمال البيت، نشأت "زين" ممّا انعكس على شخصها بالفضول وحبّ الاستكشاف والمغامرة والمشاكسة معا، فكانت دوما تثير الأسئلة حول والدتها "هند"، ولا تجد الإجابة المقنعة عنها، ممّا دفعها إلى خوض رحلة استكشافيّة سرّيّة، تبحث فيها عن حقيقة أمّها وسط رسائلها، ومذكّراتها، ودفاترها، وصورها الموجودة في صندوق مغلق في غرفة والدها.

وذات يوم استغلّت "زين" فرصة نسيان والدها لمفاتيح غرفته، الّتي كانت عادة تذكّره بها كلّما نسيها، لكنّها هذه المرّة لم تفعل، فقد صمّمت على معرفة حقيقة والدتها الّتي يُخفونها عنها: «**لن أذكّره بمفاتيحه وسأفتح صندوقه المحرّم...إنّها فرصة قد لا تسنح ثانية**»[1]، وعلى الرّغم من خجلها من نفسها ممّا هي مقدمة عليه: «**ظلّت على صمتها حتّى مضى والدها، وشاهدت عبر النّافذة سيّارته تتحرّك وتختفي في آخر الطّريق (ها أنا وحيدة أخيرا أمام صندوق الأسرار..)**»[2]. إذ أمسكت "زين" بالمفتاح، وأدخلته في قفل الصّندوق الّذي عاندها في البداية بعض الشّيء، وأبى أن يفتح لها، ولكنّها أخيرا نجحت في فتحه:«**أستخرج كلّ ما في الصّندوق...كُوَمٌ من الأوراق. هو رماد أمّي وكلّ ما تبقّى منها..أمّي!...وشعرت بفرحة غريبة..إذًا كانت لي أم حقّا..وكانت لها أوراق ومراسلات وحفل تأبين. ولم تكن مجرّد حُلُم يسعى داخل دهاليز ليلي السّرّي(...) إذًا كانت لي أمّ..أمٌّ يجب أن لا "أكرّر دربها" كما هدّدني لؤي...أمٌّ يتهامس الجميع عنها، ولا يقولون شيئا واضحا**»[3]. فقد كانت "زين" تسمع ما يُشبه الهمس عن أمّها، وكأنّ شيئا ما يخصّ أمّها ويُخفونه عنها. وهي الآن أمام صندوق الأسرار الّذي وجدت فيه أشياء كثيرة تخصّ والدتها، لكنّها لا تدري من أين تبدأ؟ «**من أين أبدأ، وأيّها أقرأ؟ هل أحلُم**

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص444.

[2]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص446.

أم أنّ ما يحدُث لي يحدُث لي؟ ما الفرق؟ المهمّ أن أقرأ الأوراق. هذا مغلّف."حفل تأبين هند". أستخرج الأوراق..قصائد..قصائد رثاء لأمّي..أقرأ بذهول بعض الأبيات والكلمات..ينعون الأديبة الكبيرة. أديبة كبيرة؟ ! (...)ولكن، إذا كانت أديبة كبيرة هكذا، فكيف لم أسمع بها أنا أو بقيّة طالبات المدرسة كما سمعنا بمي زيادة مثلا؟ ولماذا لم أر كتابا مطبوعا لها مثل فدوى طوقان؟!»[1] وهكذا، عرفت "زين" الكثير ممّا كانت تجهله عن أمّها، وعن علاقاتها الغامضة بأسرتها في اللّاذقيّة، وأحسّت بذلك الظّلم والحرمان الّذي عانت منه والدتها، كما اكتشفت ذلك الاستغلال الّذي كان يمارسه ذكور العائلة من أقرباء والدتها على أمّها "هند"، وخالتها "لُبابة" لحرمانهما من الميراث. فقد تزوّج "عفيف" ابن عمّ والدتها من خالتها "لبابة" فقط من أجل حصر الميراث في أفراد الأسرة، أمّا "هند" فقد هربت منهم إلى مدرسة الرّاهبات، وقرّرت العمل والاستقرار هناك، وممارسة بعض من حرّيتها. لكنّ "عفيف"، وبصفته ذكر الأسرة المبجّل قرّر الاستيلاء على كلّ شيء، فراسل "هند" وأمرها بأن توقّع له توكيلا لإدارة أملاكها كأختها "لبابة"، ولكنّ "هند" رفضت، كما فهمت "زين" من خلال رسالة التّهديد الثّانية الّتي بعثها عفيف لأمّها «**يحذّرها فيها من السّفور، مهدّدا بحجزها في مصحّ عقليّ، والطّلب إلى المحكمة منعها من إدارة أملاكها(...) يتابع التّهديد: لقد تناهى إليه أنّها تكتب في الصّحف باسم مستعار هو "زنّوبيا"، ويهدّدها بالقتل إذا تأكّد من ذلك...لن يدعها تلطّخ اسم أسرة الرّاشدي بالوحل أكثر ممّا فعلت**»[2]. ومن خلال بعض المذكّرات فهمت "زين" أنّ أمّها قد وكّلت محاميا اسمه "أمجد الخيّال" لتصفية أملاكها في اللّاذقيّة، وقد سطّرت أمّها في الرّسالة قائلة: «**وهذا حقّي وفق الشّريعة الإسلاميّة**»[3]. وهكذا عرفت "زين" بانتماء أمّها إلى أسرة أرستقراطيّة، وما تعرّضت له من تسلّط أبويّ ذكوريّ، حرمها من ممارسة موهبتها في الكتابة، ممّا اضطرّها إلى النّشر تحت اسم مستعار هو "زنّوبيا"، وفهمت لماذا أخفوا عنها الحقيقة، ولماذا كان والدها دائما

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص447.

[2]- المصدر نفسه، ص452-453.

[3]- المصدر نفسه، ص452.

يُرغّبها بدراسة الطّبّ في المستقبل بدلا من دراسة الأدب؛ فهي تذكر جيّدا ذلك الحوار الّذي دار بينه وبينها ذات مرّة، عندما وجدها في غرفتها منكبّة على الكتابة وسألها، وعندما عرف أنّها كانت تكتب قصّة قصيرة، ردعها بلطف: «**–حسنا أكتبي لمجلّة المدرسة كهواية، ولا تدعيها تحول بينك وبين دراسة الطّبّ..أريدُك طبيبة حين تكبرين. ظلّت زين صامتة، فأضاف والدها: لعلّ بوُسعك أن تجمعي بين الطّبّ والأدب..قالت مناكدة دون أن تفهم ما يعنيه. لا أقدر..دومًا تطلب منّي الصّعب(...)**

– من أين جاءتك فكرة أن تكتبي قصّة للمجلّة؟ –من "معلّمة خانم". قالت إنّني قد أصير كاتبة.

قال باستنكار: كاتبة؟ وبدت على وجهه أمارات تفكير عميق، ولكنّه لم يقل شيئا»[1]؛ فـ"أمجد" لا يريد لابنته "زين" أن تفتح عليه جراح الماضي، لأنّه بقدر ما كان يحبّ والدتها "هند"، فإنّه قد قسا عليها وحرمها من أشياء كثيرة، ووقف ضدّ رغبتها في الكتابة، ومنعها من نشر كتاباتها؛ إذ عثرت "زين" على مسودّة لرواية كتبتها أمّها ممّا أصابها بغضب شديد: «**قلبي يمتلئ بالغضب والحقد مثل إناء من الفضّة ممتلئ بالعقارب(...) هل قتلوا أمّي؟..هل تحالفوا عليها ووزّعوا الأدوار؟ ماذا لو كانت هي الّتي آذتهم(...) يجب أن أفرّغ الصّندوق من محتوياته. سأقلّب أوّلا بعض الصّفحات في روايتها "المرأة الجديدة". أقلّب الصّفحات. مزيج من محاولة روائيّة ومذكّرات كما يخيّل إليّ. من وجهة نظري، كانت المسكينة تحاول أن تستمر ورأسها فوق الماء..تعوم وتغرق لأنّ أحدًا لم يعلّمها السّباحة جيّدًا(...) لكنّني أقسم أن لا أكون كهاملت أمام موتها..وسأفعل شيئا..لماذا لم تُنشر هذه الرّواية؟ ولماذا لا أنشُرُها عنها**»[2]. وهكذا قرّرت "زين" أن تنشر تلك الرّواية عن أمّها، تحت اسم مستعار هو "زنّوبيا الطّابيّات"، بعدما أدركت حجم القهر الّذي تعرّضت له والدتها، الّتي تمّ منعها من الكتابة والنّشر. فأمّا "زنّوبيا"، فهو اسمها الّذي كانت أمّها تحبّ أن تناديها به، وأمّا "الطّابيّات"، فهو اسم شاطئ البحر الّذي طالما تنزّهت فيه مع والدتها باللّاذقيّة. ولأنّ "زين" كانت بحاجة إلى المساعدة، فإنّها قد استعانت بفيحاء ابنة

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص249–250.

[2]– المصدر نفسه، ص458.

عمّها المرحوم "سفيان"، لأنّها اكتشفت من خلال مذكّرات أمّها تلك العلاقة الحميمة الّتي كانت تربطهما، فقامت بزيارتها في بيتها حاملة معها مخطوط الرّواية، وبعد أن أخبرتها بكلّ التّفاصيل، طلبت منها مساعدتها على طبعها على الآلة الكاتبة، لتقوم هي بإرسالها فيما بعد إلى البريد. وأخيرا جاء اليوم الّذي طالما انتظرته "زين" أين «**قرأت (...)في العدد الأخير من جريدة "النّقّاد" أنّ رواية "المرأة الجديدة" تأليف الأديبة الموهوبة: زنّوبيا الطّابيّات فازت بالجائزة الأولى للرّواية(...) شعرت زين بأنّها حقّقت الانتصار الأوّل في حياتها..تحوّلت إلى زرافة ومشت في الشّارع برأس مرتفع جدًّا(...) تلك اللّيلة نامت زين بلا كوابيس، سعيدة لأنّ أمّها انتصرت بعد انقضاء عقد ونيف على رحيلها. بهر زين سحر الكلمة، فهي لا تموت بموت صاحبها، وسحر الفعل، فلو لم تجرؤ على إرسالها لما كانت نشرت**»[1]. وهكذا، ترسّخت قناعات الطّفلة "زين" أكثر، وقد أدركت بفطنتها، وحدسها القويّ السّابق لسنّها قوّة سلاح الكلمة، لاسيما إذا ما عزّزها الفعل وساندها؛ وقد وعت موقفها الضّعيف كأنثى في هذا العالم. لذا قرّرت أن تعيش حياتها حسب ما تمليه عليها قناعاتها "هي" لا قناعات غيرها، وقرّرت أن تشقّ درب الحرّيّة مهما كلّفها ذلك من ثمن، وبالفعل جاء اليوم الّذي تحدّت فيه "زين" ذكور العائلة من أبناء عمّها وعمّتها: "لُؤي" و"دُرَيْد" و"وضّاح"؛ قال "لؤي": «**كنت عند الحلّاق حين سألني زبون صديق وهو يطالع "النّقّاد"، هل "زين الخيّال" أختك؟ لقد كتبت قصّة في "بريد القرّاء". تنصّلتُ من معرفتها، وقلتُ له: إنّه بالتّأكيد اسم مستعار. وصعد الدّم إلى رأسي، وأخبرت دُرَيْد بعد عودتي، فغضب مثلي، وهو يرى صورة زين الّتي سبق أن التقطها لها بنفسه بآلة التّصوير "الكوداك" المكعّبة..لا نعرف إلى أين تقود هذه الدّرب الّتي بدأت زين تمشيها..ونخشى على اسم الأسرة من التّلطّخ بالوحل**»[2]، فقد أضمر كلّ من "لؤي" و"دريد" الشّرّ في نفسيْهما، وقرّرا وضع حدّ لـ"زين" وردعها، فقاما بذبح البومة الّتي تحبّها "زين"، ووضعها تحت

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص492.

[2]- المصدر نفسه، ص481.

وسادتها كإنذار لها: «**هذا مصيرك إذا كرّرت درب أمّك**»[1]، وبقدر ما تألّمت "زين" من منظر البومة المذبوحة تحت وسادتها –وهي تقرأ رسالة التّهديد– تساءلت: «**ترى ما دخل أمّي؟ ما الّذي فعلته تلك المرأة الّتي لا تزال تركُض في كوابيسهم؟**»[2]. وقرّرت أن تلملم نفسها، فحملت البومة بعد أن لفّتها بالمنشفة لكي تدفنها في تراب الحديقة، وانطلقت بعدها إلى النّهر المجاور للسّباحة بكلّ إرادة وتحدّ، إنّه تمرّد أنثى: «**سأظلّ أسبح حتّى الشّلّال، وسأسبح في شلّال معمل الكهرباء صعودا. سأتسلّق الشّلّال، وأظلّ أمضي حتّى قلب الضّوء والنّبع**»[3]، وبعد أن شعرت بالإرهاق والعياء غادرت "زين" مياه النّهر، وفي صباح ذلك اليوم، استيقظت «**وفي رأسها هاجس واحد سعيد مرح: سأكون كاتبة، ولن أبدأ في الأسبوع المقبل دراسة الطّبّ في الجامعة بل الأدب. ويجب أن أجد الجرأة في نفسي لمصارحة أبي**»[4]. وبهذه الخطوة بدأت "زين" مشوارها في درب الحريّة والاستقلاليّة.

4– فسيفساء التّمرّد وانتهاك المحظور الاجتماعي/ المطالبة بحقّ المرأة في الخطأ:

تنتقد الكاتبة –عبر كلّ أعمالها– المجتمع الذّكوريّ الأبويّ (البطريكيّ)، الّذي يُفرّق بين المرأة والرّجل في الحقوق الأساسيّة، ويغفِر للرّجل ما لا يغفِرُه للمرأة، إذ يعدّ «**التّحكّم بجنسانيّة المرأة الأداة الأقوى للنّظام البطريكيّ (الأبويّ) في غالبيّة المجتمعات. وهذا يتحقّق من خلال آليّات معقّدة من الاستغلال السّياسيّ والاقتصاديّ والاجتماعيّ، بما في ذلك الإخضاع عن طريق الإكراه والعنف، وضمن هذا السّياق يتمّ في أغلب الأحوال إساءة استخدام الدّين باعتباره أداة قويّة للسّيطرة، من أجل شرعنة انتهاكات حقوق المرأة**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص480.

[2]– المصدر نفسه، ص482.

[3]– المصدر نفسه، ص483.

[4]– المصدر نفسه، ص نفسها.

الإنسانيّة»[1]، إذ تعاني المرأة في مثل هذه المجتمعات من الإخضاع الإجباريّ لسلطة الأب والأخ والزّوج، بل وحتّى الابن، ناهيك عن بقيّة الأفراد من الأقارب سواء كانوا من أهلها، أم من أهل زوجها، فهي محرومة من أن تقول: نعم أو لا، حتّى في أخصّ الأمور المتعلّقة بها، كالزّواج: «**تصرُخ عمّتي: حبّ يا للهول لا معاشرة قبل الزّواج، لابدّ من "كتب الكتاب". وهكذا كان..لو سمحوا لي بالتّعارف حقّا معه قبل الزّواج لما كان ما كان..زواج بائس؟ لا طلاق. العِلاج بإنجاب طفل تتلهّى به "بنت الأصل" عن بؤسها مع زوجها وهو ما بذل زوجي جهدا لحدوثه، ووقع للأسف. تحبّ رجُلا تريد الزّواج منه؟ هذه خطيئة، وعليها الزّواج ممن تختارُه القبيلة وتناسِبُها مصاهرته(...) ولكن تصادف أنّ من أحببت كان يُناسِب معايير قبيلتي. وعلى الرّغم من ذلك جُنّ جنون القبيلة بنت تختار زوجها. لا. ذلك لا يُطاق»**[2]. إذ تعود بنا الكاتبة في هذه الرّواية "فسيفساء التّمرّد" لتكمل لنا قصّة بطلتها المراهقة العنيدة، والمتمرّدة "زين الخيّال" في "الرّواية المستحيلة"، ولكن بعد مرور سنوات دفعت فيها "زين" ثمن تسرّعها وتهوّرها، وقد أيقنت أنّ المجتمع ليس خاطئا في كلّ أحكامه: «**بحزن أكتشف أنّ المجتمع ليس غبيّا في أحكامه كلّها. يوم أحببته كنت واثقة من أنّ العالم كلّه على خطأ، ووحدي أعرِف الحقيقة والحبّ..واليوم أعرِف أنّني لا أعرِف شيئًا غير أنّني أريد أن أتحرّر من "رسن" الزّواج هذا، ولا يُضيرُني الاعتراف بأنّني اقترفت غلطة، وأريد تصحيحها..وأريد أن أطوي بمعاني الكلمة كلّها تلك الصّفحة المخزية لكبريائي**»[3]. إنّ ما يلفت انتباهنا في هذا المقطع، وفي غيره من المقاطع الّتي أوردتها الكاتبة على لسان بطلتها "زين الخيّال"، هو تكرّر فعل الإرادة سواء بصيغة النّفي "لا أريد" أم بصيغة الإثبات "أريد"، «**وهو فعل يشي بسلطة الامتلاك، والقدرة على الفعل الحازم السّريع المباشر**»[4]، فقد جسّدت الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان" فعل

[1]- بينار إيلكار كان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، تر: معين الإمام، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق-سوريا، بيروت-لبنان، وبغداد-العراق، ط1، 2004، ص11-12.

[2]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص14.

[3]- المصدر نفسه، ص71.

[4]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في السّرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص15.

الكتابة كإرادة للذّات من أجل التّغيير، والتّبديل، والثّورة على الوضع القائم المكرّس لفحولة الرّجل وسطوته؛ فعلى الرّغم من اعتراف "زين" بخطئها، وإحساسها بالنّدم، فإنّ ذلك لم يمنعها من مواصلة تمرّدها على الأعراف والتّقاليد الّتي تضطهِد المرأة، وتضيّق عليها، وتحرمُها من حقّها في الحرّيّة، ومن حقّها –أيضا– في الخطأ؛ بل إنّه كان الخطوة الأولى من أجل استعادة ذاتها، وتصويب مسار حياتها؛ فبعد أن تزوّجت "زين" من "وسيم" الّذي أحبّته على الرّغم من رفض والدها "أمجد"، ومعارضة كلّ أسرتها الكبيرة بزقاق الياسمين لفكرة اختيار الفتاة لزوجها، ها هي "زين" تقرّر مواجهة خطئها بمفردها مع تحمّل كامل المسؤوليّة عن تصرّفاتها؛ فـ«**تلك المرأة القويّة الّتي تقطنها تولّت هي كتابة سطور ناريّة تفرح بها(...) وكتبت عدّة مرّات في الصّفحة ذاتها: أريد إلقاء القبض على حياتي..أريد امتلاك مصيري..لا أريد الاتّكال على أحد غير ذاتي..أريد أن يكون لي حقّ الخطأ كأيّ رجل في زقاق الياسمين، وحقّ تصحيحه أيضا من دون أن يهتاج الجميع**»[1]. إذن، فقد تحدّت "زين" أعراف مجتمعها، ومارست حرّيّتها في اختيار الزّوج، ولكنّها قد أساءت الاختيار، وهي اليوم تعتزم تصحيح خطئها: «**منذ طفولتي وأبي يردّد لي: صحّحي غلطتك ولكن بعد الاعتراف بها، وسأفعل**»[2]. بل إنّها وفي هذه الرّواية بالذّات، تدافع عن حقّها في الخطأ، وعن حقّها –أيضا– في تصويبه وتصحيحه «...**والآن سأقترِف الخطيئة الثّانية (اجتماعيّا). سأعلِن بمناسبة عيد ميلادي أنّني أريد تطليق زوجي. نعم أخطأت وأريد تصحيح ذلك. الرّجال يصحّحون أخطاءهم وسط تصفيق القبيلة. إحدى الجارات في حيّ الياسمين ذُبِحت لأنّها تجرّأت على ذلك. حقّ الخطأ للذّكور فقط، وكأنّ عليّ أن أدفع بقيّة حياتي ثمنًا لغلطتي. غلطتي خطيئة لا تُغتفر...وخطايا الرّجل مسألة فيها نظر...**»[3].

وهكذا، فكّرت "زين" بمصيرها الّذي لن يكون علاجه –حسب مجتمعها– إلّا بإنجاب طفل تتسلّى به عن البؤس الّذي تعيشه مع زوجها: «**تُراني أستطيع تصحيح زواج خاطئ بطلاق؟ هل أستطيع تصحيح غلطة فادحة**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص73.

[2]– المصدر نفسه، ص15.

[3]– المصدر نفسه، ص14-15.

بأخرى؟ فالطّلاق خطيئة في نظر من حولي»[1]. وبعد تردّد وتفكير، قرّرت "زين" الإقدام وعدم التّراجع في طلب الطّلاق من "وسيم"، الرّجل ذاته الّذي أحبّته ذات يوم، وحاربت من أجل الزّواج منه، واختارت أن يكون يوم ميلادها الثّامن عشر هو يوم خلاصها، وهو يوافق بلوغها سنّ الرّشد القانونيّ للذّكر !!. بل إنّها قد اتّخذت قراريْن حاسميْن معًا على خطورتهما، الطّلاق والإجهاض معًا، وهي تتصوّر بذلك أنّها ستنقذ طفلا بريئا، من العيش بين أبويْن منفصليْن. ومع إدراكها لعواقب ما تعتزم القيام به، ركّزت "زين" على ذاتها وحياتها، وقرّرت أنّ رأي الآخرين، أو بالأحرى كلام القيل والقال لم يعد يهمّها، ما دام شعارُها هو الحرّيّة والاستقلاليّة، فقرّرت أن تتجاهل براكين الغضب الّتي ستصبّ عليها من أقربائها خاصّة، وما سوف يتناقله الجيران بينهم في "زقاق الياسمين"، لاسيما النّسوة اللّواتي سيجِدن في طلاقها من "وسيم" موضوعا للحكي، ومناسبة للّقاء، والاجتماع بإحدى البيوتات؛ فما اعتبرته هي حقّا وحرّيّة، اعتبره الآخرون "زلّة"، أعطتهم حقّ الشّماتة بصبيّة جريئة مثلها قد سبقت سنّها، فلم تعد مقبولة بين أهل "زقاق الياسمين"، مخافة أن تؤثّر على الفتيات من سنّها، ولكنّها أبدا لم تفشل ولم تتراجع، بل عقدت العزم على مواصلة مشوارها في درب الحرّيّة، وبكلّ تحدّ أقبلت على ارتكاب الخطأ الثّاني –حسب مفاهيم مجتمعها– وهو طلب الطّلاق. فالمهمّ عندها هو تصويب مسار حياتها، بأيّ ثمن كان، حتّى لو كان قتل طفل بريء عن طريق عمليّة الإجهاض: «**لن أدع أحدا يسلِبُني حقّي في الحرّيّة، وحقّي في الخطأ أيضا، فالحبّ مغامرة، وما من بوليصة تأمين ضدّ الفشل، وأنا فشلت. أنا مجروحة ومخذولة وأعترف بذلك. وأحاول تصحيح غلطتي**»[2]. وعلى الرّغم من اعتراف "زين" بخطئها واعترافها –أيضا– بضعفها وهشاشتها، فإنّها ترفض الاستسلام، متسلّحة بشعارها الّذي تكرّر عدّة مرّات –أيضا– عبر صفحات هذه الرّواية "أنا صخرة في قاسيون" كلّما واجهت موقفا صعبا، كذلك الإحساس بالذّعر والخوف، وهي مقبلة على عمليّة الإجهاض عند الطّبيب "المناهلي": «**أرتجفُ ذُعرًا، في هذا القفر الّذي رميت فيه بنفسي. أندم. أقرّر الهرب..هل انتهى كلّ شيء؟**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص98.

ولماذا أسمع صوتي، ولا أقوى على الصّمت وروحي مبعثرة كأفكاري؟ يأتي ذلك الصّوت الّذي أسمعه حين أكتب، ويدعّم تلك الرّعديدة الّتي هي أنا(...) لا. لست خائفة. أنا لست امرأة نحيلة هشّة. أنا صخرة في قاسيون. أنا صخرة لا تخاف الأمطار فهي تغسِلُها(...) أنا صخرة قرب قبّة السّيّار(...) أنا صخرة حيّة»[1]، فهذا المقطع يعبّر عن معاناة حقيقيّة عاشتها الكاتبة في سبيل حبّها، وعشقها الوحيد وهو الحريّة؛ فمن الصّعب جدّا أن تُطالب فتاة بحقّها في الحرّيّة، وفي تلك الفترة بالذّات من ستّينيّات القرن العشرين، في مجتمع شديد الانغلاق كالمجتمع السّوريّ، وفي دمشق بالذّات.

5- انتهاك المحظور الجنسي/ الكتابة النّسويّة وإستراتيجيّة الخطاب النّقيض:

5-1 - تقويض النّسق الفُحولي/ هدم صورة الفحل وتبادل الأدوار:

في سياق الرّدّ بالكتابة على الأدب (الذّكوريّ) الّذي ظلّ منحازا -في معظمه ولردح من الزّمن- إلى الرّجل، ومكرّسا لهيمنته، ومهمّشا في المقابل لكيان المرأة ووجودها، قدّمت الكتابة السّرديّة النّسويّة عبر العالم مجهودات كبيرة في سبيل الوقوف في وجه هذا الأدب (الذّكوريّ). وقد خاضت الرّواية النّسويّة هذه المواجهة على الأرضيّة النّصيّة التّخييليّة، وذلك من خلال تبنّي استراتيجيّة الخطاب النّقيض، أي عبر سياسة تبادُل الأدوار، وتغيير مراكز القوّة، بأن تُصبح المرأة في موقع الفاعل، ودور القيادة، والرّجل في موقع المفعول به، والمنقاد.

إذ تطرح "غادة السّمّان" -في أدبها- فكرة النّسق الفحوليّ المبنيّة على سمة التّفوّق الجنسيّ للرّجل على المرأة بصورة مقلوبة؛ فأدوار النّظام الفحوليّ عندها تنقلب، أين تُصبح المرأة في دور الفاعل (المتفوّق/ الأقوى) والمحرّك للعلاقة، أمّا الرّجل فيصبح في دور المفعول (السّالب/ المغلوب) الّذي تقوده المرأة. مقوّضة بذلك صورة الفحل (النّسق الفحولي)، «**الّذي لا يرى الكائن الآخر، إلّا كائنا هامشيّا، وتشتد الهامشيّة تُجاه بعض العناصر**

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص23.

البشريّة خاصّة النّساء»[1]؛ ولئن كانت الكاتبة بسلوكها هذا المنحى، قد رسّخت بصورة ما فكرة الغواية، الّتي ظلّت لصيقة بالمرأة عبر العصور، فإنّها تريد أن تصل بالقارئ إلى تجاوز هذه النّظرة الضيّقة إلى الآخر، وذلك بجعلها كلا الطّرفيْن في المستوى ذاته من إمكانات القوّة أو الضّعف والهشاشة؛ فطالما اقتصرت نظرة الرّجل إلى المرأة على جسدها، فهو لا يراها إلّا جسدا ناميا، وإذا ما قام بوصفها فإنّه كثيرا ما يركّز على جسدها، وصفاتها المحسوسة فقط، أمّا أفكارها، وعواطفها، ومشاعرها فإنّه أبدا لا يبالي بها؛ بل ويتّخذ منها وسيلة لاحتقار المرأة، والسّخرية منها، ممّا أفضى إلى تكريس صور نمطيّة، وتمثيلات سيّئة بحقّ المرأة، ولعلّ هذا ما جعل المرأة الكاتبة، تردّ على الرّجل بالمثل مقوّضة فحولته أمام جنسها اللّطيف. فهي تريد أن تصرف القارئ إلى التّركيز على ما هو أهمّ، وما هو أكثر أصالة في تكوين الفرد البشريّ، مع الاعتراف –طبعا- بتأثير هذا العامل الغريزيّ الفطريّ، وأهمّيته، ولكن ليس بصفة مطلقة، وإنّما على أساس أنّه عامل من بين عوامل أخرى كثيرة ومتنوّعة. فتعرض لنا الكاتبة ذلك التّفكّك الخطير الّذي أصبح يعاني منه الفرد البشريّ بصفة عامّة، والعربيّ منه بصفة خاصّة، بسبب التّركيز على هذا الجانب الغريزيّ الفطريّ، واتّخاذه عائقا أمام التّطوّر الفكريّ والحضاريّ المشروط بالتّعاون والاحترام المتبادل بين كلّ الأطراف (رجالا ونساء)، بعيدا عن أيّ تعصّب دينيّ أو تحيّز جنسيّ أو عرقيّ.

ولئن كان البعض يعتبر تركيز المرأة الكاتبة على المواضيع الجنسيّة في أدبها أداة، ووسيلة لتحقيق الشّهرة والرّواج، فإنّ البعض الآخر يفسّره بـ«**سيطرة لغة الرّجل، وتسيّده إنتاج الخطاب. فالمرأة بتماهيها مع لغة الرّجل تقترب من القوّة، ومنافسته في مضارب الحياة**»[2]؛ وهذا هو بالضّبط ما نجده في أدب "غادة السّمّان" الّتي استثمرت هذا الجانب بقوّة، من أجل التّعبير عن مختلف القضايا الأخرى الّتي تؤرّقها، وفي مقدّمتها وضعيّة المثقّف العربي، فقد استطاعت بفضل براعتها الفنّيّة أن تقدّم لنا مشاهدا روائيّة متعدّدة الإيحاءات، والدّلالات عن طريق

[1]- عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص73.

[2]- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص41.

التّكثيف من استراتيجيّة (التّحلية) الجنسيّة، «**فقد أثبتت المرأة المبدعة قدرتها على استعمال الرّموز المشعّة في النّصّ، المتعدّدة التّأويل، عبر آلية التّحرّك الرّمزي، والتّراوح بين المفهوم العامّ للنّصّ على مستوى التّجلّي، والوعي الدّاخلي المطروح في بنيته العميقة (الرّؤية)**»[1].

ففي "ليلة المليار"، يُصاب "خليل الدّرع" بالعجز الجنسيّ، ممّا يُسبّب له الإحساس بعقدة النّقص، ووضعه –بالتّالي– في موقف مربك أمام زوجته "كفى"، الّتي تحضر بجسدها حضورا قويّا طاغيا، يُقابله "خليل" بالتّردّد وعدم الثّقة بالنّفس، فلم يعد قادرًا على إرضاء رغبات جسدها المشتعل: «**باهرة الحسن، ممدّدة فوق زرقة الأفق(...) مهزوم أمام أبواب جسدها المدينة...مهزوم أمام قلاعها الشّهيّة(...) كان عرق بارد يغسِله مثل رجل محموم، ومناجم تنهار فوق رأسه، وهو يركض في الدّهاليز، وعبثا يجرّ جسده المتعب، الخاوي مثل طلقة فارغة داخل مسدّس صدئ(...) إذن غادر بيروت منذ يوم وليلة وبعض اليوم، ليأتي إلى برّ الأمان، يرمي بأطفاله في مدرسة داخليّة دونما وداع، ويفشل في امتلاك جسد زوجته**»[2]. ومثلما يعبّر هذا المقطع السّرديّ عن ردّ الاعتبار للمرأة من خلال إثبات تفوّقها الجنسيّ على الرّجل، وذلك بقلب طرفيْ المعادلة النّسقيّة، وتغيير مراكز القوّة، فإنّه يعبّر أيضا عن عجز المثقّف العربيّ، الّذي لم يعد قادرا على أن يحيا حياة طبيعيّة، وهو يرى وطنه ينهار أمام عينيْه؛ فقد هاجر "خليل الدّرع" إلى سويسرا مكرها تحت قصف الإخوة الأعداء. وهناك، وفي جنيف بالذّات، ووسط ذلك المناخ من الاستقرار والحرّيّة والدّيمقراطيّة، انفتحت على "خليل" أبواب من الجراح، لا سبيل إلى إغلاقها. فكلّما تمشّى في شوارع جنيف، تذكّر بحرقة شوارع بيروت المغطّاة بالجثث والنّفايات: «**مشى وهواء الصّباح البارد يحنو على حريقه..(...) تنفّس طويلا وعميقا كمن يكتشف رئتيْه للمرّة الأولى، ثمّ سارع إلى إشعال سيجارة كأنّه لم يألف هواء نقيّا كهذا...على الرّصيف الثّاني ميني سيّارة، في قاعدتها مكنسة عملاقة**

[1]– الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في حركيّة السّرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص8.

[2]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص102-103 .

تتدفّق عبرها المياه وتشطِف الرّصيف وتلمّعه...تذكّر ثانية أكوام القمامة فوق أرصفة بيروت المتوّجة بالجثث وامتلأ غمّا»[1]. فـ"خليل" ليس سعيدا لأنّه قد نجا من جحيم الحرب—كما تصفه زوجته "كفى"- بل إنّه قد صار من حين لآخر يقرّع نفسه على الهرب، وعدم البقاء: «**حسنا..ليعترف: إنّها مدينة رائعة، ذنبُها الوحيد أنّها ليست مدينته، وأنّه ليس سويسريّا...إنّها حصيلة جهد، وعمل، وحروب ككلّ وطن آخر(...) قال لها ذلك عشرات المرّات...قال لها إنّ النّازيّة احتلّت معظم أوروبّا خمسة أعوام على الأقل، بين 1940 -1945، ولكنّ النّاس في هولندا وبلجيكا وفرنسا لم يحترفوا الهجرة بل مارسوا المقاومة...وألمانيا ظلّت تقصف لندن شهورا، وكان أهلُها ينزلون إلى الملاجئ، ولا يركبون البرّ والبحر هاربين إلى بيروت مثلا..كيف وجد نفسه هنا؟**»[2]. وهكذا أصبح "خليل الدّرع" يعيش صراعا داخليّا عنيفا، بين رفضه لمنطق الهرب، وبين استسلامه له، وذلك منذ اليوم الّذي دخل فيه مسلّحان إلى مكتبته، وطلبا منه أن يبيع لهما منشورا، وأرغماه على دفع ثمنه مقدّما، فرفض ذلك محاولا الدّفاع عن موقفه: «**قلت للمسلّحيْن: لا أريد أن أعرف اسم المنشور الّذي تطالباني بثمنه سلفا كالخوّة، وتطلباني منّي بيعه..وأنا قد أؤمن بكلّ حرف فيه، ولكنّني لا أؤمن بهذا الأسلوب في إقسار النّاس على اقتنائه..وأرفض دفع الخوّة لأصدقائي قبل أعدائي..وأرفض أن يسرق حريّتي حليفي قبل خصمي**»[3]، وتصادف أنّ ذلك المنشور كان يخصّ أصحابه الّذين طالما حمل قضيّتهم بروحه، فانهال عليه المسلّحان ضربا بأعقاب (الكلاشن): «**صحوت في المستشفى، وعظامي المحطّمة ليست وحدها الّتي تؤلمني...كان في داخلي شيء قد انكسر..شيء يبكي بصمت مرتجفا بلا عزاء...ومنذ ذلك اليوم فقدت شهيّتي للحياة والحبّ والشّمس والنّساء...ولم أمس زوجتي، ولم أعد ألحظها هي أو أيّة امرأة أخرى...شيء واحد لم أستطع التّوقّف عنه...قول الحقّ كما أراه...الشّهيّة إلى حوار بعيدا عن أعقاب (الكلاشن)، وأعقاب**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص130.

[2]- المصدر نفسه، ص130-131.

[3]- المصدر نفسه، ص54-55.

السّجائر، الّتي يزرعها في لحمك أولئك الّذين طالما زرعت قضيّتهم في روحك»[1]. وعلى الرّغم ممّا تعرّض له "خليل" بعد هذه الحادثة من اعتقالات، وضرب، وسجن، وتعذيب فإنّه قد ظلّ في بيروت ولم يغادر، إلى أن جاء اليوم الّذي تعرّض فيه إلى عمليّة إعدام جماعيّ في المقبرة، وقد نجا منها بأعجوبة: «...**وذات ليلة، ساقنا الجلّاد إلى المقبرة لإعدامنا هناك تنفيذا لخاطر عبقريّ تعب من نقل الجثث، ورميها في الشّوارع، وتحت الجسور، وفوق التّلال، وقرّر توفير الجهد على نفسه(...) صحوت. تحسّست جسدا ساقطا فوقي كان باردا وثقيلا(...)تذكّرت فجأة كلّ ما كان...إذن أغمي عليّ قبل لحظة الإعدام، وسقطت قبل انهمار الرّصاص...ونجوت..نجوت؟»**[2]. فقد ذهبت حياة "خليل" ضحيّة لمواقفه، ومبادئه الّتي تربّى عليها، وفي مقدّمتها قول الصّدق، مهما كلّفه ذلك من ثمن، ولكنّه اضطرّ أخيرا إلى الهرب؛ فبعد نجاته من الإعدام في تلك اللّيلة، واكتشاف أمره،لم يبق له أيّ أمل في البقاء: «**تذكّر بغصّة أنّه لم يهرُب من إسرائيل، كان هاربا من شيء آخر حين هاجم عساكر بيغن وطنه...ألم يكن دفعه إلى السّفر، والآلاف من أمثاله جزءا من الخطّة لتفريغ الوطن من المدافعين، وتشتيت شملهم، وإلهائهم بالشّجارات الصّغيرة تمهيدا لإسقاطه؟ وتسهيل ابتلاعه؟(...) بكى كما لم يفعل من قبل...بكى لأنّه عاجز عن انتزاع طفليْه من هذه الجنّة كذئب الغابة(...) هذه جنّة مستعارة لا نستحقّها لمجرّد أنّنا ندفع ثمنها من نقود بقيّة فقراء الشّعب العربي(...)(لقد كنت قلعة حصينة، وتمّ اختراقي) بكى خجلا وقهرا ومرارة»**[3]. بكى "خليل" لأنّه قد صار مغلوبا على أمره، بكى لأنّه لم يعد يستطيع العودة بطفليْه إلى جحيم الحرب الأهليّة، بكى لأنّ زوجته "كفى" لم تعد كما كانت، فمنذ وصولهم إلى جنيف، وإقامتهم بالفندق الفخم الّذي دفعت ثمنه من نقودها الخاصّة، وهما يتشاجران، فقد خطّطت "كفى" لكلّ شيء، وأعدّت له العدّة؛ «**تلك المرأة الخطرة، تفكّر بكلّ شيء..بالتّفاصيل كلّها ما دام الأمر يروقها...خمسة أعوام**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص55.
[2]- المصدر نفسه، ص56-57.
[3]- المصدر نفسه، ص131- 132.

وهي تلعب دور الزّوجة المغلوبة على أمرها، المستسلمة، كي تهرب من حمل أيّة مسؤوليّة...أمّا الآن، فهي ربّان باخرة الرّحيل الّذي لا يغفل عن التّفاصيل...ولا تفوتها شاردة في خطّتها النّابوليونيّة لغزو...سويسرا»[1].

فقد قرّرت "كفى" العودة لممارسة طقوس طبقتها البورجوازيّة، فهي ابنة الثّريّ "سليم البيتموني" المدلّلة، الّتي انجذبت إلى "خليل" في يوم من الأيّام، وتزوّجته على الرّغم من فقره، ومن استياء والدها من ذلك، لا لأنّها أحبّته، بل لأنّها عشقته، وأرادت امتلاكه: «**إنّه خشن الوسامة...(بروت) صامت وهادئ...أنيق، غامض النّظرات(...) فحل جذّاب!**»[2]، وحتّى وإن كانت "كفى" قد أعجبت أيضا بصدق "خليل"، فإنّها تظلّ ابنة طبقتها البورجوازيّة؛ فمنذ مقتل ابنتها "وداد"، وإصابة زوجها "خليل" بالعجز الجنسيّ، لم تعد تطيق وضعها معه، أو مع جيرانها من الفقراء، «**حسنا. لقد سنحت لي الفرصة أخيرا لمغادرة الفخّ الّذي تعثّرت فيه أيّامي، بينما ترتع شقيقاتي مع أزواجهنّ بالبحبوحة، والأمان في أقطار العالم الرّاقية..وأنا ساقطة في مدينة موسّخة بالانفجارات. العنف. شبح الفقر. قوافل البؤساء**»[3]. وكأنّ "كفى" كانت تبحث عن ذريعة قويّة تحرّرها من وضعها مع "خليل"، وأخيرا وجدتها؛ فمنذ مقتل طفلتهما "وداد" إثر انفجار قنبلة خلّفها المسلّحون، وهي تخطّط للهروب بطفليْها: "فادي" و"رامي"؛ فقد باعت كلّ ما تمتلكه من مجوهرات من أجل الحصول على تذاكر السّفر، ومن أجل تسجيل طفليْها في إحدى المدارس الدّاخليّة بسويسرا، كما حجزت لها ولزوجها "خليل" غرفة لشهر كامل في أحد الفنادق الفخمة، ريثما يحصل على عمل هناك، كما لم يفتها إحضار رسالة توصية معها من أحد أصهرتها الأثرياء إلى أحد أصحاب المطاعم الفخمة في سويسرا، لكي يجد عملا لزوجها، وأخيرا استغلّت "كفى" ما تعرّض له "خليل" في المرّة الأخيرة، إثر نجاته من محاولة الإعدام في المقبرة، فاستطاعت إقناعه بالسّفر والهروب، وقد حجزت لها ولأسرتها الصّغيرة مقاعد في مقصورة الدّرجة الأولى في الطّائرة المتّجهة صوب جنيف، وهي بذلك

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص88.

[2]- المصدر نفسه، ص121.

[3]- المصدر نفسه، ص18-19.

تخطو خطوتها الأولى في أرض الحلم، على عكس "خليل"، الّذي ظلّ –على الرّغم ممّا تعرّض له– متمسّكا بمبادئه الثّوريّة، والّتي من بينها تحقيق العدالة الاجتماعيّة، والقضاء على الطّبقيّة في المجتمع. بل إنّ "كفى" قد أصبحت تسخر من زوجها "خليل"، ومن أفكاره، وكلامه عن السّياسة والدّيمقراطيّة والحرّيّة: «**ما أمهرك في حقل التّنظير...إنّ انبهارك بمهارتك اللّفظيّة في رسم الحقائق كما تشتهي يجعلُك تقفز من فوق جثّة ابنتنا..وداد..وأنا أتحاشى ذكرها رأفة بك وبنفسي...نعم..أريد أن أرحل لأحمي ما تبقّى من أولادنا من الموت...أهذا وطن الّذي تدّعون أنّكم تعيدون خلقه أيّها الرّجال المتوحّشون؟ ابنتك قُتِلت إثر شجار بين رفاقك من أجل "كيفيّة" تحرير فلسطين...فلبنان..كانت لكلّ منهم نظريّة مختلفة...وداد الطّفلة ابنة الخمسة أعوام دفعت الثّمن...قُتِلت لا من أجل تحرير فلسطين ولبنان، بل من أجل خلاف على كيفيّة تحريرهما**»[1].

وهكذا تعمّقت الخلافات بين اللّبنانيّين حول الحرب وأسبابها وآثارها، وحول البقاء أو الرّحيل، بين الإخوة وبين الأزواج؛ فـ"كفى" لم تعد تطيق سماع المزيد من "خليل"، لقد قرّرت وانتهى الأمر، تريد أن تحيا ما تبقّى من حياتها بعيدا عن الحرب وشبح الموت بأيّ ثمن كان: «**لن أدع بيروت تشوّه جمالي، وتضيّع صوابي، وتفسد سعادتي بعد اليوم. سأعيش في هذه الجنّة الأرضيّة، وسأستمتع بالحياة حتّى الثّمالة. لن أدع أولادي يتحوّلون إلى قيد(...) فقد تألّمت بما يكفي لعدّة أعمار. ولن أعود مع الأحمق خليل إلى بيروت إذا قرّر ذلك. لن أعود يوما إلى بيروت قبل أن تعود بيروت إلى نفسها..وسأستمتع بالحياة حتّى الثّمالة..سأستمتع بالحياة..الحياة..ولن أحرم نفسي بعد اليوم من نشوة**»[2] فهي لم تعد تبالي بشيء، لا بالصّدق، ولا بالحبّ، ما دام زوجها لم يعد يلبّي رغبات جسدها المشتعل، ولا يستطيع تحقيق أحلامها البورجوازيّة: «آه. **ذلك الأحمق الّذي كنت أعشق، والآن لم أعد أعرف شيئا..أحببته بجنون ذات يوم لأنّه رائع لا يقول إلّا الصّدق، كما علّمه والده القروي. ولم أكن أدري أنّ مبرّر حبّي له سيتحوّل يوما إلى مبرّر بؤسي معه..والمصائب كلّها الّتي تعرّضت لها وأسرتي، كانت نتيجة**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص84-85.

[2]– المصدر نفسه، ص260.

مباشرة لإصرار هذا الأحمق على قول الصّدق، أو ما يتوهّمه صدقا أينما كان كيفما كان...مطالبا بـ"حريّته في الحوار" الأحمق من يُحاور متراسا؟ من يُحاوِر خبراء تعذيب وأمراء طوائف السّاديّة؟»[1]. فقد ظنّت "كفى"-في البداية- أنّ مناخ سويسرا المستقر سوف يؤجّج شهوات زوجها إليها بعد أن هجرها لخمس سنوات أو أكثر بسبب الحرب، لكنّ وضعه قد ازداد سوءا؛ لأنّه أبدا لم يقتنع بفكرة الهرب من لبنان، «**ماذا أفعل هنا؟ ماذا فعلوا بي؟ ماذا فعلت بنفسي؟**»[2]. وهكذا أصبح "خليل" مهزوما أمام زوجته "كفى"، فكلّما استدرجها إلى حوار، أشهرت سلاحها في وجهه بتذكيره بمصرع "وداد"، بل إنّها قد صارت تتصرّف معه كما لو أنّها هي الرّجل وهو المرأة. فقد ذلّته الغربة، وخانته رجولته حتّى أصبحت "كفى" تسخر منه ومن رجولته: «**شعر بأنّ فتورا ما يسري في سلوكها نحوه...لقد اعتاد تدليلها له، غضبها عليه فحرارتها، ودموعها...هزّته لا مُبالاتها وأخافته من نفسه(...) تأمّل حسنها(...) داعب شعرها وهمس: أرجوك. دعينا لا نتشاجر في الغربة..ألا نستطيع أن نكون أصدقاء؟**»[3]، فردّت عليه بكلّ قسوة وسخرية: «**-وهل نحن أكثر من ذلك؟ هل أنت قادر على غير ذلك؟ قالتها بلؤم، بلهجة تعريض تُتقِنها النّساء حين يتعمّدن السّخرية من فحولة رجالهنّ...اخترقه الألم مثل نصل سكّين، وشعر بأشجار الكراهيّة السّود تنمو على ضفّتيْ الجرح**»[4]. فلو كانت "كفى" تحبّ "خليل" – حقّا وبصدق- لما جرحته في كبريائه، وفي نقطة ضعفه بالذّات، وهو ما يشكّل نسفًا لتيمة الحبّ، وتحالفًا مع الموروث الشّعريّ العربيّ الّذي كرّس قيم الفحولة المناقضة للحبّ، والمعادية له.

ولئن كانت الكاتبة قد جعلت من الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، وما خلّفته من دمار شامل، سببا قويّا للعجز الجنسيّ الّذي أصاب بطلها "خليل الدّرع" في "ليلة المليار"، فإنّها أيضا-وكما يبدو للوهلة الأولى- قد جعلت من

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص18-19.
[2]- المصدر نفسه، ص104.
[3]- المصدر نفسه، ص129.
[4]- المصدر نفسه، ص نفسها.

هذا العجز سببا قويّا لخيانة "كفى"، كأنّما تريد تبرير خيانتها لزوجها، ولكنّ النّهاية المأساويّة الّتي خصّصتها الكاتبة لهذه الشّخصية البورجوازيّة في "سهرة تنكّريّة للموتى"، وهي الانتحار بعد عودة "خليل" إلى لبنان مع الأطفال، تجعلنا لا نسلّم بهذه القراءة الأوّليّة، فقد اتّخذت منها الكاتبة –فقط– سببا قويّا للفظ مكبوتاتها، والتّعبير عن رغباتها وهواجسها، ونوازعها...إلخ. فالكاتبة إذن لا تبرّر لـ"كفى" خيانتها بقدر ما تريد وضع الرّجل في موضع المرأة؛ عندما لا ينظر هذا الرّجل إليها إلّا كأداة يمتطيها من أجل إشباع رغباته، وبالمثل أصبحت "كفى" لا ترى في زوجها "خليل" إلّا وسيلة لتحقيق أحلامها، أمّا فكره ومشاعره، فلا يهمّانها، إذ لم تكتف "كفى" بالسّخرية من زوجها بل قامت أيضا بخيانته في أوّل فرصة أتيحت لها مع "نديم الغفير"، ثمّ مع "صقر الغلماني" و"رغيد الزهران" و"عادل" صديق "نديم"...إلخ. وهم جماعة من أثرياء عرب سويسرا، تعرّفت عليهم "كفى" من خلال "نديم الغفير"، وأصبحت تحسّ نفسها وسطهم، وكأنّها تستعيد مجدا قد ضاع منها: «**الأثرياء لطفاء، ينامون جيّدا، ويأكلون جيّدا، ويجدون بالتّالي الوقت، والمزاج لتذوّق امرأة جميلة مثلي ورعايتها**»[1]. حتّى إنّ "خليل" لم يعد يملك الحقّ في أن يحاسب زوجته على خيانتها، أو أن يتّخذ منها ومن تصرّفاتها موقفا حاسما.

ومن خلال هذه الاستراتيجيّة (تبادل الأدوار)، تتحدّى "غادة السّمّان" قيم الفحولة المبنية على التّفوّق الجنسيّ للرّجل على المرأة، وتكشف للقارئ أنّه مثلما يستطيع الرّجل إيلام المرأة بأن يخونها ويسيء إليها، فكذلك بإمكان المرأة أن تفعل ذلك، فهي قادرة على إيلامه في أعزّ ما يمتلكه، وهو فحولته. ولكنّها، وفي الوقت ذاته، تنتقد هذا السّلوك من خلال انتقادها لشخصية "كفى" البورجوازيّة؛ فمهما حاولت المرأة فلن تستطيع تجاوز العائق الجنسيّ، ولو أرادت أن تحتلّ موقع الرّجل فلن تكون أكثر من لعبة حقيرة بين الرّجال؛ إذ تعلّق الكاتبة على تفاهة "كفى" قائلة: «**بدت كوكو كامرأة عاشقة حقّا، كأنّ إخلاصها لكذبها يفوق حبّها للخيانة، وقد سرت عدوى حيويّة شهواتها إلى عادل...وازدادت رغبة نديم في الحصول عليها واستعادتها من أذرع الرّجال الّذين**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص19.

يقدّمها لهم...وفكّر بغصّة (هذه امرأة أصيلة الوضاعة. تمارس الرّذيلة بصدق حتّى إنّها لا تلاحظ ما تفعله، والإطارات الاجتماعيّة تزيدها تأجّجا»[1]. ولئن كانت "غادة السّمّان" تطرح هذه القضيّة –خيانة كفى لزوجها– من منطلق إشباع الرّغبة الجنسيّة؛ ذلك أنّ "كفى" وبعد إصابة زوجها "خليل" بالعجز الجنسيّ، قد أصيبت بحالة من الجوع الجنسي:«**ثمّة نار موجعة تسري في جسدها كاوية منبّهة...(لم أعد أطيق صبرًا...ألا يعرف الرّجال أن ذلك يحدُث لنا أيضا؟)...تحار ماذا تفعل امرأة جميلة مثلها، تشتعل شهوة وحياة، حين يعجز زوجها عن تلبية حاجاتها النّاريّة لمدّة خمسة أعوام متوالية؟ ماذا تفعل أيّة امرأة نهمة إلى الحبّ، وجسد زوجها مجاعة قحط؟»**[2] فإنّها –أيضا– قد بيّنت الطّرق الخاطئة في محاولة إشباعها، محذّرة من خطر الكبت الجنسيّ، فـ"كفى" الّتي صبرت على زوجها لمدّة خمسة أعوام، تحوّلت بعدها إلى وحش جائع لا يشبع؛ فـ«**الشّهوة الجنسيّة أحرّ من النّار وتلسع الجسد كمساس الحديد الّذي تهابه الفيلة، فالجوع الجنسيّ حسب هذه المقولة، كالجوع البطنيّ لا يُمكن لصاحبه أن يستقر ما لم يلبّه ويُشبعه، ومن حاول اضطهاد الشّهوة الجنسيّة فإنّها ولا شكّ ستنكّل به مهما كان صلبًا»**[3]. غير أنّ اتّباع الطّرق غير المشروعة في إشباع هذه الغريزة لا يأتي أبدا بنتيجة إيجابيّة؛ فلقد «**أقرّ الإسلام بأنّ للنّساء والرّجال دوافع جنسيّة، وأنّ لهم الحقّ بإشباع رغبتهم الجنسيّة. إذ قدّمت الشّهوة الجنسيّة بوصفها تجرُبة موعودة في السّماء (حيث اللّذة حقيقيّة وسرمديّة) وضرورة شرّعها الله لتكاثُر البشر على الأرض، والمعتقد السّائد أنّ المرأة، كالرّجال تُستثار جنسيّا. كما أنّ النّظرة الإسلاميّة إلى العالم تحرّر الجنسيْن من الإثم والخطيئة. لكنّها تفعل ذلك من أجل إتاحة تلاقيهما معًا. ولا يجوز إشباع الحاجة الجنسيّة والمتعة المشروعة إلّا ضمن إطار النّكاح الشّرعيّ»**[4]. وإذ تتناول "غادة السّمّان" الغريزة الجنسيّة في أدبها، فإنّها تجعلها حاجة مشتركة بين الرّجل والمرأة، فكلاهما بحاجة إليها من أجل ضمان الاستقرار النّفسيّ والاجتماعيّ معًا،

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص334.

[2]– المصدر نفسه، ص174-175.

[3]– وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص10.

[4]– بينار إيلكار كان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ص12.

مصداقا لقوله تعالى:{**هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ**}[1]، وقوله–أيضا–{**وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓاْ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (21)**}[2]. كما بيّنت الكاتبة ذلك الأثر الخطير للواقع المأساويّ، وكيف يمكن أن يؤثّر سلبا حتّى على الغرائز البيولوجيّة، والوظائف الحيويّة في جسم الإنسان، من خلال شخصية "خليل الدّرع" الّذي أصيب بالعجز الجنسيّ بسبب الحرب الأهليّة اللّبنانيّة.

5-2- تقويض النّسق الفحولي/ بيروت 75 ورحلة المسخ:

ترسُم لنا الكاتبة في هذه الرّواية مسارا سرديّا دائريّا لكلّ من "فرح" و"ياسمينة"، اللّذين تقودُهما –منذ البداية– الوِجهة ذاتها، من دمشق الانغلاق إلى بيروت الحريّة والانفتاح؛ أين يصطدمان في النّهاية بالتّقاليد ذاتها، الّتي لطالما انتقدها كلّ منهما، واعتبرها قيدا مفروضا على حريّته.

ففي السّيّارة ذاتها الّتي تحمل خمسة ركّاب، وهم (فرح، وياسمينة، وأبو الملا، وطعان، وأبو مصطفى السّمّاك) انطلق أبطال "غادة السّمّان" في رحلة للبحث عن الحريّة الّتي كانوا يظنّون أنّهم سوف يجدونها في بيروت؛ أين نلمس منذ البداية إيذانا بنفوس عطشانة حالمة، مختنقة تبحث عن الهواء، عيونها متطايرة، متّجهة صوب بيروت "الحلم": «**كلّهنّ وكلّهم يحلُم ببيروت. لست وحدي، لكنّني وحدي ذاهب لاقتحامها**»[3]. هكذا بدأ "فرح" رحلته وقرّر اقتحام بيروت، وطوال الرّحلة وهو يفكّر، وقد انتابه إحساس غريب، زاد في تعميقه ذلك النّواح المأساويّ لثلاث نسوة رافقنهم في السّيّارة، وهنّ يرتدين السّواد من الرّأس حتّى أخمص القدميْن، وقد نزلن في منتصف الطّريق عند الحدود، وكأنّهنّ يُزفّفن "فرح"، و"ياسمينة"، وبقيّة الرّكّاب إلى الموت في بيروت، وبالفعل كان مصير أبطال الرّواية الخمسة هو الموت، ما عدا "فرح" الّذي انتهى مصيره إلى الجنون، بعد أن فقد عقله وذاته على

[1]– سورة البقرة من (الآية:187).

[2]– سورة الرّوم (الآية: 21).

[3]– غادة السّمّان: بيروت75، ص5.

يد "نيشان" قريب والده الثّري، الّذي أرسله إليه والده محمّلا برسالة توصية منه؛ فنجده طوال الطّريق، وهو يتحسّس تلك الرّسالة مخافة أن تضيع منه، ويا ليتها قد ضاعت منه قبل فوات الأوان. وبجانب "فرح" كانت تجلِس الصّبيّة الحلوة "ياسمينة" بلباسها القصير، وهي تحلُم مثله: «**لن أعود إلّا ثريّة ومشهورة**»[1]. وهذه الصّبيّة بالذّات، تبدو –منذ البداية– غير واعية بسلوكها وتصرّفها، فكيف أرسِل بها إلى هذا العالم المتوحّش؟ الّذي لا تحكمه سوى قاعدة "معك قرش بتسوّي قرش"؛ فقد كان واضحا منذ البداية أنّها ستقع في المصيدة، فهي مجرّدة من كلّ مقاومة مستسلمة لنداء القلب والجسد: «**إنّني أرى جنوني، وأرى خطئي، وأرى بوضوح كيف أخرُج من منزلقي، لكنّني عاجزة عن ذلك...لقد نسوا حين حبسوني في قمم التّقاليد أنّهم يجرّدونني من مقاومتي...وها أنا أستسلم لنهر النّار الذّي يجرفُني، نهر الآهات الكاوية**»[2]، فقد أصبحت "ياسمينة" لا تحلُم سوى بالحرّيّة، ولا شيء آخر غيرَ الحرّيّة؛ لأنّها عانت طويلا من الكبت بسبب الإقصاء، والتّهميش، والنّظرة الدّونيّة للمرأة داخل مجتمعها الدّمشقيّ، فلم تستطع أن تتعرّف على شخص تحبّه، ويُحبّها ثمّ يتزوّجان: «**لو...عرفتُ رجلا آخر قبل نمر، لو سمحوا لجسدي بأن يعيش علاقات سويّة في دمشق، هل كنت أضيع إلى هذا المدى؟**»[3]. وعليه، فقد تحوّل ذلك الكبت الطّويل الّذي عانت منه "ياسمينة" إلى غريزة حيوانيّة خطيرة، وإلى جوع جنسيّ لا يشبع؛ فقد أدمنت جسد "نمر السّكيني" الّذي قدّمت له نفسها بمجرّد وصولها إلى بيروت، أين تُفاجئنا "ياسمينة" عندما تقفز إلى ظهر يختٍ لأحد أبناء الأثرياء، وهو "نمر السّكيني"، وتخلع ثيابها أمامه، وتمشي عارية: «**لم أخلع ثيابي بأكملها من قبل إلّا في الحمّام**»[4]. وهكذا سارت "ياسمينة" إلى مأزقها بإرادتها، وفكرها، وجسدها، وبكلّ ما تمتلكه، وهي تظنّ أنّها بذلك تخطو الخطوة الأولى نحو حلمها –الحرّيّة– في بيروت، تماما كالسّجين الّذي ينطلق راكضا لحظة الإفراج عنه، ولئن كان –دائما– هناك شيء ما في دمشق يردعُها ويحذّرُها، وهي مقبلة على ارتكاب الإثم. فإنّها في بيروت،

[1]– غادة السّمّان: بيروت75، ص7.
[2]– المصدر نفسه، ص39.
[3]– المصدر نفسه، ص88.
[4]– المصدر نفسه، ص13.

على العكس من ذلك؛ قد وجدت ما يحرّضها أكثر على الإثم، وارتكاب المعصية، لاسيما وأنّ بذور الفساد كانت مزروعة في نفسها منذ البداية، فلم نجد الكاتبة قد مهّدت للقاء "ياسمينة" بـ"نمر"، لأنّه قد كان بانتظارها، ما دامت "هي" قد جاءت إليه، فكلّ تصرّفاتها تدلّ على ضياعها وخفّتها: «**تمدّ يدها إلى المذياع، وتحرّك إبرته تخلّصا من ثرثرة المذيع. فتنطلق منه موسيقى حالمة(...) الموسيقى عذبة وحنون...تشعر بأنّها عاشقة...لا تحبّ شخصا بالذّات، ولكنّها دوما في حالة عشق، ودوما على استعداد لأن تحبّ، وتلتهب، وتتعذّب، وتنسى دون أن يدري الحبيب عنها شيئا**»[1]، فقد ظلّت "ياسمينة" تعاني من حالة الكبت، وتنتظر فقط إشارة لكي تنفجر؛ فـ«**الكبت الجنسيّ الّذي تتعرّض له المرأة، ما إن يجد متنفّسا له حتّى ينطلِق بعنف وقوّة**»[2]. وظلّت هذه الحالة من الكبت تسيطر على لاوعي "ياسمينة" دون إشباع تحت تأثير الرّقابة الاجتماعيّة، ولا نقول الوازع الدّينيّ، ذلك أنّها وبمجرّد وصولها إلى بيروت، وإحساسها بانتفاء تلك الرّقابة، حتّى أطلقت العنان لرغباتها المكبوتة دون أيّ تفكير أو تردّد، فـ«**المرء يبني واقعه في علاقة أساسيّة مع رغباته المكبوتة ومخاوفه(...) واللّاوعي يضرب جذوره في البنى العاطفيّة والجسديّة للحياة الجنسيّة الّتي يفترض إشباعها أو كبتها**»[3]. وعلى هذا، فإنّ ما كان ينقص "ياسمينة" حقّا هو الوازع الدّينيّ؛ الّذي يتمّ اكتسابه تلقائيّا ودونما إكراه عبر التّنشئة الاجتماعيّة السّليمة؛ فلو أنّها قد تربّت في جوّ من الحريّة النّسبيّة، ولا نقول المطلقة، وهي فتاة متعلّمة لما كانت ستصل إلى ما وصلت إليه، فتركيز هذه المجتمعات على جسد المرأة، وإشعارها دوما بالخطر، هو ما من شأنه أن يدفعها إلى ممارسة الخطيئة، فالتّشدّد أبدا لا يأتي بنتيجة إيجابيّة.

ونجد بأنّ الكاتبة، ومن أجل تعميق الحدث أكثر، قد لجأت إلى توظيف الحوار الدّاخليّ، إذ تحدّث "ياسمينة" نفسها في الطّريق إلى "بيروت"، لتقنع نفسها بأنّ الذّهاب إلى بيروت أفضل لها: «**تعبتُ من العمل**

[1]- غادة السّمّان: بيروت75، ص8.

[2]- وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص102.

[3]- سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص333.

أستاذة في مدارس الرّاهبات. سئمت. سئمت. سئمت. الأيّام تمضي ثقيلة، كجسد مخدّر على طاولة العمليّات. وأنا لا أفعل شيئا سوى التّدريس والضّجر، وكتابة الشّعر. بيروت تنتظرُني بكلّ بريقها. بكلّ إمكانات الحريّة فيها، بكلّ إمكانات الحبّ فيها، بكلّ إمكانات الشّهرة فيها، بكلّ إمكانات نشر قصائدي في صحفها، وقلبي طائر جائع للتّحليق. لن أرى راهبة بعد اليوم. أوف(...) سأصير حرّة فراشة»[1] فهل كان لهذه "الياسمينة" –حقًّا– مبرّر منطقيّ لمغادرة دمشق سوى حرمانُها من الإحساس بالحرّيّة؛ فهي على الرّغم من كونها إنسانة مثقّفة وموظّفة، كانت تتطلّع إلى فضاء أرحب، تمارس فيه كلّ ما ترغب فيه؛ فقد «**أثبت العلم أنّ أيّة قيود على الإنسان، رجلا أو امرأة، وسواء كانت هذه القيود فكريّة أم نفسيّة أم جسديّة، فإنّها تعرقل تطوّره الطّبيعي، وتؤخّر نضجه الفكري أو النّفسي أو الجسدي، وبالتّالي تتعارض وصحّته الجسديّة والنّفسيّة**»[2]، وهذا هو بالضّبط ما حدث مع "ياسمينة"، الّتي جرّدتها القيود المفروضة عليها في ظلّ الانغلاق الشّديد للمجتمع الدّمشقي من أيّة مقاومة، فوقعت فريسة بيد "نمر السّكيني" من أوّل خطوة خطتها في بيروت، بل إنّها قد وقعت في حبّه بمشاعر امرأة شرقيّة مخلصة، ومنحته قلبها وجسدها بكلّ صدق وإخلاص، معتقدة أنّه سيتزوّجها في يوم من الأيّام: «**سألها: "ما بك؟ ظلّت صامتة.(...) قرّرت أن لا تصارحه بشكوكها. قالت: " لا شيء. لقد أفسدتني بيروت..."**

– لم تفسِدك بيروت. كلّكنّ تتّهمن بيروت. بذور الفساد هي في أعماقك، وكلّ ما فعلته بيروت هو أنّها احتضنتها وكشفتها...منحتها مناخا لتنمو...

– ولكنّني لست مومِسًا..إنّي أحبّك..وفي بداية علاقتنا كنت تلمّح لي عن الزّواج...

[1]– غادة السّمّان: بيروت75، ص9-10.

[2]– نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص152.

– الزّواج؟. أيّتها المجنونة...هل تصدّقين أنّني أستطيع أن أتزوّج من امرأة أسلمتني نفسها قبل الزّواج؟.(...)"أنا أتزوّج امرأة ضاجعتها قبل ليلة العُرس؟ أسلمتني نفسها قبل الزّواج؟"»[1]، وأخيرا، أفاقت "ياسمينة" من حلمها، ووعت مأزقها الّذي وقعت فيه، ولكن بعد فوات الأوان عندما اصطدمت مجدّدا بالتّقاليد؛ فـ"نمر السّكيني" لا يستطيع أن يتزوّج من امرأة أسلمته نفسها قبل الزّواج، ناهيك عن أمور أخرى. وهكذا، صارت "ياسمينة" تحسد سلحفاتها الّتي تقيم معها، لأنّها مجهّزة بصدفة تحميها من كلّ خطر، وهي الّتي طالما سخرت منها كلّما شاهدتها تختبئ: « **لماذا لا صدفة لي أحتمي بها كسُلحفاتي؟ إنّي وحيدة وهشّة وعارية تماما لضربات نمر ما دُمت أدمنه هكذا...»**[2].

وهكذا، كانت الرّحلة من دمشق إلى بيروت رحلة من الانغلاق إلى الانفتاح دون المرور بمنطقة وسط، فكانت رحلة للمسخ والضّياع، فلو كانت هناك منطقة وسط بينهما لكان هناك أمل في الرّجوع، أمل في إنقاذ ما تبقّى. وعليه، نجد الكاتبة بقدر ما تمتدِح بيروت كثيرا في أعمالها كفضاء للحرّيّة الفكريّة والسّياسيّة، كما في فترة السّتّينيّات، فإنّها بالمقابل تنتقد فيها ذلك التّفسّخ الأخلاقيّ باسم الحرّيّة، لأنّه « **إذا تُرِكت الغرائز تعمل بحرّيّة إلى درجة الانفلات والإباحيّة –كما هو حاصل في العالم "الغربي"– فإنّها ستقود الإنسان إلى بدائيّته الحيوانيّة لا محالة»**[3]، ونجد بأنّ الكاتبة تتبنّى في كلّ أدبها تقريبا مسارًا سرديّا دائريّا، ذلك أنّ كلّ مأزق يقع فيه البطل يُسلّمه إلى مأزق أكبر منه، ينتهي بصاحبه إلى الهلاك، وممّا يدعّم هذا المسار، هو ذلك الاستشراف عن طريق المحكيّات الصّغرى، فالسّلحفاة الّتي رافقت "ياسمينة" طوال مسار الحكي كانت من أجل أن تذكّرها دائما بأصلها، وتحمل لها رسالة عجزت "ياسمينة" تحت سحر بيروت وبحرها، من أن تقرأها وتفهمها، كانت «**السّلحفاة تتحرّك أمامها ببطء فوق خشب اليخت. وتسحب جسدها وتنزوي في الظلّ، ثمّ تُلملم رأسها إلى الدّاخل، وهي تُغمض**

[1]– غادة السّمّان: بيروت75، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص40.

[3]– وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص85.

عينيْها احتجاجا على الشّمس والحرّ...تضحك ياسمينة..مسكينة هي السّلحفاة..إنّها لا تستطيع أن تخلع صدفتها مثلها لتستمتع بالشّمس»[1]. وفي لحظة حمق وطيش، لم تع "ياسمينة" أنّها هي المسكينة، وليست السّلحفاة؛ إذ ينتهي بها المطاف إلى "مومِس" تدمنُ جسد "نمر السّكيني"، وتمارس معه الزّنا بطريقة فظيعة: «**ما زلت أحبّه. أحبّ ما يستطيع أن يفعله بي جسده(...). أحسّ بالامتنان نحوه بعد أن حوّلني من سهل من الجليد إلى حقل من الألغام...كلّما تشاجرنا لا أملك إلّا أن أسترضيه. أصبحت مدمنة، وجسده أفيوني يحلو له أن يكسوني بالثّياب الثّمينة. أن يخرُج معي إلى المطاعم الفخمة لكي يرانا أصدقاؤه(...) ويحبّ إذلالي أمامهم تدليلا على سحره الرّجولي»**[2]. وفي المقابل –أيضا- كان "نمر" يغدق المال على "ياسمينة" الّتي كانت تذهب به إلى شقيقها في بيروت، هذا الّذي كان من المفروض أن يؤويها في بيته، ولكنّه وبسبب فقره الشّديد، لم يحاسبها يوما على علاقتها بـ "نمر"، فالمهمّ عنده أن تدفع له النّقود كلّما زارته في بيته، إلى أن جاء اليوم الّذي قرّر فيه "نمر" الزّواج من ابنة خصم والده السّياسي "فاضل بيك السّلموني"، حفاظا على المصلحة وتنمية للثّروة، وقرّر التّخلّص من "ياسمينة" ولو مؤقّتا، فدفع بها إلى أحد الأثرياء، ولم يعد يغدق عليها النّقود كما كان في البداية، ولأنّ "ياسمينة" قد أحبّته فعلا، فإنّها قد رفضت اللّجوء إلى غيره. لتنتهي جثّة دون رأس، بعد أن قطع شقيقها رأسها بالسّكّين، وفصله عن جسدها باسم الشّرف، الّذي لم يحرّكه إلّا في المرّة الأخيرة الّتي زارته فيها، ولم تحضِر معها النّقود، وأخبرته بأنّ "نمر السّكيني" سوف يتزوّج من "نائلة" بنت "فاضل بيك السّلموني".

أمّا "فرح" وعلى الرّغم من أنّ الكاتبة قد مهّدت للقائه بحتفه على يد "نيشان"، فإنّ مصيره لم يكن بأفضل من مصير "ياسمينة"، إذ حاولت الكاتبة من خلاله تقويض النّسق الفحولي، وهدم تلك الصّورة المتسلّطة للبطل الفحل، الّذي ظلّ يبسُط هيمنته على جسد الأنثى، وذلك بجعل جسده ممسرحا أيضا، حين يتحوّل "فرح" إلى

[1]- غادة السّمّان: بيروت75، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

أنثى بيد "نيشان" قريب والده الثّريّ. وهكذا يتساوى طرفا المعادلة "ياسمينة" الأنثى المتهوّرة، و"فرح" الذّكر الفحل، الّذي أطلق عليه "نيشان" لقب "مطرب الرّجولة"، وهو لم يعد يمتّ للرّجولة بأيّة صلة.

فمنذ وصول "فرح" إلى بيروت، وهو يتأمّل ذلك التّفسّخ الأخلاقيّ في بيروت، بعين دمشقيّة عدوانيّة لم تألف ذلك المناخ، فصار يشعُر بالوَحدة والضّياع: «**السّبت بعد الظّهر في شارع الحمراء ببيروت...وقف فرح يتأمّل الكرنفال، وقد ألصق ظهره على العمود الرّخاميّ قرب مقهى "كافيه دي باري"...والفتيات باريسيّات المظهر والسّيقان...لم ير طيلة حياته عددًا من السّيقان العارية كالّتي شاهدها في نصف السّاعة الأخيرة...والشّبّان يسيرون كأنّما يرقصون، الكلّ يمشي في إيقاع راقص، كأنّ الشّارع بأكمله يتحرّك وفقا لموسيقى مجنونة غير مسموعة بالنّسبة له(...) وقف فرح يتأمّل ذلك كلّه بدهشة...(آه كم أنا ضائع ووحيد)**»[1]، ولئن كان دربه إلى حتفه قد طال مقارنة بـ"ياسمينة"، فإنّه قد كان أفظع بكثير، وهو المصير الّذي استشعره منذ أن رأى ذلك المشهد الّذي سُرّت له "ياسمينة"، وهو «**أكياس من النّايْلون مملوءة بالماء، تسبح فيها أسماك صغيرة ملوّنة، وقد علّقوها فبدت وكأنّها تسبح في النّور الشّفّاف**»[2]، فقد اكتأب "فرح" كثيرا من هذا المنظر، و«**بدت له تلك السّجون الشّفّافة للأسماك المتدلّية في قلب اللّيل، مثل قناديل الموت، ووجد نفسه لا يدري لماذا يردّد كلمات دانتي المكتوبة على باب الجحيم: يا من تدخل إلى هنا تخلّ عن كلّ أمل!**»[3]، وهكذا، فمثلما كانت التّقاليد سببا في ضياع "ياسمينة" الأنثى المندفعة بعاطفتها، والّتي كانت تشعر بأنّها مقيّدة في مجتمعها الدّمشقي، فما إن وجدت فضاء للحرّيّة حتّى امتصّته بكلّ ما فيه. كذلك فعلت بـ"فرح"، الّذي تمسّك بوصيّة والده "عاشور" وهو الشّابّ القرويّ المثقّف، الّذي طالما أدمن قراءة الكتب الّتي كان والده يسخر منها، ويقوم بإحراقها مع أعشاب الحقل، ويُعيّره بـ "نيشان" قريبة الثّريّ، الّذي صار مثلا أعلى لأولاد قرية "دوما" بعد مجيئه إلى

[1]- غادة السّمّان: بيروت75، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.

بيروت، ونجاحه في كسب المال، دون السّؤال عن الكيفيّة، هل هي حلال أم حرام؟ فقد أصبح رئيس مجلس إدارة شركة "ننسكو" للعلاقات العامّة، والمدير التّجاريّ لماركة أحذية شهيرة، ومعجون أسنان جديد، ووسيط صفقة أسلحة كبيرة، بما فيها بيع الذّبّابات، وإنتاج بعض الأفلام وخلق الفنّانين...إلخ، ولكنّه أيضا أصبح زير رجال، وهذا ما كان خافيا على والد "فرح"، الّذي أرسل به إلى بيروت ليحذو حذو "نيشان"، ويُصبح ثريّا مثله، بدلا من قراءة الكتب، وكتابة الشّعر. لقد شعر "فرح" منذ البداية بأن الأقدار تمهله عن الوصول إلى "نيشان"، فعندما وضع قطعة النّقود في الهاتف العموميّ ليُتلفِن له، ضاعت القطعة دون أن تتمّ المكالمة، ولكنّه لم يأبه لتلك التّنبيهات كلّها، وظلّ يُعاود الاتّصال والسّؤال، حتّى وصل عنده، ولم يدر كيف تطوّرت الأمور حتّى وجد نفسه بين يدي "نيشان": «**كنّا معًا في "الشّالية" الخاصّ به، وكان البحر الخريفيّ في ذلك اليوم الصّاحي يمتدّ أمامي أخّاذا ساحرا(...) وكان نيشان يتأمّلني بنظرة صارمة، فتذكّرت كلامه عن "الطّاعة"، وقرّرت أن أنفّذ كلّ ما يقول، كي أستطيع شراء هذا اليوم المشمس على البحر بكلّ لذائذه، ومباهجه(...) كنت ممدّدا على بطني حين بدأ يدلّك لي ظهري، وفاح عطر الزّيت الثّمين. وكانت أصابعه تروح وتجيء على جلدي رقيقة ومرهفة كأصابع عاشق أعمى يتحسّس جسد أنثاه، ثمّ استحالت قاسية شرسة مثل محراث يدخل في التّربة...ثمّ فهمت..في الفراش كنت ثملا ومدهوشا في آن واحد(...) لأجل الثّراء، والشّهرة، والمجد، وأشياء الحياة السّهلة، والمجانيّة كلّ شيء مباح**»[1]. وهكذا، باع "فرح" نفسه للشّيطان "نيشان" مقابل الشّهرة والثّراء، ولم يدر حتّى اكتشف أنّه لم يعد يملك جسده، فقد أصبح عاجزا عن ممارسة فحولته كرجل مع كلّ الفتيات اللّواتي قدّمن له أنفسهنّ، لإعجابهنّ بصوته وجسده، وشهرته فهو "مطرب الرّجولة" كما لقّبه "نيشان": «**لم أعد أمتلك نفسي ولا جسدي فكيف أمتلك جسدا آخر**»[2]. وهكذا يفقد "فرح" عقله تماما، ويدخل في حالة من الكوابيس المأساويّة.

[1]- غادة السّمّان: بيروت75، ص 64-65.

[2]- المصدر نفسه، ص63.

إنّ هذا النّوع من الشّذوذ الجنسيّ الّذي يُطلق عليه بـ "اللّواط"، والّذي كان يُمارسه قوم لوط –عليه السّلام– مصداقا لقوله تعالى:**{وَلُوطًا إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِۦٓ أَتَأْتُونَ ٱلْفَٰحِشَةَ مَا سَبَقَكُم بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِّنَ ٱلْعَٰلَمِينَ (80) إِنَّكُمْ لَتَأْتُونَ ٱلرِّجَالَ شَهْوَةً مِّن دُونِ ٱلنِّسَآءِۚ بَلْ أَنتُمْ قَوْمٌ مُّسْرِفُونَ (81)}**[1]، يعدّ من أخطر أنواع الشّذوذ الجنسيّ، وأهتكها لحرمة الدّين، فهي تُهلك الحرث والنّسل، وقد عبّر عنها "نيشان" بكلّ وقاحة، قائلا: «**النّساء لا يقدرن على منحي هذه المتعة أيّها الرّجل الرّائع...مع الرّجولة أحسّ بالألفة، معهنّ أحسّ بالغربة**»[2]، ولقد تناولت "غادة السّمّان" في أدبها هذه الحالة من "الشّذوذ الجنسيّ" وغيرها كثيرا في أدبها، لتضرِب به المجتمع الذّكوريّ وتصفعه على خدّه، وتردّ عليه بالحجّة القاطعة، وهو الّذي طالما نظر إلى المرأة على أنّها عاهرة، متناسيا عهره هو، وأطلق عليها أحكاما مسبقة دون أيّة تجرُبة، ونسي –أيضا– أنّ كلّ الفضائل أو الرّذائل لا يُمكن أن تُقرّر إلّا داخل الجماعة، فـ «**فضائلُنا جميعُها اجتماعيّة، والرّجل الّذي يحيا في الصّحراء منفردا لا يُمكن أن يكون فاضلا أو رذلا، عظيما أو دنيئًا، عادلا أو ظالما. لأنّ هذه الصّفات جميعها هي صفات اجتماعيّة. صلة الفرد بالمجتمع. فإذا حرمنا إنسانا الاختلاط بالمجتمع والإنتاج للمجتمع، فإنّنا بذلك نحرمه الإحساس الاجتماعيّ، بكلّ ما يحمل هذا الإحساس من مسؤوليّة وفضيلة وشرف وإنسانيّة**»[3]؛ فالتّجربة – إذن– هي الّتي تكشف عن معدن صاحبها، رجلا كان أم امرأة، فما الفرق بين "فرح" كرجل، و"ياسمينة" كأنثى، وكلاهما قد انتهى ضحيّة لتقاليد المجتمع البالية المتحجّرة، الّتي دفعت بهما إلى التّحليق وراء الأحلام والأوهام دونما أجنحة للطّيران. وعليه، فالكاتبة تريد أن تقول إنّه ليس من العدل التّفريق بين المرأة والرّجل فقط على أساس العضو الجنسيّ، وغيره من الفروق البيولوجيّة الأخرى، فكلاهما معرّض لارتكاب الإثم والوقوع في الخطيئة، وقد جاء الخطاب القرآني موجّها لكليهما معًا، في قوله تعالى:**{ٱلزَّانِيَةُ وَٱلزَّانِي فَٱجْلِدُواْ كُلَّ وَٰحِدٍ مِّنْهُمَا مِاْئَةَ**

[1]– سورة الأعراف (الآيتين: 80-81).

[2]– غادة السّمّان: بيروت75، ص65.

[3]– سلامة موسى: المرأة ليست لعبة الرجل، موقع صفحات: Safat. orghttp://www ، القاهرة، ص34.

جَلْدَةٖۖ وَلَا تَأۡخُذۡكُم بِهِمَا رَأۡفَةٞ فِي دِينِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمۡ تُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِۖ وَلۡيَشۡهَدۡ عَذَابَهُمَا طَآئِفَةٞ مِّنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ(2)}[1]. ثمّ إنّ «العدالة والمساواة بين جميع أفراد المجتمع لا تتعارض مع الأديان، ولا يُمكن أن يتعارض أيّ دين مع الصّحة الجسديّة والنّفسيّة لجميع أفراده رجالا ونساء. ولهذا ليس علينا إلّا أن نعرف الطّريق الّذي يقود إلى صحّة الإنسان (رجلا وامرأة) فيكون هو طريق الدّين، لأنّ الدّين خلِق لسعادة الإنسان وصحّته ولم يُخلَق لتعاسته ومرضه»[2]. وهكذا، فقد «بنت غادة السّمّان على أنقاض ما هدّمت مفاهيما جديدة، وأرست منهجا تقدّميّا، تحرّريّا إنسانيّا، حضاريّا، يُعيد للإنسان إنسانيّته المستلبة، ويُكسبه حقيقة كينونته»[3]، فهي ترى أنّ الجنس يرتبط ارتباطا مباشرا بمفهوم الحرّيّة، فهو –حسبها- «ليس قضيّة (غريزيّة) بيولوجيّة كما هي لدى الحيوان، لكن قضيّة إنسانيّة خطيرة، ترتبط بمقوّمات شخصيّته كلّها من تاريخيّة واجتماعيّة وفكريّة ونفسيّة»[4].

6- الجنوسة النّسقيّة (تكريس قيم الفحولة ونسف تيمة الحبّ):

إذا كان خطاب الحبّ –ولردح طويل من الزّمن- قد وارى خلفه نسقيّة ثقافيّة خطيرة، وعبّر عن زيف الحبّ من خلال استحالة التقاء العشيقيْن، حتّى يظلّ الحبّ مشتعلا، فإنّ "غادة السّمّان" تكشف لنا عن زيف هذا الحبّ حتّى بعد الزّواج، أي بعد التقاء العشيقيْن. وهكذا نتآمر كلّنا ضدّ الحبّ –كما يقول "الغذّامي"- فـ «لئن كان خطاب العشق هو الخطاب الأكثر إنسانيّة في مقابل خطاب التّفحيل، والفحولة النّسقيّة، فإنّ الثّقافة المتلبّسة بالنّسقيّة، لا يمكنها أن تترك الأمر يفلُت من يدها، ولذا نتآمر كلّنا ضدّ الحبّ فنزيّفه، ونحوّله من خطاب مقبول إلى خطاب مذموم، ونمنعه من الواقعيّة، ونجعله نقيض القوّة والعقل والرّجولة والعمليّة، ونصوّره

[1]- سورة النّور (الآية: 2).

[2]- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص152.

[3]- وفيق غريزي: الجنس في أدب غادة السّمّان، ص5.

[4]- غادة السّمّان: صفّارة إنذار داخل رأسي، منشورات غادة السّمّان، بيروت، 1980، ص228.

بصورة سلبيّة ومنفّرة، وهذا كلّه من أثر سطوة النّسق، حيث تفرِض شروط الثّقافة نوعا من العمى الثّقافيّ، تجعلنا نتصرّف ضدّ أيّة فرصة للتّحرّر، وقد نعمل ذلك تحت مسمّى التّحرّر»[1]. وهذا ما ينكشف لنا من خلال هذه المدوّنة، الّتي انتهت فيها كلّ القصص بين المحبّين بالفراق، أو باستحالة اللّقاء؛ فنجد الكاتبة تقرّر في روايتها الأخيرة "فسيفساء التّمرّد": «**أنّ الحبّ وهم، لكنّه وهم أكثر حقيقة من حقائق الحياة**»[2]، فمن خلال قصّة بطلتها "زين الخيّال" مع "وسيم"، الّذي أحبّته وأحبّها، وتزوّجت منه على الرّغم من رفض والدها "أمجد" له: «**حين أصررتُ على الزّواج ممّن أحبُّ حبّا جنونيّا، غضب والدي، وقال إنّني مراهقة لا تعرف ماذا تفعل (ويبدو أنّه كان على حقّ) لكنّ حزنه عليّ كان أكبر من غضبه(...) أحرجتُ أبي. لم يكن بوسع والدي يومها الرّفض (اجتماعيّا) أو القول إنّه يرضى بالأسرة لكنّه يرفض الرّجل –بسبب ما عرفه عنه– فالرّدّ جاهز: سيتبدّل بعد الزّواج، وتصطلح أموره، ويعود تحت جانح الأسرة الكبيرة، وأخلاقها الكريمة المشهود لها**»[3]. وبعد الزّواج، وقفت "زين الخيّال" على خطئها، واكتشفت خيانة "وسيم" لها، فهو لا يريد منها سوى أن تكون ربّة بيت تنتظره كلّ ليلة، لتلبّي مختلف طلباته دون أن يكون لها رأي في شيء، أو حقّ في الاعتراض على تصرّفاته مهما بلغت حقارتها، وبالمثل أصبح "وسيم" يرى "زين": «**مخلوقة لا تطاق، لها وجه رقيق أنثويّ عاشق، لكنّها في حقيقتها صلبة كرجل، بل وتُقلّد حياته، إذ تنهض في الصّباح الباكر، وتذهب إلى عملها في المكتبة، وإلى الجامعة بدلا من إعداد الطّعام لي، ولمن يخطر ببالي استضافته، والذّهاب إلى صالونات الحلاقة، والاعتناء بنفسها لتبدو في أبهى حلّة حين أعود مساء من عملي(...) أومن صُحبتي للرّفاق هنا وهناك، أو من لقائي مع عشيقاتي، وليس من شأنها أن تعرف أين كنت، ومع أيّ رجل أو امرأة، فعليها بالطّاعة والقناعة**»[4]. فلم تطق "زين" هذا الوضع كثيرا، وقرّرت إنهاء العلاقة بطلب الطّلاق، لاسيما وأنّها قد حاولت مرارا أن تصل إلى

[1]– عبد الله الغذّامي: الزّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)،، ص73.

[2]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص177.

[3]– المصدر نفسه، ص18.

[4]– المصدر نفسه، ص49-50.

حوار مع "وسيم" وفشلت، وتحطّمت بذلك قناعاتها عن الحبّ، وقرّرت أن«**لا..لن تحبّ مرّة أخرى..لن تتحمّل خيبة أخرى..طلاقها من زوجها يجب أن يظلّ لُقاحا يحميها من وباء الحبّ اللّعين..لقد دفعت ثمنا غاليا لنجاتها بعدما عانت طويلا، وتألّمت، وبكت سرّا قهرها، وذلّها، وتمرّدت..وتمرّدت**»[1]. وهكذا قرّرت "زين" بعد تجربتها مع "وسيم" أنّ الحبّ قيد آخر من قيود الحريّة الّتي طالما عشقتها وأحبّتها، وأقسمت:«**لا..لن أدع حبّا يُخلخلني من الدّاخل بعد اليوم. أقسم ألّا يذلّني الحبّ ثانية**»[2]، فعند مغادرتها عيادة الطّبيب "المناهلي"، بعد القيام بعمليّة إجهاض للطّفل الّذي حملت به من "وسيم"، حتّى تتخلّص من كلّ شيء يذكّرها به وبذلك الزّواج، شعرت "زين" بالإنهاك الشّديد، ممّا اضطرّها للجلوس في "حديقة السّبكي"، وهناك تعرّفت مصادفة على شابّ فلسطينيّ، قدّم لها نفسه دون مقدّمات، بعد أن سمحت له بالجلوس على الطّرف الآخر من المقعد، لأنّ بقيّة المقاعد كانت مشغولة، فوجد الشّابّ الفلسطينيّ فرصته للحديث معها، وقد أثارت إعجابه بصمتها، وهدوئها: «**أنا غزوان العائد. أكرّر اسمي ولن أسمح بأن تنجحي يوما في نسيانه. أريد فقط أن أقول لك إنّني أجدك باهرة الجمال بوجهك الخالي من المساحيق، المتعب، المنهك**»[3]. فبادلته "زين" الحديث باقتضاب شديد، جعله يتعلّق بها، بل وترك لديه الفضول لمعرفة كلّ شيء عنها:«**سألها غزوان فجأة وبجدّيّة بعدما حدّق في وجهها طويلا: هل ترضين بالزّواج منّي؟ هل ترضين بعقد قراننا اليوم إذا كنت بلغت الثّامنة عشر من عمرك؟(...) قال لها: أيّتها الصّبيّة الّتي لا أعرف اسمها..أحبّك**»[4]. وعلى الرّغم من صدق "غزوان" مع "زين"، ومن إصراره عليها، إذ أصبح يراقبها كلّ يوم، ويطاردها من مكان لآخر، من أجل إقناعها، حتّى إنّها قد بدأت تشعر نحوه بشيء من الإعجاب الّذي يسبق الحبّ، فإنّها قد ظلّت ترفضه، بل وقرّرت في نفسها أنّه "الرّجل الصّحّ" في "التّوقيت الخطأ":«**تشعر زين بأنّها تقف على حافّة الحبّ، لكنّها لن تدع نفسها بعد اليوم تقع في تلك الحفرة.**

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص173-174.

[2]- المصدر نفسه، ص78.

[3]- المصدر نفسه، ص39.

[4]- المصدر نفسه، ص نفسها.

ستُلقي القبض على مشاعرها، وترفض الإذلال الآتي بعد لحظة الاعتراف بالحبّ. عليها رفض الاستسلام كي تظلّ تملك من تفيض نحوه بشهوة الاستسلام»[1]. إذ يعكس لنا هذا المقطع السّرديّ تلك التّورية الثّقافيّة؛ الّتي نلمسها من خلال انطوائه على نسقيْن (عاشق/ عاذل)، أي على بعديْن ينقض كلّ منهما الآخر، وهذا ما أكّدت عليه الثّقافة حين جعلت من "العاذل" شرطا ضروريّا في خطاب الحبّ؛ فهو «**يقوم على ناسخ ومنسوخ، وكلّما اشتدّ الحبّ اشتدّ معه العذل، وعلى الدّرجة نفسها من القوّة والقطع. وفي كلّ عشق تجري هذه المبارزة السّلبيّة بين عاشق يندفع، وعاذل يردع، وتقوم اللّعبة على عدم حسم الموقف لمصلحة أيّ منهما، فلا العاشق يرتدع، ولا العاذل يكفّ. ويظلّ الخطاب يجمع بين الصّوتيْن كشرط لازب لا يقوم بغيره عشق أو محبّة»**[2].

وفي "ليلة المليار"، تنكشف لنا هذه النّسقيّة –أيضا– من خلال انهيار العلاقة الزّوجيّة، الّتي جمعت بين "خليل الدّرع" و"كفى البيتموني"، والّتي –من المفروض– قد انبنت على أساس من الحبّ والكفاح في سبيله، فأين هو هذا الحبّ؟ وهل حقّا أحبّت "كفى" صدق "خليل" أم أنّها فقط عشِقت جسده؟ هذا ما يكشفه لنا ذلك الحوار الّذي دار بين "خليل" وزوجته "كفى" في الفندق، بعد هربهما من بيروت إلى جنيف:«"**أجل أنتِ لا تُحِبّيَنِي"...– أنتَ أحمق، ماذا تسمّي تدفُّقِي إليك؟**

– أنتِ تعشقيني ولا تحبّيني(...) – أنتَ ترفضُني– أنا أرفُض عِشقكِ وأشتهِي حُبّكِ..

– عدنا إلى التّنظير الشّفهيّ هربًا من الممارسة...كيف أعشقكَ ولا أحبّك؟

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص176-177.

[2]– عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص76-77.

– الحُبُّ هو أن تفهمي جُرحِي، تتحسَّسِينَه بحنان..الحبّ هو أن تكوني صديقتي أيضا...العِشق هو أن تُحاولي امتلاكي حيّا أو ميّتًا..سعيدًا أو تعيسًا...– لا أفهم»[1].

وهكذا تقف بنا "غادة السّمّان" على زيف الحبّ، الّذي جمع بين "كفى البيتموني" الثّريّة البورجوازيّة، و"خليل الدّرع" الشّابّ القرويّ الفقير، الّذي قبل به أهلها على مضض:«**إنّها غلطة. هذا الزّواج غلطة فادحة...هكذا صرخ والدي. وقفتُ خلف الباب أنصت لحوارهما، وقالت أمّي: إنّها البنت الصّغيرة المدلّلة...لقد كرِهْتَهَا يوم وِلادَتِها، وكُنْتَ قد شبِعْتَ من البنات فأَسمَيْتَهَا كفى، ثمّ أحْبَبْتَها حبّا يفوق كلّ حدّ وأفسَدْتَها بدلالك..صارت عنيدة...تريد امتلاك ما يحلو لها...–بعد ليلة الدّخلة، سيدخل الفقر من الباب، ويهرب الحبّ من النّافذة»**[2]. فقد تربّت "كفى" في أسرة بورجوازيّة، ممّا ربّى لديها حبّ التّملّك والأنانيّة؛ فتعلّقها بـ"خليل" –في الحقيقة– لم يكن حبّا، وإنّما كان تعلّقا بجسده القرويّ الخشن أي بفحولته، فقد أرادت امتلاكه كما تعوّدت على امتلاك أيّ شيء آخر يثير إعجابها، وهو ما حصل لها –أيضا– مع "نديم الغفير"، الّذي لفت انتباهها منذ لقائهما الأوّل به "هي" و"خليل" على متن طائرة الهروب من بيروت إلى جنيف: «**يا إلهي..إنّه نديم الغفير...نديم الثّريّ المحظوظ المقيم في العواصم الأوروبّيّة كلّها مرّة واحدة...نديم جارنا الّذي ألمحه يزور أبويْه العجوزيْن المُصرّيْن على البقاء في البيت العتيق وبيروت المقبرة..ما أغرب النّاس»**[3]. وقد لاحظ "نديم" إعجابها به، واهتمامها فلم يُفوّت عليه الفرصة:«**يلتقط نديم كهاربها الممتلئة نداء مسحورا كأغاني عرائس البحر، ويقف في مقعده متأهّبا للذّهاب إليها وتحيّة زوجها!...وما يكاد يضع سيجاره الضّخم بين شفتيه حتّى تدخل المضيفة من جديد جارّة عربة الشّراب مفسدة تلك (اللّحظة المباركة). لكنّ بطاقة نديم تستقرّ بين أظافرها الحمر الطّلاء –بعدما شارك الرّكاب (اللّطفاء) في نقلها من يد إلى أخرى– مكتوبة بماء الذّهب، تحمل**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص82-83.

[2]– المصدر نفسه، ص120.

[3]– المصدر نفسه، ص20.

مجموعة أرقام هاتفيّة، وعناوين مكاتب عدّة توحي بالوجاهة، وعبارة مختصرة بحبر أخضر: "سيسعدني اتّصالكما بي"»[1]. ولئن كان هذا المقطع -وبما ينطوي عليه من تعريض وسخرية- يعبّر عن ثورة الكاتبة على الطّبقة البورجوازيّة، فإنّه يعبّر أيضا عن زيف الحبّ الّذي جمع بين "خليل" و"كفى"؛ إذ تنمو أحداث الرّواية عندما تتّصل "كفى" بـ"نديم" فيقوم بدعوتهما "هي" و"خليل" إلى العشاء:«**أعدّت كفى نفسها للعشاء (الأنتيم) كما سمّاه نديم..مرّت بصالون الحلّاق لإعادة تصفيف شعرها (كودي بين) وارتدت ثوبا أزرقا يكشِف مفاتنها، ويُبرز زرقة عينيْها. حينما ترتدي لونا كهذا، يعرِف خليل أنّها ذاهبة إلى الصّيد، للإيقاع برجُل ما بصنّارتها الزّرقاء. هذا ما فعلت يوم صارت تتردّد على مكتبته، ريثما جرّته بحبل أزرق إلى بحارها**»[2]. وهكذا تحوّلت علاقة الزّواج الّتي جمعت بين "خليل" و"كفى" إلى مجرّد شراكة مبنيّة على مصالح لا أكثر، وفي مقدّمتها مصلحة طفليْهما: "رامي" و"فادي":«**نحن حليفان ولسنا صديقيْن...حلفُنا وليد مصالِح مشتركة: الأولاد. الأسرة..صداقتُنا لم تولد بعد(...)- ستتخلّيْن عنّي يوم تُشفَيْنَ من لعنة جسدي، ويوم تَقْتَنِعِينَ بأنّني لن أكون مطيّة لتحقيق أحلامك...أنا أداة في حياتِكِ، وأنتِ لا تُحِبّينِي لذاتي، وإنّما لما يُمكن أن تفعلينه بي...تُرِيدِينني حصانا يمضي بك إلى أرض اللّذات والثّراء...لا تُفكّرين لحظة واحدة بالتّساؤل: هذا الرّجل، ما الّذي يعذّبه؟ من هو حقّا؟**»[3].

وبالفعل تتخلّى "كفى" تدريجيّا عن زوجها "خليل" وتخونه في أوّل فرصة تتاح لها مع "نديم الغفير"، الّذي أصبحت تظنّ أنّها تحبّه، وأنّه هو أيضا يُحبّها؟ كيف حدث هذا الحبّ فجأة؟ وبدون مقدّمات، إنّه بالأحرى حبّ التّملّك، فهي لا تستطيع الخروج عن قيمها البورجوازيّة، الّتي تربّت عليها، وبهذا تنسف "غادة السّمّان" تيمة الحبّ نسفًا، لأنّ زواج "خليل" من "كفى" على الرّغم من التّناقض بين الطّبقتيْن اللّتيْن ينتميان إليها، كان يعبّر -من

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص20.

[2]- المصدر نفسه، ص116.

[3]- المصدر نفسه، ص83-84.

المفروض- عن حبّ كبير بينهما، وكان على هذا الزّواج أن يوطّد علاقة الحبّ بينهما أكثر، على أساس من المعاشرة المشروعة، والأولاد، أين يتعرّف كلا الطّرفيْن أكثر على بعضهما البعض عن قرب، ويكون الحبّ الحقيقيّ بالتّعاون على كلّ الصّعاب، فلو أنّها قد أحبّته فعلا، لكانت قد حاولت مساعدته والتّقرّب إليه، ولربّما استطاعت أن تخرجه من محنته، وليس التّخلّي عنه، فأين هو الحبّ؟! «**لم أخن زوجي من قبل، كان ذلك على أيّة حال متعذّرا في بيروت الّتي تفور برجال فقراء يُطيلون شعورهم، ويُقصّرون في مجال الاستحمام والأناقة. آه نديم تلك الوسامة المصقولة، الابتسامة الشّهيّة، الجسد الواعد بخبرات المتعة، الشّعيرات الفضيّة الّتي تتوّج سواد شعره، وتزيده جاذبيّة في عينيّ**»[1]. فعن طريق هذه الشّخصية عبّرت الكاتبة عن ردّ فعلها من الرّجل الّذي لا يرى المرأة سوى جسدا ناميا، ومجموعة من الصّفات المادّيّة المحسوسة، فكذلك "كفى" لم تعد تنظر إلى "خليل" أو غيره من الرّجال إلّا من هذا المنطلق؛ إذ تحوّل عشقها من "خليل" إلى "نديم" ثمّ إلى غيرهما.

وقد علّق "الغذّامي" على تلك الرّسالة الّتي نشرتها "غادة السّمّان" في جريدة الحياة، قائلا: «**وفي خلاصة ثقافيّة نجد غادة السّمّان تكتب كتابة تكشف عن كلّ قيم المحبّة، وتشخّصها في كلمات محدودة، وعميقة، وكاشفة. ولئن كانت المرأة قديما مكمّمة الصّوت، ولا دليل عليها سوى ما توصف به كغياب ومضمر، أو ما يقال على لسانها، إلّا أنّها أخيرا تكلّمت، ولكن ماذا ستقول..؟**»[2].

إذ تقول "غادة السّمّان" في رسالتها: «**حبيبي السّان فالنتان*: أجهل تكنولوجيا الحبّ، ولكن ثمّة الكثير من الأوهام (الأكبر) من الحقائق، والحبّ من بينها، وأنت شفيعه، وثمّة كلمات تلاشت عن أوراقنا مع الألفيّة المنصرمة، وبقيت كلمة الحبّ، صحيح أنّها للسّخرية تارة، وتبدو اسما حركيّا للكذب تارة أخرى، ولكنّ راية تلك الكذبة الصّاعقة ما زالت مرفوعة فوق الأعصاب المتوتّرة الهاذية، ولا تزال ورقتي البيضاء تكتب لي: يا حمقاء، إذا تردّدت في كتابة رسالة حبّ عليها.**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص123.

[2]- عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص75.

*- عيد المحبّين.

يا حبيبي السّان فالنتان: تُعامل رعاياك كديكتاتور من العالم الثّالث، لكنّنا نحبّك ونغازلك حتّى ولو هدروا دم الورقة الّتي نكتب عليها لك، ففي زمن الكراهيّة ثمّة من يركض إلى الملجأ حين يسمع كلمة حبّ، ويدقّ طبول الحرب، ويقرع صفّارات الإنذار، ويطلق النّار على حرفين: الحاء والباء، أو يحاول الزّجّ بحرف الرّاء بينهما.

يا عزيزي السّان فالنتان: كنت دائما منحازة إليك؛ فأنا أعشق الحبّ وأتحاشى الحبيب، لذا أريد أن تظلّ تنتظرني لأنّني لن أحضر، وتحبّ ثرائي لأنّني فقيرة، وسطوتي لأنّني وحيدة مشرّدة وهامشيّة، وتصدّقني لأنّني الكذب الّذي لا يرقى إليه الشّك.

وأريد أن أظلّ أحبّك لأنّك تسقيني عطشي فأرتوي، وتأمرني بالكفّ عن الثّرثرة حين أصمت، وأجد في زلزالك استقراري، وأنتمي إلى زئبقك الهارب خارج الأوعية، وليظلّ الفراق هو اللّقاء اليوميّ لنا، ودمت لغير المخلصة»[1].

فهذه الرّسالة تلخّص لنا تاريخ خطاب الحبّ ونسقيّته بألفاظ عصريّة، تثبت من خلالها "غادة السّمّان" أزليّة الأنساق الثّقافيّة، فهي«**تحبّ الحبّ، وتتحاشى الحبيب، وهي كاذبة في خطاب حبّ كاذب، وهي هامشيّة ووحيدة، وغائبة غيابا حسّيّا ومعنويّا(...) أمّا العاشق فهو دكتاتور والكلّ رعاياه، يأمر فيُطاع، وهو زئبقيّ خادع غير قابل للإمساك، وهو زلزال. بينما الحبّ هو الوهم، وهو الاستقرار الكاذب والحقّ المزيّف**»[2].

وتتّضح لنا هذه النّسقيّة أكثر في "سهرة تنكّريّة للموتى"، من خلال قصّة الحبّ الّتي جمعت بين "فوّاز" و"سميرة".

- "فوّاز": شابّ لبنانيّ مهاجر، جاء إلى بيروت في إجازة عمل بعد مرور ثلاثة عشر سنة من رحيله مع والديْه، تحت قصف الحرب الأهليّة، وهو صبيّ على أبواب المراهقة، فهو لا يتذكّر من بيروت غير جحيم الحرب: «**كان مجرّد ذكر اسم مطار بيروت يُثير هلعي، مقترِنا بالخطف، والقتل(...) لماذا؟ أذكر جيّدا يوم كاد سائق التّاكسي يختطف أمّي قبل أن نهاجر، وذلك في رحلة من رحلاتها الغامضة للقاء أبي خارج لبنان، لسبب أجهله في قبرص، أو في أثينا، وتصطحِبُني معها مرّات لأراه، أذكر أنّها نجت لأنّها ادّعت أنّها زوجة أحد زعماء الميليشيّات، وكانت زوجته الحقيقيّة صديقة لأمّي، وتعرِف موقِع بيتها. خاف السّائق من العاقبة، وتخلّص من أمّي في الظّلام(...) واكتفى بسرقة حقيبتها**»[3]. كبُر "فوّاز" ولم يخطُر بباله يوما أن يسأل أمّه أو والده –قبل

[1]- غادة السّمّان: جريدة الحياة في: 2002/02/13. نقلا عن: المرجع نفسه، ص نفسها.

[2]- عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص75-76.

[3]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، منشورات غادة السّمّان، بيروت-لبنان، ط3، 2013، ص38.

وفاته- عن سبب ذلك اللّاستقرار الغامض، لكنّه وجد الإجابة عن كلّ تساؤلاته خلال هذه الإجازة. إذ تعرّف "فواز" بداية على أهله، واندهش من تلك الحفاوة الّتي استقبلته بها عمّته في المطار، مع بقيّة نساء القبيلة ورجالها: «**لا أصدّق أن أولئك الأقرباء كلّهم تركوا برامجهم التّلفزيونيّة المفضّلة، ودفء غرف الجلوس، وربّما سهرتهم في الملهى، وجاءوا إلى المطار لاستقبالي(...) كلّهم جاء إكراما له، ليُرحّب به بلا مصالح ولا فواتير(...) جاءت القبيلة كلّها لترحّب بواحد منها من وجهة نظر أفرادها. قبيلة لا تعرف مدى تنصّله منها، وإخفائه أمرها في وطنه الجديد**»[1]. فهو لم يألف مثل هذا المناخ من قبل، وهو الشّابّ المهاجر الّذي قضى نصف حياته في الغربة، وسط مجتمعات نصف عدوانيّة أو لا مبالية تحكُمها لغة المادّة والمصالح، فقد صيّرته أجواء باريس إنسانا عقلانيّا (كارتيزيان)* يخاف ويتردّد ويحار، ولا يخطو خطوة واحدة قبل أن يحسِب لها ألف حساب. فهو لم يأت إلى بيروت شوقا إليها، أو إلى أهله، وإنّما قد جاء من أجل إنهاء صفقة بيع حقّه من الميراث، الّذي تركه له والده "فايز" في بيروت، ليعود بثمنه إلى باريس في أسرع وقت ممكن، ليستقر هناك مع والدته "فرحة"، ويؤسّس مشروعه كرجل أعمال، فقد أصبح هذا هو هاجسه الوحيد:«**أجل. لم يعد ثمّة ما يربطني بتلك المدينة، الّتي لا أريد أن أذكُرها إشفاقا على نفسي من صور ذكريات القصف، والانفجارات(...) لا. لن أتذكّر غيرَ مهمّتي: بيع البيت العتيق أوّلا، ناهيك عن توكيل المحامي لبيع بقيّة الأملاك أيضا، الّتي اكتشفت أنّني ورثتها وأمّي عن والدي**»[2]، فقد علّمته حياة الغربة القاسية أن يكون إنسانا أنانيّا، استغلاليّا إلى أقصى الحدود، حتّى مع أقرب أصدقائه؛ فصداقته مع "دانا"-مثلا- على الرّغم من صفائها، فإنّها مبنيّة على المصالح، إذ تحضر "دانا" في الرّواية كصديقة زميلة لا كعاشقة:«**يا له من شابّ وسيم قويّ الشّخصية، ناجح في عمله في البنك الباريسيّ، كم أحسده وأتمنّى أن أنجح مهنيّا مثله على الأقل. لو لم آلفه منذ صغرنا كأخ، وليس كعاشق لاتينيّ "لاتين لافر"**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص40.

*- نسبة إلى ديكارت.

[2]- المصدر نفسه، ص14-15.

كما كنّ يُلقّبنه في الجامعة لأحببته.»[1]، فكلّ من "دانا" و"فوّاز" لا يقدمان على فعل شيء إلّا بعد التّأكّد من مردوديّته، وهذا ما يكشفه لنا هذا المقطع: فحين «**استجوبته دانا عن سرّ اهتمامه المفاجئ بزيارة ماريا فاعترف لها، وقهقهت طويلا قائلة: "العاشق اللّاتيني" وقع في الحبّ من أوّل نظرة؟ وأردفت شامتة: أمثالك ينتهون دائما هكذا..حسنا..خدمة بأخرى. أريد بالمقابل أن تعرّفني بالثّريّ ابن عمّ والدك، السّيّد أمين، فقد يرضى بالدّخول كشريك في مشروع شركة الكمبيوتر الّتي أمثّلها. وافق دونما تردّد، فقد تعلّم أصول "الصّداقة" في وطنه الثّاني فرنسا، والشّيك بالشّيك، والبادئ أكرم والمثل الفرنسيّ يقول: الحسابات الصّحيحة تصنع صداقات جيّدة»**[2]؛ فلقد ألف "فواز" عالم رأس المال والحسابات والمصالح، وأصبح لا يفكّر إلّا بذاته، وكيفيّة إشباع رغباته وشهواته؛ فكلمة الحبّ لا تعني له سوى أداة يستعملها للإيقاع بفريسته، إذ يُلقّبه أصدقاؤه هناك بالعاشق اللّاتيني، الّذي يفتخر بنفسه كـ«**اقتصاديّ هادئ هاوي نساء (على رواق)، يستخدم آلته الحاسبة ليعرف كيف يمكنه بذل أقلّ جهد ريثما يجرّ خمسين كيلوغراما نسائيّا شابّا، أو أكثر بلا رافعة إلى غرفته، أي جسد المحبوبة المؤقّتة سواء كان اسمها بياتريس أو دافني أو أوجيني**»[3]. وهكذا تعوّد "فوّاز" على انصياع الفتيات الأوروبّيّات الجائعات له كرجل شرقيّ فحل، وهنّ تعانين من برودة الرّجل الغربيّ الّذي تملّص من كلّ المسؤوليّة، وألقاها على الطّرف الآخر. فمن تلك العلاقات، علاقته بـ"دانييلا" زميلتهما المشتركة –"هو" و"دانا"– أيّام تتلمذهم معا في مدرسة التّجارة، والّتي كانت تمارِس معه الجنس في أوقات متقطّعة بحكم زواجها، فكانا يسترقان تلك اللّحظات في غياب الزّوج: «**السّحر كلّه كان يكمن في وجود رجل آخر مسؤول عن التّفاصيل كلّها، نلعنه في لقاءاتنا السّريّة المنهوبة..كان أجمل ما في علاقتنا سرعتها الخاطفة المكهربة الّتي لا تتيح لنا الوقت**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص10.
[2]– المصدر نفسه، ص106-107.
[3]– المصدر نفسه، ص263.

للتّفكير أصلا بها، وتكفي للملذّات الشّهيّة المحرّمة المشحونة بالجنون، والقلق من حضور مفاجئ للزّوج»[1].

فقد تعلّم "فوّاز" من عمله كمحاسِب في البنك: السّرعة في التّنفيذ، وربح الوقت، وتحصيل الفائدة بأقلّ جهد ممكن؛ فمع الأرقام لا مجال لتأنيب الضّمير، ولا مجال للتّأمّل والتّفكير، لذا سيطرت عليه فكرة الحبّ من النّظرة الأولى الّتي أقنع بها نفسه، وعشيقاته للانتقال فورا إلى الممارسة. لقد سيطرت عليه أحلام الثّراء والسّطوة:«**أريد تأسيس مكتب أحلامي في باريس للاستشارات الاقتصاديّة، والخلاص من نير العمل بإمرة الآخرين، وإحضار من يأتمر بأمري. حلُمي ككلّ فرنسيّ مهاجر آخر أن أكون حرّا أعمل حين أشاء، وأسترخي حين يحلو لي كالأثرياء الّذين قد يعملون أكثر من موظّفيهم جميعا، ولكنّهم أحرار في اختيار ذلك**»[2]؛ فبعد مضيّ خمسة أيّام من إجازته، بدأ "فوّاز" يشعر بأنّه قد أضاع الوقت، بالرّغم من أنّه قد استأنس بأقربائه، وأصدقائه الّذين أحاطوا به منذ وصوله، واستعاد معهم ذكريات كثيرة منسيّة، ولا منسيّة. لكنّه كشابّ عقلانيّ، قرّر أن ضرورات العمل هي الأهمّ من كلّ شيء:«**أتوق لزيارة البيت العتيق للتّعارف مع "البضاعة" الّتي أحاول تسويقها، فتلك أولى مبادئ مدرسة التّجارة الّتي تعلّمتُها في باريس(...) جئت لبيع هذا البيت الّذي لا يعني لي شيئا، وهذا كلّ ما في الأمر. تلهّيت عن ذلك عدّة أيّام بلقاء الأسرة. هذا أيضا لا يؤذي بيع البيت فقد يشتريه أحدُهم(...) التقيت بجميع الأهل الّذين كان والدي يتخيّلهم سيخرُجون في جنازته، ويُساهمون في إعادته إلى تُرابه، ويؤنسون قبره بزياراتهم. انتهت العواطف وجاء دور العمل**»[3]، لكنّ الغريب أنّ "فوّاز" ومنذ وصوله إلى بيروت، وكلّما حاول العودة إلى عقلانيّته، داهمته ذكريات المكان اللّامنسيّة، وحلّت بقلبه، وأشعرته بالدّفء: «**كم بدت فكرة بيع البيت سهلة ومريحة وهو في باريس، وكم تبدو الآن مؤلمة(...) يُدهشُني أنّني ما زلت أذكر أدقّ التّفاصيل، ولم أنس. وهذا المكان ليس مجرّد عقار للبيع والهدم يتوسّط حديقة بل إنّه مسقط قلوب**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص24.

[2]- المصدر نفسه، ص86.

[3]- المصدر نفسه، ص82-83.

أيضا»[1]. لقد بدأ "فوّاز" يشعُر، بدأ يحسّ، فمنذ أن حجز "فوّاز" تذكرة سفره إلى بيروت، واعتزامه بيع البيت العتيق، وهو يشعر وكأنّ عينين غامضتين تراقبانه، ومنذ زيارته للبيت العتيق، صارت الأشباح تطارده في وضح النّهار دون أن تؤذيه، وكأنّها تريد إيقاظ إحساسه بأرضه وتاريخه:«**هذا البيت يُناصبُني العداء. الطّائر المتنكّر في حمامة الّذي جرحني. الصّنوبر العدوانيّ الّذي ماتت خضرته بين أصابعي. الرّائحة اللّامنسيّة لإحراق جثّة أبي الّتي فاحت عقابا. الجرذ المتحدّي. صوت عزف الشّبح على البيانو..شبح أبي؟(...) أهو العتق والزّمن أم أنّ البيت يُناصبني العداء وأشباحُه تكرهُني؟**»[2]. وهكذا يعاوده الشّعور بالذّنب، وكأنّ روح والده تعذّبه، ويتذكّر بحرقة جثّة والده المحروقة الموجودة بمقبرة "البير لاشيز" الباريسيّة، فقد عجز هو ووالدته "فرحة" عن تلبية وصية والده "فايز"، الّذي أوصاهما بدفنه على أرض الوطن، منذ إصابته بمرض السّرطان الخبيث، لكنّه يتذكّر جيّدا أنّه قد حاول تلبية الوصيّة، فقد اتّصل بصديق والده السّيّد "دكّاش" الّذي يعمل في القنصليّة اللّبنانيّة لمساعدته على إنجاز التّفاصيل الإداريّة، لنقل جثمان والده إلى بيروت، لكنّه وجده في إجازة عمل لمدة شهر كامل، فـ «**ما الّذي أفعله بجثمان لا يستطيع انتظار شهر في ثلّاجات مزدحمة بالموتى في باريس. وهكذا ذهبنا إلى مقبرة "بير لاشيز" الّتي كان يحلو لأبي التّمشّي فيها، وقرّرت دفنه بالقرب من شوبان الّذي كان يحبّه، وتبيّن لي أنّ المقبرة مزدحِمة وتعاني من "أزمة سكن"، وما من قبور للبيع، أوحتّى للإيجار ليس قبل ربع قرن آخر!! وعرض عليّ الموظّف إحراق جثمان أبي، والاحتفاظ برماده(...) وحتّى حين قبلنا بإحراق جثمان والدي، قال الموظّف إنّ عليه الانتظار في الطّابور ريثما يحين دوره بعدها بأيّام**»[3]. إذن، فقد وجد "فوّاز" نفسه في عالم متوحّش لا يرحم، ومن هذا العالم تعلّم "فوّاز" القسوة والأنانيّة، فهو كلّما أصغى لنداء القلب والعواطف حتّى تضطره الحياة للانصياع لسطوة العقل والمادّة، هذا ما جعله يندهش من كلّ المواقف الّتي مرّ بها في بيروت: «**جاءوا كلّهم إلى المطار. كم**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص88-89.

[2]- المصدر نفسه، ص89.

[3]- المصدر نفسه، ص300.

أحببتهم، أو بالأحرى أحببت نفسي محفوفا بالقبيلة. لم أكن في باريس أدري أنّ عالما كهذا ما زال موجودا دافئا يُشرنق القلب بالحماية. الآن فهمت لماذا غامر أبي بحياته، وعاد إلى بيروت لشراء قبر وتوديع القبيلة(...) لم أنصت يوما حقّا إلى أبي فقد انشغلت بنفسي. إذا لم أفعل ذلك في باريس، يدوسني القطيع ويمشي فوق جُثّتي..إذا لم يكن شعاري يا ربّ نفسي، فالسّلام عليّ! ووداعًا يا أنا»[1]. ولكن، وللأسف الشّديد، فإنّ هذا الصّراع الدّاخليّ العنيف الّذي أصبح يعيشه "فوّاز"، يعبّر عن شعور الملايين من شبّان العرب، الّذين افترسهم الواقع، وحوّلهم إلى وحوش بشريّة، تتحكّم بها الشّهوات والغرائز الحيوانيّة. ونلمس ذلك بوضوح من خلال سخرية "فواز" من "مارلين" صديقة "دانا"، وهو الّذي طالما «**أحبّ المرأة بلا حضور مادّيّ، شفّافة كريشة، متأجّجة بين الحقيقة والوهم، داخل الظّلال المشعّة تماما كهذه المرأة الّتي تقترب من المائدة(...) كراقصة عارية للباليه. وسمع صوت دانا تقول: أقدّم لك مارلين زميلتي وماري روز في مدرسة الكاراتيه**»[2]. يتأمّل "فوّاز" "مارلين" مفتونا بجمالها، وساخرا من ممارستها للكاراتيه، فهو لا يريدُها إلاّ لعبة طيّعة بين يديه: «**كاراتيه؟ يا لجنون الصّبايا المتحرّرات الرّاكضات بين المكتب وقاعات الرّياضة! ويا لشوفينيّتي الّتي لا شفاء منها! أريدُهن عذبات كالجواري كالزّوجة اللّبنانية النّموذجية الّتي تقرّر أمّي أنّني بحاجة إليها. أنا دائما عاشق من النّظرة الأولى، وهذه حبّي الأوّل للمرّة الرّابعة أو الخامسة هذا الأسبوع! أقرّر ذلك دون أن يرفّ لقلبي جفنٌ! أجل إنّي مغرم بجمالها، وطالما بهرتني، وأنا أرسُمُها بعين الخيال(...) أرسُمُ عُنُقها. أقبّل شفتيْها. أرسم شفتيْها. حين أنتهي من رسمها كما أشتهي على شاشة الغيم، أترُكُها حيث هي، وأمضي بلا وداع**»[3]، فهذا المقطع عبارة عن خلاصة نسقيّة ثقافيّة، تصف نظرة الرّجل إلى المرأة، الّتي ظلّت «**غائبة وليس لها وجود لغويّ أو عقليّ أو اجتماعيّ، وينوب الخطاب عنها حيث تكون في حال الغائب الموصوف، وهو غياب كلّيّ يتمثّل في**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص57.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.

حزمة من الصّفات الكلّية، وهي لهذا تتحوّل إلى قيمة شعريّة (لا سرديّة) حتّى في أشد الحكايات سرديّة»[1].

ومثلما تكشف لنا "غادة السّمّان" عن هذه النّسقيّة، فإنّها تحاربها بأدواتها من خلال شخصية "سميرة"، طالبة الماجستير المثقّفة الطّامحة إلى عرش الكتابة؛ الّتي استطاعت أن تغيّر نظرة "فوّاز" نحو المرأة، بل وجعلته يحترمُها قبل أن يُحبّها، لأنّه وجدها منذ البداية صعبة المراس، فهي لم تبال بوسامته الّتي سحر بها الفتيات الأوروبيّات، بل إنّها لم تكن لتأبه به لولا علاقة الصّداقة الّتي كانت تجمع بين والدته "فرحة"، والكاتبة "ماريّا الحراني" الّتي تشتغل – "سميرة"– على كتاباتها في رسالتها لنيل الماجستير، فطلبت منه مساعدتها على التّعرّف إليها. ففي أوّل لقاء بينهما، انجذب "فوّاز" إلى "سميرة" معجبا بحسنها وجمالها: «**يا لها من وردة متنكّرة في امرأة! هكذا قال فوّاز لنفسه حين شاهدها تدخل إلى "مقهى سيتي كافيه"، حيث كان يتناول طعام الغداء مع رفاق ما قبل الهجرة(...) ظلّ يتأمّلها، قد استدارت رؤوس الجالسين صوبها: قامة كالنّخلة بعنق بجعة، بعينيْ عرّافة، بشعر كستنائي حريريّ طويل، بمشية عارضة أزياء، بشفتيْ شهر زاد، بوعود ألف ليلة وليلة من الحبّ في العنق والخدّين**»[2]؛ أي أنّ نظرته إليها –في البداية– لم تختلف عن نظرته إلى الفتيات اللّواتي عرفهن قبلها، فهي ليست أكثر من جسد فاتن، يشتهيه كلّ رجل فحل.

وهكذا كانت خطابات الحبّ والعشق من شعر أو حكاية أو رواية، لا تعبّر في حقيقتها إلّا عن «**خطاب واحد، يتعدّد مؤلّفوه وروّاته، ولكنّه نسق واحد، والمؤلّف الحقيقيّ له هو (الثّقافة)(...) وهو أن تتولّى الثّقافة بنسقها المهيمن مشاركة المؤلّف المعهود، وتتولّى الثّقافة تسريب أنساقها من تحت إيهاب الخطاب، من دون وعي المؤلّف أوجمهور مستهلكي الثّقافة**»[3]، والنّتيجة واحدة، هي تكريس قيم الفحولة الّتي تعتبر الحبّ الحقيقيّ بين الرّجل والمرأة نقصان عقل للرّجل؛ فشاع في ثقافتنا: "مجنون ليلى"، "مجنون بثينة"، "مجنون عبلة"...إلخ، فظلّ

[1]– عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص69.

[2]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص100-101.

[3]– عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص70.

الحبّ معادلا للجنون، يقول "الغذّامي": «**وإذا ما كانت الحكايات ملفّقة، والحبّ متخيّلا، وكذا الأسماء والصّفات فهذا هو ما يعني أنّنا—هنا– أمام خطاب مجازيّ، وتورية ثقافيّة في (الجنوسة)، وفي صورة العلاقة بين الجنسيْن، وبما أنّها مجاز كلّيّ ثقافيّ، فهذا هو ما سيكشِف عن (النّسق الثّقافيّ)، وكيف يتحرّك في ترسيم الصّور وتشكيل التّصوّرات: تصوّر الرّجل عن المرأة، وتصوّر الرّجل لذاته العاشقة، مع غياب تامّ لتصوّر المرأة لذاتها، وتصوّرها للرّجل**»[1]. وإذ تدافع "غادة السّمّان" في أدبها عن الحبّ، الّذي لن يكون حقيقيّا –حسبها– إلّا بتغيير نظرة الرّجل إلى المرأة على أنّها مجرّد جسد، فإنّها قد جعلت منه علامة بارزة بين "سميرة" و"فوّاز" في"سهرة تنكّريّة للموتى". أرادت من خلالها أن تتمرّد على هذه النّسقيّة الثّقافيّة، الّتي ظلّت تشوّه الحبّ، وتسفّه المتحابّين؛ فقد استطاعت "سميرة" بذكائها ترويض "فوّاز"، وجعلته يُصغي إلى صوتها، وكيانها، ووجودها كامرأة حرّة: «**يا إلهي لم أعد أرى سواها. لا مفرّ لي من الاعتراف بأنّني مغرم بها حتّى الجنون حُبّا عذريّا***. **لم يدُر بخلدي أنّه يُمكن أن يقع لاقتصاديّ هادئ(...) فلا أريد سوى أن أكون قريبا من سميرة دون أن ألتحم بها، أريدُها كما هي مستحيلة لأزداد اشتعالا، وانتشاء بذلك الشّعور الجديد عليّ كأنّني أحبّ للمرّة الأولى**»[2].

فقد صار "فوّاز" يتودّد إلى "سميرة"، ولا يطيق الابتعاد عنها، خاصّة بعدما اكتشف أن والدها هو "خليل الدّرع" أقرب صديق إلى والده المرحوم "فايز"؛ فكبُرت "سميرة" في عينيه أكثر، وصار يخاف عليها، ويجتهد للدّخول في عالمها، عالم الكتب والأدب، عالم "ماريّا الحراني"، الّتي كان لا يطيق أن يقرأ لها كتابا واحدا، فصار يشتري كتبها ويُطالعها، ويتقرّب منها، ويرفض في الوقت ذاته الالتحام بجسد "سميرة"، لأنّه يعتقد كما علّمته ثقافته أنّ نيله من جسد المرأة معناه انتهاء علاقة الحبّ بينهما، بل ويصف علاقة الحبّ الّتي كان يتوهّمها بمن عرفهنّ—قبلها–

---

[1]– عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص69.

*– نسبة إلى بني عذرة، وهي« إحدى قبائل قضاعة الكثيرة الّتي كانت تنتشر في شماليْ الحجاز، وتمتدّ عشائرها وبطونها من المدينة إلى الشّام، وكانوا يسكنون وادي القرى، وهو واد طويل بين تيماء وخيبر، فيه قرى منثورة، وفيه زروع ونخيل(...) وفي هذا الوادي الممرّع الخصب، كان بنو عذرة يتنقّلون بخيامهم، وقد رزقهم الله من الثّمرات ما جعل حياتهم رغدة هانئة بالقياس إلى قبائل الصّحراء، الّذين كانوا يقاسون غير قليل من الشّظف، حين تجدب مراعيهم، فتموت القطعان، ويهلك النّاس » شوقي ضيف: الحبّ العذريّ عند العرب، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة–مصر، ط1، 1999، ص19.

[2]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص263.

بالمؤقّتة، أي أنّ الحبّ عنده أو بمفهومه وتصوّره، وحسب ثقافته الّتي نشأ عليها، ينتهي بمجرّد التحام جسده بجسد تلك المرأة، ليبحث عن حبيبة جديدة ومؤقّتة جديدة، يُمضي معها بعض الوقت ثمّ ينساها تماما كما كان يحدُث مع الشّعراء في الجاهليّة، عندما يقف الشّاعر منهم على ديار الحبيبة الرّاحلة، ويبكيها ثمّ يعزّي نفسه بتذكّر فراق من قبلها، ثمّ يهيم بواحدة أخرى بعدها، وهكذا. ولكنّ المفارقة تحدُث حين تصرّ "سميرة" على مضاجعة "فوّاز"، حتّى تعرف حقيقة حبّه لها من زيفة، وكأنّما قد حدست أفكاره لترى هل سيتخلى عنها بعد ذلك. وهي في كلّ الأحوال خاضعة لفعل النّسق؛ ذلك أنّها أرادت أن تختبر حبّ "فوّاز" لها بإصرارها على مضاجعته، فإن هو استمرّ في التّودّد إليها فذلك معناه أنّه قد أحبّها فعلا، أمّا إذا تركها، وتخلّى عنها بعد ذلك فمعناه أنّه كان فقط يعشق جسدها، بينما سعى "فوّاز" إلى البقاء بقربها ليعيش الحبّ العذري كما يتصوّره، متحاشيا لجسدها، وهو «**حبّ حقيقيّ عاشه العرب في عصورهم الإسلاميّة الأولى، حبّ ليس فيه إثم، ولا جناح، ولا فسوق، ولا حرج، ولا خيانة، ولا عار ولا خطيئة، ولا ريبة، إنّما فيه الوفاء، والصّفاء، والعفاف، والطّهر، والنّقاء. وفيه كان يحتفظ المحبّون بكرامتهم مهما ألحّ عليهم الحبّ، ومهما اصطلوا من نيرانه، واحتملوا من خطوبه، حتّى إنّهم ليموتون شهداء في سبيله، وفيه تحتفظ الفتاة بجلالها، ووقارها مع رقّة العواطف، ورهافة المشاعر(...) ومع العشق، والصّبابة، والهيام**»[1]. وقد نشأ هذا الحبّ بداية في قبيلة "بني عذرة"، ثمّ تسرّب إلى بيئات أخرى متحضّرة في الحجاز، أين اشتهرت به –خاصّة– تلك الجماعة من الفقهاء، وأصحاب الحديث، أمثال: "عروة بن أذينة"، و"عبيد الله بن عُتبة"، و"عبد الرّحمن الجشميّ"، الّذي يُروى عنه أنّه كان شديد العبادة، إذ يلقّب بـ"القَسِّ"، وقد سمع ذات يوم امرأة تغنّي اسمها "سلّامة"، فوقع في حبّها، وصار ينظم الشّعر فيها، وقيل: «**إنّها همّت ذات يوم أن تقبّله، فامتنع عليها، فقالت له: ما يمنعك وأنت تحبّني؟ فقال لها: ويحك، أما سمعت قول الله عزّ وجلّ:**

[1]– شوقي ضيف: الحبّ العذريّ عند العرب، ص7–8.

{الأخلاّء يومئذ بعضهم لبعض عدوّ إلّا المتّقين}[1] **وإنّي والله أكره أن تكون صلة ما بيني وبينك في الدّنيا عداوة في يوم القيامة، ونهض وعيناه تذرفان بالدّموع»**[2]. فهذا الحبّ يشترط العفّة، والطّهر، متأثّرا بما جاء به الإسلام يومئذ من تعاليم تحرّم إطلاق الشّهوات، وانتهاك الحرمات، الّتي من شأنها تدنيس قيم الحبّ الحقيقيّ، وهذا ما فعله "فوّاز" مع "سميرة"، فقد ظلّ متحاشيا لجسدها لكي لا يُفسد إحساسه الجميل بالحبّ العذريّ. ولكنّ الكاتبة أرادت أن تثبت العكس، وهو أنّ الحبّ الحقيقيّ لا ينتهي بمجرّد التحام أجساد المحبّين، وهذا ما فعلته "سميرة" فقد أرادت أن تعلّم "فوّاز" معنى الحبّ الحقيقيّ الّذي لا تحدّه الحدود، ولا ينتهي بمجرّد التحام أجساد المحبّين. فبينما هما معا على شاطئ البحر، اغتنمت "سميرة" الفرصة، حتّى تتأكّد من حبّه لها، وحبّها له، و"هو" طبعا لم يستطع مقاومة إغرائها له؛ «**بعد ساعة من الدّهر، وفي لحظة صحو نسبيّ لهياج "الطّقس" عادا إلى رصيف الكورنيش كقطّين يلهثان فرحا بالحياة. قال لها مداعبًا: هل لاحظت أنّك قمتِ باغتصابي؟ قالت ضاحكة: إذا تقدّمت بشكوى لن يُصدّقك أحد(...) وكأنّها تقرأ أفكاره أضافت: الآن تخلّصنا من جاذبيّة الجسد الّتي يتوهّمُها البعض حبّا، ويتورّطون في تفاصيل طقوسيّة اجتماعيّة من أجل الوُصول إليها، ويدخلان بعدها في مرحلة الفتور والضّجر...انتهى نداء الهورمونات، وعقدة اللّحم والدّم، ولعنة الجسد. من الآن فصاعدا سأعرف هل أحبّك حقّا أم أشتهيك اشتهاء عابرًا تحقّق وانتهى الأمر!! وذلك ينطبق عليك...أذهله صدقها وجُرأتُها مع ذاتها والآخر»**[3]. ومع ما نلاحظه في هذا المقطع من تكريس لصفة الغواية وإلصاقها بالمرأة. فإنّ هذا الاقتراح الّذي اقترحته الكاتبة، أبدا لا يمكن تطبيقه على أرض الواقع، فهل ستظلّ المرأة تجرّب حظّها- كلّ مرّة- مع من هبّ ودبّ، حتّى تجد الرّجل الّذي يحبّها حبّا حقيقيّا؟. ثمّ إنّ الكاتبة تعمد-في الأخير- إلى إنهاء قصّة "فوّاز" مع "سميرة" بالفراق، ككلّ حكايات الحبّ والعشق؛ وهكذا «**يدور الخطاب دورات متتابعة**

[1]- سورة الزخرف (الآية: 67).

[2]- شوقي ضيف: الحبّ العذريّ عند العرب، ص21-22.

[3]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص280.

على هذا المنوال، حتّى لينتهي بنسيان المحبوب، ونشوء قضايا ليست جوهريّة كجوهريّة المحبوب، ولكنّها تحلّ محلّ ما كان جوهريّا»[1]، فعندما يطلب "فوّاز" الزّواج من "سميرة" ليأخذها معه، ويعود إلى باريس ليستقرّا هناك، ترفض "سميرة" طلبه لتمسّكها الشّديد بوطنها وجذورها. وهكذا تنتهي الرّواية بعودة "فوّاز" إلى باريس، لأنّه لم يستطع التّضحية بعمله في باريس لأجل "سميرة"، فهو يريد بناء مستقبله هناك على الرّغم من كلّ ذلك الحنين، الّذي انتابه نحو بيروت منذ اليوم الأوّل من وصوله. وعلى الرّغم –أيضا– من حبّه لـ"سميرة"، ولكن إذا ما نحن قُمنا بإجراء مقارنة بسيطة بين موقف كلّ منهما، سنجد بأنّ النّسق قد فرض سطوته مجدّدا، وأنّ نظرة الرّجل إلى المرأة قد بقيت هي هي ذاتها، ولم تتبدّل؛ ففي حين ضحّت "سميرة" بـ"فوّاز" من أجل الوطن المشترك بينهما، ضحّى "فوّاز" بـ"سميرة" من أجل منصب عمل في باريس!! فكانت تضحيتها هي الأقوى.

[1]– عبد الله الغذّامي: الرّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، ص77.

خلاصـة:

مثّل الاضطهاد الّذي كان مسلّطا على صوت المرأة في المجتمعات العربيّة عنوانا لنسقيّة ثقافيّة خطيرة، ظلّت تفعل فعلها في لاوعي الأفراد (الرّجال)، وتوجّههم، وتتحكّم بتصرّفاتهم نحو المرأة، وهذا ما عبّرت عنه "غادة السّمّان" في أدبها متحدّية كلّ المجتمع الذّكوريّ، وكلّ سلطاته؛ فاستطاعت أن توصل رسالتها إلى كلّ العالم، رغم ما لقيته من صعوبات وتحدّيّات. فلئن كانت الكتابة النّسويّة –اليوم– قد حصلت على بعض من التّأييد والاعتراف من طرف المجتمع الذّكوريّ، فإنّ ذلك لم يأت بسهولة، وإنّما جاء ثمرة لجهود كبيرة متواصلة وتضحيات جسيمة، خاضتها المرأة ليس فقط على مستوى الأرضيّة النّصّيّة التّخييليّة، وإنّما أيضا على أرض الواقع، وحياة الكاتبة "غادة السّمّان" خير شاهد على ذلك، فقد خاضت معارك خطيرة ومثيرة، وعلى جبهات متعدّدة، فوقفت في وجه السّلطة بكلّ أشكالها السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، وأعلنت تمرّدها عليها.

الفصل الثّالث

النّسق الثّقافي السّياسي

عناصر الفصل الثّالث:

تمهيـــد

1- تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم الإقطاعي)

2- تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم الميليشياوي)

3- تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم/ الطّاغية السّياسي)

4- حصار المثقّف وفرض حالة التّخدير السّياسي (شعرنة الذّات والقيم وتمويه الحقائق)

5- نسق الاغتراب

5-1- مفهوم الاغتراب

5-2- غربة المثقّف (من الوقوف على الأطلال إلى الاغتراب الذّاتي)

5-3- أحلام الصّعود/ ذروة السّقوط

خلاصـــة

تمهيـد:

إنّ الخلل السّياسيّ الشّديد الّذي ترزح تحت وطأته الأمّة العربيّة اليوم، ما هو إلّا نتاج الخلل الثّقافيّ، وهذا الخلل الثّقافيّ موغل في القدم؛ ذلك أنّ الثّقافة العربيّة قد ارتبطت منذ نشأتها بالبيئة الصّحراويّة القاحلة، محدودة الموارد؛ ممّا فرض على العرب في الجاهليّة حياة الصّراع المستمرّ، والنّزاع الدّائم على منابت العشب ومنابع المياه، فكان البقاء للأقوى؛ أي لمن يملك المال والسّلاح والرّجال لبسط نفوذه وسلطانه على الآخرين، وهكذا، بقي الفرد العربيّ مأخوذا بمنطق القوّة والزّعامة، والتّحكّم في الآخرين؛ حتّى وجد نفسه يعيش حالة من الانغلاق الحضاريّ والفكريّ الخطير؛ فهو لا يفكّر بالإنتاج، وإنّما يفكّر في كيفيّة السّيطرة على ما هو موجود وفقط. يعيش في أفق ضيّق جدّا هو القبيلة أو العشيرة، وتسيطر عليه أنساق ثقافيّة خطيرة، توجّهه وتتحكّم بمصيره؛ فهو لا يستطيع العيش في ظلّ القوانين المدنيّة الحديثة من ديمقراطيّة وتعدّديّة، كما يطرحها مفهوم الدّولة الحديثة، وهذا ما حاولت الوقوف عليه في هذا الفصل.

1- تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم الإقطاعيّ):

شكلّت الإقطاعيّة في لبنان كنظام اجتماعيّ، وسياسيّ، وإداريّ، وقضائيّ أحد أهمّ الأسباب الّتي ساهمت في حدوث الأزمة اللّبنانيّة، وفي تكريس شخصية الزّعيم (النّمطيّ/السّياسيّ)؛ ذلك أنّ هذا النّظام يقوم على علاقة ترابُطيّة بين شخص وآخر، بحيث يكون كلّ إقطاعيّ خاضعا لسلطة الإقطاعيّ الأعلى منه درجة، وبالمقابل يلتزم هذا الإقطاعيّ الكبير بتقديم المساعدة، والحماية للإقطاعيّ الأدنى منه درجة. وتكمن الخطورة في أنّ طبيعة العلاقة بينهما، والمبنيّة على الطّاعة العمياء للإقطاعيّ الكبير تمتدّ لتسيطر على كلّ مجالات الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة، بل وحتّى النّفسيّة...إلخ.

ولئن كانت الإمارة اللّبنانيّة قد حاولت مرارًا القضاء على هذا النّظام، فإنّ رواسبه قد «**ظلّت موجودة ضمن العائلات الوجيهة الّتي حافظت على مكانتها الإقطاعيّة بطرُق مختلفة، أهمّها: الثّراء والشّجاعة، والتّفاني...ممّا جعلها تكسِب شعبيّة محليّة تحوّلت فيما بعد إلى مكانة مؤثّرة في صلب الدّولة، لذلك نجد التّأثيرات الإقطاعيّة مستندة إلى آداب عُرفيّة، أدخلت إلى الحياة السّياسيّة للبلاد "شخصية نموذجيّة" هي الزّعيم السّياسيّ، الّذي يجتمع الأشخاص حوله بطريقة شبه قبليّة، ويلتزمون بقراراته بصورة عمياء، ويتفانون بإخلاصهم له**»[1].

وهكذا تتشكّل مجموعات شبه قبليّة من هؤلاء الزّعماء الإقطاعيّين وأتباعهم، ممّا يُتيح لهم الفرصة لكي يختاروا بأنفسهم قائمة المرشّحين للحكومة، بل ويُحدّدون شروط التّرشيح بما يتّفق مع مصالحهم الخاصّة. وعليه، فالصّراع على السّلطة في لبنان يتّخذ طابعا قبليّا، يترتّب عليه مجموعات متنافسة من عيّنات مختلطة من الشّعب ذات انتماءات طائفيّة مختلفة. بحيث تحظى كلّ منها بالطّاعة والولاء المطلق من طرف الأفراد الخاضعين لسلطتها.

[1]- أحلام بيضون: إشكاليّة السّيادة والدّولة (نموذج لبنان)(الكيان، النّظام، التّدخّلات، الاعتداءات، المسؤوليّات)، مطابع يوسف بيضون، بيروت-لبنان، ط1، 2008، ص108-109.

وهذا الولاء المطلق، أو هذا الخنوع، هو ما عبّرت عنه "غادة السّمّان" في "كوابيس بيروت"، قائلة: «**أرى الخروف يحمل جلّاده على كتفيْه، ويمضي به إلى المسلَخ. يغسل السّكّين. يعطيها للجلّاد. ينحني ويقبّل قدميْه. ثمّ يركُض ويمدّ له عنقه كي يقطعه!...وحينما يُمسِك الجلّاد بالسّكّين ليجزّ عنقه، يبتسم له الخروف، ويقول له: "أتمنّى أن أكون وجبة طيّبة لك يا سيّدي. باسم العشائريّة. باسم الطّائفيّة. باسم الجهل، باسم ما ورثته عن أجدادي من قيود، أحلّل لك أكل لحمي"**»[1].

وكما يبدو من خلال المقطع، فإنّ هذا الولاء المطلق للزّعيم الإقطاعيّ، هو الّذي ربّى لديه عقدة العظمة، وتمجيد الذّات، ودفعه –بذلك– إلى التّلاعُب بمصائر العباد. وأدّى في الأخير إلى وضع كارثيّ، وحرب أهليّة دمويّة بشعة؛ فالإقطاعيّة كنظام سياسيّ، وإداريّ، واجتماعيّ، واقتصاديّ قد أفرغت الدّولة بمختلف مؤسّساتها من سلطاتها؛ ممّا أفقدها ثقة عموم الشّعب اللّبنانيّ، الّذي صار يلجأ إلى رجال الإقطاع للاحتماء بهم، معلنا إذعانه وولاءه المطلق لزعيم تلك الفئة. هذا الزّعيم الّذي لا تهمّه –في الحقيقة– سوى مصلحته الشّخصيّة، وقد شبّهت "غادة السّمّان" وضع الشّعوب العربيّة في ظلّ هذا النّظام، بوضع تلك الحيوانات الأليفة داخل القفص في ذلك الدّكّان، وهي لا تتمتّع بأدنى شروط النّظافة، أو الصّحة، أو الغذاء، بأسلوب تعريضيّ تهكّميّ مثير، على لسان بطلتها في "كوابيس بيروت"، قائلة: «**وحين خرجتْ صديقتي بالقطّ، لاحظت أنّ (راعي) الدّكّان تنهّد الصّعداء. كان سعيدا بخلاصه من فم إضافيّ يجب إطعامه. لم أشعُر بأيّة عاطفة تربط بين صاحب الدّكّان وشعبه من الحيوانات الأليفة...إنّه يُخرجُها من أقفاصها، ويُعيدُها إليها دون أن يرُفّ له قلب! (...)لم ألحظ أنّ بينه وبين "رعيّته" لمسة حنان واحدة...لا جسر بينهُما غير المصالح...وهو قادر على ترويضها جميعا خانِعها وشرِسها بالتّجويع، والسّجن، والإذلال، وشروط العيش الرّديء؛ بحيث لا تقوم لها قائمة في وجه**

[1]– غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص51-52.

طُغيانه ولا مبالاته...»[1]؛ فوضع الرّعيّة في ظلّ هذا النّظام هو تماما كوضع العبيد؛ فالسّيّد الإقطاعيّ له الحقّ في التّدخّل في أخصّ خصوصيّات رعيّته، من زواج وطلاق وغيرهما. فهذه القضايا لا تسوّى إلّا بمباركة السيّد الإقطاعي وتزكيته.

وقد شبّهت الكاتبة هذا الخنوع من طرف الرّعيّة بوضع الحيوانات الأليفة داخل الدّكان عندما حاولت مساعدتها على الخروج والهرب، وفتحت لها أبواب الأقفاص، فأبت تلك الحيوانات الأليفة الهروب، وكأنّما هي مخدّرة أو منوّمة مغناطيسيّا؛ فقد تعوّدت هذه الحيوانات على الخنوع والطّاعة، فعندما فتحت لها الباب، وبدأت – أوّلا- بالطّيور، لأنّها تعرف مدى توقها للطّيران والتّحليق، تقول الكاتبة على لسان بطلتها السّاردة: «**فوجئتُ بأنّها لم تتّجه إليه لتطير هاربة صوب الحريّة واللّيل والرّياح والسّموات ودروب المجرّة(...) كما لو كانت عمياء أو منوّمة مغناطيسيّا..(...) فَتَحْتُ أبواب أقفاص الطّيور، وهالني أنّ عصفورا منها لم يطر...كأنّها نسيت الحريّة...كأنّ خيوطا لا مرئيّة تربطها بجدران سجنها..جلستُ أرقبها مذهولة(...) مشهد الطّيور القابعة في سجنها رغم بابها المفتوح، ملأني بذهول وخوف لم أعرف لهما مثيلا طوال حياتي...دوما تخيّلت الطّائر جائعا للحريّة(...) دوما تخيّلت أنّني ما أكاد أفتح الباب للعصافير حتّى تنطلق فورًا طائرة نحو شمس الحريّة...**»[2].

إنّ هذا الوضع الكارثي -كما صوّرته الكاتبة- إنّما يدلّ على تمكّن الخلل الثّقافي من الأذهان والعقول، الّتي ظلّت مأخوذة بمنطق القوّة والزّعامة والتّحكّم.

وقد عبّرت الكاتبة عن ثورتها وغضبها من صمت الشّعوب العربيّة، بذهولها ودهشتها من وضع الحيوانات الأليفة في الدّكّان؛ الّذي كاد يصيبها بحالة من الجنون، قائلة :«**صعقني المشهد...فانطلقت كالمجنونة أفتح أبواب الأقفاص جميعا...وأصرخ بها جميعا...فكانت تهرب من موقع الباب، وتُمعن هربا إلى أبعد بقعة داخل**

[1]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص15-16.

[2]- المصدر نفسه، ص86.

السّجن، وبعضها يحتمي ببعض...كأنّ الحريّة غول قابع بانتظارها...كأنّها نسيت كلّ شيء عن الطّبيعة والسّماء والرّكض والتّحليق والسّباحة، نسيت كلّ شيء عن الحريّة، والفرح، وتحصيل رزقها، ومتع الصّيد في دروب الفصول الأربعة »[1].

تريد الكاتبة أن تقول –هنا– بأنّ كلّ ما تعانيه الشّعوب العربيّة –اليوم– من حروب داخليّة، وصراعات بين الإخوة الأعداء، قد كان نتيجة حتميّة ومباشرة لصمتها الطّويل؛ فهذه الشّعوب طالما كانت ترى الظّلم، وتعانيه دون أن ترفع صوتها أو رأسها في وجهه؛ فهي ترى أنّ «**الأكثريّة الصّامتة هي الأكثريّة المجرمة...إنّها تشكّل إغراء لا يقاوم لممارسة الظّلم عليها...إنّها هي الّتي تثير غريزة الشّرّ في نفوس الذّئاب البشريّة...المسالمة هي تحريض على القتل**»[2].

وفي الأخير، فإنّ هذا الصّمت قد ساهم في تكريس الظّلم والطّغيان، فما إن استفاقت الشّعوب العربيّة من نومها وغفلتها حتّى فاتها الأوان؛ فوجدت نفسها مضطرّة لخوض الكثير من الثّورات، ودفع الكثير من التّضحيات، من أجل استرجاع سيادتها على أوطانها. فبقدر ما طال الصّمت، بقدر ما كان حجم التّضحيات كبيرا. وهو ما نشهده اليوم منذ مطلع الألفيّة الجديدة، من هزّات عنيفة في كلّ الشّوارع العربيّة، تعبيرا عن رفضها وغضبها. فهذا الواقع العنيف قد اضطرّ إليه الفرد العربيّ اضطرارا، وقد عبّرت عنه الكاتبة في "كوابيس بيروت"، على لسان بطلتها السّاردة: «...**لا أستطيع أن أقتل أيّ إنسان أو أعذّبه، سأفكّر بأنّه كان ذات يوم طفلا بريئا. سأفكّر بأنّه لم يصنع من نفسه الوحش الّذي هو أمامي(...) أصوات...أصوات...أصوات...ستنفجر داخل رأسي(...) وصرخ صوت في داخلي: هذا كابوس لا ثورة...هذه "كوابيس ساديّة" لا "حرب تحريريّة". وردّ صوت آخر: كلّ الثّورات في التّاريخ كانت تبدو من الدّاخل هكذا...المهمّ في الثّورة هو الجيل الّذي سيحصدها...لابدّ**

[1]– غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص86.

[2]– المصدر نفسه، ص42.

لكلّ ثورة من جيل ضحيّة...»[1]. وبالفعل فقد كانت التّضحيات كبيرة جدّا، وقد عبّرت عن حالة من الصّمت في كلا الاتّجاهين: اتّجاه خانع، وآخر تحت التّهديد.

وقد تناولت "غادة السّمّان" الكثير من النّماذج، الّتي عبّرت من خلالها عن فئة الإقطاعيّين، الّذين استأثروا بمناصب الحكم في لبنان، وحوّلوا -بذلك- حياة النّاس إلى جحيم خدمة لمصالحهم الخاصّة. ففي "بيروت 75"، تصف لنا الكاتبة تلك المعاملة اللّإنسانيّة المتسلّطة، الّتي يتعامل بها "فاضِل بيك السّلموني" مع النّاس الّذين انتخبوه ذات يوم، ووضعوا كامل ثقتهم فيه لكي يمثّلهم في البرلمان، ويُدافع عن حقوقهم وحاجاتهم. لكنّه استغلّ منصبه في سبيل تنمية ثروته، وتعزيز سطوته؛ فمن إقطاعيّ ثريّ إلى نائب في البرلمان، يملك قصرا في حي "اليرزة" الأرستقراطيّ، لا يخطو خطوة واحدة إلّا والحرّاس يحيطون به من كلّ جانب، ناهيك عن السّيّارات الفخمة، ومختلف مظاهر البذخ الأخرى. تصفه الكاتبة وقد التفّت حوله مجموعة من المتسوّلين وذوي الحاجات من رعيّته: «**أبعَدُوهُم جميعًا إلّا رجلا عجوزا ضئيل الجسد، كان يصيح بصوت عالٍ جدًّا، لا يتّفق وضآلة جسمه؛ "قلت لك إنّ الإسرائيليّين أحرقوا محصولي ونسفوا بيتي(...)". ردّ البيك بصوت هادئ كالقضاء الّذي لا يُردُّ: "نصَحتُك مرارًا أنت وأهل القرية بعدم إيواء المخرّبين، ولم ترتدعوا...تسمّونهم "فدائيّين" وهم سبب خراب القرية!"(...) صرخ العجوز(...) ولم يُكمل الجملة؛ فقد نزلت على وجهه لطمة أخرسته ربّما لوقت طويل...وربّما لانفجار قريب**»[2]. وهكذا، فقد تحوّل الصّراع السّياسيّ في لبنان إلى صراع على المصالح والكراسي، وقد ساهم الشّعب اللّبنانيّ -بدوره- في تكريس هذا الوضع حين سلّم زمام أموره إلى هذه الفئة من الإقطاعيّين، الّذين يعبثون بمصلحة الوطن قبل المواطن، يُمارسون الاحتكار، ويسلُبون النّاس البسطاء حقوقهم وأرزاقهم، ويستغلّون شقاءهم؛ وقد مثّلتهم الكاتبة بشخص "فاضل بيك السّلموني"، الّذي يقوم باحتكار تجارة بيع الأسماك

[1]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص44.

[2]- غادة السّمّان: بيروت 75، ص46.

لصالحه على حساب أولئك الصّيّادين، الّذين حاول "مصطفى" أن يكتُب عن معاناتهم، وهو الشّاعر الّذي أرغمه والده "أبو مصطفى السّمّاك" على ترك الدّراسة والشّعر، والالتحاق به لمساعدته في الصّيد، لأنّه لم يعد قادرًا على تسديد نفقات تمدرُسِه: «**تابع مصطفى الكتابة: "نحارب على كلّ الجبهات: الطّبيعة. إهمال المسؤولين. الفقر. الصّيّاد بلا ضمانات. المحتكِر الّذي يشتري ما نصطاده. يفرض علينا السّعر الّذي يُريده(...) ولأنّنا لا نملك تعاونيّات أو ثلّاجات لخزن السّمك، فنحن نضطرّ إلى بيعه بالسّعر الّذي يفرضه فاضل السّلموني، ونرجس السّكيني وزُمرَتُهما...**»[1].

بل لقد بلغ الحدّ بهؤلاء الإقطاعيّين إلى درجة التّلاعب حتّى بمصائر أقرب النّاس إليهم؛ فمن أجل الحفاظ على مصالحه، قرّر "فاضل بيك السّلموني" تزويج ابنته "نائلة" من "ثمر السّكيني" ابن خصمه السّياسي "نرجس السّكيني" على الرّغم ممّا يعرفه عنه من معاقرة للنّساء والخمر؛ فالمهمّ عنده هو حفظ المصالح المادّيّة المشتركة بينهما أوّلا، وقبل كلّ شيء.

وإذ تؤكّد البروفيسورة "غَاوْري فِسْوَاناثان"* -في هذا السّياق- على دور السّياق السّياسي في قراءة وتحليل الأعمال الأدبيّة، قائلة: «**إنّ قراءة الأدب خارج سياقه السّياسي وأصوله في سبيل الإعجاب الجماليّ، لا تكون سوى خاطئة أو غير مكتملة**» [2]؛ فإنّ "غادة السّمّان" قد فرضت علينا فرضا هذا المنطق؛ فهي بقدر ما جسّدت الحرب الأهليّة اللّبنانيّة في رباعيّة روائيّة فنّيّة جميلة، بقدر ما وقفت بنا على الأسباب الحقيقيّة لهذه الحرب. فالكتابة عندها قد تجاوزت حدود الفنّ إلى المغامرة، فكشفت لنا عن ذلك الوضع السّياسيّ الخطير الّذي يعيش في ظلّه الفرد اللّبنانيّ مشتّتا ودائما تحت التّهديد. فهذه المدوّنة –إذن–تعدّ مكوّنا من مكوّنات تلك المرحلة

[1]- غادة السّمّان: بيروت75، ص55.

*- بروفيسورة في العلوم الإنسانيّة بجامعة كولومبيا، من مؤلّفاتها: "أقنعة الحصار"(دراسة أدبيّة)، "الحكم البريطاني في الهند"، و"خارج الجماعة: التّحوّل، العصريّة، والإيمان".

[2]- إدوارد سعيد: السّلطة والسّياسة والثّقافة، ص20.

من تاريخ لبنان، وليست مجرّد مرآة عاكسة له؛ فقد تفاعل فكر الكاتبة مع صراعات الواقع وأزماته وأعطى لنا رؤية نقديّة ذات أبعاد إنسانيّة ثقافيّة عالميّة.

2- تكريس الشّخصية النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم الميليشياوي):

إذا كانت القبائل العربيّة -بالأمس البعيد- لم تتوقّف يومًا عن الصّراع والتّطاحن من أجل الزّعامة، وفرض السّيطرة على مختلف أسباب الحياة، على الرّغم من عدم توفّرها على الأسلحة الحربيّة المتطوّرة؛ فكيف بها اليوم مع ما صارت إليه من تطوّر واتّساع، ومع ما صارت تملكه من أسلحة ثقيلة ! ؟؛ وهي الّتي ظلّت دائما وأبدا تنتشي بالقوّة والزّعامة، كما لمسناه في ديوان العرب الشّعريّ، الّذي يعجّ بشعر الحماسة والفخر؛ ذلك أنّ أحد مصادر «**النّزاع المحتوم هو القوالب المنمّطة. إذ تكره القبائلُ القبائلَ المجاورة الّتي تشعر أنّها مهدّدة منها، ثمّ تعقلن مخاوفها عبر تمثيلها بوصفها شرّيرة أو دونيّة، أو سخيفة، أو جديرة بالازدراء بطريقة من الطّرق**»[1]. فالأرض اللّبنانية —مثلا- والّتي تمّ تقسيمها بفعل التّدخّلات الخارجيّة، وتزويدها بالأسلحة الفتّاكة، مع تنوّع التّركيبة الطّائفيّة الّتي تحتويها -حوالي ثمانية عشر طائفة معترف بها رسميّا— صارت هذه الأرض صورة مطوّرة عن حياة العرب في الجاهليّة؛ فكلّ طائفة من تلك الطّوائف تنشط تحت ميليشيا حربيّة معيّنة؛ أي تحت زعيم بعينه، وهذا الزّعيم هو بمثابة شيخ القبيلة في الماضي. وهكذا، تحوّل الصّراع الّذي كان دائرا بين شيوخ القبائل، إلى صراع بين زعماء الميليشيّات؛ فـ « **بعد نيل لبنان استقلاله استمرّ هذا البلد كغيره من البلدان المجاورة محكوما من النّاحية الواقعيّة من قبل مجموعة من الزّعماء (البيك، والأفندي، والشّيخ، والأمير...**»[2]، فالكلّ يأتمر بأمر هذا الزّعيم، ولا أحد يناقشه بقراراته؛ ذلك أنّ مختلف الطّوائف الدّينيّة الموجودة على الأرض اللّبنانيّة من شِيعيّة، وسُنّيّة، ومسلمة، ومسيحيّة، ودُرزيّة...الخ، كان بإمكانها أن تتعايش لولا تلك الصّراعات الّتي كانت دوما تهدّدها، سواء

[1]- آيزايا بيرلين: الحريّة، تر: معين الإمام، منشورات دار الكتاب، مسقط-عمان، دط، 2015، ص441.

[2]- أحلام بيضون: إشكاليّة السّيادة والدّولة (نموذج لبنان)، ص 108.

من طرف أمراء الحرب من الدّاخل، أم من طرف التّدخّلات الأجنبيّة الّتي تأتيها من الخارج. فمع هذا الوضع، فإنّنا لا نجد في لبنان مناطق جغرافيّة مغلقة باسم طائفة معيّنة، وإنّما كلّ الطّوائف تتعايش مع بعضها البعض، وإنّما ما نجده هو أغلبيّة من هذه الطّائفة أو تلك، في هذه المنطقة أو تلك، مع أقليّات من هذه الطّائفة أو تلك. ومع ما كانت توفّره لبنان من فضاء للحريّة في التّعبير، خاصّة في فترة السّتينيّات، أين كانت توصف بـ"سويسرا الشّرق"، وبالتّحديد العاصمة بيروت، عاصمة الحريّة العربيّة آنذاك، فقد كانت ملجأً للمعارضين السّياسيّين من كلّ العرب، ممّا حوّل هذا البلد إلى مجمّع لكلّ التّناقضات العربيّة، وبالتّالي إلى بؤرة قابلة للانفجار، وفعلا كان انفجارها عام 1975 [1].

وممّا زاد من تأزّم الوضع في لبنان، هو تكريس الطّابع الطّائفيّ له على المستوى القانونيّ، الّذي بلغ حدّه الخطير بانتهاك مبادئ حقوق الإنسان، وأهمّها حريّة المعتقد للمواطن اللّبنانيّ؛ الّذي أصبح مُلزمًا قانونيّا بالتزاميْن: «**أوّلا: الالتزام بالانتماء إلى مذهب معيّن "بحيث يلتزم الفرد قانونيّا بإعلان الطّائفة الدّينيّة، الّتي ينتمي إليها بشكل رسميّ، ويُسجّل ذلك في سجّل النّفوس المدنيّ، ويُذكَر على بطاقة الهويّة الشّخصيّة". وثانيا: "الالتزام بالانتماء إلى إحدى الطّوائف الـ 18 المعترف بها رسميّا في لبنان، وهذا ما يؤكّد عليه قانون الأحوال الشّخصيّة"**»[2]، وبذلك أصبح الانتماء للطّائفة الدّينيّة يُشكّل واقعًا ملموسًا يعيشه الفرد اللّبنانيّ، ويُدفع إليه دفعًا وبشكل قانونيّ، وأصبح بذلك –أيضا وللأسف الشّديد– الانتماء للطّائفة معتبرًا على حساب الانتماء للوطن. وهو ما أدّى –بالإضافة إلى عوامل أخرى– إلى وضع كارثيّ وحرب أهليّة دامت عقديْن من الزّمن؛ أين قُتل الكثير من الأبرياء على يد أفراد الميليشيّات؛ فقط لأنّهم يحملون هويّات بانتماءات طائفيّة تختلف عن انتماء زعيم أو أمير تلك الميليشيا الحربيّة.

[1]– ينظر: أحلام بيضون: إشكاليّة السّيادة والدّولة (نموذج لبنان)، ص19–20، 102.

[2]– المرجع نفسه، ص108.

وهذا ما عبّرت عنه "غادة السّمّان" في كتاباتها الرّوائيّة؛ إذ تناولت قصّة الحرب الأهليّة اللّبنانيّة من قبل اندلاعها إلى اندلاعها ثمّ هدوئها، عبر رباعيّة روائيّة هي: "بيروت 75"، "كوابيس بيروت"، "ليلة المليار"، و"سهرة تنكّريّة للموتى".

ففي روايتها الأولى "بيروت 75" وقفت بنا الكاتبة على ذلك القاع المشوّه والمحتقن لبيروت ما قبل الحرب، والّذي تنبّأت من خلاله بقدوم الحرب الأهليّة اللّبنانيّة على لسان إحدى شخصيّاتها، وهي العرّافة "فايزة"، قائلة: «**"أرى حزنا كثيرًا.. أرى دما...كثيرا من الدّم!...ثمّ صارت تشهُق وترتجف كأنّها تشهد أمام عينيْها مذبحة قادمة من المستقبل**»[1]. وبالفعل، فلم يمض على صدور هذه الرّواية إلّا بضعة أشهر، حتّى اندلعت الحرب الأهليّة اللّبنانيّة عام 1975. إذ تصف لنا الكاتبة ذلك الوضع الكارثيّ، والخراب الرّوحيّ، والمادّيّ الّذي لحق بلُبنان في مشاهد كابوسيّة جنونيّة، في روايتها اللّاحقة: "كوابيس بيروت"، ومنها مشهد ذلك الشّابّ الصّغير الّذي قتل ظلما وعدوا، وكان ذنبه الوحيد أنّ انتماءه الدّينيّ يختلف عن انتماء أولئك المسلّحين، الّذين اعترضوه، وقد قُتِل شقيق أحدهم، فقرّر الانتقام له، « **وهو يفتّش عن أيّ كبش فداء، اسمه ليس مهمّا...المهمّ دينه...المهمّ أن يكون من دين مختلف عن دينه...أمسك شقيق القتيل بالشّابّ الصّغير كبش الفداء...بدأ يشمّ دينه. دُهِش الشّابّ فقد كان طالبا في الفلسفة، وكان يؤمن بالله، لكنّه يجد الأديان كلّها وسيلة لاقتراب الإنسان من الله. وحين تأتيه لحظة الحاجة إلى الاقتراب من خالقه، كان يُصلّي في أوّل معبد يمرّ به كنيسة أو جامعا. وإن كان يفضّل الرّكوع على رُكبتيْه على شاطئ البحر، ومناجاة خالقه بعيدا عن الجدران...**»[2]، وهذا الانقسام الطّائفيّ في لبنان قد غذّته –طبعا– الدّول الكبرى، الّتي سعت إلى الحفاظ على استمرار الأزمة في الشّرق الأوسط لأطول فترة ممكنة حرصا على مصالحها الاقتصاديّة، لاسيما صفقات الأسلحة المربحة، فاستمرار الحرب اللّبنانيّة، سوف

[1]– غادة السّمّان: بيروت 75، ص48.

[2]– غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص27.

يمكّن شركاتها من تصريف أكبر عدد ممكن من قطع الأسلحة المكدّسة. ففي كلّ مرحلة من مراحل الحرب اللّبنانيّة الّتي امتدّت من (1975 إلى 1989) فإنّ هذه الدّول، كانت تتدخّل كلّما رأت أحد الأطراف سينهار حتّى تحافظ على هذا الوضع المشتعل قائما أبدا، فتعيد حالة التّوازن بين الأطراف المتحاربة، فلا غالب ولا مغلوب، هذا ما جعل الكثير من المراقبين يصفون الحروب اللّبنانيّة بأنّها "مؤامرات"، أو "حروب الآخرين"، أو "حروب لأجل الآخرين" على الأراضي اللّبنانيّة. وهكذا تمكّنت الدّول الكبرى من تحريض الانقسام الطّائفي في لبنان وتغذيته، فنجد: « **أكثريّة شيعيّة في الجنوب والبقاع، أكثريّة مسيحيّة في المتن وكسروان، أكثريّة درزيّة في الشّوف، أكثريّة سنّيّة في الشّمال، وبيروت وصيدا**»[1].

ونجد بأنّ الكاتبة وأثناء عرضها للوضع الكارثيّ للبنان، وانتقاده وتحليله وفقا لنزعتها الوجوديّة، فإنّها تقترح إلى جانبه رؤيتها الإنسانيّة كحل للصّراع الدّائر بين مختلف الطّوائف، من أجل لبنان "التّعايش بين الأديان"، وقد عبّرت عن هذه الرّؤية على لسان بطلتها "ماريّا الحراني" في "سهرة تنكّريّة للموتى"، عندما شاهدت جامعا صغيرا في قلب بلدة "دير القمر" قريبا من الكنيسة، فقالت لصديقتها "سليمى": «**كم ذلك رائع! هذا هو لبنان الّذي أحببته مرّة، وسأظلّ أحبّه...**»[2]. فهي دعوة إلى التّعدّد والامتزاج الثّقافيّ، ونبذ للعصبيّة والتّطرّف.

وفي مشهد كابوسيّ آخر، تصف لنا الكاتبة ذلك الحاجز الأمنيّ الّذي استوقف بطلتها في "كوابيس بيروت"، وهي برفقة حبيبها "يوسف"، الّذي كان ينوي الزّواج منها، ولكنّهما يكتشفان فجأة أنّهما من دينيْن مختلفيْن؛ أي أنّهما لن يستطيعا الزّواج في ظلّ تلك القوانين الطّائفيّة المذهبيّة المتعصّبة: « **كانت السّيّارة تركض بنا في شوارع بيروت في أواخر الرّبيع الماضي (ربيع 75) يوم انفجار العنف(...) وكنّا نتحدّث عن مهزلة اكتشفناها فيما بعد، وهي أنّ الكلمة المكتوبة في خانة المذهب لديه، هي غيرُها لديّ..أي أنّنا باختصار من**

[1]- أحلام بيضون: إشكاليّة السّيادة والدّولة (نموذج لبنان)، ص102.

[2]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص243.

دينيْن مختلفيْن(...) وكان يُبلّغُني رفض والده القاطع لزواجنا...بسبب الفارق في الدّين!.(...) لم يكن بوسعي أن أصدّق أنّ الأديان وُجدت لتدمير الحبّ بدلا من إشعال ناره...»[1]. ففي لبنان لا تخضع حياة الأفراد لتنظيم القوانين الوطنيّة المدنيّة، وإنّما تخضع لقوانين المجتمع المحلّيّ؛ أي إلى أعراف ومبادئ تلك الطّائفة الدّينيّة بعينها، و«**لكلّ طائفة تشريع مختلف تبعا لمذهبها الدّينيّ. على سبيل المثال، ليس هناك زواج مدنيّ في لبنان. فالمشاكل المتعلّقة بالزّواج، والطّلاق، والتّفريق بين الزّوجيْن، والوصاية على الأطفال، والميراث، تُحل تبعا لطائفة الفرد ومذهبه الدّينيّ**»[2].

والأدهى من ذلك كلّه، أنّ هذه القوانين -في حقيقتها- ما هي إلّا امتداد لقيم الفحولة والزّعامة القبليّة؛ ذلك أنّ «**قوانين كلّ جماعة وطقوسها وممارساتها، والضّغوط السّيكولوجيّة والجنسيّة الّتي تمارسها، تستهدف جميعا الحفاظ على نسائها لرجال الطّائفة حصرًا** »[3]؛ فالحرب الأهليّة اللّبنانيّة قد أكّدت على تمكّن الأنساق الثّقافيّة الموروثة من الفرد العربيّ، وفي مقدّمتها النّسق الفحوليّ، وعقدة حبّ التّملك والسّيطرة على المرأة، الّذي انسحب، أو انزاح إلى حبّ السّيطرة على الأرض وامتلاكها؛ فـ« **الرّغبة بالمرأة تنزاح إلى الأمّة، وجسد المرأة يُشير بدلالته إليها**»[4]. أي أنّ الأرض أو الوطن الأمّ قد أصبح متشرّبا بنوع من الجاذبيّة الجنسيّة، الّتي يشعر بها الرّجال نحو النّساء؛ أين تصبح هذه الرّغبة (بالأرض) مركّبة كرغبة ذكريّة، تسعى إلى بسط نفوذها وسيطرتها على تلك الأرض، وعلى كلّ ما فيها وما عليها، بما فيها نساؤها، وفي سبيل الحصول على ذلك صار الرّجل اللّبنانيّ لا يدّخر جهدا، ولا وسيلة مهما كانت؛ فـ «**لقد افتخر المجتمع العربيّ عموما، واللّبنانيّ خصوصا بـ"الزّعيم"**

---

[1]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص30.

[2]- إيفلين عقّاد: الجنسانيّة والسّياسة الجنسيّة (الصّراعات والتّناقضات أمام نساء الشّرق الأوسط في الحقبة المعاصرة)، مقال ضمن كتاب: بينار إيلكار كان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، تر: معين الإمام، دار المدى للثّقافة والنّشر، بيروت-لبنان، ودمشق-سوريا، ط1، 2004، ص 61.

[3]- المرجع نفسه، ص61-62.

[4]- روبينا سايغول: العسكرة والأمّة والجندر (جسد المرأة كميدان للصّراع العنيف)، مقال -أيضا- ضمن كتاب: بينار إيلكار كان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ص135.

(القائد، الرّئيس، البطل)، فهو الرّجل / الذّكر بلا منازع. ولا يُجسّد فقط كلّ القيم الذّكوريّة المعتادة من إخضاع، وهيمنة، ومنافسة، وقتال وتفاخر...الخ. بل يمثّل "الشّطارة" وهذه تعني النّجاح، وحصول المرء على ما يريد حتّى من خلال الكذب والغدر»[1]. وعليه، فالسّبب الحقيقيّ الكامن خلف الحرب الأهليّة اللّبنانيّة هو الثّقافة بأنساقها الموروثة، الّتي ظلّت تتسرّب من جيل لآخر، كما تسرّبت فكرة الهيمنة الذّكوريّة على الأنثى إلى إرادة الهيمنة السّياسيّة على الدّولة والأرض؛ إذ تصف لنا الكاتبة على لسان بطلتها في "كوابيس بيروت"، مقتل حبيبها "يوسف" على أيدي المسلّحين في ذلك الحاجز الأمنيّ الّذي اعترض طريقهما معا، قائلة: «...**طلبوا تذاكرنا. قال لهم: ولو...ألا تعرفون أستاذكم؟...أنا يوسف...(...) أعطيتهم تذكرتي، وكذلك فعل أستاذهم، حبيبي. بدأ أحدهم يشتُمني لأنّني أخرُج مع شابّ من غير (ملّتي)...وغضب يوسف، وصرخ بتلميذه(...) وفوجئت بردّ التّلميذ. قال له ببرود معدنيّ عجيب: كلّ ما نعرفه الآن هو أنّك من دين آخر....دين الّذين خطفوا ابن عمّي وعذّبوه وقتلوه...**»[2]. وهكذا قَتَل المسلّحون "يوسف"؛ أوّلا: لأنّ دينه يختلف عن دينهم، وثانيّا: لأنّهم كانوا يبحثون عن كبش فداء يعوّضون به خسارتهم لفرد من طائفتهم. أمّا بطلة الكاتبة فقد ظلّت مندهشة: «...**كان كابوسا لا يُصدّق...ركضتُ إليه وانحنيْتُ فوقه، ثمّ انفجرتُ أضحك. أضحك. وأضحك...كان موته نكتة غير معقولة(...) طالما حلمنا بالرّحيل معًا...لكنّ طائرات الحبّ من ورق، ورصاص الواقع من نار...صفعني أحدُهم مرّات على وجهي، قائلا أنّ ذلك سيُعيدُ لي رشدي...وبسكّينه حفر لي على ذراعي رمزي الدّيني..وكان الألم مروّعا، وقال لي: كي لا تنسي بعد اليوم...انتماءك...وتخرُجي مع شابّ من غير (ملّتك)...**»[3].

---

[1]- إيفلين عقّاد: الجنسانيّة والسّياسة الجنسيّة (الصّراعات والتّناقضات أمام نساء الشّرق الأوسط في الحقبة المعاصرة)، ص 62.

[2]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

وهكذا حوّلت الطّائفيّة الممزوجة بالغطرسة الذّكوريّة الأرض اللّبنانيّة إلى بركان من الدّماء؛ فـ «**بلجوئها إلى القوّة في العام 1975 وحتّى العام 1990، حوّلت الميليشيّات اللّبنانيّة، والقوى الأخرى الموجودة على الأرض اللّبنانيّة حياة النّاس إلى جحيم، وسبّبت الذّعر والرّيبة بين السّكان المتعدّدي الطّوائف، بسبب اللّجوء إلى التّقتيل على الهويّة، وتهجير السّكان، وتهديم وتدمير البيوت. هذا الوضع خلق نوعا من التّقسيم الفعليّ، حيث تفرّدت الميليشيّات المختلفة بممارسة السّلطة في مناطق نفوذها محوّلة بذلك سلطة الدّولة المركزيّة إلى سلطة وهميّة أو صوريّة**»[1]، ذلك أن شخص "الزّعيم" أو "البيك" أو "الأمير" قد صار عسكريّا، يملك ميليشيا حربيّة كاملة باسمه، ويملك أسلحة متطوّرة؛ ممّا زاد من غطرسته وإحساسه بالعظمة، وهو ينتمي في أغلب الأحيان إلى فئة الإقطاعيّين، الّذين يسيطرون على مختلف شؤون الحياة في لبنان من إدارة واقتصاد وسياسة؛ فهو -إذن- لا يتوانى في استخدام « **أسلحة الحرب لتدمير أو حيازة السّيطرة على منطقة أو جماعة أخرى. ويُشارك في النّهب لمصلحة أتباعه وأشياعه وأزلامه، ولتوسيع نطاق نفوذه**»[2]. ممّا يزيد من حجم الملتفّين حوله، ويزيد أيضا من ولائهم له.

وعليه، فالسّياسة المتّبعة من طرف هؤلاء الزّعماء الميليشياويّين هي سياسة جنسيّة محضة، تقوم على حبّ التّملّك، وحبّ السّيطرة، والإخضاع لكلّ الأطراف الأخرى؛ تماما مثلما هي نظرة الرّجل إلى المرأة. فـ«**كلّما تعاظمت رغبة الرّجال في القدرة والقوّة والسّيطرة على الآخرين، كلّما ازداد استخدامهم للسّلاح. ثمّ إنّ القيمة الّتي تُعزى لأدوات القهر والإخضاع تعادل نسبة نجاحها. فالمسدّس، و"الرّشاش" والمدفع، وكلّها رموز جنسيّة ذكريّة، ليست سوى استطالات للعضو الذّكريّ يجري إظهارها واستخدامها** »[3]. ولئن كانت "إيفلين عقّاد" قد تخطّت حدود الجرأة بهذا القول، فإنّنا لا نستطيع أن نلومها على ما ذهبت إليه؛ لأنّها قد وقفت بنا –

[1]- أحلام بيضون: إشكاليّة السّيادة والدّولة (نموذج لبنان)، ص187-188.

[2]- إيفلين عقّاد: الجنسانيّة والسّياسة الجنسيّة (الصّراعات والتّناقضات أمام نساء الشّرق الأوسط في الحقبة المعاصرة)، ص62.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها.

حقّا- على ذلك الخلل الثّقافيّ الشّديد المتجذّر في ضمير الأمّة العربيّة منذ عهد الظّلمات، حتّى وإن كانت هناك أسباب أخرى قد ساهمت في اشتعال الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، كالقضيّة الفلسطينيّة، والتّدخّلات الأجنبيّة في المنطقة وغيرها. فقد توصّلت هذه الباحثة من خلال أبحاثها، وتحليلاتها إلى «**أنّ الجنسانيّة، والتّأهيل الاجتماعي للدّور الجنسي يرتبطان ارتباطا وثيقا بالصّراعات الوطنيّة، والحرب المستمرّة في لبنان**»[1]. فهي ترى بأنّ السّبب الأوّل والرّئيس في حدوث الصّراعات الوطنيّة في منطقة الشّرق الأوسط، إنّما يرتبط ارتباطا مباشرا بطبيعة العلاقات الجنسيّة، والهيمنة الذّكوريّة في المنطقة؛ فـ«**هنالك على الأقل ثمانية عشر حزبا سياسيا(...) تقاتل بعضها بعضا في لبنان، ولكلّ من هذه الأحزاب مصالح مختلفة، ويحاول كلّ منها الهيمنة على منطقة صغيرة، وفرض رؤيته الخاصّة على الآخرين من خلال السّيطرة على النّساء في أغلب الأحوال**»[2].

وعليه، فقد أصبحت الرّغبة في امتلاك السّلطة، لا تختلف كثيرا عن الرّغبة في امتلاك المرأة وإخضاعها؛ ففي حين تعيش معظم الشّعوب العربيّة اليوم تحت وطأة الحروب والمجاعات، يتنافس المسؤولون عنها على النّفوذ والسّلطة باسم تحقيق العدالة الاجتماعيّة، وهذا هو ما عبّرت عنه الكاتبة في "سهرة تنكّريّة للموتى"، على لسان بطلها "خليل الدّرع"، بعد مُضيّ عقديْن من الزّمن على الحرب الأهليّة اللّبنانيّة: « **اليوم يتحدّثون عن "صراع الطّبقات" والحقيقة أنّه لم يعد هناك سوى "صراع الكراسي"..لقد قتلوا الطّبقة المتوسّطة المليئة بالحيويّة، وبقي أثرياء حرب مقاولون خطابهم الإقطاعيّ الميليشياويّ "البروليتاريّ" نسخة سيّئة عن الإقطاع السّياسيّ الّذي رفضناه ووقفنا ضدّه...(...) واتّفق المليشياويّون الجدد جميعا على سلب النّاس حرّيّتهم وأرزاقهم، وصوتهم أيضا...**»[3]؛ فالقضاء على الطّبقة المتوسّطة الّتي كان بإمكانها أن ترفع صوتها في وجه السّيطرة الإقطاعيّة، قد أنهى

[1]- إيفلين عقّاد: الجنسانيّة والسّياسة الجنسيّة (الصّراعات والتّناقضات أمام نساء الشّرق الأوسط في الحقبة المعاصرة)، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص61.

[3]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص283.

الوضع لصالح الإقطاعيّين وجبروتهم، الّذي لا يُمكن أن تقاومه الطّبقات الكادحة المحرومة، الّتي لا تملك لنفسها غير الاستسلام، وإعلان الخضوع والطّاعة للزّعيم الإقطاعيّ وحاشيّته.

كما تمّ –أيضا– طمس النّزعة الفرديّة، والتّعتيم على الحقائق، حتّى ظللنا نحن العرب «**نسخا مكرّرة تبرمجنا الثّقافة المغلقة، وتسيّرنا قوّة السّلطة، فنذوب في المجتمع راضين مغتبطين(...) فنحن(...) لم نألف الفكر الحر، ولم نتعوّد على الفكر النّاقد، ولا يؤثّر فينا و يستهوينا إلّا من يدغدغ مشاعرنا الطّفوليّة بالافتخار بالواقع، والشّعارات الفارغة، وخلق الهالات الكاذبة**»[1]. وهذه هي حقيقة الشّعوب العربيّة منذ فجر الاستقلالات الوطنيّة، حين سلّمت زمام أمورها للسّلطة السّياسيّة، ورضيت بالواقع المفروض عليها دونما مناقشة.

وهكذا، تمّ تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة، ومعها تمّ تكريس الظّلم والطّغيان، الّذي أدّى في النّهاية إلى وضع دمويّ وكارثيّ في كامل أجزاء القطر العربيّ، لاسيما منه منطقة الشّرق الأوسط، والاختلاف حول القضيّة الفلسطينيّة، وحول كيفيّة تحريرها، ما دام ليس هناك مجال للحوار أو النّقاش أمام التّعصّبات الفكريّة والحزبيّة والطّائفيّة المتعدّدة...الخ.

3– تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم/ الطّاغية السّياسي):

مثّلت القيادات الثّوريّة العربيّة امتدادا لشخص الزّعيم النّمطيّ، والفحل القبليّ؛ فمن شيخ القبيلة والعروش إلى الزّعيم أو الطّاغية السّياسيّ. ويكفينا أن نتذكّر –هنا– وقع تلك الصّدمة على الشّعوب العربيّة عام 1967؛ لأنّها –في الحقيقة– قد شكّلت لديها هزيمة للقيادة العربيّة، الّتي كان على رأسها –آنذاك– الزّعيم الرّاحل "جمال عبد النّاصر"، هذه القيادة الّتي طالما آمنت بها الشّعوب العربيّة، واعتزّت بها وافتخرت؛ فـ« **الزّعيم عبد النّاصر بمعايير الثّقافة العربيّة لابدّ من أن يُنظر إليه على أنّه قائد فذّ وزعيم ملهم. فالثّقافة العربيّة تنتشي بالقوّة لذلك تستسيغ الاستبداد، وتستحسن القدرة على القهر، بل إنّها لا تعتبر القائد أهلا للانقياد إلّا إذا كان**

[1]– عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، دار الانتشار العربي، بيروت–لبنان، ط1، 2008، ص32–33.

طاووسا يتبختر بغطرسة(...) ولم يكن هذا الإعجاب بالدّكتاتور المستبدّ مقصورا على العامّة، وإنّما مدحه الكتّاب والشّعراء والمحسوبون على الفكر والعلم والمعرفة...» [1]. فقد وقفت الشّعوب العربية خلف هذه القيادة، وساندتها ممّا أعطاها صلاحيّات واسعة، اعتبرها الكثيرون تضييقا على الحريّات الفرديّة، ونوعا من الغطرسة، ومن أجل إنقاذ حلم الملايين من الضّياع لجأت هذه القيادة إلى استعمال العنف في بعض الأحيان.

وعليه، فالولاء السّياسيّ في العالم العربيّ هو في حقيقته ولاء للقبيلة والعشيرة؛ أي ولاء للشّيخ والأمير والقائد الفحل. وقد أشار إلى هذه الفكرة الأمريكيّ "صامويل هنتنغتون"(Samuel P. Huntington) منتقدا الفكر العربيّ، والإسلاميّ تحديدا، واصفا الإسلام بأنّه: "وعي دون تماسك" (**Islam : Consciousness without Cohésion**)؛ فقد قارن بين بنية الولاء السّياسيّ عند العرب وبنيته عند الغرب؛ فوجدها محكومة عند الغرب بالولاء للدّولة القوميّة، أمّا عند العرب –وكما لاحظ "إيرا لابيدوس"– فإنّها محكومة بالولاء للأسرة والعشيرة والقبيلة، مضافا إليها الثّقافة والدّين والإمبراطوريّة[2]، ثمّ أورد مثالا عن العربيّة السّعوديّة، قائلا: « **إنّ مؤسّس العربيّة السّعوديّة قد حقّق جزءا كبيرا من نجاحه بفضل مهارته في خلق تحالف قبليّ بواسطة الزّواج ووسائل أخرى** »[3].

فنجده قد أصاب في الكثير ممّا ذهب إليه؛ ذلك أنّ الزّواج كمؤسّسة اجتماعيّة من شأنها أن تخلق جماعات متماسكة من البشر، الّذين يلتفّون حول نواة واحدة، وهذا أمر إيجابيّ للغاية، سوى أنّه يصبح سلبيّا، بل وخطيرا أيضا، عندما يتمّ احتكار السّلطة، ومختلف المراكز الفاعلة في المجتمع وتسخيرها لصالح أفراد تلك الجماعات تحديدا دون سواهم من أفراد عموم الشّعب، الّذين يعيشون في الحيّز الجغرافيّ ذاته، المسمّى "دولة" بالمفهوم الحديث، وبما

[1]– عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، ص40.

[2]– Samuel P Huntington:The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, Simon and Schuster, Rockefeller Center 1230, Avenue of the Americas New York, NY 10020, 1996, p174. ينظر:

[3] – The same referent, p174-175.

تنطوي عليه من سيادة، ومن ثمّ تتحكّم هذه الجماعة في دواليب الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة...إلخ، بل وتوجّهها خدمة لمصالحها.

ولئن كانت بعض الدّول العربيّة قد حاولت تخطّي هذه الوضعيّة محاولة تحقيق مشروع الدّولة الحديثة، فإنّها لم تفلت من سطوة الأنساق الثّقافيّة في محاولة تحقيقها لهذا المشروع، وهو ما حدث بالضّبط مع الرّئيس الرّاحل، والزّعيم الفذّ "جمال عبد النّاصر"؛ إذ يلاحظ على مختلف مراحل حكمه « **أنّ المشروع ونقيضه والقوى الاجتماعيّة وخصومها، والقرار وأدوات تنفيذه العكسيّ، قد تجاورت وتواكبت من اليوم الأوّل إلى اليوم الأخير. المرحلة والأخرى تناقضتا. الرّجل وزميله متناقضان. المكان والآخر في المنطقة ذاتها متناقضان..ممّا يعني أنّ الصّراع كان كبيرا بين قوى الثّورة، وبعضها البعض، وبينها من جهة وبين قوى الثّورة المضادّة من جهة أخرى. وأنّه في ظلّ الغياب المستمرّ للدّيمقراطيّة، لم يحدث لهذه التّناقضات أن صفّيت سلميّا أو صفّيت حتّى النّهاية**»[1]، ذلك أنّ هذه القيادة الفذّة، وبالرّغم من الأهداف النّبيلة الّتي سعت إلى تحقيقها، وبذلت الكثير في سبيلها؛ فإنّها من جانب آخر قد غفلت عن الدّور الكبير الّذي من شأن الأفراد أن يؤدّوه إذا ما تُركت طاقاتهم تعمل بحريّة.

وهكذا فقد مورس التّضييق على الأفراد فكانت النّتيجة سلبيّة جدّا؛ إذ يرى "إبراهيم البليهي": « **أنّ ظلما كبيرا قد طاول هذا الفرد على مدار تاريخنا، وآن الأوان لردّ الاعتبار إليه، إذ من دون هذا الفرد لا يمكن أن تقوم للأمّة قائمة. وهو يرى أنّ الأصل في الفرد هو الإبداع لكنّ صرامة التّجمّعات هي ما يغدر به، ويدفعه إلى التّخلّف لاسيما منذ "اكتشف" العرب الانقلابات العسكريّة، وراحوا يتفنّنون في اقترافها بديلا من الثّورات الحقيقيّة الشّعبيّة..**»[2].

---

[1]- غالي شكري: أقواس الهزيمة (وعي النّخبة بين المعرفة والسّلطة)، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، منتدى سور الأزبكيّة، دط، 1990، ص191-192.

[2]- عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، ص25.

وهكذا، فقد حملت المعادلة النّاصريّة بذور سقوطها في ذاتها، حين منعت أو«**فرملت نموّ أيّة اتّجاهات فكريّة مغايرة لفكرها سواء بالاعتقال أو بالرّقابة أو بالتّحكّم في منابر الرّأي، ولذلك فإنّ معادلة "نهضتها" كانت تحمل جرثومة سقوطها في داخلها. وقد صاغت "الرّؤيا" الّتي سادت على الجزء الأكبر من الفكر المصريّ كما يمكن استخلاصه من الأعمال الأدبيّة، أو من المؤلّفات السّياسيّة والفكريّة المباشرة الّتي سُمِح لها بالصّدور في ذلك الوقت** »[1]. ومن هذه المؤلّفات ما أوردته الكاتبة في "كوابيس بيروت"، وهي تجادل بخصوص دور الفنّان الّذي يقف متفرّجا في ساحة الحرب، لأنّ سلاحه –وهو القلم– لا يجدي في مثل ذلك الموقف، أو بالأحرى لأنّ مهمّته قد انتهت، قائلة: « **–تقريبا !...هذا صحيح على نحو ما...مهمّته أن يخلق الثّورة لا أن يمارسها...لقد أعلن الرّئيس جمال عبد النّاصر أنّ كتاب "عودة الرّوح" لتوفيق الحكيم كان من العوامل الهامّة الّتي ساهمت في تفجير ثورته والضّبّاط الأحرار، وإشعال شرارتها...**»[2]، فقد انتهت إلى أنّ مهمّة الفنّان هي التّحريض على الثّورة؛ ففي مثل ثورة يونيو 1952، كان لمؤلّف "عودة الرّوح" لـ"توفيق الحكيم" دورا كبيرا في إشعالها، كما اعترف بذلك "جمال عبد النّاصر"، الّذي بلغ إعجاب الجماهير العربيّة به حدّا كبيرا، فقد ظلّ اسمه محفوظا في ذاكرة هذه الشّعوب، مقرونا بالزّعامة والعظمة؛ وهذا ما نلمسه من خلال الحوار الّذي دار بين بطلة الكاتبة في الرّواية المستحيلة "زين الخيّال"، ووالدها "أمجد"، ومديرة المدرسة: «**– أريد أن أشكو لك زين...لقد أضربت المدرسة بكاملها بتحريض منها، وعطّلت يوم دراسة بسبب "الضّبّاط الأحرار" ومحمّد نجيب وعبد النّاصر....هذا لا يجوز!...**(...)

– سامحيها إنّها ككلّ الصّغار تتوهّم أنّها وحدها على صواب، سيكبر جيلها ذات يوم ويفهم، وقد يندم...»[3].

[1]– عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، ص195.

[2]– غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص43.

[3]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص441-442.

ولئن كنّا نلمس أيضا- من خلال هذا المقطع: وجود موقف معارض لسياسة "جمال عبد النّاصر"؛ أو بالأحرى معارض لمنطق الانقلابات العسكريّة، وتلك الممارسات القمعيّة اللّاديمقراطيّة الّتي مورست على الأطراف المعارضة له، سواء من طرفه أم من طرف حاشيته الّتي أساءت كثيرًا لسمعة هذا الرّجل؛ فإنّ الموقف الغالب قد جاء لصالحه؛ أي لصالح تكريس "الشّخصيّة النّموذجيّة"، والّتي أدّى دورها هذا الرّجل -"جمال عبد النّاصر"- بامتياز؛ فقد خلخلت زعامته في يوم من الأيّام كيان الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وكلّ حلفائها في الشّرق الأوسط. كيف لا؟ وهو الّذي حمل على كتفيْه حلم الآلاف من أفراد الشّعوب العربيّة الطّامحة لتحقيق الوَحدة العربيّة من المحيط إلى الخليج؛ فبقدر ما كان الحلم كبيرًا وجميلا، كانت صدمة الشّعوب العربيّة عام 1967 كبيرة أيضا، ومؤلمة؛ لاسيما وهي ترى بأمّهات أعينها ذلك الحماس لا يزال مشتعلا في نفوس أطفالها، وشبابها: «**تابعت المديرة: (...) وسألتها: ما دخلُكم بمصر وعبد النّاصر؟. - قالت زين: إنّها الدّرب إلى تحرير فلسطين يا مديرة خانم...لن يُحارب الجيش المصريّ بعد اليوم بسلاح فاسد. ولن يموت عمّو همّام أبو وضّاح ثانية..ولم تتحرّر فلسطين مرّة في التّاريخ، إلّا باتّحاد مصر مع سوريا، كما درسنا في صفّ التّاريخ عن صلاح الدّين الأيّوبي...**»[1]. وهذا المقطع بدوره، يكشف لنا عن مدى السّعي لتكريس "الشّخصيّة النّموذجيّة" الّتي لا تُقهر، ولا تسقُط ولا تزول؛ فعلى الرّغم من تلك الصّدمة ووقْعِها على الشّعوب العربيّة، فإنّ الحكومات العربيّة قد سعت جاهدة لامتصاص غضب هذه الجماهير العربيّة، وإسكاتها عن طريق إشاعة قضيّة الأسلحة الفاسدة، الّتي قاتل بها الجيش المصريّ. وفي الحقيقة، أنّ تلك الهزيمة لم تكن بسبب انعدام الأسلحة أو فسادها، وإنّما كانت بسبب الأنانيّة، وضعف التّنسيق، وكثرة الأحقاد والخيانات المتبادلة بين بعض القيادات العربيّة آنذاك، والّتي راح ضحيّتها الآلاف من الشّعوب العربيّة؛ فمنهم من مات قهرا، ومنهم من استشهد، ومنهم من بقي يعيش تحت وقع الصّدمة.

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص 442.

وهكذا فُرضت على الشّعوب العربيّة حالة من التّخدير السّياسيّ الخطير الّذي حوّل الهزيمة إلى نصر، والّذي عبّرت عنه "غادة السّمّان" في "ليلة المليار" بأسلوب تهكّميّ ساخر ومثير على لسان "صقر الغنمالي"، وهو يقول لـ"خليل الدّرع": « **أما زلت مضربًا عن تناوُله "مسحوق الفرح"؟ لماذا يُخيفُك التّخدير؟ هل تظنّ أنّك حقًا كنت صاحيا من قبل؟** (...) **هل تظنّ شعبك الّذي تتبجّح به أنت ومعلّمُك أمير صاحيًا؟..ها هم يجتاحون وطنك، ولم يرفع أحد صوته ولا (مسطرته) في وجه إسرائيل...الكلّ مخدّر...ولكنّ البركة في الشّعراء والأدباء الّذين سيُحوّلون هزيمتكم إلى نصر**(...) **وكلّ ذلك سيمضي بانسجام داخل ماكينة التّخدير، و(البرغيّ) الصّغير الّذي يُحاول أن يدور عكس الماكينة ينكسِر...وستنكسِر نهائيّا إذا لم تتكيّف مع آلة التّخدير المنصوبة من "المحيط إلى الخليج" تمشّيا مع التّعبير الّذي تعشقونه...**»[1]؛ إذ تنتقد الكاتبة –وبشدّة– حالة الصّمت الّتي خيّمت على الأجواء العربيّة، من تاريخ الهزيمة إلى يومنا هذا، ممّا ينبئ عن تواطؤ شبهْ معلن للحكومات العربيّة مع الكيان الصّهيوني؛ فبماذا تُفيد الشّعارات والمظاهرات غير التّعبير عن أضعف الإيمان. إذ ردعت "المديرة" "زين" قائلة: « **العلم هو الّذي يُحرّر فلسطين لا الفوضى والزّعيق في الشّوارع، فعودي إلى الصّفّ**»[2]؛ فقد تمكّن التّخدير من الشّعوب العربيّة، الّتي أصبحت تؤمن –حقّا– أنّ مجرّد مسيرة وأصوات تتعالى رافضة هنا وهناك، بإمكانها أن تحرّر فلسطين، وفي الطّرف الآخر يتمّ قمع المبادرات والحريّات الفرديّة، وكلّ محاولة للتّغيير. وانظر اليوم إلى حال العرب وهم يتقاتلون فيما بينهم بالسّلاح، ويقاتلون إسرائيل بالدّعاء والشّعارات؟ ! وقد عبّرت الكاتبة عن أسفها الشّديد إزاء هذا الوضع على لسان "أمجد الخيّال" من خلال الحوار الّذي دار بينه وبين ابنته "زين" عند عودتها إلى البيت، وقد سألها: «..**لماذا هذا الحماس لعبد النّاصر؟ – لأنّه رمز لقوّتنا وحريّتنا. – حذار من خيبة الأمل...كلّهم يبدأون قمعهم باسم الحريّة** »[3]، فهذا المقطع يعبّر عن غفلة الشّعوب

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص378.

[2]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص442.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

العربيّة وعدم وعيها بواقعها، إذ تعمّدت الكاتبة أن تمثّل لموقف الشّعوب العربيّة، وحماسها اتّجاه قياداتها الثّوريّة بمجموعة من الأطفال والشّبّان الصّغار، الّذين لا يعون حقّا ما حولهم، أمّا موقفها المعارض فأوردته على لسان "أمجد الخيّال"، وهو إنسان مثّقف قد خبر الحياة جيّدا، فهو يتأسّف على حال الأجيال الصّاعدة من خيبة الأمل، ويرفض تلك الانقلابات العسكريّة الّتي حدثت في البلدان العربيّة غداة استقلالها، كالعراق ومصر والجزائر...الخ. ف« **حين دعاه مطاع لحضور رأس السّنة 1951-1952 في بيته تعجّب أمجد وسأله: وعلام تريد الاحتفال بسنوات النّحس الأخيرة هذه؟ إنّها أسوأ ما حلّ بنا منذ سقوط الأندلس وهزيمتنا في فلسطين. بدأنا بانقلاب حسني الزّعيم، وبعده بـ134 يوما جاء سامي الحنّاوي، ومنذ أقلّ من شهر جاء أديب الشّيشكلي بانقلابه الثّاني، واستلم الحكم مباشرة. إنّهم طائفة من الأولاد تلعب باستقلال بلدنا الّذي دفعنا ثمنه آلاف الشّهداء، وتبهدلنا لأجله في الغربة والمعتقلات** »[1]. فالكاتبة لا تتحرّج في التّعبير عن إيديولوجيتها الرّافضة لمنطق الانقلابات العسكريّة في البلدان العربيّة، بل إنّها أحيانا تتناولها بطريقة ساخرة على ألسنة شخصيّات ثانويّة؛ فحين ضاق صدر "عبد الفتّاح" بسرّه، قرّر أن يبوح به إلى أقرب أصدقائه ورفاقه "أبو عدنان". وظنّ أنّه لوحده يشعر بذلك الإحساس الأنثويّ؛ إذ أصبح يتوهّم نفسه "حاملا" منذ وفاة زوجة أخيه "هند" لأنّه لم يحضر لها الطّبيب ليكشف عليها. ولكنّه تفاجأ بأنّ رفيقه "أبو عدنان"، وبعض الرفاق الآخرين يشاركونه الإحساس ذاته: «**-وأنا حامل أكثر منك، وأكاد أنفجر. تصادف دخول بعض أصدقائهما عند هذه العبارة من الحوار. والتقط أحدهم طرفه، وقال: ومن ليس "حبلان" في هذا الزّمان؟ ! فأضاف مرافقه: أنا حامل ولم أعد أطيق حياتي. كنت "حبلانا" من الفرنسيّين، وقبلهم من الأتراك. والآن "حبلان" من إسرائيل المزعومة، وحسني الزّعيم، والحنّاوي، والشيشيكلي...**»[2]. وعليه، ومثلما ذهب إليه "البليهي" فإنّ الانقلابات العسكريّة في البلدان العربيّة قد أسفرت عن نتائج كارثيّة؛ «**لأنّها قامت على القوّة والقهر، وليس على الإجماع الشّعبي. فما حصل في**

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص291.

[2]- المصدر نفسه، ص288.

مصر هو انقلاب وليس ثورة. فالثّورات لا تفرض بالقوّة، ولا تقوم بها الجيوش، وإنّما تقوم بها الشّعوب، وهي لا تأتي عن طريق المدرّعات، والآلات العسكريّة، وإنّما تأتي من النّاس المضطهدين الّذين لا يبحثون عن السّلطة، وإنّما يسعون للخلاص من القمع والتّهميش والفقر(...)أمّا الانقلابات العسكريّة فهي تأتي لتصادر الحريّات، وتقمع الرأي، وترهب النّاس، وترغمهم على الصّمت المطبق...»[1].

وعليه، فالكاتبة وإن كانت لا تكنّ أيّة عداوة شخصيّة للضّبّاط الأحرار، فإنّها تنتقد أساليبهم وممارساتهم، وتصفها باللّاديمقراطيّة. وقد عبّرت عن ذلك في كم من موضع من أعمالها؛ فنجدُها في "ليلة المليار" تدافع عن شخص الرّئيس الرّاحل "جمال عبد النّاصر" على لسان بطلها "أمير النّيلي" من خلال ذلك الحوار الّذي دار بينه وبين "ليلى السّبّاك"، وقد أرسلت إليه ببطاقة دعوة لحضور حفل "ليلة المليار"، مع أنّها تعرف جيّدا أنّ ذلك لا يروقه: « **تعرفين رأيي برغيد، ومليارِه المعصور من دم الشّعب العربيّ، وحروبه واضطراباته، وقهره...**

– أعرف أنّك حاقد عليه، لأنّه جمع مليونه الأوّل مستخدما تمثال الوالد.(...) عليك أن تحقد على أولئك الحمقى الجبناء، الّذين يُحنون رأسهم لكلّ حاكم. يشترون تمثاله على مضض، ويُصدّرون به مكاتبهم والكراهية تقطر من صمتهم(...) ويجب أن يكون حقدُك موجّها نحو الحاكم نفسه الّذي يُرهبُهم إلى الحدّ الّذي لا يجرؤون معه على قول رأيهم فيه(...) أي أنّ عليك أن تكره عبد النّاصر الّذي خافه أعداؤه يومئذ، وبلغ من خشيتهم أن اشتروا تماثيله مكرهين...»[2]، إذ يكشف لنا هذا المقطع عن تلك المؤامرات والخيانات الّتي أحاطت بالأنظمة العربيّة الحاكمة، وبالتّالي تسبّبت في فشلها وسقوطها فـ "رغيد" و«**بدلا من أن يُمارس مهمّته كمواطن إنسان...بفضح الحاشية الفاسدة للحاكم الصّالح الّذي يواجه عشرات الجبهات، ولا يستطيع التّنبّه لكلّ شاردة وواردة...**»[3]، فإنّه قد استغلّ خوف الرّعيّة من هذا الحاكم، وحوّلها إلى تجارة لتحقيق مآربه الشّخصيّة،

[1]– عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، ص39-40.

[2]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص348.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

على حساب سمعة الحاكم. وهو ما يعكس لنا –أيضا– تلك العصبيّة القبليّة الّتي استمرّت وتطوّرت بطرق وأشكال أخرى. فلا أحد يتقبّل رأيا يخالف رأيه؛ حتّى وإن كان فيه مصلحة جماعيّة، ويكفي أنّه لا يتّفق مع مصلحته الشّخصيّة؛ فـ"رغيد الزّهران" يعتبر القيادة النّاصريّة عدوّا لدودا يتربّص به، لأنّه ومنذ اعتلائه السّلطة عمل على محاربة الإقطاعيّة والاحتكار.

ولكن، وعلى الرّغم من كلّ تلك المؤامرات الّتي حيكت ضدّ شخص الرّئيس الرّاحل "جمال عبد النّاصر" ونظامه، فإنّه قد ظلّ، وسيظلّ رمزا وَحدويّا ونضاليّا تفخر به الشّعوب العربيّة. تقول الكاتبة على لسان بطلها "أمير النّيلي": « **قد تكون لي مآخذي على الممارسات غير الدّيمقراطيّة لحاشيته، ومدى مسؤوليّته عنها، لكنّه مهما قلنا يظلّ رمزًا وَحدَويًّا ونضاليًّا...**»[1]. ونلاحظ مدى هيمنة النّسق على لاوعي الكاتبة الّتي وجدناها تنتقد القيادة النّاصريّة وحاشيتها تارة ثمّ تدافع عنها تارة أخرى.

وعموما فقد عبّر "البليهي" عن رأيه في شخص الزّعيم الرّاحل "جمال عبد النّاصر" بكلّ إنصاف قائلا: «**ومع أنّ عبد النّاصر ينفرد بمزايا مهمّة يختلف بها عن الزّعيم النّمطيّ في الثّقافة العربيّة، فهو يتّفق مع النّمط بأنّه مستبدّ بالأمر والنّهي، ولكنّه كان صادقا في سعيه نحو جمع شتات العرب، وانتشالهم من تخلّفهم وكان متعفّفا في نفسه وأهله، يحترم المال العامّ ويكره البذخ ولا يبدّد مال الأمّة بإنشاء القصور ووسائل التّرف ومظاهر الأبّهة...**»[2].

وهكذا، فعلى الرّغم من وجود بعض الأطراف المعارضة للقيادات الثّوريّة العربيّة، فإنّها –عموما– قد حازت على حبّ الجماهير العربيّة الواسعة وإعجابها. وعليه، فنحن لسنا بحاجة بعد الآن لأن نطرح السّؤال: لماذا كان القبول بهذا الواقع وعدم المناقشة؟ أي لماذا كان القبول بقيادات سياسيّة، وصلت إلى السّلطة عن طريق الانقلاب؟ دونما أي احتجاج إلّا من جانب بعض الأطراف المعارضة الّتي تمّ إسكاتُها؛ فالإجابة عليه كامنة في الثّقافة العربيّة،

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص 380.

[2]– عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، ص41.

الّتي ظلّت تواري لزمن طويل من نشوئها أنساقا ثقافيّة، تأصّلت في العقليّة العربيّة بشكل مثير ومدهش؛ فهذه «**الأنساق تمتلك سطوة هادرة تمكّنها من احتواء بنيات الخطاب، وجعله جزءًا من حركيّتها القاتلة، المعطِّلة للوعي النّقديّ المضادّ للتّنميط، والمقاوم للطّاغية الثّقافيّ والسّياسيّ**»[1].

فالإعجاب بالزّعيم والقائد والفارس سواء الشّاعر الفحل، أم الفارس المقاتل قد ظلّ ينمو ويترسّخ في العقل العربيّ، ويُسيطر عليه إلى يومنا هذا. وتعالوا نسأل أنفُسنا: أيّنا لا يُكنّ بداخله إعجابا خاصّا لشخص "هتلر" (Adolf) Hitler(1889-1945) زعيم النّازيّة الألمانيّة، وذلك بغضّ النّظر عن جرائم النّازيّة من إحراق في الأفران وغيرها، ولو أنّنا لا نعتقد أنّ الفرنسيّين كانوا أقلّ خبرة منهم في هذا المجال، وما ارتكبوه بحقّ الجزائريّين طيلة القرن والنّصف تقريبا سيظلّ شاهدا على ذلك؛ فقد كان لاحتلال القوّات الألمانية للعاصمة الفرنسيّة "باريس" في 1940 بقيادة "هتلر" أكبر الأثر على تحفيز الحركات التّحرّرية في العالم؛ كيف لا وهي ترى بأمّهات أعينها عاصمة إحدى الإمبراطوريّتين العظمتين، وهي تسقط بيد شخص كان مجرّد جنديّ بسيط في الجيش الألماني. ولئن كان التّاريخ، ولأسباب كثيرة -يعدّ الخوف من مواجهة السّلطة في أوّلها- قد غفل لردح من الزّمن عن تسجيل الكثير من الحقائق، لاسيما منها ما تعلّق بظروف وملابسات وصول تلك القيادات الثّوريّة إلى السّلطة؛ فإنّه اليوم يقف مُدينا لها. ولسنا ببعيدين عن مسرح الأحداث؛ أين صارت تعرض الأشرطة الوثائقيّة والمحاورات المباشرة، الّتي تُعرِّض بأولئك القادة، وبممارساتهم الّتي اقترفوها بحقّ الأطراف المعارضة لهم، من سجن ونفي واعتقالات وخطف وتعذيب. وذلك ما جسّده الشّاعر "نزار قبّاني" في قصيدته الّتي يقول فيها:

« هذي البلاد شقّةٌ مفروشةٌ، يملكها شخصٌ يسمّى عنتره...
يسكر طوال اللّيل عند بابها، ويجمع الإيجار من سكّانها..
و يطلب الزّواج من نسوانها، ويطلق النّار على الأشجار...
و الأطفال ... و العيون ... و الأثداء ...والضّفائر المعطّره...
هذي البلاد كلّها مزرعةٌ شخصيّةٌ لعنتره...

[1]- عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص88.

سماؤها .. هواؤها ... نساؤها ... حقولها المخضوضِره...
كلّ البنايات – هنا – يسكن فيها عنتره...
كلّ الشّبابيك عليها صورةٌ لعنتره...
كلّ الميادين هنا، تحمل اسم عنتره...
عنترةٌ يقيم في ثيابنا ... في ربطة الخبز...
و في زجاجة الكوكاكولا، وفي أحلامنا المحتضره...(...)
فمنذ أن ولدنا، ونحن محبوسون في زجاجة الثّقافة المدوّره...
ومذ دخلنا المدرسة، ونحن لا ندرس إلّا سيرةً ذاتيةً واحدةً...
تخبرنا عن عضلات عنتره...
ومكرمات عنتره ... ومعجزات عنتره... (...)
لا نجم – في شاشة التّلفاز – إلّا عنتره...
بقدّه الميّاس، أو ضحكته المعبّره...
يوماً بزيّ الدّوق والأمير ... يوماً بزيّ الكادحِ الفقير...
يوماً على طائرةٍ سميته .. يوماً على ذبّابة روسيّةٍ... » [1].

ولكن، وعلى الرّغم من كلّ هذا، فإنّ الشّعوب العربيّة، وفي قرارة أنفسها لا تزال تعتدّ بتلك القيادات الثّوريّة، وبمواقفها المشرفّة خاصّة في المحافل الدّوليّة؛ بل إنّها –اليوم– تتطلّع إلى قيادة عربيّة كتلك القيادات، تأخذ بأيديها إلى برّ الأمان، وتقف خلفها في وجه كلّ طغيان، سواء كان مصدرُه داخليّا أم خارجيّا.

وعليه، فالسّبب وراء هذا التّمجيد للزّعيم السّياسيّ، هو في حقيقته نسقيّ ثقافيّ، متأصّل في الرّوح العربيّة منذ العصر الجاهليّ، أيّام كان العرب يعيشون على الحلّ والتّرحال، ونصب الخيام، وأيّام كان القويّ منهم يأكل حقّ الضّعيف، وأيّام كانت الحروب دائرة –أبدا– بين القبائل من أجل الماء والمرعى. فكان كلّ فرد يدين بدين قبيلته، الّتي يحكمُها ويتولّى أمرها شيخ القبيلة؛ فكانت كلّ المسائل تعرض عليه أوّلا، ولا تتمّ إلّا بموافقته، وكلّ من سوّلت له نفسُه الخروج عن طوعه؛ فإنّه يُعاقب بأن يطرد خارج القبيلة، ويُصنّف ضمن قائمة المغضوب عليهم. فكان كلّ الولاء للزّعيم وبه الافتخار، وله الشّكوى، وله المدح، وعليه الثّناء في الأشعار؛ فمعضلتنا إذن «**هي معضلة ثقافيّة بالدّرجة الأولى(...) فلولا أنّ الثّقافة تستسيغ هذا الخلل السّياسي لما رضيت به قرونا مديدة،**

[1]- http://www.ahl-alquran.com/arabic/show_news.php?main_id=19152 جوان/2018.

ولولا ذلك لما كانت دائما وخلال العصور القديمة والحديثة، تسير خلفه لتمنحه المشروعيّة وتروّض النّاس له...»[1]. ولكن، ولئن كانت الجماهير العربيّة الواسعة قد زكّت قياداتها الثّوريّة بكلّ فخر واعتزاز، والتفّت من حولها. كما تأسّفت كثيرا على رحيلها. فإنّ فئة المثقّفين من هذه الشّعوب قد أصابها شلل فكريّ خطير إثر الهزيمة، وهذا ما سوف نوضّحه في العنصر الموالي.

4- حصار المثقّف وفرض حالة التّخدير (شعرنة الذّات والقيم وتمويه الحقائق):

تعدّ الكتابة الرّوائيّة عملا سرديّا يحمل رؤية الذّات المنتجة له؛ أي ذات المثقّف الممارس لفعل الكتابة؛ فهو يتّخذ منها سلاحا في وجه السّلطة بكلّ تمظهُراتها السّياسيّة، والدّينيّة، والاجتماعيّة. ولكنّ حالة الحصار المفروضة على هذا المثقّف في الوطن العربيّ، جعلت صورته في الكتابة الرّوائيّة عامّة، وعند "غادة السّمّان" خاصّة، أقرب ما تكون إلى صورة المثقّف الإشكاليّ*، وهو حسب تصنيف "لوسيان غولدمان"(Lucien Goldmann): ذلك المثقّف « **الّذي يحمل قيما أصيلة يسعى إلى فرضها في واقع منحطّ، يحبل بالقيم الدّونيّة التّبادليّة المتعلّقة بالسّوق الرّأسماليّة، الّتي لا تعترف سوى بالبضائع، وتبادل السّلع، وتأليه الأشياء، والاستهلاك على حساب القيم الأصيلة والقيم الاستعماليّة. ويتأرجح المثقّف الإشكاليّ في هذا التّصوّر البنيويّ التّكوينيّ جدليّا بين الذّات والموضوع، ويجمع خصائصا إيجابيّة تتمثّل في دفاعه عن القيم الأصيلة، وخصائصا سلبيّة تكمن في عدم إنجازيّته، وفشله الذّريع في تغيير الواقع** »[2]؛ فما العجز الجنسيّ الّذي أصاب "خليل الدّرع" في "ليلة المليار"، إلّا تعبير عن عجز المثقّف العربيّ إثر صدمته، وخيبته من سياسة الأنظمة الحاكمة في البلدان العربيّة،

---

[1]- عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، ص 34.

*- أطلقه أوّل مرّة "جورج لوكاتش" في كتابه "نظريّة الرّواية"، الّذي تُرجِم إلى الفرنسيّة أوّل مرّة عام 1963، كما استعمله أيضا "رينيه جرار"" René Girard" من بعده في كتابه "الأكذوبة الرّومانسيّة والحقيقة الرّوائيّة" عام 1961؛ فالشّكل الرّوائي الّذي درسه "لوكاتش" هو ذلك الشّكل الّذي يميّز وجود بطل روائيّ أطلق عليه مصطلح "البطل الإشكالي"، ويعني به أنّ « الرّواية هي تاريخ بحث "منحط"، (يسمّيه لوكاتش "شيطاني") يبحث عن قيم أصيلة في عالم منحطّ هو الآخر، ولكن على صعيد متقدّم بشكل مغاير، ووفق كيفيّة مختلفة » لوسيان غولدمان: مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، تر: بدر الدّين عرّودكي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة-سورية، ط1، 1993، ص13-14.

[2]- عبد الرّحمن النوايتي: السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، ص274.

وتعبير –أيضا– عن حصار هذا المثقّف، والتّضييق عليه من طرف هذه الأنظمة، الّتي تحوّلت مبادئها النّضاليّة إلى مجرّد شعارات، بل إلى ممارسات قمعيّة تسلّطيّة لا ديمقراطيّة، تقمع أيّة مبادرة فرديّة؛ بل وتفرض عليها حالة من التّخدير السّياسيّ الخطير، الّذي ساهمت فيه الثّقافة بأنساقها الموروثة والمتحكّمة، أين عمدت الكاتبة إلى دمج المسار الفرديّ لكلّ بطل من أبطالها بمسارات الآخرين؛ من خلال محكيّات تكسر بها من حين لآخر خطّيّة السّرد.

فحتّى وإن كانت أحداث الرّواية تتمحور حول بطلها الرّئيس "خليل الدّرع"، فإنّ مصيره يتواشج مع مصائر أخرى، تُستقصى من خلالها بنية الخراب الرّوحيّ والمادّيّ الّذي حلّ بالشّخصيّات في ظلّ واقع منحطّ، اضطرّها إلى حياة التّشرّد في ديار الغربة. فبعد أن غادر "أمير" المقهى تاركا خلفه "خليل الدّرع" الّذي تعرّف عليه للتّوّ، انطلق هائما على وجهه في شوارع جنيف، وصار يحدّث نفسه، أو بالأحرى يكتب داخل رأسه: « **لا تكن جاحدا. لا تفتّش عن العيوب في مكان غير وطنك، ولا تنظر إلى مكان مدهش كهذا بعين السُّخط. وتتأمّل ذُباب وطنك بعين الرّضى...تستطيع أن تحبّ وطنك من غير أن تتحامل على الأوطان الأخرى...لو لم تمنحك جنيف ملجأ هادئا لكان جلّاد بلدك قصّ رأسك وتناوله طعاما للإفطار...لولا أمنها لذبحك الجلّاد الجوّال...ولما وجدت مكانا تخطّ فيه سطورك دونما خوف، وتكتب وتكتب...**»[1]، فقد أصبحت جنيف، وغيرها من العواصم الغربيّة، وكرا يلجأ إليه كلّ من أُستبيح دمه من العرب، فـ"أمير النّيلي" يمثّل نموذج المثقّف، والمناضل الوَحدوي الّذي تقرّر إهدار دمه على يد الإخوة الأعداء، لأنّه يكتب عن الحريّة والدّيمقراطيّة. ويدافع عن المهمّشين والمظلومين. وقد نال "خليل الدّرع" نصيبه من التّعذيب والسّجن، والتّشرّد والغربة فقط لأنّه كان يبيع كتب "أمير النّيلي" في مكتبته الصّغيرة، ولا يقول إلّا الصّدق؛ «...**ضربت لأجله..حملت حروفه وطفت بها بين الخنادق، والمتاريس، والسّجون، والإخوة الأعداء، وكدت أُقتل وأنا أروّج كلماته كمدمن مهووس..وقرأت**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص110.

سطوره أكثر ممّا قرأت أبجديّة جسد زوجتي، ولامست عذابه أكثر ممّا تحسّست جراح وداد الممزّقة...تجوّل في بيتي، وزارني في سجني، واقتحم أحلامي، وخرجت كلماته من حنجرتي في ليالي القصف والانكسار(...) وخطّط دون أن يدري للسّنوات الأخيرة من حياتي، وها أنا أقف أمامه كأيّ غريب آخر...كم هو موجع حبّ القارئ لكاتبه الّذي لا يدري عنه شيئا...(...) ولكنّني أحمق...أنا أعشق الأفكار الّتي تصادف أنّها تحمل اسم أمير النّيلي، وكان يمكن أن تحمل أيّ اسم آخر...»[1]. وقد عبّرت "غادة السّمّان" عن هذا الحصار كثيرا في أدبها، وقد صوّرته في شكل محاكاة ساخرة؛ على لسان بطلها "خليل الدّرع" في "ليلة المليار"، وقد ذهب في رحلة مع مخدومه "صقر الغلماني" أحد أثرياء عرب سويسرا، الّذي طاف به في سبعة مدن أوروبّيّة قصد إذلاله.

ففي المدينة السّادسة، شاهد "خليل الدّرع" السّيرك العربي، ووقف مندهشا: « **يا له من عرض مبتكر؛ ففي كلّ ركن من السّيرك الكبير يدور مشهد مختلف، وأنت تختار ما تحبّ أن تراه(...) أرى عددا من الرّجال يركبون درّاجات هوائيّة(بسكليت)، بعدما ثبّتوها إلى الأرض، ومزّقوا إطاراتها، يدورون بأقدامهم فوقها بنشاط أو كسل، لكنّ أحدًا لا يتحرّك من موضعه بعدما ثبّت درّاجته إلى الأرض بنفسه والتصق بها. أشعر بأنّ الدّهور تتعاقب عليهم، وتمرّ على المشهد بسرعة، وكلّما شاخ أحدهم وسقط، حلّ أبناؤه وأحفاده محلّه. وإذا حاول أحد الشّبّان الانطلاق بدرّاجته بعيدًا، منعه من ذلك رجال يحملون السّياط، وحاولوا أن يُقنعوه بفضائل تثبيتها إلى الأرض، وإذا رفض أرغموه على أن يحذو حذو آبائه وأجداده، لا يُبدّل موقعه، لا يرفع بصره صوب الكواكب والنّجوم...»**[2]؛ فهذا المقطع يعبّر عن حالة الحصار الشّديد المفروضة على الفرد العربيّ في ظلّ القوانين المتحجّرة، الّتي تفرض عليه أن لا يحيد عن درب آبائه وأجداده، حتّى وإن كانت بصيرته قد ألهمته بما هو أفضل، فإنّه يُكرَه إكراهًا على العودة إلى الوراء. وهكذا أُصيب الفرد العربيّ بالإحباط والفشل، ولم يعد يحاول؛

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص91.

[2]- المصدر نفسه، ص385.

فلماذا المحاولة؟ وهو يرى بأمّ عينيْه مصير كلّ الّذين حاولوا من قبله. بل إنّه قد أصبح يُفتّش عن ذاته، ويحاول تحقيقها ولو عن طريق مغازلة الذّكريات والماضي، مستسلمًا لمفعولها المخدّر، الّذي فرضته الثّقافة بأنساقها، والسّلطة بسياطها، ونلمس ذلك من خلال انحطاط فنّ هو من أرقى الفنون الأدبيّة على الإطلاق، وهو فنّ "الشّعر؛ ولئن كان الحكم –في الأصل– ينسحب على الشّعراء لا على الشّعر في حدّ ذاته.

وقد تعرّضت "غادة السّمّان" لهذه القضيّة بالذّات، منتقدة بشدّة تقاعس المثقّف العربيّ عن أداء دوره، بل ومساهمته في تخدير الشّعوب العربيّة، ومشاركتها في البكاء على الأطلال؛ مثلما انتقده "نزار قبّاني" قائلا:

« هذي بلادٌ يمنح المثقّفون –فيها– صوتهم لسيّد المثقّفين عنتره....
يحمّلون قبحه، يؤرّخون عصره، وينشرون فكره
ويقرعون الطّبل في حروبه المظفّره... »[1]

ففي "ليلة المليار"، وفي المدينة رقم "05" من الرّحلة التّخديريّة الّتي رافق فيها "خليل الدّرع" مخدومه "صقر الغنمالي"، وجد خليل نفسه في مهرجان شعريّ غنائيّ، يحضره شاعر معروف هو "أرشيد النّعيماقي"، فاستغرب بشدّة علاقة الصّداقة الّتي تجمع بينه وبين شخص كـ"صقر الغنمالي"؛ أي بين شخص مثقّف ملتزم، وبين شخص متسلّط منحرف، وتساءل بحيرة: « **ما الّذي يمكن أن يجمَعهُما؟ والأوّل كرّس شعره للثّورة والفقراء، والآخر كرّس حياته لتدميرهما بعد امتصاص دمهما؟ قال صقر في السّيّارة فجأة: والدي وعمّي يُساهمان في تمويل التّنظيم، الّذي يموّل أرشيد أيّها الأحمق. ألا تعرف أنّ للشّعراء الوطنيّين أيضا نفقات؟ زوجات. عشيقات. مطلّقات. ثيابا حريريّة فاخرة. فواتير فنادق. بارات. مستشفيات؟ هل تظنّهم يُبدعون مجّانا، حاملين صليب الإنسانيّة حفاة؟**»[2]، إذ يعبّر هذا المقطع عن انحطاط فنّ الشّعر وتراجعه؛ وبالتّالي فقدانه لرسالته النّبيلة بسبب انحطاط قائله، الّذي أصبح مجرّد تابع للسّلطة بعدما كانت هذه السّلطة تهابه في يوم من الأيّام، وتحسِبُ له ألف

[1]- http://www.ahl-alquran.com/arabic/show_news.php?main_id=19152 جوان 2018.
[2]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص379- 380.

حساب؛ بل إنّها قد أصبحت –اليوم– تستغلّ صوته، ودهاءه، وكلمته لإضفاء حالة من العمى الثّقافيّ التّام، كما أسماه "الغذّامي".

وقد عبّرت الكاتبة عن هذه الحقائق بأسلوب تهكّميّ ساخر، عَرَّضت فيه بالشّعر والشّعراء حتّى تلفت انتباه القارئ إلى حقيقة ما يجري حوله؛ فممّا شاهده "خليل"–أيضا– وأذهله خلال رحلته مع "صقر"، يقول:« **وصلنا إلى ردهة كبيرة تنفتح على أربع قاعات شاسعة.. في الأولى كانت ثمّة امرأة ضخمة الجثّة تغنّي بصوت جميل حزين، وآلاف المستمعين جالسين بلا كراسٍ وقد تحوّلت أجسادهم إلى ما يُشبه المقاعد المتحجّرة، كأنّهم هنا منذ عصور يبكون ويصرُخون آه... وتمتزج آهاتهم بآهاتها، وحين تلوّح المطربة بمنديلها، وهي تنشد كمنوّم مغناطيسيّ تستجيب مناديلهم(...) كلمات. كلمات. خطب. أشعار مغناة. عشق خطابيّ وتفريغ لغويّ..أحمال من البلاغة والبيان(...) تصفيق. هياج. طرب كما في حفلات أمّ كلثوم من زمان. تفريغ للشّحنات العاطفيّة الوطنيّة...**»[1]. وهكذا، صحّت مقولة "الغذّامي"؛ فنحن أمّة متشعرنة*، الذّات متشعرنة والقيم متشعرنة...الخ.

إلّا أنّ الكاتبة، ومثلما عبّرت عن حصار المثقّف، والفرد العربيّ عامّة، منتقدة الأنظمة السّياسيّة العربيّة، فإنّها قد انتقدت –أيضا– هذا الفرد العربيّ، وهذا المثقّف –خاصّة– انتقادا شديدا، بل وحمّلته كامل المسؤوليّة عن الوضع الّذي آل إليه، ونلمس ذلك بوضوح من خلال هذا المقطع: « **لا حياد في مجتمع بلا عدالة...لا حياد في مدينة العُريْ والفيزون. مدينة الجوع والتّخمة...المحايدون هم المجرمون الأوائل...الأكثريّة الصّامتّة هي الأكثريّة المجرمة، إنّها ترى الظّلم وتعانيه. لكنّها تؤثر السّلامة الرّخيصة على الكفاح الخطر النّبيل...**»[2]، فقد التزمت

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص380-381.

*– ذلك أنّ « مصطلح الشّعرنة يحمّل الشّعر أثرا قويّا لا قبل له به، وإن سلّمنا جدلا بأثره في تكوين الشّخصية العربيّة فلن يكون إلّا عاملا بسيطا من عوامل فارقة وحاسمة أهمّها الصّراعات السّياسيّة الخطيرة الّتي طبعت الحياة العربيّة، وبالتّالي فالشّعر هو جزء من الفاعليّة السّياسيّة » عبد الرزاق المصباحي: النّقد الثّقافي (من النّسق الثّقافي إلى الرّؤيا الثّقافيّة)، ص60.

[2]– غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص42.

الشّعوب العربيّة الصّمت والحياد لوقت طويل، ورضيت بالذّلّ والهوان، ونسيت حقّها في الحريّة والحياة الكريمة، إنّها تماما مثل تلك الحيوانات الأليفة في ذلك الدّكّان، وقد تعوّدت على الطّاعة والخنوع: «(**ربّما كنت دوما سجينة دون أن ألحظ ذلك، تماما كمخلوقات دكّان بائع الحيوانات الأليفة...وربّما كنت أعي سجني دوما وأحاول كسر قضباني، وما شوقي الدّائم إلى الأفق والسّماء إلّا من بعض شوقي إلى الحريّة الدّاخليّة...الحريّة الحقيقيّة لا حريّة التّنقّل فقط في سجن كبير جدرانه هي حدوده واسمه الوطن!**)»[1]. فالكاتبة تدعو–وبكلّ صراحة– الشّعوب العربيّة إلى الثّورة على هذا الظّلم وهذا القهر، قائلة: «**أعرف أنّني كنت دائما عاجزة عن قتل حتّى بعوضة أو ذبابة أو نملة، لكنّي أعرف أيضا أنّني إذا جُعت بما فيه الكفاية، فقد أصير على استعداد لالتهام أوّل مخلوق أجده في طريقي حتّى ولو كان رجُلا**»[2]. فإلى متى الصّمت؟ وإلى متى البكاء على الأطلال؟ وإلى متى الذّوبان في الماضي، حتّى ولو كان ذلك بنيّة صادقة؛ فتقديس الماضي« **ليس كما تظنّ غالبيّتنا احتراما للأسلاف، لأنّ هؤلاء الأسلاف لم يذوبوا في ماضيهم، وإلّا ما أبدعوا المنجزات العظيمة الّتي نتغنّى بها. بعض الأسلاف –لا كلّهم– كانوا عظاما حقّا، لأنّهم غيّروا الموازين والتّقاليد والقيم، لا لأنّهم تغنّوا بماض سابق. الذّوبان في الماضي هو الكسل العقليّ فالانحطاط، هو بالضّبط "خيانة" لأعظم ما في الماضي.** »[3]. فإن كنّا نحن اليوم –حقّا– نحترم ماضي أسلافنا وأجدادنا من العلماء أمثال: "الخليل بن أحمد"، و"سيبويه"، و"الجاحظ"، و"عبد القاهر الجرجاني"، و"ابن خلدون"،..ومن الصّحابة والصّالحين أمثال: أبي بكر وعمر –رضي الله عنهما– وغيرهم. فهل واصلنا ما قد بدأوه هم بالأمس، أم أنّنا اتّخذناه –فقط– وسيلة لتضميد جراحنا؟ بل ووسيلة لنشر الفرقة والعداوة فيما بيننا في كثير من الأحيان، تحت تأثير الأهواء، مثلما يفعله اليوم بعض المثقّفين في الوطن العربيّ، وقد وقعوا في فخّ السّلطة، من تزييف للحقائق، وغيرها، إنّها "خيانة المثقّفين"، هذه الخيانة الّتي عبّرت عنها

[1]– غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص21.

[2]– المصدر نفسه، ص23.

[3]– غالي شكري: أقواس الهزيمة (وعي النّخبة بين المعرفة والسّلطة)، ص27–28.

"غادة السّمّان" في "فسيفساء التّمرّد"، وهي تصف ذلك الوضع المشين والمستوى المنحط الّذي وصل إليه الإعلام في الوطن العربيّ: «**رنّ جرس الهاتف في مكتب جريدة "الطّاعة". ردّ رئيس التّحرير، المحرّر الوحيد فيها ومدير قسم الإعلانات(...): – أنا معاون الملازم ناهي.– أهلا وسهلا بالملازم ناهي وبمعاونيه جميعا.– نشرتم البارحة تحقيقا مصوّرا مع "المتأدّبة" زين الخيّال..لا ليست الأديبة..فقط المتأدّبة..أجل وجدت صورها جميلة فنشرت الموضوع لغواية القرّاء.. – ولكنّ تلك المرأة المطلّقة جاسوسة على وطننا تتجسّس لألمانيا الغربيّة، ومن الأفضل عدم نشر كلمة عنها إلّا إذا كانت انتقادا لها. آسف لم أكن أعرف ذلك...ولكن هل من المستحبّ نشر عدّة مقالات ضدّها؟**»[1]؛ وقد تعمّدت الكاتبة أن تطلق على الجريدة اسم "الطّاعة" للتّعبير عن موت الإعلام، وموت الكلمة والمصداقيّة، فالإعلام لم يعد وسيلة للتّوعية وكشف الحقائق، وإنّما وسيلة بيد السّلطة السّياسيّة لتحقيق مآربها الشّخصيّة، فكلّ الطّاعة والولاء لها ولأجهزتها؛ فلم تعد الحقيقة هي معيار الحكم على جودة الأخبار المكتوبة والمنشورة، وإنّما المعيار هو الجهة المخدومة من ورائها أو المستفيدة منها؛ فقد وصف "إدوارد سعيد" الوضع العامّ للمؤسّسات الثّقافيّة في الوطن العربيّ بالانهيار؛ ذلك أنّ « **كلّ ما يكتب اليوم يكاد يعكس بشكل مباشر تأثيرا سياسيّا بالمعنى الحرفيّ للكلمة، فرص تسنح، وانحيازات سوف تتّضح. لكن السّؤال الأوّل الّذي سيطرحه النّاس لن يكون: أصحيح ما يطرحه الكاتب أم لا؟ بل لمصلحة من يتحدّث(...) أي من وراءه؟**»[2].

وفي السّياق ذاته، حذّر "إدوارد سعيد" من تلك التّبعيّة الإعلاميّة المغرضة لصالح الأحاديّة القطبيّة الأمريكيّة، وذلك الولاء المطلق للقنوات الفضائيّة الأمريكيّة، ولاسيما منها الـ"CNN"، فقد أصبحت مثل هذه النّوافذ التّلفزيونيّة « **تعتبر عيون وأصوات الحقيقة والمصداقيّة: إن أراد المرء أن يحصل على أفضل مشهد**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص147-148.

[2]– إدوارد سعيد: السّلطة والسّياسة والثّقافة، ص396.

إخباريّ ذي أهمّيّة رئيسيّة، فهناك الآن اعتقاد سائد بأنّ السّي إن إن ستكون الأولى الّتي تقدّم المشهد، بما أنّها تنقل أهمّ الأخبار »[1]. وهذه التّبعيّة الإعلاميّة تعدّ من أحدث وسائل الاستعمار في شكله المعاصر، ونتيجة لهذا الوضع لم يعد الواحد منّا –اليوم- يعرف ما هي الحقيقة؛ وهذا ما تأسّف عليه "إدوارد سعيد"، قائلا: «**إن كانت الحياة الإنسانيّة مقدّسة، يجب ألّا يُضحّى بها باحتقار، وإن لم يكن الضّحايا من البيض والأوروبّيّين. يجب دائما على المرء أن يبدأ مقاومته من وطنه ضدّ السّلطة كمواطن يمكنه التّأثير، لكن يا للأسف، فقد سيطرت القوميّة المتدفّقة المتقنّعة بالوطنيّة والمصلحة القوميّة على الشّعور النّقديّ، الّذي يضع الولاء للأمّة فوق كلّ اعتبار. في تلك النّقطة ليس هناك سوى خيانة المثقّفين، والإفلاس الأخلاقيّ الكامل**»[2]. ولعلّ من بين أخطر صور هذا الإفلاس الأخلاقيّ هي حالة الاغتراب الجسديّ والرّوحيّ الّتي أصبح يعيشها هذا المثقّف العربيّ. كما سنوضّحه في العنصر الموالي.

5- نسق الاغتراب:

يعدّ الفنّ الرّوائيّ كما وصفه "حنّا مينه": "ديوان العرب الحديث" بامتياز؛ فهو يكشف لنا عن نسقيّة ثقافيّة خطيرة، ظلّ الفرد العربيّ عامّة، والمثقّف منه خاصّة يرزح تحت وطأتها؛ فقد نشأ هذا الفرد العربيّ مغتربا عن ذاته، وهو ما عبّر عنه ديوان العرب الشّعريّ، من خلال تلك الوقفة الطّلليّة الّتي تعكس حالة الفراغ الرّوحيّ، والاغتراب النّفسيّ الّتي كان يعيشُها هذا الفرد منذ أكثر من أربعة عشر قرنا؛ فهو لم يعرف حياة الاستقرار مع الحلّ والتّرحال، ولم يتجاوز أفق تطلّعاته حدّ القبيلة، إلى أن جاء الله بالإسلام، فوحّد بين العرب، وأسّس لهم حضارة مبنيّة على الاستقرار والسّلام الرّوحي، وعرف العربيّ – بذلك- معنى الوطن ومعنى الأمّة. ولكن، وما إن استقرّ هذا العربيّ، وسكنت روحه، وعشق أوطانه، حتّى داهمه الخطر المغوليّ والصّليبيّ بروح انتقاميّة بشعة، تبعها

[1]- إدوارد سعيد: خيانة المثقّفين (النّصوص الأخيرة)، تر: أسعد الحسين، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق-سورية، دط، 2011، ص90.
[2]- المرجع نفسه، ص89.

المدّ الاستعماريّ الاستيطانيّ الغربيّ، الّذي نكّل بالشّعوب العربيّة، وأعادها إلى سالف عهدها بالجهل والتّخلّف؛ فبمجرّد حصول هذه الدّول العربيّة على استقلالها السّياسيّ، حتّى انفجرت فيها الانقلابات العسكريّة، والصّراعات الدّاخليّة الحزبيّة، والطّائفيّة، والطّبقيّة، والّتي انتهت بحروب أهليّة مدمّرة، وأوضاع كارثيّة دفعت الكثير من العرب، ومثقّفيهم –خاصّة– إلى الهجرة بحثا عن الأمن والاستقرار؛ أين وجد هذا الفرد العربيّ نفسه أسير الذّكريات التّاريخيّة، مشتّت الانتماء بين جذوره العربيّة وثقافته الإسلاميّة الأصيلة، وبين الانجراف خلف حضارة الآخر الغربيّة، ومظاهرها المادّيّة. وهذا ما نجده ماثلاً – بكثرة – في أدب "غادة السّمّان" من خلال طغيان مشاهد الاغتراب؛ فأبطالُها جميعُهم غريبون عن بيئاتهم، أو أنّهم قد تغرّبوا عنها بفعل الظّروف. فهم غريبون عن أوطانهم (عن المكان)، وأيضا غريبون عن أنفُسهم، حتّى إنّ الكاتبة عندما أجرى معها "محي الدّين صبحي" حوارًا صُحفيّا، سألها فيه عن هذه الظّاهرة –الغربة– الموجودة بكثرة في أدبها، أجابته قائلة: «**نعم، هناك كثير من الغربة الّتي لا مفرّ من أن يُعانيها الفرد العربيّ، إذا لم يكن ببّغائيّ المزاج، وسهل التّدجين. هناك غربة منذ البداية، منذ محاولة إقناعه في البيت بالتّصرّف والتّفكير وفقا لأسلوب معيّن، لمجرّد أنّ ذلك متّبع من قبل**»[1].

5-1- مفهوم الاغتراب (L'aliénation):

كان "هيغل"(Hegal) هو أوّل من تناول مصطلح الاغتراب، والّذي طوّره فيما بعد مريدوه من الهيغليّين، فأصبح مألوفا في الفلسفة المثاليّة الألمانيّة، ليمتد استخدامه فيما بعد إلى علم الاجتماع، والاقتصاد، والطّبّ النّفساني. ويعود الفضل في تحويله إلى أداة للتّفسير في الاستقصاءات السّوسيولوجيّة إلى "كارل ماركس" (Carle

[1]- ياسين أبو علي وسليمان نبيل: الأدب والإيديولوجيا في سورية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة-سورية، ط2، 1975، ص69.

Marx)، الّذي اعتمد عليه في تحليلاته الدّينيّة، والسّياسيّة، مركّزا عليه في تحليل العمل، وفي مناقشة تقسيمه ممّا أعطاه قيمة وانتشارًا واسِعًا فيما بعد في العلوم الاجتماعيّة[1].

ويذهب الماركسيّون في تفسيرهم للاغتراب «**إلى أنّ بعض الأفراد يغتربون عن أعمالهم لأسباب كامنة في علاقات الإنتاج، ونسق السّيادة الطّبقيّ، ممّا يؤدّي إلى انفصالهم عن العمل أو نتاجه. كما يؤدّي في نفس الوقت إلى اغترابهم عن الطّبيعة وعن ذواتهم، ومعنى ذلك أنّ العمل يُعتبر شيئًا خارجيّا عن العامل، وليس جزءا من طبيعته، ممّا يخلُق عنده شعورًا بالبؤس، وبعدم الرّضى؛ فلا يستطيع أن ينمّي بحُريّة طاقاته الفيزيقيّة أو العقليّة؛ فيستحيل إلى شخص منهوك القوى جسمانيّا، متمزّق عقليّا، ولا يكاد يجد أمنه، أو ذاته إلّا في وقت الفراغ**»[2]. وعليه، فالماركسيّة ترى أنّ الفرد في ظلّ النّظام الطّبقيّ يشعُر بالاغتراب، وبعدم انسجام روحه مع العمل، لأنّه خاضع لسلطة ربّ العمل، يوجّهه كيفما يشاء؛ فليست له إرادة، أو حريّة، أو مبادرة؛ فيستحيل إلى كيان تسيطر عليه مشاعر البؤس، والتّمزّق، وعدم الرّضى، ويُصبح الفراغ بالنّسبة إليه هو الملاذ الوحيد لتحقيق ذاته.

كما يذهب "فرويد"(Freud) –أيضا– مذهب الماركسيّين؛ إذ يرى أنّ الاغتراب هو ناتج –بالأساس– عن حاجات ومتطلّبات الحضارة لاقتناعه –كما يقول "ماركيوز"(Markieuse)– بأنّ متطلّبات البناء الاجتماعيّ متناقضة مع جوهر الذّات. ومع الوجود الطّبقيّ وسيطرته، يزداد هذا الوضع خطورة[3].

ويُستخدم هذا المصطلح –حاليّا– في العلوم الاجتماعيّة بمعانٍ عديدة، لعلّ أبرزها ما كتبه "سيمان" (Seeman) في مقاله عن مفهوم الاغتراب، والّذي ميّز فيه بين خمسة معان يؤدّيها هذا المصطلح، وهي:

[1]– ينظر: عبد الرّحمن محمّد ومجموعة من الباحثين: المعجم الشّامل لترجمة مصطلحات علم الاجتماع وعلم النّفس الاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية–مصر، ط1، 2013، ص19.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

«أوّلا: انعدام القوّة:impuissance الّذي يعني شعور الفرد بأنّه ليست لديه القدرة على التّأثير في المواقف الاجتماعيّة المحيطة به. وثانيا: فقدان المعنى:insignifiance الّذي يتضمّن عجز الفرد عن الوصول إلى قرار، أو معرفة ما ينبغي أن يفعله، أو إدراك ما يجب أن يعتقده موجّها لسلوكه. وثالثا: فقدان المعايير:abssence de normes وهو لجوء الفرد إلى استخدام أساليب غير مشروعة، وغير مُوافق عليها اجتماعيّا لتحقيق أهدافه. ورابعا: العزلة:isolement ومعناها انفصال الفرد عن تيّار الثّقافة السّائد، وتبنّي مبادئ أو مفهومات مخالفة؛ ممّا يجعله غير قادر على مسايرة الأوضاع القائمة. وخامسًا: غربة الذّات:L'aliénation de soi وهي إدراك الفرد بأنّه أصبح مغتربا حتّى عن ذاته»[1]. وسنحاول في هذا المبحث تتبّع هذه الظّاهرة في المنجز الرّوائي لـ"غادة السّمّان".

5-2- غربة المثقّف (من الوقوف على الأطلال إلى الاغتراب الذّاتي):

تعرّف الذّات بأنّها «**جانب الشّخصية الّذي يتكوّن من مفهوم الفرد عن نفسه. وتعتبر طريقة إدراك الشّخص لنفسه محصّلة لتجارُبه، وخبراته مع الآخرين، ولطريقة تصرّفهم نحوه، وللانطباع الّذي يدركه من نظرتهم إليه**»[2]. نفهم من هذا التّعريف أنّ تصوّر الفرد لذاته، يتشكّل شيئا فشيئا مع نموّه وتطوّره خلال عمليّة التّنشئة الاجتماعيّة، والتّفاعُل الاجتماعيّ مع الآخرين؛ فالفرد ومنذ نشأته، وهو يستقبل إشارات من المجتمع، والمحيط العائلي من حوله، ومن تلك الإشارات تتكوّن لديه صورة عن ذاته.

ولكنّ تصوّر الفرد عن ذاته في لحظة معيّنة، لا يبقى مستقرًا أبدًا؛ فهو يتطوّر مع تطوّر الفرد، ويتغيّر مع تغيّر البيئة المحيطة به. وهكذا، فمثلما أنّ هذه الذّات معرّضة لعوامل الاستقرار، والخير، والسّلام، والتّوازن، ومنه الرّقي؛ فهي أيضا معرّضة لعوامل التّشتّت، والإحباط، والفشل، والانحطاط، والتّقهقر.

[1]- عبد الرّحمن محمّد ومجموعة من الباحثين: المعجم الشّامل لترجمة مصطلحات علم الاجتماع وعلم النّفس الاجتماعي، ص19-20.
[2]- المرجع نفسه، ص446.

وتعدّ الطّبقة المثقّفة هي الأكثر عرضة للتّمزّق العاطفيّ والوُجدانيّ، وذلك بحكم وعيها بواقعها وأزماته، فهي غالبا ما تلجأ إلى حياة الغُربة، والتّشرّد خارج الأوطان هربًا من حصار السّلطة السّياسيّة وقمعها. وبحثا عن الأمن والاستقرار، الّذي لن تجده في أيّ مكان. وهذا ما عبّرت عنه الكاتبة على لسان بطلها "خليل الدّرع" في "ليلة المليار"، قائلة: « **لا جنّة خارج الوطن...يجب أن نصنع الجنّة بأيدينا...**»[1]؛ فحالة الاغتراب تعبّر عن وعي الذّات بواقعها الحقيقيّ، ولكنّ هذا الوعي –وللأسف الشّديد– مثلما يكون إيجابيّا في بعض الحالات، فيدفع بصاحبه إلى محاولة تغيير ذلك الواقع؛ فإنّه –أيضا وفي حالات كثيرة– يكون سلبيّا؛ فيُسبّب له عقدًا نفسيّة، وجسديّة خطيرة، تحطّمه مثلما حدث مع "خليل الدّرع"؛ الّذي أصيب بالعجز الجنسيّ، إثر ما تعرّض له من ضرب على أيدي الإخوة الأعداء، الّذين طالما آمن بمبادئهم الثّوريّة العادلة، وحمل شعاراتهم بفكره وروحه، ولكنّه وبالرّغم من ذلك كلّه، وبالرّغم من مقتل طفلته "وداد"، الّتي راحت ضحيّة انفجار قنبلة خلّفها شجار عنيف بين الإخوة المسلّحين على كيفية تحرير فلسطين. وبالرّغم –أيضا– من محاولات زوجته "كفى" لإقناعه بفكرة الهجرة؛ فقد ظلّ خليل صامدًا، ومتشبّثا بأرضه، قائلا: « **أنا شجرة. هنا ولدت. هنا أموت** »[2]. وهكذا، إلى أن جاءت اللّحظة الّتي تقرّر فيها إعدامه في المقبرة مع جماعة أخرى من الأبرياء. وبعد أن نجا منها بأعجوبة، هاجر "خليل" مع أسرته الصّغيرة إلى سويسرا مرغمًا؛ فلم يبق له أيّ أمل للبقاء في لبنان. وهناك ازداد وضعه سوءا وتدهورا، وهو بعيد عن وطنه، يُتابع أخباره بحرقة وأسى، وهو يحترق تحت نيران الإخوة الأعداء، وتحت الغارات الجوّيّة الإسرائيليّة العشوائيّة، الّتي تقصف كلّ شيء دون تمييز « **الحيّ، والميّت، والأرملة، والطّفل، والملعب الرّياضي، والمدرسة، ومخزن الذّخيرة، والمستشفى، والسّجن، والسّجين، والسّجان، والمناضل، والقاتل، والرّادع، والمردوع، وما بينهما(...) [و] ثمّة حمقى يتابعون باسترخاء ترف ألاعيبهم في أسواق (السّياسة)، وخيالاتهم الّتي يبرّرها لهم (استراتيجيّا) أو(تكتيكيّا) كتبة محترفون مأجورون. دون أن يتوقّفوا جميعا لحظة ليرقُبُوا الموت المعدنيّ القادم**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص132.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

من الأعلى لتدمير رقعة الشّطرنج البيروتيّة..وإبادتنا جميعًا...»[1]، فالفرد العربيّ المثقّف، الّذي عانى طويلا من قمع السّلطة السّياسيّة، الّتي طالما آمن بمبادئها النّضاليّة والتّحرّريّة، وبغضّ النّظر عمّا تعرّض له من عذابات جسديّة، قد صار يعيش عذابات روحيّة، وحالة من الشّرخ، كما وصفها عبد العزيز حمّودة، وهو يحاول الإجابة عن سؤاله المطروح "من نحن؟"، قائلا: « **إنّ الشّرخ الّذي يعيشه المثقّف العربيّ، أو الفصام الّذي يتهدّده كلّ يوم، يرجع إلى غياب المشروع الثّقافيّ القوميّ أو العربيّ(...) وأنّ جميع محاولاتنا لتحقيق هذا المشروع، أو المشاريع، كانت تؤدّي دائما إلى طريق مسدود، يؤكّد الفصام، ويوسّع الشّرخ بل إنّ محاولاتنا في أحيان كثيرة، لم تتعدّ مرحلة الكلام بغرض الاستهلاك المحلّيّ** »[2] فما أصاب "خليل الدّرع" من عجز جنسيّ، واغتراب نفسيّ، إنّما يعبّر عن صدمة هذا المثقّف، وخيبته إزاء سياسة الأنظمة الحاكمة في الوطن العربيّ، الّتي أهدت للشّعوب العربيّة هزيمة حزيران (جوان) 1967 أمام العدوّ الإسرائيلي، وتحوّلت مبادئها النّضاليّة والثّوريّة الّتي طالما آمنت بها هذه الشّعوب إلى مجرّد شعارات، بل وإلى ممارسات قمعيّة تسلّطيّة لا ديمقراطيّة، تقمع أيّة مبادرة فرديّة، بل وتفرض عليها حالة من التّخدير السّياسيّ الخطير، الّذي أسهمت فيه الثّقافة بأنساقها الموروثة والمتحكّمة، فعوض أن يواجه هذا الفرد واقعه، فإنّه يقف عاجزا باكيًا، كما بكى بالأمس على الدّيار. لاسيما وهو بعيد عن الأوطان: « **ماذا أفعلُ هنا؟ ماذا فعلوا بي؟ ماذا فعلتُ بنفسي؟ ماذا فعل كلّ منّا بصاحبه؟ كيف كيف نامت نواطيرُنا عن العناقيد؟...»**[3].

إنّ هذا الخراب الرّوحيّ الّذي لحق بـ"خليل"، إنّما يعكس خراب مدينة بكاملها، وخراب "لبنان" بدوره مرآة عاكسة لخراب الوطن العربيّ بأكمله؛ إذ يمشي "خليل" في شوارع جنيف مشتّتا، ويتأمّلها بحسد وحُرقة: « **هذه مدينة يستطيع المرء أن يفكّر فيها، من غير أن تدهسه سيّارة، أو تقتله رصاصة طائشة من شجار فوريٍّ**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص10.

[2]- عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعّرة (نحو نظريّة نقديّة عربيّة)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، عدد272، دط، 2001، ص21.

[3]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص104.

يتحوّل إلى معركة(...) حسنًا..ليعترف: إنّها مدينة رائعة. ذنبُها الوحيد أنّها ليست مدينته، وأنّه ليس سويسريّا...(...) بكى كما لم يفعل من قبل...بكى لأنّه عاجز عن انتزاع طفليه من هذه الجنّة كذئب الغابة...(...) لا جنّة خارج الوطن...يجب أن نصنع الجنّة بأيدينا لأطفالنا، كما فعلت الشّعوب الأخرى...هذه جنّة مستعارة لا نستحقّها(...) ولكنّه يعرف أيضا أنّه سيترك طفليْه هنا في أمان...وتناقضه مع ذاته سيعذّبه إلى الأبد»[1]، فقد صار "خليل" يشعُر بهوّة سحيقة بين أفعاله وممارساته، وبين مبادئه وقناعاته، يُعاتب نفسه، ويؤنّبه ضميره، ويتساءل: « **هل قَطْعُ طفليْه عن وطنهما عمليّة إنسانيّة؟ بالمقابل هل تركُهُما يقتتلان هناك أكثر إنسانيّة؟ يأتيه ذلك الصّوت من أعماقه كأنّه صوت أمير: الحلول الفرديّة لا تُجدي...تهرُب بطفليْك..وماذا عن بقيّة أطفال المدينة والقرية والوطن والعالم العربيّ؟** »[2]، إنّ هذا الإحساس بالتّناقض بين المبدأ والممارسة، هو قمّة الاغتراب النّفسيّ، وتمزّق الذّات. إذ يبكي "خليل" بصمت وقهر ويتساءل «..**أهذا ذلّ الأبوّة أم أنّه يأتي وقت يضعُف فيه أقوى الرّجال؟ (لقد كنت قلعة حصينة، وتمّ اختراقي)...**»[3].

ونلاحظ بأنّ تيار الوعي* حاضر بقوّة في أدب "غادة السّمّان"، ونلمس ذلك من خلال طغيان الطّابع المونولوجي على المشاهد، وهو ما يعكس الاغتراب النّفسيّ الحادّ للشّخصيّات، فكلّ أبطال "غادة السّمّان" وشخوصها – تقريبا- يعيشون صراعات داخليّة عنيفة، ويعانون من ازدواجيّة في الشّخصية؛ فتتصارع داخل كلّ

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص132.

[2]- المصدر نفسه، ص98.

[3]- المصدر نفسه، ص132.

*- صاغه عالم النّفس "ويليام جيمس"(William Jeams) وأصبح في القرن العشرين يعبّر عن تقنيّة روائيّة، تمكّن المروي له من الاطّلاع المباشر على ما يعتمل داخل شخصية من شخصيّات النّصّ الرّوائي، من أفكار حميميّة، من خلال تركيز السّرد على الحياة النّفسيّة للشّخصيّات، وغياب التّنظيم المنطقيّ للأفكار، وإفساح المجال أمام التّداعي الحرّ، والتّكرار والحلم والارتداد والاستباق...إلخ. للاستزادة ينظر: محمّد القاضي ومحمّد الخبّو وأحمد السّماوي ومجموعة من الباحثين: معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر–تونس، ودار الفارابي ومؤسّسة الانتشار العربي–لبنان، ودار تالة–الجزائر، ودار العين–مصر، ودار الملتقى–المغرب، ط1، 2010، ص126.

منهم قوى الخير مع قوى الشرّ، والأنا العليا (الضّمير) مع الأنا السّفلى (الذّات) في واقع مأساويّ سوداويّ ومظلم، يصل حدّ العبثيّة والجنون أحيانا.

5-3- أحلام الصّعود/ ذروة السّقوط:

في "ليلة المليار"، أصبحت "دنيا الغفير" تعاني من تمزّق نفسيّ حادّ، تحاربه بالإدمان على شرب ماء النّار؛ فقد أصبحت تشعر بصوت يخرج من تلك اللّوحة الّتي رسمتها ذات يوم، ويُقَرِّعُهَا وكأنّ روحا حقيقيّة تسكنُها، وهو في الحقيقة صوت أعماقها: « (**ما الّذي فعلتِهِ بتلك الشّابّة الصّغيرة الّتي كُنتِها ورسمتها ذات يوم؟**).. **وجهُها في اللّوحة، ووجهُها في المرآة الملاصقة للّوحة وجهان مختلفان لامرأتيْن، لا تمتّ إحداهُما إلى الأخرى بصلة...أيّهما وجه أعماقها؟ أم أنّها أيضا امرأة ثالثة تجهلُها؟** »[1] فقد ضيّعتها حياة الغربة، وأحلام الصّعود منذ أن تزوّجت من رجل مليونير كـ "نديم الغفير"، الّذي لا همّ له سوى جمع المال، والحصول على المزيد من الثّروة والشّهرة، وتحوّلت بذلك إلى لعبة حقيرة بيده، ويد سيّده "رغيد الزّهران"، فهي لم تعد سوى ديكور يزيّن به قصره، لاستقبال ضيوفه وخدمتهم ريثما يُتمُّ هو صفقاته المشبوهة معهم، بل إنّها لم تعد تملك حتّى جسدها الّذي أصبح رقعة مباحة لسيّده "رغيد"، ولغيره ممّن تروق لهم من عملائه وشركائه. ولعلّ هذا الإحساس الّذي صار يُسيطر على حياتها بالرّغم من تبدّل أشياء كثيرة، هو ما جعل "خليل الدّرع" يكتشفها من خلال اللّوحة لا من خلال حضورها المادّيّ أمامه، فمنذ دخوله إلى قصر "نديم الغفير" في دعوة للعشاء برفقة زوجته "كفى": «**جذبته عينان لامرأة في لوحة تتصدّر الجدار، فاتّجه نحوها غافلا عن كلّ شيء آخر..زيتيّة تمثّل شابّة في بداية عشريناتها، حُلوة القسمات، في عينيْها نظرة تصميم وتحدّ وأمل دونما تشنّج أو صرامة..أوغنج..وجه إنسانيّ كثيف الحضور، وقد أكّد الرّسّام ذلك حين رسم العنق والكتفيْن بلون ضبابيّ شاحب، مؤكّدا حضور الرّوح الوثّابة الإيجابيّة، وغياب مادّيّة الجسد...حدّق في الشّفتيْن، أهذه ابتسامة التّفاؤل أم الثّقة بالنّفس الّتي تتجاوز**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص45.

التّفاؤل الرّومانسيّ؟ »[1]. تأمّل "خليل" اللّوحة بتمعّن، وما إن رأى "دُنيا الغفير" حتّى عقد الشّبه بينها وبين اللّوحة، وأخذ يُقارن بينهُما، و« **تعلّقت نظراته بالعينيْن الحزينتيْن في الوجه نصف الذّابل، (حملها بحنان وركض بها بسرعة ووضع رأسها تحت الدّوش، وغسل عنه أكداس طبقات الماكياج بيديه، ثمّ أبعد شعرها عن جبينها ووجهها، وأمسك بخدّيْها بين راحتيْه، وشاهد الوجه المميّز لفتاة اللّوحة بعدما مرّت به عاصفة الزّمن، وتركت بصماتها فوق كلّ شيء: الخدّيْن والشّفتيْن والعينيْن...وحتّى تلك النّظرة المتوثّبة، تحوّلت إلى شعاع أسود حزين بعيد الغور...لكنّ شيئا ما لم يتبدّل حقًّا...**» [2]. وهذا هو المصير المأساويّ الّذي عوّدتنا عليه "غادة السّمّان" لكلّ أبطالها تقريبا، ممّا يعكِس واقعيّتها وابتعادها عن الأجواء الرّومانسيّة الخادعة، إذ تبيّن للقارئ ذلك المصير الّذي ينتظر كلّ فرد يسير عكس قناعاته؛ فلو أنّ "دنيا ثابت" واصلت مشوارها الفنّي، واستمرّت بالرّسم لما انتهى بها المطاف إلى مجرّد لعبة حقيرة في أيدي "نديم" وسيّده "رغيد الزّهران"، فحتّى الإحساس بدورها كأمّ قد فقدته مع زحمة العمل وضرورات البزنس: «**هذا ابني باهر. إنّه للأسف لا يتكلّم العربيّة كابنتي...لقد وُلِدا وكبُرا هنا(...) لا وقت لدينا لغير العمل هنا(...) ابني باهر هو ابن الماكينات. والده التّلفزيون ورفاقه الألعاب الالكترونية...(انتلِفجين)...(أتاري)..إنّه يقضي أوقاته في الحرب داخل الغرفة..المعارك تجري على الشّاشة، وهو يحرّكها بأزراره جالسا على مقعده خارج رقعة الموت**»[3]. وهكذا، كلّما أراد "خليل" أن يُعاتبها، تذكّر بحرقة ذلك المصير المشابه الّذي ينتظر طفليْه "رامي" و"فادي"، وتذكّر بحرقة-أيضا- تلك النّحلة الّتي سقطت أمامه في زجاجة الكوكاكولا وهي تحاول النّجاة، ولكنّ جناحيْها قد انكسرا على جدران الفتحة الضّيّقة للزّجاجة.

وهكذا، فقد اعتمدت الكاتبة في تصوير الخراب الرّوحيّ الّذي لحق بالمثقّف العربيّ على قانون التّحوّل، باعتباره مكوّنا بنائيّا تشييديّا، وحافزا محرّكا للحكي؛ فبعد أن كانت "دنيا" في يوم من الأيّام « **تدرُس وتعمل،**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص118.

[2]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص126.

وتقرأ الكتب، وتشاهد المعارض، وتنصت للموسيقى، وتحصي نقودها عدّة مرّات، قبل التّورّط في شراء رفّ جديد لمكتبتها. أيّام كانت تفتّش في الصّحف عن أشياء أخرى غير عناوين العلماء الرّوحانيّين، و(الفلكيّين)، أيّام كانت تلتقي مع "قرّاء الثّقافة" لا "قرّاء الفناجين"...»[1]، فقد تحوّلت "دنيا ثابت" من إنسانة مثقّفة تدرُس وتعمل، وتطالع الكتب، وتحبّ الأدب إلى مدمنة كحول، تلجأ إلى السّحر والشّعوذة لإيجاد الحلول لمشاكلها. وهكذا، فقد اتّخذ المسار التّكوينيّ الّذي خضعت له "دنيا" صورة المسخ (تحوّلات غير متوقّعة)، فقد أصبحت تشعرُ بهوّة سحيقة بين ما كانت تؤمن به حقّا، وبين ما صارت إليه من انحطاط، يجسّد حالة العمى (الكاوس) وفقدان البصيرة في عالم منحطّ، يحبل بالقيم الدّونية « **حيث تتدحرج الذّات خارج المركز نحو المجهول، منشطرة بين ما كانت عليه (الماضي) وما هي عليه (الحاضر) وما ترغب أن تكون عليه(...) بدون نقطة ارتكاز تسند محاولة استعادة ذاتيّتها المفقودة** »[2]؛ فقد فقدت "دنيا" ذاتها وكينونتها ما دامت قد تخلّت عن مبادئها، وقيمها العليا. وهكذا، كان ارتقاؤها في عالم المال والشّهرة (عالم نديم الغفير ورغيد الزّهران) يعادل انحطاطها في عالم القيم، والمثل العليا الّتي كانت تؤمن بها: « **كنت شابّة وسعيدة، ومفعمة بالآمال، والحيوية، والطّموح..آه، ماذا فعل النّجاح بنا؟..ما هذا السّقوط المروّع إلى القمّة؟ ما الّذي دمّرني؟ وكيف انتهيت امرأة حاسدة حاقدة، مفعمة بالخوف والغيرة، تلجأ إلى السّحرة لتحتمي بهم. بعد أن كنت شابّة عاملة سعيدة، تلطّخ الأصباغ الزّيتيّة أصابعها بدلا من وجهها، وترسُم. وتنفق راتبها في شراء قماش اللّوحات، بدلا من قماش الثّياب؟ (...) ماذا فعلت بك الدّنيا يا دنيا؟ ماذا فعل الثّراء بك وبنديم؟...»**[3]؛ فـ"دنيا الغفير" -في هذه الرّواية- تمثّل نموذج المثقّف الّذي ألقى سلاحه في الميدان، وأعلن الاستسلام بدَلاً من تثبيت قدميْه وترسيخهما في درب النّجاح؛ فقد تخلّت "دنيا" عن الرّسم الّذي تحدّت به ذات يوم المجتمع الذّكوري برمّته، عندما رسمت الرّجال عراة، وأقامت

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص22.

[2]- محمّد بوعزّة: سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، ص64.

[3]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص43.

معرضها "الفضيحة" كاحتجاج على التّقاليد المجتمعيّة الّتي تُدين المرأة، وتُسيء معاملتها، وقد حاولت كثيرا من أجل أن تستعيد ذلك السّلاح "الرّسم" بعد أن ذهبت إلى "أمير النّيلي" الّذي عاتبها، ثمّ شجّعها على أن تحاول من جديد، فهو الّذي وقف بجانبها أوّل مرّة، يوم أقامت معرضها، ودافع عنها في وجه النّقّاد المتزمّتين: « **وَقَفتَ إلى جانبي، وأفهَمْتَهم أنّني أرسم الرّوح لا العُريْ، كما نحَتَ مايكل أنجلو روح الشّباب الوثّابة في تمثاله العاري دافيد المنشورة نسخهُ في ساحات فلُورانسا والمحفوظ في متحفها...**»[1]، فقد طلب "أمير" من أولئك النّقّاد أن يحاسبوها كإنسان رسم، لا كأنثى رسمت ذكرًا. لأنّ حكمهم عليها قد غادر روح النّقد إلى فخّ الذّاتيّة.

ونجد الكاتبة وعلى الرّغم من رومانسيّتها ووجوديّتها؛ فإنّها تصبح أكثر واقعيّة من غيرها؛ عندما يتعلّق الأمر بمصير أبطالها وشخوصها، الّذين حادوا عن طريقهم الّتي رسموها ذات يوم، وهي رسالة تحذير غير مباشرة لجمهور المثقّفين العرب. وعلى هذا، فقد سيطر على أدبها السّرد الدّائريّ؛ فهي لا تقدّم أيّة حلول لأبطالها ومشاكلهم، فهم ينتهون دائما إلى طريق مسدود، وكلّ مأزق يتعرّضون له يُسلّمهم لمأزق أسوأ منه، تماما مثلما حدث مع "دنيا ثابت":« **تثْملُ وحيدة...وولداها يتحاشيان الاقتراب منها ثمّ يغادران البيت، ونديم لم يعد منذ الصّباح(...) حاولت الرّسم بعد الظّهر. عجزت عن ذلك(...) نامت ساعات واستيقظت وهاجس الرّسم يوجعها(...) حاولت ثانية...وكان فشلها في صحوة ما بعد النّوم أكيدًا..(...)(ها قد دُرتُ دورة كاملة، وعدْتُ إلى حيث بدأت... بل إنّني الآن أشعُر بإحباط أكبر، ولم أعد إلى حيث بدأت بل ضاقت الدّائرة عليّ، كأنّني درت بشكل حلزونيّ... دورة أخرى أو دورتان، وأصل إلى مركز الحلقة، وأدور حول نفسي كأيّ مجنون سقط في الهذيان**»[2]. إذ تنتهي كلّ محاولاتها بالفشل وفق مسار سرديّ دائريّ ليس له خلاص، ويتعمّق إحساسُها بالاغتراب

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص281.

[2]- المصدر نفسه، ص486-487.

عن ذاتها أكثر، وتقرّر الاستسلام كحلّ نهائيّ: «**لا شيء يمحو خطايانا حقّا، ولا يمكن اختراق حاجز الزّمن حقّا، والجسر الّذي نهدمه خلفنا لا يُعاد بناؤه**»[1].

وهكذا، فمثلما عبّر المثقّف العربيّ بالأمس في ديوان العرب الشّعريّ عن ذلك الاغتراب النّفسيّ، والفراغ الرّوحيّ من خلال الوقوف على الأطلال، وبكاء الدّيار، كذلك عبّر المثقّف العربيّ المعاصر عن غربته، وتشتّته، وضياعه من خلال الفنّ الرّوائي، عبر طغيان مشاهد الاغتراب.

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص488.

خلاصة:

عبّرت الكاتبة عن تلك السّياسة الجنسيّة، وذلك الخلل الثّقافيّ الشّديد الّذي ظلّ يعتري ذهن الأمّة العربيّة، ويوجّهها، ويسيطر عليها منذ أحقاب طويلة، ويتمثّل هذا الخلل في تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة أو النّمطيّة، الّتي تمّ معها تكريس الظّلم والطّغيان والقهر، وقمع الحريّات الفرديّة، أي قمع أيّة مبادرة للنّهوض بهذه الأمّة والخروج بها من دائرة التّخلّف والجهل، ممّا تسبّب في حالة من الاغتراب النّفسيّ الخطير للمثقّف العربي. فربطت القضايا السّياسيّة العالقة في الوطن العربي بالقضايا الجنسيّة؛ فأرادت أن تقول: إنّه متى استطاع الرّجل أن يضع من نفسه، وأن يحترم المرأة، ويتبادل معها الحوار؛ فإنّه حينها –فقط– سيستطيع أن يتحاور مع خصمه السّياسيّ، ومع غريمه وندّه في الحرب، وبأن يتحاور –بالأحرى– مع رعيّته.

الفصل الرّابع

النّسق النّفسي الاجتماعي

(من الوأد الجسدي إلى الوأد النّفسي)

عناصر الفصل الرّابع:

تمهيـد

1– من الوأد الجسدي إلى الوأد النّفسي

1–1– التّمييز بين الجنسيْن

1–2– حصار الجسد/ تشييء المرأة

1–3– حصار الجسد/ الزّواج القسري

خلاصـة

تمهيـد:

يستمدّ هذا النّسق-بدوره- جذوره من النّسق الفحوليّ، ومن الهيمنة الذّكوريّة الموروثة عن عصر الظّلمات، الّذي كان يتمّ فيه وأد البنات، وبيعهنّ أو شرائهنّ بأزهد الأثمان. فكانت الفتاة ومنذ ولادتها وهي تتعرّض للشّتم، والإحباط النّفسيّ، وسوء المعاملة والاستقبال، مصداقا لقوله تعالى: {**وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِمَا ضَرَبَ لِلرَّحْمَٰنِ مَثَلًا ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ**}[1]، وظلّ الحال هكذا إلى أن جاء الله بالإسلام، الّذي غيّر مجرى الحياة، وقضى على الكثير من العادات الجاهليّة السيّئة، والذّميمة ومنها وأد البنات، قال تعالى: {**وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ (8) بِأَيِّ ذَنۢبٍ قُتِلَت (9)**}[2]. وعليه، انتقل المجتمع العربيّ من عهد الجهل والظّلمات إلى عهد النّور والتّشريعات السّمحة؛ فقد حرّم الإسلام قتل النّفس، وحرّم الزنا، وحرّم وأد البنات، بل إنّه قد كرّم المرأة وأعطاها حقوقا كما للرّجل، وبيّن ما لها من هذه الحقوق، وما عليها من واجبات في مُحكم التّنزيل؛ فجعل سورة كاملة من سور القرآن باسم النّساء، وجعل العلم فريضة عليها كما هو فريضة على الرّجل...إلخ.

ولكن، وعلى الرّغم ممّا أمر به الإسلام، وممّا نهى عنه، ولئن كان قد وضع حدّا نهائيّا للوأد الجسديّ للمرأة؛ فإنّ الثّقافة العربيّة والمجتمع العربيّ*قد ظلّا يحتفظان بسعرها نحو المرأة، من خلال النّزوع إلى الوأد الرّمزيّ لهذا الكيان الأنثويّ، والسّعي إلى إحباطه نفسيّا ومعنويّا؛ ففي المجتمعات التّقليديّة المحافظة، يعاني الرّجل من عقدة مرضيّة خطيرة، تتمثّل في حبّ التّسلّط على المرأة وإذلالها، وقد تعمّقت هذه العقدة بسبب الحروب، والحقب الاستعماريّة الطّويلة، الّتي عاشتها الشّعوب العربيّة، والّتي أعادتها إلى سالف عهدها بالجهل والتّخلّف والأمّيّة؛ فلم يجد الرّجل غيرَ صبّ جام غضبه على المرأة، لاسيما وأنّها كانت –ولا تزال- تُسبى في الحروب، وتُتّخذ وسيلة للضّغط على الطّرف الآخر أو الخصم. وهكذا، استمرّ اضطهاد المرأة، وازداد حدّة مع اشتعال فتيل الحروب عبر

---

[1]- سورة الزّخرف (الآية: 17).

[2]- سورة التّكوير (الآية: 8- 9).

*- لا نستثني هنا المجتمعات الغربيّة، الّتي تتعرّض فيها المرأة إلى ما هو أكبر بكثير ممّا تتعرّض له المرأة في المجتمعات العربيّة.

العالم، ووصلت الممارسات ضدّها إلى أبشع الصّور وأحقرها، وتمّ استغلال جسدها بصورة فظيعة، واتّخاذه حقلا للتّجارب، والصّفقات السّياسيّة والاقتصاديّة سواء من أجل جذب الأصوات وربح الثّروات، أم من أجل تلفيق التّهم للخصم. والأفظع من ذلك كلّه، هو إلصاق التّهم بالدّين الإسلاميّ البريء، الّذي كرّم المرأة، وخصّها بمكانة لم يخصّها بها غيرُه من الأديان السّماويّة الأخرى، وحافظ على حقّها في الميراث، وأوصى بها خيرا في المعاشرة والإنفاق، وأوصى بها خيرا في المعارك والحروب مثلها مثل الشّيوخ والأطفال.

1- من الوأد الجسدي إلى الوأد النّفسي:

1-1- التّمييز بين الجنسيْن:

على الرّغم من وجود دراسات عديدة قامت بالبحث في الفروق بين الجنسيْن، وأثبتت « **أنّه ليس هناك أيّ دليل علميّ في البيولوجيا أو الفيسيولوجيا والتّشريح ما يثبت أنّ المرأة أقلّ من الرّجل عقلا أو جسدا أو نفسا**»[1]، فإنّ ما نلحظه –وللأسف الشّديد- هو ذلك الاستغلال للفروق البيولوجيّة بين الجنسيْن من أجل إذلال المرأة، وتهميشها في مقابل الرّجل؛ أين يتمّ إسناد مختلف الأدوار الوضيعة حسب مفهوم الرّجل، من طبخ وغسيل، وتربية للأطفال، وحمل، وإرضاع...وغيرها إلى المرأة، أمّا الأدوار الرّئيسيّة: من قيادة، وتدبير، وسلطة، وسيطرة في أماكن العمل...إلخ. فهي حكر على الرّجال، فكان المبرّر الوحيد لهذا التّصنيف، والتّوزيع للمراتب والأدوار من طرف المجتمع هو عامل الطّبيعة الجنسيّة: "ذكر" أم "أنثى". ولئن كانت بعض هذه الوظائف لا يمكن إسنادها للرّجل نيابة عن المرأة أو العكس، كالحمل والإرضاع مثلا، فإنّنا نجد البعض الآخر حقّا مشتركا بينهما معا، ولا يمكن قصره على طرف منهما دون الآخر؛ كما لا يمكن تبريره إلّا من خلال عوامل أخرى ثقافيّة بالدّرجة الأولى، قد ترسّبت من بدايات الفكر البشري؛ وعليه، فـ« **هذا التّسلسل الهرميّ لا يستند إلى أساس بيولوجيّ أو طبيعيّ بل ينسلّ من خلال المنظومة الاجتماعيّة لإقامة الفروقات، وعدم المساواة** »[2]. المتوارثة خلفا عن سلف منذ أقدم العصور.

بل ويتعدّى إذلال المرأة هذا الحدّ إلى التّضييق عليها في كلّ الأمور منذ اللّحظة الأولى لولادتها كـ"أنثى" في هذا العالم؛ بصفات جسديّة تختلف عن صفات "الذّكر"؛ إذ « **يَشْرَع التّركيب الاجتماعيّ والثّقافيّ ببذر قوانينه منذ تخلّق الجنسيْن، فثمّة سلوك متعيّن للجنسيْن، ولا ينبغي الخروج عن هذه الضّوابط، فالبنت في بعض**

[1]- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص153.

[2]- برهومة عيسى: اللّغة والجنس (حفريّات لغويّة في الذّكورة والأنوثة)، ص33.

الشّرائع الاجتماعيّة تُلقّن اللّغة بطريقة مغايرة للصّبي، فلا يُسمَح لها الحديث بصوت عال، أو مقاطعة الكبار، أو إبداء رأيها في حوار أو مناقشة، أو أن تنطق بعض الألفاظ، أو أن تتداول بعض النّكت. (...) أمّا الصّبيان فيحظون بما حُرِّمَ على البنات، فلهم أن يصرخوا وأن ينفجروا غضبا، وأن يعترضوا، وأن يُقاطعوا في الحوار، وأن يُلقوا النّكات البذيئة، وأن يضحكوا بصوت مرتفع، وأن يسخروا مع الآخرين، فهم صبيان، ويحقّ لهم ما لا يحقّ لغيرهم»[1].

بل إنّ الأسوأ من كلّ هذا، هو ذلك الاستغلال الّذي نجده في بعض الأوساط الاجتماعيّة لبعض الأحاديث النّبويّة الشّريفة، وبعض الآيات القرآنيّة من أجل إقناع المرأة بضعفها وهشاشتها، وإيجاد مبرّر لاحتقارها وإذلالها، فكثيرا ما نسمع تردّد عبارة الحديث النّبويّ الشّريف: « **النّساء ناقصات عقل ودين** »[2]. وكأنّما هو حكم مطلق على كلّ النّساء، وفي كلّ الأحوال، دون الرّجوع إلى السّياق الّذي قيل فيه هذا الحديث، حتّى يتبيّن حجم الظّلم المسلّط على المرأة من طرف المجتمع؛ ففي هذا الحديث الشّريف رسالة إلى النّسوة اللّواتي لا يقنعن بالمستوى المعيشيّ الّذي يوفّره لهنّ أزواجهنّ، بل ويطالبنهم بما يحمّلهم ما فوق طاقتهم، ممّا يثير سخط الرّجال عليهنّ. وعليه، فالسّياق الّذي جاء فيه هذا الحديث، هو رغبته –صلّى الله عليه وسلّم– في تعليم أمّته، وهِدايتها إلى برّ الأمان، وليس من أجل الإساءة إلى المرأة؛ فهذا الحديث الشّريف بقدر ما هو دليل قطعيّ على الاختلاف البيولوجيّ بين المرأة والرّجل، ودليل على ضعف عقلها، وجسدها في بعض الفترات مقارنة بالرّجل، لاسيما منها فترات الحيض والنّفاس، فإنّه أيضا دليل على وجوب الرّأفة بهذه الأنثى، ووجوب الإحسان إليها، والأخذ بيدها، وتقديم النّصح لها، وليس مطيّة تتّخذ من أجل الإساءة إليها؛ بل إنّه دليل على حكمة بالغة أرادها الله تعالى في

---

[1]– برهومة عيسى: اللّغة والجنس (حفريّات لغويّة في الذّكورة والأنوثة)، ص35.

[2]– «عن أبي سعيد الخدريّ، قال: خرج رسول الله صلّى الله عليه وسلّم في أضحى أو فطر إلى المصلّى، فمرّ على النّساء، فقال: "يا معشر النّساء تصدّقن فإنّي أريتكنّ أكثر أهل النّار" فقلن: وبم يا رسول الله؟ قال: "تُكثرن اللّعن، وتُكفّرن العشير، ما رأيت من ناقصات عقل ودين أذهب للبّ الرّجل الحازم من إحداكنّ"، قلن: وما نقصان ديننا وعقلنا يا رسول الله؟ قال: "أليس شهادة المرأة مثل نصف شهادة الرّجل" قلن: بلى، قال: "فذلك من نقصان عقلها، أليس إذا حاضت لم تصلّ ولم تصم" قلن: بلى، قال: "فذلك من نقصان دينها"» البخاري (محمّد بن إسماعيل): الصّحيح، تح: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، بيروت–لبنان، كتاب الزّكاة، باب الزّكاة على الأقارب، ج2، ط3، 1987، ص531، رقم: 1393.

عباده، وهي وجوب تغليب العاطفة لدى المرأة على العقل، فهي منبع الحنان الأوّل، ومصدر الحبّ الّذي يحتاجه الطّفل في مراحله الأولى، فلكي تتحمّل الأم كل تلك الأعباء من حمل وولادة وإرضاع؛ فلابدّ أن تكون لديها عاطفة قويّة، ممّا يؤثّر على اكتمال عقلها في مثل تلك الحالات. في حين يحتاج الرّجل إلى تغليب العقل على العاطفة، حتّى يتمكّن من حمل المسؤوليّات الملقاة على عاتقه من إنفاق وغيرها. وهذا الكلام ليس معناه نفي العاطفة عن الأب، فقد تكون عاطفة الأبوّة أكبر من عاطفة الأمومة، ولكنّهما مختلفتان. مثلما لا يعني –أيضا– نفي العقل عن المرأة.

ثمّ تعالوا نسأل أنفسنا في هذا الزّمن الرّديء: هل كلّ الرّجال على درجة من اكتمال العقل؟ وهل كلّهم على قدر من تحمّل المسؤوليّة؟ لا أعتقد، فلو أنّ هذا الرّجل قد أدّى حقّا دوره كما يجب كراع، وكمسؤول عن رعيّته، لما خرجت المرأة عن طوعه، فهو حتّى وإن أنفق عليها، فإنّه يفعل ذلك بشيء من التّكبّر والتّعالي، فيحرص دوما على إهانتها، وإشعارها بالذّنب، والنّقص، والعبء الثّقيل عليه "هي" وأولادها، وكأنّما "هي" وحدها المسؤولة عن إنجاب الأولاد. بل والمسؤولة أيضا عن جنس المولود.

وقد تناولت "غادة السّمّان" قضيّة التّفريق بين الجنسين كثيرا في أدبها، محلّلة أثرها على الذّات الأنثويّة وشخصها، وتوجّهها في الحياة؛ من خلال التّركيز على الحياة النّفسيّة للشّخصيّات؛ فعبّرت عن ذلك التّناقض في مشاعر المرأة وتضاربها، والمستمدّ –طبعا– من تناقض المجتمع، وما به من صراعات ومفارقات تدفع المرأة –دائما– ضريبتها غاليا؛ فـ«**السّلوك العامّ للمرأة ناجم عن عدم الوضوح الّذي يعانيه المجتمع، فهو يدعو إلى تعليم المرأة، وحقّها في التّعبير والحريّة لتكون عنصرا فاعلا في المجتمع، وفي تطويره، وفي ملء النّقص البشريّ والفكريّ...لكنّه يحمل أفكارا سيّئة عن المرأة، ونوايا أخلاقيّة موروثة أنتجتها ظروف، وشروط مختلفة عن العصر**»[1].

[1]– محمّد معتصم : المرأة والسّرد، ص12.

وعليه، فإذا رأينا هذه المرأة ترفع صوتها، وتتمرّد وتخالف الأعراف والتّقاليد، فهو ممّا يعكس وأدا شرسا قد مورس عليها منذ أمد بعيد؛ لأنّ كلّ شكل من أشكال الحركة النّسويّة، إنّما يعكس نسقا من الهيمنة، والطّغيان، والظّلم المسلّط على المرأة؛ فتلك « **السّلسلة الطّويلة من حالات القمع الّتي تعاني منها المرأة في الشّرق الأوسط، وتشمل الزّواج الإجباري، والعذريّة، وقواعد ومبادئ الشّرف، والعزلة والحجاب، وتعدّد الزّوجات، والضّرب، والافتقار إلى الحريّة، والتّنصّل من المسؤوليّة اتّجاهها، ومنعها من إمكانية تحقيق أهدافها ورغباتها في الحياة...إلخ**»[1]، لابدّ أن تكون هي السّبب الأوّل، والمسؤول عن خروج المرأة، وإعلانها للثّورة. بل وهي المسؤولة عن ضياعها، وفقدانها للتّوازن في شخصها، لاسيما حين تلجأ هذه المرأة إلى عالم متوحّش تقاس فيه قيمة المرء بما يملكه من حسابات في البنوك، والمصارف...إلخ. وحتّى تحصل المرأة على هذه الحسابات والأموال؛ فإنّها أكيد ستضطر إلى تقديم تضحيات كبيرة، وتنازلات كثيرة، وفي مقدّمتها: أغلى ما تمتلكه، وهو شرفها.

ففي "ليلة المليار"، لجأت "ليلى السّبّاك" إلى مجتمع الآخر (سويسرا) بحثا عن الحريّة وتحقيق الذّات، اللّذيْن طالما افتقدتهما في مجتمعها الشّرقيّ، الّذي ظلّ يقلّل من شأن المرأة في مقابل الرّجل، مهما بلغ مستواها من التّعليم ومن التّحصيل والمعرفة، تقول "ليلى السّبّاك": «**هجرتُ وطني وسقطتُ في فخّ أمير، المرادف لكلّ ما هربت منه...في الفترة الأولى لرحيلي عن الوطن كنت أمشي في كلّ تظاهرة ألقاها في شوارع الغربة، دون أن أعرف هي تظاهرة لمن وضدّ ماذا، فقد كنت بحدّ ذاتي تظاهرة قائمة بذاتها، تمارس احتجاجها الدّاخلي على عالم مكرّس لقمعها...**»[2]؛ فقد هاجرت "ليلى السّبّاك" هربا من قيود مجتمعها الشّرقيّ المتحجّر، الّذي يفرض عليها بعض العادات الّتي لم تعد تتقبّلها؛ وهي المثقّفة المتخرّجة من أرقى الجامعات الأوروبّيّة، كأن تضطر –مثلا– إلى اصطحاب أخيها المريض نفسيّا –معها– كلّما أرادت الحصول على وثيقة رسميّة من مكتب البريد، أو الشّرطة، أو

[1]– إيفلين عقّاد: الجنسانيّة والسّياسة الجنسيّة (الصّراعات والتّناقضات أمام نساء الشّرق الأوسط في الحقبة المعاصرة)، ص61.

[2]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص342.

البلديّة، أو أحد الدّوائر...إلخ؛ فـ« **هي كفتاة متعلّمة متخرّجة من أرقى الجامعات الأوروبّيّة لن تعود للعمل في الوطن...معظم القوانين هناك تعاملها كمواطنة من الدّرجة الثّانية(...) لن تنجح إلّا إذا رضي ذكور العائلة، ولن تنال قضمة من رغيف النّجاح إلّا إذا وافق ذكور المجتمع على ذلك...**»[1]. فقد كانت "ليلى" تشعر دائما بأنّها موضع شبهة، ومحل للظّنون والشّكوك؛ من طرف ذكور هذا المجتمع الحاقد على الأنثى، فهو دائما ينظر إليها نظرة يشوبها سوء الظّنّ والنّقصان، وعدم الثّقة؛ ممّا دفع بالكثير من المتعلّمات والمثقّفات العربيّات إلى الهروب من هذا الواقع، والبحث عن البديل؛ لكنهنّ اصطدمن بالواقع نفسه في عالم "الآخر"، لأنّ هذه النّظرة، وهذا الفكر المتحجّر، وللأسف الشّديد، يسيطران على كلّ الشّعوب في العالم منذ أقدم العصور. فبقدر ما تمتّعت "ليلى السّبّاك" ببعض الحريّة في الاختيار في عالم الآخر، فإنّها قد دفعت ثمن ذلك غاليا: «**تاريخي كلّه انتصار لهزائمي، وقد تعبت من ذلك...واليوم سأقف ببساطة إلى جانب رغيد المنتصر، لا أمير حبيبي الميّت مع وقف التّنفيذ وحتّى إشعار آخر...غدا حين يُقتَل أمير، ستجلس زوجته في "العزاء" محاطة بأولادها، وسيذهب الرّفاق إليها، ويتجاهلونني...أنا رفيقة غربته وقهره وصراعه، لن أجرؤ على الاقتراب من قبره إلّا سرّا(...) سيكون أصحابه أوّل من يحتقر علاقتي "اللّاشرعيّة" به. الازدواجيّة تفتك بهم، وفي الهوّة بين أقوالهم وأفعالهم سأسقط..يشجّعونني على الثّورة ضدّ التّقاليد، ويباركون جنوني، وإذا مات رجلي نبذوني فأنا لست حتّى أرملة**»[2].

فبعدما غادرت "ليلى السّبّاك" وطنها إلى الغربة، تعرّفت هناك على رجل فرنسيّ، وتزوّجت منه، وأنجبت معه الطّفلة "مريام"، ولكنّ زواجهما لم يستمر لأسباب عديدة، وانتهى بالطّلاق. لتتعرّف "ليلى" بعد طلاقها على المناضل الوَحدوي، المهدّد بالقتل في كلّ لحظة "أمير النّيلي"، وتعيش معه قصّة حبّ على الطّريقة الغربيّة؛ معتقدة

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص108.

[2]- المصدر نفسه، ص341.

أنّه سيتزوّج منها ذات يوم، إذا ما تحسّنت ظروفه، لكنّها تفاجأت حقّا برفضه لفكرة الزّواج منها؛ بدعوى إخلاصه لأمّ أولاده، فأين إخلاصه لها هي؟ وهو الّذي يدّعي حبّه لها، وخوفه عليها !. فهو على الرّغم من اتّفاقه معها على مبادئ الحريّة، و العدالة، والمساواة، والاختلاف في الرأي،...إلخ. والّتي شجّعها عليها بنفسه، فإنّه قد أثبت لها في النّهاية أنّه واحد من بين ذكور العالم الّذين طالما احتقروا الأنثى، وطالما استغلّوا شقاءها، وعذابها خدمة لذواتهم، وشهواتهم.

إذ يتساءل "أمير": «**لماذا يفرضون علينا هذه الإرغاميّة السّريّة؟**»[1]، عندما تحرّج من أمّ "ليلى"، وقد شاهدته يتبادل قبلة حارّة مع ابنتها أمام الباب، وهي الّتي –كما أخبرته "ليلى"– قد رافقتها إلى سويسرا –على الرّغم من تعلّقها الشّديد بوطنها وجذورها، وكُرهها الشّديد لعالم الآخر– حفاظا على سمعتها، على أمل العودة في يوم من الأيّام إلى بيروت، عندما تتعقّل ابنتها، وتعود إلى صوابها: « –**قالت لي: إنّني أعاني من عقدة العظمة والتّفوّق، وإنّ إقامتي في أوروبّا نزوة ستنقضي لنعود معا دونما فضائح...**»[2]. فهذه الأمّ بدورها، ومثلما فرض عليها المجتمع الشّرقيّ أفكاره المتحجّرة، تعتبر رغبة ابنتها في العمل، وتحقيق الذّات ضربا من العقد والنّزوات العابرة. وحتّى "أمير" ومن خلال علاقته مع "ليلى"، ورفضه لفكرة الزّواج منها، يبدو متناقضا مع ذاته، ومع مبادئه الّتي ينادي بها، وهذا التّناقض إن دلّ على شيء، فهو يدلّ على خضوعه لهيمنة الأنساق الثّقافيّة الموروثة، فهو كرجل شرقيّ لا يستطيع الزّواج من امرأة أسلمته نفسها، وعاشرته دون عقد زواج لفترة من الزّمن، ناهيك عن كونها مطلقّة من رجل أجنبيّ، قد امتلكها قبله هو.

ولكنّ "ليلى" احتجّت على رفض "أمير" لها، لأنّها لم تجد له مبرّرا إذا كان يحبّها حقّا: «–**أعرف الأسطوانة. زوجتك مثل صديقة. لا حبّ بينكما ولا تفاهم. لكنّك تشعر نحوها بالجميل فهي سيّدة فاضلة**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص114.

[2]– المصدر نفسه، ص113.

تحسن تربية أولادكما، وتصبر على تشرّدك، ولن تجرح الأولاد بالطّلاق إلى آخره...(...) –أنت تؤكّد باستمرار أنّني "مثقّفة فضفاضة الانتماء" وأنّني أسبّب لنفسي ألما بالغا، وأدمّر حياتي...وأنّ الانتماء حاجة لا ترف...ألا ترى أنّك أنت أيضا فضفاض الانتماء الزّوجيّ؟...»[1]. فأمير يخون زوجته مع "ليلى"، ويدّعي إخلاصه لها، كما يدّعي أنّه يحبّ "ليلى" لكنّه يرفض الزّواج منها؟ ! «(**–إنّي متزوّج...–أحبّك...–لديّ أولاد...–أحبّك...(...) –لن يكون في مقدوري الزّواج منك في أيّ يوم...لا أستطيع طعن أم أولادي الّتي وقفت إلى جانبي في كوارثي ورعت الأولاد...أنا مدين لها، وأحترمها...**»[2]. وهكذا اكتشفت "ليلى" أنّ كلّ الرّجال من معدن واحد، حين يتعلّق الأمر بنظرتهم للمرأة، وتصوّرهم عنها: «**ما أقسى عالم الرّجال على اختلاف أفكارهم، وأهوائهم ومشاربهم...إنّهم يتّفقون على شيء واحد: الاحتقار الضّمنيّ للمرأة. البروليتاريا وجدت من يدافع عنها، أمّا المرأة فقد وجدت من يوظّف عذابها للدّفاع عن ذكور البروليتاريا حتّى إذا ما نجحت الثّورة، قطفها الرّجل، وأعيدت المرأة إلى صناديقها**»[3]. فقد استغلّ هذا المناضل الوَحدويّ غربة "ليلى" ووحشتها، وقهرها، وضعفها، وهشاشتها، وأوهمها بأنّه يحبّها، ويحبّ شخصها، لكن تبيّن أنّه كان يحبّ جسدها، وما يستطيع الحصول عليه من هذا الجسد من متعة، وتلبية لشهواته المكبوتة في ديار الغربة: فـ«...**معها نسي فقره...نسي بؤسه...نسي مرارة الغربة...ازدادت طاقته على العمل...معها سطّر أجمل كتبه وأفضلها...**»[4]. أي أنّه قد استغلّ "ليلى" وظروفها لصالحه أفضل استغلال.

وبعد هذه الصّدمة الموجعة، لملمت "ليلى" نفسها وقرّرت أن تتحوّل إلى رجل، وتنتقم لذاتها الأنثويّة من كلّ الرّجال: فـ« **حتّى تثوير المرأة خدعة. كلّ شيء خدعة. والحلّ البسيط هو في أن أعمل كرجل. وأحبّ كما**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص114-115.
[2]– المصدر نفسه، ص155.
[3]– المصدر نفسه، ص341.
[4]– المصدر نفسه، ص155.

يحبّ الرّجال...والرّجل لا يحب المرأة إلّا في أوقات فراغه، وخارج فترات بناء مستقبله..»[1]. فأسّست "ليلى" مكتبا فخما للخدمات، في مبنى فخم، على رقعة شطرنج من الذّهب والماس، واستطاعت بذكائها الخارق أن تحصل على عقود شراكة مع أكبر عملاقين من أثرياء عرب سويسرا، وهما: "رغيد الزّهران" و"صخر الغنمالي"؛ إذ يصفها "صقر الغنمالي"، قائلا: «**للي سبوك عجوز في الأربعين، وهي المرأة الوحيدة الّتي تحصل على نقود منهما دون أن يلمسها أحدهما...حسنا..إنّها رجل لا امرأة، وإن كانت تبدو كذلك أحيانا...**»[2]. وهكذا، فبعد افتراقها عن "أمير" دخلت "ليلى" في عالم "رغيد الزهران"، عالم المليارات بل واستطاعت أن تتفوّق بذكائها على "نديم الغفير"، وهو أقرب مساعدي "رغيد الزّهران"، الّذين يثق بهم، فصارت تنافسه وتهدّد موقعه؛ ممّا جعله يخشى من تفوّقها عليه، ويبحث عن طريقة للتّخلّص منها: «**شعر نديم بالغيظ(...) هذه الخبيثة ليلى(...) بدأت أخاف من منافستها لي. تمتاز عليّ بقدرتها على قراءة الأفكار(...) ثمّ إنّها مصرّة على النّجاح..منذ افترقت عن أمير، تبدّلت بصورة جذريّة...كنّا ندعوها للسّهرات للتّرفيه عن كبار السّن بطرافتها وفُرادتها، وها هي تكشف يوما بعد آخر عن مواهب رجاليّة "بزنسمانيّة"..لقد استطاعت وحدها أن تحظى بعقود عمل مع العملاقين في آن معا: رغيد الزّهران، والشّيخ صخر الغنمالي**»[3]. ونلاحظ من خلال هذا المقطع تلك الصّدمة الّتي تحدث للرّجال عندما يلتقون بامرأة ذكيّة، وغير خاضعة، ممّا يستفزّ فحولتهم إلى محاولة الإيقاع بها بشتّى الطّرق حتّى تعود إلى طبيعتها الخاضعة الخانعة، الّتي رسمها لها المجتمع منذ أقدم العصور، فـ« **قد ورث بعض رجال العصر الحديث عن رجال العصور السّابقة كراهيّتهم الشّديدة لذكاء المرأة. إنّهم يفضّلون عليها المرأة الغبيّة، الّتي تعتقد أنّ سيادة الرّجل وخضوع المرأة إنّما هي أشياء طبيعيّة لمجرّد أنّه ذكر، وهي أنثى. وهناك كثير**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص341-342.

[2]- المصدر نفسه، ص163.

[3]- المصدر نفسه، ص186.

من الرّجال ما زالوا يعتقدون أنّ عقل المرأة يشوّه أنوثتها، وأنّ ذكاءها يفسد طبيعتها»[1]. وهذا ما عبّرت عنه الكاتبة من خلال شخصية "كفى البيتموني" البورجوازيّة زوجة "خليل الدّرع"، وقد دعاهما "نديم الغفير" لحضور عشاء حفل "ليلة المليار"، وكيف أنّها قد أثارت إعجاب كلّ الرّجال في الحفل، ليس فقط لجمالها وزرقة عينيها، وإنّما أكثر لغبائها وحمقها، فقد أرضت غرور "رغيد الزّهران" بإعجابها، ودهشتها من قصره المذهّب، إذ يعلّق عليها "رغيد" قائلا: «(**هذه امرأة يحبّ معظم الأذكياء والأثرياء حضورها في سهراتهم، فهي توفّر عليهم ضرورة التّنبّه للملاحظات الخبيثة الجارحة...إنّها صادقة في إعجابها بذهبهم وكنوزهم، وتخترع لهم فضائل موهومة...يحبّ كثيرا أن يبدو بطلا في أنظار النّاس...**»[2]. ففي حين لفتت "ليلى" انتباه كلّ الرّجال بصلابتها، وذكائها، حتّى وإن كانت تخفي بداخلها انكسارا كبيرا خلف تلك الصّلابة، إثر صدمتها من "أمير النّيلي"؛ فإنّ "كفى" قد وقعت فريسة بين يدي أثرياء عرب سويسرا، مستسلمة لشهواتها المشتعلة.

ولكنّ "ليلى" –أيضا– لم تستطع الصّمود طويلا أمام تلك الانكسارات المتلاحقة في حياتها، وفشل اختياراتها في درب الحريّة والاستقلاليّة، على الرّغم من وعيها بموقعها وسط الرّجال، ونظرتهم إليها على عكس "كفى"، فقد كان بداخل هذه "الأنثى الرّجل" كما كانت تبدو في أعين الرّجال، كان هناك مخلوق ضعيف خائف يرتجف، يعيش عذابات نفسيّة، وصراعا داخليّا عنيفا بين منطقين، أحدهما يؤنّبها ويلومها، والآخر يلتمس لها الأعذار، ويدفعها إلى الثّورة: «...**إنّني أبني مستقبلا "زاهرا" بمقاييس الرّجال. وإذا لم يعجبهم ما أفعله، فتلك إدانة لهم ولمقاييسهم. لقد تعبت. تعبت. دوما أمنح. علّموني أنّ مهنتي كامرأة هي أن أمنح. ثمّ حدث خلل بسيط. لاحظت أنّ أحدا لا يحبّني حقّا كأنثى. أسرتي لا تحبّني وتتلهّف إلى إغلاق ملفّي الاجتماعي تحت خانة متزوّجة. رفاقي لا يحبّونني إلّا بقدر ما أصلح للاستعمال. وطني لا يحبّني، وقوانينه لا تساوي بيني وبين**

[1]– نوال السّعداوي: المرأة هي الأصل، ص162.

[2]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص187.

الرّجل. وعليّ أن أدفع الخوّة الاجتماعيّة والإتاوات الاجتماعيّة كي يلين قلب القانون ويمنحني حقّ جواز سفر»[1].

وعليه، فللأسرة والمجتمع دور كبير في تشكيل نفسيّة المرأة وشخصيّتها. وبالتّالي التّأثير على مسار حياتها ومستقبلها؛ فالقوانين المدنيّة بحدّ ذاتها، وعلى اختلافها قد أقيمت على أساس من التّفريق بين الرّجل والمرأة. و«**كم من محاولات علميّة في مختلف العلوم الطّبيّة، والبيولوجيّة، والنّفسيّة، لإثبات فروق "لصالح الرّجل" بين مخّ الرّجل ومخّ المرأة. وبين أعضاء الرّجل وأعضاء المرأة، وبين نفس الرّجل ونفس المرأة، وعرفنا في علم النّفس ما يسمّى (بسيكولوجيّة الأنثى) على غرار ما يسمّى (بسيكولوجيّة العبد)**»[2]. وكلّ هذا فقط من أجل إثبات تفوّق الرّجل على المرأة، ممّا يستلزم استعباده لها، وطاعتها له. ولأنّ "ليلى" لم ترض يوما بهذا الواقع، ولاسيما بعد حصولها على شهادة في الدّراسات العليا؛ فإنّها قد قرّرت أن تتحدّى عالم الرّجال بأن تصبح رجلا مثلهم هي أيضا !! ولما رأت أنّ المال هو أكبر وسيلة يتقوّى بها الرّجال، فإنّها قد سعت إلى الحصول عليه بأيّ ثمن، وتبدّلت بذلك قناعاتها: « **كانت لديّ موهبة خاصّة في الانحياز العفويّ إلى الخاسرين. كأنّني امرأة الطيّبين والموهوبين، والأصيلين من السّاقطين مادّيّا واجتماعيّا وسلطويّا ودنيويّا. في تاريخي العمليّ كلّه لم أحب مرّة رابحا أو أنجذب إليه. حين تشاجر أمين ونبال، وقفت إلى جانب أمين وربح نبال، وتحوّل إلى مليونير. حين اصطدم طلال وغسّان وقفت إلى جانب غسّان فربح طلال طبعا، وصار رجل الأعمال الكبير. وانسحب أمين إلى قريته، وغسّان إلى مصحّه العقليّ**»[3]. فقد أدركت "ليلى" بعد خبرة طويلة من الحياة في المجتمع الشّرقيّ أنّ المال هو الطّريق إلى اعتلاء السّلطة، ومنه تحقيق المساواة مع الرّجال، فالمرأة لا تستطيع أن: « **(تمتلك في هذا العالم غير رصيدها المصرفيّ...حتّى الوطن، يرحّب "بالمغتربة الثّريّة" القويّة العائدة، ويرفض "المغتربة" الفقيرة**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص342.

[2]- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص166.

[3]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص341.

"الزّانية"...لقد علّمني مجتمع الذّكور أن لا حقيقة غير المال، فما ذنبي إذا كنت قد فهمت درسهم جيّدا؟ لقد علّمني الرّجال أنّ الحبّ ضعف، و"العقل زينة" فما ذنبي إذا كنت قد بدأت أتجمّل على طريقتهم) »[1].

وهكذا، بدأت "ليلى" مشوارها الجديد مع عالم السّلطة والمال، ووضعت يدها بيد "رغيد الزّهران" صاحب "ليلة المليار"، وأصبحت تتوق توقا إلى الجلوس في مكانه على الرّغم من ذلك الألم الّذي بداخلها، وعلى الرّغم من كلّ مخاوفها من شخص مريض بوهم العظمة كـ"رغيد الزّهران" : «**لن تقدّم خدمة بعد اليوم مجّانا، أيّة خدمة. بل إنّها لن تصافح شخصا دون ثمن ماديّ محسوس...(لطالما وهبتُ دونما حساب...فاكتشفت أنّني لم أكن أكثر من حمقاء ستموت وحيدة وفقيرة...الآن، سأموت وحيدة وثريّة...وهذا أفضل.) »**[2]. كما كان لجوؤها إلى "رغيد الزّهران" –أيضا– بدافع الانتقام من حبيبها "أمير النّيلي"؛ لأنّها تعرف جيّدا علاقة العداوة القديمة، الّتي تربط بينهما، فأرادت بذلك أن تؤلم "أمير" بالوقوف في صفّ عدوّه اللّدود "رغيد الزّهران".

وفي "الرّواية المستحيلة (فسيْساء دمشقيّة)"، نجد الكاتبة قد خصّصَت لهذه القضيّة مساحة كبيرة جدّا، بقدر كبر حجم هذه الرّواية –البالغ خمسمائة صفحة– والّتي تتقاطع أحداثها كثيرا مع السّيرة الذّاتيّة للكاتبة، ممّا يعكس لنا تلك المعاناة الّتي دفعت بها إلى الكتابة. فـ « **وراء الظّاهر تختفي صيغ المقاومة لمظاهر الثّقافة المهيمنة**»[3]. فالكاتبة، وعلى الرّغم من تصريحها ضمن إحدى العتبات النّصيّة للرّواية (في جزئها الثّاني)، قائلة: «**هذه رواية وبالتّالي لا علاقة لأبطالها بأيّ أشخاص حقيقيّين من الأحياء أو الأموات. فهي من صنع الخيال الرّوائيّ الخرافيّ فقط لا غير، وأيّ تشابه مع أحياء أو أموات إنّما هو من قبيل المصادفة**»[4]. فإنّنا نلمس أحداثا

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص342.

[2]– المصدر نفسه، ص428.

[3]– إدريس الخضراوي: الأدب موضوعا للدّراسات الثّقافيّة، جذور للنّشر، الرّباط، ط1، 2007، ص5-6.

[4]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص8.

كثيرة في الرّواية، بالإضافة إلى أسماء الشّخصيّات، وأوصافها تتقاطع كثيرا مع حياة الكاتبة ومشوارها الأدبيّ، ممّا يدفع بالقارئ إلى التّساؤل عن الحدود الفاصلة بين الواقع، والخيال في الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان".

إذ تدور أحداث الرّواية في بيئة شاميّة عتيقة، تصوّر لنا دمشق القديمة بكلّ تقاليدها الموروثة والرّاسخة، دمشق باب الحارة، دمشق في آخر أيّام الاستعمار الفرنسيّ لسوريا؛ إذ تجري أحداثُها غُداة جلاء الفرنسيّين عن سوريا عام 1946، وما أعقبه من انقلابات عسكريّة في البلدان العربيّة، ناهيك عن القضيّة الفلسطينيّة، وهي بذلك تربط الهمّ القوميّ لأبطالها بهمومهم الخاصّة، إذ لم تترُك قضيّة إلّا وطرحتها في هذه الرّواية، مركّزة على القضايا الاجتماعيّة، وفي مقدّمتها وضعيّة الفتاة "الأنثى"، والمرأة العربيّة عامّة في المجتمعات التّقليديّة المحافظة بتقاليدها الأصيلة، ومعتقداتها الرّاسخة، لاسيما منها ذلك التّمييز الجنسيّ بين الفتاة "الأنثى"، والصّبي "الذّكر"؛ فقد «**ظلّت الأنثى تدفع ضريبة الأنوثة، دون أن يكون لها حقّ مناقشة الأمر قبوله أو رفضه، كحتميّة بيولوجيّة لصيقة بها من بدايات التّفكير الإنسانيّ. وهو تفكير يشكّل سيادة الذّكور وهيمنتهم، أو يعزّز تسخير الأنوثة وإخضاعها، وترتيبها في الدّرجة الثّانية، لتيسير انقيادهنّ وعدم خروجهنّ عن الدّائرة المرسومة**»[1].

إذ تبدأ أحداث الرّواية بتركيز الضّوء على شخص "أمجد الخيّال" –والد البطلة "زين الخيّال"– الّذي أصبح يعيش على ألم تقريع الضّمير بعد وفاة زوجته "هند" بحمّى النّفاس: « **لقد قتلتُها. قَتَلتُها بحذق وإتقان. قتلتُها بكلّ حبّ. لا تستطيع أيّة محكمة في الأرض أن تُدينني. لا يستطيع المدّعي العامّ أن يقول لي: أنتَ أمجد الخيّال قتلت هند. أو أن يوجّه لي أيّ اتّهام. ليس بوُسع أحد أن يُثبِت جُرمي، وليس بوُسعي أنا نفسي أن أفعل!**»[2]، فـ"أمجد" –ومن خلال هذا المقطع– يعترف بذلك الجرم، والظّلم المشهود الّذي مارسه على زوجته

[1]– حفناوي بعلي: مدخل في نظريّة النّقد الثّقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيّات، المنهجيّات)، ص120.

[2]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص9.

"هند"، فيحمّل نفسه المسؤوليّة، كما يُحمّلها المجتمع كافّة بمحاكمه، وقوانينه، وقُضاته، ومُحاميه، ما داموا كلّهم من الرّجال، وقد اتّفقوا جميعا على ظلمهم للمرأة، وإشعارها دوما بالذّنب والنّقص؛ فقد شكّلت المرأة « **كيانا سلبيّا، وعُرّفت فقط بالشّائبة، وفضائلها لا يمكن أن تتأكّد إلّا في نفي مزدوج كرذيلة منكرة، أو مذلّلة، أو كضرر قليل. ويميل عمل التّطبيع الاجتماعي كلّه بالنّتيجة إلى فرض حدود عليها. وتتعلّق كلّ تلك الحدود بالجسد المعرّف إذا على أنّه مقدّس وحرام، والّذي يجب تأصيله في الاستعدادات الجسديّة.** »[1].

وهذا التّطبيع الاجتماعيّ هو ما يعبّر عنه هذا المقطع السّردي، يقول "أمجد الخيّال": « **بدأت مأساتي لحظة ولادة زين...ما حدث ليلتها كان صفّارة إنذار لم أنصِت إليها. تعسّرت ولادة هند يوم أنجبتها(...) لن أنسى ما حييت ليلة ولادة زين...أذكرُها دائما بكلّ تفاصيلها، وبكلّ خجل، كأنّني أعذّب نفسي بالخجل من ردّة فعلي يومئذ على ولادة بنت لي(...) ساعات وأنا بانتظار الحكم: بنت أم صبيّ؟(...) بعد دقائق أو سنوات دخلت ممرّضة تسأل عنّي. قفزت: أنا أمجد الخيّال. وبلهجة تشبه الاعتذار، قالت لي: "مبروك. ولدت بالسّلامة". وأضافت محاولة تلطيف النّبأ: "بنّوتة حلوة". إذًا صِرت أبًا لبنت! بنتٌ وحربٌ معًا! قلتُ لنفسي لا أريد أن أراها. أبعِدوها عن وجهي. طفلي ليس صبيّا بل بنتا. إنّه زين فقط وليس زين العابدين. إنّها نصف ابن!** »[2]. فهذا المقطع يعبّر عن تلك النّسقيّة الثّقافيّة الخطيرة المتمثّلة في التّفريق بين الذّكر والأنثى، والموروثة عن عهد الجهل والظّلمات، والّتي تربّت الأجيال تحت تأثيرها؛ ممّا خلق هرميّة ضدّيّة بين الجنسين؛ فقد ذهب « **دارسوا الجنوسة إلى أنّ الفرق بين الرّجل بصفاته الإيجابيّة، والمرأة بسماتها السّلبيّة (ممّا ينجم عنه الهرميّة الضّدّيّة بين الذّكر والأنثى) إنّما هو فرق إيديولوجيّ ثقافيّ اجتماعيّ، دافع عنه المجتمع، والثّقافات المختلفة بقوّة القانون والسّلاح، كما أنّ الضّغط الاجتماعيّ والثّقافيّ يؤسّس "بنية الجنوسة"، ويجيز الدّور**

[1]- بيار بورديو: الهيمنة الذّكوريّة، ص51.

[2]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص(14-16).

الّذي سيلعبه كلّ من الطّرفين، وبهذا فإنّ الثّقافة، وليست الطّبيعة البيولوجيّة، هي الّتي تضع قيودا ومحدّدات حتّى على طرق التّفكير والإبداع والسّلوك»[1].

فهو يصف لنا –إذن– ذلك الوأد النّفسيّ الّذي حلّ محلّ الوأد الجسديّ، ويلخّص لنا حجم تلك المعاناة، وذلك القهر النّفسيّ الّذي تتعرّض له المرأة يوميّا، حتّى وهي تمرّ بأصعب الظّروف؛ فـ"أمجد" عِوض أن يعتني بـ"هند"، ويُراعي حالتها الصّحيّة، فإنّه يقرّعها ويلومها على إنجاب بنت بدل صبيّ: « **قالت لي هند شبه ساخرة، وهي تفتح عينيْها بين إغماءة وأخرى، والطّبيب ما زال إلى جانبها، وبنظرة واحدة تُدرِك خيبتي وامتعاضي: المعذرة. في المرّة القادمة سأحاول أن يكون صبيّا بل "توأم صبيان". وهذه البنت سندعوها زنّوبيا بدلا من زين العابدين الّذي كنت تنتظره** »[2]، فهذا التّقريع الدّائم للمرأة يجعلها كائنا سلبيّا يشعر بالعيب والذّنب والنّقص؛ فـ"هند" تعتذر من "أمجد" وكأنّها قد ارتكبت جرما بحقّه، لأنّ المجتمع قد عوّدها على هذا الإحساس بالذّنب منذ خروجها إلى هذا العالم بصفات تختلف عن جنس الذّكر الفحل، المبجّل؛ فقد«**اكتشف العلم أنّ المرأة لا تولد بنفسٍ خاضعةٍ، وأنّ الخضوع والسّلبيّة والضّعف والماسوشيّة ليست صفات نفسيّة المرأة الطّبيعيّة، ولكنّها تصبح صفاتها من أثر الاضطهاد الاجتماعيّ الطّويل**»[3].

وهذا الإحساس بالضّعف والسّلبيّة، هو –أيضا– ما جعل "هند" تعد "أمجد" بإنجاب توأم من الصّبيان: أحدهما كتعويض عن الصّدمة الأولى، والآخر لأنّه لا مجال لتقبّل أنثى –أو بنت– أخرى فوق "زين". وبالفعل، وعلى الرّغم من تحذير الطّبيب لها، حملت "هند" مرّة ثانية، وكان الجميع بانتظار لحظة الإنجاب. وبعد خروج التّوأميْن الذّكريْن إلى الحياة، ماتت "هند"، ثمّ لحق بها توأم الصّبيان بعد بضع ساعات فقط: « **انسحب اللّون من وجهها. غابت تقلّصات الألم ليحُلّ مكانها استرخاء لا مبال. فجأة، وعلى فمها ابتسامة شبه منتصرة، قالت**

[1]– سعد البازعي وميجان الرّويلي: دليل النّاقد الأدبي، ص151.
[2]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص16.
[3]– نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص167.

عبارتها الأخيرة: "زنّوبيا أمانة منّي عندك. اعتني بها هي". عذّبتني عبارة "هي".. هل تعني أنّني لم أعتن بها، وعسى أن أعتني بابنتنا؟ أكانت عبارتها الأخيرة لومًا رقيقا وحادًّا مثل حدّ الشّفرة؟ ولماذا أصرّت في لحظتها الأخيرة على تسمية ابنتنا بزنّوبيا، وهو الاسم الّذي اختارته لها، وفضّلتُ عليه اسم زين لأنّه نصف اسم زين العابدين، الّذي كنت قد اخترته لصبيّ تمنّيت أن تنجبه؟ »[1].

ونلاحظ من خلال هذا المقطع ذلك الحرص الشّديد من طرف الأم "هند" أثناء احتضارها على تحميل الوالد "أمجد" وصيّة الاعتناء بـ"زين"، لأنّها كانت تعرف جيّدا ما سوف يلحق بطفلتها من بعدها، في مثل هذا المجتمع فقط لكونها "أنثى"، أمّا توأم الصّبيان فهي تعرف مدى حرص المجتمع كلّه عليهما، فلا حاجة بها للتّوصية، وقد عبّرت الكاتبة عن هذه النّظرة المجحفة من خلال ذلك الحوار الّذي دار بين النّسوة في الحمّام في "زقاق الياسمين": « **– هل لاحظتم أنّني أعطس كلّ يوم عطسة في مثل هذا الوقت؟ – فريزة ابنتها منحوسة "من يوم يومها". ولدت في آب اللّهّاب يوم رموا القنبلة الذّريّة على هيروشيما.(...).–"فِكْرَت" أرملة حامل، إذا ولدت صبيّا تبقى في بيتها، وإذا بنتا يطردها سلفها، ويأخذ الملك ويعطيها حصّتها(...) شعرت فيحاء بالخزي لأنّها تمنّت أن يرزقها الله بصبيّ ريثما تقوم هي شخصيّا بتبديل هذا القانون الجائر حين تصير وزيرة كما تحلم باستمرار»**[2]. فقد ظلّ هذا المجتمع منحازا للذّكورة، أي لجنس الذّكر، وفي المقابل ظلّ يحقّر من شأن الأنثى، ويمارس ظلمه عليها؛ وكأنّها مخلوق بلا عقل أو إرادة أو حتّى عاطفة؛ فبينما "أمجد" واقف على جدار الممشى، يأتيه شقيقه "عبد الفتّاح" المتشدّد مهنّئا بتوأم الصّبيان: «**يقول مداعبا وهو لا يدري ما يحدث: ألف مبروك توأم الصّبيان، تعالى نشاهدهما في الغرفة الزّجاجيّة. يلحظ انهياري، فيضيف: لا تخف ولا تقلق عليها.**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص9.

[2]– المصدر نفسه، ص284.

النّساء بسبعة أرواح.»[1]. فالمهمّ عنده هو ما أنجبته هذه المرأة، أمّا صحّتها وسلامتها فليست أمرا يستحقّ الاهتمام.

فنجد الكاتبة تعمد من حين لآخر إلى عرض الحالة النّفسيّة لـ "أمجد الخيّال" الّذي ظلّ يعاتب زوجته "هند" على إنجابها لـ "زين" بدل الصّبي الّذي كان ينتظره في المرّة الأولى؛ ممّا دفعها إلى الحمل فوق طاقتها: «**أنهار مستندا على الجدار في الممشى قرب شقيقي عبد الفتّاح. تخونني ركبتاي فينزلق ظهري حتّى أقرفص أرضا(...) أقول بلا صوت وأنا أنتحب: لقد ماتت...كانت بروح واحدة مثلنا وماتت(...) لا شيء سوى الخواء المرعب داخلي. يتكرّر المشهد منذ بدايته. يتكرّر. يتكرّر.**»[2]

إنّ عرض الكاتبة للحالة النّفسيّة لـ "أمجد الخيّال"، هو بمثابة رسالة تحذيريّة لكلّ من يمثّل المجتمع الذّكوريّ المتسلّط، الّذي تعمّدت تذكيره بحجم الإثم الّذي اقترفه، ولا زال يقترفه بحقّ المرأة، كما تعمدّت -أيضا- إيلامه نفسيّا، لتعبّر عن نفسها كإنسانة واعية، لها عواطف وأحاسيس، ولها -أيضا- فكر تقرأ به فكر "الآخر"، وليست -فقط- مجرّد جسد أو متاع، وقد عرفت "غادة السّمّان" كيف تعمّق إحساسنا -كقرّاء- بالحدث من خلال استخدام ضمير المتكلّم والحوار الدّاخلي، الّذي يعبّر عن قمّة وعي الذّات بحالتها النّفسيّة والشّعوريّة؛ ففي هذه الرّواية -أيضا- يصاب "عبد الفتّاح" المتشدّد بحالة من الإحباط النّفسيّ الخطير، حيث أصبح يتوهّم نفسه حاملا، وقد انتفخ بطنه بشكل فظيع. والكلّ يلومه ويحمّله مسؤوليّة وفاة "هند"؛ لأنّه رفض يومها فكرة إحضار طبيب "ذكر" ليكشف عنها، ويساعدها على الولادة، فماتت: « **شعر بآلام لا تطاق في بطنه وغمره ذعر هائل: هل سينجب الآن كالنّساء؟ هل سينجب بنتا ليتضاعف عاره أم توأما من البنات؟ هل سينجب كقطّة الريحانيّة – الّتي رمى بها إلى بردى- سبع قطط صغيرة تموء في وجهه وتخدشه ليلا، وهي تقرض حنجرته كما يرى في**

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص10-11.

كوابيسه؟ لكنّ الألم كان يتصاعد(...) كان "الطّلق" مؤلما وتوقّع أن يموت خلال الوضع أو بعده مثل هند»[1]. فهذا الشّخص وعلى الرّغم من تأنيب الضّمير، وإحساسه بالذّنب الّذي ارتكبه بحقّ زوجة أخيه "هند"، الّذي كان غائبا عن المنزل، وتركها في رعايته وهي حامل، فلمّا جاء يوم الوضع، وقد تعسّرت ولادتها رفض "عبد الفتّاح" أن يحضر لها الطّبيب؛ مثلما أفتى عليه الشّيخ "طه"، ولكنّ الجميع في البيت الكبير بزقاق الياسمين قد حمّله مسؤوليّة وفاتها، ولكنّه، وعلى الرّغم من كلّ هذا الإحساس، لم يستطع أن يغيّر نظرته إلى المرأة، فحين أحسّ بالذّنب والنّدم خاف من أن يكون العقاب هو تحوّله إلى امرأة حامل تنجب البنات، ويتضاعف –بذلك– عاره لأنّ لديه أربع بنات: حميدة، ومطيعة، وخزامى، وفضيلة في مقابل ذكر واحد وهو "لؤي". وهذا الخوف قد سيطر عليه حتّى أصبح يعيش تلك الحقيقة: « **قال الطّبيب لأمجد هامسا بعدما فحص بطن عبد الفتّاح فحصا دقيقا للمرّة الثّالثة خلال شهر واحد: (...) إنّه جسديّا بأفضل صحّة. يجب أن تعرضه على "طبيب أعصاب"(...) تعالى أنين عبد الفتّاح وازداد انزعاجا من الطّبيب، فهو حامل، والطّبيب يفتّش له عن أمراض أخرى وهميّة...لكنّه لم يجد صوته(...) وهو يئنّ مكرّرا: إنّني حامل...وقد بدأت أوجاع الطّلق»**[2].

إنّ تمكّن الكاتبة من تصوير العوالم الدّاخليّة لشخصيّاتها وتحليلها، قد كشف لنا عن مدى تغلغل الأنساق الثّقافيّة الموروثة، وتمكّنها من الأفراد؛ فهي تكتب من منطلق تحليل نفسيّ واجتماعيّ عميق للشّخصيّات؛ ذلك أنّ القدرة على النّفاذ إلى العوالم الدّاخليّة للإنسان رجلا كان أم امرأة، إنّما تدلّ على حجم الوعي الّذي بلغته المرأة الكاتبة، وقد أوتيت "غادة السّمّان" قدرة فائقة على الغوص في خبايا النّفس البشريّة، وتحليلها تحليلا نفسيًّا دقيقا. فقد بيّنت لنا فعل الماضي البعيد في الماضي القريب، وفعلهما معا في الحاضر والمستقبل؛ فالرّجل لا يقيم تفكيره إلّا على أساس من التّعالي، وممارسة التّسلّط على "الأنثى"، حتّى إنّنا قد وجدنا ممارسات ظالمة عبر التّاريخ قد مورست من أجل تأكيد التّفوّق بالتّأنيث: «(...) **فإنّ "الإيلاج والسّلطة كانتا في عداد صلاحيّات النّخبة**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص289.

[2]– المصدر نفسه، ص289–290.

الذّكوريّة الحاكمة، فالسّماح بالإيلاج كان نقضا رمزيّا للسّلطة والسّلطان". ونفهم من وجهة النّظر الّتي تربط الجنسانيّة والسّلطة أنّ الإذلال الأسوأ لرجل يتمثّل في التّحوّل إلى امرأة. ونستطيع أن نستحضر هنا إفادات أولئك الّذين أنزل بهم التّعذيب المنظّم عمدا لتأنيثهم لاسيما بواسطة الإذلال الجنسي، والدّعابات عن رجولتهم...»[1] فقد كان الحكّام والسّلاطين، ومن أجل الحفاظ على السّلطة واحتكارها لأنفسهم، يقومون بتأنيث كل شخص من شأنه تهديد ملكهم أو منافستهم عليه، ولاسيما منهم العبيد الّذين يقومون على خدمتهم وخدمة زوجاتهم.

إنّ هذا الانحياز للذّكورة عبر التّاريخ الطّويل هو ما دفع بالكثير من النّسوة –وحسب النّاقد رامان سلدن*– إلى الاعتقاد بـ« **أنّ النّظريّة النّسويّة المُقنعة لا يمكن أن تنبثق إلّا من تجرُبة المرأة أو من لا شُعورها. أي أنّ على النّساء أن يُنتِجن لُغتهُنّ الخاصّة، وعالَمَهُنّ المفهوميّ الخاصّ، الّذي ربّما لا يكون عقليّا عند الرّجل. ومهما يكن الأمر فإنّ للنّساء الحقّ في توكيد قيمِهن، واستكشاف شعورهنّ وتطوير أشكال جديدة من التّعبير تتطابق مع قيمِهِنّ وشعورهنّ.** »[2]. فقد يكتب الرّجل عن المرأة بكلّ إنصاف، ولكن ستظلّ هناك أجزاء من التّجربة الاجتماعيّة والنّفسيّة للمرأة لا يمكن تغطيتها والتّعبير عنها إلّا من طرف الذّات الأنثويّة. وعليه، فقد أصبحت المرأة الكاتبة فاعلة ومؤثّرة، ولديها كلّ القدرة على استنطاق المكبوت، والكامن خلف حجب التّاريخ، وتحريك الساكن، واللّعب على اللّغة المستمدّة من الجسد الأنثويّ. وعلى هذا الأساس، فقد مالت الكتابة النّسويّة في عمومها إلى الكتابة السّيرذاتيّة: «**حيث تجد الذّات متنفّسا لها، وتبوح وتعترف بكلّ ما كانت تحسّ**

[1]– بيار بورديو: الهيمنة الذّكوريّة، ص44.

*– اشتغل أستاذا للأدب الإنجليزي بجامعة " لانكستر "، صدرت له عدّة كتب، منها: " النّقد والموضوعيّة " عام 1984، و" نظريّة النّقد " (من أفلاطون إلى العصر الحاضر) عام 1988، وكتاب "النّظريّات الأدبيّة" عام 1985. للاستزادة ينظر الموقع: (https://www.ntnu.edu/employees/jeremy.hawth-orn) سبتمبر 2018.

[2]– طراد الكبيسي: مداخل في النّقد الأدبي، ص35.

به من ضيم ومن ضيق في كنف القبضة الحديديّة»[1]. فالكتابة هي صوت المرأة الّذي بإمكانها أن توصله إلى أبعد الحدود، والّذي كلّما أحسّت له وقعا في القارئ، ازدادت إصرارا على الحياة، وعلى التّحدّي والصّمود في وجه كلّ فكر متحيّز جنسيّا، حتّى لا نقول في وجه الرّجل؛ ما دام قد أوجد الله تعالى من السّلف الصالحين، والأنبياء الطّاهرين رجالا قد استماتوا في الدّفاع عن هذه المرأة.

وعليه، فبسبب الجهل الّذي شاع في المجتمعات التّقليديّة خاصّة، والّتي ظلّت تقدّس فحولة الرّجل، وتدنّس مقابلها أنوثة المرأة؛ فإنّ هذه المرأة قد نطقت أخيرا، وعبّرت؛ فـ« **نصّ المرأة ذاكرة تنبعث من تحت آثار الطّمس، وركام التّاريخ، والإلغاء الحضاري، ولا يتأتّى لها ذلك إلّا بترويض أحصنة اللّغة، وركوبها، ثمّ تعرية الوجه الذّكوري الّذي سلب منها هذه اللّغة. وحين تفرض المرأة ذاتها تكون بذلك قد فرضت وجهها المخبوء تحت الكلمات، ووراء المجازات** »[2].

فقد شاع في مثل هذه المجتمعات أنّ المرأة مثل القطط بسبعة أرواح؛ وأنّها حينما تشتكي فهي كاذبة؛ إذ تصف لنا الكاتبة في "الرّواية المستحيلة" حالة "أمجد الخيّال" بعد وفاة زوجته "هند"، وهو منهار على جدار الممشى في المستشفى، وقد جاءه شقيقهُ "عبد الفتّاح" مهنّئا له بتوأم الصّبيان، وهو لا يتمالك نفسه من شدّة الفرح، وقد لاحظ قلقه على "هند"، فقال له مقرّعًا: « **لا تخف ولا تقلق عليها. النّساء بسبعة أرواح** »[3]. فردّ عليه "أمجد" غاضبا، وقد أدرك أخيرا ما فعله بـ"هند":«**لقد ماتت..كانت بروح واحدة مثلنا وماتت. أبعِدوا الصّبيّيْن عن وجهي. لا أريد أن أراهُما**»[4]. فهذا المجتمع شديد التّناقض، إذ يطالب المرأة بما هو فوق طاقتها، ولكن حين يتعلّق الأمر بوصفها، فإنّه لا يتوانى في إطلاق سمات الضّعف والهشاشة، والنقص على جسد المرأة

[1]- محمّد معتصم: المرأة والسّرد، ص7.

[2]- الأخضر بن السّايح: سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في السّرد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص14.

[3]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص10.

[4]- المصدر نفسه، ص نفسها.

وعقلها. ووسط هذا المناخ الحاقد على الأنثى، نشأت "زين الخيّال" الطّفلة اليتيمة، وهي تحمِل نصف اسم صبيّ – زين العابدين- الّذي كان ينتظره والدها، وقد حضّر له الاسم مسبقا، أمّا الأنثى فلا نصيب لها، وهي تسمع دائما عبارة تتكرّر، ولا تفهمُها « **"لو كانت "زين" صبيّا لما ماتت أمّها"...(...) تسمعُها زين باستمرار ولا تفهمها جيّدا، وتكاد تبكي. لماذا ماتت أمّها لأنّها ليست صبيّا؟ تشعُر بالذّنب والنّدم** »[1]. وهذه هي قمّة الوأد النّفسيّ الّذي حلّ محلّ الوأد الجسديّ في عصور الجاهليّة، مصداقا لقوله تعالى: **{وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ 58 يَتَوَٰرَىٰ مِنَ ٱلْقَوْمِ مِن سُوٓءِ مَا بُشِّرَ بِهِۦٓ أَيُمْسِكُهُۥ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُۥ فِي ٱلتُّرَابِ أَلَا سَآءَ مَا يَحْكُمُونَ (59)}**[2].

وفي هذا السّياق، دعا "بول ريكور" إلى: « **مقاومة النّزعة نحو اعتبار الماضي من زاوية الغائب والمنقرض، وغير القابل للتّحوّل. ينبغي تجديد هذا الماضي بالعودة إلى تلك الفترات من الماضي الّتي لم يتقرّر فيها المستقبل بعد، والّتي كان فيها الماضي فضاء من التّجربة منفتحا على أفق من الانتظار، وإحياء الإمكانيّات الكامنة فيها، والّتي كانت عرضة للإحباط والإتلاف** »[3]. ففعل الوأد الجسدي قد اختفى حقّا ولكنّه لم ينته، وإنّما تحوّل إلى أشكال أخرى من الاضطهاد. وهذا الفعل المختفي مثله مثل النّصّ يجب أن يظلّ موضع الاجتهاد والتّأويل: أي « **إنّ الفعل مثله مثل النّصّ معرّض لتأويلات جديدة: فالتّاريخ المنقرض لا يجب اعتباره منتهيا، والفعل المختفي لا يزال له مستقبل. إذ إنّ معنى الفعل الإنساني غير مقرّر بصفة نهائيّة. وكما أنّ كلّ نصّ يفرز نصّا جديدا من خلال العمل التّأويلي، فإنّ كلّ فعل يولّد "براكسيس جديدا"** »[4]. وعليه، ولئن كان الإسلام قد وضع حدّا نهائيّا للوأد الجسديّ للأنثى، فإنّ هذا الوأد قد استمرّ –للأسف- وتواصل بطرق أخرى

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص95.

[2]- سورة النّحل (الآيتين: 58-59).

[3]- نبيهة قارة: الفلسفة والتّأويل، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 1998، ص76-77.

[4]- المرجع نفسه، ص76.

شرسة ومتطرّفة، كالعنف الجسديّ واللّفظيّ، والقهر النّفسي، وما يتّخذه من صور وتمثيلات بدائيّة، تصوّر الأنثى كائنا سلبيّا في كلّ شيء؛ فالرّجل دائما هو الفاعل، والمرأة هي المفعول به.

وهكذا تنشأ البنت في هذه المجتمعات، وهي تشعُر بالحرج والخوف من جسدها، وكأنّها تحمل قنبلة مفخّخة جاهزة للانفجار في أيّة لحظة، وبذلك لا يكون تركيزها إلّا على جسدها، كما تكون مشاركتها في شؤون الحياة الأخرى سلبيّة وضئيلة جدّا؛ ما دام قد حدّد لها المجتمع الذّكوريّ –مسبقا– دورها في تلبية رغباته، وإنجاب الأطفال وتربيتهم لا أكثر. وإن هي حاولت أن تحقّق ذاتها، بأن تتعلّم وتشتغل في ميادين أخرى خارج المنزل، فإنّ هذا المجتمع سوف يثور عليها، ويعتبرها حالة شاذّة وخارجة عن القانون والعادة، ويجب وضع حدّ لها، وهذا هو بالضّبط ما تعرّضت له والدة "زين": « **هند المسكينة كانت تنشر باسم مستعار وكنتُ المعجب الأوّل بها. وبعد زواجنا منعتُها من النّشر بالحسنى تارة، وبالإلهاء أو الرّفض الصّريح تارة أخرى، اضطررتها لأن تصير أديبة شفهيّة، لا يعرف فضلها إلّا الّذين عرفوا مجلسها ومسّهم طيبها وسحر بيانها. يا لِخجلي من روحها! (...) كلّهم وعى جمال روحها، أمّا أنا فلم أعد أرى فيها إلّا رحِمًا أريد منه أن يُنجب لي صبيّا. ما زلت أذكر قلقي يوم ولدت زين. لم أكن قلقا على حياتها قدر قلقي مِنْ أن تنجِب بنتًا! صارت تتوجّع محمومة بعد ولادتها العسيرة، وأنا أتوجّع بخيبة الأمل لأنّها أنجبت لي نصف زين العابدين** »[1].

فكيف بهذا المجتمع الّذي تعوّد على المرأة الخانعة والدّاجنة، أن يتقبّل المرأة المفكّرة والمثقّفة؟ « **لم أكن أحبّ هند لتدخّلها في شأن بناتي، وإرغامها لي على إرسالهنّ(...) إلى مدرسة "خديجة الكبرى"(...) أسوة بلؤي ودريد. (...) رغم كلّ ما ترتّب على حضور هند في أسرتنا لم أنقم عليها شخصيّا، فأنا أكرههنّ كلّهنّ، وأكره جنسهنّ، فهنّ شرّ مستطير، ويزداد خطرهنّ حين يتعلّمن مثل زوجة أخي هند الّتي كاد حضورها يفسد حياتنا**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص12– 13.

السّاكنة الهادئة في "زقاق الياسمين"»[1]. إذ يعبّر هذا المقطع السّردي عن قمّة الوأد النّفسي الّذي تتعرّض له المرأة من طرف المجتمع، الّذي لم يكتف باحتقارها، بل إنّه قد حرص حرصا شديدا على إبقائها في حالة من العمى والجهل. فالتّعليم حكر على الذّكور فقط.

إنّ هذا الفكر المتحجّر والمتحيّز في آن، هو ما جعل إسهام المرأة في مثل هذه المجتمعات ضئيلا جدّا، ومحدودا مقارنة بالمجتمعات المتحضّرة، الّتي تولي عناية فائقة بالطّاقات الفرديّة لاسيما منها عند المرأة، فـ« **الهدف من تحرير المرأة هو إطلاق إمكانيّاتها الفكريّة جميعا من أجل إثراء المجتمع فكريّا، وإثراء حياة وشخصية النّساء بالعمل المنتج، والمشاركة في تطوير المجتمع؛ أي أنّها قضيّة حرّيّة فكريّة للنّساء من أجل العمل الخلّاق، وفي ظلّ المساواة الكاملة بين الجنسيْن، وليست مجرّد حرّيّة جنسيّة من أجل قتل الفراغ والملل، وامتصاص الطّاقة المعطّلة** »[2]، وهذا هو بالضّبط ما وعته "زين" منذ طفولتها؛ فنشأتها يتيمة في بيئة شاميّة معتّقة، مع ما كان والدُها "أمجد" يُحضِرُه لها من كتب تراثيّة وعالميّة، جعلتها تكْبُر قبل أوانها، وتسبق سنّها، إضافة إلى ما كانت تحسّه من غموض كلّما ذُكر اسم والدتها "هند": « **حين ضبطني لؤي أسترق النّظر إلى مذكّرات عامر كما ضبطته مرّة ويده في حقيبة عمّتنا بوران، لماذا زجرني بقوله: "خرج العفريت من أمّك وتلبّسك"؟ ما هو هذا العفريت الّذي غادر أمي إليّ، والّذي أسمع عمّتي بوران منذ طفولتي تُشير إليه حين أسترق السّمع خلسة إلى أحاديث الكبار؟** »[3] ، فهذه الطّفلة قد أحسّت بالظّلم والاضطهاد ليس فقط لكونها يتيمة، بل لكونها أنثى، وهذا ما جعلها تلجأ إلى الكتابة في دفترها السرّيّ- أسرار مراهقة تصنع نفسها- والّذي كانت تُخفيه عن الجميع، وهي ترتجف خوفا كلّما تصوّرت أنّه قد يقع بين يديْ أحدهم: « **أخاف من أن يقرأ أحدٌ حرفا أخطّه. أخفي دفتر مذكّراتي تحت فراشي. أمّا يوم الأربعاء الخاصّ بالغسيل، فإنّني أخفيه قبل ذهابي إلى المدرسة داخل خزانة**

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص288.

[2]- نوال السّعداوي: الأنثى هي الأصل، ص152.

[3]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص433.

ثيابي(...). دوما كنت خائفة(...) خائفة من عمّتي بوران ومن لؤي ودريد وغيرهما، ومن معلّمة خانم.. خائفة من كلّ ما أعرفه وما أجهله..خائفة من خيبة أبي بي إذا فشلت في دراسة الطّبّ..وخائفة على من أحبّ من الموت..وخائفة من نفسي إذا سألتها ماذا تريد، فهي لا تعرف شيئا غير أنّها خائفة وجبانة يقتلها الخجل وتتصبّب عرقا إذا حلمت بأنّها تقف على المنبر مثل عزيزة هارون* تقرأ قصائدها. لشدّة خوفي لا أجرؤ حتّى على الحلم »[1]. يعبّر هذا المقطع، عن ذلك الضّغط النّفسيّ الّذي أصبحت تعيشه الطّفلة "زين"؛ فهي خائفة من كلّ شيء حتّى من مجرّد الحلُم، ما دامت قد أدركت أنّ لديها ميولات، ورغبات لا تتناسب مع قوانين القبيلة الّتي تنتمي إليها، وذلك هو مصدر خوفها؛ فكلّ من حولها يعتبر المرأة عورة: جسدها أو صوتها أو فكرها بل وحتّى اسمُها كلّه عورة. ولكنّ فضول "زين" كان أكبر من أن يتوقّف عند هذا الحدّ، فبعد تردّد طويل وتفكير عميق، قرّرت "زين" أن تتحدّى هشاشتها كأنثى، وأن تقتحم عالم الذّكور بكلّ إرادة وعزيمة؛ فكانت البداية برفضها القيام بأعمال البيت والمطبخ، كبقيّة البنات في زقاق الياسمين، وها هي ذي تتحدّى تعليمات عمّتها "بوران" في المطبخ، قائلة لها: « **لا أريد أن أتعلّم المكدوس. لا أريد أن أشارك في كبكبة أقراص الكبّة وغسل "الكروش" و"الأبوات" وحشوها، وحفر الكوسا. قاطعتها عمّتها بوران، وقالت لها نصف مداعبة: لن يتزوّج منك أحد. زين تشاكس: لا أريد أن يتزوّج منّي أحد..**»[2]؛ ففي مثل هذه المجتمعات، تُعوَّد الفتيات منذ صِغَرِهنّ على أعمال البيت من طبخ وغسيل وغيرها، على حساب أيّ شيء آخر، كالدّراسة مثلا، وفي الحقيقة، ليس في هذه

---

*- عزيزة هارون (1923-1986): شاعرة سوريّة، غلب على شعرها الطّابع الرّومانسيّ الوجداني، ولدت بمدينة اللّاذقيّة السّوريّة، وبها تلقّت تعليمها الابتدائي، والثّانوي، أمّا التّعليم العالي فلم تتح لها الفرصة لمواصلته، فاستمدّت ثقافتها من قراءاتها الشّخصيّة للدّواوين الشّعريّة التّراثيّة والمعاصرة، فاكتسبت ملكة نظم الشّعر، إذ بدأت في نشر أشعارها مع بداية الأربعينيّات، في مجلّة الصّباح الأدبيّة الدّمشقيّة، ثمّ في مجلّة التّمدّن الإسلامي، ومجلّة أصداء...إلخ. كما شاركت في العديد من المهرجانات بالإضافة إلى اشتغالها بالإذاعة السّوريّة. توفّيت إثر مرضها المفاجئ بأحد المستشفيات في دمشق، وقد خلّفت للقارئ ديوانا شعريّا بعنوان "ديوان عزيزة هارون" الّذي صدر بعد وفاتها. ينظر: http://www.khayma.com/salehzayadneh/poets/azizah_haroon/azizah_haroon_seerah.htm سبتمبر/2018.

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص388.

[2]- المصدر نفسه، ص248-249.

العادات ما يعيبها، سوى أنّها تضع الفتاة دائما وباستمرار أمام مصير مجهول ينتظرها: "إذا لم تفعلي كذا فلن يتزوّج منك أحد"، فتنشأ الفتاة مسلوبة الكيان؛ فهي لا تتعلّم شيئا من أجل ذاتها هي، أو من أجل المجتمع ككل، وإنّما من أجل الزّواج، حتّى يُصبح الزّواج –بالنّسبة لها– غاية في حدّ ذاته، لا وسيلة من أجل راحة الطّرفين وسكونهما، أو من أجل تعمير الأرض، وحفظ النّسل، بل وحتّى تبادل الخبرات بين الطّرفيْن، ولما لا !.

وفي المقابل تعلّمت "زين" أشياء كثيرة تخصّ الذّكور، كالسّباحة والقفز والجري والصّيد، وقرّرت أن تمارس حريّتها على أوسع نطاق ممكن، فيوم وبّختها عمّتها "بوران" لأنّها تأخّرت عن العودة إلى المنزل أجابت "زين": «**مزقزقة بسعادة: كنت في"المظاهرة"...شاهدت مظاهرة أعجبتني أهدافُها فمشيت فيها. نسيت نفسي. آسفة لأنّني أثرت قلقكم. ازداد صوت بوران ارتفاعا: "مظاهرة"؟ منذ متى تشترِك الحريم في المظاهرات مع الرّجال بدون وليّ أمرهنّ؟ لا يَفتُر حماسُ زين: لم أكن مع الرّجال. كنّا مجموعة من المواطنين نساءً ورجالاً، ولم ألتفت إلى نسبة الرّجال فيها... ثمّة أشياء أخرى في الدّنيا غيرُ الرّجال. أنا مواطنة أيضا لا مجرّد حُرمة** »[1].

وهكذا، عبّرت الكاتبة من خلال بطلتها "زين الخيّال" عن موقفها الرّافض لتشييء المرأة، وسجنها داخل حدود جسدها، فهي تطالب بالمساواة الكاملة بينها وبين الرّجل، لاسيما منها الحقّ في التّعبير عن الرّأي بكلّ حريّة واستقلاليّة، وقد عبّرت عن ذلك صراحة ودونما مواربة، قاصدة إلى تغيير ذلك الفكر القاهر المتحجّر الّذي سجن المرأة في إطار ضيّق جدًا هو جسدها، واعتبر كلّ ما فيه أو ما يصدر عنه "عورة"، فـ"زين" لم تتمرّد هكذا دون أيّ سبب، وإنّما دفعها إلى ذلك ما دفعها، فهي تذكر جيّدا ذلك اليوم الّذي أمسك فيه عمّها "عبد الفتّاح" بتلك القطّة الأمّ، وهي تداعبها: « **حين انقضّ عبد الفتّاح فجأة، وانتزعها من تحت أصابعها الصّغيرة، ممسكا بها من ذنبها، وصار يلوّح بها في الفضاء بحركة دائريّة، وهي تموء معولة، ثمّ أفلتها فطارت عن الشّرفة إلى**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص439.

النّهر.. وقال كمن يُطلِق دعابة، وهو ينظُر إلى زوجته الحامل، وبطنِها الّذي تكوّر: هذا عقاب القطّة الّتي تلد البنات. ومن غاية المجد والمكرمات.. بقاء البنين وموت البنات. »[1].

فقد ساد الاعتقاد لردح من الزّمن بأنّ المرأة هي المسؤولة عن جنس المولود إلى أن أبطله العلم، فقد تحدّى العلم هذه التّرهات، وأثبت أخيرا أنّ الرّجل هو المسؤول، وفي ذلك حكمة بالغة أرادها المولى –عزّ وجلّ – لأنّه وحده يعلم ما كان سيلحق بهذه المرأة لو أنّها كانت هي المسؤولة عن جنس المولود، وليس العكس، إذن، فقد أراد المولى –عزّ وجل– بكشف هذه الحقيقة، الحدّ من تسلّط هذا الرّجل وطُغيانه، ما دام قد غفل عن آيات الذّكر الحكيم، وعن قوله تعالى: **{لِلَّهِ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِۚ يَخْلُقُ مَا يَشَآءُۚ يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ إِنَٰثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَآءُ ٱلذُّكُورَ (49)}**[2]، بل إنّنا نلحظ اليوم، وعلى الرّغم ممّا أثبته العلم، أنّ المرأة وحدها هي من تتحمّل المسؤوليّة عندما يكون المولود بنتا، وكأنّ الجهل قد قطع على نفسه عهدا بأن يستمرّ في هذه المجتمعات، وأن يحطّم ما قد بناه العلم، وما وصل إليه، ممّا يدل على قوّة تأثير الأنساق الثّقافيّة الموروثة. فكيف بهذه المرأة وهذه الأنثى أن لا تتمرّد، وأن لا تُعلن العصيان والثّورة؟!. فقد أراد "عبد الفتّاح" من خلال تصرّفه مع القطّة أن يبعث برسالة تهديد إلى زوجته "فلك" الحامل حتّى لا تجرؤ على إنجاب بنت أخرى، لأنّ لديه أربع بنات (حميدة ومطيعة وخزامى وفضيلة) ولؤيٌّ واحدٌ، وقد سمع من الخالة "أم موفّق" أنّ هذه القطّة لا تلد إلّا الإناث. إذ تتحصّر عليها "بوران" وهي تتحدّث مع "أمّ موفق": «**صبيّ واحد على أربع بنات قليل. إنّه مصمّم على أن تظلّ فلك تحمل كلّ سنة حتّى تنجب صبيّا آخر على الأقل.**

– بنت أم صبيّ غيرُ مهم. المهمّ أن تنتهي الولادة بـ"خلاص وخلقة مثل النّاس".

– كلّنا نقول ذلك، لكنّنا في قرارة أنفُسنا نفضّل إنجاب الصّبيان. – البنت أفضل لأمّها وأكثرُ حنانًا..

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص84-85.

[2]– سورة الشّورى (الآية: 49).

– صحيح ولكنّ ولادتها غصّة وعقصه.. هل نسيتِ كم بكيت يوم ولدت فلك ابنتها الأخيرة مُطيعة، يوم ضربوا القنبلة الذريّة على هيروشيما في آب اللّهاب؟

– حرُّ جهنّم هبّ في ذلك اليوم من ولادة البنت أكثر من القنبلة الذريّة. هكذا قال عبد االفتّاح لأمّها...»[1]، نلاحظ من خلال موقف "بوران"، كيف أنّ الذّات الأنثويّة قد أصبحت بفعل الاضطهاد الممارس عليها في هذه المجتمعات، تلعن ذاتها بذاتها، بل ووصلت إلى حالة من احتقار الذّات لنفسها. وهذا الخضوع وهذه السلبيّة لا يولدان مع الأنثى وإنّما يتولّدان لديها من أثر الاضطهاد الاجتماعي. وهذا ممّا يؤثر سلبا على شخصها، وفكرها، وعطائها كفرد في هذا المجتمع، فهي هامشيّة دونيّة وغيرُ مرغوب فيها، يتملّكها إحساس دائم بالذّنب والنّقصان.

بل إنّ هذا المجتمع وحتّى يتقبّل الأنثى، فإنّه يشترط عليها أن تكون باهرة الجمال، أو أن تعوّض عن ذلك بأن تحسِن الصّنائع كلّها، من حرف البيت إلى بعض المواهِب الأخرى، وكلّ ذلك من أجل كسب رضى الرّجل، وإرضاء غروره، وذلك ما يتّضح لنا من خلال هذا المقطع: « **أحاطت بزين بنات عمّها وعمّتيْها وهي تغمُرُهن بنظرات المحبّة والدّفء، كنّ باهرات الجمال طويلات القامة، والشّعر كستنائي مشقّر، بيضاوات، ملوّنات العيون بالأخضر والأزرق، رشيقات، وزين قصيرة القامة، نحيلة، داكنة السّمرة ولا تعوّض عن ذلك بمهارات كتلك الّتي تسحر"المجلس العائلي" في "اللّيوان": فضيلة تعزف على العود، وحميدة ترقص بقدّ ميّاس، ومُطيعة تنشِدُ موّالا أندلُسيّا، والصّغيرة هزار تتعلّم "الهزّ" من أختها وتُضحِك الجميع...»**[2] فذلك الإحساس بالنّقص والهامشيّة جعل المرأة تسعى لتعويضه بأمور أخرى كالرّقص والغناء. و« **هكذا كانت المرأة القبائليّة الشّابّة تستدخل المبادئ الجوهريّة لفنّ العيش أنثويّا، وللهيئة الحسنة جسديّا وأخلاقيّا غير منفصلين. وأن تعلّم**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص54–55.

[2]– المصدر نفسه، ص400.

اللّبس واختيار مختلف الألبسة المناسبة لمختلف حالاتها المتعاقبة: طفلة صغيرة، وعذراء بالغة، وزوجة، وربّة عائلة. وأن تكسب شيئا فشيئا بالمحاكاة اللّاواعية بقدر الطّاعة العلنيّة على الطّريقة الأفضل لربط حزامها أو شعرها، وتحريك أو تثبيت هذا الجزء أو ذاك من جسدها في السّير، أو عرض الوجه، أو تصويب النّظر. »[1]

ووسط هذا المناخ نشأت "زين"، كما نشأت غيرُها من الفتيات في مثل هذه المجتمعات التّقليديّة، وهي تعاني من تقريع عمّتها "بوران" باستمرار « **سمراء مثلُك يجب أن تعوّض عن كونها "جلدة وعظمة" بالشّطارة في أعمال البيت،...هل رأيتِ رجلا يرضى بالزّواج من واحدة مناكِدة مثلك حتّى ولو كانت جميلة؟ وتابعت كلامها هامسة لماوية: إذا رضي بالزّواج منها لثرائها، سيقول لها كلّ ليلة: "قومي لننام يا قفّة العظام، ويا حسرة قلبي على البيض الملظلظين السِّمان** »[2] ؛ فالفتاة ومنذ أن تنشأ في مثل هذه المجتمعات، وهي تعيش على هاجس اسمه الزّواج، حتّى إنّ "أمجد" والدُ "زين"، وبحكم تعلّمه وتخرّجه من الجامعات الغربيّة، وبالضّبط من فرنسا، وقضائه فترة طويلة من حياته وسط مجتمع متحرّر من كلّ القيود، صار يعيش صراعا داخليّا عنيفا، فهو حائر كيف يوفّق بين ما درسه في الغرب، وبين إيمانه العميق بقيم مجتمعه الّتي نشأ في أحضانها، وقد أصبح فردًا يؤمن بالحريّة، وينشد التّحرّر، فكيف سيربّي ابنته "زين": « **لطالما وسوس لي الصّمت المكهرب لأمّي، وصوت شقيقتي بوران، وشقيقي عبد الفتّاح بذلك، ولكنّ كلّ ما في قاعي كان يومئ صوب طريقة أخرى في التّعامل مع ابنتي(...) تختلِف تماما عمّا يرتئيه شقيقي الّذي عاد منذ شفائه من المرض إلى الغرق بين أنواله وحريره وبروكاره، وعاد إلى كره النّساء رغم فرحته ببناته اللّواتي أنعشن معمله؛ فيُراقبهنّ وهنّ يعملن كالدّيك، ويربض على صدر فلك زوجته الصّابرة، والأخرى الرّاقصة الّتي تزوّجها سرّا من ملهى "السّريانا" على سنّة الله ورسوله بعدما تحجّبت، لكنّه يسيء معاملتها، ويضربُها كلّ ليلة – كما اعترف لي– كعقاب إلهي، ولا يقوى**

[1]- بيار بورديو: الهيمنة الذّكوريّة، ص51.

[2]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص249.

على فُراقها في آن..(...) شقيقي لم ير النّساء مثلي في دنيا الله الواسعة، وهنّ يُشاركن الرّجال في العمل بشرف، حتّى صار منظرُهنّ هناك مألوفا، وصار الجنس واحِدًا من هواجس الدّنيا، لا "الهاجس الأوحد والمحرّك الأوّل للتّاريخ، والانقلابات العسكريّة الفرويديّة الجذور...»[1] . فقد وقف "أمجد" حائرا أمام الكيفيّة المناسبة الّتي سيربّي بها ابنته "زين"؛ لأنّه هو بحدّ ذاته لم يعد يستسيغ تلك العادات والتّقاليد الدّمشقيّة العتيقة، وتلك القيود المفروضة على حريّة الأفراد في مثل هذه المجتمعات: «... **فماذا أفعل وقد ربّيتُها بنفسي على الحرّيّة كما لو كانت صبيّا؟ وكيف أروّضُها، وأنا الّذي حملت إليها بيدي كتب الدّنيا الجميلة وآدابها، وكلّها يعلّمها الصّدق والحرّيّة؟ وما الّذي يُمكن أن أفعله الآن لأعلّم مراهقة متأجّجة مثلها الفارق بين الحرّيّة والفوضى، وبين الحرّيّة وإيذاء الذّات؟ أم تُراها ستكتشف الدّرب على هدى ما تعلّمته وقرأته، أم أنّ المرء لا يتعلّم الحياة بالمراسلة بل بالممارسة؟ فهل أتركها تتعلّم من أخطائها في مجتمع لا يغفِر للمرأة خطأً واحدًا ويُريدُها، ولكن بلا خبرة؟ وكيف؟...كيف يستطيع أبٌ مثلي أن يُطلِق سراح ابنته الصّبيّة في مجتمع الشّائعات، والألسُن الشّبيهة بالسّياط لتكوّن ذاتها حقّا، وقد تنجح وتعطي، وقد تفشل فيكون العقاب؟...»**[2].

وتتّضح لنا مدى هيمنة هذا النّسق، وتمكّنه من أفراد المجتمع كبارًا وصغارًا، من خلال ذلك الموقف الّذي اتّخذه الأولاد الصّغار من أبناء أعمام "زين"، وهم: "لؤي" و"دريد"، والصّغير "وضّاح"، حينما قرّروا معاقبتها على نشر صورتها مع تلك المحاولة القصصيّة في جريدة النّقّاد في ركن بريد القرّاء، بعدما علمت أنّ أمّها "هند" كانت تنشرُ تحت اسم مستعار في مجتمع شعاره "ماذا سيقول النّاس عنّا؟". وهكذا، قرّرت "زين" أن تتحدّاهم، في حين قرّر الأولاد الانتقام منها وردعها، قال "لؤي": « **إنّها بنت مغرورة، يجب وضع حدّ لها، خصوصا وأنّها تمشي في درب توسّخ سمعة الأسرة: كيف ينشرون اسمها في بريد القرّاء. في جريدة "النّقّاد" وصورتها، وقصّة قصيرة**

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص438.

[2]- المصدر نفسه، ص441.

بقلمها، كلّها حُبٌّ وهُيام وغرام؟ لقد شاهدت الصّحيفة مصادفة عند الحلّاق. ولو عرف بذلك والدي ولو لم يكن مريضا لذبحها »[1]. وعليه، فقد نجت "زين" بفعلتها من عقاب الكبار، وعلى رأسهم عمّها "عبد الفتّاح"، ولكنّها لم تنج من عقاب الصّغار، والّذين على براءتهم اكتفوا بالتّهديد؛ فقاموا بذبح البومة الّتي تحبّها "زين"، ثمّ قاموا بوضعها تحت وسادتها كإنذار لها، لأنّهم قد اعتبروا ما قامت به "زين" تلطيخا لسمعة العائلة، ولا يجب السّكوت عليه، وما دام الوالد-العمّ عبد الفتّاح- مريضا فإنّهم سيتكفّلون بالمهمّة بدلا عنه: «**قال ابن عمّها لؤي بصوت امتزج فيه حبّ الامتلاك بالكراهيّة في غيمة مظلمة مكهربة من الوعيد والشّهوات: عودي عن هذه الدّرب يا ابنة عمّي. تعرفين محبّتك في قلبي، ولكنّني لن أسمح لك أنا ودريد وابن عمّك وضاح بتلطيخ شرف الأسرة. أليس كذلك يا وضّاح؟ فأجاب الصّبيّ بحماس أذهل زين: بالتّأكيد لن نسمح لها. ولو غسلنا العار بالدّمّ** »[2].

فهذه المجتمعات ومثلما أنشأت فتياتها على الخضوع والانصياع، فقد أنشأت ذكورها على حبّ التّملّك والتّسلّط والتّباهي بالفحولة المزعومة على إناث الأسرة. وعليه، فـ« **حقيقة الفروق القائمة بين الرّجل والمرأة ليس مردّها العامل البيولوجيّ أو الطّبيعيّ، بل مرجعها العامل الاجتماعيّ والثّقافيّ** »[3].

ولئن كانت هناك فروق حقيقيّة بين المرأة والرّجل فهي تلك الّتي أقرّها الإسلام، وأثبتها المولى -عزّ وجلّ- في محكم تنزيله، فمن عدله وحكمته سبحانه، أن جعل الصّفات البيولوجيّة لكلا الجنسيْن تتناسب مع الدّور المحدّد لكلّ منهما، ممّا يثبت قطعا وجوب التّعاون فيما بينهما بعيدا عن كلّ تحيّز جنسيّ.

[1]- غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص481.

[2]- المصدر نفسه، ص486.

[3]- برهومة عيسى: اللّغة والجنس (حفريّات لغويّة في الذّكورة والأنوثة)، ص44.

1-2- حصار الجسد/ تشيـــيء المرأة:

يُرجع الدّارسون والباحثون أسباب المكانة المنحطّة الّتي خصّ بها الرّجل المرأة إلى عصور غابرة جدّا، فقد كان قدماء اليونان يقولون: « **المرأة لا شيء مجرّد رحم** »[1]. فبعد أن كانت المجتمعات البشريّة في أقدم العصور أموميّة (ماتريارکي/ Matriarche)؛ أي « **تسيطر عليها الأنثى أو الأمّهات، وكانت الآلهة إناثا، وكان التّنظيم الاجتماعي ذاته يتّصف بالأنثويّة، أي بالرّقّة والوئام والاستدارة (الّتي تشبه نهود الإناث وعضو التّأنيث)** »[2]، انتقلت هذه المجتمعات إلى مرحلة جديدة؛ أي أنّها تحوّلت إلى مجتمعات ذكوريّة أبويّة (بطريكيّة/ Patriarchie)؛ أين « **سيطر الذّكور وأسّسوا مجتمعا مبنيّا على الصّراع والسّلاح (الّذي يشبه عضو التّذكير) وعلى الغزو (الّذي يشبه اقتحام الذّكر للأنثى). بل إنّ كلّ التّاريخ أصبح يدور حول مركز واحد هو: الرّجل –عضو التّذكير– السّلطة –الإله الذّكر –الأب – وهذه هي المجتمعات الأبويّة البطريكيّة** »[3].

وهكذا، بسط الذّكور سيطرتهم على الأسرة والمجتمع ومختلف المراكز. وتمّ إبعاد الأنثى عن أداء مختلف الأدوار الرّئيسيّة، لتسند لها بقيّة الأدوار الثّانويّة. وقد كان ذلك بالضّبط منذ أن اكتشف الإنسان نشاط الصّيد ثمّ الزّراعة؛ فبينما انشغل الرّجل بالصّيد وخدمة الأرض وحِيازتها، اضطرت المرأة إلى المكوث بالبيت إلى جانب الأولاد لرعايتهم. ولأنّ الرّجل قد صار هو مصدر الرّزق بالنّسبة لها وللأولاد، فقد أصبح خضوعها إلى سلطته أمرا لا مفرّ منه، ومع ما منحه نشاط الزّراعة للحياة من استقرار، تحوّل النّظام السّائد آنذاك إلى نظام أبويّ؛ بحيث صار كلّ رجل يحوز قطعة أرض، ويقيم عليها مع المرأة الّتي ينجب معها الأولاد، والّتي تصير هي وأبناؤها ملكا له، ما دام يقوم –هو– برعايتها ورعاية صغارها وينفق عليهم؛ أي صار الأبناء يُنسبون إلى الأب بدل الأم؛ فـ«**حين حلّ**

---

[1] - « The old Latin saying ''Tota Mulier in Utero''(Women is nothing but a Womb), Raman Selden and others, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Pearson Longman, Great Britain, Fifth edition, 2005, p121.

[2] – عبد الوهاب المسيري: العلمانيّة الجزئيّة العلمانيّة الشّاملة، دار الشّروق، القاهرة–مصر، مج1، ط1، 2002، ص327.

[3] – المرجع نفسه، ص نفسها.

النّظام الأبويّ، أخذ الذّكر يتمسّك بذرّيّته. ولمّا لم يكن بالإمكان إهمال كلّ دور للأم في التّوالد، فقد اعتبر أنّها تحمل وتغذّي البذرة الحيّة الّتي يقذفها الأب فقط »[1].

ومنذ ذلك الحين اعتبرت المرأة أدنى مكانة من الرّجل، كما اعتبر عملها ثانويّا بالنّسبة إلى ما يقوم به الرّجل. وحتّى الأبناء الّذين ارتفعت مكانتهم في المجتمع الزّراعيّ، لأنّهم يُستغلّون كأيد عاملة في خدمة الأرض وزراعتها، صاروا يُنسبون إلى الأب، وصارت الأمّ بذلك فردا مستهلكا في مقابل الرّجل المنتج، كما انحصر عملها في حيّز ضيّق جدّا هو البيت، وفقدت حقّها بالعمل في الخارج، والّذي احتكره الرّجل لنفسه، بل واتّخذ منه وسيلة لإخضاع المرأة وإذلالها، وهذا ما وصفه "إنجلز" بـ"هزيمة النّساء الكبرى"[2].

وعموما، فإنّ النّظرة إلى المرأة تتشابه في كلّ العالم، وهي نظرة انتقاص واحتقار من قبل الرّجل، حتّى وإن اختلفت من حيث تطوُّرُها من مكان لآخر، بحسب الظّروف والأوضاع الاجتماعيّة والاقتصاديّة خصوصا. ونحن اليوم، ومنذ عقود من الزّمن، نشهد تحوّلات خطيرة في المجتمعات الغربيّة، والّتي ألقت بظلالها، وتأثيراتها على المجتمعات العربيّة. أين صار يتمّ استغلال جسد المرأة في صناعة الإعلانات « **لتصعيد الرّغبات الاستهلاكيّة عند كلّ من الرّجل والمرأة، وتُعِيدُ إنتاج صورة المرأة باعتبارها جسدا مادّيّا محضا، موضوعا للرّغبة المادّيّة المباشرة**»[3]. فالمجتمع بجميع أفراده ممّن يمثّلون الرّجل: أبا وأخا وزوجا وابنا، كلّهم يمارسون تسلّطهم على المرأة، ويكرّسون نظرتهم الدّونية إليها عن طريق (تشييئها)، واختزال وجودها في حفنة من الصّفات الجسديّة المحسوسة؛ فهي بالنّسبة لهم مجرّد جسد يفيض بالوظائف البيولوجيّة لا أكثر.

ففي "فسيفساء التّمرّد"، أصبحت "زين الخيّال" شديدة الحساسيّة، تشعر بالضّعف والهشاشة بعد خضوعها لعمليّة الإجهاض، ولكنّها تحاول أن تلملم نفسها حتّى في أصعب اللّحظات. ففي اليوم التّالي الّذي قرّرت فيه

[1]- سيمون دو بوفوار: الجنس الأخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة، ص16.

[2]- ينظر: صالح مفقودة: المرأة في الرّواية الجزائريّة، الصّندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثّقافة، ط2، 2009، ص(12-15).

[3]- عبد الوهاب المسيري: العلمانيّة الجزئيّة العلمانيّة الشّاملة، ص336.

مصارحة "وسيم" برغبتها في الطّلاق منه، وبعد عراك طويل بينهما، حملها بالسّيارة وانطلق بها كالمجنون، لأنّها قد هزّت كبرياءه أو بالأحرى فحولته (ورجولته)، وتجرّأت على المبادرة بطلب الطّلاق، ولكن لا بأس لو كان العكس، لا بأس أن يهتزّ كيانها "هي"، ولا بأس أن تتكسّر مشاعرها كما تتكسّر القوارير، وهي في كلّ الأحوال ستقول له: "طلّقني" ولن تقول له "أنت طالق". فعندما أوصلها إلى مكتب والدها المحامي الكبير"أمجد الخيّال"، شعرت "زين" بأنّها مجرّد سلعة جاء "وسيم" لكي يسلّمها إلى صاحبها "والدها أمجد"، بعدما أدرك أنّها لم تعد صالحة للاستعمال: « **سمعت صوته بوضوح، وهو يقول: جئت لأسلّمك ابنتك. انفجرت كلمة "أسلّمك" من جديد داخل رأسها ! (يسلّمني كما لو أنيّ بضاعة كاسدة يردّها للبائع!). أجابه أمجد الخيّال: تعيدها إليّ "ليمونة معصورة" ! وأيضا انفجرت الكلمة داخل رأس زين كقنبلة. (ليمونة معصورة)؟ نعم فقدت الكثير من وزني، وأجهضت بالأمس لكنّي إنسانة ولست ليمونة تعصر مرّة واحدة. أحدهما يريد تسليمي للآخر كبضاعة، والآخر يجد البضاعة لم تعد صالحة للاستعمال...**»[1]. وهكذا يتعاون المجتمع الذّكوريّ على ظلم المرأة وإشعارها بالنّقص، كلّما أتيحت له الفرصة لذلك، فهي بضاعة كغيرها من البضائع، إمّا أن تكون لها مواصفات مقبولة، وإمّا أن تتحوّل إلى بضاعة كاسدة.

وفي "ليلة المليار"، تتحوّل "دنيا ثابت" من رسّامة متحدّية، مقبلة على الحياة، إلى لعبة حقيرة بيد زوجها "نديم الغفير"، وسيّده "رغيد الزّهران": « **ها أنا أركض في السّباق...نديم يركض...رغيد يركض...**(...) **يُحدّثني نديم وهو راكض كالمجنون. يُصدِر الأوامر..خمسة ضيوف على العشاء "الأنتيم"، واحرصي على دعوة الرّاقصة فلانة. ضيف على العشاء واحرصي على إحضار "الشّاعرة" فلانة فهو معجب بغنائها ورقصها. بدّلي ثوبك. قُصّي شعرك. ارتدي الفراء. الخاتم الماسيّ. العقد المذهّب. أُركُضِي بسرعة. حاضر. أركض. أشتهي أن نجلس لحظة لنتحدّث. أرجوك هل نستطيع أن نتبادل قبلة إلى جانب الطّريق. أن أحدّثك شيئا**

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص46.

عن قلبي وروحي وحيرتي؟...يصرخ بي: ذهب..لا شيء غير الذّهب...سباق ..أسرعي...وأسرعت وأسرع...وذهب مع الذّهب »[1]. فقد أثارت "دنيا" فضول "نديم" في أوّل لقاء بينهما، ممّا جعله يفعل المستحيل للحصول عليها، حتّى يعيدها ككلّ النّساء امرأة عاديّة، خاضعة له ولأوامره فقط. وهكذا أصبحت "دنيا" مجرّد دمية في يد "نديم" وسيّده "رغيد" يحرّكانها كيفما يشاءان « **تدور دنيا بين ضيوفها (ضيوفي أم ضيوف زوجي الّذي وقته أموال، ولن يضيّع دقائق منها في تحيّتي وسؤالي عن أوجاع روحي، وإنّما سيذهب من الطّائرة إلى فراشه مرورا بحفل الكوكتيل الّذي يراني فيه عرضا كأيّ مدعوّ آخر غريب »**[2].

وتردّ الكاتبة على هذا النّسق من خلال شخصية "كفى" المتهوّرة، ابنة الطّبقة البورجوازيّة، حين تصوّر لنا كلّ الرّجال الّذين ضاجعتهم وهم عاجزون عن إشباعها، ذلك أنّها كلّما ضاجعت رجلا ازدادت اشتعالا؛ فهي لم تقنع مع "نديم" ولا مع "رغيد" ولا مع "عادل" ولا مع "صقر" !؟؟..فإنّها تقرّر تشييء الرّجل مثلما ظلّ هو (يُشيّئُها) عبر العصور، ويكرّس قيمه الفحوليّة في الشّعر وفي غيره، قائلة في جملة ثقافيّة مثيرة: « **غدا "ليلة المليار"...غدا ألتقي بعشرات، بل بمئات من أصحاب الملايين..إنّها فرصتي للخروج من بيروت إلى الأبد..غدا أرسّخ "مجدي" ويصير في مقدوري الإقرار علنا، وليس أمام نفسي فقط، بأنّ عادل ونديم وصقر وخليل ورغيد، كلّها أسماء متشابهة لرجل واحد لا يضايقني أن يبدّل أجساده، وأسماءه، وأقنعته، وأساليبه ما دام قادرا على رعايتي بالرّفاهيّة والمال والأمان وفاكهة المتعة..**» [3].

ونجد بأنّ الكاتبة لم تقع في فخّ النّسق كما هو ظاهر؛ ذلك أنّ تقمّص المرأة لأدوار الرّجل الفحوليّة معناه تكريس سطوة النّسق أكثر، وهذا ممّا يزيد من إعلاء قيم الفحولة، وفي المقابل تهميش صورة المرأة أكثر وتشييئها؛ لذا تعمّدت الكاتبة أن تطرح هذه القضيّة على مستوى شخصية ذات انتماء بورجوازيّ لطالما انتقدته، وثارت

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص479-480.

[2]- المصدر نفسه، ص44.

[3]- المصدر نفسه، ص446.

عليه. فـ"كفى" وعلى اعترافها بمسارها الخاطئ، فإنّها قد اختارت القيم المادّيّة على حساب القيم الرّوحيّة. هذا الاعتراف الّذي طغى عليه الإحساس بالعظمة، المتأتيّة من انتمائها البورجوازي، الممزوج بغرور البشرة البيضاء، فهي لا تعني للرّجال أكثر من جسد أبيض ممتلئ، وعينان زرقاوان، وشعر كستنائي...إلخ: « **لن يرغمني أحد بعد الآن على أن أفعل ما أرفضه. مجنونة؟ ربّما. من ليس مجنونا بعد الأعوام السّبعة الأخيرة في بيروت؟ سأقتحم حياتي مسلّحة بشهواتي. سأمارس الحريّة المطلقة في الحياة كما مارسها المسلّحون في القتل، وإذا وجدوا حياتي بشعة، فهم أكثر بشاعة وإيذاء للنّاس منّي. ما أفعله هو المرادف الأنثوي لما يفعلونه بالسّلاح. إنّني أطلق العنان لغرائزي...**»[1]، فهي كبورجوازيّة لم تعد تطيق حياة الفقر مع "خليل"، بل وتجتهد من أجل إيجاد المبرّرات كلّها لخيانته: « **..لم أخن زوجي من قبل..كان ذلك على أيّة حال متعذّرا في بيروت الّتي تفور برجال فقراء يطيلون شعورهم، ويقصّرون في مجال الاستحمام والأناقة. آه نديم. تلك الوسامة المصقولة، الابتسامة الشّهيّة. الجسد الواعد بخبرات المتعة. الشّعيرات الفضّيّة الّتي تتوّج سواد شعره، وتزيده جاذبيّة في عيني...(...) كم دنيا محظوظة بزوج كهذا...بل إنّها تهمله...المسكين بحاجة إلى حنان امرأة مثلي ورعايتها...(...) آه ليتني زوجته بدلا منها** »[2].

1-3- حصار الجسد/ الزّواج القسريّ:

يحضر الجسد الأنثويّ في المنجز الرّوائي لـ"غادة السّمّان" كميدان لصراع عنيف، يتجاذبه مختلف ممثّلي السّلطة الأبويّة (من الأب والأخ والزّوج والأعمام والأخوال والجيران)، بل وحتّى الأمّ الّتي تتحوّل إلى ضاربة بعصا السّلطة الأبويّة، ومكرّسة لهيمنتها. فهو ساحة المعركة الّتي تنتهي دائما إلى خراب ودمار شامل، عبّرت عنه الكاتبة بذلك القهر النّفسي، والاغتراب الّذي تعيشه كلّ ذات أنثويّة في هذه المدوّنة.

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص345.

[2]- المصدر نفسه، ص123-124.

ففي "فسيفساء التّمرّد" تواصل الكاتبة قصّة بطلتها "زين الخيّال" المتمرّدة الثّائرة، الّتي تعود إلينا بعد أعوام، قد تزوّجت خلالها من الرّجل الّذي أحبّته، وحاربت أهلها من أجله، معتقدة أنّ الحبّ هو نوع من ممارسة الحريّة، لكنّها تكتشف بعد هذه التّجرُبة أنّ الحبّ طريق خاطئ في سعيها نحو الحريّة، وتقرّر أنّه قيد آخر من قيودها: « **مرّ أمام عينيّ شريط لحظات الإذلال كلّها الّتي عشتها في ذلك الزّواج(...) لا أدري كيف استطعْتُ أن أطيقه طِوال تلك الأيّام واللّيالي(...) وأنا أكتشف كيف يُمكن للحبيب أن يصير جلّادًا...**»[1]؛ فحبّها لـ "وسيم" جعلها تقف في وجه أهلها بزقاق الياسمين وتتحدّاهم، وهو أيضا ما جعلها تصبر على تصرّفاته المشبوهة، الّتي حذّرها منها والدها "أمجد"، لكنّ المرء يتعلّم –دائما– بالخبرة والتّجرُبة؛ فبعد مرور أقلّ من عام على زواجها من "وسيم"، اتّخذت "زين" قرارَيْن معا: طلب الطّلاق، وإجهاض الطّفل: «...**لا. لن أتردّد سأمضي إلى سرير الإجهاض، وأنا لا أعرف ما ينتظرُني من ألم جسديّ ونفسيّ فيما بعد. نعم أنا مذعورة.(...) ولكن يجب أن ألغي ذلك الرّجل من حياتي. أكرّر لنفسي: لا أريد طفلا يكبرُ بلا أمّ مثلي في بيت ممزّق، فأنا أعرف طُعْم ذلك..لا. لا أريده أبا لابني. لا أريد أن ألتقيه بعد اليوم، وإذا التقيته أريد ألّا أعرفه** »[2]. وهكذا، استقبل زقاق الياسمين ما أقدمت عليه "زين" بمزيد من الاستنكار، وتمّ وضعُها ضمن خانة سوداء، لأنّها قد تجاوزت حدود ما رسمه لها المجتمع الدّمشقي العتيق، فاعتبروها بنتا متمرّدة، واتّهموها بتحريض الفتيات على الثّورة والتّمرّد؛ فأن تجرؤ امرأة على طلب الطّلاق من زوجها، هو ممّا لم يتعوّد عليه هذا المجتمع، متغافلا عن كونه حقّا من حقوقها حسب الشّريعة والسّنّة.

إذ تتذكّر "زين" بحرقة لهفتها وإصرارها على الزّواج من "وسيم": « **حين أصررت على الزّواج ممّن أحبّ حبّا جنونيّا، غضب والدي وقال إنّني مُراهقة لا تعرف ماذا تفعل (ويبدو أنّه على حقّ). لكنّ حزنه عليّ كان**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص26.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

أكبرُ من غضبه(...) أحرجت أبي. لم يكن بوُسع والدي يومها الرّفض (اجتماعيّا)، أو القول إنّه يرضى بالأسرة لكنّه يرفُض الرّجل- بسبب ما عرفه عنه- فالرّدّ جاهز: سيتبدّل بعد الزّواج، وتصطلح أموره ويعود تحت جانح الأسرة الكبيرة، وأخلاقها الكريمة المشهود لها »[1]. وهكذا دفعت "زين" ثمن تهوّرها وانصياعها لنداء القلب، لكنّها وعت خطأها بعد الزّواج، وهي عازمة على تصحيحه بالطّلاق، بعد أن فشلت في الحوار مع زوجها: « **حاولتُ قبل ذلك استدراجه إلى حِوار وفشلت. نعم فشلت. انكسر شيء في أعماقي. ولكنّني نهضت وأنا أقنع نفسي ككلّ خائب مثلي، إنّها كانت تجرُبة، تعلّمت منها وبقيّة تلك الثّرثرة المألوفة لتعزية الذّات المقهورة، الباكية. أنا مهزومة وأتماسك، مذلّة مُهانة...إذا كان هذا هو الحبّ أقسِم ألّا أدع الحبّ يُذلّني بعد اليوم...لن أرضى يوما بإذلالي..أرفض ذلك** »[2]، ويبدو أنّ هذه التّجرُبة الّتي خاضتها "زين"، قد حفّزتها أكثر على شقّ دربها نحو الحريّة والاستقلاليّة. لتصبح "زين" نموذجا لكلّ فتيات زقاق الياسمين؛ عندما تعلِن "فضيلة" ابنة عمّها "عبد الفتّاح" أمام خطيبها "مطاع"، وأمام والديْها عن حبّها لمعلّم المدرسة "نجم" ورفضها لـ"مطاع". وعند معارضتهم لرغبتها بالزّواج منه، تهرُب "فضيلة" مع "نجم" إلى الكويت ويتزوّجان هناك.

فقد كبُرت "فضيلة" وهي تشعر بذلك الاضطهاد، والقهر النّفسيّ، الّذي تعيشه مع والدتها "فلك"، وأخواتها البنات "خزامى" و"حميدة" و"مطيعة"، ورأت فرق المعاملة بينهنّ، وبين أخيهنّ "لؤي"، بل إنّ والدها "عبد الفتّاح" قد فرض على أمّها أن تظلّ تحمل حتّى تنجِب له صبيّا آخر، يكون أخًا لـ"لؤي". وحين اضطرّه المرض سمح لهنّ -على مضض- بالاشتغال معه في الدّكان لبيع البروكار: « **لولا مرضي لما سمحت لبناتي بمغادرة البيت إلى حانوتي لبيع البروكار الشّامي الأصلي...**»[3].

---

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص80.

وتغوص الكاتبة عميقا في نفوس أبطالها؛ إذ تصف لنا تلك الحالة النّفسيّة الّتي آل إليها "عبد الفتّاح"، الّذي ظلّ ضميرُه يؤنّبه، لأنّ الجميع قد حمّله مسؤولية وفاة "هند" والدة "زين"، لأنّه رفض يومها أن يُحضر لها طبيبا ذكرا يكشِف عليها؛ « **حدث لي ذلك بعد وفاة هند. أذكر جيّدا أنّني ليلة دفنها في اللّاذقيّة لم أنم، ولم أذهب إلى الجامع. لم أكن راغبا في رؤية الشّيخ طه. كنت أريد أن أنسى ما حدث في تلك اللّيلة الرّهيبة، ليلة وضع هند، وحيرتي بين صراخها المستغيث ونصيحة الشّيخ طه بعدم إحضار طبيب ذكر لها. بين صوتها وصوته تقطّعت نياط قلبي**»[1]؛ ففي تلك الفترة الّتي تجري فيها أحداث الرّواية – الأربعينيّات إلى الخمسينيّات من القرن الـ20 – كان من النّادر جدّا العثور على طبيب نسائيّ ناهيك عن أن يكون امرأة، إذ يحدّث "عبد الفتّاح" نفسه: «**قيل إنّني جننت، وربّما كان ذلك صحيحا؛ لأنّني لا أذكرُ شيئاً من تلك السّنوات الّتي عاقبني الله فيها على ما فعلته بهند(...) إنّي نادم. لا لستُ نادما. نعم. لا. نعم. لا...**»[2]، وهكذا، أصبح "عبد الفتّاح" يعيش صراعا داخليّا عنيفا مع ذاته، حتّى أصابه المرض، ولم يعد يقدر على مغادرة البيت والعمل في الدّكّان.

وهكذا، تنمو أحداث الرّواية، إلى أن يأتي ذلك اليوم الّذي تتطرّف فيه "فضيلة" إحدى بنات "عبد الفتّاح"، وتعلِن أنّها تحبّ رجلا اسمه "نجم"، وتريد الزّواج منه، وهو أستاذ المدرسة الّتي تتعلّم فيها، رافضة "مطاع" الرّجل الثّري، ابن العيلة الّذي جاء لخطبتها، وهي لا تعرف أنّ مجرّد بوحها برأيها سيكون مطيّة ومبرّرًا لاتّفاق جميع ممثّلي السّلطة المجتمعيّة عليها، بما فيهم والدتُها "فلك"، الّتي تحوّلت هي الأخرى إلى ضاربة بسوط الأب ومجتمعه الذّكوريّ؛ فعندما تجبر"فضيلة" على هذا الزّواج القسريّ من "مُطاع" ابن العزّ والثّراء الفاحش، تخبره صراحة برفضها له يوم تلبيس الخواتم، بل وتعترف له بأنّها تعرِف رجُلا آخر، تحبّه وتريد الزّواج منه، معتقدة أنّ رجولته ستهتزّ ويبتعِدُ عنها، ولكنّها تتفاجأ بحدوث العكس تماما، فقد ازدادت رغبته أكثر في امتلاكها، وهو ما قد فسّرته لها

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص288.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

"زين"، قائلة: « **إنّ الّذي اشتعل ليس حبّا بل رغبة في الامتلاك، وإنّ الرّجال يُخلطون دائما بين الحبّ وحبّ الامتلاك، والنّساء قلّما يميّزن بين الأمريْن، ويدفعن الثّمن باهظا** »[1]. فتلك الجرأة الأنثويّة غير المعتادة من "فضيلة" في مجتمع تعوّد على المرأة الخانعة الدّاجنة، قد هزّت رجولة "مطاع"، لا لكي يتخلّى عنها، بل قد أجّجت رغبته أكثر في امتلاكها، وترويضها وإخضاعها لرغبته. وبالفعل، لم يتأخّر "مطاع" في الانتقام من "فضيلة" وإذلالها، لأنّه اعتبر ذلك إهانة له في كبريائه، وهو ابن العيلة الثّريّ المدلّل، صاحب الأملاك والقصور.

فبعد تلبيس الخواتم اتّصل بها في البيت، وحين ردّت عليه والدتها "فلك"، وهي تزقزق فرحا بمصاهرته، ادّعى أنّ والدته مريضة، وتريد أن ترى كنّتها "فضيلة" وتتحدّث إليها، فرأى أن يأخذها إليها لزيارتها، وطبعا "فلك" لم تعارض، كما لم ترافق ابنتها؛ لأنّ "مطاع" قد أصبح محلّا لثقتها، وثقة "عبد الفتّاح": « **جاء صوته الكريه (في نظرها) الّذي تبتهِج به الأسرة، قائلا: الماما مريضة، ولا تستطيع زيارتك، لكنّها تريد أن تحدّثك وتبارِك زواجنا. سأمرّ بك "على الشّغل" بعد الظّهر ليوصلنا السّائق إلى البيت. فلدى أمّي أمر مهمّ تريد أن تطلعك عليه، يخصّني طبعا، وأظنّه حول عاداتي وما أحبّه أو أكرهه من الطّعام..وأمور كهذه. لن ترفُضي طبعا الاستماع إلى أمّ مريضة سعيدة بتزويج ابنها** »[2]. فوافقت "فضيلة" على مرافقته إكراما لخاطر والدته المريضة كما أخبرها. وهكذا، استطاع "مطاع" استدراج "فضيلة" بطريقة خبيثة إلى قصره المهجور، أين تصوّر لنا الكاتبة مشهد اغتصابه لها بكلّ وحشيّة، وتصفه بوحيد القرن؛ فبعد الظّهر جاء إليها بسيّارته الفخمة مع سائقه ليصطحبها إلى بيته الفخم في شارع القصور، فما إن دخلا إلى البيت وسألته عن مكان والدته، حتّى انقضّ عليها بكلّ شراسة ووحشيّة: « **ذهول ينتابُها وهي لا تدري ما يحدُث فجأة، فقد تحوّل إلى وحيد قرن هائج(...) بعد ثوان أو دقائق سمعت صوت مطاع آمرًا: لقد أغمي عليك أيّتها الحمقاء(...) الآن تأكدت من أنّك عذراء، ولم**

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص81.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

تعودي كذلك. لا تقلقي سنعقد القران بعد غد ولن أتخلّى عنك، ولكنّك تدفعين ثمن الوقاحة برفضك الزّواج منّي، فقد صِرت سيّدك وآمرك ومالكك، وما من أحد سِواي سيرضى بالزّواج من "ثيّب" مثلك. لقد قضيت الشّهور الأخيرة "متبغددة" في رفضك الزّواج منّي وإهانة رجولتي..والآن جاء دورُك لتقبيل حذائي كي أستُر عليك. ولأرضى بالزّواج من امرأة ليست عذراء، وسأقول إنّني لا أدري من انتهكها، ولعلّ عشيقها التّافه الشّاعر معلّم المدرسة نجم هو من غرّر بها »[1]، إذ يصوّر لنا هذا المقطع، ذلك القمع المتوحّش المسلّط على جسد المرأة من قبل الرّجل، واتّخاذه وسيلة لإذلالها وقهرها؛ فهو لم يكتف باغتصابها، بل قام أيضا بتهديدها بما سوف يلحقها بعد ذلك لأنّها لم تعد عذراء.

إنّ هذه المظالم الّتي ظلّت تُمارس على جسد المرأة لأحقاب طويلة من الزّمن، هي الّتي دفعتها إلى التّمرّد، وإعلان الثّورة الجنسيّة، والمطالبة بالحرّيّة؛ فهي –إذن– ثورة على الظّلم والاستبداد والاضطهاد الّذي ترفضه جميع الأديان؛ لاسيما منها الدّين الإسلامي، الّذي جاء ليكرّم المرأة لا ليُهينها، كما أعطاها حقوقا كثيرة كما للرّجل، ولئن أصرّ المجتمع الذّكوريّ على انتزاعها منها، فإنّ القرآن العظيم سيظلّ شاهدا على هذا الحقّ، وحريصا على منحها إيّاه، فهو وإن جعل نصيبها من الميراث نصف ما للذّكر، فإنّه لم يحرمها منه حرمانا مطلقا، مصداقا لقوله تعالى: **{يُوصِيكُمُ ٱللَّهُ فِيٓ أَوۡلَٰدِكُمۡۖ لِلذَّكَرِ مِثۡلُ حَظِّ ٱلۡأُنثَيَيۡنِۚ فَإِن كُنَّ نِسَآءٗ فَوۡقَ ٱثۡنَتَيۡنِ فَلَهُنَّ ثُلُثَا مَا تَرَكَۖ وَإِن كَانَتۡ وَٰحِدَةٗ فَلَهَا ٱلنِّصۡفُۚ وَلِأَبَوَيۡهِ لِكُلِّ وَٰحِدٖ مِّنۡهُمَا ٱلسُّدُسُ مِمَّا تَرَكَ إِن كَانَ لَهُۥ وَلَدٞۚ فَإِن لَّمۡ يَكُن لَّهُۥ وَلَدٞ وَوَرِثَهُۥٓ أَبَوَاهُ فَلِأُمِّهِ ٱلثُّلُثُۚ فَإِن كَانَ لَهُۥٓ إِخۡوَةٞ فَلِأُمِّهِ ٱلسُّدُسُۚ مِنۢ بَعۡدِ وَصِيَّةٖ يُوصِي بِهَآ أَوۡ دَيۡنٍۗ ءَابَآؤُكُمۡ وَأَبۡنَآؤُكُمۡ لَا تَدۡرُونَ أَيُّهُمۡ أَقۡرَبُ لَكُمۡ نَفۡعٗاۚ فَرِيضَةٗ مِّنَ ٱللَّهِۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيمًا حَكِيمٗا (11)}**[2]. وهو –أيضا– وإن جعل شهادتها ضعيفة أمام شهادة الرّجل، فإنّه لم يحرمها من الشّهادة حرمانا مطلقا، مصداقا لقوله تعالى: **{يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيۡنٍ إِلَىٰٓ أَجَلٖ مُّسَمّٗى**

[1] – غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص83.

[2] – سورة النّساء (الآية: 11).

فَٱكۡتُبُوهُۚ وَلۡيَكۡتُب بَّيۡنَكُمۡ كَاتِبُۢ بِٱلۡعَدۡلِۚ (...)ۚ وَٱسۡتَشۡهِدُواْ شَهِيدَيۡنِ مِن رِّجَالِكُمۡۖ فَإِن لَّمۡ يَكُونَا رَجُلَيۡنِ فَرَجُلٞ وَٱمۡرَأَتَانِ مِمَّن تَرۡضَوۡنَ مِنَ ٱلشُّهَدَآءِ أَن تَضِلَّ إِحۡدَىٰهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحۡدَىٰهُمَا ٱلۡأُخۡرَىٰۚ.... }[1]. ثمّ إنّ الدّين الإسلاميّ قد شرّع فيما شرّعه أن تنظر الخطيبة إلى خطيبها، وأن تستشار المرأة في رضاها من عدمه بالعريس، ونهى عن إكراهها واعتبره بغيًا؛ فللمرأة – كما يقول سلامة موسى – حقّ كما للرّجل في كلّ شيء « **في أن تحيا حياتها كما تريد. وأنّ لها حقّا في التّطوّر، وقصرُ حياتها على البيت هو إلغاء لإرادتها، كما هو تعطيل لتطوّرها. إنّ ما تفهمه المرأة(...) في عصرنا من الشّرف هو الشّرف الجنسيّ، ولكنّنا نحن الرّجال نفهم أيضا معاني الشّرف الأخرى في السّياسة والصّناعة والتّجارة والأدب والاجتماع. ونحن الرّجال نصوغ حياتنا كما نشاء، ونختار الأسلوب والهدف، أمّا هي فقد حرمت ذلك** »[2].

إنّ هذا الحرمان وهذا الاضطهاد هو ما دفع بهذه المرأة لأن تتكلّم؛ فقد قرّرت "فضيلة" بعد ما فعله معها "مطاع" أن تفضحه أمام والديْها، معتقدة أنّهما سيُنصفانها، ولكنّها اصطدمت بردّة فعلهما العنيفة، إذ حمّلاها كافّة المسؤوليّة عمّا حصل، بل إنّ والدها قد بارك أخلاق "مطاع" لأنّه اتّصل في الصّباح الباكر، وأخبره بأنّه يرغب في كتب الكتاب على "فضيلة" يوم الغد: « **صباح اليوم التّالي استحمّت فضيلة ثانية، وكادت تسلخ جلدها بضراوة محاولة مسح بصمات حوافره عن بشرة ذاكرتها...فثمّة غليان في أعماقها ضدّ ذلك الوغد. تُريد أن تفضحه وتعلِن وضاعته على الملأ(...) وباختزال بالغ أخبرت فضيلة والديْها بالأمر في مجلِسهما، وهما يشربان قهوة الصّباح(...) مُطاع اغتصبني، بعدما استدرجني إلى بيته، وكذب زاعما أنّ أمّه المريضة تريد أن تتحدّث إليّ، ورضيت بمرافقته إلى بيته** »[3] ، ظنّت "فضيلة" أن والديْها سوف يحتقران "مُطاع" ويطرُدانه، لاسيما وأنّه قد قام أيضا بصفعها على وجهها عندما قاومته، وأنّ أثار صفعاته لا تزال على وجهها، ولكنّها

[1]– سورة البقرة من (الآية: 282).

[2]– سلامة موسى: المرأة ليست لعبة الرّجل، ص36.

[3]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص90

تفاجأت مفاجأة حقيقيّة عندما أخذ والدُها يؤنّبها، ويدافع عن "مُطاع" لأنّه يريد كتب الكتاب والزّواج منها شرعًا. حاولت "فضيلة" أن تدافع عن موقفها، لكنّ والدها لم يترك لها فرصة وأخذ يشتمها «...**انستري، واحمدي ربّك لأنّه يُريد الزّواج منك وتقديم موعد "كتب الكتاب"،...أُغرُبي عن وجهي...لا أريد أن أراك إلّا ليلة "كتب الكتاب"...أنتِ بنت "مفضوحة" وغيرُ متزوّجة...أُخرُجي من هذه الغرفة يا عاطلة...يا وسخة !!** »[1] ، وهكذا غادرت "فضيلة" الغرفة لتلحق بها والدتها "فلك"، الّتي من المفروض أن تقف بجانبها وتواسيها، لكنّها –أيضا– صارت تضرب بعصا السّلطة الذّكوريّة، وأخذت تكمل ما تبقّى عن زوجها "عبد الفتّاح": فـ« **قبل أن تلفظ فضيلة كلمة واحدة، قالت لها أمّها: أنتِ المسؤولة عمّا حدث...ثمّ تعالى صوتُها: أنتِ الّتي تُصرّين على ارتداء ملابس ضيّقة، وحجاب مختزل(...) أنتِ الّتي تسبّبت في اغتصابه لك، فقد "هيّجته"، وعلى البنات مثلك حفظ الحدود، لكي لا "يتهيّج" الرّجل ويفعل ما يفعله..أنتِ المسؤولة...وأكرّر كلام والدك: احمدي ربّك لأنه سيستُر عليك، وما زال راغبا في الزّواج منك. وكفّي عن هذا الهراء...عن رغبتك بالزّواج من رجل تحبّينه اسمه نجم، فقير و"معتّر ومنتوف"...(...) انضبّي وسدّي بوزرك...عمل اللّي عمله فيك مطاع، لكنّه رجل شريف، ومستعدّ لكتب الكتاب غدًا..ومن حسن حظّك أنّه سيستُر على فضيحتك...**»[2].

وهكذا هو دائما المجتمع يدافع عن الرّجل، ويبرّر كلّ أخطائه، وتصرّفاته مهما بلغت حقارتها، أمّا المرأة فهي دائما من تدفع الثّمن، وتتحمّل المسؤوليّة والذّنب؛ بدعوى قدرتها على الغواية؛ فإذا أخطأ الرّجل، وهو ذو العقل الرّاجح والمتّزن، مع المرأة، وهي ناقصة العقل والدّين، فإنّ التّهمة سوف تقع عليها مباشرة، مع أنّ هذه المعادلة تقتضي أنّ الرّجل أكثر قدرة على الغواية. ونتصوّر ماذا كان سيحلّ بفضيلة هذه، لو أنّ "مُطاع" لم يتّصل

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص91.

[2]– المصدر نفسه، ص92.

صباح اليوم التّالي لفعلته، ويعلن رغبته في كتب كتابه عليها؛ فالأكيد أنّ والدها "عبد الفتّاح" كان لن يتأخّر في ذبحها، وسلخها دون رحمة أو شفقة، فكيف بهذه المرأة –إذن– أن لا تتمرّد ولا تعلن العصيان.

وعليه، فقد عبّرت الكاتبة عن ثورتها وتمرّدها بلحظة انعتاق "فضيلة"، وهربها مع "نجم" إلى الكويت، أين تزوّجا هناك، وعاشا معا بسلام، بل وقرّرا إرسال نسخة من عقد قرانهما إلى أهلها بالبيت الكبير في زقاق الياسمين.

خلاصـة:

نجحت الكاتبة "غادة السّمّان" في تفكيك العوالم الدّاخليّة لشخصيّاتها وأبطالها، وبذلك كشفت لنا عن تسرّب الأنساق الثّقافيّة الجاهليّة، الّتي تحقّر من شأن الأنثى، وتسعى إلى ردم كيانها، مثلما كان يتمّ ردم جسدها بالأمس تحت التّراب؛ فلهذه الأنساق قدرة هائلة على التّغلغل في النُّفوس والتّمكّن منها. وحتّى وإن كانت بعض الأحداث في هذه المدوّنة تحيلُنا على فترة السّتّينيّات من القرن العشرين، فإنّ ذلك ليس معناه انتفاء هذه الأفكار في أيّامنا هذه. ومع وجود بعض البوادر الدّالة على بلوغ الفرد العربيّ درجة من الوعي الثّقافيّ والدّيني، فإنّ هذه الأنساق وإن لم تحارب بالعلم، والدّين الحقّ الّذي نزل على سيّد الخلق –ﷺ– فإنّها ستظلّ تفعل فعلها، وتتمظهر في صور وأشكال عديدة، ممّا يفتح المجال لدراسات أخرى خاصّة على مستوى الصّورة، وفنون التّصوير والتّمثيل بصفة عامّة.

الفصل الخامس

النّسق الثّقافي الحضاري

عناصر الفصل الخامس:

تمهيـد

1- مفهوم الغرب

2- مفهوم الشّرق

3- الوجهة ما بعد الحضاريّة في الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان"

3-1- جدليّة العلاقة بين الأنا والآخر/ منطق الحوار وحتميّة الأنساق

3-2- الرّحلة من الغرب إلى الشّرق

3-2-1- "ماري روز "واكتشاف سحر الشّرق الحقيقي

3-2-2- "فسيفساء التّمرّد": الصّراع بين مادّيّة الغرب وروحانيّة الشّرق، وإمكانيّة الحوار الثّقافي

4- عقدة التّخلّف ومواجهة مركّب النّقص

خلاصـة

تمهيـد:

تعدّ مسألة "الأنا" و"الآخر"، أو الصّراع الحضاريّ، أو جدليّة العلاقة بين الشّرق والغرب من أهمّ القضايا المطروحة في السّرد الرّوائيّ العربيّ؛ فهي مسألة قديمة حديثة، تمتدّ جذورها إلى أيّام الفتوحات الإسلاميّة، الّتي امتدّت في كلّ أنحاء العالم الغربيّ، وحقّقت انتصاراتها على المسيحيّة واليهوديّة. وهكذا تشكّل الحقد الصّليبيّ على العالم الإسلاميّ، وجاء الرّدّ بروح انتقاميّة بشعة، من خلال تلك الحملات الصّليبيّة الّتي اجتاحت العالم الإسلاميّ ونكّلت به، وانتهت بسقوط الخلافة الإسلاميّة، ثمّ توالي سقوط الدّول العربيّة الواحدة تلو الأخرى في قبضة الاستعمار الغربيّ، الحامل لشعار "حقّ الرّجل الأبيض في السّيطرة على العالم" باسم الحضارة، وباسم المركزيّة الغربيّة؛ فمع تحوّل الأوضاع الاجتماعيّة في أوروبّا في النّصف الثّاني من القرن الثّامن عشر، بفضل الثّورة الصّناعيّة، وجدت الدّول الأوروبّيّة الكبرى –وعلى رأسها: فرنسا وبريطانيا– ذريعة قويّة لها لفرض سيطرتها على شعوب العالم الآخر فيما وراء البحار، أي في كلّ من إفريقيا وأمريكا وآسيا، وأستراليا...إلخ، مستخدمة في ذلك كلّ ما لديها من وسائل بما فيها الثّقافة، وهذا ما تجسّد بصورة مباشرة في الفنّ الرّوائيّ الأوروبّيّ، الّذي أصبح يُنتِجُ رواية مسيطرة أيضا، تهدف إلى الهيمنة والإخضاع، وإدانة وتحقير الشّعوب المستعمَرة، وتمثيلها بجملة من الصّفات والأفكار الاستشراقيّة السيّئة، والأحكام الجاهزة الّتي زوّده بها رحّالة وفنّانون وأنثروبولوجيّون...إلخ.

وفي مرحلة لاحقة، ومع تصاعد المدّ التّحرّريّ في كلّ أنحاء العالم، استطاعت جلّ الدّول العربيّة استرداد استقلالها السّياسيّ، وبدأت تعمل على ترميم مختلف بناها الاقتصاديّة والاجتماعيّة، وخاصّة منها الثّقافيّة من أجل استكمال استقلالها السّياسيّ. وأيضا، من أجل تأكيد انتمائها الحضاريّ العربيّ الإسلاميّ (الرّوحانيّ)، المختلف عن "الآخر" الغربيّ (المادّيّ)، وقد أُطلق على هذه المرحلة بـ"ما بعد الكولونياليّة". أين نجد المثقّف العربيّ قد اتّخذ من هذه العلاقة الجدليّة بين "الأنا" و"الآخر" موضوعا لإبداعه، في محاولة منه لإثبات مقوّمات هويّته، وتأكيد اختلافها عن هويّة "الآخر" لغة ودينا وتاريخا. كما عمل هذا المثقّف –أيضا– على تفكيك الخطاب الاستعماريّ

الغربيّ وفضح أساليبه، والدّفاع عن هُويّتة الوطنيّة والقوميّة، معبّرا عن رفضه للتّمركز الثّقافيّ الغربيّ من خلال الفنّ الرّوائيّ. وهو اليوم يتّجه نحو طرح فكرة الحوار الحضاريّ بين الشّرق والغرب، داعيا إلى تجاوز الأحقاد التّاريخيّة، واحترام كلّ الثّقافات. وهذا ما تجسّد بصورة واضحة في المنجز الرّوائيّ لـ"غادة السّمّان"، الّذي حاولت من خلاله طرح فكرة الحوار بين "الأنا" و"الآخر"، من خلال تبنّيها منظورا بديلا قائما على أنسنة العلاقات بين الطّرفيْن، وهو ما يعكس ذلك التّفاعل والامتزاج بين "الأنا" و"الآخر" في زمنيّة الاختلاف الثّقافيّ. ولكن، هل استطاعت "غادة السّمّان" —حقّا– أن تتحرّر من سطوة الأنساق، وكيف صوّرت —لنا– هذا "الآخر"؟ وهل التزمت الموضوعيّة؟ أم أنّها قد حذت حذوه، فأطلقت عليه أوصافا لا تمتّ للإنسانيّة بصلة؟ وكيف أثّر هذا الامتزاج الثّقافيّ على "الأنا"؟ وهذا ما حاولت الإجابة عنه في هذا الفصل.

1- مفهوم الغرب:

اكتسب هذا المصطلح –الغرب- مفهومه الحالي حديثا –أي في العصر الحديث- فبعدما «**كانت الاستعمالات الأقدم "للغرب" أو نظائرها في اللّغات الأخرى، تُشير إلى اتّجاه أو منطقة على خارطة سياسيّة معيّنة، مثل تقسيم الإمبراطوريّة الرّومانيّة إلى غرب- شرق في أواسط القرن الثّالث، وانقسام الكنيسة المسيحيّة إلى غربيّة وشرقيّة بدءا من القرن الحادي عشر**(...). و"**العالم الجديد" للأميركيّتيْن منظورا إليهما من أوروبّا، أو المحيطات الّتي تقع إلى الغرب البعيد عن "المملكة الوسطى" في الصّين**»[1]. أصبحت الاستعمالات الحديثة لهذا المصطلح، وإلى اليوم مُضافا إليها السّطوة الأمريكيّة، تشير إلى ذلك «**التّكوين الرّئيس في أوروبّا الغربيّة الّتي صار يُنظر إليها باعتبارها كلّيّة الحضور في السّيطرة الاستعماريّة على عموم أرجاء العالم**»[2]؛ أي أنّ النّظرة إلى الغرب صار يحكمها منطق القوّة العسكريّة الّتي غزا بها العالم؛ فـ«**حتّى الثّمانينات من القرن الماضي، كان كثيرٌ من سكان بقيّة العالم يتخيّلون أنّ الغرب هو المؤشّر على مستقبلهم، والهدف الّذي ينبغي أن تتطوّر مجتمعاتهم نحوه** »[3]؛ أي أنّ الغرب وبفضل ثورته الصّناعيّة، ومنجزاته العلميّة والتّكنولوجيّة، وما حقّقه من غزو للفضاء وللأرض، قد أصبح نموذجا ومثالا يحتذِي به كلُّ من ينشد التّطوّر. ممّا جعله يُنصِّبُ نفسه مركزا للعالم، وللإشعاع العلميّ والحضاريّ. إلّا أنّنا اليوم، ونحن نعيش بدايات الألفيّة الثّالثة، نشهد تراجع وتلاشي تلك النّظرة المعظّمة لمنجزات الغرب، لأنّها قد أصبحت تعبّر –بالأحرى- عن الحروب والصّراعات والدّمار الشّامل. بل إنّنا نلمس نزعة إنسانيّة عالميّة نحو السّلام العالمي، الّذي لن يتحقّق إلّا تحت لواء راية الإسلام.

---

[1]- طوني بينيت: مفاتيح اصطلاحيّة جديدة (معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2010، ص523.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص527.

2- مفهوم الشّرق:

مثلما حدّد الغرب –الإمبراطوريّات الاستعماريّة وعلى رأسها فرنسا وبريطانيا- موقعه وفقا لأطماعه السّياسيّة، « **فإنّ اللّاغرب يتحرّك أيضا وفقا للسّياق والحاجة السّياسيّة: حين تحدّد بدءا من القرن الحادي عشر باعتباره العالم الإسلاميّ، إمّا في مُقابل الغرب المسيحيّ أو الغرب الإغريقيّ- الرّومانيّ(...)، فقد صار بوُسعه أن يمتد من البحر المتوسّط إلى الهند والصّين** ».[1]

ويرى "قاسم السّامرّائي" في كتابه "الاستشراق بين الموضوعيّة والافتعالية" أنّ « **"الشّرق" هو اصطلاح ابتدعته أوروبّا لكلّ أرض تقع وراء حدودها شرقا إلى اليابان، بيْد أنّ هذا المصطلح بدأ يتزحزح عبر القرون، ليقتصر في مفهومه العامّ والغامض –أيضا- على الشّرق الأوسط، وما في هذا الشّرق من أديان(...) وثقافات، أو حضارات مختلفة** »[2]؛ أي أنّ مصطلح "الشّرق" قد انسحب في النّهاية للدّلالة على منطقة الشّرق الإسلاميّ، ونقصد به « **المنطقة الّتي تشمل مصر وفلسطين وبلاد الشّام والعراق. هذه المنطقة الّتي شهدت منذ القدم –ولا زالت- مشاكلا وصراعات بين قوى محلّيّة ودوليّة، رغبة من هذه القوى جميعها السّيطرة على مقدّرات وخيرات المنطقة** »[3]؛ فقد توالت الحملات الصّليبيّة على العالم الإسلاميّ، من أجل استعادة أمجاد المسيحيّة، واسترداد الهيمنة اليونانيّة على العالم بعد أن دحرتها الفتوحات الإسلاميّة، والّتي تمّ القضاء عليها على يد سلاطين بني أيّوب والزّنكيّين، أيّام صلاح الدّين الأيّوبي وعماد الدّين زنكي...إلخ. فهذا الغرب لا يزال يحتفظ بسعره، وحقده على الإسلام والمسلمين، وهذا ما اعترف به "صامويل هنتنغتون" في كتابه "صدام الحضارات: إعادة صنع النّظام العالمي"؛ فبعد تأكيده على الصّراع المحتدم بين الإسلام والمسيحيّة منذ أربعة عشر قرنا، يعترف

---

[1]- طوني بينيت: مفاتيح اصطلاحيّة جديدة، ص525.

[2]- قاسم السّامرّائي: الاستشراق بين الموضوعيّة والافتعاليّة، دار الرّفاعي للنّشر والطّباعة والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1983، ص107-108.

[3]- مجموعة من المؤلّفين: موسوعة الثّقافة التّاريخيّة والأثريّة والحضاريّة -التّاريخ الوسيط، الحروب الصّليبيّة، دار الفكر العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة –مصر، مج3، دط، 2008، ص1.

بأنّ الحضارة الإسلاميّة هي الوحيدة الّتي يمكن أن تزعزع كيان الغرب، كما فعلت ذلك من قبل مرّتين على الأقل.[1]

3- الوجهة ما بعد الحضاريّة في الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان":

سنقف في هذا المبحث على مفارقة عجيبة تكشف لنا عن سطوة الأنساق الثّقافيّة وأزليّتها؛ أين نلمس في ظاهر النّصّ؛ أي في ظاهر المدوّنة قيد الدّراسة، ملامح الكتابة ما بعد الحضاريّة. أمّا في المضمر النّصيّ فإنّنا سنكشف عن استمرار الصّراع الحضاري، وذلك من خلال لغة النّصّ أيضا.

3-1- جدليّة العلاقة بين "الأنا" و"الآخر"/ منطق الحوار وحتميّة الأنساق:

إذا كانت الذّات العربيّة في الرّواية الحواضريّة قد سعت إلى تأكيد هويّتها المختلفة في مسار صراعها القائم مع القوى الكولونياليّة والإمبرياليّة؛ أي أنّها قامت بتأكيد اختلافاتها الوجوديّة والمعرفيّة والثّقافيّة مع فروض المركز الإمبراطوريّ المتحيّز جنسيّا وعرقيّا؛ فإنّ ما نجده في الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان" قد اتّخذ مسارا مختلفا؛ فهي، وعلى عكس الرّواية الحضاريّة، لم تُعن بتفكيك الشّفرة الكولونياليّة، وتصوير صدمة الغرب إزاء الحركات التّحرّريّة، كما لم تخضع لتحكّم السّياسات الجنسانيّة، وتوجيهها خدمة للصّراع بين الشّرق والغرب، وإنّما قد تناولتها بطريقة أخرى، جعلت منها وسيلة للّقاء الحضاريّ بين "الأنا" و"الآخر"، بل ووسيلة لنقد الذّات من خلال هذا "الآخر"، محاولة تجاوز تلك الأحقاد التّاريخيّة بين الشّرق والغرب، وأنسنة العلاقات فيما بينهما، مركّزة على التّجارب الفرديّة في أفق إنسانيّ مليء بتبادل الخبرات؛ والاعتراف بالمكبوتات، والّذي ينتهي بنوع من الألفة؛ فأبطالها: "أمجد الخيّال" في "الرّواية المستحيلة"، و"الطّبيب المناهلي" في "فسيفساء التّمرّد"، و"فوّاز" في "سهرة تنكّريّة للموتى" لا يمثّلون دور البطل الحضاريّ وفق منطق "جئتكم غازيًا"، كما في "موسم الهجرة إلى الشّمال"

[1] - Samuel. P Huntington: The Clash of Civilizations and the Remaking of world Order, p209-210.

لـ"الطّيّب صالح"، وإنّما جاءت علاقاتهم بـ"الآخر" الغربيّ وفق نسق النّموذج الفرديّ؛ أي مجرّدة من الصّراع بين الشّرق والغرب، ومن دوافع الانتقام أو الثّأر. وعليه، إذا كانت الرّواية الحواضريّة قد عبّرت عن تلك «**العلاقات الكولونياليّة [الّتي] تستتبع بطبيعتها انفلاتا للمشاعر الجنسيّة: فالرّجل الأبيض يعتقد ويتصرّف على أساس أنّ جميع نساء المُستعمَر مباحات له. ويردّ الرّجل المستعمَر بتطرّف مماثل: أنّ كلّ امرأة بيضاء مشتهاة، ونقاء بشرتها دعوة دائمة للاغتصاب** »[1]. وقد تجسّدت هذه الأفكار بوضوح في "موسم الهجرة إلى الشّمال" وفي غيرها، كردّ فعل على الأدب الكولونياليّ الغربيّ؛ ذلك أنّ « **فضائل الرّجولة لم يتغنّ بها أحد كما تغنّى الأدب الأوروبيّ الكولونياليّ، أدب البعثات والحملات والاستكشافات والفتوحات. وليس من قبيل الصّدفة أن يكون نعت "البكر" و"العذراء" قد أطلق على قارّات ومناطق وغابات بكاملها. وليس من قبيل الصّدفة أيضا أن يكون مالك العبيد والمستكشف والفاتح والمستعمِر والمستوطِن قد سمّي بـ"الرّجل" الأبيض.**»[2]. فإنّنا نلمس في هذه المدوّنة وجهة جديدة مغايرة لتلك الّتي كانت في الرّواية الحضاريّة، فقد سعت "غادة السّمّان" إلى إخضاع كلّ من "الأنا" و"الآخر" إلى عمليّة نقد للذّات، من منظور إنسانيّ يحترم كلّ الثّقافات، ممّا يسمح بفتح فضاء مشترك للحوار بينهما، وذلك وفقا لنسق النّموذج الفرديّ الّذي تحكمه هشاشة جوّانيّة بدلا من المواجهة العنيفة. كما يحكمه –أيضا– منطق المصادفة خلافا للنّماذج الثّقافيّة الكبرى الّتي يحكمها منطق النّسق؛ أي ذلك التّحديد المسبق، والجاهز لمسار العلاقة بين "الأنا" و"الآخر". ولكنّنا في المقابل قد أحصينا علامات كثيرة دالة على استمرار النّسق الثّقافي الحضاري من لاوعي الكاتبة، وهو ما سوف نبرهن عليه في أثناء تحليل العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" في عدّة نماذج من هذه المدوّنة.

[1]– جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرّواية العربيّة)، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت–لبنان، ط4، 1997، ص10.

[2]– المرجع نفسه، ص8.

وعليه، فمن أجل تحليل هذه الوجهة سنعتمد على القراءة العموديّة الطّباقيّة الّتي تكشف عن الانشطار المرآويّ بين القصص، والشّخصيّات، وتشابكها وتفاعلها فيما بينها، لأنّ « **القراءة الأفقيّة الخطّيّة linéaire تكتفي فقط برؤية هذه القصص من منظور تجاورها، ولا تنتهك الحدود الحكائيّة الّتي توهم باستقلال كلّ قصّة عن الأخرى**»[1].

ففي "الرّواية المستحيلة"، صوّرت لنا الكاتبة علاقة "الأنا" بـ"الآخر" من خلال قصّة "أمجد الخيّال" مع الفرنسيّتيْن: "إيفلين" و"دومنيك" اللّتين فضّلهما على "نهى" الّتي تمثّل المرأة الشّرقيّة.

فـ"أمجد الخيّال" شابّ مثقّف، نشأ في فضاء شرقيّ (دمشقيّ) محافظ جدّا، ولكنّه وبحكم دراسته في باريس، ومكوثه الطّويل فيها، قد صار يعيش تناقضات كبيرة في حياته: « **إنّني شرقيّ متناقض معذّب أريد الشّيء وضدّه...أريد امرأة شرقيّة لديها مزايا المجرّبة ولكنّها بلا تجربة، وأحبّ نضج إيفلين، ولا أحبّ ما فعلته كي تصير ناضجة....أريد المرأة ذات خبرة دون أن تختبر شيئا، وأريدها في اليمّ دون أن تبتلّ بالماء ! ها أنا وحيد ومتناقض** »[2]. فهو كشخص مثقّف، قضى جزءا كبيرا من حياته في باريس، قد تأثّر كثيرا بالمناخ الباريسيّ المتحرّر من كلّ القيود الاجتماعيّة، لاسيما فيما يخصّ العلاقة بين الرّجل والمرأة، ولكنّه في الآن ذاته لم يستطع أن يتحرّر كلّيّة من عاداته وتقاليده الشّرقيّة؛ فهو يعشق نضج "إيفلين" الّتي تعرّف عليها في باريس، لأنّها لا تتحرّج في الظّهور معه، كما لا تتحرّج من لقائه في أيّ مكان، والمهمّ عندها أن تكون برفقته، هذا ناهيك عن أنّها قد سلّمت له نفسها من أوّل لقاء بينهما، كما فعلت مع غيره. فهو –إذن– يحبّ نضج "إيفلين" وتحرّرها من كلّ القيود، ولكنّه في الآن ذاته، وكرجل شرقيّ لا يحبّ ما فعلته بنفسها مع غيره: « **أدهشني أن أسمع صوتي وأنا أقول لها: "أحبّك"، لكنّني كنت أعني ما أقوله. أجل أحبّها تلك المرأة الأجنبيّة الّتي منحتني نفسها منذ اليوم الأوّل للقائنا بعد سهرة حافلة التقيتها فيها مصادفة، وأرضى غروري فيها أن تترك رفيقها في الحفل، صديقي**

[1]– محمّد بوعزّة: سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، ص129.

[2]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص338.

الثّري مطاع المقيم في شقّة فاخرة(...) وترضى بمشاركتي فراشي نصف المهترئ وغرفتي الباردة الفقيرة(...) صباح اليوم التّالي، فرحت حين استيقظت ولم أجدها...» [1]. وظنّ "أمجد" أنّه قد تخلّص منها، وفي الآن ذاته تأسّف كثيرا، لأنّها كانت تجربته الأولى مع النّساء، ولكنّه عندما التقى بها مجدّدا، قرّر أن يعاملها بجفاء لأنّها قد سلّمت نفسها لغيره قبله "هو"، وصار يتشاجر مع نفسه: « **لماذا كانت لمطاع قبلي؟ !(...) كان عليها ألّا تعرف رجلا قبلي..أن تنتظرني !! ...سخرت من نفسي في آن: أيّها الشّرقيّ الهزليّ ! تريد نساء العالم كلهنّ عذراوات كي تغويهنّ بنفسك؟ الّتي تضاجع سواك اسمها "عاهرة"، والّتي تضاجعك تصير قدّيسة مثل جان دارك، وتُحَرَّم على غيرك بعدَكَ، وإلّا استحقّت القتل ! »**[2].

إنّ هذا الصّراع الدّاخلي، والتّناقض الّذي أصبح يعيشه "أمجد" إنّما يدلّ على سطوة الأنساق الثّقافيّة الموروثة، وتغلغلها؛ فعلى الرّغم من سفر "أمجد"، وإقامته في بيئة متحرّرة إلى حدّ بعيد. فإنّه قد ظلّ مأخوذا بمنطق التّملّك، والإخضاع، وحبّ السّيطرة، ذلك أنّ إعجابه بـ"إيفلين" هو في الحقيقة إعجاب بإعجابها به؛ أي هو إعجاب بنفسه؛ فقد أعادت إليه هذه المرأة الغربيّة الحسناء الإحساس بالرّجولة والسّطوة، وهو بعيد عن أرضه مشرّد في الغربة، لاسيما وأنّها منذ لقائها الأوّل به، قد تركت صديقها المعتاد الثّريّ "مطاع"، وفضّلته –هو– عليه، على الرّغم من فقره وبساطته. حتّى صار يتشاجر مع نفسه، ويطلب من امرأة غربيّة مثل "إيفلين" أن تكون له وحده، مثلما يعبّر هذا الصّراع –أيضا– عن ضعف "الأنا" الشّرقيّة، وهشاشتها؛ فعلى الرّغم من موقف "أمجد" ممّا فعلته "إيفلين"، فإنّه قد غرق في سحر جسدها، خاضعا لرغبته الجنسيّة، الّتي ظلّ يكبتها في صغره خوفا من عقاب مجتمعه الشّرقيّ، وبمجرّد انتقاله إلى مجتمع "الآخر" المتحرّر من كلّ القيود الأخلاقيّة. أطلق "أمجد" العنان لغرائزه، حتّى صار لا يستطيع الابتعاد عنها ولو لليلة واحدة، فعلاقته بـ"إيفلين" لم تكن بدافع الثّأر والانتقام، وإنّما كانت

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص342.

[2]– المصدر نفسه، ص342-343.

بدافع الإشباع والخضوع للرّغبة الجنسيّة، فهو لا يمتلك أيّة حصانة أخلاقيّة أو ثقافيّة تحول بينه وبين الوقوع في الخطأ.

ومع مرور الوقت وطول العشرة بينه وبين "إيفلين"، وجد "أمجد" نفسه دون أن يدري قد صار يشعر بشيء من الأُلفة نحوها، لاسيما في تلك اللّيلة الّتي أخفته فيها عندها في بيتها الصّغير، وقد كان هاربا من الاعتقال، فوجد نفسه –دون أن يدري– يطلب منها الزّواج، وكأنّما يريد مكافأتها على نبلها ونخوتها، وقد تغيّرت نظرته إليها: فـ« **يوما بعد آخر تضاءلت رقعة جسدها في حياتي، وانزاحت غشاوة الكبت عن عيني، وصار بوُسعي أن أراها كإنسانة ندّ. وليلةَ قرعت بابها هاربا من الاعتقال. أخفتني في بيتها. تأثّرت حتّى قاعي بنخوتها، وكنت أتوهّم ذلك وقفا على الرّجال، وعرضت عليها الزّواج** »[1]. وهي –أيضا– قد صارحته بذلك: « **أكاد لا أصدّق ما يحدث لي يا أمجد. وكيف صرت اليوم أخفي عندي طالبا مسلما دمشقيّا يقاتل ضدّ بني قومي، ويتعلّم عندهم ويشاغب عليهم، ويقول إنّه يريد تحرير بلده من انتدابنا؟** » [2]. فالعلاقة بين "أمجد" و"إيفلين" قد بدأت بالإعجاب والرّغبة، ثمّ انتهت بالألفة والاحترام المتبادل، أي أنّها لم تخضع للتّشفير المانوي (شرق/ غرب)، على الرّغم من أنّ أحداث الرّواية تجري أيّام الانتداب الفرنسيّ على سوريا.

ولكنّ "إيفلين" قد فاجأت "أمجد" بصراحتها معه عندما طلب منها الزّواج؛ إذ اشترطت عليه أن يستقرّ معها في باريس، قبل أن يشترط هو عليها أن ترافقه إلى بلده سوريا، ممّا زاد من إعجابه بها: « **كان صفاء لا يصدّق يغمرني. فقلت لها دونما مواربة: بالتّأكيد لا. أريد أن أعود إلى بلدي(...) وثمّة قضايا حقيقيّة أكبر من حبّي لك تربطني بوطني. أجابت بهدوء مماثل: وأنا أيضا لا أريد ترك حلقتي الحزبيّة ولا نضالي، ولا أستطيع أن أتحوّل إلى امرأة شرقيّة تنتظرك في البيت، وتتحجّب حين تغادره. إنّني من طينة حضاريّة أخرى، وأعرف أنّ**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص344.

[2]– المصدر نفسه، ص342.

حبّي لك كبير، ولكنّ الفلسفة علّمتني أن أنظر إلى جوهر الأشياء ومستقبلها»[1]. إنّ هذا المقطع، وبقدر ما يعبّر لنا عن تلك الصّورة الّتي يحملها "الآخر" عن "الأنا" الشّرقيّة، وتقاليدها المحافظة الّتي يمقتها، فإنّه أيضا يقف بنا على تناقضات هذا "الآخر" مع ذاته، والّتي تمكّن من نقل عدواها إلى "الأنا"، وإقناعه بها؛ فإذا كانت المرأة الغربيّة ترى نفسها في حال أفضل من المرأة الشّرقيّة، فلماذا –إذن– تلجأ هذه المرأة إلى الرّجل الشّرقيّ؟ أو حين تشتكي هذه المرأة من هجران الرّجل الغربيّ لها، وفي الوقت ذاته تخونه مع غيره، ثمّ ترفض العيش تحت جناح هذا الغير، وهو الرّجل الشّرقيّ، مع ضمانها لقدر كبير من إخلاصه لها، نتساءل حينها: ما الّذي تريده هذه المرأة إذن؟ وما الّذي تبحث عنه؟!. إنّ هذا الوضع الّذي وصلت إليه المرأة الغربيّة إنّما يعبّر عن ردّة فعلها على اضطهاد الرّجل الغربيّ، وعلامة على مدى تهميشه لها؛ وإلّا، فكيف ترضى امرأة غربيّة بأن يمتلكها رجل شرقيّ قد أهين في أرضه، على يد بني جلدتها، كما أنّ أجداده قد أهانوا بالأمس أجدادها وتفوّقوا عليهم، فهي إذن، وفي كلتا الحالتين ترفض الخضوع للآخر، سواء الرّجل الغربي، أم الآخر "الرّجل الشّرقي": فأمّا الرّجل الغربيّ، فهي تسعى جاهدة إلى منافسته في كلّ الميادين، عن طريق المطالبة بمختلف الحقوق، لاسيما منها الحقوق السّياسيّة والمدنيّة، كالحقّ في اعتلاء السّلطة، كما تبحث عن إشباع رغباتها مع غيره، تماما مثلما يفعل هو مع غيرها، وذلك من منطق الرّدّ، والمعاملة بالمثل. وأمّا الرّجل الشّرقيّ، فإنّها قد صارت تلجأ إليه، وتصطاده، وتوقع به لا حبّا فيه، وإنّما حبّا لذاتها، وإشباعا لغرائزها، الّتي لم يعد يلبّيها الرّجل الغربيّ المتحيّز جنسيّا وعرقيّا، فهو لا يعاملها إلّا معاملة السّلعة الرّخيصة، لذلك فهي ترفض أن تربط نفسها مع هذا الرّجل الشّرقيّ بعقد زواج، أو إنجاب وغيرها. وإن رضيت فإنّها تشترط عليه الاستقرار معها في ظلّ حضارتها هي، حتّى تضمن لنفسها مكانة أفضل منه، وتمارس حقوقها كاملة، وأن تفرض عليه ثقافتها ما دام يقيم في بلدها؛ فمهما كانت وضعيّتها دونيّة بالنّسبة للرّجل الغربيّ، فإنّها تظلّ أفضل من وضع "الآخر" الغريب عن الدّيار. وعليه، فقد اختارت هذه المرأة الغربيّة أن تطلق العنان

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص344.

لغرائزها، وفي الآن ذاته قرّرت أن لا تربط نفسها بأيّ عقد زواج، لا مع الرّجل الغربيّ الّذي ينتهي بالطّلاق، ولا مع الرّجل الشّرقيّ الّذي يفرض عليها ثقافته ومعتقداته. والنّتيجة هي وصول المجتمعات الغربيّة إلى درجة خطيرة من التّفكّك والتّفسّخ الأخلاقي، وانتشار الإباحيّة، والفضائح الّتي لم يشهد لها التّاريخ مثيلا من قبل، كتلك القوانين الّتي سنّتها فرنسا مؤخّرا فيما يتعلّق بالزّواج المثلي، والعياذ بالله.

ولئن كانت علاقة "أمجد" بـ"إيفلين" قد انتهت بعودته إلى دمشق، فإنّ أثارها قد ظلّت تسيطر عليه؛ ويظهر ذلك من خلال التّناقضات الكبيرة في تصرّفاته، ففي "دمشق" تعرّف "أمجد" على شابّة جميلة، اسمها "هند"، مثقّفة ومتعلّمة، وتتصرّف بحريّة تشبه حريّة المرأة الغربيّة، مع امتلاكها لمزايا المرأة الشّرقيّة العفيفة، فأعجب بها "أمجد" وأحبّها، وقرّر الزّواج منها، ولكنّه بعد الزّواج، ودون أن يشعر أصبح يضيّق عليها لدرجة أنّه قد حرمها من نشر كتاباتها، كما تسبّب –أيضا– في موتها، فـ« **هند المسكينة كانت تنشر باسم مستعار، وكنت المعجب الأوّل بها. وبعد زواجنا منعتها من النّشر بالحسنى تارة وبالإلهاء أو الرّفض الصّريح تارة أخرى(...)كلّهم وعى جمال روحها. أمّا أنا فلم أعد أرى فيها إلّا رحما أريد منه أن ينجب لي صبيّا. ما زلت أذكر قلقي يوم ولدت زين. لم أكن قلقا على حياتها قدر قلقي من أن تنجب بنتا ! صارت تتوجّع محمومة بعد ولادتها العسيرة، وأنا أتوجّع بخيبة الأمل لأنّها أنجبت لي نصف زين العابدين** »[1]. إنّ مثل هذا التّصرّف لا يمكن تفسيره إلّا من خلال سطوة الأنساق الثّقافيّة؛ هذه الأنساق الّتي ظلّت توجّه الفكر البشريّ وتسيطر عليه، يقول "أمجد": « **كان عليّ أن أكتفي بزين بعد ولادتها العسيرة لها الّتي هدّدت حياتها، وأعفي جسدها الهشّ من مهمّة إنجاب صبيّ. ولكن لا. كان لابدّ لي من صبيّ أو أكثر(...) "الابن أفضل من الصّهر، أمّا البنت فصفر". هكذا قال الجميع بأصواتهم، وقلت مثلهم بصمتي(...) آه أحبّتني وخذلتها وطغت أصواتهم على صوت حبّي لها. ثمّة خلل جعل**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص12-13.

قدميّ لا تمشيان على إيقاع قلبي بل على إيقاع طبول تقرعها أيد لا مرئيّة لأشباح غابرة »[1]. يعبّر لنا هذا المقطع عن سطوة الأنساق الثّقافيّة ومدى تغلغلها في الحياة النّفسيّة للأفراد، ومدى تحكّمها في تصرّفاتهم؛ فحبّ "أمجد" لـ"هند" لم يكن إلّا رغبة في الامتلاك والسّيطرة، إذ لم يع ما اقترفه بحقّ زوجته "هند" إلّا بعد وفاتها، وقد تركت له صبيّة في الخامسة من عمرها، اسمها "زين"، انشغل "أمجد" بتربيتها محاولا تعويضها عن حنان والدتها، ولكنّه وعلى الرّغم من ذلك أصبح يشعر بالوَحدة والغربة والعزلة: « **ها أنا وحيد وما من امرأة تشاركني حياتي(...) نعم. أقسمت(...) أن لا أنسى هند ولم أنسها، ولا تزال تحتلّ مكانة فريدة في جرحي وذاكرتي لكنّ الحياة أخذت مجراها، وهو أمر يُخجل رومانسيّتي، لكنّه يحدث للكثيرين مثلي** »[2]؛ فـ"أمجد" وعلى الرّغم من تلك العلاقة الحميمة الّتي كانت تربطه بابنته "زين" وشدّة قربها منه؛ فإنّه كرجل لم يستطع أن يقاوم وَحدته كثيرا، وقرّر أنّه بحاجة إلى امرأة تشاركه حياته.

ولكنّ المفارقة تحدث حين يتعرّف "أمجد" على امرأتيْن أثارتا إعجابه، وفكّر في الزّواج من إحديهما: "نهى" أو"دومنيك":

"نهى": امرأة عاملة ومثقّفة، تنشط في الاتّحاد النّسائي، أعجب بها "أمجد" وبثقافتها، ولكنّه كره فيها تلك العادات الشّرقيّة الّتي كانت تقيّد سلوكها نحوه: « **في البداية أحببت نهى المتعلّمة المثقّفة العاملة بنشاط في "الاتّحاد النّسائي" لكنّ حبّنا تعفّن، فأنا لا أطيق الالتقاء بالنّساء خلسة كما يحدث في مدينتي ..في عيادة طبيب صديق بعد الدّوام أو في مكتبي ليلا أو في مكتب زميل(...) نهى تحمل معها جدول الطّرح والضّرب، وتقيس ابتسامتها لي أمام النّاس بالمسطرة. كلّ ذلك جعل علاقتي معها –في نظري– بائسة وسطحيّة**»[3]، فهو ينبذ تلك العلاقات الّتي تتمّ خلسة بين الرّجل والمرأة في المجتمعات المحافظة، كما يحتقر سلوك المرأة الشّرقيّة الّتي

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص337.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

تمثّلها "نهى"، الّتي لا تجرؤ على الظّهور معه دون خطبة: « **رغم ترنّم معتز وبقيّة جوقة الصّحافيّين بسطحيّة العلاقات في الغرب، وسوقيّتها قياسا إلى "أصالتها" و"إنسانيّتها" عندنا ! أيّة إنسانيّة في صلة تولد في ظلّ الرّعب والقمع والخوف، أو تنمو جنسا منهوبا على المقاعد الخلفيّة في السّيّارة، والمقاعد الجلديّة في المكاتب...**»[1]. وهكذا فضّل "أمجد" "دومنيك" معلّمة البيانو الّتي تعلّم ابنته "زين"، ووجدها تتّفق مع قناعاته التّحرّريّة: « **مع دومنيك أتنزّه علنا، وأمشي في الشّارع، وأبيت أحيانا في شقّتها بلا خوف. ولعلّ ذلك شدّني إليها كثيرا** »[2]. ولكنّ "أمجد" وعلى الرّغم من انتقاده للكثير من العادات الشّرقيّة لاسيما منها تلك العادات الّتي تحمل في طيّاتها شيئا من الرّياء والنّفاق، فإنّه –في الأخير– يرجّح الكفّ لصالحها، قائلا: « **لا تُعجبني الصّلات هنا بين المرأة والرّجل، وتثير استخفافي بريائها وزيفها وأقنعتها وسطحيّتها، بالمقابل هل كنت سأرضى بالزّواج من إيفلين في باريس لو كانت عربيّة؟ وهل سأرضى بأن تتصرّف زين مثلها؟ وأيّ عار كان سيتملّكني لو كانت أمّي مثلها؟** »[3].فهو يرضى بممارسة فحولته كرجل شرقيّ على المرأة الغربيّة، ولكنّه بالمقابل يرفض أن تلعب المرأة الشّرقيّة الدّور ذاته مع الرّجل الغربيّ، أو حتّى مع رجل شرقيّ مثله.

هذا، كما تريد الكاتبة أن تقول أيضا –وهذا ما نجده عبر كلّ أعمالها– أنّ الجسد ليس هو القضيّة الأولى بالنّسبة للإنسان، ولكنّه –أيضا– ليس قضيّته الأخيرة. فالعلاقة الجنسيّة الّتي جمعت بين "أمجد الخيّال" والفرنسيّة "إيفلين"، قد عبّرت عن هشاشة كلّ منهما، وانتهت بالاحترام المتبادل بينهما، فهي تعكس–حسب الكاتبة– إمكانيّة الحوار الحضاري بين الشّرق والغرب، ولكن بشرط أن يحافظ كلّ منهما على خصوصيّاته الثّقافيّة الجوهريّة الأخرى، الّتي تتجاوز –حسبها وفي نظرها– حدود الجسد وشهواته. ونحن ننتقدها في هذه النّقطة بالذّات، لأنّ هذا اللّقاء بين "أمجد" و"إيفلين" قد تمّ في نطاق اللّاحدود، أين تمّ تجاوز الحدود والتّقاليد الشّرقيّة المرسومة،

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص338.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

وانتهاكها من قبل "أمجد" الّذي يمثّل "الأنا"؛ لأنّه بعلاقته تلك قد خرج عن عاداته الشّرقيّة، واستسلم لسحر الغرب، فأين هي –إذن– هذه الخصوصيّة الثّقافيّة الجوهريّة؟ فنحن لا نؤمن بانفصال القول عن العمل، وما دون ذلك فهو محض نزعة علمانيّة، معادية للإسلام ومشوّهة له. فالانتماء إلى الإسلام يكون بالجوارح والمظهر معا.

فما تطرحه الكاتبة جدير بالاحترام، ولكن بشرط المحافظة على الخصوصيّة الحضاريّة العربيّة الإسلاميّة المستمدّة من الكتاب والسّنّة؛ فـ « **منذ القرن الأوّل للهجرة، بدأ لقاء العرب بحضارة غيرهم، فاصطدموا بها اصطداما فكريّا عنيفا كان كفيلا أن يُطيح بهم لولا قوّة شخصيّتهم الّتي استمدّت كيانها من القرآن، ومن الدّين الجديد. بل لقد أثمر هذا الاصطدام ثمرا طيّبا، كان من آثاره حدوث انقلاب فكريّ وثقافيّ ولغويّ واجتماعيّ منقطع النّظير في تاريخ الحضارة الإنسانيّة، يفوق الانقلاب الّذي أحدثته النّهضة في أوروبّا في القرن الخامس عشر** »[1]، فلقد امتزجت الحياة العربيّة بالحياة الغربيّة منذ قرون من الزّمن، شئنا ذلك أم أبينا، ولكن، بقي الدّور الآن على قوّة شخصية هذه "الأنا" الّتي تستمدّها من ثقتها بالنّفس، وعدم الذّوبان في "الآخر" وفي منجزاته، وكأنّ الغرب قد أتى بكلّ ما تحتاجه البشريّة، وأصبح النّموذج الأمثل في كلّ شيء، حتّى صار الفرد العربيّ يفرّ من أرضه ومن بني جلدته، ليجد الملجأ عند هذا "الآخر" ! ؟، سواء كان راغبا في ذلك، مثلما حدث مع "كفى" زوجة "خليل الدّرع" و"ليلى السّبّاك" في "ليلة المليار"، أم مكرها عليه، كما حدث مع "خليل الدّرع" و"أمير النّيلي" في "ليلة المليار" أيضا.

أمّا ما حمل الكاتبة على هذه الرّؤية، فأعتقد أنّه ذلك الرّياء الّذي أصبحنا نعيشه يوميّا، ونلحظه في سلوكيّاتنا من اعتناء بالمظهر على حساب القيم، وهذا ما تناولته الكاتبة في كلّ أدبها تقريبا، وركّزت عليه؛ فهي تنتقد بشدّة أولئك الأشخاص الّذين يتظاهرون بالإسلام من خلال المظهر واللّباس الخارجيّ، وهم –في الحقيقة–

[1] – محمّد عبد الرّحمن مرحبا: من الفلسفة اليونانيّة إلى الفلسفة الإسلاميّة، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، وباريس–فرنسا، ط3، 1983، ص290–291.

يُضمرون الشّرّ والحقد والنّفاق في أنفسهم. وقد قدّمت لنا الكاتبة عدّة نماذج عنهم؛ كذلك الملتحي الّذي رافق أبطالها في الطّائرة في "سهرة تنكّريّة للموتى"، فتقول الكاتبة على لسان بطلتها السّاردة "ماريّا الحراني": « **جاري الملتحي في مقعد الطّائرة يقرأ لائحة الطّعام الّتي تؤكّد خلوّه من لحم الخنزير، لكنّه لتوكيد عفّته لمن حوله، أو للإعلان عن ملّته وانتمائه، نادى المضيفة واستفسر منها عن ذلك ليطمئنّ قلبه كما ادّعى. وحين سمع كلُّ من حوله أنباء عفّته، وحسن أخلاقيّاته ببعض المقاييس، شاهَدْتُه يستلّ من جيبه خلسة زجاجة صغيرة من الويسكي، دلق سرّا محتوياتها في كوب "الكوكاكولا" الّذي طلبه...**» [1]. ونحن نتّفق معها في هذه النّقطة بالذّات، لأنّ مثل هذه السّلوكيّات من شأنها الإساءة كثيرا إلى الإسلام، ولاسيما في نظر "الآخر" الّذي من حقّه أن يحكم على ممارسات أولئك الّذين يتمظهرون بمظهر الإسلام، وفي المقابل يمارسون ممارسات لا تمتّ للإنسانيّة بأيّ وجه من الوجوه، ناهيك عن تعاليم الإسلام الّتي جاء بها خير الأنام، فتقول الكاتبة على لسان بطلتها الفرنسيّة "ماري روز" في "سهرة تنكّريّة للموتى": « **تدفّق على الرّصيف كرنفال تنكّريّ عجيب غريب متعايش...بنت "بالشّورت" ومعها درّاجتها، وأخرى بالتشادور تتسامران. امرأة بالفراء وماكياج السّهرة وحليّها، وأخرى بالزّيّ البدوي، وثالثة بالجينز المتقشّف. سيّدة مسنّة بالميني جوب، وشابّة تبدو ابنة لها محجّبة. رجل ملتح يغطّي رأسه بعمامة، ترافقه شابّة تغطّي شعرها وعنقها بحجاب، لكنّها ترتدي البنطلون الضّيّق، وتسبح عيناها في بركة من الكحل، وطبقات من الماكياج تغطّي ملامحها وقد رسمت شفتيْها بالقلم البنّي الغامق، وأحمر شفاهها "الفوشيا" يشعّ تحت الشّمس...أدهش د.ماري روز أنّ المحجّبات اللّواتي شاهَدَتهُنّ كنّ الأكثر تبرّجا لكنّها قرّرت أنّ الأمر لا يعنيها.** »[2]. إذ يعكس لنا هذا المقطع السّرديّ ذلك التّناقض الّذي أصبحت تعيشه الذّات العربيّة، والّذي يظهر من خلال التّناقض الشّديد بين ما تؤمن به، وبين

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص51.

[2]- المصدر نفسه، ص108.

سلوكها ومظهرها الفعليّ الّذي بلغ حدّا كبيرا من التّناقض، ممّا أثار استغراب "الآخر" واندهاشه. وهذا ما جعل الكاتبة –في هذه الرّواية– تطرح قضايا "الأنا" إلى جانب قضايا "الآخر" في المستوى نفسه من التّحليل.

ولئن كانت الكاتبة قد حاولت أن تُؤنسِن العلاقة بين "الأنا" و"الآخر" في هذه الرّواية، من خلال قصّة "أمجد الخيّال" مع "إيفلين" الّتي تعرّف عليها في باريس أيّام الانتداب الفرنسيّ على سوريا، ذلك أنّ علاقته الجسديّة بها –منذ البداية– لم تكن تخضع لنسق الشّفرة الكولونياليّة، وإنّما قامت على أساس إشباع رغبات كلّ طرف منهما من الآخر، أين يعيش "أمجد" تجربة عاطفيّة في الغرب متحرّرا من كلّ القيود والتّقاليد الشّرقيّة، وفي المقابل فإنّ "إيفلين" تبحث عن إشباع رغباتها مع رجل شرقيّ، لأنّها تعاني من برودة الرّجل الغربي؛ فالعلاقة الّتي جمعت بينهما قد انبنت على هشاشة كلّ منهما، واتّسمت بالبوح عن المكبوتات بعيدا عن الأحقاد التّاريخيّة.

وهذا هو الظّاهر أمّا المضمر والمثير –حقّا– في هذه العلاقة، أنّ الكاتبة دائما تمثّل "الأنا" في دور الفاعل (الرّجل/ الذّكر/ الفحل)، بينما تمثّل "الآخر" في دور المفعول به (المرأة/ الأنثى)؛ كما فعلت في "الرّواية المستحيلة"، أين مثّلت "الآخر" بالفرنسيّتيْن "إيفلين" و"دومنيك"، وفي "فسيفساء التّمرّد" مثّلته بالممرّضة الفرنسيّة "بريجيت"، وفي "سهرة تنكّريّة للموتى" مثّلته بعشيقات فوّاز الباريسيّات ("بياتريس"، "دافني"، "أوجيني"، و"دانييلا"...إلخ.)، وبقصّة "عبد الكريم الخوالقي" مع الفرنسيّة "برناديت". وقد مثّلتهنّ جميعا خاضعات تحت الرّغبة الجنسيّة، وبالضّبط للرّجل الشّرقي؛ فأن يطلق "أمجد الخيّال" العنان لغرائزه بتلك الصّورة الفظيعة، إنّما يعكس عدم مبالاته بالمرأة الغربيّة، مثلما لم يبال بالأمس نظيره الغربيّ بالمرأة الشّرقيّة، وكأنّما هو يثأر لنفسه ولرجولته الّتي سلبت منه على مدى عقود من الزّمن في ظلّ الاستعمار الغربيّ الاستيطانيّ.

وتتأكّد لنا هذه النّظرة في "سهرة تنكّريّة للموتى"، من خلال شخص "عبد الكريم الخوالقي"، وهو شابّ لبنانيّ فقير وبطّال، هاجر إلى فرنسا بحثا عن العمل، وأملا في أن يصبح ثريّا من أثرياء المغتربين والمهاجرين. وفي

باريس نجح "عبد الكريم" في الحصول على عمل، كما تعرّف على شابّة فرنسيّة مثقّفة وفقيرة، اسمها "برناديت"، وهي طالبة جامعيّة تحضّر رسالتها في الماجستير، فوقع في حبّها وعرض عليها الزّواج، وقرّر مساعدتها على مصاريف الدّراسة، وصار هدفه الوحيد هو الحصول على المال من أجل مساعدتها، حتّى لا تمدّ يدها إلى غيره، ولا تضطرّ –أيضا– للعمل بعد زواجهما: «**لقد أحببتها منذ وصولها للعمل في فندق "باري روايال" حيث تعارفنا وأحبّتني، وكانت ما تزال طالبة في معهد للتّجارة(...) مفلسة، وأنا أعمل بائعا للتّذكارات والصّحف في الفندق(...) وحين كانت تحدّثني عن دراستها وطموحاتها، وكيف ستصير ناجحة وثريّة جدّا، كنت أقول لنفسي: هراء. غدا نتزوّج، وتنشغل بالأولاد وتصير لي وحدي..وحدي..إرضاؤها صار هاجسي.. وكانت أشياء الحياة الثّمينة–مادّيّا– تفرحها حتّى النّشوة**»[1].

وهكذا أصبح "عبد الكريم الخوالقي" يتحيّن كلّ فرصة، ويتّبع كلّ طريقة مهما كانت من غشّ، واحتيال في سبيل الحصول على المال، من أجل الإبقاء على "برناديت" تحت هيمنته. إنّها غريزة حبّ التّملّك الّتي تأخذ صاحبها إلى الهلاك؛ فمن أجل إرضاء "برناديت" أو بالأحرى من أجل إدامة السّيطرة عليها، صار "عبد الكريم" يبيع الأساور الذّهبيّة المغشوشة، ويقوم بتزوير شهادات القيادة، وغيرها من الطّرق المغشوشة لكسب المال الحرام، إلى أن انتهى به المطاف إلى انتحال شخصيّة نجل رئيس وزراء دولة "قهرستان"، مستغلّا تشابه الأسماء بينهما. ممّا تسبّب له في خسران وظيفته الأولى، وفشله في الحصول على عمل جديد: « **كم كنت أحقد على زبائني في الفنادق المرفّهة وأغار(...) كم تمنّيت أن أعيش وبرناديت يوما في الفنادق الّتي عملنا فيها، ولكن كزبونيْن وليس كأجيريْن ! من أجل حلم كهذا رضيت بمدّ يدي إلى "مال حرام" ولم أكن أريد ذلك حقّا. لكنّها تلك الخيوط اللّامرئيّة. لا أدري ماذا دهاني فاستمرأت انتحال صفة غيري، وانسحبت تائبا وأعدت الكرّة،**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص53-54.

وانسحبت وأعدت الكرّة كما أفعل الآن. »[1]. وقد جنّ جنونه أكثر يوم أخبرته "برناديت"-مازحة- عن ذلك التّشابه بين اسمه، واسم نجل رئيس وزراء قهرستان البلد الثّريّ؛ فأصبح كالمجنون يتوهّم أنّ زوجته على علاقة بهذا السّميّ. ممّا جعله يُقدم على انتحال شخصيّته ويحتال على النّاس، بل ويذهب إلى الصّحف العربيّة في باريس ليشكو من اضطهاده له، متوهّما بأنّه يتآمر عليه ليدمّر حياته، ومعتقدا بأنّ هذا السّميّ قد سرق منه حياته وحظّه وماله. فما إن أتيحت له الفرصة للالتقاء به في الفندق الّذي يعمل فيه نادلا؛ لاسيما نسيانه لمفكّرته الخاصّة، شعر "عبد الكريم" بأنّها الفرصة لاسترداد حقّه من نجل رئيس الوزراء. فأخذها واستغلّها في صفقات مربحة من خلال توقيع بعض العقود للاستثمار في "قهرستان" باسم الخوالقي مقابل الحصول على العربون بآلاف الدّولارات.

وفي الأخير يخسر "عبد الكريم" كلّ شيء؛ يخسر "برناديت" ويخسر نفسه معا أيضا؛ حين يضطرّ للمكوث في البيت كربّات البيوت، بينما تقوم هي –برناديت- بالإنفاق عليه من راتبها الخاصّ؛ « **وحين فقدت راتبي صرت "الرّجل اللّامرئيّ" في البيت، كأنّني أرتدي "طاقية الإخفاء". برناديت كانت كريمة معي ماديّا تنفق على البيت، بل ويسعدها بقائي فيه وحمل مسؤوليّته. تألّقت في عملها بسرعة، وتضاعف دخلها بعدما ارتاحت من مسؤوليّة ربّة المنزل. واكتشفت أنّها كانت تتناول حبوب منع الحمل سرّا عنّي، وأنا الّذي كنت أتوق ليوم نرزق فيه بطفل، ولم أقل شيئا بل ثابرت على القيام بمهنة "ربّة البيت" كما رجتني ريثما أجد عملا**»[2]. ولكنّ هذه الوضعيّة لم تدم طويلا، لاسيما حين ظنّ "عبد الكريم" أنّ "برناديت" تتناول سرّا حبوب منع الحمل، بل وصارت تتأخّر في العودة إلى البيت ليلا، وصار يشكّ بكلّ شيء. وعندما كان يسألها، كانت تتحجّج له بأنّها كانت في اجتماع عمل أو ما شابه ذلك. وتأكّد من شكوكه حين عرض عليها مرافقته في إجازة إلى بيروت، فرفضت، ونصحته بالذّهاب بمفرده.

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص68.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

وهكذا، يتحوّل ذلك الحبّ كلّه إلى حقد وكراهيّة، أو بالأحرى تتمّ العودة إلى أصل العلاقة بين الشّرق والغرب، المبنيّة على القوّة والتّفوّق من جانب، والخضوع والخنوع من الجانب الآخر. هذا مع وجوب الإشارة – هنا- إلى ذلك الأثر الّذي خلّفته الحرب على علاقات اللّبنانيّين بالآخر، أي أنّ واقع الحرب الأهليّة قد فرض نفسه على اللّبنانيّين، فاضطرّهم إلى تلطيف العلاقة مع "الآخر"، فهذا الشّاب اللّبنانيّ كان ضحيّة من ضحايا الحرب، الّتي صيّرته فقيرا، وبطّالا، ومشرّدا بين الأوطان يبحث عن الاستقرار، ويبحث عن فرصة للعمل والثّراء، فما صدّق نفسه حتّى وجد شابّة فقيرة مثله على الرّغم من انتمائها إلى عالم "الآخر". فقرّر مساعدتها، لكنّه لم يستطع التّملّص من فحولته وشرقيّته: «**كانت تزدهر وتزداد "رجولة"، وصلابة، وعجرفة، وقوّة، وانتهازيّة في الوكالة العقّاريّة حيث تعمل، وكلّ ما في وطنها يقوّيها، وصرت أذوي كربّة منزل بائسة، وأحلم بأن تنجب طفلا، وأجد عملا، وتتبدّل الحال. وحين اكتشفت أنّها تتناول حبوب منع الحمل سرّا عنّي أدركت أنّ خططها لا تتطابق مع أقوالها لي. والغريب أنّني ازددت تعلّقا بها ورغبة في استعادتها ولو لإذلالها أو لطردها بنفسي فيما بعد. مشاعري نحوها يغمرها الضّباب، وكلّ ما أعرفه تلك الرّغبة الجارفة باستعادتها لهجرها !**»[1].

ونجد الكاتبة، وبقدر ما تطلق العنان لخيالها فتسرح به بعيدا، فإنّها تخضعه في النّهاية لمنطق الحقيقة والواقع، فهي إذ تعرض لعلاقة "الأنا" بـ"الآخر" من خلال قصّة "عبد الكريم الخوالقي" مع الفرنسيّة "برناديت"، وعلى غير عادة كتّاب الرّواية الحواضريّة؛ فإنّها قد روت لنا القصّة على لسان كلا الطّرفين: "الأنا" ممثّلا في شخص "عبد الكريم"، و"الآخر" ممثّلا في شخص "برناديت"؛ ممّا يعمّق من نظرتها الإنسانيّة أكثر، فهي لا تنتصر لطرف دون آخر. إذ نجدها تواصل القصّة من خلال "برناديت"، وتصف لنا معاناتها مع "عبد الكريم" لصديقه الحميم "عدنان"، بعد وفاته مقتولا على يد "إسماعيل" الشّرطي المتقاعد، الّذي ترصّده ظنّا منه أنّه هو ابن رئيس وزراء "قهرستان" الحقيقي انتقاما لابنه "أدهم"، الّذي مات في أحد سجونه تحت التّعذيب، تقول الكاتبة على لسان

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص96.

"برناديت": «**لقد توقّف عن العمل، وتفرّغ لأعمال البيت حين انكشف أمره، وخسر عمله، وطلب منّي قطع دراستي لأعيل البيت، وكنت أحلم بالحصول على الدّكتوراه. والمأساة أنّه كان يحتفي براتبي ويُنفقه، لكنّه يتشاجر معي كلّما عدت من عملي متأخّرة لأسباب قاهرة، ويستجوبني ويتخيّل أمورا لم تحدث، حتّى جاء يوم ضربني فيه فغادرت البيت غاضبة مكسورة القلب، وحين عدت بعد يومين وجدت ورقة منه تفيد بأنّه عاد إلى بيروت ! ثمّ إنّني كنت أريد إنجاب طفل، لكنّ الفحص الطّبّي أثبت أنّ عبد الكريم عقيم لا ينجب، وبالرّغم من ذلك نقم عليّ، ولم يصدّق الطّبيب**»[1]. إنّ عرض الكاتبة لموقف "برناديت" كآخر بالنّسبة لـ"عبد الكريم"، وعلى الرّغم من أنّها لم تخصّص له مساحة كبيرة، كما فعلت مع "الأنا"؛ فهو يعكس لنا رؤيتها الإنسانيّة المبنيّة على تبادل الحوار، وضرورة الاستماع لكلّ الأطراف قبل إصدار الأحكام الجاهزة.

وباختصار، فإنّ الفرد العربيّ قد أصبح يعيش حالة من الازدواجيّة الخطيرة في شخصيّته؛ فهو يريد الشّيء وضدّه، صوت يقول له: "نعم، أقبل" وآخر يقول له: "لا، توقّف"...إلخ. فمع تعدّد الأصوات في هذه الرّواية، تتعدّد الشّخصيّات، وكلّ شخصية تنطوي بداخلها على شخصين أو أكثر؛ فقد أصبح "عبد الكريم" يشعر بـ «**أنّ قوّة خارجة عن إرادته أقوى منه تملي عليه تصرّفاته وأفعاله، وأقواله. ينوي شيئا ويأتي بنقيضه. أجل. كنت حائرا هل أذهب اللّيلة إلى فندق أم مباشرة إلى بيت أبي في "الطّريق الجديدة". ودون أن أختار، ثمّة من اختار لي، وحين تركتهم يظنّون أنّني نجل رئيس الوزراء، كنت قبلها بلحظات قد أقسمت لنفسي، وعاهدتها على الإقلاع عن ذلك !**»[2].

وعليه، فمهما حاولت الكاتبة أن تفرض رؤيتها الإنسانيّة المبنيّة على أنسنة العلاقات بين "الأنا" و"الآخر" وتليينها، فإنّها لم تستطع التّحرّر من سطوة الأنساق الثّقافيّة، والتّملّص منها نهائيّا، إذ تنتهي كلّ قصصها مع

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص183.

[2]- المصدر نفسه، ص53.

"الآخر" بالفراق؛ فبقدر ما توجد إمكانيّات للتّعايش بين "الأنا" و"الآخر"، بقدر ما توجد عوائق أقوى منهما معا، للحيلولة دون هذا التّعايش؛ إنّه فعل الأنساق الثّقافيّة الموروثة، الّتي رسّخت صورة المرأة الضّعيفة المستكينة الجاهلة، والماكثة بالبيت، والمفعول بها في ذهن الرّجل؛ ممّا جعله لا يتقبّل أبدا صورة المرأة القويّة المتعلّمة العاملة، والفاعلة في بعض المواقف. هذا، عدا –فقط– ما نجده في روايتها الأخيرة "يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)" الصّادرة في 2015. والّتي انتهت باستمرار العلاقة بين الطّبيب "المناهلي"، وزوجته الفرنسيّة "بريجيت" مع اعتزامهما إنجاب طفل بينهما. وهو ما يعكس إمكانيّة الحوار الحضاري بين الشّرق والغرب، والّتي سنتناولها في مبحث مستقل من هذا الفصل.

3–2– الرّحلة من الغرب إلى الشّرق:

3–2–1– ماري روز واكتشاف سحر الشّرق الحقيقي:

تأخذنا "غادة السّمّان" معها في "سهرة تنكّريّة للموتى" إلى رحلة مليئة بالكوابيس مع أبطالها السّتّة (ماريّا الحراني، وسليمى، وفوّاز، ودانا، وعبد الكريم الخوالقي، وناجي) القادمين من باريس لقضاء إجازة في لبنان على متن طائرة، تحطّ بهم في مطار بيروت الدّولي على مشارف القرن الواحد والعشرين، وترافقهم في هذه الرّحلة صديقة فرنسيّة هي الدّكتورة "ماري روز". وعلى هذا، فقد جاء مسار الرّحلة مقلوبا (أي من الغرب إلى الشّرق) على عكس مسار الرّحلة في الرّواية الحواضريّة، الّذي قاد البطل "مصطفى سعيد" في "موسم الهجرة إلى الشّمال" من الجنوب إلى الشّمال. ومثلما أشرنا في المبحث السّابق، فإنّنا سنعتمد على القراءة الطّباقيّة العموديّة، لاسيما وأنّ أحداث هذه الرّواية قد تمّ سردها على لسان البطلة "ماريّا الحراني" الّتي تحضر كشخصيّة ساردة ومسرود لها، وهذا الوضع المزدوج هو نوع من دمج المسار الفرديّ للذّات في مسارات الآخرين (الجيران، الأصدقاء)، الّذين تصغي إليهم "ماريّا" في فضاء مشترك مليء بالكوابيس، وصفته الكاتبة بـ"موزاييك الجنون البيروتي).

نفهم منذ البداية، ومن خلال مجريات الأحداث تعطّل إقلاع الطّائرة، وتأجيل موعِد الرّحلة، الّذي جعل الرّكاب يستشعرون مصيرًا خطيرًا ومجهولا، ينتظرهم في بيروت بعد هدوء الحرب، ولا نقول انتهاءها، والّذي تعمّق الإحساس به عن طريق تكثيف إستراتيجيّة الحوار الدّاخلي –المونولوج– للشّخصيات، إذ يقول "فوّاز" في نفسه: «..**خائف، إنّي خائف من زيارتي هذه إلى بيروت: خائف من مدينة أتكلّم لُغة أهلها، ولا أتكلّمها حقّا. ولم أزرها منذ ثلاثة عشر عامًا. وكنت صبيّا على أبواب مراهقة تعمّدت بالدّم، والقصف، والملاجئ. كما تعمّدت ولادتي بالحرب اللّبنانيّة. بعد عام من صرختي الأولى في هذا العالم المتوحّش لم أر بيروت على شاشة التّلفزيون الفرنسي إلّا مسرحا للحرائق والمعارك والرّهائن والموت، والموت وتمجيد الموت...**»[1]؛ فقد شرّدت الحرب الأهليّة اللّبنانيّين، ودفعتهم إلى الهجرة خارج الوطن، كما تركت بصمتها الدّمويّة في ذاكرة كلّ واحد منهم صغيرًا وكبيرًا، حتّى أصبح مجرّد التّفكير في العودة إلى لبنان، ولو في إجازة يُثيرُ الرّعب والخوف والهلع في النّفوس.

وعليه، كانت هذه الإجازة بمثابة المغامرة إلى عالم مجهول، رافقتهُم فيها الطّبيبة الفرنسيّة "ماري روز"، صديقة "دانا" و"فوّاز" اللّذيْن –في الحقيقة– لا يختلفان عنها كثيرا؛ فبالرّغم من كونهما لبنانييْ الأصل، فإنّهما أيضا–ومن خلال هذه الرّحلة– سيكتشفان الشّرق تماما مثلما ستكتشفه "ماري روز"، وينجذبان إلى روحانيّته بعد غياب طويل؛ فهي –إذن– رحلة للاكتشاف، واستعادة الذّات والمكان؛ فقد غادر كلّ من "دانا" و"فوّاز" لبنان، وهما صغيران جدّا على وقع الحرب الأهليّة. فلم يعد أيّ شيء يربطهُما بهذا البلد، وكلّ منهما قد جاء لقضاء مصالح مادّيّة تخصّه لا أكثر؛ فأمّا "فوّاز"، فقد جاء من أجل بيع ما ورثه عن والده من أملاك، ليعود بثمنه في أقصر وقت ممكن إلى باريس. وأمّا "دانا"، فقد جاءت تبحث عن شريك محلّي لبيع كمبيوترات الشّركة الّتي تعمل فيها.

ونعود الآن إلى النّقطة الّتي نريد إثارتها في هذا المبحث، وهي: كيف أن هذا "الآخر" (الغربي) ممثّلا في شخص الدّكتورة "ماري روز"، وبكلّ ما يحمله من مادّيّة غربيّة، ومن أفكار سيّئة عن "الأنا" الشّرقيّة، فإنّه قد جاء

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص7.

ليكتشف بمفرده، وبكلّ حريّة، ودونما قيود سحر الشّرق الحقيقي المليء بالقيم الإنسانيّة النّبيلة، إذ تقول الكاتبة على لسان "ماري روز": «...**آه لم أعرف من قبل مغاور ألف ليلة وليلة الّتي نراها على شاشاتنا مزوّرة في راقصة هزّ بطن، والآن صرت أعرف أنّ الشّرق دنيا غير هوليويوديّة "مفبركة"، دنيا من الأسرار والمشاعر والعطاءات** »[1]؛ فحتّى وإن اختلف المنظور الدّيني لهذا "الآخر"، فإنّه تبقى هناك منطقة مشتركة بين كلّ الأديان وكلّ الثّقافات، وهي قيم الإنسان كإنسان بعيدًا عن دينه أو لغته. وهذا هو بالضّبط ما وقفت عليه "ماري روز" في هذه الإجازة الّتي قادتها من عالمها الغربيّ إلى عالم الشّرق، أو بالأحرى إلى عالم "الآخر". وهي الّتي طالما سمعت بسحر الشّرق، ومغامرات ألف ليلة وليلة: « **كم أتوق للوصول إلى البلاد الّتي سحرت لامارتين، بلاد ألف ليلة وليلة، ولبنان بوّابة الشّرق الغامض...**»[2]، فشوقها للاكتشاف قد غلب حتّى على خوفها، لأنّها –أيضا– كانت خائفة مثل "فوّاز" و"دانا"، وكلّ من رافقتهم في الطّائرة: « **في حقيقة الأمر، أتأجّج بين شوقي إلى سحر بيروت، سحر الشّرق والحبّ والقمر والدّفء، والمرآة السّحريّة الّتي أرى فيها من يحبّ قلبي حيث أشاء، أيّا كان ما يفعله، وأينما كان، وبساط الرّيح الّذي يطير بي، ومن أحبّ بين الكواكب والنّجوم من جهة، وبين هلعي من بيروت المتوحّشة الهمجيّة المجنونة، الهاربة من غرفتها المبطّنة بالبلاستيك، والقطن، وأربطة معطف المختلّين العنيفين، بيروت الرّهائن من أبناء جلدتي، الّذين طالعتُ سيرة عذاباتهم في مذكّراتهم بعد إطلاق سراحهم، وعودتهم إلينا، وفظاعات خاطفيهم، وقسوتهم، وحديد القيود. بيروت الحرب والجنون الّتي أمقتها ولا أريد أن ألتقيها**»[3]، ونلاحظ من خلال هذا المقطع، كيف أنّ الحرب الأهليّة بين الإخوة قد ساهمت في تشويه صورة بلد، كان مؤهّلا لأن يكون بحقّ منارة للمتوسّط، وعاصمة للحرّيّة العربيّة، كما كان في يوم من الأيّام. فبفعل الفتن

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص212.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

الدّاخليّة والخارجيّة، فقد هذا البلد إشعاعه الحضاريّ، وأصبح مرتعًا للدّمار، والقتل، والتّعذيب، والتّهريب، والاختطاف.

ولكن، وبالرّغم من تلك الأفكار المرعبة عن بيروت، وتلك الكوابيس الّتي صارت تراود "ماري روز" قبل وصولها إلى بيروت؛ فقد شاهدت نفسها في كابوس مرعب « **في زقاق مرعب بأعلام سود، وغابة من الأسلاك الكهربائيّة، والمباني الإسمنتيّة الواطئة البشعة، والمياه المبتذلة على الأرض، والوجوه الملتحية العابسة، وكانت تظنّه حلما رؤيويا وصوتًا من أصوات الحاسّة السّادسة الاستباقيّة، أو الغريزة الحدسيّة الاستباقيّة، وهي من الصّفات النّفسيّة لأسرتها، ولمّا يُحط بها العلم بعد، لكنّها من بعض تلك الأمور الرّوحانيّة الغامضة، والقوى الخوارقيّة الّتي يتمتّع بها البعض بمشيئة الخالق** »[1]، فإنّ شوقها للمغامرة كأيّ فرد غربيّ قد غلب على إرادتها، فوافقت على دعوة صديقتها "دانا" لقضاء الإجازة في بيروت، مقابل أن تدعوها هي الأخرى لقضاء إجازة في قصر والدها البارون، فـ"دانا" كعقلانيّة لا تفوّت عليها فرصة كهذه لتبادل المصالح.

وبعد وصول "ماري روز" إلى بيروت، وذهاب ذلك الإحساس الغامض الّذي انتابها من المصير المجهول الّذي كان ينتظرها، فإنّها قد استعادت حيويّتها وتوهّجها على شاطئ بحر بيروت، حتّى إنّها صارت تبدو، وكأنّها قد خسِرت عشرة أعوام من عمرها، وعشرة كيلوغرامات من وزنها، الّذي طالما تعقّدت منه، وهي في باريس. فقد سحرتها بيروت ببحرها، وشمسها الخريفيّة الدّافئة؛ ممّا جعلها تُطلق العنان لجسدها، وتقدم على إقامة علاقات جنسيّة مع رجُليْن لبنانييْن: «**سأحملُهما في ذاكرتي. رجلان أحببتُهما في آن، وسيم الشّاعر العذب الرّقيق، الّذي يجتاحُني برقّة الضّوء، ويحي الشّاب الّذي يلتهمُني كإعصار. "يايا" رجل الأعمال سيّد المتع المدبّبة. أحببتهما معًا حبّا حسيّا عنيفًا وعابرًا، لكنّني عبر علاقتي بهما ركبت بساط الرّيح، وحلّقت فوق البراكين...ألف ليلة وليلة من الجنون في ثلاثة أسابيع، وكنت أظنّني امرأة من جليد، ولا مفرّ لي حين أعود إلى**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص198-199.

باريس من فُراق خطيبي جان بابتيست الّذي كاد يُقنعني أنّني قطعة من ألاسكا أو سيبيريا...»[1]. ومن هذا المقطع بالذّات، نستشفّ تلك المعاناة الّتي تحياها المرأة في المجتمعات الغربيّة، ممّا ساهم في المزيد من تفكّكها، وانحطاطها، وانحلالها الخُلقيّ، لأنّ هذه المجتمعات لا تقيم أيّ وزن للمرأة، وتعتبرها مجرّد سلعة أو متاع؛ فالوزن الأكبر –في هذه المجتمعات– للمادّة، وبذلك نجد البناء الأسريّ فيها منهارا، لأنّه يقوم بالأساس على المرأة –الأمّ والزّوجة خاصّة– وهو ما تهمله هذه المجتمعات؛ فإذا كانت الأسرة هي « **أهمّ المؤسّسات الإنسانيّة الّتي يحتمي بها الإنسان، ويُحقّق من خلالها جوهره الإنساني، ويكتسب داخل إطارها هويّته الحضاريّة والأخلاقيّة**»[2]، فإنّ المرأة هي « **العمود الفقريّ لهذه المؤسّسة**»[3]. ثمّ إنّ مؤسّسة الزّواج بحدّ ذاتها، قد أصبحت في هذه المجتمعات، تقام على أساس من المصالح المادّيّة المتبادلة لا أكثر، ممّا يهدّدها بالفشل المستمر، تقول "ماري روز": «...**جان بابتيست الّذي ينوي الزّواج منّي (رغم برودي المزعوم) لأنّ والدي بارون، ومن جهة أخرى فإنّ والدي الثّري جدًّا، نصف المفلس بنظر نفسه، يريد منّي الزّواج بثراء جان بابتيست، الّذي كاد يُقنعُني أنّني قطعة من ألاسكا أو سيبيريا، واكتشفت هنا ذاتي، وعرفت أنّني أكثر من بركان متأجّج...**»[4]. فـ"بابتيست" الثّري لا يجد وقتا يضيّعه مع خطيبته "ماري روز" حتّى تتفاعل معه في العلاقة، فيتّهمها بالبرود الجنسيّ، وأمّا إصراره على الزّواج منها، فهو من أجل تنمية الثّروة لا غير، ممّا جعل "ماري روز" تقرّر عن وعي منها بأن تترُك هذا "البابتيست"، ولا تتورّط في زواج مصيره الطّلاق: « **في بيروت اكتشفت جسدي، وهو جانب حقيقيّ من ذاتي لم أفطن إليه**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص194–195.

[2]– عبد الوهاب المسيري: العلمانيّة الجزئيّة العلمانيّة الشّاملة، ص324.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص195.

قبلا...ووعيته في الوقت المناسِب قبل أن أتورّط بزواج خاطئ، وأساهم في رفع نسبة الطّلاق المرتفعة أصلا عندنا»[1].

وهكذا، تكتشف "ماري روز" جسدها في بيروت، وبقي عليها أن تكتشف ذاتها، وشخصها كإنسانة خُلقت في هذا الكون لتؤدّي رسالة ما؛ فبعدما انبهرت بسحر الرّجل اللّبناني الّذي وجدته استثنائيّا في حلبة الفروسيّة النّسائيّة، يُقدّر امتلاء جسدها على عكس خطيبها الفرنسيّ، الّذي يعتبرُها بدينة وباردة، قالت لها "سُليمى" والدة "دانا" بمرارة، وهي الّتي خبرت الزّوج اللّبناني جيّدًا: « **انطباعُك في محلّه، لكنّه للأسف لا يجود مع الموجود –أعني مع الزّوجة– بل يتوهّج في العلاقات الجانبيّة السّرّيّة. إنّه نمر في ليل العشيقات، فأر في سرير الزّوجات...**»[2]. فإذا كان الرّجل الغربيّ قد انشغل عن زوجته أو خطيبته بالجمع، والكسب، وحبّ الثّراء الفاحش، فلم يعد يجد وقتا للعواطف والأحاسيس؛ لاسيما وأنّه يستطيع أن يلبيّ رغباته الجسديّة كيفما يشاء، ومع من يشاء في أوقات فراغه؛ فإنّه بالمثل، نجد بأنّ وضعيّة المرأة في المجتمعات العربيّة الشّرقيّة لم تعد تنبّئ بالخير، ونجد نموذجها الأمثل عند الرّجل اللّبناني؛ فهو كشرقيّ يبخل على زوجته حتّى تظلّ خاضعة لفحولته، وسلطته بعد امتلاكها بعقد الزّواج، ويتّخذ معها عشيقة أو مجموعة من العشيقات يمارس معهن فحولته على أوسع نطاق لإفراغ مكبوتاته، ولكن دونما زواج، فتظلّ تلك العشيقات خاضعات له مملوكات على أمل أن يتزوّج منهنّ.

فمن المسؤول –إذن– عن تفكّك وانحلال هذه المجتمعات، وقد اتّفق المجتمع الذّكوريّ في كلّ العالم على قهر المرأة، ووأدها نفسيّا قبل وأدها جسديّا، وكيف يجرؤ بعدها على مطالبتها بالإخلاص له. ونقول هذا بغضّ النّظر عن أيّ انتماء دينيّ أو ثقافيّ، وإنّما من منطق العقل، وما يقوله المنطق؛ فالانجراف الخطير وراء المادّة، جعل الحياة في المجتمعات الغربيّة تافهة لا قيمة لها، وهذا ما تقف عليه "ماري روز" وتكتشفه بنفسها؛ فبعدما أشبعت رغباتها

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص195.

[2]– المصدر نفسه، ص190.

الجنسيّة المتأجّجة مع كلّ من "وسيم" الشّاعر الخمسيني، ورجل الأعمال الشّاب "يحي" صاحب اليخت السّحري، واقترب موعد عودتها إلى باريس، فإنّها تعترِف أمام نفسها بعدم جدوى تلك العلاقات، ما دامت لا تتجاوز حدود المتع الجسديّة العابرة: « **إنّه يومي الأخير في لبنان، ولا مفرّ لي من وداع البحر. لن أودّع الشّاعر الخمسيني وسيم، ولا رجل الأعمال الشّاب يحي. سنقول كلمات لا نعنيها، ووعودًا سَتَبْهُت مع الزّمن. وتتحوّل إلى عبء مربك. وقد نتراسَل. "يايا" ليس من النّمط الّذي يُراسِل إلّا على الإنترنيت ليقول لي إنّه سيمرّ بباريس، ويُريد قضاء سهرته معي. ما جدوى ذلك؟**»[1]، وهكذا تعود "ماري روز" إلى ذاتها كإنسانة، وتكتشف عبثيّة الحياة وتفاهتها، حين لا تتجاوز حدّ إشباع رغباتها العابرة، ويُعاودها حلم عتيق لطالما حلمت به، وهو« **حُلُم مراهقتها بأن تكون مفيدة، وتناصِرُ أقوامًا لم يكن لهم حظّها من العافية والوفرة، وتساندهم بعلمها كأوروبّيّة طبيبة ثريّة بمعارفها، مرفّهة في كوكب أكثرُ من نصف سكّانه يعانُون من الجوع والمرض والجهل، ويحتالون على البقاء البيولوجي(...) تذكّرت أنّها في زمن مراهقتها كانت فرنسيّة حقيقيّة من وجهة نظرها. أي تبالي بالآخرين حتّى الثّمالة، لها حُلُمٌ "ديغولي" كبير عن دور فرنسا في كوكبها، وأنّها كادت تنسى بين مخاوف والدها من الفقر (النّسبيّ جدّا حتّى الخزي) وجوع المليونير جان بابتيست إلى لقب نبيل!**»[2]. وعلى الرّغم من انطواء هذا المقطع على بعض من ذاتيّة "الآخر"، الّذي يعتبر نفسه مركزا للعالم، وللإشعاع الحضاري، الّذي ظلّت كلّ من فرنسا وبريطانيا تتنافسان عليه، فنحن كجزائريّين: لا يُمكن أن ننسى تلك السّياسات الإغرائيّة الّتي مارسها "ديغول" في الجزائر للتّقليل من شأن الثّورة، والحفاظ على الجزائر فرنسيّة. مع وجود شخصيّات فكريّة قد دافعت عن حقّ الجزائريّين في الحرّية، كـ"جان بول سارتر"–مثلا– (Jean -Paul Sarter) الّذي عايش أحداث الثّورة الجزائريّة، كما عايش الغزو الألماني للعاصمة الباريسيّة في 1940، وذاق طعم الظّلم في السّجون والمحتشدات، ممّا جعله يعلن عن موقفه المؤيّد للحركات التّحرّريّة. وهو ما حدث مع "ماري روز"، وهي تكتشِف الوجه الآخر

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص194.

[2]– المصدر نفسه، ص200.

لـ"الآخر" الشّرقيّ، الّذي شوّه الإعلام الغربيّ صورته أيّما تشويه، ومثّله بتمثيلات مجحفة وظالمة؛ فمن اعتباره عالما مظلما ترتع فيه حيوانات بدائيّة لا تصلُح إلّا أن تكون عبيدا للجنس الأبيض الأوروبّي، إلى اعتباره وكرًا للإرهاب والوحوش. فتكتشف "ماري روز" إجحاف تلك المزاعم كلّها، عندما يتحقّق حدسها الاستباقيّ، وتركب في ذلك التّاكسي، الّذي تشاء الصّدفة أن زوجة سائقه "علي" ستلد في تلك اللّحظات، فيتّصلون به لينقلها إلى المستشفى. وتجد "ماري روز" نفسها تعيش كابوسها الحدسيّ الاستباقيّ على أرض الواقع، وتستسلم للقدر، فلا تردّ على السّائق "علي محمّد مصطفى"، الّذي قرأت اسمه على اللّوحة النّحاسيّة، وهو يسألها بإنجليزيّته المهلهلة المتأمركة، ما إذا كانت تودّ الهبوط من السّيّارة، لأنّه مضطر لتغيير مساره لينقل زوجته –الّتي ستلد– إلى المستشفى. وتنطلق السّيّارة بهما بسرعة مجنونة، وتتبدّل تضاريس المدينة، وتغيب الشّوارع المعبّدة، وتحلّ محلّها الطّرقات التّرابيّة المليئة بالحفر، وتتذكّر "ماري روز" كابوسها، وتتيقّن من أنّ السّائق قد اختطفها، وسوف يُسلّمُها كرهينة لأصحابه أو جماعته: «**تذكّرت بعد فوات الأوان فيلم لن أرحل دون ابنتي الّذي اصطحبني إليه في باريس صديق يهوديّ، وتدور أحداثه في "مجاهل دنيا الإسلام" في نظر كاتبته الأمريكيّة، الّتي يُفترض أنّها تروي حكايتها مع زوج طبيب إيرانيّ، سامها مرّ العذاب حين رافقته في إجازة إلى طهران، واحتجزها وطفلتها معًا، وقمعها وأذلّها لأسباب غيبيّة، وصار غريبًا عنها، وشبيها بالجماعة. وكان هاجسها الفرار بابنتهما إلى العالم المتحضّر...كم هي مرفّهة قياسا إلى ما ينتظرُني كرهينة في أزقّة الرّعب الّتي شاهدتها في حدسي الاستباقي**»[1]، وهكذا تصاب الدّكتورة "ماري روز" بحالة من الهذيان، والرّعب والهلع حين اعتقدت أنّها قد خطفت في تلك السّيّارة، وتمرّ برأسها صور الرّهائن الّذين شاهدتهم على الشّاشة، وتصبّ لعنتها على بيروت، ورجالها، وسحرها، وشمسها.

ولكنها، وقفت في النّهاية على حقيقة ما جرى لها، وأنّها ليست رهينة ولا مختطفة، ويتبدّل كلّ شيء بداخلها، حين اكتشفت ذلك البؤس اللّبناني، الّذي كان متنكّرا خلف قناع بيروت البحر، والشّمس، والشّاطئ:

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّرية للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص201.

« أهذه الدّروب الموحشة البائسة هي أيضا بيروت؟ هل يُعقل ذلك؟ هل أنا الآن في مجاهل "دنيا الإسلام" الّتي تحدّثت عنها كاتبة الرّواية الّتي شاهدتها فيلما؟ هل أنا في قلب الزّلزال حيث الحياة بلا قيمة إنسانيّة ناهيك عن المرأة؟ أهذه بيروت الحقيقيّة الخفيّة لا بيروت الصّبحيّات النّسائيّة، واليخوت، والمقاهي واللّطف الذّكوري، والرّهافات الشّعريّة؟ أهذا هو الوجه الخفيّ لبيروت في مطلع الأَلفيّة الثّالثة في مرآة الحقيقة، وما تبقّى واجهة سياحيّة للحمقى مثلي(...) يوغل التّاكسي دخولا في تلك الأزقّة البائسة البشعة المرعبة، ولسان د.ماري روز معقود! تريد أن تصرُخ ولا تجد صوتا كما في كابوسها(...). أعلام سوداء تتخلّلها إعلانات بالفرنسيّة والعربيّة عن مبيدات للجرذان ترتع فوقها رغم المطر. لاحظت صور رجال ملتحين على طول أهوال أزقّة الرّعب هذه، وضايقها أكثر من ذلك كلّه أنّ السّائق منذ أن تكلّم بالعربيّة في هاتفه النّقّال تحوّل إلى شخص آخر كأنّه قام بتلاوة نشيد الشّرّ »[1]، فـ "ماري روز" بقدر ما شعرت بالخوف وهي تدخل تلك الأزقّة البائسة، تماما مثلما شاهدت ذلك في حلمها الرّؤيوي، فإنّها –أيضا– قد اكتشفت ذلك القاع المشوّه البائس للبنان. وهكذا، فبمجرّد توقّف السّيّارة، ونزول السّائق أمام بيته مسرعا إلى الدّاخل، وقد تركها في السّيّارة، قرّرت "ماري روز" أن تغتنم الفرصة وتهرُب: **« إذا لم أهرُب سأصير سجينة في غرفة معتمة، رهينة مربوطة من قدمها بسلسلة حديديّة، كما وصف الرّهائن الفرنسيّون ما مرّوا به كالدّواب، وعبيد القرون الوُسطى الّتي ما زال الخاطِفون يعيشون فيها، وكلّ ذلك ثمنا لكذبة صدّقتها. عليّ أن أهرُب عليّ أن أهرُب قبل فوات الأوان»**[2]، وانطلقت "ماري روز" من السّيّارة هاربة، تركض مذعورة تحت المطر: **«آه، شبكة عنكبوتيّة من الأسلاك المكهربة في العيون والجدران...أركضُ بهلع وسط المناخ اللّامألوف، تُطاردُني الكلاب المرعبة الشّاردة الّتي تعوي عليّ بالذّات في مناخ كبرت وأنا أراه عُدوانيّا..صرت أتوقّع السّقوط في فخّ في كلّ**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّرية للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص202.

[2]– المصدر نفسه، ص203.

لحظة»[1]. ولكن، تحدث المفاجأة لها عندما تخلّى السّائق "علي" عن زوجته المتألّمة، وراح يركُض خلفها، لأنّه شعر بالمسؤوليّة نحوها، وخشي عليها من أن يُصيبها مكروه أو أذى. ولكنّها ازدادت هلعا عندما استوقفها بعض الذّكور المراهقين المهتاجين وأحاطوا بها. وسألها أحدُهُم بالإنجليزيّة عمّا إذا كانت ضائعة، وحينها تمكّن السّائق من اللّحاق بها، وأمسك بكتفها فصرخت، وهو يقول لها بالإنجليزيّة المرتبكة: «**لماذا هربت يا سيّدتي؟ اعذريني على ما حدث، ولكنّ القابلة اتّصلت بي لإخباري بأنّ ولادة زوجتي متعسّرة على غير عادتها مع أولادنا الثّلاثة السّابقين، وتريد منّي المسارعة لإيصالها إلى المستشفى(...) سامحيني إذا كنت قد أخفتُك ولم أوضّح الأمر جيّدًا(...)** »[2]. ولكنّها تابعت هربها راكضة، وهو يلحق بها: « **من حقّك التّفتيش عن تاكسيّ آخر. لكنّك نسيت حقيبة نقودُك في سيّارتي. تعالي..لا تخافي توقّفت واستدارت نحوه، تابع بلهجة مريرة: هل تظنّيننا وحوشا يا سيّدتي؟ بدلا من التّفتيش عن طبيب أو نقلها إلى المستشفى، قلقنا عليك وركضنا خلفك خوفا من أن تصابي بمكروه!** »[3]. وهكذا تنتصر الإنسانيّة على كلّ الشّرور والأحقاد، فالإنسان أخو الإنسان، مهما اختلفت اللّغات والأديان؛ فبعد أن تمالكت "ماري روز" نفسها، واستعادت رُشدها، وذهب عنها الخوف، أخبرته بأنّها طبيبة نسائيّة، وتريد أن تساعِد زوجته، وترى ما إذا كانت بحاجة لأن تنقل إلى المستشفى. وتعرّفت على أخته "ليلى" الّتي طمأنتها عن مصدر الصّراخ القادم من بيت الجيران، الّذين كانوا يبكون ابنهم الممرّض المتطوّع طالب الطّبّ "حسين" الّذي أُستشهد برصاص الاحتلال الإسرائيلي جنوب لبنان، وكان يحاول نقل بعض الجرحى إلى المستشفى، وذلك –أيضا– هو سبب تعليق الأعلام السّوداء: «**لم تجرؤ على أن تقول(...) إنّها لم تسمع غَير موسيقى بيتهوفن وشوبان وموزار على يخت يحي، ولم تكن أصلا تدري أنّ ثمّة أرضا لبنانيّة احتلّتها إسرائيل "المسالمة المسكينة"، وكانت تظنّ أنّ ما يدعوه البعض بالمقاومة، مجرّد إرهابيّين مرضى يتحرّشون بالعائلات**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص204.

[2]– المصدر نفسه، ص205.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

البريئة الإسرائيليّة، لاستعمالها عتبة للذّهاب إلى الجنّة عبر موت بضجيج كما قرأت مرّات ومرّات »[1]، فتلك هي الصّورة الّتي نشرها الإعلام الغربيّ عن معنى الشّهادة في الأرض المحتلّة، ويتبدّى لنا هذا الحقد الغربيّ على العالم الإسلاميّ، من خلال ما ذهب إليه الأمريكي "صامويل هنتنغتون"(Samuel. P. Huntington) في كتابه "صدام الحضارات"، قائلا: « **إنّ استمرار التّقدّم الغربي يتوقّف على الأمريكيّين بتأكيدهم على الهويّة الغربيّة، وعلى كلّ الغربيّين عندما يؤمنون بأنّ حضارتهم حضارة فريدة من نوعها وليست عامّة، وعلى اتّحادهم من أجل تحديثها، والحفاظ عليها في وجه التّحديّات القادمة من المجتمعات غير الغربيّة** » [2]. ولكنّ الله تعالى يأبى إلّا أن يُظهِر دينه الحقّ، ويدافِع عنه بكلّ لغات العالم؛ فقد تمّ ترجمة كلّ الأعمال الرّوائيّة لهذه الكاتبة، وغيرها إلى العديد من اللّغات في العالم، وهو ما يُعدّ مكسبًا ثمينًا للعالم الإسلاميّ ولرسالة الإسلام.

وتواصل "ماري روز" اكتشاف براءة هذا العالم المتّهم بالإرهاب، وتشعرُ بالخجل، وهي ترى لأوّل مرّة في حياتها بيتا لا يتألّف سوى من غرفة ومطبخ، وهو يحوي عائلة كبيرة، « **وهي تتقدّم بطلباتها من منظارها الباريسيّ على بشر لا ينتقِص من إنسانيّتهم أنّهم مضطرّون "للاستمراريّة"، والحياة على نحو مغاير عن مألوفها: لا مطبخ مستقلّا، لا رفاهية حمّام مستقلّ(...) شَعَرَتْ بالخزي من رفاهيّتها وشكوى والدها المستمرّة من فقره. فقد فتّشت عن صنبور الماء السّاخن، واكتشفت أن لا ماء ساخنا ولا باردًا. وصبّت لها ليلى الماء من دورق** »[3]. وحينها فقط «**نسيت د.ماري روز كلّ شيء عن كابوسها، ومخاوفها، وركضها المسعور في زقاق الهلع، وعادت إلى حقيقتها الدّاخليّة طبيبة تسيل إنسانيّة، لا تريد غَير احترام الآخر، وإنقاذ روح أخرى مختلفة لا فرق...وليذهب جان بابتيست إلى الجحيم باحتقاره لكلّ من ليس أزرق العينيْن بدم شماليّ جدّا**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص206.

[2] - Samuel. P Huntington: The Clash of Civilizations and the Remaking of world Oder, p20-21.

[3]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص207.

مثله...»[1]. وهكذا، ساعدت "ماري روز" ليلى على توليد "أمال" زوجة السّائق، الّتي أنجبت له توأميْن جميليْن: بنت وولد، فسألوها عن اسمها، وقرّروا تسمية البنت على اسمها "مريم زهرة"، والولد على اسم ابن جارهم الشّهيد "حسين"، أمّا هي فقرّرت أن تكون عرّابة للبنت المولودة، وانتعشت بذلك المناخ من الحبّ، وإقبال النّسوة على منزل "علي" السّائق لتهنئته، وشعرت بعمق بمعنى أن تكون إنسانة، فـ « **مع وسيم ويحي انتشت لكنّها ظلّت تشعُر بوَحشَتها؛ بل لعلّ وَحشتها تعمّقت بقدر نشوتها الجسديّة. هنا تشعُر بمُتعة استثنائيّة تتصاعد بلا هبوط، لعلّها متعة العطاء والامتزاج بالآخرين(...) للمرّة الأولى قفز إلى رأسها اسم "أطبّاء بلا حدود" وفكّرت بأنّها بالتّأكيد ستنضمّ إليهم لا محالة..وستسافِرُ معهم إلى أنحاء الأرض، حيث الملايين من الّذين تستطيع المساهمة في جعل حياة بعضهم أقلّ بؤسا**»[2]. وعليه، فقد جعلت الكاتبة "الآخر" يكتشف حقيقة "الأنا" بذاته عن طريق الرّحلة من الغرب إلى الشّرق، والّتي انتهت بعودة "ماري روز" إلى باريس، وهي ناقمة على والدها "البارون"، وخطيبها "جان بابتيست"، وعلى كلّ القيم الغربيّة المادّيّة. وهي تستقلّ الطّائرة، تتأسّف "ماري روز" وتتألّم كثيرا على فُراق أشخاص تعرّفت عليهم متأخّرة: «...**مع اللّبنانيّين اكتشفت أيضا متعة الحوار مع أشخاص يُفكّرون على نحو آخر، فذلك يُعلّمني الكثير، وعبره اكتشفت سرّ قوّتهم الّتي يستمدّونها من حقائق أجهلها...ولكنّني تعارفت للأسف متأخّرة مع علي وليلى وأمال، ولا مفرّ لي من العودة(...) هناك بالذّات عرفت نفسي، وأدركت أنّ حُلُمي الحدسي النّبوئي(...) هو أيضا دربي إلى التّعارُف بعمق مع الآخرين(...) بداية تعارُفي مع بشر يسيلون إنسانيّة ظلمهم الإعلام، وظلمتهُم سياسات...(...) ويا لها من إجازة تعارفت فيها مع بيروت السّرّيّة وذاتي السّرّيّة، وبدّلت مجرى عمري!** »[3].

---

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص207.

[2]- المصدر نفسه، ص209.

[3]- المصدر نفسه، ص211.

3-2-2- "فسيفساء التّمرّد": الصّراع بين مادّيّة الغرب وروحانيّة الشّرق، وإمكانيّة الحوار الثّقافي:

تطرح الكاتبة في روايتها الجديدة الصّادرة في 2015، فكرة الحوار الحضاريّ بين الشّرق والغرب. وذلك من خلال العلاقة الزّوجيّة الّتي جمعت بين الدّكتور "رهيف المناهلي"، والممرّضة الفرنسيّة "بريجيت". وليس من قبيل المصادفة أن ينتمي كلّ منهما إلى الطّبقة المثقّفة، حتّى يؤدّي كلّ منهما دوره، ودلالته الرّمزيّة على أكمل وجه، وحتّى يكون الحوار بينهُما منطقيّا، ومجديا؛ فـ"رهيف" يُمثّل فحولة الشّرق وروحانيّته، أمّا "بريجيت" فتمثّل شهوانيّة الغرب ومادّيّته.

فأمّا "رهيف" فهو عربيّ مثقّف، سافر إلى فرنسا لإكمال تخصّصه في الطّبّ النّسائيّ، بعد حصوله على منحة جامعيّة للدّراسة في الخارج، أين وجد فرصته للهروب من واقعه المرير الّذي عاشه في طفولته في كنف زوجة أبيه، وقد أحسّ بألم اليتم على الرّغم من أنّ والديْه كانا على قيد الحياة، لأنّهما قد انفصلا ثمّ عاود كلّ منهما الزّواج، وبقي هو -أي "رهيف"- يتيما ووحيدا ومشرّدا، ومحروما من حنانهما معًا. فلم يجد من سبيل غير الدّراسة خِلسة عن والده، الّذي كان يسيء معاملته، وينعته بالحيوان، كما عارض فكرة دراسته من أجل أن يُساعده في الدّكّان، ولكي لا يتحمّل أعباء دراسته. فنشأ "رهيف"حاقدًا على نفسه، متمنّيًا لو أنّ أمّه قد قامت بإجهاضه، وهي حقّا قد حاولت ذلك وفشلت، وهذا هو بالضّبط ما جعله يختار دراسة طبّ النّساء، وبالتّحديد تخصّص الإجهاض؛ بل وقطع على نفسه عهدًا بأن يُنقذ كلّ طفل بريء، سيأتي إلى هذه الدّنيا غير مرغوب فيه: «**وكان هاجسي دائما إجهاض أيّة امرأة ستأتي إلى العالم بطفل لا يُريده أحد، وسيذوق الهوان والآلام ريثما يكبر فلا ينسى، ولا يغفِر حقّا**»[1]. وظلّ ذلك الإحساس بالضّعف، والظّلم، والهوان يُسيطر على شخصه إلى أن التقى بالممرّضة الفرنسيّة "بريجيت" الّتي فتحت له قلبها وجسدها، وكلّ ما تملك، فلم يستطع مقاومتها بل وتزوّج منها،

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص35.

يقول: « **حين التقيت بالممرّضة الفرنسيّة الّتي صارت زوجتي...في باريس، لم أقل لها شيئًا عن ذلك كلّه. نظرة الإعجاب في عينيْها ألهبت فرحتي، أنا المذلّ..المهان..المقهور..الكادح. ثمّة من تنظر إلى أصابعي، وهي تحمِل المِشرط بإعجاب وتقدير..انهرت أمام إعجابها** »[1]. يعكس لنا هذا المقطع انبهار الشّرق بالحضارة الغربيّة ومنجزاتها، ووقوفه عاجزا أمامها، لا يملك لنفسه إلّا الانصياع لها ولمغرياتها، وهذه هي حقيقة الواقع الّذي أصبح مفروضا على الشّرق إزاء الغرب؛ فضعف موقف الطّبيب "المناهلي" أمام "بريجيت" يعكس ضعف الشّرق أمام منجزات الغرب وحاجته إليها. وسوف نتناول هذه القضيّة في عنصر مستقلّ من هذا الفصل.

وبالمقابل عمدت الكاتبة إلى إبراز حاجة الغرب المادّي إلى روحانيّة الشّرق، وذلك من خلال استعمال ضمير المتكلّم، والحوار الدّاخلي الموضوع بين هلاليْن مع الطّبيب "المناهلي"، والّذي يعكس عمق "الأنا" الشّرقيّة وروحانيّتها، بينما استعملت ضمير الغائب، والحوار الخارجي مع الممرّضة الفرنسيّة "بريجيت"، والّذي يعكس سطحية "الآخر" الغربي ومادّيّته، كما يُعبّر عن جهل نواياه وخفاياه النّفسيّة. وعليه، فلم تقدّم "غادة السّمّان" – في هذه الرّواية– أيّ حوار داخليّ على لسان الفرنسيّة "بريجيت"، واكتفت فقط بالتّعليق عليها، تدليلا منها على مادّيّة الغرب، وافتقاره للجانب الرّوحيّ.

فإذا كان الطّبيب "المناهلي" يقوم بعمليّات الإجهاض، لاعتقاده أنّه بذلك ينقذ طفلا بريئا من أن يعيش ممزّقا بين أسرتيْن، فإنّ زوجته الفرنسيّة "بريجيت" إنّما تساعده من أجل الرّبح والمال. إذ تصف لنا الكاتبة كيف انقضّت "بريجيت" على الإسوارة الماسيّة لـ "زين الخيّال"، الّتي جاءت متنكّرة إلى الطّبيب "المناهلي" من أجل القيام بعمليّة الإجهاض، على أساس أنّها ابنة راقصة في "السُّريانا"، وأنّ عشيق أمّها قد قام باغتصابها، وهي الآن تريد إجهاض طِفلها، وستقدّم له مقابل ذلك إسوارتها الماسيّة الثّمينة الّتي سرقتها من أمّها الرّاقصة، لما سمعت عنه من اجتهاد في سبيل الحصول على المال. ولم تعرف "زين" أن "الطّبيب المناهلي" هو صديق والدها "أمجد"، الّذي طالما حملها

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص35-36.

وهي صغيرة، ولاعبها، وقد كبُرت وتزوّجت، وقبل مرور سنة من زواجها، جاءته تريد إجهاض طفلها. ودون أن تدري فقد أحيت "زين" بفعلتها جراح قلب الطّبيب "المناهلي"، وذكّرته بماضيه الأليم، الّذي لا يزال يُسيطر على توجيه حياته، ولاسيما رفضه لفكرة الإنجاب: «...**أخطاؤها البريئة تسحرُني، لكنّني لا ألُومها أيضا لتوهّمها أن شرائي بإسوارة ماسيّة ممكن، لأنّ سُمعتي في المدينة صارت سيّئة. فأنا أرضى أحيانا بممارسة عمليّات الإجهاض الممنوعة رحمة بالأطفال! المال في حقيقة الأمر ليس شاغلي، بل شاغل زوجتي لتستطيع شراء عيادة في باريس والاستقرار هناك. ما يشغلُني هو ألّا يولد طفل مثلي في بيت ممزّق، يُعاني كما عانيت، وكما عانت زين على الأرجح من عمّاتها في البيت الكبير بزقاق الياسمين** »[1]، ولأنّ روحانيّة الشّرق مغروسة في ضمير كلّ منهما حتّى النّخاع، فإنّ كلّا منهما قد حاول أن يبرّر لنفسه فعل الإجهاض (الممارِس له، والممارَس عليه)؛ لأنّ القيام بعمليّات الإجهاض هو ممّا تنبذه الشّريعة الإسلاميّة وترفضه، ولا داعي –هنا– لأن نخوض في موقف الإسلام من فعل الإجهاض، فهو بيّن وواضح، وكلّنا يذكر قصّة تلك المرأة الّتي زنت، ثمّ جاءت إلى الرّسول – صلّى الله عليه وسلم– وسألته أن يقيم عليها الحدّ، فأمرها بأن تذهب، ولا تعود إليه حتّى تلد طِفلها وترضعه، فلمّا رجعت أقام عليها الحدّ*. فكلّ من الطّبيب "المناهلي" و"زين" يبرّران لنفسيْهما فعل الإجهاض بأنّه رحمة بالطّفل، أمّا "بريجيت" وكما صورتّها الكاتبة، فإنّها لا تعبأ بهذه المشاعر، فحين قدّمت "زين" الإسوارة الماسيّة إلى الطّبيب تفاجأت برفضه لها: « **أخلع إسواريتي الماسيّة وأقدّمها إليه وأنا أقول: شكرا لك(...) دخلت زوجته الغرفة لحظتها وانقضّت عليها(...) أجل زوجته انقضّت على الإسوارة، وحين مدّ يده معترِضا نهرته بالفرنسيّة، وهي**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص29.

*– ف «عن بُريدة بن الحصيب بن عبد الله الأسلميّ (...) قال، فجاءت الغامديّة، فقالت: يا رسول الله، إنّي قد زنيت فطهّرني، وإنّه رَدَّها، فلمّا كان الغد، قالت: يا رسول الله، لم تردّني؟ لعلّك أن تردّني كما رددت ماعزا، فو الله إنّي لحبلى، قال: "إمّا لا فاذهبي حتّى تلدي"، فلمّا ولدت أتته بالصّبيّ في خرقة، قالت: هذا قد ولدته، قال: "اذهبي فأرضعيه حتّى تفطميه"، فلمّا فطمته أتته بالصّبيّ في يده كسرة خبز، فقالت: هذا يا نبيّ الله قد فطمته، وقد أكل الطّعام، فدفع الصّبيّ إلى رجل من المسلمين، ثمّ أمر بها فحفر لها إلى صدرها، وأمر النّاس فرجموها، فيُقبل خالد بن الوليد بحجر، فرمى رأسها فتنضّح الدّم على وجه خالد فسبّها، فسمع نبيّ الله صلّى الله عليه وسلّم سبّه إيّاها، فقال: "مهلا يا خالد، فو الّذي نفسي بيده لقد تابت توبة لو تابها صاحب مكس لغفر له" ثمّ أمر بها فصلّى عليها، ودفنت.» مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجّاج): الصّحيح، تح: رائد بن صبري، دار الحضارة، الرّياض، كتاب الحدود، باب: من اعترف على نفسه بالزّنا، ط2، 2015، ص557، رقم1695.

تظنّني أجهلُها، وذكّرته بضرورة جمع المال قبل هجرتهما إلى باريس ليقدِرا على شراء عيادة في شارع فوش»[1]، إذ تعبّر الكاتبة عن "الآخر" (بريجيت) بالضّمير الغائب، وهو ما يتناسب مع سطحيّته، بينما تمعِن الغوص في أعماق "الأنا" عبر المونولوج؛ فتصف لنا ذلك الشّعور بالتّوبة والرّهبة والخشوع الّذي انتاب "زين" وهي على سرير الإجهاض، تقول "زين": « **وأنا أنجز خلع ثيابي وأرتدي "الرّوب الطّبّيّ الأبيض" مثل كفن، وأتلو دعاء التّوبة، الّذي علّمتني إيّاه جدّتي، وأنا طفلة لا يخطُر ببالها موتها، أشمّ الرّوب الأبيض الطّبّيّ قبل ارتدائه للتّأكّد من أنّه نظيف !! وأكاد أنفجِر ضاحكة من نفسي: يا لي من شاميّة عتيقة، تريد التّحقّق من نظافة كفنها! هل سأموت؟ سامحيني يا نفسي على الخطايا الكثيرة الّتي اقترفتُها باسم الحبّ»**[2]. وهكذا حرّك مجيء "زين" إحساس الطّبيب "المناهلي"، وذكّره بالماضي حتّى أصبح يرى نفسه عبرها، بل إنّه قد وقع أسير الإعجاب بها، وبجرأتها وشجاعتها، وإقدامها على الإجهاض بمُفردها، على الرّغم من صغر سنّها، وهو الّذي لم يجرؤ على الاعتراف لزوجته برغبته في البقاء والاستقرار في دمشق، بل إنّه كذب عليها، وتحجّج لها بالعودة إلى دمشق لأجل جمع نصيبه من الميراث ثمّ الرّجوع إلى باريس، فـ « **ليس بوسع أحد ذاق ماء "نبع الفيجة" أن يمتلِك مناعة ضدّ الحنين...ذكريات التّسكّع بين باب الجابية، وباب توما، والصّالحيّة، والجسر الأبيض، والشّيخ مُحي الدّين، والقصّاع، والجامع الأُموي، وسوق الحميديّة، والمرجة، وشارع بغداد، والقنوات والشّاغور، ومئذنة الشّحم، وقبر عاتكة و...و...و...كلّها لُقاح ضدّ النّسيان**»[3].

وهكذا، فقد غلب الحنين والشّوق إلى الوطن كلّ الأحزان والآلام والهموم الّتي عاشها "رهيف" في طفولته: «**عدت إلى دمشق لا للانتقام ممّن أذلّوني وصاروا اليوم بحاجة إليّ بل عُدْت لأنّ حُبّي لدمشق يُذلّني...**»[4]،

---

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص22.

[2]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص36.

[4]- المصدر نفسه، ص نفسها.

فعشق الأوطان فوق كلّ اعتبار؛ فعلى الرّغم من أنّ "رهيف" قد كانت لديه الفرصة لتحقيق ذاته وطموحاته، وكل ما يرغب فيه في باريس مع زوجته الفرنسيّة "بريجيت"، فإنّه قد ظلّ مشدودا إلى أصله، وشرقه بكلّ ما يملكه، وما يستطيعُه، وما لا يستطيعُه. وهو السّبب ذاته الّذي جعله يشعُر بالذّنب ناحية "بريجيت": «**كيف سأجرؤ على القول لزوجتي بريجيت إنّني رفضت اليوم بيع حصّتي في البيت العتيق(...) كيف سأجرؤ على القول لها إنّني لن أهاجر معها، ولن أعود إلى باريس، ولم أعُد راغبا في ركوب طائرة، وأريد أن أبقى في حبيبتي دمشق حتّى أموت، ولولا التّقدّم في السّنّ لتسلّقت سلّم المئذنة لرفع آذان الصّبح كما كنت أفعل أحيانا قبل الذّهاب إلى المدرسة** »[1]، كما يشعر بالذّنب –أيضا– لأنّه اشترط عليها قبل الزّواج منها عدم الإنجاب: « **ألم أتزوّج من الفرنسيّة الممرّضة لأنّني وجدتُها عاقرا؟ حسنا ليست عاقرا تماما، فهي بحاجة إلى عمليّة جراحيّة في أنابيب المبيضيْن لتُنجِب، لم أقل لها ذلك بسبب أنانيّتي فأنا بشر، ولست قدِّيسا**»[2]. يتّضح لنا من خلال هذا المقطع بأنّ الشّرقي يظلّ شرقيّا والغربيّ كذلك؛ فمن خلال تمثيل الكاتبة للغرب بالأنثويّة والماديّة والخنوع تحت الرّغبة الجنسيّة الكاسحة، وبالمقابل إبراز فحولة وذكورة الشّرق، نجد بأنّ العلاقة الزّوجيّة الّتي جمعت بين "المناهلي" و"بريجيت" في البداية كانت مبنية على مصلحة مشتركة لا أكثر، وهي إرواء العطش الجنسيّ لكلّ منهما، ما دامت هذه العلاقة قد انبنت على شرط عدم الإنجاب، وهو ما يعكس تمسّك كلّ منهما بحضارته، وعدم الرّغبة في أن تكون العلاقة مثمرة عن طريق الإنجاب. ثمّ تتطوّر هذه العلاقة عبر مجريات الأحداث، عندما يقرّر "المناهلي" البقاء في دمشق، ومصارحة زوجته بذلك. وإن كنّا نلمس من خلال تدرّج الأحداث أنّ "المناهلي" قد تملّكته رغبة جامحة في إخضاع "بريجيت" لرغبته تدريجيّا، بداية بكذبه عليها، عندما أخبرها بأنّه عاد إلى دمشق من أجل جمع المال لشراء العيادة المنشودة في باريس، لأنّه لو أخبرها برغبته الحقيقيّة هناك في باريس لما رضيت بالمجيء معه. وثانيا، لأنّه، وعلى الرّغم من السّبب القهريّ النّفسيّ الّذي يربطه بذكريات طفولته المؤلمة، فإنّه قد عاد متلهّفا

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص119-120.

[2]– المصدر نفسه، ص33.

ومشتاقا للتّسكّع في شوارع دمشق وينابيعها، ونجد بأنّ الكاتبة تعبّر من خلال شخصية "د.المناهلي" عن حالها هي بالذّات مع دمشق، وتوقها للعودة إليه، بعدما خرجت منه مُكرهة، وبيّنت كيف أن المرء، وهو بعيد عن الأوطان، مشرّد في الغربة بسبب أهله وناسه ومجتمعه، فإنّه وبالرّغم من ذلك كلّه، يستطيع أن يغفر وينسى ويسامح: « **أنا أمّي شاميّة عتيقة من زقاق قرب قبر عاتكة..وأعمامي وأخوالي في سوق ساروجة والحريقة والمرجة..وأبي شاميّ عتيق..لقد كذبت على حبيبتي وزوجتي بريجيت من دون أن أعني الكذب(...) لم أكن لحظتها أدري مدى صعوبة قطع حبل السّرّة بيني وبين دمشق مدينتي الأمّ اللّامنسيّة**»[1].

وعليه، فقد انتصرت الكاتبة لروحانيّة الشّرق عبر شخصية د."المناهلي"، الّذي أثّرت "زين" في حياته تأثيرًا كبيرًا، لاسيما وأنّها قد نشأت يتيمة مثله، وعانت في طفولتها مثلما عانى هو في طفولته، وأصبح يتمنّى لو كانت له ابنة مثلُها. وهكذا، راودته فكرة الإنجاب، ودونما تفكير وجد نفسه يسأل زوجته بكلّ حبّ: « **هل ترضين بإنجاب طفل لي؟ انطلقت من عينيْها ألعاب ناريّة ما لبثت أن ابتلّت بالدّموع حين سألته: ألم نكبر على ذلك؟ أنا في الخامسة والثّلاثين، وأنت في الخامسة والأربعين..قال لها: لا. لم يفُت الأوان..لا تنسي أنّني طبيب جيّد..أعِدُكِ بأن ننجب طفلة ندعوها زين، قالت ضاحكة: تستطيع أن تدعوها ما تشاء..المهمّ أن تولد**»[2]، ولقد تعمّدت الكاتبة على الرّغم من انتصارها للشّرق أن تُشعِر الرّجل (د.المناهلي) بالذّنب تُجاه المرأة حتّى ولو كانت غربيّة، فـ « **بينما هو منصِت لما تقوله زين، والمذيعة تحاوِل إسكاتها، جاءه صوت بريجيت: ها أنا جاهزة للمشي معك يا مجنوني الدّمشقيّ..يضمّها إليه بحنان، وببعض الشّعور بالذّنب نحو تلك الباريسيّة النّبيلة، الّتي رضيت بالزّواج منه ومن دمشقه، وبعدم الإنجاب ما دام قد اشترط ذلك عليها**»[3]، وفي أثناء تلك اللّحظات، وبينما كانت "بريجيت" سعيدة، ومستثارة لأنّه سيصطحبها لأوّل مرّة معه في نزهته اللّيليّة الدّمشقيّة، ولأوّل مرّة –

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص 120.

[2]- المصدر نفسه، ص121-122.

[3]- المصدر نفسه، ص121.

أيضا- يتحدّث معها عن موضوع الإنجاب، فإنّه يستغلّ الفرصة لكي يطلب منها القبول بالبقاء معه في دمشق، والاستقرار فيها نهائيّا، فسألها: « **هل ترضيْن بالبقاء معي في دمشق بدلا من هجرتي إلى باريس معك؟ أجابت متردّدة: أرضى بالبقاء معك حتّى في الجحيم..أليس هذا ما أفعلُه منذ أن تعرّفت إليك؟**»[1]. وبهذا تنتصر الكاتبة لشرقيّتها ولـ"الأنا"، ولكنّ ذلك قد تمّ على أساس من الحبّ والإحساس بـ"الآخر" المتمثّل في شخصية الممرّضة الفرنسيّة "بريجيت"؛ فما تطوّر موقف د."المناهلي" من مسألة الإنجاب إلّا دليل على إمكانيّة الحوار الحضاري بين الشّرق والغرب، على أساس من الاحترام المتبادل، والتّعايش والإنسانيّة، وما محاولة "بريجيت" تعلّم اللّغة العربيّة من ناحية، وتعليم اللّغة الفرنسيّة لأطفال دمشق مجّانا إلّا تعبير عن امتزاج ثقافيّ مثمر، عبّر عنه "إدوارد سعيد" في كم من موقف قائلا: « **وإنّه لذو أهمّية خاصة بالنّسبة لي، كعربيّ وغربيّ** < أن ينجلي > **أنّ فكرة التّعدّديّة الثّقافيّة أو الهجنة -الّتي تشكّل الأساس الحقيقيّ للهويّة اليوم- لا تؤدّي بالضّرورة دائما إلى السّيطرة والعداوة، بل تؤدّي إلى المشاركة وتجاوز الحدود، وإلى التّواريخ المشتركة والمتقاطعة. إنّه لعلى قدر كبير من الأهمّيّة أن نتذكّر ذلك في وقت يُحاول فيه متطرّفون مثل: "صامويل هنتنغتن" أن يُقنِعوا العالم بأنّ "صدام الحضارات" أمر لا مفرّ منه** »[2]. وهكذا تتحدّى "غادة السّمّان" عبر كتاباتها مقولة الصّدام، وتتجاوزها إلى الحوار، والتّبادل الثّقافيّ المثمر، فتصف لنا "بريجيت" الّتي تعلّقت بـ"د. المناهلي" لأنّها وجدته طيّب القلب حسَن المعاشرة: « **يا لها من وفيّة وشجاعة تحاول تعليم الأطفال الفرنسيّة مجّانا في مناخات شبه عدوانيّة نحو الزّوجة الأجنبيّة** »[3]. ولئن كان هذا الموقف من "بريجيت" يطرح مسألة تمسّكها بغربيّتها، ولغتها الّتي تحاول تعليمها لـ"الآخر"، فإنّنا نجدُها من ناحية أخرى تحاول تعلّم اللّغة العربيّة، ممّا يدلّ على ذوبان الحدود بين "الأنا" و"الآخر"، وما العمليّة الجراحيّة الّتي ينوي "د.المناهلي" القيام بها على رحم "بريجيت" إلّا تعبير على ما يحتاج إليه

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص122.

[2]- إدوارد سعيد: الثّقافة الإمبريالية، ص10.

[3]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص159.

الغرب من الشّرق، فمثلما هو الإنسان جسد وروح، واللّغة شكل ومحتوى، فكذلك الحضارة الحقيقيّة يجب أن تقوم على مادّة وروح، فإذا ما التقت مادّيّة الغرب بروحانيّة الشّرق، حينها فقط ستبنى الحضارة الإنسانيّة الحقيقيّة.

4- عقدة التّخلّف ومواجهة مركّب النّقص/ "نموذج الفرد الإشكالي":

تعاني الأمّة العربيّة الإسلاميّة من عقدة التّخلّف، والانبهار بالآخر ومنجزاته؛ ممّا جعلها عاجزة عن فهم حركيّة التّاريخ، مخدّرة بالذّكريات التّاريخيّة الّتي لا تعود. فكما نعلم، فجلّ الدّول العربيّة بعد استقلالها مباشرة، قد اتّبعت النّهج الاشتراكيّ كنظام سياسيّ واقتصاديّ، على الرّغم من وجود فريق آخر رأى ضرورة تبنّي الفكر الإسلاميّ الخالص؛ إذ يرى أصحاب النّهج الاشتراكيّ، أو دعاة الماركسيّة أنّه لا توجد فلسفة أو إيديولوجيا سياسيّة، يُمكن من خلالها النّهوض والتّقدّم والازدهار، ومقاومة الاستعمار إلّا الماركسيّة. وهذا ما جعل بعض الدّول العربيّة الاشتراكيّة والتّقدّميّة تحاول التّوفيق ما بين الفكر الإسلاميّ السّائد في المجتمع، وبين الماركسيّة كفكر وافد فرضه الواقع فرضًا؛ فانتهاج هذه الدّول للنّهج الاشتراكيّ كان وراءه عاملان أساسان، أوّلهما: الرّغبة في الخروج من دائرة التّخلّف إلى الرّقيّ والازدهار. وثانيهما: كان بحكم الصّراع التّاريخيّ بين العرب، وأوروبّا المسيحيّة، وأمريكا الرّأسماليّة، والّذي فرض على العرب اتّباع نهج مخالِف لنهج العدوّ؛ فكان خيار النّهج الاشتراكي[1]. وهذا ما أوقع الدّول العربيّة في أزمات اقتصاديّة خطيرة ظلّت تتخبّط فيها، وتعاني من تبعيّة خطيرة، فهي لا تملك لنفسها استقلالا ولا إنتاجا، لأنّ الاستقلال السّياسيّ وحده « **لا يكفي ولا يشفي إن لم يدعمه الاستقلال الاقتصاديّ**.(...)**[و] يجب أن نضيف له أنّ المجتمع الّذي لا يصنع أفكاره الرّئيسيّة، لا يمكنه على أيّة حال أن يصنع المنتجات الضّروريّة لتصنيعه** »[2]. وعليه، فاتّباع معظم الدّول العربيّة للنّهج الاشتراكيّ، كان علامة بارزة على تخلّف العرب، وتبعيّتهم، وفقر أفكارهم، الّذي دفعهم للاستعانة بأفكار "الآخر"، والانصياع له؛ فـ"المغلوب

[1]- للاستزادة ينظر: رشيد قوقام: فلسفة التّاريخ عند هيغل (دراسة تحليليّة نقديّة)، دار الخلدونيّة، الجزائر، ط1، 2014، ص(271-279).

[2]- مالك بن نبي: إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث، دار الإرشاد للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1969، ص48.

مولع بتقليد الغالب"، كما قالها "ابن خلدون"، كما أنّ السّيطرة –على حدّ تعبير غرامشي– لا تكمن فقط في قوّة المسيطر، وإنّما فيما يجعلُنا نقبل بها، ونستسلِمُ لها؛ إنّها "قابليّة الاستعمار" أو "معامل الاستعمار" بمفهوم "مالك بن نبي"؛ وهو ذلك المعامل الّذي « **يخدع الضّعفاء، ويخلق في نفوسهم رهبة ووهما، ويشلّهم عن مواجهته بكلّ قوّة** »[1]. فعندما تعجز أمّة "اقرأ" عن خلق سياسة اقتصاديّة خاصّة بها، فإنّ ذلك من أحبط الأمور لأفرادها في الحاضر وفي المستقبل، لأنّ العجز يكون قد تمكّن من نفوسهم، ولا سبيل لعلاجه بعد ذلك، بل إنّ علّتنا تصبح « **مزدوجة، فكلّما شعرنا بداء المعامل الاستعماريّ الّذي يعترينا من الخارج، فإنّنا نرى في الوقت نفسه معاملا باطنيّا يستجيب للمعامل الخارجيّ، ويحطّ من كرامتنا بأيدينا** »[2]. ويمكن أن نقيس مدى استجابتنا لهذا المعامل بمدى تبعيّتنا للآخر، فهذه التّبعيّة المفرطة، ما هي إلّا علامة على حركيّة ونشاط معامل "القابليّة للاستعمار"، الّذي « **ينبعث من باطن الفرد الّذي يقبل على نفسه تلك الصّبغة، والسّير في تلك الحدود الضيّقة الّتي رسمها الاستعمار، وحدّد له فيها حركاته وأفكاره وحياته** »[3]. وهكذا، فقد ضيّع العرب من بين أيديهم فرصة تاريخيّة ثمينة من أجل النّهوض مجدّدا، واستعادة أمجاد الأسلاف الماضية، وجاءت النّتيجة سريعة ومؤلمة، وتجسّدت في هزيمة الجيوش العربيّة عام1967 أمام الكيان الصّهيونيّ؛ ف «**ما ينوب مجتمعا ما في منعطفات التّاريخ الخطير. ليس من قلّة أشيائه، ولكن من فقر أفكاره** »[4].

فعلى الرّغم من بعض مزايا النّهج الاشتراكيّ الّتي لا يُمكن إنكارُها؛ فإنّه على صعيد آخر يتنافى في كثير من مبادئه مع روح الشّريعة الإسلاميّة ومبادئها، ومع تقاليد المجتمع العربيّ المحافظ وأعرافه؛ فتلك التّحوّلات الحاصلة ما بعد الاستقلال كانت « **تحوّلات مستعارة من جماعات تختلف تراكيبها الاجتماعيّة والاقتصاديّة عن تركيبة**

[1]– مالك بن نبي: شروط النّهضة، تر: عمر كامل مسقاوي، وعبد الصّبور شاهين، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق–سوريّة، دط، دس، ص151.

[2]– المرجع نفسه، ص153.

[3]– المرجع نفسه، ص152.

[4]– مالك بن نبي: إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث، ص21.

مجتمعنا. وهكذا عشنا في النّصف الثّاني من القرن العشرين حالة هي أقرب إلى الفوضى منها إلى أيّ شيء آخر معروف. اجتماعيّا واقتصاديّا لم نعش فترات تغيّرات اجتماعيّة واقتصاديّة كان لها من الاستمراريّة ما يمكّننا حقيقة من القول بأنّنا اشتراكيّون تقدميّون.»[1] . فهذا الخيار الاقتصاديّ بالذّات، هو ما عمّق الجهل والتّخلّف من خلال التّضييق على الحريّات الفرديّة، باسم مركزيّة القرار، والملكيّة الجماعيّة لوسائل الإنتاج، لينتهي إلى وسيلة من أجل الإخضاع، وقتل المبادرات؛ فـ «**طمس النّزعة الفرديّة هو أحد العوامل الرّئيسيّة الّتي فاقمت حالة التّخلّف العربيّ. إنّنا نحن العرب كنّا وما زلنا لا نعترف للفرد بفرديّته فلازمنا العقم، وأناخ علينا التّخلّف بأثقاله الباهظة، وبقينا نُسَخًا مكرّرة تُبرمجنا الثّقافة المغلقة، وتسيّرنا قوّة السّلطة فنذوب في المجتمع راضين مغتبطين في الغالب؛ لأنّنا نجهل مصدر إعاقتنا الحضاريّة، فنعيد هذه الإعاقة إلى غير أسبابها**»[2]. ونتيجة لهذا القهر الّذي مورس على الفرد العربيّ باسم الملكيّة الجماعيّة لوسائل الإنتاج، وباسم تحقيق العدالة الاجتماعيّة، تمّ خلق أصناف من البشر يقطر الشّرّ من عيونهم، وينبعث الحقد من نفوسهم.

وقد تناولت الكاتبة هذه القضيّة في "ليلة المليار" من خلال شخصية "رغيد الزّهران"، إذ تقول الكاتبة على لسانه: « **إذا كنتُ وحشا فأنا من صنعهم** »[3]. فهي على الرّغم من انتقادها الشّديد لهذه الفئة من الأثرياء الإقطاعيّين الّذين كوّنوا ثرواتهم من دماء الشّعوب العربيّة، فإنّها بالمقابل تعطي لها فرصة للبوح عن بواطنها: فهذه الشّخصية الطّاغية، المصابة بوهم العظمة، ما هي إلّا تحصيل حاصل عن ذلك القمع الّذي سلّط على الحريّات الفرديّة؛ ذلك أنّ هذا "الرّغيد" قد احتفظ بحقده على شخص "جمال عبد النّاصر"، وكلّ من وقف بجانبه من الشّعوب العربيّة، لاسيما تأميمه للثّروات والأملاك، فاعتبره هو المسؤول عن موت والده؛ الّذي ظلّ يفتقده؛ ولا يحبّ أحدا سواه، وها هو ذا يتأسّف لأنّه ليس موجودا معه ليشاركه فرحته بجمع المليار الأوّل من ثروته المرشّحة

[1]- عبد العزيز حمّودة: المرايا المقعّرة (نحو نظريّة نقديّة عربيّة)، ص23.
[2]- عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، ص32.
[3]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص27.

للزيادة: «...**غدا ليلة المليار...غدا أُتوَّجُ ملكا من ملوك هذا الكوكب، الّذين يتحكّمون بأقدار الرّجال والشّعوب..غدا أحقّق حلمي، وأبي المخلوق الوحيد الّذي أحببت حقّا، لن يكون هنا ليراني...**»[1]. فلئن كان مجيء الإسلام بالأمس، قد قضى على الكثير من العادات الجاهليّة، فإنّه في المقابل قد أبقى على بعض منها، كما شرّع حقّ الملكيّة، وحقّ العمل، ففي خطبته –صلّى الله عليه وسلّم– في حَجّة الوداع، أكّد على هذه الحقوق، قائلا: « **أيّها النّاس: إنّما المؤمنون إخوة، ولا يحلّ لامرئ مال أخيه إلّا عن طيب نفس منه، ألا هل بلّغت؟ اللّهمّ أُشهِدُ! فلا تَرجِعُنّ بعدي كفّارا يضرب بعضكم رِقاب بعضٍ، فإنّي قد تركت فيكم ما إن أخذتم به لن تضلّوا بعده، كتاب الله، ألا هل بلّغت؟ اللّهمّ اشهد !** »[2]. فقد أمرنا –صلّى الله عليه وسلمّ– من خلال هذه الخطبة –الّتي هي بمثابة الدّستور المشرّع للعلاقات بين المسلمين، وبين النّاس جميعا– باتّباع كتاب الله –الّذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه– في أحكام الملكيّة والميراث والأموال والزّكاة؛ لأنّ الّذي خلق هذه النّفس البشريّة هو أعلم بطبيعتها الميّالة لحبّ الامتلاك، وحبّ العطاء أيضا، ولكن ذلك العطاء الّذي يكون بالاختيار لا بالغصب، فحين شرّع –سبحانه وتعالى– الزّكاة، قال: **{خذ من أموالهم صدقة تطهّرهم وتزكّيهم بها}**[3]، ولم يقل –عظم شأنه– خذ أموالهم كلّها، أو احرمهم من تنميتها بالطّرق المشروعة طبعا. ثمّ إنّ قيمة هذه الزّكاة الّتي هي الرّكن الثّالث من أركان الإسلام الخمسة– بعد الصّلاة والنّطق بالشّهادتين– ستنتفي إذا ما أصبح كلّ الأفراد متساوون، ولله في خلقه شؤون.

إذ يتذكّر "رغيد" نفسه، يوم كان الابن الشّاطر للتّاجر الميسور "سامي الزّهران"، المهدّد بالإفلاس بسبب قوانين التّأميم الّتي جاء بها "عبد النّاصر"، أيّام الوَحدة مع سوريا، كما يذكر جيّدا تلك الفكرة الّتي اهتدى إليها

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص398.

[2]– أحمد زكي صفوت: جمهرة خطب العرب في عصور العربيّة الزّاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده بمصر، ج1، ط1، 1352هـ/ 1923م، ص59.

[3]– سورة التّوبة (الآية: 103).

يوم اشترى والده تمثال "المناضل"، من النّحّات "مفيد النّيلي"، والد "أمير النّيلي" خوفا من "جمال عبد النّاصر"، فاستغلّ "هو" هذا الخوف عن طريق صبّ الآلاف من النّسخ عن ذلك التّمثال، ثمّ قام ببيعها لكلّ أثرياء سوريا، الّذين اعتبروها نوعا من الضّرائب المفروضة عليهم، ممّا زاد من حقدهم على الرّجل، بينما جمع هو ثروة هائلة من وراء هذه الفكرة. كما تريد الكاتبة —هنا أيضا– أن تفتح أعين القارئ على تلك الممارسات القمعيّة ذات الأغراض الشّخصيّة الّتي مورست على الشّعوب العربيّة باسم الثّورة والنّضال، وباسم القيادة الثّوريّة النّاصريّة، الّتي حاولت الكاتبة أن تدفع عنها الشّبهة في كم من موضع من هذه الرّواية على لسان بطلها "أمير النّيلي"؛ فهذه القيادة قد كان لها الفضل الكبير في القضاء على الإقطاعيّة في الكثير من الدّول العربيّة آنذاك. فحتّى وإن قلنا بعدم جدوى النّظام الاشتراكيّ، فإنّ استمرار الإقطاعيّة كان سيؤدّي إلى حال أسوأ بكثير، وما حدث في لبنان خير شاهد على ذلك.

وهكذا، ظلّ العرب في تخلّفهم وتبعيّتهم، يعتريهم مركّب النّقص، وتخيّم عليهم الخيبة، وروح الفشل على كلّ المستويات والأصعدة، وليس فقط على المستوى الاقتصاديّ؛ إذ بلغت هذه التّبعيّة أوجّ خطورتها، عندما أصابت جزءا جوهريّا في الأمّة العربيّة، وهو ثقافتها، الّتي أعلنت بدورها الانصياع لثقافة "الآخر"، ويا ليتها قد أخذت منها الجوهر، بل إنّها قد اكتفت بالقشور، أي بالشّكل والمظهر الخارجيّ؛ فقد وقف الفرد العربيّ منبهرا ومصدومًا أمام منجزات الحداثة الغربيّة، إذ « **أحدثت هذه الصّدمة عند قبيل من المثقّفين المسلمين، شبه شلل في جهاز حصانتهم الثّقافيّة، حتّى أدّى بهم مركّب النّقص إلى أن ولّوا مدبرين أمام الزّحف الثّقافيّ الغربيّ، وألقوا أسلحتهم في الميدان** »[1]؛ فالمثقّف إنسان واع، لكنّ هذا الوعي بقدر ما هو إيجابيّ؛ فإنّه في كثير من الأحيان يدفع بصاحبه إلى التّملّص النّهائيّ من هويّته وانتمائه، والانجراف نحو "الآخر" وحضارته المزعومة. وهو بذلك يُجسّد نموذج المثقّف الإشكالي بامتياز، كما هو عند "جورج لوكاتش".

[1]– مالك بن نبي: إنتاج المثقّفين، ص10.

فإذا كانت الرّواية في الظّاهر تمثّل نوعا أدبيّا شديد التّعقيد؛ فإنّ هذا الشّكل « **الّذي تمثّله في الظّاهر، هو الشّكل الّذي يحيا فيه النّاس كلّ يوم، عندما يكونون مرغمين على البحث عن كلّ صفة، كلّ قيمة استعمال وفق نموذج منحطّ بتوسّط الكمّيّة وقيمة التّبادل، وذلك في مجتمع لا يمكن فيه لكلّ جهد من أجل أن يتّجه مباشرة نحو قيمة الاستعمال، أن يُنتج سوى أفرادا منحطّين هم أيضا، ولكن وفق نموذج مختلف هو نموذج الفرد الإشكاليّ**»[1]. وهذا هو بالضّبط ما عبّرت عنه "غادة السّمّان"، وتناولته في كلّ أدبها تقريبا؛ فأبطالها جميعا ينطلقون في رحلة بحث عن القيم النّبيلة والأصيلة، في عالم مليء بالقيم المنحطّة والدّونيّة، عالم تحكمه المادّة والمصالح الشّخصيّة، تماما مثلما حدث مع "ليلى السّبّاك" في "ليلة المليار"، الّتي أعلنت فيها أنّ المجتمع الشّرقيّ مفصّل على قياس الرّجال؛ ذلك أنّ «...**معظم القوانين هناك تعاملُها كمواطنة من الدّرجة الثّانية، وكلّما أرادت جواز سفر مثلا، كان عليها أن ترافق شقيقها المعتوه إلى دائرة الشّرطة بصفته وليّا لأمرها؛ هي الأستاذة الجامعيّة...وهو المعتوه المتنقّل بين البيت والمصحّ...**»[2]. وهكذا، قرّرت "ليلى السّبّاك" السّفر إلى إحدى العواصم الأوروبّيّة، والاستقرار فيها بحثا عن الحريّة، والاستقلاليّة، وسعيا إلى تحقيق الذّات، كما قرّرت – أيضا– الزّواج من رجل غربيّ «...**حيث تستطيع على الأقل أن ترث زوجها في حال وفاته. بدلا من طردها من البيت إذا لم تنجب ذكرًا، لاستيلاء ذكور العائلة من أشقّائه على جني العمر المشترك...**»[3]؛ فهي –إذن– ثائرة على مجتمعها الشّرقيّ، بكلّ ما فيه من قوانين وعادات وتقاليد، اعتبرتها قيدًا حرمها من ممارسة حريّتها الّتي راحت تبحث عنها في مجتمع "الآخر"، متسلّحة بغرورها الّذي قادها في الأخير إلى الضّياع والهلاك؛ فالمجتمع الشّرقيّ وعلى كلّ علّاته وسلبيّاته ليس خاطئا في أحكامه كلّها، لاسيما منها ما يتعلّق بأحكام الزّواج، والعلاقة بين الرّجل والمرأة؛ ففي جنيف استقرّت "ليلى" وتزوّجت من رجل فرنسيّ، وأنجبت معه الطّفلة "مريام"، ثمّ حصل

[1]– لوسيان غولدمان: مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، ص24.

[2]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص108.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

بينهما الطّلاق، لتتعرّف فيما بعد على "أمير النّيلي" الكاتب والمناضل الوَحدوي المهدّد بالقتل في كلّ لحظة، ويتّفقان على مبادئ الحريّة والدّيمقراطيّة، وتجمع بينهما قصّة حبّ على الطّريقة الغربيّة، وتنتهي مثل أكذوبة؛ فعندما تُصارِحُه برغبتها في الزّواج منه، يرفض "أمير" بدعوى إخلاصه لزوجته وأمّ أولاده في بيروت. ولا ندري ماذا كان يُسمّي علاقته بـ "ليلى" دون زواج. ممّا يدفع بها إلى الانتقام منه عن طريق الانضمام إلى صفّ خصمه، وعدوّه اللّدود "رغيد الزّهران"، وهي المغرورة الّتي كانت تبدو للجميع امرأة (مُسترجِلة)، إذ يتأمّلُها "رغيد الزّهران" وسط الحاضرين إلى حفل العشاء الّذي أقامه تحضيرًا لليلة المليار: «...**أمّا لِلِي فشيء آخر، ومن الواضح أنّها ترفض أن تكون دمية، وتطمح إلى أن تكون واحدة من اللّاعبين... إنّها ذكر مسجون في جسد أنثى...**»[1]، وهكذا تتحوّل "ليلى السّبّاك" إلى "مدام لِلِي" على يد "رغيد الزّهران"، الّذي يخطّط لإقامة حفل كبير بمناسبة حصوله على المليار الأوّل، الّذي جمعه من تجارة الأسلحة وقتل الأبرياء، فتتعاون معه "ليلى" كمشرفة على ديكور حفلة المليار، ظنّا منها أنّها بذلك تنتقم من "أمير" بانضمامها إلى صفّ عدوّه اللّدود "رغيد الزّهران"، الّذي طالما انتقده هو وأمثاله في كتاباته وشعاراته. بل إنّها تقدّم له في ذلك الحفل القرش الفلسطيني، الّذي أهداه لها "أمير" ذات يوم عربونا لمحبّته لها. وهكذا تنحرف "ليلى" عن مسارها ومبادئها، وتنتهي عبدة للمال والسّلطة والشّهوات؛ فـ«**في دكّان الحلّاق الفخم، كانت ليلى تراقِبُ نفسها بدهشة، وثلاثة بشريّين يقومون على خدمة جسدها.. هذا يرتّب شعرها، وهذه تقلّم أظافر يدها، وأخرى منكبّة على أظافر قدميْها، وكلّهم يُلامسها (من زمان كنت أتضايق من الأوضاع الحميمة في لحظات تجاريّة، حتّى ولو كانت خاوية من أيّ مضمون جنسيّ، كنت أتضايق من اقتراب الحلّاق من جسدي حين يُمشّطني(...) وكنت أخجل من مدّ قدمي لإنسانة أخرى لتقلّم أظافرها ما دمت لست مريضة ولا عاجزة، وها أنا اليوم ممدّدة بينهم كالجثّة المتأنّقة، وخدر غريب من اللّامبالاة السّامة يسري في دورتي الدّمويّة، أتأمّلهم ولا أبالي، وأتأمّل وجهي في المرآة فيُطالِعُني غريبا عنّي**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص246.

كأنّني أراه للمرّة الأولى، وأكاد أسأله: هل التقينا من قبل يا مدام لِلي؟)...».[1]. فـ"ليلى السّبّاك" كمثقّفة رافضة لتقاليد مجتمعها الشّرقيّ، لاسيما منها وضعيّة المرأة، فإنّها قد راحت تبحث عن قيم أصيلة –وهي كما تصوّرتها قيم الحريّة والدّيمقراطيّة والمساواة– في مجتمع منحطّ، تحكمه قيم التّبادل والإنتاج من أجل السّوق؛ فإذا كانت « **العلاقة الطّبيعيّة والسّليمة بين النّاس والأموال هي في الحقيقة العلاقة الّتي يُحدِّدُ فيها الإنتاجَ بشكل واع الاستهلاكُ في المستقبل، والصّفة العينيّة للأشياء وقيمتها الاستعماليّة** »[2]، فإنّ الإنتاج اليوم قد أصبح موجّها من أجل تحقيق الرّبح على حساب القيم الاستعماليّة، وعلى حساب النّوعيّة أو الكيفيّة، فالمنتِجُ اليوم لم يعد « **يبالي بقيم استعمال الأشياء الّتي ينتجها؛ إذ إنّ هذه الأشياء في نظره ليست إلّا شرّا ضروريّا للحصول على الشّيء الوحيد الّذي يهمّه: قيمة تبادل كافية لتأمين مردود مصنّعه** »[3]. وهكذا، فقد تحوّلت عقدة التّخلّف، ومركّب النّقص الّذي كانت تعاني منه "ليلى السّبّاك" في مجتمعها الشّرقيّ إلى هزيمة وانصياع للآخر؛ فقد « **أصبح هذا القبيل من المثقّفين يبحث عن نجاته في التّزيّ بالزّيّ الغربيّ، وينتحل في أذواقه وسلوكه، كلّ ما يتّسم بالطّابع الغربيّ حتّى لو كان هذا الطّابع ليس إلّا مظهرًا لا شيء وراءه من القيم الغربيّة الحقيقيّة** »[4]. فما نلحظه اليوم –وللأسف الشّديد– أنّ الهاجس الأكبر للفرد العربيّ هو الاعتناء بمظهره الخارجيّ، كأنّه يحاول من خلاله إثبات وجوده، لأنّه أصبح فارغا ويعيش شرخا خطيرًا، زاد من حدّته الوضع الاقتصاديّ الضّاغط، الّذي ساهم بدوره في تردّي القيم وتراجعها؛ ففي لبنان، وفي ظلّ الحرب الأهليّة الّتي دامت عقديْن من الزّمن ولا تزال، أصبح المواطن اللّبنانيّ العاديّ يمتهن أكثر من حرفة واحدة من أجل لقمة العيش، أمّا المثقّف فلم يعد يحلُم سوى بالهجرة إلى الخارج من أجل الشّهرة والثّروة، فقد أصبحت « **كلّ علاقة أصيلة مع الجانب الكيفيّ من الأشياء، والكائنات في الحياة الاقتصاديّة الّتي تؤلّف أهمّ جزء في الحياة الاجتماعيّة الحديثة آخذة في الاختفاء، سواء**

[1]– غادة السّمّان: ليلة المليار، ص340–341.

[2]– لوسيان غولدمان: مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، ص22.

[3]– المرجع نفسه، ص23.

[4]– مالك بن نبي: إنتاج المثقّفين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث، ص10.

أكانت علاقات بين النّاس أوالأشياء أو علاقات بين النّاس أنفسهم لتحلّ محلّها علاقة توسّطيّة ومنحطّة: العلاقة مع قيم التّبادل الكمّيّة بشكل محض »[1]. وهذا ما حدث مع "ناجي" في "سهرة تنكّريّة للموتى"، وهو يمثّل أحد الشّخصيّات الرّئيسة في الرّواية، وهو النّادل المنتحل لصفة صاحب مطعم "باري روايال" المشهور في باريس، بعد أن كان أستاذا للرّياضة في مدرسة ابتدائيّة في بيروت، يحلمُ بأن يُصبح مدرّبا لبطل في الألعاب الأولمبيّة، يصف حالته النّفسيّة المتدهورة، قائلا: « **أنا من الّذين يكدحون من أجل اللّقمة، ويُخفون حقيقة فشلهم وخيبتهم عن أهلهم ومعارفهم، لقد نجوت والحمد لله من فخّ واحد على الأقلّ، فخّ الزّواج، فأنا أحبّ النّساء، لكنّني أفضّل عليهن أحيانا الجنس غير النّاعم، وأولئك لحسن الحظّ لا يُنجبون! ثمّ إنّني لا أرى في الزّواج الغربيّ أيّة مزايا كرجل شرقيّ. فعلام أتزوّج والصّفقة خاسرة لي هناك؟ وأولادي ليسو لي وشعارُهم في الغرب: "يا ربّي نفسي"**»[2]، إذ يصوّر لنا هذا المقطع السّرديّ قمّة الانحلال الخُلُقيّ، والخراب الرّوحيّ الّذي آل إليه الكثيرون من أبناء الوطن العربي المشرّدين في ديار الغربة بعيدا عن أهليهم، وعن قيمهم ومبادئهم، ما دامت الحرب لم تترُك لهم فرصة للاختيار، فاختاروا درب الغربة واقتحموها رافعين راية الاستسلام، آملين في تحقيق أحلامهم وطموحاتهم هناك، أو بالأحرى طموحات أقربائهم، يقول ناجي: « **فلدى والدي وإخوتي فكرة عجيبة عن الاغتراب، وهي أنّ كلّ مغترب يجب أن يعود مليونيرا، وإلّا فهو إنسان فاشل. لا يخطر ببالهم أنّ بوُسع المرء أن يكدح في باريس، ويعيش حياة متوسّطة لائقة: يتعالج وأسرته مجّانا، ويتعلّم أولاده مجّانا تقريبا –أيضا– ويستمتع بمباهج الحدائق العامّة والرّحلات السّياحيّة الرّخيصة، وينعم بالحريّة والكرامة وأمان القناعة**»[3]. فقد أصيب "ناجي" بعقدة نفسيّة حادّة، لأنّه فشل في تحقيق طموحه أو بالأحرى طموح أسرته بأن يُصبح ثريّا.

---

[1]– لوسيان غولدمان: مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، ص23.

[2]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص18.

[3]– المصدر نفسه، ص44.

وهكذا، تغلّبت قيم "الآخر" المادّيّة الغربيّة على قيم "الأنا" الرّوحيّة، حتّى صار المرء على آدميّته وثقافته يخجل من فقره، وقلّة حاله. بل إنّه أصبح مستعدّا أن يبيع نفسه للشّيطان مقابل الحصول على المال والشّهرة، يقول ناجي: « **ثمّة لحظات أتمنّى فيها إعلان فشلي كمغترب والعودة إلى حضن أمّي وقريتي، لكنّي لا أجرأ. فالمأساة أنّ والدي يُقدّمُني إلى أهل القرية على أنّني ثريّ، ولا يقول إنّني "غرسون" في مطعم "أفراح بيروت" بل يدّعي أنّني صاحب المطعم خجلا من فشلي!**»[1]، وهذه هي قمّة الانحطاط والتّخلّف والجهل. فقد فقدت الذّات العربيّة ثقتها بنفسها، أي ثقتها بمقوّماتها، متناسية أنّها أمّة "اقرأ"، أمّة الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر، أمّة الصّفح والعفو عند المقدرة، مركّزة على الأحقاد والضّغائن والفتن. وفي هذا السّياق دعا "إدوارد سعيد" طبقة المثقّفين إلى تدارك هذا الوضع الخطر، مؤكّدا على أنّ الالتزام بالعمليّة الفكريّة « **يعني العودة إلى علم تاريخيّ وأدبيّ، وقبل كلّ شيء فكريّ من الطّراز القديم، مبنيّ على مبدأ أنّ البشر رجالا ونساء يصنعون تاريخهم بأنفسهم. وكما أنّ الأشياء تصنع يمكنها أن تفكّك وأن تصنع من جديد. ذلك الشّعور بالتّمكين في مجال الفكر والسّياسة والمواطنة، هو ما تحتاجه طبقة المثقّفين اليوم**»[2].

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص45.

[2]- إدوارد سعيد: السّلطة والسّياسة والثّقافة، ص396.

خلاصة:

تناولت في هذا الفصل تطوّر علاقة "الأنا" بـ"الآخر" نحو إمكانيّة الحوار، من خلال المدوّنة المدروسة، مبرزة مدى تأثير الأنساق الثّقافيّة على إعاقتها، فلا يمكن تصوّر حوار بين أطراف لا زالت تحكمها ثقافة فحوليّة/ ذكوريّة. ولئن حاولت الكاتبة أن تطرح رؤيتها بشكل حياديّ فإنّها لم تستطع التّملّص من سطوة النّسق في مواضع عديدة، ولكنّها استطاعت على الأقل أن تلطّف من حدّة الصّراع الحضاري بين الأنا والآخر في أفق إنسانيّ مليء بالتّجارب والخبرات، الّتي تضع الفرد البشريّ أمام حقيقته، كإنسان تتجاذبه قوى الخير والشّرّ معا، بعيدا عن أيّ تزييف أو تبشير بالعقائد، فتركت لـ"لآخر" كلّ الحرّية في الحكم على عالم "الأنا" الرّوحاني، بكلّ ما يحمله من عطاء إنسانيّ يتجاوز فيه كلّ الحدود والقيود. وهو ما يعكِس لنا رؤية الكاتبة التّحرّريّة الإنسانيّة الّتي قامت على أنقاض اليقينيّات الإيديولوجيّة المتطرّفة والزّائفة معا، لليمين واليسار، فهي الرّؤية الحقيقة بأن تخلّص البشريّة من النّزاعات الّتي تهدّدها بحرب كونيّة ثالثة. كما تناولت أيضا نسق التّخلّف في الثّقافة العربيّة، كنوع من نقد الذّات، محاولة الوقوف على أهمّ أسبابه من خلال المدوّنة المدروسة. ومن خلال هذا الطّرح ستنبثق الرّؤية الإنسانيّة للكاتبة –كما سنوضّحه في الفصل الموالي– كردّ فعل على الصّراع الحضاري بين الشّرق والغرب، والصّراع الإيديولوجيّ بين اليسار واليمين، ومن ثمّ الانتصار للقيم الرّوحيّة النّبيلة في بعدها الإنسانيّ العميق، لا الشّرقيّ ولا الغربيّ، ولكن العالميّ.

الفصل السّادس

النّسق الثّقافي الإيديولوجي

عناصر الفصل السّادس:

تمهيـد

1- مفهوم الإيديولوجيا

2- الإيديولوجيا في الرّواية والرّواية كإيديولوجيا

3- الإيديولوجيا كرؤية للعالم

4- علاقة الإيديولوجيا بالرّواية

5- الرّؤية الإنسانيّة في الخطاب الرّوائي عند "غادة السّمّان"/ (الرّدّ على فكرة الصّدام)

5-1- من الطّرح الإيديولوجي العاري إلى الرّؤية الإنسانيّة

5-2- الثّورة على الطّبقة البورجوازيّة

5-3- نسق التّضمين

5-4- من أجل تعدّديّة ثقافيّة (حياة في امتزاج الآفاق)

خلاصـة

تمهيـد:

تعدّ الإيديولوجيا مكوّنا جوهريّا من مكوّنات النّصّ الرّوائي؛ إذ لا يمكن لأيّ عمل روائيّ أن يتنصّل من موقف صاحبه إزاء العالم من حوله، فهو يطرح رؤيته الإيديولوجيّة كحلّ لأزمات هذا الواقع وصراعاته. وهذا ما نجده حاضرًا بقوّة في الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان"، الّتي تتجاوز فيها حدود الإيديولوجيا كعمليّة ذهنيّة يغلب الوهم على ممارساتها، وتغلب النّفعيّة على أهدافها إلى رؤية للعالم، تنطلق فيها من واقع الفرد العربيّ لتعود إليه؛ فهي محصّلة تأمّل فكريّ نابع من التّفاعل مع التّحوّلات الاجتماعيّة والسّياسيّة الخطيرة للواقع. فقد تفاعل الفكر التّحرّري لـ"غادة السّمّان" مع أحداث الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، ليولّد لنا رؤية إيديولوجيّة تتجاوز حدود السّياسيّ والدّينيّ والجنسيّ وحتّى الحضاريّ (أي علاقة "الأنا" بـ"الآخر") إلى ما يمكن نعته بالرّؤية الإنسانيّة الّتي جاءت كردّ فعل على فكرة الصّدام الحضاري الّتي روّج لها الأمريكيّ "صامويل هنتنغتن"، ونلمس هذه الرّؤية عبر كلّ أعمالها لاسيما منها الأخيرة، وهذا ما حاولت الوقوف عليه في هذا الفصل.

1- مفهوم الإيديولوجيا (Ideology):

يعدّ مفهوم "الإيديولوجيا" من أكثر المفاهيم استعصاءً على التّحديد، لاسيما بعد انتقاله من الحقلين الاجتماعيّ والفلسفيّ إلى حقل الأدب، وعموما فقد ظهرت هذه الكلمة أوّل مرّة –حسب تايلور Taylor- في1796م، على يد الفيلسوف العقلاني "ديست تريسي"(Destutt Tracy)، الّذي أطلقها كتسمية لفلسفة العقل، وذلك تمييزا لها عن كلمة "ميثافيزيقيا" القديمة، وبهذا المعنى العلميّ –فلسفة العقل– استعملت "الإيديولوجيا" في الإبستيمولوجيا، والنّظريّة اللّغويّة حتّى أواخر القرن التّاسع عشر [1].

أمّا المعنى الجديد للكلمة، فقد روّج له "نابليون بونابرت"(Napoléon Bonaparte)(1769–1821) الّذي اعتبرها معادلة للثّورة؛ فهو يرى أنّ مناصري الدّيمقراطيّة قد ضلّلوا النّاس بمنحهم سيادة ليس في مقدورهم ممارستُها، كما هاجم مبادئ التّنوير على أنّها إيديولوجيا تسبّبت في كلّ ما تعرّضت له فرنسا من محن وقتذاك، وبتوسيع مفهوم "نابليون" لكلمة إيديولوجيا؛ فإنّها تصبح عبارة عن نظريّة متعصّبة، مجرّدة وغير عمليّة، أي غير قابلة للممارسة. وقد علّق "سكوت"(Scott) على رأي "نابليون بونابرت"، قائلا: «**اعتقد نابليون أنّ إيديولوجيا، وهي الكنية الّتي استعملها الحاكم الفرنسيّ لتحديد كلّ أنواع التّنظير، الّذي لا يرتكز بأيّ شكل على قاعدة مصلحة ذاتيّة، يُمكن أن تسود فقط عند صبية سريعي الاهتياج أو متحمّسين مختلّي العقل**»[2]، فقد أعطى "نابليون" للإيديولوجيا مفهوما يبعث على السّخرية، فهو يراها محض تسرّع، واختلال في العقل، وأنّها أفكار غير قابلة للممارسة على أرض الواقع، ولا فائدة منها، أو مصلحة تُجنى من ورائها.

أمّا كلّ من "كارل ماركس"(Carle Marks) و"انجلز"(Engels) فقد أصبغا على مفهوم الإيديولوجيا طابعا ماديّا من خلال تركيزهما على تجريد الكلمة بناء على عمليّات التّاريخ الفعليّة، أي تاريخ الأفكار،

[1]- ينظر: ريموند ويليامز: الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)، تر: نعيمان عثمان، سلسة المشروع القومي للتّرجمة، ع980، ط1، 2005، ص196-197.

[2]- المرجع نفسه، ص197.

فـ«**الأفكار ليست أكثر من التّعبير النّموذجيّ للعلاقات المادّيّة المهيمنة، العلاقات المادّيّة مدركة كأفكار: الفشل في إدراك ذلك يُنتِج إيديولوجيا: نسخة مقلوبة للواقع**»[1]. بمعنى أنّه حالما يتمّ إدراك تلك العلاقات المادّيّة تنتهي الإيديولوجيا. فهي إذن عبارة عن نسق من الأفكار المجرّدة والمضمرة والمتحكّمة في توجيه الأفراد الّذين يخضعون لها؛ فحسب "انجلز": «**كلّ إيديولوجيا...حالما تنشأ تتطوّر بالنّسبة للمادّة –المفهوم– وتطوّر بدورها هذه المادّة أكثر؛ وإلّا فإنّها ستكفّ عن كونها إيديولوجيا، أي انشغال بأفكار يُعادل الانشغال بكيانات مستقلّة، وتتطوّر هذه الأفكار باستقلاليّة وتخضع فقط لقوانينها الذّاتيّة، كون ظروف الحياة المادّيّة للنّاس الّذين تجري هذه العمليّة الذّهنيّة داخل رؤوسهم، تُحدّد في المقام الأخير. مسار هذه العمليّة الذّهنيّة يبقى بالضّرورة مجهولا من قبل هؤلاء النّاس، وإلّا فستكون هناك نهاية لكلّ الإيديولوجيا**»[2]، نفهم من هذا القول أن الإيديولوجيا كفكر وهميّ ومجرّد تفترق عن العلم كممارسة واقعيّة، ولكنّ هذا لا يمنع من كونها تتطوّر باتّجاهه، فـ«**عندما يدرك النّاس ظروف حياتهم الفعليّة، وبالتّالي دوافعهم الفعليّة(...) يصبح بعد ذلك وعيُهم علميًّا، بطريقة صادقة لأنّهم سيكونون على صلة بالواقع**»[3]. أي أنّ الإيديولوجيا تعمل على أقلمة الفرد، وملاءمته مع واقعه انطلاقا من وعيه بهذا الواقع وتصوّره له، وما إن يتحقّق هذا الوعي ويتطابق مع ظروف حياة النّاس الفعليّة، حتّى يكسب طابع العلميّة. وعليه، تعرّف الإيديولوجيا بأنّها «**عمليّة تنجز من قبل ما يُدعى مفكّر بطريقة واعية بالفعل، لكن بوعي زائف. تبقى الدّوافع العقليّة الّتي تحرّضه غائبة عنه، وإلّا فلن تكون أبدًا عمليّة إيديولوجيّة. من ثمّ يتخيّل دوافعا زائفة أو ظاهريّة، لأنّها عمليّة تفكير فإنّه يستمدّ شكلها ومحتواها من فكر محض، سواء فكره هو أو فكر سلفه**»[4]، فهي إذن، عبارة عن عمليّة تفكير وتصوّر للواقع ولحركيّة المجتمع، لذا

[1]- ريموند ويليامز: الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)، ص197.
[2]- المرجع نفسه، ص198.
[3]- المرجع نفسه، ص197.
[4]- المرجع نفسه، ص198.

تعدّ علاقة الفكر بالإيديولوجيا من أهمّ التّقاليد الماركسيّة. فهي في النّهاية عبارة عن «**نسق من التّصوّرات والأفكار والمفاهيم يحكم العمل، ويشكّل عاملا هامّا وأساسيّا في فهم تشكيلة اجتماعيّة واقتصاديّة. ويتحدّد هذا الفهم بشكل متبادل بين المستوى الفكريّ السّياسيّ والمستوى الاقتصاديّ، فيقوم دور الإيديولوجيا على ملاءمة الفرد مع واقعه، لأنّ الإيديولوجيا لا تمثّل نسق العلاقات الحقيقيّة الّتي تحكم وُجود الأفراد، بل تمثّل العلاقة الوهميّة لهؤلاء الأفراد بالعلاقات الحقيقيّة الّتي يعيشون تحتها. فهي وجود ماديّ يُنتِجُ أثرًا ماديًّا**»[1]. وهكذا تظلّ الإيديولوجيا تعبّر عن الوعي الزّائف إلى غاية معرفة الظّروف والعلاقات المادّيّة الفعليّة. وقد ميّز "كارل مانهايم" (Carl Manghaime) بين معنييْن للفظ "الإيديولوجيا"، أحدُهما جزئيّ، والآخر كلّيّ أو شموليّ؛ فأمّا المعنى الجزئيّ، فهو «**المقصود ضمنا عندما تدلّ الكلمة على أنّنا نتّخذ موقفا متشكّكا اتّجاه الأفكار والتّصوّرات الّتي يتقدّم بها خصمُنا، إذ نعتبرها تمويهات واعية –بدرجات متفاوتة– تُخفي الطّبيعة الحقيقيّة لوضع لن يكون الاعتراف بحقيقته متّفقا مع مصالح هذا الخصم**»[2]؛ أي أنّه يقوم على التّشكيك في نوايا الخصم، ومن ثمّ اتّهامه بالتّضليل والتّمويه، لكنّه لا يتعدّى الحكم على أقواله، أمّا المعنى الكلّي، فهو يُستخدم للإشارة «**إلى إيديولوجيا عصر ما أو إيديولوجيا جماعة تاريخيّة –اجتماعيّة محددّة، كإيديولوجيا طبقة مثلا، عندما يكون هدفُنا هو أن نوضّح سمات وتركيب البناء الكلّيّ لعقليّة ذلك العصر أو هذه الجماعة**»[3]. أي أنّه يشتمل على كل ما يتعلّق بتلك الجماعة أو الطّبقة أو العصر من سمات، يتمّ التّشكيك فيها من طرف الخصم، وليس فقط الأفكار والتّصوّرات كما في المعنى الجزئي.

---

[1]– عبد الغني السّلماني: الخطاب الثّقافي في زمن التحوّلات (قراءات في المنجز الفكري والنّقدي)، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط1، 2016، ص 110.

[2]– كارل مانهايم: الإيديولوجيا واليوتوبيا (مقدّمة في سوسيولوجيا المعرفة)، تر: محمّد رجا عبد الرّحمن الدّيريني، شركة المكتبات الكويتيّة، ط1، 1980، ص 129.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

ومع وجود محاولات كثيرة لوضع مفهوم علميّ للإيديولوجيا، فإنّ الّذي قام به "لوي ألتوسير"(Luis Altousere) من خلال اشتغاله على نصوص كل من "ماركس" و"انجلز"، ومحاولته نقلها من وضع النّشاط النّظريّ إلى مستوى النّظريّة العلميّة يعدّ أفضلها؛ لأنّ تلك التّنظيرات الأوّليّة لكلّ من "ماركس" و"انجلز"، وكلّ الّذين ساروا على دربهما كانت محدودة وقاصرة عن الغوص في أعماق الإيديولوجيا، لأنّها ظلّت تتعامل مع النّصّ في سطحيّته دون تحريكه بما يتلاءم مع تطوّر المجتمعات[1]. هذا، كما نجد أنّ مفهوم الإيديولوجيا في العالم الرّأسمالي، قد حافظ على ما حدّده لها "نابليون"، فحسبه: «**يعتمد النّاس العقلاء على الخبرة(...) أو تكون لهم فلسفة، ويعتمد السّخفاء على إيديولوجيا. بهذا المعنى تُعتبر إيديولوجيا بشكل رئيسيّ الآن تعبير استهجان**»[2]، هذا ما يكشف لنا عن ذلك الصّراع الحادّ بين العالمَيْن الرّأسمالي والاشتراكي إلى يومنا هذا، فكلّ طرف منهما يسعى إلى تقويض دعائم الطّرف الآخر بكلّ الأساليب الممكنة، وعلى كلّ الجبهات والأصعدة.

2- الإيديولوجيا في الرّواية والرّواية كإيديولوجيا:

يرى "رونيه باليبار"(Renée Balibar) أنّ الأدب بشكل عامّ، لا يمكنه أن يقوم إلّا على أساس التّناقض بين الإيديولوجيّات، فـ «**لكي يكون هناك أدب فإنّ الأمر يتعلّق في الوقت نفسه بعناصر متناقضة، أي عناصر إيديولوجيّة متناقضة، تعبّر عن نفسها دفعة واحدة من خلال لغة خاصّة. لغة التّراضي Compromis الّتي يُحقّق تصالُحها الممكن قصّة. وبمعنى آخر، فإنّ هذه اللّغة المتعلّقة "بالتّراضي" تجعل التّصالح يظهر وكأنّهُ "طبيعيّ" وكشيء ضروريّ لا يُمكن تجنّبه**»[3]؛ أي أنّ النّصّ الرّوائي يقوم -بالأساس- على تصارُع الإيديولوجيّات الّتي تُعرض جنبا إلى جنب وبشكل متقابل، بحيث لا تطغى إحداها على الأخريات. وهذا

[1]- ينظر: عبد الغني السّلماني: الخطاب الثّقافي في زمن التّحوّلات (قراءات في المنجز الفكري والنّقدي)، ص109.

[2]- ريموند ويليامز: الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي)، ص200.

[3]- حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، المركز الثّقافي العربي، بيروت -لبنان، والدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1990، ص32.

ما قصده القول بلُغة التّراضي، **فـ«الإيديولوجيّات تقتحم النّصّ باعتبارها مكوّناته الأوّليّة، لأنّه لا يمكن بناء نصّ روائيّ إلّا من خلال هذه المادّة الأوّليّة، كما أنّها حين تدخل النّصّ لا تتمتّع بالقوّة نفسها الّتي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض»**[1]. وعليه، فلابدّ –هنا– من القراءة الحذرة؛ لأنّ معرفة إيديولوجيّة الكاتب ليست بالأمر السّهل، فهو إمّا أن يكتب نصّا بإيديولوجيّة واحدة هي بالضّرورة إيديولوجيّتة هو، فيكون القارئ أمام خطاب إيديولوجيّ مباشر، ممّا يُفقد الرّواية قيمتها الفنّية. وإمّا أن يكتب رواية فنّية تتصارع فيها الإيديولوجيّات، وذلك سرّ جمالها وفنّيتها، لأن «**الإيديولوجيّات تدخل إلى عالم الرّواية التّخييليّ كمكوّن جماليّ، يكون أداة في يد الكاتب ليعبّر –في النّهاية– بواسطته عن إيديولوجيّته الخاصّة**»[2]. ولكن «**وعند قراءة النّصّ من طرف أصناف متعدّدة من القرّاء، فإنّ كلّ جماعة تعزل من النّصّ –عن وعي أو غير وعي– ما تراه مناسبا لتصوّرها الخاصّ، وتُلغي الباقي، ممّا يجعلها تقدّم تأويلا خاطئا للنّصّ ذاته، لأنّ الكاتب لا يُضمّن بالضّرورة إيديولوجيّته الخاصّة ضمن إحدى الإيديولوجيّات المعروضة في النّصّ. فقد تبقى إيديولوجيّته خفيّة، أي تتحرّك بسريّة بين الإيديولوجيّات المعروضة**»[3]، فكأنّما يتّخذ الكاتب من عرضه لبقيّة الإيديولوجيّات مطيّة لتمرير إيديولوجيّته الخاصّة، أو بغرض تقديم رؤية أفضل للواقع حسب تصوّره هو. أمّا أن تحتوي الرّواية على إيديولوجيا واحدة بعينها، فهذا ما حذّر منه "بيير ماشيري" (Piérre Machery)؛ فهو يرى أنّ «**الإيديولوجيا المفردة حبيسة حدودها(...) لا تستطيع أن تشكّل نسقا، لأنّ النّسق شرط ضروريّ للتّناقض، ويُقصَد بالنّسق هنا النّتاج الأدبي باعتباره بنية تركيبيّة متميّزة بالتّناقض. ولا يُمكن أن يحصُل هذا التّناقض إلّا داخل النّسق**»[4]، فـ"ماشيري" يؤكّد على ضرورة بناء الرّواية على الصّراع الإيديولوجي، حتّى تقوم

[1]– حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، ص26.
[2]– المرجع نفسه، ص40.
[3]– المرجع نفسه، ص27.
[4]– المرجع نفسه، ص30.

بدورها حقّا في امتصاص صراعات الواقع، إضافة إلى اكتساب معرفة عميقة بكلّ الإيديولوجيّات، وبحدودها المعرفيّة، ثمّ إنّ «**القيمة الخاصّة للرّواية كامنة فيما تقترحه على الإنسان، وهذا شيء مُغاير للأوامر السّياسيّة أو للمطالب، أمّا ما تقترحه الرّواية على الإنسان فهو كيفية معرفة الآخرين، وكذا فهم الذّات لنفسها**»[1]. وهنا يكمن الفرق بين الإيديولوجيا في الرّواية، والرّواية كإيديولوجيا. فمثلما أشرنا سابقا: فالإيديولوجيّات في الرّواية تلعب دورا تكوينيّا فنّيّا، يقود في الأخير إلى تكوين تصوّر شموليّ عن إيديولوجيا الكاتب، ومنه فإن الرّواية كإيديولوجيا «**تعني موقِف الكاتب بالتّحديد وليس موقف الأبطال كلّ منهم على حدة**»[2]، فعندما ينتهي الصّراع بين الإيديولوجيّات في الرّواية، تبدأ معالم إيديولوجيّة الرّواية –أي إيديولوجيا الكاتب– ككلّ في الظّهور، أي أنّه لا يمكن الحديث عن الرّواية كإيديولوجيا إلّا بعد استقصاء وتحليل كلّ الإيديولوجيّات داخلها، واستيعاب طبيعة الصّراع فيما بينها (أهو دينيّ أم سياسيّ، أم اقتصاديّ أم حضاريّ..إلخ). فمن هذا الصّراع المتعدّد الأطراف والمجالات تتحدّد طبيعة الإيديولوجيا. وجرى في العادة أن يُضاف إلى كلمة إيديولوجيا صفة تحدّد المجموعة أو الطّبقة الاجتماعيّة الّتي تمثّلها أو تخدُمها، فنقول مثلا: إيديولوجيا بلوريتاريّة، إيديولوجيا بورجوازيّة،...إلخ. وهما ترتبطان بالواقع الاجتماعيّ والاقتصاديّ وبالمصالح الطّبقيّة ارتباطا شديدا. وأمّا استقلال الإيديولوجيا عن الواقع الاجتماعيّ، والمصالح الطّبقيّة فإنّه يطرح مفهوما آخر، وهو رؤية العالم.

3- الإيديولوجيا كرؤية للعالم:

إنّ الإيديولوجيا بعدّها نسقًا من التّصوّرات والأفكار والمفاهيم يمكن اعتبارُها رؤية للعالم «**يساهم في بنائها الأفراد بما يبلغونه من "وعي" عند تأمّلهم لمختلف الأنماط الإيديولوجيّة، ولمختلف المكوّنات الثّقافيّة**

[1]- حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، ص42.
[2]- المرجع نفسه، ص35.

لعصرهم»[1]، فرؤية العالم تبنى على أساس من تعايش الإيديولوجيّات، أين تنتفي الصّراعات وتغيب المصالح، ويحلّ محلّها السّلام والوئام، وهذا زيف أكبر من أن يتحقّق؛ فـ«**على الرّغم من كلّ المحاولات للتّمييز بين الإيديولوجيا ورؤية العالم، فإنّه لا يُمكن الإدّعاء بأنّ الرّؤية إلى العالم هي تصوّر كامل للواقع الّذي ظهرت فيه، لأنّه مهما بلغت قدرتُها على استيعاب مختلف التّصوّرات المتعايشة في الواقع فإنّ قيمتها –في نهاية الأمر– ستبقى منحصرة في حدود التّصوّر الحضاريّ العامّ للمجتمع الّذي نشأت فيه. وهي لذلك تبقى دائما ذات طابع نسبيّ. غير أنّ الفرق يبقى بينها وبين الإيديولوجيا في الأهداف ونمط الممارسة الفكريّة**»[2]؛ فمثلا، لا يمكن لرؤية العالم أن تتجاوز الصّراع الحضاري بين الشّرق والغرب، بل حتّى القفز على مصالح الطّبقة الأرستقراطيّة لحساب الطّبقة الكادحة غير ممكن، مع إمكانيّة حصول كلّ ذلك حين ينتصر الإنسان لإنسانيّته قبل كلّ شيء، ولكن يبقى الفرق بين الرّؤية كبحث معرفيّ، والإيديولوجيا كتصوّر نفعيّ في الأهداف وأشكال الممارسة. ومن خلال ما ذهب إليه "كارل مانهايم"(Carl Manghaime) حين حدّد لمفهوم الإيديولوجيا مستويَيْن، نجد بأنّ الإيديولوجيا قد تتطوّر إلى رؤية للعالم؛ فالمستوى الأوّل النّفسي، يعبّر عن «**مجال تفكير تكون فيه المقاصد اللّاواعية وغير القصديّة غالبة لأنّها توجّه الفكر نحو تمويه المصالح الآنيّة**»[3]، أي إيديولوجيا ذات مقاصد مصلحيّة، وأمّا المستوى الثّاني (العقلي)، فهو «**مجال تفكير تكون فيه المقاصد المعرفيّة غالبة في التّحليل**»[4]، أي إيديولوجيا كرؤية شموليّة هدفها المعرفة؛ أي أنّ الرّؤية الإيديولوجيّة تتجاوز المصالح الذّاتيّة إلى واقع يستوعب كلّ التّصوّرات، ويسمح بتعايُشها.

---

[1]– حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، ص22.

[2]– المرجع نفسه، ص23.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]– المرجع نفسه، ص نفسها.

ويرى "لوسيان غولدمان"(Loucien Goldmann) أنّ رؤية العالم تتكوّن داخل جماعة أوطبقة معيّنة من خلال احتكاكها بالواقع، أي من خلال صراعها الإيديولوجيّ مع جماعات أو طبقات أخرى لتتحوّل إلى رؤية شاملة للعالم، أي أنّها عبارة عن مجموعة الإحساسات أو المشاعر أو الأفكار والتّأمّلات، الّتي تجسّد طموح جماعة أوطبقة اجتماعيّة بعينها، ممّا يجعل هذه الجماعة في صراع وتعارُض مع غيرها من الجماعات أو الطّبقات[1]. ولكن، ولئن كانت رؤية العالم تعبّر عن اتّجاه جماعة أو طبقة معيّنة، فإنّ الاعتقاد السّائد يؤكّد على الدّور الفردي في بناء الرّؤى للعالم، كما أنّ «**استقلاليّة الإيديولوجيا عن الواقع الاجتماعي والمصالح الطّبقيّة تبلُغ حدّها الأقصى في منظومات الرّؤى للعالم، الّتي يساهم في بنائها الأفراد بما يبلغونه من "وعي" عند تأمّلهم لمختلف الأنماط الإيديولوجيّة، ولمختلف المكوّنات الثّقافيّة لعصرهم**»[2]. أي أنّ رؤية العالم تنبثق لدى الأفراد نتيجة لما يبلغونه من وعي إزاء الصّراعات الإيديولوجيّة الموجودة على أرض الواقع.

4- علاقة الإيديولوجيا بالرّواية:

يُمكن تلخيص علاقة الإيديولوجيا بالرّواية في نقاط رئيسيّة، كما يلي:[3]

1- الرّواية نسق من العلاقات، والنّسق لا يتأسّس في ذاته إلّا من خلال التّناقضات. وهذه التّناقضات تتغذّى أساسا من الأفكار الإيديولوجيّة الجاهزة سلفا في الواقع، والّتي تقتحم الرّواية عبر مسارَيْن مختلفيْن: إمّا أن تكون كلّ الإيديولوجيّات متساوية مع بعضها البعض، وكأنّها موجودة في حقل اختبار لمعرفة مدى قوّتها في مواجهة الأسئلة الموجّهة إليها من بقيّة الأطراف، وفي هذه الحالة: تتّخذ الرّواية طابعا ديالوجيّا. وإمّا أن يتّم إخضاع تلك

[1]- ينظر: حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، ص19.
[2]- المرجع نفسه، ص22.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص(42-44).

الإيديولوجيّات إلى بعضها البعض عبر وسائل فنّيّة تمويهيّة، تُلهي القارئ عن اكتشاف ما يجري حوله من تواطؤ ضدّ ملكاته الإدراكيّة، وفي هذه الحالة: تتّخذ الرّواية طابعا مونولوجيًّا، ومظهرا ديالوجيًّا.

2– عندما يتمّ الإعلان الصّريح عن تناقض أراء الكاتب –أي إيديولوجيّته– مع الإيديولوجيّات والتّصوّرات المغايرة، فإنّ الرّؤية تُصبح ذات طابع مونولوجيّ واضح، ويتوّجب على الكاتب –هنا– أن يُنقذ عمله من التّبشيريّة والدّعائيّة عن طريق تكثيف الوسائل الفنّيّة التّمويهيّة، ولعلّ الطّاقة الشّعريّة تعدّ من أنجع الوسائل الفنّيّة التّمويهيّة في مثل هذا الموقف المباشر.

3– وفي كلّ الأحوال فإنّ الرّواية تتراوح ما بين إدماج الإيديولوجيا باعتبارها موقفا معبّرا عن مصالح خاصّة، عبر خطاب غير إيديولوجيّ وهو الرّواية كفنّ وإبداع، وبين الإيديولوجيا باعتبارها بحثا معرفيّا في الإيديولوجيّات عبر الرّواية كفنّ إبداعيّ أيضا.

4– إنّ الرّواية لا تعكس إيديولوجيّات الواقع، بقدر ما تعبّر عن نفسها في الحقل الإيديولوجيّ، كونها مغامرة فكريّة في خضمّ الصّراع الإنساني، فهي تقوم بعمل مزدوج من خلال توظيفها للإيديولوجيا، وفي الآن ذاته تقتحم عالم الصّراع الإيديولوجيّ أو البحث المعرفيّ، وهي تختلف عن الإيديولوجيّات بامتلاكها قوّة تأثيريّة عن طريق الفنّ والإبداع.

5– تمثّل الإيديولوجيا مادة أوّليّة أساسة لتشييد الرّواية.

6– في الواقع لا يوجد ما يبرّر عمليّة المفاضلة ما بين الرّواية المونولوجيّة ذات الأطروحة الإيديولوجيّة، وبين الرّواية الديالوجيّة ذات البعد المعرفيّ، ذلك أنّ كلّ رواية ولها وسائلُها الخاصّة للتّأثير على القرّاء؛ فالرّواية المونولوجيّة تعتمد على تقنيع إيديولوجيّتها المفردة بواسطة شحنة إبداعيّة قويّة، بينما لا تحتاج الرّواية الديالوجيّة إلى ذلك بحكم طابعها المعرفيّ. فهي تبلغ تأثيرها عن طريق التّعبير الحرّ وبعض الانسجام الدّاخليّ، ممّا يطرح التّساؤل حول جماليّة المعرفة الإيديولوجيّة.

5- الرّؤية الإنسانيّة في الخطاب الرّوائي عند "غادة السّمّان"(الرّدّ على فكرة الصّدام):

5-1- من الطّرح الإيديولوجي العاري إلى الرّؤية الإنسانيّة:

لئن كانت "غادة السّمّان" وفي كلّ أدبها تقريبا، تنتهج أسلوب التّعرية والكشف، وفضح الحقائق، وكسر الطّابوهات، وانتهاك المحظور بكلّ أصنافه، من جنس ودين وسياسة، متحديّة كلّ ممثّلي السّلطة في مجتمعها الشّرقيّ، بدءا من السّلطة الأبويّة ممثّلة في (الأب أو الأخ أو الزّوج أو الابن)، فالمجتمع وما به من أعراف وتقاليد راسخة، فالدّولة وما بها من سلطات، لاسيما منها السّلطتان الدّينيّة والسّياسيّة. فإنّنا نجدها –بالمقابل- تدعو إلى رؤية إنسانيّة نبيلة، فيها يتصالح الإنسان مع ذاته لأنّه إنسان، ومن ثمّة يتصالح مع غيره. فإن لم يتصالح هذا الإنسان مع ذاته، أيّا كان رجلا أم امرأة، شرقيّا أم غربيّا، مسلما أم يهوديّا أم نصرانيّا؛ فإنّه من المستحيل أن يتصالح مع غيره.

ففي "فسيفساء التّمرّد"، تراجع الكاتبة ذاتها بذاتها على لسان بطلتها المتمرّدة "زين الخيّال"، الّتي فشل زواجها من الرّجل الّذي أحبّته ذات يوم، ومارست حريّتها في اختياره على الرّغم من رفض والدها له، ورفض المجتمع لمنطق اختيار الفتاة لزوجها، وهي تستحضر كلّ لحظة قد مرّت بها، وكأنّما تحاسب ذاتها بذاتها: «**تُحِبُّ رجلا تريد الزّواج منه؟ هذه خطيئة، وعليها الزّواج ممّن تختاره القبيلة، وتناسِبُها مصاهرته(...) بنت تختار زوجها. لا. ذلك لا يُطاق** »[1]؛ فـ"زين الخيّال" الّتي طالما انتقدت أعراف مجتمعها الشّرقيّ وتقاليده المحافظة، وبعد مرور سنة على زواجها من "وسيم" الّذي أحبّته، وتحدّت من أجله قبيلة بكاملها، ها هي ذي تقف أمام نفسها موقف مراجعة واعتراف بالخطأ: « **بحزن أكتشف أنّ المجتمع ليس غبيّا في أحكامه كلّها. يوم أحببته كنت واثقة**

[1]- غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص14.

من أنّ العالم كلّه على خطأ، ووحدي أعرف الحقيقة والحبّ...»[1]. وعليه، فإذا كانت الإيديولوجيا المعلنة للكاتبة هي الحرّيّة والاستقلاليّة، وهذا ما نلمسه بوضوح من خلال عنوان روايتها الأخيرة "يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)"، وهو ما نلمسه –أيضا– من خلال صفحة الإهداء، كإحدى العتبات النّصّيّة، والّذي تقول فيه: « **أهدي هذه الرّواية إلى مدينتي الأمّ دمشق الّتي غادرتُها ولم تغادرني(...) وإلى الحبيب الوحيد الّذي لم أخنه يوما، واسمه الحريّة...الحريّة...الحريّة...**»[2]. وإذا كانت "غادة السّمّان" –أيضا– تعدّ من رائدات التّحرّر، والحركة النّسويّة في الوطن العربيّ؛ فإنّها إذ تطالب بالحريّة؛ فذلك من منظور إنسانيّ يرى الإنسان إنسانا، أي فردا بشريّا ليس معصوما من الخطأ، بل إنّ له كلّ الحقّ في الخطأ وفي الاختيار. وإذا ما فشل فإنّ له كلّ الحقّ –أيضا– في تصويب خطئه. كما تطالب أيضا بحريّة التّعبير وحقّ الاختلاف في الرأي؛ فتنتقد وبشدّة مجتمعها الدّمشقي – خاصّة– والعربيّ –عامّة– لأنّه كرّس مبدأ أحاديّة الرأي، ومنطق الحزب الواحد، وأغلق كلّ الأبواب والنّوافذ في وجه أيّة محاولة للنّقاش، أو الحوار وتبادُل الآراء والأفكار؛ فـ« **قلّة قليلة من الأفكار سبّبت ضررًا أفدح من الاعتقاد من جانب أفراد أو جماعات (أو قبائل، أو دول، أو أمم، أو كنائس) بامتلاك الحقيقة حصرًا: ولاسيما فيما يتعلّق بكيف نعيش، وماذا نكون ونفعل. وأنّ أولئك الّذين يختلفون في الرأي ليسوا مجرّد مخطئين، بل أشرارًا ومجانينا، وبحاجة إلى ضبط أو كبت أو قمع. ومن الغطرسة المروّعة والخطرة الاعتقاد بأنّك وحدَك على حقّ: تمتلك عينًا سحريّة ترى الحقيقة (بالمطلق)؛ وأنّ من المتعذّر على الآخرين أن يكونوا على صواب إذا اختلفوا معك** »[3]. فهذه الأحاديّة وهذه العصبيّة قد أدّت في النّهاية إلى وضع كارثيّ؛ ولعلّ هذا ما عبّرت عنه الكاتبة في روايتها المستحيلة على لسان بطلها "أمجد الخيّال" وقد تضايق من شقيقته "بوران" لأنّها قرّرت مقاطعة أسرة زوجها إلى الأبد؛ فـ« **لا أحد يغفر للآخر أو يسمع صوته أو يسمع إلى وجهة نظره. كلّ**

[1]– غادة السّمّان: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، ص71.

[2]– المصدر نفسه، ص الإهداء.

[3]– آيزايا بيرلين: الحريّة، ص439.

واحد يملك الحقيقة منفردا، وهو المنزّه و"الأصحّ" والجميع على خطأ. شعر بالعزاء لأنّ محاضرته في "منتدى سكينة" عند ثريّا حافظ تتحدّث عن مأساة العرب عامّة مع التّركيز على "أحاديّة النّظرة" حيث كلّ واحد واثق من أنّه على صواب، وسواه بالتّالي مخطئ بالضّرورة(...) وقد هدف من محاضراته تلك، الاعتراف بأنّ الحرب بين الواقعيّ والمثاليّ حرب لا تنتهي بالصّلح ولا بهزيمة أحد الطّرفين، فهي حرب بلا نهاية. وكلّ ما يتمنّاه هو أن يبعث في النّفوس بعض التّسامح وشهوة الحوار والقبول بالآخر »[1].

إذ تنطلق الكاتبة في عرض إيديولوجيّتها التّحرّريّة من واقع الفرد العربيّ المأزوم والمهزوم، سواء كان رجلا أم امرأة، لتصل من خلاله إلى طرح قضايا الإنسان المقهور في كلّ العالم؛ فهي تنطلق من المحليّ إلى العالمي بكلّ براعة فنّيّة كما عوّدتنا دائما؛ فهي ترى أنّ الفرد العربيّ، ومنذ عقود طويلة من الزّمن، وهو يعيش تحت نير العبوديّة والاستلاب، مسلوب الإرادة والحرّيّة معا، مخدّرًا بالذّكريات التّاريخيّة الّتي لا تعود؛ فـ« **الجسم العربيّ الإسلاميّ المريض المتشبّث بصور رومانسيّة لماض لا يعود، يرفض متطلّبات الحاضر، ويُلغي المستقبل، ويجعل الواقع رهين ممارسات الأنظمة السّياسيّة، وطموحات النّخب المدجّنة، والمشاريع الحضاريّة الوهميّة المعبّرة عن المآرب الشّخصيّة والتّبلّد الذّهنيّ والاستلاب الفكريّ**»[2]؛ وقد عانت الكاتبة شخصيًّا من هذا التّسلّط، ممّا دفعها إلى التّمرّد، وكان سلاحها الوحيد في ذلك هو القلم. تقول الكاتبة على لسان بطلتها السّاردة في "كوابيس بيروت": « **أعيش في ساحة حرب، ولا أملك أيّ سلاح، ولا أتقن استعمال أيّ شيء غير هذا النّحيل الرّاكض على الورق بين أصابعي، تاركا سطوره المرتجفة كأثر دماء جريح يزحف فوق حقل مزروع بالقطن الأبيض...(...) ودوّى انفجار...وشعرت بوخزة: لماذا لم أتعلّم المقاتلة بالسّلاح –لا بالقلم وحده– من أجل ما أؤمن**

[1]– غادة السّمّان: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، ص360-361.

[2]– رشيد قوؤام: فلسفة التّاريخ عند هيغل (دراسة تحليليّة نقديّة)، ص8.

به...؟»[1]، فالكاتبة ومن خلال هذا المقطع تستنهض الفرد العربيّ، وتدعوه للثّورة والتّمرّد، ولكنّها في موضع آخر، تنبذ العنف كوسيلة للتّحرّر، قائلة على لسان بطلتها السّاردة: « **موقفي من الحياة يمثّله البروفسور "لورين إيشلي" الّذي صاح بعفويّة مخاطِبًا الدّم الّذي تدفّق من فمه حين زلّت به القدم على الرّصيف: "أنا آسف لما سبّبته لكم..آسف جدّا"(...) وحين ظنّه زميله مجنونا، قال له مفسِّرًا: كلّ نقطة دم هي مجموعة لا متناهية من الخلايا الحيّة...وأنا حين سقطت وبالتّالي نزفت، سبّبت موت عدد كبير منها(...) وكلّ منّا نقطة في هذا البحر الشّاسع، وموتها يؤثّر على نحو ما بكلّ شيء، والقتل جريمة بحقّ الحياة، لا بحقّ القتيل فقط...لذا، وأيّا كانت قناعاتي، كان من الصّعب جدّا جرّي إلى الإقرار بالعنف وسيلة لأيّ شيء**»[2]. فهي وعلى الرّغم من رفضها لهذا الواقع، ودعوتها إلى وجوب تغييره الّذي لن يكون إلّا بالثّورة مثلما أثبته التّاريخ على طول امتداده؛ فإنّها ترفض العنف وسيلة لذلك، ولكنّ هذه القناعة تتحوّل تدريجيّا إلى وجوب استعمال العنف، الّذي راحت ضحيّته أجيال من الأبرياء. وظلّ الواقع كما هو، وظلّت الأحقاد، ولم يتغيّر شيء حقّا. ولم يبق أمام البشريّة في الأخير إلّا القبول بمبدأ الحوار.

وعليه، فقد انبثقت هذه الرّؤية الإنسانيّة للكاتبة كحلّ للصّراع الدّائر على الأرض اللّبنانيّة، والّذي تناولته في جلّ أعمالها؛ فبقدر ما عشقت "غادة السّمّان" لبنان، وأحبّت أهله وناسه الّذين عاشرتهم أيّام عزّه وحريّته، وقد هجرت وطنها الأمّ لتكون رعيّة من رعاياه الأحرار، فإنّها قد تألّمت كثيرا لأجله، وبكت على حاله الّتي آل إليها بسبب الحرب الأهليّة. تقول الكاتبة على لسان بطلتها السّاردة "ماريّا الحراني" في "سهرة تنكّريّة للموتى": «**ثمّة شيء شدّني منذ البداية إلى بيروت...إنّه مذاق الحريّة على أرض عربيّة. فيها تعلّمتُ الكتابة في ظلّ الحريّة، ودون أن أكون مقطوعة من جذوري، مجتثّة من أرضي العربيّة.(...) أموت شوقا للعودة إلى لبنان، ولو في**

[1]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص نفسها.

إجازة، وأهرّب من تلك العودة ربّما لكي لا أوقظ أشباح قلبي، أو لكي لا أرى ما آلت إليه حالة لبنان الوطن الحبيب الغالي، الّذي هجرت إكراما له وطني الأمّ، وأنشدت من زمان، وكتبت بلا ندم: بلاد العرب أوطاني، مطالبة بتعريب لبنان، وها أنا اليوم أنشِد مطالبة بلبننة العالم العربيّ في قضايا الحريّة...»[1]، فقد وقفت الكاتبة على المحنة اللّبنانيّة، وجسّدتها عبر رباعيّة روائيّة كاملة، هي: (بيروت 75، كوابيس بيروت، ليلة المليار، وسهرة تنكّريّة للموتى)، فالفضاء الرّوائيّ للكاتبة يكاد ينحصر في مدينتيْن اثنتيْن هما: "دمشق" الّتي تمثّل الفضاء المحافظ شديد الانغلاق، و"بيروت" الّتي تمثّل فضاء الحرّيّة الفكريّة والسّياسيّة والانفتاح، وذلك طبعا قبل اندلاع الحرب الأهليّة. فنجد الكاتبة -وعبر كلّ هذه الأعمال- تناشد الفرد العربيّ شعبا وحكومة من أجل العودة إلى ذلك المناخ الفكريّ المتحرّر أيّام عزّ لبنان، وإيقاف سفك الدّماء، لأنّ ما حدث على الأرض اللّبنانيّة يعدّ صورة نموذجيّة لما جرى ويجري اليوم في كامل التّراب العربيّ. والّذي كان سببه الأوّل والأخير، هو انعدام الحوار بين الأطراف المتصارعة. فنجدها في كلّ أدبها تبحث عن شيء اسمه الحوار؛ الحوار بين الرّجل والمرأة، الحوار بين الحاكم والمحكوم، الحوار بين "الأنا" و"الآخر"....إلخ.

بل إنّ الكاتبة وبقدر ما دافعت عن الحريّة الفكريّة؛ فإنّها قد حذّرت منها؛ عندما وصفت لنا ذلك المناخ الّذي ساد في لبنان ما قبل الحرب؛ بكثير من التّشاؤم على لسان بطلها "فرح" في "بيروت75"، قائلة: «...آه. **كم أنا ضائع ووحيد...»**[2]؛ ف"فرح" ومنذ وصوله إلى بيروت قد شعر بمصير سيّء ينتظره، وهو يجوب شوارع بيروت، فوقف«...**يتأمّل الكرنفال وقد ألصق ظهره على العمود الرّخاميّ قرب مقهى "كافيه دي باري"..والفتيات باريسيّات المظهر والسّيقان...لم ير طيلة حياته عددا من السّيقان العارية كالّتي شاهدها في نصف السّاعة الأخيرة...والشّبّان يسيرون كأنّما يرقصون...الكلّ يمشي في إيقاع راقص كأنّ الشّارع بأكمله**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص11.

[2]- غادة السّمّان: بيروت75، ص17.

يتحرّك وفقا لموسيقى مجنونة غير مسموعة بالنّسبة إليه »[1]. فيبدو أنّ ذلك المناخ الفكريّ المتحرّر الّذي عشقته الكاتبة، وعايشته يوم غادرت مدينتها الأمّ دمشق، في السّتينيّات -بعد أن أصدر مسؤولون فيها حكما غيابيّا، يقضي بسَجنها ثلاثة أشهر بتهمة تحريض الفتيات على التّمرّد- لم يكن سوى ذلك الهدوء الّذي يسبق العاصفة، وقد تناولته الكاتبة في روايتها الأولى "بيروت 75"، كاشفة عن ذلك القاع المحتقن والمشوّه لبيروت ما قبل الحرب، كما تنبّأت على لسان العرّافة "فايزة"، بقدوم الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، قائلة: «...**أرى حزنا كثيرا..أرى دما...كثيرا من الدّمّ !...**»[2]، فالحريّة الفكريّة –إذن- ليست عيبًا، ولكنّها تصبح خطيرة جدّا إذا ما ارتدت ثوب التّطرّف والتّعصب. ولئن تعدّدت أسباب الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، فإنّ ذلك المناخ الفكريّ المتحرّر قد أسهم أيضا في انفجارها؛ فالحرّيّة الفكريّة لوحدها لا تكفي ما لم تدعمها الأهداف الإنسانيّة النّبيلة، الّتي تتجاوز المصالح الفرديّة، والذّاتيّة إلى مساعدة الآخرين، ومحاولة إسعادهم، وذلك بعيدا عن أيّ تعصّب فكريّ أو دينيّ؛ فالتّصلّب الإيديولوجيّ لن يؤدّي في الأخير إلّا إلى المزيد من سفك الدّماء. وقد عبّرت عنه الكاتبة في "سهرة تنكّريّة للموتى" بـ"موزاييك الجنون البيروتي"، إذ يُمكننا أن نميّز فيها بين مستويَيْن من الصّراع الإيديولوجيّ:

أوّلهما: وطنيّ (داخليّ)، ويتمثّل في مجموع الإيديولوجيّات الوطنيّة المتصارعة. وهو يتّخذ أشكالا عديدة: طائفيّة، طبقيّة، سياسيّة...الخ.

و**ثانيهما**: خارجيّ، وهو عبارة عن الصّراع بين "الأنا" و"الآخر" وهو في الحقيقة صراع بين القيم الشّرقيّة الأصليّة، والقيم الغربيّة المكتسبة، إلّا أنّه قد فقد حدّته الّتي كان عليها في الرّواية الحضاريّة، فكان التّحوّل من المواجهة العنيفة إلى امتزاج الآفاق.

[1]- غادة السّمّان: بيروت75، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص48.

فأمّا الصّراع الإيديولوجيّ الدّاخليّ، فقد مثّلت له الكاتبة بأولاد "خليل الدّرع" الثّلاثة؛ أين نجد كلّ واحد منهم له انتماؤه الخاصّ، وشعاراته الخاصّة، ومصالحه الخاصّة؛ إذ تقول الكاتبة على لسان بطلها "خليل الدّرع" في "سهرة تنكّريّة للموتى": «**آه يا فوّاز...كلّ شيء تمّ إجهاضهُ...إسرائيل نهبت ربع حياتي، وممارسات رفاق الأمس المتخلّفة الدّيكتاتوريّة نهبت الباقي...(...) المرعب هو ما يدور في بيتي، لأنّه صورة عمّا يدور في لبنان، ستلتقي على العشاء بإخوة سميرة، أولادي، وكلّ منهم مريض بالتّطرّف في آرائه. رامي كان يدعو نفسه يساريّا، بل وشيوعيّا، وصار اليوم ابنا لانتمائه الدّينيّ حتّى القتل(...) ابني الثّاني متطرّف أيضا في حقله. إنّه مع مصلحته المادّيّة. مع الواقف، ولديه قدرة مذهلة على التّنظير لتقلّباته(...) وابني الثّالث متحمّس لكلّ ما ليس لبنانيّا بحجّة التّلبنُن الأصيل! وهو مليء بالعنف، وهوايتُه قتل الذّباب بأداة أمريكيّة مرعبة(...) ثلاثتهم عاجزون عن الحوار بلا شجار..**»[1]؛ إذ يصوّر لنا هذا المقطع ذلك الصّراع الإيديولوجيّ المتعدّد الأطراف على الأرض اللّبنانيّة، والّذي فرض على المواطن اللّبناني أن يختار بين طريقيْن: فإمّا أن يكون متطرّفا، قامعا. وإمّا أن يكون محايدا، مقموعا؛ فهو إن لم يُمارس القمع فسيكون ضحيّة له. تماما مثلما حدث مع "سعيد الرّسّام" في "سهرة تنكّريّة للموتى"، فقد ظلّ صابرا على أذى "القبضاي أبي الغوانم"، الّذي تحوّل من سائق ومرافق للسّيّد "شكري" أحد المستأجرين في مبنى والد "سعيد"، إلى مالك للمبنى "بشققه الخمسين"، يتصرّف فيه كما لو كان مُلْكا له، بعد أن انتقل سيّده "شكري" إلى الشّطر الآخر من بيروت لأسباب طائفيّة، وطلب منه هو أن يبقى في البيت لحراسته من السّرقة، فاستولى "أبو الغوانم" على البيت، كما أبلغ سيّده بخطورة الوضع، وخَوَّفَهُ قائلا: إنّ النّاس سيجدونه ميّتا في سريره في اللّيلة الأولى لعودته، لأنّ المنطقة ليست لفئته، ثمّ استولى بعد ذلك على بقيّة الشّقق. ولم يكتف بذلك بل صار يقوم بتخويف المستأجرين وزوجاتهم وأطفالهم، وتهريبهم إلى قبرص مقابل المال، لتفريغ المبنى لأزلامه من المسلّحين والقوّادة، فحوّله إلى وكر للسّرقات وبيع المخدّرات، والاعتداء على العاملات

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص282-283.

واغتصابهنّ...إلخ. وكلّ هذا كان يتمّ تحت حماية أحد زعماء الحرب الميليشياويّين، وبعد الحرب عاد "سعيد" من كندا مع زوجته وطفلهما "سعيد جونيور"، لكنّ زوجته وبعد أن اكتشفت خياناته الماضية مع الصّبايا في بيروت، وعودته إليهنّ مجدّدا، مع تصرّفات "أبي الغوانم" الّتي لا تطاق، أخذت طفلها وعادت به إلى كندا مجدّدا، ومع تلك الوَحدة، وذلك الفراغ الّذي أصبح يعيشه "سعيد"، وشكاوي الجيران في المبنى من "أبي الغوانم" قرّر "سعيد" أن يكلّمه حتّى يكفّ أذاه عن النّاس، ولكنّ "أبا الغوانم" عامل "سعيد" بكلّ احتقار ودفعه نحو الأرض، وقد كان ثملا فردّ عليه "سعيد" بالمثل ودون أن يقصد قتله: «...**وكنت أكلّمه كما يفعل المتحضّرون(...) لكنّه ركب حصانا من الغرور، ودفعني من صدري بيديه احتقارا، وهو يقول: منذ عودتك من المهجر وأنت تزعجني. قبلك كنت وسكّان المبنى على وئام والآن صاروا يتنمردون عليّ ! اقتديت به. دفعته من صدره بيدي وأنا أقول: إنّهم يمقتونك، وهذا المبنى ملك لي لا لك(...) هاجمني وصفعني. دفعته إلى الوراء بكلّ ما في جسدي من قوّة وقهر..**»[1].

وهكذا تحوّل "سعيد" من رسّام إلى قاتل، وعلى الرّغم من قسوة تأنيب الضّمير الّتي صارت تراوده من حين لآخر، حتّى إنّه قد أصبح عاجزا عن الرّسم، فإنّه قد أصبح يشعر بشيء من الخلاص، بعد قتله لـ"أبي الغوانم": «...**أجل شرارة من الفرحة الهائلة دبّت في المبنى بعدما تأكّدوا من موته! نظّفوا المدخل من آثار "أزلامه" وقذاراتهم وانتقل "حرّاسه" إلى مبنى آخر قريب! ..نظّفت بسعادة شقّته المحتلّة، وأدهشني أنّني لست راغبا بتأجيرها كأنّها تحوّلت إلى نصب تذكاريّ لقتل البشاعة. والأنصاب لا تؤجّر. صارت مرسمي! وذلك القتل الخطأ، تلك النّشوة الجماعيّة جعلتني فجأة أعي أنّ الفنّ عقيم، والفعل وحده يُبدّل الحياة..فقدت يقيني باللّوحة والرّسم والتّشكيل والتّكوين(...) وهكذا تخلّيت عن الرّسم لصالح الفعل والقتل ولو في**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص215.

كوابيسي!»[1]. إذ تبيّن لنا الكاتبة من خلال هذا المقطع كيف يمكن للإنسان أن يتحوّل في أيّة لحظة إلى مجرم وقاتل، بعد أن يمتلئ قلبه حقدا على الّذين ظلموه؛ فالظّلم والطّغيان لا يولّدان إلّا العنف والحقد، وليس كلّ البشر قادرين على العفو والغفران والمسامحة.

وأمّا الصّراع الخارجيّ بين "الأنا" و"الآخر"، فقد تعدّدت أشكاله وأطرافه أيضا؛ إذ يمثّل كلّ من "خليل الدّرع" وابنته "سميرة": "الأنا" المتمسّكة بالقيم الرّوحانيّة الشّرقيّة، والرّافضة لفكرة الهجرة، والمعادية للقيم المادّيّة الغربيّة، وهما شخصيّتان رئيستان، تشترك معهما شخصيّات أخرى ثانويّة في هذا الموقف كالدّكتور "نبيل"، والسّائق "علي" وأسرته...الخ. ويمثّل كلّ من "فوّاز" و"دانا" و"ناجي"، و"عبد الكريم الخوالقي" وبعض الشّخصيّات الثّانويّة الأخرى دور "الأنا" المنجرف خلف المظاهر المادّيّة الغربيّة، وهو يعيش صراعًا داخليًّا عنيفا، بين جذوره الشّرقيّة الأصيلة، والقيم المادّيّة الغربيّة المكتسبة. وأمّا "الآخر" فيُمثّله كلّ من الدّكتورة "ماري روز" كشخصيّة رئيسة، وبعض الشّخصيّات الثّانويّة الأخرى، كوالدها البارون، وخطيبها "جان بابتيست".

وتتصارع هذه الإيديولوجيّات فيما بينها في فضاء كابوسيّ مرعب، يلتقي فيه أبطالها مع أنفسهم في مهرجانات تنكّريّة كابوسيّة؛ فلكلّ منهم قناع، ولكلّ منهم حكاية وعبرة. ولئن كان الموقف العامّ لكلّ طرف من طرفيْ هذا الصّراع يمثّل إيديولوجيا واحدة، تقف في مواجهة الإيديولوجيا المعارضة، فإنّنا عندما ننظر إلى كلّ واحدة منها على حدة، نكتشف جملة من الفروقات الفرديّة الّتي تعبّر في النّهاية عن احتدام الصّراع فيما بينها:

فنجد –مثلا– كلّا من "فوّاز" و"دانا"، وهما شابّان لبنانيا الأصل، يحملان جنسيّة فرنسيّة، فإنّهما وبحكم مكوثهما الطّويل في باريس متأثّران إلى حدّ بعيد بالقيم الغربيّة؛ فكلّ منهما قد جاء لقضاء إجازته في بيروت ليس حبّا فيها أو شوقا إليها، وإنّما من أجل قضاء مصلحة مادّيّة معيّنة؛ فـ"فوّاز" قد جاء من أجل بيع منزله العتيق

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص216.

الّذي ورثه عن والده "فايز"، ليعود بثمنه في أسرع وقت ممكن إلى باريس، ويؤسّس هناك شركته الخاصّة بالاستثمارات الاقتصاديّة والمحاسبة، ويحقّق بالتّالي حلمه بالاستقلاليّة في العمل، فهو كما يصف نفسه: رجل عقلانيّ يحسِب لكلّ خطوة يخطوها: « **أنا رجل "كارتيزيان" ديكارتيّ العقل والمنطق** »[1]، و"دانا" أيضا تفكّر بعقلانيّة؛ فهي لم تأت إلى بيروت شوقا إليها، وإنّما اعتبرت تلك الزّيارة شبه إرغاميّة، اضطرّتها إليها أمّها "سليمى"؛ ولكنّها وبحكم عقلانيّتها، استغلّت الفرصة وجاءت تبحث عن شريك محليّ لبيع "كمبيوترات" الشّركة الفرنسيّة الّتي تعمل فيها، وأيضا من أجل الحصول على الهديّة الّتي وعدتها بها أمّها "سليمى"، تقول "دانا": «...**ثمّ إنّ أمّي وعدت بإهدائي مقابل الرّحلة أجرة الطّبيب الكبير الشّهير الّذي سيُجري العمليّة التّجميليّة لأنفي الكبير...هذا ناهيك عن اصطحابي لماري روز كضيفة سترُدّ لي الإجازة بدعوة إلى إجازة معها في موناكو(...) وهذه فرصتي للتّعارُف هناك مع الأمير والأميرتيْن، والالتقاء بأوساط أحبّها، فأنا أحلمُ بالزّواج من كونت أو من بارون كبعض بنات المهاجرين، لأصير جزءا من صلب المجتمع الباريسيّ لا على هامشيّته...**»[2]، فهي تحسب مقدار الرّبح لكلّ خطوة تخطوها. ولكن، وعلى الرّغم من هذا الاتّجاه العامّ لكلّ من "فوّاز" و"دانا"، فإنّهما يختلفان إلى حدّ بعيد.

ف"فوّاز"، ومنذ وصوله إلى بيروت، ودون أن يشعر بدأت تهطل عليه ذكريات الطّفولة، وبدأ يستعيد المكان، ورائحة الأحبّة الّذين عاش طفولته معهم، حتّى أصبح يعيش صراعا داخليّا عنيفا، انتهى بتخلّيه عن فكرة بيع البيت، وتمديد إجازته بعض الوقت؛ فبمجرّد هبوطه من الطّائرة «...**غمرته رائحة بيروت اللّامنسيّة الّتي عايشها أعواما طويلة في طفولته، برطوبتها المالحة البحريّة الحيّة. فوجئ بالدّفء المائيّ الّذي غمره كمن عاد فجأة**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص58.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

ليغطس في رحم أمّه..»[1]، فقد استعاد "فوّاز" خلال هذه الإجازة حقيقته الدّاخليّة وانتماءه، كفرد عربيّ شرقيّ يختلف جوهره عن جوهر الإنسان الأوروبيّ، «**الّذي يعيش في مجتمع مختلف النّسب بأنّه حيوان وضيع تشكّل حاجاته أخلاقه، بدلا من أن تسيطر أخلاقه على حاجاته**»[2]. ويبدو أنّ "فوّاز" قد خبر الحياة أكثر من "دانا"؛ فعلى الرّغم من ذلك الانحلال الخُلُقيّ الّذي كان يعاني منه، والمتمثّل في إقامته لعلاقات جنسيّة (لا شرعيّة) كثيرة مع الفتيات الباريسيّات، بحكم إقامته الطّويلة في مجتمع منحلّ أخلاقيّا، أو على الأقل يَتنافى في عاداته، وقيمه مع القيم الرّوحانيّة الشّرقيّة، فالزّواج فيه قليل، ونسبة الطّلاق مرتفعة، فإنّه قد انجذب إلى أصله وتربته، كما استعاد خلال إجازته تلك إحساسه المتين بوصفه فردا ضمن قبيلته: «...**لا أصدّق أنّ أولئك الأقرباء كلّهم تركوا برامجهم التّلفزيونيّة المفضّلة، ودفء غرف الجلوس(...) كلّهم جاء إكراما له، ليُرحّب به بلا مصالح ولا فواتير أدهشته فرحته الكبيرة بهم. جاءت القبيلة كلّها لترحّب بواحد منها من وجهة نظر أفرادها، قبيلة لا تعرف مدى تنصّله منها، وإخفائه أمرها في وطنه الجديد. كلّهم سخاء مجانيّ بالقلب والوقت. هزّه ذلك حتّى قاعه(...) لا يدري لماذا تذكّر وقفته الذّليلة حين وصل ووالديْه إلى باريس أمام باب مركز البوليس**»[3]، فقد عاش "فوّاز" في مجتمع مفكّك الأواصر، تتحكّم فيه لغة المصالح والمادّة، يقول "فوّاز": «...**فقد كنت قبل هذه الزّيارة أشعُر ككلّ فرنسيّ أنّ الإنسان يولد وحيدا، ويموت وحيدا، وعليه أن يتدبّر أمره بنفسه، وكلّ متاعبه..**»[4].

---

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص36.

[2]- فيصل درّاج: الرّواية وتأويل التّاريخ (نظريّة الرّواية والرّواية العربيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، وبيروت-لبنان، ط1، 2004، ص26.

[3]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص40.

[4]- المصدر نفسه، ص300.

فبقدر ما يتمتّع الفرد في المجتمعات الغربيّة بالحريّة والاستقلاليّة، فإنّه –أيضا– يتحمّل مسؤوليّاته كاملة بمفرده، ممّا يصيّره إلى شبه آلة، وهذا ما عمل على تحقيقه مشروع الحداثة الأوربّيّة؛ لكنّه أثبت في الأخير فشله الذّريع بسبب تهاونه بالأبعاد الرّوحيّة، والميتافيزيقية للوجود البشريّ، وجعل الإنسان الأوروبّي يعيش في حالة من الحسّيّة والمادّيّة الصّارخة؛ فقد« **ظهر تناقض فاضح بين العلوم الحديثة، وما يفترض أنّها ستفعله، وبين ما حقّقته فعليّا(...) لم يهتم العلم الحديث بالأهداف النّموذجيّة، أو الأخلاقيّة، أو الغايات الّتي يفترض أنّ المعرفة والعلم وما إليهما تتّجه نحوها، أو سوف تتّجه نحوها**[1]. بل إنّ منجزات الحداثة كلّها يمكن اختزالها في غاية واحدة هي: «**الإعلاء من شأن القوّة، وتبرير النّماذج المعياريّة، الّتي هي في أصلها مجرّد تفضيلات ذاتيّة، وليست حقائق علميّة، بل وجرى تسخيرها للتّستّر على أخطاء الحكومات الدّيمقراطيّة تارة، والعمل على إطالة عمر الأنظمة الشّموليّة تارة أخرى.** »[2].

وهكذا استعاد "فوّاز" حقيقة انتمائه الأصيل إلى عالم الشّرق الرّوحاني، لاسيما وأنّه قد تعرّف في إجازته – تلك– على "سميرة" ابنة "خليل الدّرع" أقرب وأعزّ أصدقاء والده المرحوم "فايز"، فأحبّها بصدق حبّا لذاتها ابتدأ بعشق لجسدها من النّظرة الأولى، لكنّها استطاعت بذكائها أن تفرض عليه شخصها، واحترامها وأن تغيّر نظرته – تلك– إليها، فأحبّها حبّا عذريّا حقيقيّا، وتغيّرت بذلك نظرته إلى المرأة على أنّها مجرّد سلعة كما هي في المجتمعات الغربيّة، وتخلّى عن فكرة بيع البيت، كما تغيّرت الكثير من قناعاته، وتمنّى لو أنّه يبقى في بيروت، ولكنّ ارتباطاته العمليّة بباريس، مع حالة الخراب الشّامل الّتي لحقت ببيروت بعد الحرب، رجّحت قرار عودته، واستقراره نهائيّا في باريس: « **لست قانعا بأنّني أستطيع الحياة في بيروت الحاليّة الجميلة البشعة، ولا في أيّة مدينة أخرى تراقب بريدي وهاتفي، وتحصي عليّ أنفاسي، وتحاصر عملي بالرّشوة واللّاقانون والخوات المباشرة وغير المباشرة**

[1]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص37–38.

[2]– المرجع نفسه، ص37.

والممارسات الميليشياويّة بأقنعة مدنيّة، ولا أريد أن أخوض حربا للتّبديل كي لا أكرّر مأساة أبي، ولا أريد ثورة بدم ولا بدون دم فقد تبيّن لأبي أن لا ثورة بلا دمّ، ولا أريد أن يعتقلني أحد بلا تهمة»[1]. فقد تعوّد "فوّاز" على مناخ الاستقرار والهدوء والحرّيّة والاستقلاليّة في باريس، فكيف به يرضى بالعودة والاستقرار في لبنان، الّذي لا ينبئ وضعه بعد الحرب، إلّا بقدوم حرب أخرى أكثر دمويّة، وأشدّ وحشيّة.

أمّا "دانا": فقد تعرّفت خلال إجازتها في بيروت على شخصيْن، آثارا اهتمامها لدرجةٍ أصبحت تشعُر فيها بأنّها قد أغرمت بهما معًا، وهذان الشّخصان على حدّ بعيد من التّناقض:

فالطّبيب "نبيل" اسم على مسمًّى، فهو شخص طيّب القلب، انبهرت "دانا" ببساطته وتواضعه منذ لقائها الأوّل به، عن طريق صديقة مشتركة بينهما: «**في لقائي الأوّل به لفتتني عاديّته حتّى التّثاؤب. قلت لنفسي: هذا هو الرّجل العاديّ بامتياز. يرتدي ثيابا نظيفة عاديّة، لا أنيقة ولا مهلهلة. لا يحاول جذب انتباه أحد. ولا يستجدي إعجابا وهو يتظاهر باللّامبالاة. ساعة يده بلاستيكيّة يابانيّة لكنّها دقيقة التّوقيت. لا خواتم لديه. لا يُحيط عنقه بسلسال ذهبيّ ثخين يتدلّى منه رمزه الدّينيّ كما يفعل رامز المندال**»[2]. ولاحظت – أيضا– ذلك الفارق الكبير بينها وبين "نبيل"، وهي الإنسانة العقلانيّة الّتي لا تفكّر إلّا بعقلها، ولا مكان للعواطف في حياتها: «...**إنّني نقيضه في كلّ شيء(...) أنا أتكلّم غالبا الفرنسيّة أو أطعّم جُملي العربيّة بالكثير من التّعابير الفرنسيّة كالمغتربين جميعًا. هو يتكلّم العربيّة باسترخاء من يتجوّل في بيته. أنا عشت في الثّراء. هو يعيش في شقّة بيروتيّة متواضعة كما أخبرني دونما عُقد. ويقضي ما تبقّى من وقته في بيت قرويّ جبليّ عريق، لا يحتوي قطعة أثاث واحدة استعراضيّة(...) حتّى إنّني لا أستطيع أن أقرّر أهو غنيّ أم فقير كما عرفت فيما**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص325.

[2]– المصدر نفسه، ص216.

بعد»[1]؛ فـ"دانا" لا تستطيع أن تتخلّى عن عقلانيّتها الّتي تربّت عليها في بيئة عقلانيّة كفرنسا، وكما يبدو من خلال المقطع، فإنّها قد ركّزت في وصفها لـ"نبيل" على الجانب المادّيّ المحسوس لا الجانب النّفسيّ الرّوحيّ، وها هي ذي تعترف أمام نفسها بذلك الشّعور، وهي تكتشف من خلال "نبيل" عالما آخر كانت تجهله تماما: « **هذا ما كنت أجهله قبل أن ألتقي بنبيل(...) لم أكن قبلها أصدّق أنّ ثمّة من يقدّم للآخرين شيئًا مجّانا، ودونما استعراضيّة، وبصورة عاديّة كمن يتنفّس..(...) مع نبيل أشعر بالسّلام يغمر قلبي(...) مع أمّ نبيل أشعر بالطّمأنينة. في بيتهم أشعُر أنّني عدت إلى بيتي الأصليّ الّذي أقمت فيه قبل أن أولد..مع شقيقاته وأشقّائه وأطفالهم أدرك معنى دفء القبيلة وثقل ظلّها في آن...**»[2]. ولكنّ "دانا"، وعلى الرّغم من هذا الإحساس الجديد عليها، والّذي عاشته مع "نبيل" وسط عالمه البسيط المليء بالطيّبين، أين التقت بأصدقائه وصديقاته من الأطبّاء والطّبيبات، واندهشت منهم لأنّهم يساعدون الفقراء، ويخصّصون لهم يوميْن كامليْن من الأسبوع للعلاج مجّانا، كما يُسعفونهم ببعض الأدوية مجّانا أيضا؛ فإنّها –وفي قرارة نفسها– قد انتصرت لمنطق المادّة، وعالم السّلطة والمال: « **نبيل نافذتي على هذا العالم المختلف الّذي لم أكن أدري أنّه موجود حقًّا في لبنان، عالم الطيّبين والبسطاء، وغير "المستكلبين" على جمع المال. عالم يأسِرُني رغم "انشدادي" إلى سحر رامز المندال الشّبيه بأبي المشعّ بالجاذبيّة الفتّاكة (الكاريزما) والضّوء الأسود...**»[3]، وهكذا تقع "دانا" في شراك "رامز المندال" ضحيّة لشهواتها المادّيّة، والجسديّة، ولكنّها تندم في النّهاية لأنّها قد اختارت هذا العالم، وفضّلته على عالم يفيض بالحبّ والإنسانيّة كعالم "نبيل".

وعموما، فإنّنا نجد بأنّ الصّراع الإيديولوجيّ على المستوى الدّاخليّ، قد كان أخطر وأعنف منه بكثير على المستوى الخارجيّ. ففي بلد كلبنان، وفي ظلّ الحرب الأهليّة الّتي امتدت على مدى عقديْن من الزّمن، كان لابدّ

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص217.

[2]– المصدر نفسه، ص218.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

أن يكون الصّراع الدّاخليّ عنيفا إلى هذا الحدّ، فهو بلد التّناقضات والصّراعات الاجتماعيّة والإقليميّة والعالميّة، بلد الجوع والتّخمة، بلد القمع والحريّة...إلخ. والّذي عبّرت عنه الكاتبة، وهي تصف تلك الدّهشة الّتي أصابت بطلها "فرح" في "بيروت75"، قائلة: « **منذ وصل بيروت وهو يتسكّع مسكونا بالدّهشة، كلّ تلك الأقذار في سوق الخضار، كلّ ذلك الفقر والبؤس في البرج وأكثر الأحياء، وكلّ تلك اللّامبالاة في شارع الحمراء...وكلّ ذلك الثّراء..السّيّارات الفخمة والنّساء والمجوهرات والعطور والكلاب المرفّهة، الكلاب ذات الثّياب المزركشة الّتي تطلّ من عيونها نظرة متعالية، حتّى إنّه حين داس على قدم كلب وجد نفسه يقول له معتذرا: عفوا يا أخ !(أه كم أنا ضائع ووحيد !)** »[1]؛ إذ يعكس لنا هذا المقطع ذلك التّفاوت الطّبقيّ الخطير في المجتمع اللّبنانيّ، ممّا ساعد على نشوب الحرب وانتشار الأحقاد والضّغائن.

كما يبدو هذا الصّراع الدّاخليّ أكثر حدّة في "كوابيس بيروت"، على لسان بطلتها السّاردة: « **وحيدة في الدّهليز على الخطّ الفاصل بين الموت والحياة، أواجه مكتبتي الكبيرة، وألمح عبارة "الثّورة" في أكثر عناوينها..وصرخ صوت في داخلي: هذا كابوس لا ثورة...هذه كوابيس ساديّة" لا "حرب تحريريّة". وردّ صوت آخر: كلّ الثّورات في التّاريخ كانت تبدو من الدّاخل هكذا...المهمّ في الثّورة هو الجيل الّذي سيحصدها...لابدّ لكلّ ثورة من جيل ضحيّة...**»[2]، فقد تداخلت الأصوات داخل رأسها، ما بين تثمين الثّورة وبين رفضها، وقد وعت مع اندلاع الحرب حجم القيود الّتي كانت مسلّطة عليها من طرف السّلطة السّياسيّة، ممّا رجّح خيار الحرب: « **ربّما كنت دوما سجينة دون أن ألحظ ذلك، تماما كمخلوقات دكّان بائع الحيوانات الأليفة...وربّما كنت أعي سجني دوما، وأحاول كسر قضباني، وما شوقي الدّائم إلى الأفق والسّماء إلّا من بعض شوقي إلى الحريّة الدّاخليّة...الحريّة الحقيقيّة لا حريّة التّنقّل فقط في سجن كبير جدرانه هي حدوده**

[1]- غادة السّمّان: بيروت75، ص17.

[2]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص44.

واسمه الوطن !»[1]. فهي على الرّغم من رفضها لأسلوب العنف كوسيلة لأيّ شيء، فإنّها تعترف وتقرّ بعدم جدوى كلّ الوسائل الأخرى أمام عنف السّلطة، وقمعها ووحشيّتها: « **لا حياد في مجتمع بلا عدالة...لا حياد في مدينة العري والفيزون. مدينة الجوع والتّخمة...المحايدون هم المجرمون الأوائل...الأكثريّة الصّامتة هي الأكثريّة المجرمة، إنّها ترى الظّلم وتعانيه، لكنّها تؤثر السّلامة الرّخيصة على الكفاح الخطر النّبيل...**»[2]. فهي ترى أنّ الصّمت الطّويل والمسالمة، وعدم استعمال العنف قد كان سببا في نشر الظّلم وتمكينه أكثر، فيردّ عليها صوت آخر يقول لها: « **ولكنّي لم أكن على الحياد. إنّني منحازة لطرف ضدّ آخر. إنّني منحازة للشّمس والعدالة والحريّة والفرح والمساواة... وقد قضيت عمري أخدم هذه القضايا بالسّلاح الوحيد الّذي أتقن استعماله...**»[3]. ويردّ عليه صوت آخر، يقول لها: « **كان عليك أن تتقني استعمال أسلحة أخرى من أجل يوم كهذا...**»[4]، فتردّ عليه: بأنّ دور الفنّان قد انتهى؛ فـ«...**مهمّته أن يخلق الثّورة لا أن يمارسها...**»[5]، وصوت آخر يقول لها بأنّ هذا الفنّان قد يهمّ بالهرب مباشرة بعد صبّ البنزين وإشعال النّار، ولكنّها، ترفض فكرة الهرب، وهي تبحث عن ملاذ داخل بيتها الّذي يتوسّط القصف المتبادل بين أفراد المليشيّات، وتحدّق في الجدار على طول الممشى حتّى وقعت عيناها على صورة خضراء بأشجار كثيفة لإحدى الغابات الأوروبّيّة؛ فراودها إحساس مزدوج بالرّغبة في الهرب، والإحجام عنه في آن: «...**وكان بوسعي أن أخطو داخل اللّوحة. هاربة إلى الغابة الأوروبّيّة من جحيم عالميّ. وكان بوسعي أن أتسلّق الأشجار، وألتحق بالضّباب، وأنام قليلا...لكنّني لم أفعل. لقد علّمتني الحياة أنّ الهرب من انتمائي الحقيقيّ لا يجدي. أنا ابنة هذه الأرض. ابنة هذه المنطقة العربيّة المضطربة**

[1]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص21.
[2]- المصدر نفسه، ص42.
[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.
[4]- المصدر نفسه، ص نفسها.
[5]- المصدر نفسه، ص43.

حتّى الغليان، أنا ابنة هذه الحرب...هذا قدري...»[1]. وصوت آخر يقول لها: « **وأنا أيضا قد شاركت في صنع هذه الحرب...صحيح أنّني لم أحمل سلاحا قطّ(...) ولكن كانت سطوري تحمل دائما صرخة من أجل التّبديل(...) وكلّ ما يفعله المقاتلون هو أنّهم ينفّذون ذلك على طريقتهم...إنّها حروفي وقد خرجت من داخل الكتب لتتقمّص بشرا. يحملون السّلاح ويقاتلون** »[2]. ويزداد هذا الصّراع الدّاخليّ حدّة من خلال تناقض الذّات مع رغباتها، فهي تنشد التّغيير والتّبديل وفي الآن ذاته ترفض العنف وسيلة لتحقيق ذلك؛ فلم يجر في التّاريخ البشريّ على طوله أن تحقّق هذا المطلب دونما ثورة أو دون دم: « **أكنت حقّا أريد ثورة بدون دمّ ؟ أجل...مثل كلّ الفنّانين أنا متناقضة...أريد الثّورة ولا أريد الدّم...أريد الطّوفان ولا أريد الغرقى...**»[3].

ووسط كلّ هذا الخراب الرّوحيّ والصّراع الدّاخليّ العنيف الّذي أصبحت تعيشه الكاتبة، راحت تبحث عن ملجأ من خوفها وكوابيسها. فتقول على لسان بطلتها السّاردة: « **ركضتُ إلى النّخلة، ودفنت وجهي في جذعها الرّطب وفاحت في أنفي رائحة الأرض...وبكيت طويلا طويلا، وقد ألصقت صدري بصدرها...وخيّل إليّ أنّها لم تعد خشبا، وأنّ جذعها رقّ لي، وهززت إليّ بجذع النّخلة، وخيّل إليّ أنّ شيئا رطْبا نقيّا يتساقط عليّ..وشعرت ببعض السّلام يغمر روحي الممزّقة..**»[4]. إذ تستحضر الكاتبة من خلال هذا المقطع قصّة السيّدة الطّاهرة "مريم البتول"، المذكورة في القرآن*، وقد لجأت إلى جذع النّخلة عندما جاءها المخاض، تعبيرا عن المخاض الفكريّ العسير الّذي أصبح يعيشه المثقّف العربيّ.

---

[1]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص41.

[2]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص87.

*- سورة مريم (الأيات: 16-26).

وفي أثناء عرضها لهذا الصّراع الإيديولوجيّ، نجد الكاتبة قد ركّزت على القضايا الدّاخليّة من باب نقد الذّات، لاسيما تركيزها على قضيّة التّفاوت الطّبقيّ الخطير الّذي ساد في لبنان ما قبل الحرب، منتقدة وبشدّة الطّبقة البورجوازيّة؛ فقد خصّصت "غادة السّمّان" لكلّ شخوصها الّذين انجرفوا خلف المتع المادّيّة، والجسديّة المحسوسة نهاية مأساويّة، وقد وضعت في طريق كلّ واحد منهم فرصة للعودة إلى الدّرب الصّحيح، فمنهم من وعى الحقيقة، ومنهم من لم يلتفت إلى تلك الإشارات التّنبيهيّة، حتّى وجد نفسه في قاع الهاوية. وهذه النّهاية المأساويّة لهؤلاء الأشخاص تؤكّد ثورتها على الطّبقة البورجوازية، فهي تنتقدها بشدّة، وهو مظهر آخر من المظاهر المعبّرة عن رؤيتها الإنسانيّة الّتي ترفض الطّبقيّة في المجتمع، وتصبو إلى تحقيق العدالة الاجتماعيّة فيه، وهذا ما سوف نتناوله في العنصر الموالي.

5-2- الثّورة على الطّبقة البورجوازيّة:

تتّضح لنا-أيضا- الرّؤية الإنسانيّة للكاتبة من خلال ثورتها على الطّبقة البورجوازيّة؛ أين نجدها وفي كلّ أدبها-تقريبا- تبادرنا أوّل ما تبادرنا بهجومها الشّرس على طبقة من المفروض أنّها تنتمي إليها، وهي الطّبقة البورجوازيّة.

ومن مشاهد ذلك، ما نجده في "كوابيس بيروت" أين تصوّر لنا "غادة السّمّان" مدينة تعيش التّفاوت الطّبقيّ بأبشع صوره. فهي مدينة الجوع والتّخمة وكلّ مظاهر التّناقض الأخرى. تصوّر لنا ذلك من خلال مشاهد متقابلة برؤية طباقيّة، ومنها مشهد القطط المرفّهة في مقابل مشهد الفلّاحة المتألّمة، وهي تضع طفلها تحت خيمة في "عكار". تقول الكاتبة على لسان بطلتها السّاردة، الّتي رافقت صديقتها إلى دكّان الحيوانات الأليفة لشراء قطّ صغير: « **وذهبنا إلى عيادة الطّبيب البيطري، وكانت فخمة ونظيفة وخاصّة بطبقة القطط المرفّهة..ولا أدري لماذا تذكّرت مشهد المرأة الّتي كانت تضع طفلها تحت خيمة في عكار، وقد تمسّكت بغصن شجرة، وهي**

تصرخ دون طبيب أو معين أو قطعة قطن واحدة..(...) فقد وضعت طفلها الّذي تلّقته منها أرض الحقل، وامتزج دمه بالأشواك، ثمّ أمسكت بحجر وقطعت به حبل الخلاص(...) ودخلنا بالقطّ إلى عيادة الطّبيب، وبمساعدة الممرّضة وصديقتي تمّ الإمساك بالقطّ وقصّ أظافره(...) وبعد عمليّة قصّ الأظافر، جاء الطّبيب بإبرة غرسها في فخذ القطّ، وتذكّرت أنا بملع أنّ طفل الفلّاحة العكاريّة، قد يكون قد مات الآن لأنّه لم يجد من يلقّحه...»[1]. إذ يعبّر هذا المقطع السّرديّ، عن ذلك التّفاوت الطّبقيّ الخطير في المجتمع اللّبناني، بسبب وجود طبقة من الأغنياء فاحشي الثّراء، تقابلها طبقة من الفقراء تعاني فقرًا مدقعًا. وهو ما تنتقده الكاتبة بشدّة في كلّ أعمالها؛ ففي "بيروت75" تصف لنا حالة "فرح"، الّذي تملّكه الإحساس بالضّياع، وهو يرى أناسا يعاملون الحيوانات معاملة البشر، فمنذ وصوله إلى بيروت وهو مغمور بالدّهشة والاستغراب، وهو يرى أناسا يدلّلون الكلاب بطريقة غريبة، حتّى وجد نفسه، يعتذر منها، وهو يرى «...**السّيّارات الفخمة، والنّساء، والمجوهرات، والعطور، والكلاب المرفّهة، الكلاب ذات الثّياب المزركشة الّتي تطلّ من عيونها نظرة متعالية، حتّى إنّه حين داس على قدم كلب، وجد نفسه يقول له معتذرا: عفوا يا أخّ ! »**[2]. ولئن كان من واجب البشر الرّفق بالحيوان، وإطعامه، وعدم تعذيبه، فيجب عليهم أيضا أن يفرّقوا بين هذا الواجب وبين عبادة الحيوان. كما يجب على الفرد العربيّ أن يضع حدّا لمختلف مظاهر التّبذير والتّفاخر على الآخرين، والتّنافس على المظاهر، واستعراض القوّة الشّرائيّة أمام الخصم.

ففي "سهرة تنكّريّة للموتى"، تنتقد "غادة السّمّان" حياة الأثرياء الّتي تضيع في الثّرثرة والحفلات، وهدر الوقت، وتبذير المال على لسان بطلتها الطّبيبة الفرنسيّة "ماري روز"، قائلة: « **كم دهشت لحفل لا تحضره إلّا النّساء...يا لأناقتهنّ وجمالهنّ وتبرّجهنّ النّهاري، كما نجمات الأوبرا على المسرح، وكثرة مجوهراتهنّ كما في**

[1]- غادة السّمّان: كوابيس بيروت، ص16.

[2]- غادة السّمّان: بيروت75، ص17.

حفل تتويج إمبراطور(...). كنت قد قرأت الكثير عن الحريم، ولم يخطُر ببالي أنّ جلساتهنّ تعقد في المطاعم الفخمة والفنادق الباذخة حيث يذهب الرّجال إلى العمل، أو إلى عشيقاتهم، وتنفق النّساء ما يربحه الذّكور في حياة سهلة مُريحة عمادُها التّنافُس على البذخ وجبّ الظّهور والثّرثرة...»[1]. ويبدو أنّ الكاتبة قد تعمّدت إيراد انتقادها لهذا المجتمع، الواقف على حافّة الانهيار على لسان "الآخر"، المتمثّل في شخص الدّكتورة "ماري روز" –وهي الثّريّة ابنة البارون– حتّى تبيّن للقارئ حجم التّفاهة الّتي بلغتها "الأنا"؛ فهي لم تأخذ عن حضارة هذا "الآخر" غير القشور، والمظاهر المادّيّة الفانية، عوض أن تأخذ عنه احترامه للوقت والعمل.

وتصوّر لنا الكاتبة هذا الانبهار بالمظاهر، والانجراف خلف المادّة باندهاش "ماري روز"، قائلة: «**وأخيرا وصلت زوجة الملياردير..حبست النّساء أنفاسهُنّ ليتأمّلن بتمعّن حاسد ملايين الدّولارات المحيطة بأصابعها الملقّبة بمجوهرات. بل إنّهنّ كنّ ينتظرن وصولها بلهفة** »[2]. ومن المظاهر الأخرى لهذا الانجراف: المشهد الّذي اندهشت له "ماري روز"، وهو ذلك « **التّشابه الخارق بين ثلاث شابّات تصادف جلوسهنّ على مائدة غداء نسائيّ احتفاليّ مقابلها، كأنّهنّ مستنسخات من الماكينة نفسها، وحين سألت دانا عن ذلك قهقهت. وقالت لها: إنّ طبيبهنّ التّجميليّ واحد وهذا كلّ ما في الأمر، وقد زرع لهنّ سيليكون الشّفاه بالمقدار ذاته، وشدّ البشرة المحيطة بالعيون بأسلوب واحد** »[3]؛ فهذا المشهد وبقدر ما يعبّر عن الطّبقيّة في المجتمع اللّبنانيّ، وعن ذلك التّرف والبذخ والتّبذير الّذي تحياه الطّبقة البورجوازيّة، وما تنفقه على أشياء الحياة التّافهة وكماليّاتها؛ بينما لا تجد الطّبقات الكادحة ما تسدّ به جوعها وعطشها، فإنّه –أيضا– يعكس انحطاط هذه "الأنا" وانصياعها لـ "الآخر"، وتقبّل كلّ ما هو جديد حتّى وإن كان يتنافى مع قيمها الرّوحيّة، وعاداتها الأصيلة. فقد تمّ تمويه الوعي الذّاتي

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص147.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص نفسها.

لـ"الأنا" في إطار مشروع النّظام العالميّ الجديد، ومشروع السّوق الشّرق أوسطيّة الّذي تديره الولايات المتّحدة الأمريكيّة، الّتي أنشأت « **عدّة صناعات (رؤوس أموالها بملايين الدّولارات) ركّزت بالذّات على المرأة. فشركات مستحضرات التّجميل وأدواته جعلت المرأة هدفا أساسيّا لها. فمن خلال آلاف الإعلانات، يتولّد في المرأة إحساس بأنّها إن لم تستخدم آلاف المساحيق والعطور والكريمات(...) فإنّها ستفقد جاذبيّتها(...) وتصبح قبيحة.(...) ثمّ تأتي صناعة السينما في الولايات المتّحدة (هوليود) الّتي تعيد صياغة صورة المرأة في وجداننا جميعا؛ فهي تنزع عن المرأة كلّ قداسة، وتعرّيها لا من ملابسها وحسب.. وإنّما من إنسانيّتها وكينونتها الحضاريّة والاجتماعيّة وخصوصيّتها الثّقافيّة**»[1]. وكلّ هذا طبعا من أجل إلهاء المرأة عن أداء دورها الّذي كانت تؤدّيه من قبل في المجتمع: كأمّ وأخت وزوجة مثاليّة، وقد أدرك الغرب أهمّية هذا الدّور الّذي تلعبه المرأة في حفظ التّماسك الأسريّ، ومنه حفظ المجتمع عامّة من التّفكّك والانهيار. ذلك أنّ سرّ « **نجاح مجتمعات العالم الثّالث في مقاومته يعود إلى تماسكها، الّذي يعود بدوره إلى وجود بناء أسريّ قويّ. لا يزال قادرا على توصيل المنظومات القيميّة والخصوصيّات القوميّة إلى أبناء المجتمع، ومن ثمّ يمكنهم الاحتفاظ بذاكرتهم التّاريخيّة، وبوعيهم بثقافتهم وهويّتهم وقيمهم** »[2]. وعليه، فقد سعى الغرب إلى تحطيم هذا الأساس بشتّى الطّرق والوسائل، فما نلحظه اليوم من تفكّك أسريّ في المجتمعات العربيّة، ومن كثرة لحالات الطّلاق إلّا نتيجة مباشرة لهذا الغزو الثّقافيّ الغربيّ.

وفي "ليلة المليار" تنتقد الكاتبة حياة الأثرياء الّتي تضيع في الرّكض خلف المتع المادّيّة، ممّا يسهم في فقدان القدرة على التّحكّم بالشّهوات الجسديّة، وهو نتيجة طبيعيّة؛ فالّذي لم يذق جوع البطن، ويتعوّد عليه من المستحيل أن يصبر على جوع الجسد وشهواته، تماما مثلما حدث مع "كفى البيتموني" الّتي تعوّدت على حياة

[1]- عبد الوهاب المسيري: العلمانيّة الجزئيّة العلمانيّة الشّاملة، ص335-336.

[2]- المرجع نفسه، ص339.

الرّفاهيّة في أسرتها البورجوازيّة، فلمّا انتقلت للعيش مع زوجها "خليل الدّرع" الفقير لم تستطع الصّبر والاحتمال طويلا، لاسيما بعد مقتل طفلتها "وداد"، إثر انفجار قنبلة، خلّفها شجار عنيف بين المسلّحين في أحد المعارك بين الميليشيّات الحربيّة، ومن يومها خطّطت "كفى" للسّفر من جحيم الحرب الأهليّة : «...**حسنا لقد سنحت لي الفرصة أخيرا لمغادرة الفخّ الّذي تعثّرت فيه أيّامي، بينما ترتع شقيقاتي مع أزواجهنّ بالبحبوحة والأمان في أقطار العالم الرّاقية...وأنا ساقطة في مدينة موسّخة بالانفجارات. العنف. شبح الفقر. قوافل البؤساء. القلق. خيبات الأمل. الزّجاج المحطّم. الأحباب المتناثرة أشلاؤهم..ووداد الّتي لن تعود.** »[1]. بل إنّها قد اتّخذت من مقتل ابنتها "وداد" مبرّرا لإطلاق شهواتها المشتعلة، ومبرّرا للخيانة الزّوجيّة، لاسيما بعد ابتعاد "خليل" عنها لمدّة طويلة، وبعد تعرّفها في "جنيف" على مجموعة من الأثرياء، كـ"نديم الغفير": «(**لم أخن زوجي من قبل..كان ذلك على أيّة حال متعذّرا في بيروت الّتي تفور برجال فقراء يطيلون شعورهم ويقصّرون في مجال الاستحمام والأناقة. آه نديم. تلك الوسامة المصقولة، الابتسامة الشّهيّة. الجسد الواعد بخبرات المتعة(...) كم دنيا محظوظة بزوج كهذا...(...) آه ليتني زوجته بدلا منها**) »[2]. فهذه الشّخصية البورجوازيّة الّتي ألفت حياة الثّراء السّهلة، كما ألفت الحصول على كلّ ما ترغب فيه، قد أصبحت تعيش على هاجس اسمه استعادة أمجادها البورجوازيّة، فكانت الخطوة الأولى الّتي قامت بها، هي الهروب من بيروت الحرب إلى جنيف الأمن والاستقرار، والعمل على إقناع زوجها بالفكرة، بعد أن حضّرت لكلّ شيء؛ فقد باعت كلّ ما تمتلكه من مجوهرات من أجل أن تحجز لها ولأسرتها الصّغيرة مقاعد في مقصورة الدّرجة الأولى من الطّائرة، أين تشعر بأنّها وسط قومها من الأثرياء والمرفّهين: «(**الأثرياء لطفاء، ينامون جيّدا ويأكلون جيّدا ويجدون بالتّالي الوقت والمزاج لتذوّق امرأة جميلة مثلي ورعايتها..النّاس الّذين تضمّهم هذه المقصورة هم الّذين أتمنّى أن يحيطوا بي وأعيش معهم بقيّة**

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص123-124.

أيّامي) »[1]. بل إنّ استيقاظ إحساسها بالرّفاهيّة والثّراء قد جعلها تتملّص حتّى من مسؤوليّة ولديْها: "رامي" و"فادي"، وقرّرت أن تستمتع بالحياة، وتمارس شهواتها على أوسع نطاق: «..**سأعيش في هذه الجنّة الأرضيّة، وسأستمتع بالحياة حتّى الثّمالة. لن أدع أولادي يتحوّلون إلى قيد، ولن أدع ذكرى وداد تمزّقني(...) فقد تألّمت بما يكفي لعدّة أعمار. ولن أعود مع الأحمق خليل إلى بيروت إذا قرّر ذلك(...) وسأستمتع بالحياة حتّى الثّمالة..سأستمتع بالحياة..الحياة..ولن أحرم نفسي بعد اليوم من نشوة)**»[2].

وقد اعتمدت الكاتبة في وصف وتصوير هذه الطّبقة من المجتمع على الرّؤية الطّباقيّة، والمشاهد المتقابلة؛ ففي كلّ مرّة تصف فيها تصرّفات "كفى" البورجوازيّة، تقابلها بالنّقيض، وهو شخص زوجها "خليل الدّرع" الفقير البسيط، الّذي يكره الأثرياء، ويتذمّر من أسلوب حياتهم: «**خليل شعر بالاشمئزاز أمام ذلك الهدر كلّه (هذا بذخ لن يغفره التّاريخ) والتّبذير الوقح.. تذكّر الفقر في بلاده، والحصار التّمويني، والمجاعات في العالم، وغصّ بطعامه...**»[3]. ففي كلّ مرّة تندهش فيها زوجته "كفى" من مظاهر الثّراء في قصر "رغيد الزّهران" الّذي دعاهما لحفل عشاء، كان "خليل" يستغفر ربّه حينا، ويعاتب نفسه حينا آخر: «**انعقد لسان كفى حين شاهدت قلعة الذّهب(...) فالباب الكبير المذهّب المثقل بالنّحت والتّماثيل..فالخادمان الرّاكعان أمام المدخل، وفي يد كلّ منهما اسفنجة مبلّلة بالماء المعطّر لمسح أحذية الدّاخلين(...) ذهل خليل ولم يفهم لماذا يركع الرّجلان هكذا(...)حين جاء دور خليل أجفل. الخادم الثّاني رفع له قدمه بنفسه، ولاحظه نسيم مرتبكا يقول للخادم: "أستغفر الله يا أخي...سأفعل ذلك بنفسي إذا كان ضروريّا"...**»[4]. كما تتعمّق الكاتبة في وصف هذه الطّبقة من المجتمع، والّتي ينتهي بها المطاف إلى الإصابة بوهم العظمة القاتل، والّذي مثّلت له بشخص "رغيد

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص19.
[2]- المصدر نفسه، ص260.
[3]- المصدر نفسه، ص183-184.
[4]- المصدر نفسه، ص179.

الزّهران": «(**غدا ليلة المليار...غدا أتوّج ملكا من ملوك هذا الكوكب الّذين يتحكّمون بأقدار الرّجال والشّعوب...غدا أحقّق حلمي...**)»[1]. فالثّراء الفاحش الّذي حقّقه "رغيد" جعله يستبيح كلّ أعراض الرّجال من حوله، فيستبيح أجساد نسائهم، كما فعل مع "دنيا الغفير" زوجة أقرب مساعديه؛ «(**أتمنّى أن أراه ميّتا هذا الرّغيد. لقد دمّر حياتي ونديم...دمّر فنّي...دمّرني من الدّاخل، ولم أعد أدري بالضّبط من أنا، وماذا أريد، لقد امتصّني كالعلقة في سرير أمراضه، وشيخوخته، وأوهمني أنّه يصبغ عليّ شرفا عظيما حين يلمسُني بيده "المباركة" كيد ميداس الّذي لا يَمس مخلوقا إلّا ويحوّله إلى تمثال من ذهب...**»[2].

5-3- نسق التّضمين:

ومن أجل تكريس رؤيتها الإنسانيّة النّبيلة، نجد الكاتبة –أيضا وفي كثير من الأحيان- تلجأ إلى تضمين قصص صغيرة، تخترق المسار العامّ للحكي، وتُدعّمه في الآن ذاته؛ فتلك الحكيّات الصّغرى «**تساهم على المستوى الدّلالي في تدعيم النّسق الرّمزيّ للنّصّ، ذلك أنّها تخترق النّصّ عموديّا، لأنّها لا تتقيّد بمنطق الخطّيّة، وتشتغل بمثابة استبدال رمزيّ لبعض المسارات، وتقدّم صورًا استعاريّة استشرافيّة لما سيحدُث، خاصّة على المدار الدّلاليّ الّذي يكرّس إيقاع الرّعب والموت وطقس السّوداويّة والكوابيس**»[3].

ففي "سهرة تنكّريّة للموتى"، ومن أجل تدعيم موقفها الإنسانيّ التّحرّريّ القائم على نبذ العنف والتّطرّف بين الأديان، نجد الكاتبة قد أوردت عدّة نماذج قصصيّة صغيرة، أبرزت من خلالها تلك النّظرة الخاطئة الّتي تكوّنت حول الإسلام، وذلك الفهم الخاطئ له، والمجحف بحقّه. ومن بين هذه النّماذج، تلك القصّة الّتي حدثت مع بطلتها "ماريّا الحراني" عندما ذهبت خلال إجازتها إلى بيروت لزيارة صديقتها "خديجة" من أيّام الجامعة، والّتي

[1]- غادة السّمّان: ليلة المليار، ص398.

[2]- المصدر نفسه، ص447.

[3]- محمّد بوعزّة: سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، ص193.

أصدرت بعد تخرّجها مجلّة نسويّة، تطالب فيها بتحرير المرأة بعيدا عن أقنعة المساحيق والماكياج والأزياء والألوان، الّتي لا تزيد وضع المرأة إلّا سوءا وتدهورًا، بل وتكرّس عبوديّتها للرّجل. وكان لصديقتها ابنة جميلة محجّبة، اسمُها "فطّومة"، تذكر "ماريّا" كيف كانت تلاعبُها وتدلّلها وهي ما تزال طفلة صغيرة، قبل مغادرتها لبنان: « **إذن، هي محجّبة، ووالدتها رائدة تحرير؟ وماذا في ذلك؟ فطّومة امرأة أخرى، وهي حرّة باختيار الحجاب، ولا أستطيع أن أدافع عن حريّة المرأة في ارتداء زيّ السّباحة تحت الشّمس(...) دون أن أدافع عن حريّتها في ارتداء الحجاب أو ما يروق لها...**»[1]؛ إذ يعكس لنا هذا المقطع تلك الرّؤية الإنسانيّة التّحرّريّة للكاتبة، المبنيّة على التّعدّديّة والاختلاف الثّقافي.

لكنّ "ماريّا" تنسحِب من منزل صديقتها وهي مصدومة ومستاءة، إثر ذلك النّقاش الحادّ الّذي دار بين الأمّ المتحرّرة "خديجة" وابنتها المتديّنة "فطّومة"، ودونما أن تتدخّل بينهما، فقد تركت للقارئ أن يحكم بنفسه؛ إذ استقبلتها "فطّومة" ببعض التأفّف، كما حرصت على البقاء مع أمّها "خديجة"، كما لو كانت تخشى عليها من "ماريّا" الكاتبة، كأن تتبادل الحديث معها بأمور "محظورة" كتحرير المرأة مثلا، فـ « **بدت البنت متزمّتة كأمّ من العصور الوُسطى، وخديجة كابنة مقموعة، تتحدّث بلُغة الغمز واللّمز** »[2]، ليتحوّل ذلك الجوّ إلى نقاش حادّ، يشبه العراك بين الأمّ وابنتها عندما اتّصل بوالدتها شخص، وأخبرها بوفاة "أنطوان" زميلهما هي و"ماريّا" أيّام الجامعة. وعندما تأسّفت الأمّ للخبر، وترحّمت عليه، ثارت ثائرة ابنتها "فطّومة" قائلة: « **كيف تترحّمين عليه؟ لا تجوز الرّحمة على المسيحي!** »[3]. فردّت عليها الأمّ بالحجّة القاطعة، مبيّنة لها خطأ تلك النّظرة، قائلة: «**هذا الشّيخ الأحمق الّذي تؤمّين حلقاته عند صاحبتك سعاد جاهل، ويؤستذ عليكنّ باسم الدّين. وهذا رسول الله**

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص249-250.

[2]- المصدر نفسه، ص250.

[3]- المصدر نفسه، ص نفسها.

(صلّى الله عليه وسلّم) ذو الخُلُق العظيم، كان جالسا، فمرّت جنازة، فقام واقفا، فقالوا له: إنّها جنازة يهوديّ، فقال (صلّى الله عليه وسلّم): أوَ ليست نفسًا؟ »[1]. ومهما يكن من أمر تفسير هذا الحديث، فإنّه يعدّ من الأحاديث الصّحيحة الّتي وردت في الصّحيحين*، وما استشهاد الكاتبة بنصوص القرآن تارة، والسّنّة المطهّرة تارة أخرى في هذا الموضع وغيره من كتاباتها، إلّا دليل على ثقافتها العميقة والأصيلة واطّلاعها الواسع، وهو –أيضا– دعوة غيرُ مباشرة منها إلى ضرورة العودة إلى النّصّ القرآني، والحديث النّبويّ الشّريف لفهم هذا الدّين على أصوله الصّحيحة، قبل اقتراف المظالم باسمه ظلما وعدوا. إذ تلخّص لنا الكاتبة رؤيتها الإنسانيّة التّحرّريّة في جملة ثقافيّة مثيرة، ترفض فيها أيّ انتماء حضاريّ، على لسان بطلتها "ماريّا الحراني" في "سهرة تنكّريّة للموتى"، وهي تردّ على صديقتها "مايا" الّتي علّقت عليها، قائلة: « **تتحدّثين كامرأة غربيّة، بكلّ حريّة...أجابت ماريّا: لم أصبح بعد غربيّة، لكنّني أيضا لم أعد شرقيّة!** »[2]، فهي –إذن– تنشد الانتماء الحرّ؛ أي الانتماء إلى عالم الإنسانيّة، الّذي تنتفي فيه الحدود والمسافات بين الأديان والثّقافات، وعقيدتها المعلنة هي

---

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص250.

*– ورد هذا الحديث في كلّ من صحيح "البخاري" وصحيح "مسلم"؛ فقد جاء في صحيح الإمام البخاري: «حدّثنا مُعاذ بن فُضالة، حدّثنا هشام عن يحي عن عُبيد الله بن مَقسَم عن جابر بن عبد الله رضي الله عنهما، قال: "مرّت بنا جنازة فقام لها النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم، فقمنا به، فقلنا: يا رسول الله إنّها جنازة يهوديّ، قال: إذا رأيتم الجنازة فقوموا" » . و« "حدّثنا آدم حدّثنا شُعبة حدّثنا عمرو بن مُرّة، قال: سمعت عبد الرّحمن بن أبي ليلى، قال: "كان سَهْل بن حُنيْفٍ وقيس بن سعدٍ قاعديْن بالقادسيّة، فمرّوا عليهما بجنازة، فقاما، فقيل لهما: إنّها من أهل الأرض–أي من أهل الذّمّة– فقالا: إنّ النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم مرّت به جنازة فقام، فقيل له: إنّها جنازة يهوديّ، فقال: أليست نفسا"؟ » العسقلاني (أحمد بن عليّ بن حَجر)(773-852)هـ: فتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبد الله محمّد بن إسماعيل البخاري، تح: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، المكتبة السّلفيّة، ج3، ص179-180. كما جاء في صحيح مسلم: « وحدّثني سُريج بن يونس وعليّ بن حِجر قالا حدّثنا إسماعيل وهو بن عُليّة عن هشام الدُّستوائيّ عن يحي بن أبي كثير عن عبيد الله بن مقسم عن جابر بن عبد الله قال مرّت جنازة فقام لها رسول الله صلّى الله عليه وسلّم وقمنا معه فقلنا يا رسول الله إنّها يهوديّة فقال إنّ الموت فزع فإذا رأيتم الجنازة فقوموا(...) وحدّثني محمّد بن رافع حدّثنا عبد الرّزّاق عن ابن جريج قال أخبرني أبو الزّبير أيضا أنّه سمع جابرا يقول قام النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم وأصحابه لجنازة يهوديّ حتّى توارت حدّثنا أبو بكر بن أبي شيبة حدّثنا غندر عن شعبة ح وحدّثنا محمّد بن المثنّى وابن بشّار قالا حدّثنا محمّد بن جعفر حدّثنا شعبة عن عمرو بن مرّة عن ابن أبي ليلى أنّ قيس بن سعد وسهل بن حُنيْفٍ كانا بالقادسيّة فمرّت بهما جنازة فقاما فقيل لهما إنّها من أهل الأرض فقالا إنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم مرّت به جنازة فقام فقيل إنّه يهوديّ فقال أليست نفسا. وحدّثنيه القاسم بن زكريّاء حدّثنا عبيد الله بن موسى عن شيبان عن الأعمش عن عمرو بن مرّة بهذا الإسناد وفيه فقالا كنّا مع رسول الله صلّى الله عليه وسلّم فمرّت علينا جنازة » النّووي (محي الدّين يحي بن شرف بن مرى بن حسن بن حسين بن حزام): المنهاج شرح مسلم بن الحجّاج ، المطبعة المصريّة بالأزهر، ط1، 1347هـ-1929م، ص28-29.

[2]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص315.

الحبّ والحريّة، في وجه كلّ طائفيّة دينيّة، أو تعصّب إيديولوجيّ. فنجدها في "سهرة تنكّريّة للموتى" تتواصل مع عالم أمواتها عبر الأرواح والأشباح والكوابيس في البيوت العتيقة، وفي المقابر وعبر دهاليز الذّاكرة؛ فتذهب بطلتها "ماريّا الحراني" إلى المقبرة، لتزيين قبر حبيبها "فادي"، بمناسبة ذكرى عيد ميلاده، والّذي قتله المسلّحون في حاجز أمنيّ، فقط لأنّ انتماءه الدّينيّ كان يختلف عن انتمائهم. قالت "ماريّا" لـ"فوّاز" و"سميرة": «**سنقوم بتزيين بقيّة مقابر المدينة إكراما لعيد ميلاد فادي، المقابر المسلمة والمسيحيّة و...و...لن نستثني ملّة. سنزيّن المقابر لأنّ أمواتنا ما زالوا أحياء، ولأنّنا "ندين بدين الحبّ أنّى توجّهت ركائبه"*** »[1].

وهكذا، تعلن الكاتبة عن انتمائها الإنسانيّ، ورؤيتها الإنسانيّة الّتي تحتوي كلّ الثّقافات، وترفض أيّ انتماء حضاريّ، وتقترح مبدأ التّعايُش؛ إذ تحاول من خلال هذه الرّؤية الإنسانيّة نحت تصوّر عامّ، هو المخرج الوحيد ولا مخرج سواه في زمنيّة التّعدّد الثّقافي، وتراجع اليقينيّات الإيديولوجيّة في مساراتها اليمينيّة واليساريّة؛ فـ « **القيمة الخاصّة للرّواية كامنة فيما تقترحه على الإنسان، وهذا شيء مغاير للأوامر السّياسيّة وللمطالب، أمّا ما تقترحه الرّواية على الإنسان، فهو كيفيّة معرفة الآخرين، وكذا فهم الذّات لنفسها، والمحبّة والشّغف..إلـخ**»[2]. وهذا ما سوف نبيّنه بتفصيل أكثر في العنصر الموالي.

5-4- من أجل تعدّديّة ثقافيّة (حياة في امتزاج الآفاق):

جاءت فكرة التّعدّديّة الثّقافيّة كردّ فعل على المركزيّة الغربيّة، الّتي سيطرت خلال فترة الحداثة، وجعلت العالم يدور في قطب واحد، وكلّ ما عداه فهو بدائيّ ومتخلّف. بل وأعطت لكلّ من مفهوم اللّيبراليّة والعقلانيّة قيمة

*- هذا الشّطر من بيت شعريّ لابن عربي (558-638)هـ: يقول فيه: "أدين بدين الحبّ أنّى توجّهت *** ركائبه فالحبّ ديني وإيماني"، وهو مأخوذ من قصيدته "ألا يا حمامات الأراكة والبان"، وقد ولد في مرسيّة بالأندلس، وتوفّي في دمشق، ودفن في سفح جبل قاسيون، وهو أحد أشهر المتصوّفين، وإليه تنسب الطّريقة الأكبريّة الصّوفيّة، لقّبه أتباعه، ومريدوه من الصّوفيّة بألقاب عديدة، منها: الشّيخ الأكبر، رئيس المكاشفين، البحر الزّاخر، بحر الحقائق، إمام المحقّقين...إلخ. للاستزادة ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki_ref-12. سبتمبر2018.

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص249.

[2]- حميد لحميداني: النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، ص42.

مطلقة، وجعلتها بمثابة الإجابة المطلقة عن كلّ معضلات الحياة الفكريّة والاجتماعيّة للبشر؛ ممّا حجب أيّ دور إيجابيّ وفاعل للثّقافات الأخرى، والنّظريّات الأخرى[1]. كما جاءت هذه الفكرة –أيضا- للرّدّ على فكرة صدام الحضارات الّتي روّج لها الأمريكيّ "صامويل هنتنغتون" في كتابه "صدام الحضارات"، مدعّما ما ذهب إليه بقول الدّيماجوجي القومي الفينيسي (Michael Dibdin) في روايته "البحيرة الميّتة" "Dead Lagoon"، قائلا: « **لا يمكن أن يكون هناك أصدقاء حقيقيّون إن لم يكن هناك أعداء حقيقيّون. وإذا لم نكره ما ليس نحن، فلا يمكننا أن نحبّ ما هو نحن** »[2].

وإذ تتناول "غادة السّمّان" هذه القضيّة في أدبها؛ فإنّها تطرحها من خلال الأزمة اللّبنانيّة؛ ذلك أنّ الفضاء اللّبناني وما يحمله من تناقضات، وصراعات اجتماعيّة محلّيّة، وإقليميّة، وعالميّة هو صورة مصغّرة عن الصّراع العالميّ بين الشّرق والغرب، فعبّرت بذلك عن رؤيتها الإنسانيّة التّواقة إلى الحرّيّة، واحترام الآخر، والتّعايش بين الأديان من خلال استحضارها لإيديولوجيّات من خارج المجتمع العربي، لتلتقي مع الإيديولوجيّات الوطنيّة، في فضاء متعدّد الأصوات والحوارات الدّاخليّة (المونولوج)؛ وهو فضاء متخيّل يفيض بالبوح عن المكبوت بلا أحقاد تاريخيّة. يلتقي فيه "الأنا" مع "الآخر" المختلف عنه لغة، ودينا، وثقافة، وتاريخا.

ففي سياق موجة الخطاب الفكريّ الحضاريّ الّتي اجتاحت العالم منذ سنة 1996؛ أي منذ صدور كتاب "صدام الحضارات"، بدأ الخطاب الرّوائيّ يتخلّى تدريجيّا عن النّزعة الخطابيّة الإيديولوجيّة المتصلّبة، وينحو نحو طرح البديل، المبنيّ على الحوار والتّعدّديّة الثّقافيّة، من خلال التّركيز على الخصائص الثّقافيّة للشّعوب؛ وذلك من أجل التّصدّي لفكرة محوها. وقد أشار "إدوارد سعيد" في كتابه "الثّقافة والإمبرياليّة" إلى ما يمكن أن تلعبه الثّقافة من دور في تحفيز الصّراعات العالميّة، قائلا: «**والثّقافة(...) هي مسرح من نمط ما تشتبك عليه قضايا**

[1]- ينظر: عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص40.

[2]- Samuel P. Huntington: The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, p 20.

سياسيّة، وعقائديّة متعدّدة متباينة. هيهات أن تكون الثّقافة مملكة ساجية ذات رقّة أبوللويّة، بل إنّها قد تكون ساحة عراك فوقها تعرّض القضايا نفسها لضوء النّهار، وتتنازع فيما بينها»[1]. فهو يرى أنّه بقدر ما تلعب الثّقافة دورا إيجابيّا في إعلاء قيم الإنسانيّة، والاحترام بين الأمم والشّعوب، بقدر ما تشكّل مصدرا لاحتدام الصّراع. ولعلّ هذا ما جعل الغرب دائما ينفي عن الشّعوب الأخرى كلّ ثقافة، وكلّ تاريخ حتّى لا يصطدم بمقاومتها له. ويفرض عليها ثقافته "هو" فيضمن بذلك خضوعها وانصياعها. تماما مثلما يفعل الرّجل مع المرأة؛ فإنّه يسعى جاهدا إلى إقناعها بجهلها ونقصان عقلها؛ حتّى يسيطر عليها بالكامل ويجعلها لعبة طيّعة بين يديه.

ففي "سهرة تنكّريّة للموتى"، تطرح الكاتبة رؤيتها الإنسانيّة، القائمة على مبدأ الحوار مع "الآخر" من خلال شخصية الطّبيبة الفرنسيّة "ماري روز"، القادمة من "باريس" مع صديقتها "دانا" لقضاء إجازة في بيروت بعد هدوء الحرب الأهليّة، والّتي جاءت تحمل نظرة سيّئة عن الشّرق، والعالم الإسلاميّ عامّة، لتعود إلى باريس بنظرة مغايرة تمامًا، قائلة: «..آه، **لم أعرف من قبل مغاور ألف ليلة وليلة، (الّتي نراها على شاشاتنا مزوّرة في راقصة هزّ بطن) والآن صرت أعرِف أنّ الشّرق دنيا غيرُ هوليويوديّة "مفبركة"، دنيا من الأسرار والمشاعر والعطاءات..**»[2]. وقد وقفت "ماري روز" على هذه الحقيقة إثر تعرّضها لذلك الموقف مع سائق التّاكسي "علي"، وهو ينقلها إلى منزل صديقتها "دانا"، بعد ذهابها في ذلك الصّباح الغائم لتوديع بحر بيروت وشواطئه، وما عاشته من لحظات جميلة، لأنّه اليوم الأخير من إجازتها إلى بيروت، الّتي لا تستطيع تمديدها كما فعلت كلّ من "دانا" ووالدتها "سليمى"، وصديقهما "فوّاز"؛ فهي مبرمجة على العمل بدقّة متناهية: « **اللّبنانيّون الفرنسيّون يختلفون عنّا، نحن أحفاد جان دارك، ونابليون، وديغول...فهم ما زالوا يُطيعون صوت القلب. والعمل لا يأتي عندهم قبل كلّ شيء، وذلك جميل. أمّا أنا فقد تمّت برمجتي على العمل قبل كلّ شيء. وعليّ أن أكون في**

[1]- إدوارد سعيد: الثّقافة والإمبرياليّة، ص59.

[2]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص212.

عيادتي بعد 48 ساعة، أي صباح اليوم التّالي لعودتي(...) وسيكون أمامي يوم مزدحم بالمواعيد مع الحوامل اللّواتي سيلدن بين يديّ...»[1]. لكنّ السّائق اللّطيف قد غيّر وجهته فجأة، ولهجته أيضا إثر اتّصال هاتفيّ ردّ عليه بالعربيّة الّتي لا تفهمُها "ماري روز"، ممّا أصابها بالذّعر، وتيقّنت أنّها لا محالة مخطوفة، وتوجّست خيفة، ومن شدّة خوفها وهلعها لم تنتبه إليه وهو يسألُها، ما إذا كانت تودّ الهبوط أم لا؛ لأنّه مضطرّ لتغيير وجهته، لأنّ المتّصل قد أخبره بأنّ زوجته على وشك الولادة، وهي بحاجة لمن ينقلها إلى المستشفى. وهكذا، استسلمت "ماري روز" لقدرها، وهي تعيش كابوسها الحدسيّ الاستباقيّ المرعب، الّذي شاهدته في باريس، وهي قادمة لقضاء إجازتها في بيروت بعد انتهاء الحرب. ولكنّ سحر الشّرق، ومغامرات "ألف ليلة وليلة" الّتي ظلّت تحلم بها قد غلب عليها، فلم تغيّر رأيها. إذ دخل بها التّاكسي في أزقّة مرعبة ومدهشة، وتساءلت "ماري روز": «**أهذه الدّروب الموحشة البائسة هي أيضا بيروت؟ هل يُعقل ذلك؟ هل أنا الآن في مجاهل "دنيا الإسلام" الّتي تحدّثت عنها كاتبة الرّواية، الّتي شاهدتها فيلما؟ هل أنا في قلب الزّلزال حيث الحياة بلا قيمة إنسانيّة، ناهيك عن المرأة؟(...) أهذا هو الوجه الخفيّ لبيروت، في مطلع الألفيّة الثّالثة، في مرآة الحقيقة، وما تبقّى واجهة سياحيّة للحمقى مثلي** »[2]. وهكذا كلّما أوغل التّاكسي دخولا في تلك الأزقّة البائسة، ازدادت "ماري روز" هلعًا، وانعقد لسانها حتّى عن الصّراخ. وهي الّتي تحمل صورة سيئة ومخيفة عن عالم الشّرق والمسلمين، ساهم فيها الإعلام الأمريكيّ العولميّ خاصّة؛ فهو لم يدّخر جهدًا ولا سلاحًا في سبيل تلطيخ صورة الإسلام والإطاحة به. فنجد الكاتبة –في هذه الرّواية وغيرها– تكشف لنا عن تلك المؤامرة الإمبرياليّة الصّهيونيّة، قائلة على لسان بطلتها "د.ماري روز": « **تذكّرت بعد فوات الأوان فيلم "لن أرحل دون ابنتي" الّذي اصطحبني إليه في باريس صديق يهوديّ، وتدور أحداثه في "مجاهل دنيا الإسلام" في نظر كاتبته الأمريكيّة، الّتي يُفترض أنّها تروي حكايتها مع زوج طبيب**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص196-197.

[2]– المصدر نفسه، ص202.

إرانيّ، سامها مُرّ العذاب حين رافقته في إجازة إلى طهران واحتجزها وطفلتها معًا، وقمعها وأذلّها لأسباب غيبيّة. وصار غريبًا عنها وشبيهًا بالجماعة، وكان هاجسُها الفرار بابنتها إلى العالم المتحضّر...»[1]؛ إذ يكشف لنا هذا المقطع، عن ذلك الحقد الأمريكيّ اليهوديّ المبطّن للإسلام، من خلال السّعي إلى إسقاط إماراته الواحدة تلو الأخرى بأيّ وسيلة كانت، والدّور اليوم على "إيران" الّتي طالما حفرت لها أمريكا، وحفرت للإسلام حين أسّست منظمّة إرهابيّة عالميّة، وأطلقت عليها اسم دولة التّنظيم الإسلامي "داعش".

وهكذا لم تستطع "ماري روز" أن تتمالك نفسها، فما إن توقّفت بها السّيّارة، ونزل "علي" –السّائق– مسرعا إلى زوجته، بعد أن سألها ما إذا كانت تودّ الدّخول معه، فأجابته بالرّفض، حتّى انطلقت "ماري روز" راكضة، وقرّرت الهرب من شارع الرّعب الّذي وجدته مثلما شاهدته في كابوسها. وهي مرعوبة تصرُخ وتركض على غير هدًى؛ فانطلق السّائق "علي" خلفها، تاركا زوجته "أمال" لصراخها وألمها، حتّى لحق بها، وقد أدرك حجم الرّعب الّذي سبّبه لها، وأخذ يعتذر منها متأسّفا: « **هل تظنّيننا وحوشا يا سيّدتي؟ بدلا من التّفتيش عن طبيب أو نقلها إلى المستشفى، قلِقنا عليكِ وركضنا خلفك، خوفا من أن تصابي بمكروه(...) لماذا هربت؟ لم تصدّق ما تسمعه. هل يُعقل أن يكون هذا "الوحش البشريّ" الّذي طالما شاهدتُ أمثاله من خاطفي الرّهائن في السّينما، وعلى شاشة التّلفزيون، وفي كوابيسي على هذه الدّرجة من الحسّ بالمسؤوليّة؟** »[2]؛ فقد ظنّت نفسها رهينة، ولكنّه لحق بها، واعتذر منها، وسلّمها حقيبة يدها الّتي نسيتها في سيّارته، كما لحقت بها أخته "ليلى" وشرحت لها الموقف.

وهكذا، خجلت "ماري روز" من نفسها، ومن تلك النّظرة المسبقة الّتي كانت تنظرُها إلى هؤلاء البشر، الّذين لا ينتقص من إنسانيّتهم، أنّهم مختلفون عنها دينا، أو لغة، أو دمًا، أو مستوى معيشيّ، و«**نسيت ماري**

[1]– غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص201.

[2]– المصدر نفسه، ص205.

روز كلّ شيء عن كابوسها ومخاوفها وركضها المسعور في زقاق الهلع، وعادت إلى حقيقتها الدّاخليّة طبيبة تسيل إنسانيّة، لا تريد غير احترام الآخر، وإنقاذ روح أخرى مختلفة أو غير مختلفة. لا فرق ...وليذهب جان بابتيست إلى الجحيم، باحتقاره لكلّ من ليس أزرق العينيْن، بدم شماليّ جدّا مثله »[1]، وقرّرت أن تساعد زوجة السّائق "علي" على الولادة، واستعادت بذلك حقيقة ذاتها، كإنسانة على هذا الكوكب، كما استعادت -أيضا- حلم طفولتها الّذي يعبّر عن البعد الإنسانيّ المشترك بين الثّقافات، شرط أن يتصالح هذا الكائن البشريّ مع ذاته، قبل التّصالُح مع الآخرين. ففي الأيّام الأولى من إجازتها، أطلقت "ماري روز" العنان لجسدها وشهواتها، مع الشّاعر الخمسيني "وسيم"، ورجل الأعمال الشّاب "يحي"، وقد كانت تعاني من عقدة جسدها مع خطيبها الفرنسيّ الثّريّ "جان بابتيست" ككلّ امرأة غربيّة، يُعاملُها الرّجل الغربيّ كسلعة، تفقد صلاحيّتها من مجرّد الاستعمال الأوّل؛ ممّا يجعلها تركّز على جسدها ككتلة مادّيّة، ولا تلتفت إلى ذلك الجانب الرّوحيّ الجوهريّ في الإنسان، والّذي ظلّت تفتقده، واسمُه العطاء الإنسانيّ. وهو أيضا حلم طفولتها الّذي نسيته مع زحمة الحياة المادّيّة الغربيّة، وعقيدتها العقلانيّة، الّتي لم تترُك مجالا لمدّ جسور التّواصل بين البشر، تقول "ماري روز": «**حين كنت مراهقة، حلُمت بأن يكون لوُجودي في كوكبنا فائدة. بل كانت تلك متعتي الحقيقيّة، قبل أن أتعثّر بجسدي ونيراني وعقدة سمنتي وهرموناتي: أن يكون ثمّة من هو بحاجة إليّ ليحيا، وأنا بحاجة إلى أن أعطيه ليصير لحياتي معنًى(....). جميل أن يؤكّد لي ذكور بيروت جمالي، وأطلق العنان لشهواتي الجسديّة الّتي تعبث بها أصابع البحر المتوسّط ودفئه كأنامل عازف خبير. ولكنّني ما زلت أفتّش عن شيء آخر رضعته مع أبجديّتي الفرنسيّة، اسمه العطاء الإنسانيّ لا الذّاتيّ الجسديّ وحده** »[2]. فالعقدة الّتي كانت تعاني منها "ماري روز" هي أيضا نتيجة

[1]- غادة السّمّان: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، ص207.

[2]- المصدر نفسه، ص200-201.

مباشرة للمركزيّة الثّقافيّة الغربيّة، الّتي اتّسمت بأنّها «**ثقافة ذكوريّة بيضاء**»[1]. وكلّ من يناقض أو يخالف هذه السّمات فهو مهمّش؛ فالمرأة مهمّشة مقابل الرّجل، والأسود مهمّش مقابل الأبيض، والشّرقيّ مهمّش مقابل الغربيّ...وهكذا.

وعليه، فقد جاءت التعدّديّة الثّقافيّة لإلغاء تلك النّظرة الضيّقة الّتي تنظرُها المركزيّة الثّقافيّة الغربيّة، وفي المقابل تأسيس نظرة موضوعيّة وإنسانيّة لـ"الآخر"، ورفض كلّ نظرة استعلائيّة نحو الحضارات والأجناس الأخرى، و«**لتطرح قضيّة الثّقافة بوصفها ذات تكوينات متعدّدة: كالنّسويّة والسّود والعناصر البشريّة الأخرى، الّتي ليست بيضاء وليست ذكوريّة، ولم تكن في التّيّار المؤسّساتي الرّسمي**»[2]. وإنّ القيام بعمليّة حفر في الطّبقات الرّسوبيّة للتّاريخ، يُحيلنا على حقائق من شأنها أن تفسّر لنا هذا الوضع الخطير؛ فتمجيد العقل الّذي بلغ حدّ الكفر بالقيم عند الغرب، ما هو إلّا محض فلسفة ديكارتيّة متعصّبة "أنا أفكّر إذن أنا موجود"، وكانتيّة – نسبة إلى "كانت"، ومفهومه عن "الخيال الخلّاق"– الّتي تحكّمت في سيرورة الأحداث في العالم الغربي، في فترة الحداثة الغربيّة، لاسيما في كلّ من فرنسا وألمانيا، ثمّ انتقلت عدواها إلى بقيّة أجزاء العالم الغربي الأخرى. ففكرة الخيال الخلّاق عند "كانت" تعني « **أنّ الخيال هو الجذر المشترك بين الإحساس والفكر، وأنّه هو الملكة القادرة على التّأليف بين الإحساس والفهم، لكنّ هذا التّأليف منتج وليس إعادة إنتاج. إنّه خلق جديد**»[3]. وهكذا سيطرت فكرة "كانت" عن الخيال المنتج أو الخلّاق، الّذي كان وليد حقبة الحداثة الّتي تميّزت في أصولها الفكريّة عن ما قبل الحداثة، من خلال جعل الإنسان هو بؤرة التّفكير بدلا من الله. وتمّ إفساح المجال أمام «**مركزيّة الذّات ومركزيّة الذّهن، فانتقل المركز من الله والواقع إلى الذّات الإنسانيّة؛ أي أنّ الإنسان صار قادرًا على خلق**

[1]– عبد الله الغذّامي: النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، ص41.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– محمّد مفتاح: مشكاة المفاهيم (النّقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء–المغرب، وبيروت–لبنان، ط1، 2000، ص26.

الكينونات»[1]. وهكذا اعتبر الغرب قدرته على الإنتاج، وثورته الصّناعيّة، مبرّرا له لغزو العالم الآخر والسّيطرة عليه. إذ بلغ مقدار تمجيد الفرد الغربيّ لذاته حدّا جنونيّا، وأصابه بوهم العظمة الدّيكتاتوريّة الفرعونيّة الّتي دمّرت العالم، والّتي نجد نماذجها في كلّ العالم، وليس فقط عند الغرب.

ولكن، وعلى الرّغم ممّا حاوله الغرب، وكلّ المتطرّفين والعنصريّين عبر العالم، فإنّ التّنوّع الثّقافي قد فرض نفسه فرضا، ولا مجال لتجاهله أو نكرانه، وقد أصبح من الصّعب التّحكّم فيه أو السّيطرة عليه.

[1]- محمّد مفتاح: مشكاة المفاهيم (النّقد المعرفي والمثاقفة)، ص26.

خلاصـة:

قدّمت لنا "غادة السّمّان" عبر أدبها منظورًا ثقافيّا يقوم على أنسنة العلاقات بين المرأة والرّجل، وبين الثّقافات بدلا من سياسات الجنس القائمة على علاقات القوّة. فهي، وعلى عكس ما كان يجري في الرّواية الحواضريّة، تقترح مبدأ الحوار بين "الأنا" و"الآخر" من خلال ممارسة عمليّة نقد للذّات، ممّا يفسِح المجال لإمكانيّة التّعايُش بينهما في زمنيّة الاختلاف الثّقافي الّتي فرضتها –أصلا– الحروب والنّزاعات الدّائرة في العالم؛ فهي وبقدر ما سبّبته للبشريّة من أذًى، فإنّها –أيضا– قد فرضت عليها حالة من الامتزاج الثّقافيّ الرّهيب، الّذي أدّى إلى وضع كارثيّ في ظلّ التّعصّبات الدّينيّة، والطّائفيّة، والمذهبيّة، والّذي لا يُمكن احتواؤه إلّا بقبول مبدأ الحوار، واحترام "الآخر"، والعودة إلى الأصل والفضيلة، والإيمان بقيم التّسامُح، والعدالة، والمساواة، وتبادُل الخبرات. وقد تعمّدت الكاتبة طرح هذه المسألة جنبا إلى جنب مع قضيّة الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، والّتي –بدورها– قد ربطتها بطبيعة العلاقة بين الرّجل والمرأة، لكي تبيّن للعالم أنّ هذه الحرب، وبما ينطوي عليه لبنان من اختلاف ثقافيّ رهيب، تمثّل صورة مصغّرة عن الصّراع الدّائر في كلّ العالم. ومثلما لا يمكن أن يستقرّ لبنان إلّا بقبول مبدأ الحوار والاحترام المتبادل بين الأطراف المتصارعة، فكذلك لا يمكن أن يستقرّ العالم، إلّا بالحوار واحترام الآخر المختلف لغة ودينا وعرقا وجنسا، وثقافة بصفة عامّة.

الخاتمة

الخـاتمة:

وقفت من خلال هذه الدّراسة الموسومة بـ"الأنساق الثّقافيّة في الخطاب الرّوائي عند غادة السّمّان" على جملة من النّتائج، والخلاصات النّظريّة والتّطبيقيّة، وهي كما يلي:

1- إنّ القراءة النّقديّة الثّقافيّة لا تتعارض في جوهرها مع القراءة النّقديّة اللّسانيّة، بل إنّها تتكئ عليها؛ فمن خلال لغة النّصّ الّتي هي وعاء لفكر صاحبه، تعمل القراءة النّقديّة الثّقافيّة على رصد ذلك التّفاعل بين فكر النّصّ (وعي المبدع) والمرجعيّة الثّقافيّة له – أي للنّصّ- كما يتمّ من خلال هذه اللّغة –أيضا- استحضار المحيط العامّ للنّصّ، ومختلف السّياقات الثّقافيّة الّتي ساهمت في بلورته؛ فإذا كانت اللّغة وحدها هي الّتي تتكلّم، فإنّها تتكلّم تحت ضغط النّسقيّة الثّقافيّة، لا وعي المبدع (منتج الخطاب)، ولا حتّى وعي القارئ؛ فالأنساق الثّقافيّة تتجاوز وعي كِلَيْهما.

2- إنّ نجاعة القراءة النّقديّة الثّقافيّة تظهر أكثر على مستوى التّحليل (التّطبيق)؛ إذ تُمكّن الباحث من التّغلغل أكثر، وبحريّة أكبر في ثنايا النّصّ الأدبي دون أيّة قيود. وهذا ما يمكّنه من رصد حركة الأنساق، الّتي تتحرّك في حبكة سرديّة متقنة، كما وصفها "عبد الله الغذّامي".

3- إنّ النّسق الثّقافي عبارة عن فكر قاهر قسريّ، يستمدّ هويّته من طبيعة العلاقة بين الرّجل والمرأة، المبنيّة على التّحكّم والسّيطرة من طرف الرّجل، وعلى الاستسلام والخنوع من طرف المرأة. وهذا النّسق الفحوليّ المبنيّ على سمة التّفوّق الجنسيّ للرّجل على المرأة، صار يتحكّم في كلّ العلاقات ما بين الأفراد والجماعات، وما بين الشّعوب والأمم والحضارات.

4- كلّ نسق ثقافيّ مضمر يعمل في مقابله نسق ثقافيّ ظاهر، يصارعه ويناقضه؛ ففي نسق "تشييء المرأة " نجد صراعا بين نسقيْن: أحدهما ظاهر يجعل المرأة فوقيّة، والآخر مضمر يعبّر عن دونيّتها، مثلما يتجلّى ذلك في

الخطاب الشّعري الجاهلي عند امرئ القيس – مثلا– من خلال تعدّد أسماء النّساء اللّواتي عرفهنّ في حياته (عنيزة، فاطم، أم الرّباب، أم الحويرث..إلخ.)، ومن خلال إمعانه في التّصوير الحسّيّ لجسد المرأة، وخطابها باستعلاء، وفي المقابل إغفال الجوانب النّفسيّة والمعنويّة عند وصف المرأة أي تشييئها. ولكنّ النّاقد الثّقافي يسعى جاهدا من أجل إلغاء هذا التّناقض بين الظّاهر والمضمر حين يبرهن على أنّ هذا الظّاهر –في الحقيقة– ما هو إلّا خادم للمضمر؛ أي أنّه يقوم بدور التّورية الثّقافيّة. ومثلما نجده أيضا في خطاب الحبّ الّذي ينطوي دائما على بعدين ينقض كلّ منهما الآخر، وهذا ما أكّدت عليه الثّقافة حين جعلت من العاذل (الرّادع) شرطا ضروريّا في خطاب الحبّ.

5– تمارس الأنساق الثّقافيّة هيمنتها وسطوتها لفترة طويلة من الزّمن، ولأجيال من البشر، فلها قدرة عجيبة على التّغلغل؛ ذلك أنّها تعمل على مستوى لاوعي الأفراد، وهي بذلك تعبّر عن فكر قاهر راسخ وأزليّ، وهي في العموم عبارة عن تلك العلاقة الجدليّة بين (السّيّد/ العبد)، وبين (الأنا/ الآخر)، وبين (الرّجل/ المرأة)، وبين (السّلطة/ المقاومة)،..إلخ، مع قابليّة تبادل الأدوار؛ لأنّ كلّ مظهر من مظاهر الهيمنة، والتّسلّط إلّا وتتولّد عنه أشكال من المجابهة والمقاومة، الّتي تحاربه بسلاحه، فهي تحصيل حاصل عنه.

6– إنّ الأنساق الثّقافيّة أنساق إنسانيّة عالميّة، تهيمن على كلّ الثّقافات والبشر، ما دامت كلّ الثّقافات قد اتّفقت على إدانة المرأة، والتّقليل من شأنها، متّكئة على أساطير البدء والتّكوين، الّتي صوّرت المرأة وأسندت لها دور الغواية، ولن تتغلّب الثّقافة الإنسانيّة على هذه الأنساق حتّى تستنير بنور الوحي المنزّل على محمّد صلّى الله عليه وسلّم.

7– كلّ شكل من أشكال المقاومة، إنّما يعكس نسقا من الهيمنة الثّقافيّة لأنّه جاء كردّ فعل عليها.

8– عبّرت الكاتبة عن تلك السّياسة الجنسيّة، وذلك الخلل الثّقافيّ الشّديد الّذي ظلّ يعتري ذهن الأمّة العربيّة، ويوجّهها، ويسيطر عليها منذ أحقاب طويلة، ويتمثّل هذا الخلل في تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة أو النّمطيّة، الّتي

تمّ معها تكريس الظّلم والطّغيان، وقمع الحريّات الفرديّة، أي قمع أيّة مبادرة للنّهوض بهذه الأمّة والخروج بها من دائرة التّخلّف والجهل، ممّا تسبّب في حالة من الاغتراب النّفسيّ الخطير للمثقّف العربي. فأرادت أن تقول: إنّه متى استطاع هذا الرّجل أن يضع من نفسه، وأن يحترم المرأة، وأن يتبادل معها الحوار؛ فإنّه حينها –فقط– سيستطيع أن يتحاور مع خصمه السّياسيّ، ومع غريمه وندّه في الحرب، وبأن يتحاور –بالأحرى– مع رعيّته.

9– قدّمت لنا "غادة السّمّان" عبر أدبها منظورًا ثقافيّا يقوم على أنسنة العلاقات بين المرأة والرّجل، وبين الثّقافات بدلا من سياسات الجنس القائمة على علاقات القوّة. فهي، وعلى عكس ما كان يجري في الرّواية الحضاريّة، تقترح مبدأ الحوار بين "الأنا" و"الآخر" من خلال ممارسة عمليّة نقد للذّات، ممّا يفسِح المجال لإمكانيّة التّعايُش بينهما في زمنيّة الاختلاف الثّقافي. فما خلّفته الحروب والتّعصّبات الدّينيّة، والطّائفيّة، والمذهبيّة لا يُمكن احتواؤه إلّا بقبول مبدأ الحوار، واحترام "الآخر"، والعودة إلى الأصل والفضيلة، والإيمان بقيم التّسامُح، والعدالة، والمساواة، وتبادُل الخبرات. وقد تعمّدت الكاتبة طرح هذه المسألة جنبا إلى جنب مع قضيّة الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، لكي تبيّن للعالم أنّ هذه الحرب، وبما ينطوي عليه لبنان من اختلاف ثقافيّ رهيب، تمثّل صورة مصغّرة عن الصّراع الدّائر في كلّ العالم. ومثلما لا يمكن أن يستقرّ لبنان إلّا بقبول مبدأ الحوار والاحترام المتبادل بين الأطراف المتصارعة، فكذلك لا يمكن أن يستقرّ العالم، إلّا بالحوار واحترام الآخر المختلف لغة ودينا وعرقا، وثقافة بصفة عامّة.

10– نجحت الكاتبة "غادة السّمّان" في تفكيك العوالم الدّاخليّة لشخصيّاتها وأبطالها، وبذلك كشفت لنا عن تسرّب الأنساق الثّقافيّة الجاهليّة، الّتي تحقّر من شأن الأنثى، وتسعى إلى ردم كيانها، مثلما كان يتمّ ردم جسدها بالأمس تحت التّراب؛ فلهذه الأنساق قدرة هائلة على التّغلغل في النُّفوس والتّمكّن منها، وحتّى وإن كانت بعض الأحداث في هذه المدوّنة تحيلُنا على فترة السّتّينيّات من القرن العشرين، فإنّ ذلك ليس معناه انتفاء هذه الأفكار في أيّامنا هذه. فمع وجود بعض البوادر الدّالة على بلوغ الفرد العربيّ درجة من الوعي الثّقافيّ والدّيني، فإنّ هذه الأنساق وإن لم تحارب بالعلم والدّين الحقّ الّذي نزل على سيّد الخلق –ﷺ– فإنّها ستظلّ تفعل فعلها، وتتمظهر

في صور وأشكال عديدة، ممّا يفتح المجال لدراسات أخرى خاصّة على مستوى الصّورة، وفنون التّصوير والتّمثيل بصفة عامّة.

11- كشفت لنا هذه المقاربة النّقديّة الثّقافيّة عن جملة من الخصائص المتعلّقة بالكتابة النّسويّة، ولعلّ أبرزها: انتهاك الثّالوث المحرّم (الدّين، الجنس، السّياسة)؛ فقد تميّزت الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان" بالجرأة في الطّرح، والتّمرّد على الطّابوهات، وكشف الحقائق وإجلائها؛ فتناولت القضايا السّياسيّة والاجتماعيّة، وربطتها بالقضايا الجنسيّة من خلال علاقة الرّجل بالمرأة، فخاضت في العلاقة الزّوجيّة، وحقوق المرأة الجنسيّة، وبيّنت أنّه ما دام هذا الرّجل يمارس فحولته على المرأة ولا يحترمها، فمن المحال أن يحترم رأي خصمه السّياسي، لأنّ العلاقة بينهما تحكمها نزعة تسلّطيّة فحوليّة لا تقبل الحوار مع الطّرف الآخر، ما دام كلّ منهما يؤمن بتفوّقه الجنسيّ على الآخر. ويسعى إلى إشهار فحولته في وجهه.

12- تنتفي الحدود عند "غادة السّمّان" بين الأدب كفنّ، وبين صاحبه كإنسان حتّى الذّوبان والتّماهي، فالكتابة عندها كشف وبوح؛ إذ تقترب كثيرا من النّمط السّيرذاتي، المنبثق عن واقع عاشته الكاتبة، وعايشت فيه حصار المثقّف العربي بكلّ همومه وقضاياه. فمهما حاولت الكاتبة التّملّص وعدم الاعتراف، فإنّ خيالها الرّوائي لم يستطع تجاوز تجربتها الذّاتيّة في المجتمع الشّرقيّ، فهو متأثّر إلى حدّ بعيد بحياتها الشّخصيّة.

13-كان حضور الذّاكرة قويّا في الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان" من خلال توظيفها لتقنيّات الاسترجاع، والانشطار، وعن طريق تضمين وإدراج بعض المحكيّات الصّغرى، الّتي تكسر خطيّة الزّمن السّردي، وهذه تعدّ من أبرز علامات الكتابة الرّوائيّة ما بعد الكولونياليّة.

14- للكاتبة قدرة عجيبة على الغوص في واقع الفرد العربيّ وانتقاده، مستخدمة في ذلك أسلوب السّخرية، والتّهكّم، والمحاكاة الدراماتيكيّة. ناهيك عن توظيفها للرّموز ذات الحمولة الدّلاليّة الكثيفة، ممّا يسمح بتعدّد القراءات.

15- تنحو الكتابة الرّوائيّة عند "غادة السّمّان" منحًى إنسانيًّا عالميًّا، فهي تمتدّ لتعانق قضايا الإنسان المقهور عامّة في كلّ أنحاء العالم؛ فنجدها تمزج في أدبها بين التّراث العربيّ الأصيل، وبين الأدب العالميّ؛ ممّا يفتح المجال واسعا أمام الدّارسين لتناول قضيّة "المثاقفة" في أدبها، وهو ممّا يعكس ثقافتها الواسعة، ويخرج أدبها من الأفق المحلّيّ الضّيّق إلى الأفق العالميّ الرّحب.

16- على الرّغم من الفكر التّحرّري للكاتبة، كونها تدافع بصورة خاصّة عن حريّة المرأة، وتنتقد بشدّة المجتمعات المحافظة البطريكيّة (الأبويّة)، وتطالب بالمساواة بين المرأة والرّجل في الحقوق والواجبات على خلفيّة المرأة الغربيّة؛ فإنّنا نلمس في شخصها ذلك الطّبع العربيّ، والمشرقيّ الأصيل، وتعلّقها الشّديد بأهلها ووطنها، اللّذين حرمت منهما لأسباب عرفيّة وتقليديّة؛ فنجدها توظّف الأسلوب القرآني بغزارة متأثّرة به إلى حدّ بعيد.

17- توظيف القضايا السّياسيّة بقوّة، تأكيدا منها على حضورها كامرأة عربيّة مثقّفة، وتأكيدا –أيضا- على وعيها بمختلف قضايا مجتمعها، وليس فقط قضيّة المرأة.

18- تأثّر الكاتبة بالنّزعتيْن الوجوديّة والرّومانسيّة؛ فعلى الرّغم ممّا يتّسم به أدبها من واقعيّة، ذلك أنّها تنطلق من واقع الفرد العربيّ لتعود إليه، فإنّنا نجدها تستحضر قوى الطّبيعة ومخلوقاتها للتّعبير عن ضعفها تارة، وعن تمرّدها وصمودها تارة أخرى، كذلك الشّعار: "أنا صخرة في قاسيون" الّذي تكرّر مرارا في "فسيفساء التّمرّد"، في مشوار طويل حافل بالصّعوبات، وقد رافقتها فيه بومتها الصّغيرة بعينيْها الواسعتيْن الحادّتيْن كرمز للتّفاؤل والتّحدّي والصّمود. أو حينما تصف لنا ذلك الشّاب في "كوابيس بيروت"، وهو طالب في الفلسفة، يؤمن بالله، وكان

عندما تأتيه حاجة الاقتراب من خالقه، فإنّه يصلّي في أوّل معبد يمرّ به، بل ويفضّل الرّكوع على ركبتيْه على شاطئ البحر، أين يكون بإمكانه مناجاة خالقه بعيدا عن أيّ جدار أو بشر...فهذه نزعة إنسانيّة وجوديّة محضة، تدعو من خلالها الكاتبة إلى أنسنة العلاقات بين الشّرق والغرب، وبين الأديان. فهي تقترح طريقة جديدة في تشكيل العالم، أي أنّها تحمل قيما جماليّة تكوّنت في ضميرها من مثل: الحريّة، العدالة الاجتماعيّة...إلخ. وهي ترقب إمكانات تحقّقها في أفق تاريخها، وبهذا يكون قد التقى ما هو جماليّ، وما هو تاريخيّ معا في وجود الكاتبة شخصيّا.

19- تأثّر"غادة السّمّان" الشّديد في كتاباتها الرّوائيّة بتيّار الوعي، الّذي عبّرت من خلاله عن تعقّد الحياة العربيّة وظلمتها، وعن ضياع الفرد العربيّ وفقدانه لليقين، وعن حيرة المثقّف العربيّ.

20- يشكّل طغيان مشاهد الاغتراب الذّاتي على الشّخصيّات الرّوائيّة في ديوان العرب الحديث، ممثّلا في الفنّ الرّوائي امتدادا للوقفة الطّلليّة، وما عبّرت عنه من اغتراب الذّات العربيّة في ديوان العرب الشّعري.

21- قدّمت لنا هذه المدوّنة صورة عامّة عن المجتمع العربي، من خلال تسليط الضّوء على المجتمعيْن الدّمشقيّ واللّبنانيّ خاصّة، واللّذين يعيشان حالة من الصّراع السّياسيّ والطّبقيّ الخطير، ممّا مكّننا من الوقوف على جملة من الأنساق الثّقافيّة، والاجتماعيّة، والسّياسيّة، والنّفسيّة الخطيرة المتجذّرة في المجتمعات العربيّة منذ أقدم العصور.

22-كشفت لنا هذه المدوّنة –أيضا- عن حقيقة الصّراع في الشّرق الأوسط؛ فتركيز الكاتبة على الحرب الأهليّة اللّبنانيّة بالذّات، قد أعطانا رؤية واضحة جدّا عن القضيّة العربيّة الفلسطينيّة، والشّرق الأوسط عامّة، بل وعن العرب كافّة، فقد أبرزت لنا حجم ذلك التّوغّل والنّفوذ واسع النّطاق للكيان الصّهيوني في كلّ العالم بشرقه وغربه، بالإضافة إلى السّيطرة الاقتصاديّة الغربيّة المحكمة على المنطقة، وتوجيهها وتقسيمها وفقا لمصالحها، الّذي أدّى في النّهاية إلى تشتّت الوَحدة العربيّة، وإعادة العرب إلى سالف عهدهم قبل مجيء الإسلام قبائلا متصارعة، ولكن في

صورة حديثة؛ ذلك أنّ التّدخّلات الأجنبيّة في المنطقة قد جعلت من مصالح الدّول العربيّة متضاربة بشكل صارخ، وبالتّالي حلّت الفرقة محلّ الوَحدة، وحلّ الصّراع والعداء محلّ الوفاق والإخاء الّذي كان في يوم من الأيّام بفضل رسالة الإسلام.

وحسبنا من هذه القراءة، أنّها قد أضاءت لنا جوانبا كثيرة، كانت مغيّبة ومهمّشة في النّظرة إلى النّصوص الأدبيّة وقراءتها، من خلال توسيع النّظرة إليها، واعتبارها منتجات ثقافيّة يتمّ استهلاكها من طرف جمهور القرّاء، ومن ثمّ دراسة تأثيرها على لاوعي الأفراد. وإدراك مدى خطورتها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أوّلا: المصادر:

1- السّمّان (غادة): بيروت75، منشورات غادة السّمّان، بيروت-لبنان، ط 6، 1993.

2- ـــــــــــ: سهرة تنكّريّة للموتى (موزاييك الجنون البيروتي)، منشورات غادة السّمّان، بيروت-لبنان، ط3، 2013.

3- ـــــــــــ: الرّواية المستحيلة (فسيفساء دمشقيّة)، منشورات غادة السّمّان، بيروت-لبنان، ط4، 2013.

4- ـــــــــــ: ليلة المليار، منشورات غادة السّمّان، بيروت –لبنان، ط4، 2014.

5- ـــــــــــ: يا دمشق وداعا (فسيفساء التّمرّد)، منشورات غادة السّمّان، بيروت-لبنان، ط1، 2015.

6- ـــــــــــ: كوابيس بيروت، منشورات غادة السّمّان، على موقع: Akhawia.net.

7- ـــــــــــ: صفّارة إنذار داخل رأسي، منشورات غادة السّمّان، على موقع: Akhawia.net.

ثانيّا: المراجع:

1- الكتب العربيّة:

1- ابن السّايح (الأخضر): سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في السّرد الأنثوي وتجربة المعنى)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد-الأردن، ط1، 2011.

2- ابن نبي (مالك): إنتاج المستشرقين وأثره في الفكر الإسلامي الحديث، دار الإرشاد للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1969.

3- ـــــــــــــ: شروط النّهضة، تر: عمر كامل مسقاوي، وعبد الصّبور شاهين، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق-سوريّة، دط، دت.

4- أبو علي (ياسين) ونبيل (سليمان) : الأدب والإيديولوجيا في سورية، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة-سورية، ط2، 1975.

5- البازعي (سعد) والرّويلي (ميجان): دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، وبيروت-لبنان، ط3، 2002.

6- البخاري (محمّد بن إسماعيل): الصّحيح، تح: مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير، بيروت-لبنان، كتاب الزّكاة، باب الزّكاة على الأقارب، ج2، ط3، 1987.

7- برهومة (عيسى): اللّغة والجنس (حفريّات لُغويّة في الذّكورة والأنوثة)، دار الشّروق، القاهرة-مصر، ط1، 2002.

8- بعلي (حفناوي): مدخل في نظريّة النّقد الثّقافي المقارن (المنطلقات، المرجعيّات، المنهجيّات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدّار العربيّة للعلوم-ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2007.

9- بنكراد (سعيد): مسالك المعنى (دراسات في الأنساق الثّقافيّة)، منشورات الزّمن، الرّباط-المغرب، دط، فيفري2015.

10- بوحوش (رابح): اللّسانيات وتحليل النّصوص، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي للنّشر والتّوزيع، عمان-الأردن، ط2، 2009.

11- بوعزّة (محمّد): سرديّات ثقافيّة (من سياسات الهويّة إلى سياسات الاختلاف)، دار الأمان، الرّباط-المغرب، ط1، 2014.

12- بوقرّة (نعمان): المصطلحات الأساسيّة في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2009.

13- بيضون (أحلام): إشكاليّة السّيادة والدّولة (نموذج لبنان) (الكيان، النّظام، التّدخّلات، الاعتداءات، المسؤوليّات)، مطابع يوسف بيضون، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

14- الجرجاني (عبد القاهر)(ت471هـ): أسرار البلاغة في علم البيان، تح: محمّد رشيد رضا، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1، 1988.

15- الجيّار (مدحت): البحث عن النّص في المسرح العربي، دار النّشر للجامعات المصريّة، ط1، 1995.

16- الحبيب (سهيل): خطاب النّقد الثّقافي في الفكر العربي المعاصر(معالم في مشروع آخر)، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2008.

17- حمّود (ماجدة): علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق-سوريا، دط، 1997.

18- حمّودة (عبد العزيز): المرايا المقعّرة (نحو نظريّة نقديّة عربيّة)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، عدد272، دط، 2001.

19- الخضراوي (إدريس): الأدب موضوعا للدّراسات الثّقافيّة، جذور للنّشر، الرّباط، ط1، 2007.

20- الخضراوي (إدريس): الرّواية العربيّة وأسئلة ما بعد الاستعمار، مؤسّسة رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، ط1، 2012.

21- سالم (سعد الله مُحَمَّد): أنسنة النّص (مسارات معرفيّة معاصرة)، جدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2007.

22- السّامرّائي (قاسم): الاستشراق بين الموضوعيّة والافتعاليّة، دار الرّفاعي للنّشر والطّباعة والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1983.

23- السّعداوي (نوال): الأنثى هي الأصل، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، دط، 1974.

24- السّلماني (عبد الغني): الخطاب الثّقافي في زمن التّحوّلات (قراءات في المنجز الفكري والنّقدي)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2016.

25- شكري (غالي): أقواس الهزيمة (وعي النّخبة بين المعرفة والسّلطة)، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، منتدى سور الأزبكيّة، دط، 1990.

26- صالح (الطّيّب): موسم الهجرة إلى الشّمال، دار العودة، بيروت-لبنان، ط14، 1987.

27- صفوت (أحمد زكي): جمهرة خطب العرب في عصور العربيّة الزّاهرة (العصر الجاهلي، عصر صدر الإسلام)، مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي وأولاده بمصر، ج1، ط1، 1352هـ/ 1923م.

28- ضيف (شوقي): الحبّ العذريّ عند العرب، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة-مصر، ط1، 1999.

29- طرابيشي (جورج): شرق وغرب رجولة وأنوثة (دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرّواية العربيّة)، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط4، 1997.

30- العروي (عبد الله): الإيديولوجيا العربيّة المعاصرة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1995.

31- عزيزي (خديجة): الأسس الفلسفيّة للفكر النّسوي الغربي، دار بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، بيروت-لبنان، دط، 2005.

32- العسقلاني (أحمد بن عليّ بن حجر)(773-852)هـ: فتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبد الله محمّد بن إسماعيل البخاري، تح: عبد العزيز بن عبد الله بن باز، المكتبة السّلفيّة، ج3. دط، دت.

33- علّوش (سعيد): نقد ثقافي أم حداثة سلفيّة، دار أبي رقراق للطّباعة والنّشر، الرّباط-المغرب، ط1، 2007.

34- عليمات (يوسف): جماليّات التّحليل الثّقافي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004.

35- الغذّامي (عبد الله): المرأة واللّغة-2- ثقافة الوهم (مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، وبيروت-لبنان، ط1، 1998.

36- الغذّامي (عبد الله) واصطيف (عبد النّبي): نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2004.

37- الغذّامي (عبد الله): النّقد الثّقافي (قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء – المغرب، وبيروت-لبنان، ط3، 2005.

38- ـــــــــــــــ: الخطيئة والتّكفير، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، وبيروت-لبنان، ط6، 2006.

39- غريزي (وفيق): الجنس في أدب غادة السّمّان، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت- لبنان، ط1، 1994.

40- قارة (نبيهة): الفلسفة والتّأويل، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 1998.

41- قطّوس (بسّام): استراتيجيّات القراءة (التّأصيل والإجراء النّقدي)، مؤسّسة حمادة ودار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، دط، 1998.

42- ـــــــــــــ: المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة-مصر، ط1، 2006.

43- قوقام (رشيد): فلسفة التّاريخ عند هيغل (دراسة تحليليّة نقديّة)، دار الخلدونيّة، الجزائر، دط، 2014.

44- الكبيسي (طراد)، مداخل في النّقد الأدبي، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان-الأردن، الطّبعة العربيّة، 2009.

45- لحميداني (حميد): النّقد الرّوائي والإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرّواية إلى سوسيولوجيا النّصّ الرّوائي)، المركز الثّقافي العربي، بيروت –لبنان، الدّار البيضاء-المغرب، ط1، 1990.

46- مجموعة من الأكاديميّين: العين الثّالثة (تطبيقات في النّقد الثّقافي وما بعد الكولونيالي)، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2018.

47- المرازيق (أحمد جمال): جماليّات النّقد الثّقافي (نحو رؤية للأنساق الثّقافيّة في الشّعر الأندلسي)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 2009.

48- مرحبا (محمّد عبد الرّحمن): من الفلسفة اليونانيّة إلى الفلسفة الإسلاميّة، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، وباريس-فرنسا، ط3، 1983.

49- مسلم (أبو الحسين مسلم بن الحجّاج): الصّحيح، تح: رائد بن صبري، دار الحضارة، الرّياض، كتاب الحدود، باب من اعترف على نفسه بالزّنا، ط2، 2015.

50- المسيري (عبد الوهاب): العلمانيّة الجزئيّة العلمانيّة الشّاملة، دار الشّروق، القاهرة-مصر، مج1، ط1، 2002.

51- المصباحي (عبد الرزاق): النّقد الثّقافي (من النّسق الثّقافي إلى الرّؤيا الثّقافيّة)، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط1، (2014-2015).

52- المطيري (عبد الله): البليهي في حوارات الفكر والثّقافة، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

53- معتصم (محمّد): المرأة والسّرد، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 2004.

54- مفتاح (محمّد): مشكاة المفاهيم (النّقد المعرفي والمثاقفة)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، وبيروت-لبنان، ط1، 2000.

55- مفقودة (صالح): المرأة في الرّواية الجزائريّة، الصّندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثّقافة، ط2، 2002.

56- ملحم (إبراهيم أحمد): التّفكير النّقدي وتحوّلات الثّقافة (تشكّل الرّؤية في ظلّ حوار الحضارات)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد-الأردن، ط1، 2009.

57- ـــــــــــــــ: الأنثويّة في الأدب (النّظريّة والتّطبيق)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد-الأردن، ط1، 2016.

58- المناصرة (حسين): المرأة وعلاقتها بالآخر في الرّواية العربيّة الفلسطينيّة، دار السّاقي، بيروت-لبنان، دط، 2002.

59- ـــــــــــــــ: مقاربات في السّرد (الرّواية والقصّة في السّعوديّة)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، اربد-الأردن، ط1، 2012.

60- موسى (سلامة): المرأة ليست لعبة الرّجل، موقع صفحات: http://www.Safat. org ، القاهرة.

61- الميداني (أبو الفضل أحمد بن محمّد النّيسابوري)(ت 518هـ): مجمع الأمثال، مكتبة مشكاة الإسلاميّة، دط، دت.

62- النّوايتي (عبد الرّحمن): السّرد والأنساق الثّقافيّة في الكتابة الرّوائيّة، دار المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمّان-الأردن، ط1، 2016.

63- النّووي (محي الدّين يحي بن شرف بن مرى بن حسن بن حسين بن حزام): المنهاج شرح مسلم بن الحجّاج، المطبعة المصريّة بالأزهر، ط1، 1347هـ-1929م.

64- يقطين (سعيد): انفتاح النّصّ الرّوائي (النّصّ والسّياق)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط2، 2001.

65- يوسف (أحمد): القراءة النّسقيّة (سلطة البنية ووهم المحايثة)، الدّار العربيّة للعلوم ومنشورات الاختلاف، الجزائر وبيروت، ط1، 2007.

2- الكتب المترجمة:

1- إليوت (ت. س): ملاحظات نحو تعريف الثّقافة، تر: شكري محمّد عياد، دار التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة –مصر، ط1، 2014.

2- إيجلتون (تيري): فكرة الثّقافة، تر: شوقي جلال، مكتبة الأسرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، دط، 2012.

3- آيزابرجر (آرثر): النّقد الثّقافي (تمهيد مبدئي للمفاهيم الرّئيسيّة)، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2003.

4- إيلكار كان (بينار): المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، تر: معين الإمام، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، بيروت، وبغداد، ط1، 2004.

5- بورديو (بيار): الهيمنة الذّكوريّة، تر: سلمان قعفراني، توزيع مركز دراسات الوَحدة العربيّة، بيروت-لبنان، ط1، 2009.

6- بياجيه (جان): البنيويّة، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، ط4، 1985.

7- بيرلين (آيزايا): الحريّة، تر: معين الإمام، منشورات دار الكتاب، مسقط-عمان، دط، 2015.

8- بينيت (طوني): مفاتيح اصطلاحيّة جديدة (معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، بيروت-لبنان، ط1، 2010.

9- التّلاوي (جمال نجيب): المثاقفة عبد الصّبور وإليوت...دراسة عبر حضاريّة، تر: ماهر مهدي وحنان الشّريف، دار الهدى للنّشر والتّوزيع، منتدى سور الأزبكيّة، المنيا-5 ميدان السّاعة- مصر، ط1، 2005.

10- دو بوفوار (سيمون): الجنس الآخر، تر: لجنة من أساتذة الجامعة، دط. دس.

11- ريموند (ويليامز): الكلمات المفاتيح (معجم ثقافي ومجتمعي) تر: نعيمان عثمان، سلسة المشروع القومي للتّرجمة، عدد 980، ط1، 2005.

12- ستيوارت (مل جون): عن الحريّة، تر: عبد الكريم أحمد، مكتبة الأسرة، مصر، دط، 2000.

13- سعيد (إدوارد): الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط3، 2004.

14- ـــــــــــ: السّلطة والسّياسة والثّقافة، تر: نائلة قليقيلي حجازي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2008.

15- ـــــــــــ: خيانة المثقّفين (النّصوص الأخيرة)، تر: أسعد الحسين، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق-سورية، دط، 2011.

16- غولدمان (لوسيان): مقدّمات في سوسيولوجيّة الرّواية، تر: بدر الدّين عرّودكي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة-سوريّة، ط1، 1993.

17- فوكو (ميشيل): نظام الخطاب، تر: محمّد سبيلا، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت-لبنان، ط1، 1984.

18- كريزويل (إديث): عصر البنيويّة، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصّباح للنّشر والتّوزيع، الكويت، ط1، 1993.

19- لومان (نيكلاس): مدخل إلى نظريّة الأنساق، تر: يوسف فهمي حجازي، منشورات الجمل، بغداد-العراق، ط1، 2010.

22- ليتش (فنسنت ب): النّقد الأدبي الأمريكي (من الثّلاثينيّات إلى الثّمانينيّات). تر: محمّد يحي، المجلس الأعلى للثّقافة (المشروع القومي للتّرجمة)، دط، 2000.

21- مانهايم (كارل): الإيديولوجيا واليوتوبيا (مقدّمة في سوسيولوجيا المعرفة)، تر: مُحَمَّد رجا عبد الرّحمن الديريني، شركة المكتبات الكويتيّة، ط1، 1980.

22- هولنشتاين (إلمار): رومان جاكبسن أو البنيويّة الظّاهراتيّة، تر: عبد الجليل الأزدي، تانسيفت للطّباعة والنّشر، المغرب، ط1، 1999.

3- الكتب الأجنبيّة:

1-Huntington (Samuel P.): The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order, Simon and Schuster, Rockefeller Center 1230, Avenue of the America New York, 1996.

2-Selden (Raman) and others, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, Pearson Longman, Great Britain, Fifth edition, 2005.

4- المؤتمرات والمهرجانات:

1- ابن جواد (عبد الكريم بن علي): النّقد النّماذجي والبحث عن الجذور الميثولوجيّة، المهرجان الوطني للمسرح المحترف: " النّقد المسرحي المعاصر (الإشكاليّات والممارسات والتّحديّات)"، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2011.

2- ابن عيّاد (محمّد) ومجموعة من الباحثين: الكتابة والسّلطة (أعمال المؤتمر الدّولي الثّالث 12-14 مارس2014)، جامعة مولاي إسماعيل مكناس، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2015.

3- الشّمالي (نضال): النّسقيّة وجدل البرهان (بحث في النّسق الثّقافي في الموءودة في نموذج الرّواية)، أعمال المؤتمر النّقدي الدّولي الحادي عشر(25-27)/07/2006: تحوّلات الخطاب النّقدي العربيّ المعاصر، عالم الكتب الحديث، اربد-الأردن، وجدارا للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1، 2008.

4- الضّبع (مصطفى): أسئلة النّقد الثّقافي، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، ألمنيا (23-26) ديسمبر، 2003.

5- عبيد (ليندا): جدل الإبداع والسّلطة: الأدب النّسوي "خارج الجسد" أنموذجا، مقال ضمن كتاب: الكتابة والسّلطة (أعمال المؤتمر الدّولي الثّالث 12-14 مارس2014)، جامعة مولاي إسماعيل مكناس، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2015.

5- المجلّات والموسوعات:

1- اصطيف (عبد النّبي): ما النّقد الثّقافي ولماذا؟، مقال ضمن مجلّة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، مج(3/25)، ع99، ربيع2017.

2- التّميمي (عبد الله حبيب)، والشّجيري (سحر كاظم حمزة): دونيّة المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيّتها في الشّعر، مجلّة جامعة بابل للعلوم الإنسانيّة، مج22، ع2، 2014.

3- خلباص (حمّادي إسماعيل): النّقد الثّقافي (مفهومه، منهجه، إجراءاته)، مجلّة كلّية التّربية، واسط، ع13، 2013.

4- عليمات (يوسف): جماليّات التّحليل الثّقافي (اعتذاريّات المنذر نموذجا)، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، يوليو-سبتمبر2006.

5- الغذّامي (عبد الله): الزّواج السّردي (الجنوسة النّسقيّة)، مجلّة فصول النّقديّة، النّقد الثّقافي.. إلى أين؟، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، ع61، 2003.

6- كلنر (دوجلاس) (Kellner Douglas): مدرسة فرانكفورت والدّراسات الثّقافيّة البريطانيّة (الصّيغة المفقودة)، تر: كرم أبو سحلي، مقال ضمن مجلّة فصول، النّقد الثّقافي.. إلى أين؟، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة-مصر، مج(3/25)، ع99، ربيع 2017.

7- مجموعة من المؤلّفين: موسوعة الثّقافة التّاريخيّة والأثريّة والحضاريّة - "التّاريخ الوسيط، الحروب الصّليبيّة"، دار الفكر العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة-مصر، مج3، 2008.

8- مختاري (فاطمة): خصوصيّة الرّواية النّسائيّة العربيّة، مجلّة آفاق علميّة، ع9، جوان 2014.

9- يوسف (عبد الفتّاح أحمد): استراتيجيّات القراءة في النّقد الثّقافي (نحو وعي نقديّ بقراءة ثقافيّة للنّص)، مجلّة عالم الفكر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، مج36، ع1، يوليو-سبتمبر2007.

6- المعاجم:

1- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم)(ت711ه): لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلميّة للنّشر والتّوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2003.

2- الزّمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)(ت538ه) : أساس البلاغة، تح: محمّد باسل عيون، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ج2، ط1، 1998.

3- عبد الرّحمن (محمّد) ومجموعة من الباحثين: المعجم الشّامل لترجمة مصطلحات علم الاجتماع وعلم النّفس الاجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة-مصر، ط1، 2013.

4- القاضي (محمّد) ومجموعة من الباحثين: معجم السّرديّات، دار محمّد علي للنّشر-تونس، ودار الفارابي ومؤسّسة الانتشار العربي-لبنان، ودار تالة-الجزائر، ودار العين-مصر، ودار الملتقى-المغرب، ط1، 2010.

7- مواقع الأنترنيت:

http://www.ahl-alquran.com/arabic/show_news.php?main_id=19152-1 جوان/2018.

2-https://ar.wikipedia.org 16/أوت/2015.

3-https://ar.wikipedia.org/wiki أوت/2018.

4-سلام جاكلين: القصيدة النّسويّة نافذة نحو أعماق الآخر، ديوان العرب: (http://www.diwanalrab.com/spip.php?article719)، 01/فبراير/2004.

5https://fr.wikipedia.org/wiki/Ghassan_Kanafani- سبتمبر/2018 .

6- https://fr.wikipedia.org/wiki/Andre%C3%AF_Jdanov أفريل/2018.

7- https://www.ntnu.edu/employees/jeremy.hawth-orn سبتمبر/2018.

8-http://www.khayma.com/salehzayadneh/poets/azizah_haroon/azizah_haroon_seerah.htm سبتمبر/2018.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

العنوان **الصّفحة**

مقدّمة.....(أ-ط)

الفصل الأوّل: مقاربات ومفاهيم نظريّة في النّقد الثّقافي.....(10-85)

تمهيد.....13

1- في مفهوم النّقد الثّقافي.....(14-39)

1-1- مفهوم الثّقافة.....15

1-2-تطوّر مفهوم الثّقافة وعلاقته بظهور النّقد الثّقافي.....17

1-3-مفهوم النّسق.....23

1-3-1- تحوّل مفهوم النّسق من الانغلاق إلى الانفتاح.....,.....27

1-3-2- مفهوم النّسق في النّقد الثّقافي.....32

1-4- مفهوم النّقد الثّقافي.....34

2- الفرق بين استعمال مصطلحيْ النّقد الثّقافي والدّراسات الثّقافيّة.....39

3- سمات النّقد الثّقافي وخصائصه.....41

4- أهميّة النّقد الثّقافي.....43

5- العلاقة بين النّقد الثّقافي والنّقد الأدبي.....44

6- عبد الله الغذّامي ومشروع النّقد الثّقافي العربي.....46

7- أصداء النّقد الثّقافي في الوطن العربي.....52

8- الروافد التأسيسية للنّقد الثّقافي.....(59-84)

8-1- الماركسيّة(أعمال كارل ماركس/Carl Marx).....59

8-2-الأعمال الجذريّة للمفكّر الفرنسي "ميشال فوكو" (Michel Foucault).....60

8-3- السّياق ما بعد الكولونيالي.....61

8-4- الدّراسات الثّقافيّة.....(71-75)

8-4-1- مدرسة فرانكفورت الألمانيّة.....71

8-4-2- مركز بيرمنجهام للدّراسات الثّقافيّة المعاصرة.....73

8-5- التّاريخانيّة الجديدة/الجماليّات الثّقافيّة.....75

8-6-النّقد النّسوي.....(78-84)

8-6-1- المفهوم والنّشأة والتّطوّر.....78

8-6-2- خصائص الكتابة السّرديّة النّسويّة العربيّة.....83

خلاصة.....85

الفصل الثّاني: نسقيّة السّرد النّسوي (الرّدّ بالكتابة).....(86-155)

تمهيد.....88

1- سلطة الكتابة/ التّمرّد على الطّابوهات.....89

2- "فسيفساء التّمرّد" وانتهاك المحظور السّياسي.....100

3-"الرّواية المستحيلة" وانتهاك المحظور الاجتماعي/ خيار الكتابة وإعلان التّمرّد.....108

4- "فسيفساء التّمرّد" وانتهاك المحظور الاجتماعي/ المطالبة بحقّ المرأة في الخطأ.....114

5- انتهاك المحظور الجنسي/ (الكتابة النّسويّة واستراتيجيّة الخطاب النّقيض).....118

5-1- تقويض النّسق الفُحولي/ هدم صورة الفحل وتبادل الأدوار.....118

5-2- تقويض النّسق الفحولي/ بيروت75 ورحلة المسخ.....128

6- الجنوسة النّسقيّة (نسف تيمة الحبّ وتكريس قيم الفحولة).....137

خلاصة.....155

الفصل الثّالث: النّسق الثّقافي السّياسي.....(156-203)

تمهيد.....158

1- تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم الإقطاعي).....159

2- تكريس الشّخصية النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم الميليشياوي).....165

3- تكريس الشّخصيّة النّموذجيّة (من شيخ القبيلة إلى الزّعيم/ الطّاغية السّياسي).....173

4- حصار المثقّف وفرض حالة التّخدير السّياسي (شعرنة الذّات والقيم وتمويه الحقائق).....184

5- نسق الاغتراب.....191

5-1- مفهوم الاغتراب.....192

5-2- غربة المثقّف (من الوقوف على الأطلال إلى الاغتراب الذّاتي).....194

5-3- أحلام الصّعود/ ذروة السّقوط.....198

خلاصة.....203

الفصل الرّابع: النّسق النّفسي الاجتماعي (من الوأد الجسدي إلى الوأد النّفسي) .....(204-250)

تمهيد.....206

1- من الوأد الجسدي إلى الوأد النّفسي.....(208-249)

1-1- التّمييز بين الجنسيْن.....208

1-2-حصار الجسد/تشييء المرأة.....237

1-3- حصار الجسد/ الزّواج القسري.....241

خلاصة.....250

الفصل الخامس: النّسق الثّقافي الحضاري.....(251-302)

تمهيد.....253

1- مفهوم الغرب.....255

2- مفهوم الشّرق.....256

3- الوجهة ما بعد الحضاريّة في الكتابة الرّوائيّة عند"غادة السّمّان".....(257-292)

3-1- جدليّة العلاقة بين الأنا والآخر/ منطق الحوار وحتميّة الأنساق.....257

3-2-الرّحلة من الغرب إلى الشّرق.....273

3-2-1- "ماري روز" واكتشاف سحر الشّرق الحقيقي.....273

3-2-2- "فسيفساء التّمرّد": الصّراع بين مادّيّة الغرب وروحانيّة الشّرق وإمكانيّة الحوار الثّقافي.....285

4- عقدة التّخلّف ومواجهة مركّب النّقص.....292

خلاصة.....302

الفصل السّادس: النّسق الثّقافي الإيديولوجي.....(303-349)

تمهيد.....305

1- مفهوم الإيديولوجيا (Ideology).....306

2- الإيديولوجيا في الرّواية والرّواية كإيديولوجيا.....309

3- الإيديولوجيا كرؤية للعالم.....311

4- علاقة الإيديولوجيا بالرّواية.....313

5- الرّؤية الإنسانيّة في الخطاب الرّوائي عند"غادة السّمّان"/ (الرّد على فكرة الصّدام).....(315-348)

5-1- من الطّرح الإيديولوجي العاري إلى الرّؤية الإنسانيّة.....315

5-2- الثّورة على الطّبقة البورجوازيّة.....332

5-3- نسق التّضمين.....338

5-4- من أجل تعدّديّة ثقافيّة (حياة في امتزاج الآفاق).....341

خلاصة.....349

الخاتمة.....351

قائمة المصادر والمراجع.....359

فهرس المحتويات.....(373-378)

ملخّص البحث

ملخّص البحث

ملخّص البحث:

حاولت في هذه الدّراسة الموسومة بـ"الأنساق الثّقافيّة في الخطاب الرّوائي عند غادة السّمّان"، رصد وتتبّع حركة الأنساق الثّقافيّة في المجتمع العربي، من خلال المنجز الرّوائي لـ"غادة السّمّان"، وذلك من خلال مقاربته مقاربة نقديّة ثقافيّة، تتّكئ على المنجز النّقديّ الأدبيّ، ولكن ليس من أجل إبراز جماليّات النّصّ الأدبي، وإنّما من أجل كشف مضمراته وعيوبه، وهي عبارة عن أنساق ثقافيّة راسخة، ظلّت تتسرّب عبر الأجيال، وتفعل فعلها في جمهور الثّقافة دون وعي منهم، أو وعي من منتج الخطاب في حدّ ذاته، فمؤلّفتها الحقيقيّة هي الثّقافة.

وعليه، فهذه القراءة تتجاوز الجوانب الشّكليّة والجماليّة للنّصّ الأدبي، إلى البحث عن الدّلالات المضمرة والمختبئة خلف البلاغات اللّفظيّة والأسلوبيّة، والّتي لا يمكن الكشف عنها إلّا بتطبيق آليّات النّقد الثّقافي؛ فإذا كانت اللّغة وحدها هي الّتي تتكلّم، فإنّ الثّقافة هي الّتي تملي عليها ما تقوله، عن طريق تحكّمها في لاوعي الأفراد. بمعنى استحضار كلّ مكوّنات الثّقافة، ورصد العلاقات فيما بينها عند قراءة النّصّ الأدبي.

فهذه المقاربة البحثيّة تعدّ من النّوع الجديد على السّاحة النّقديّة، وهي بالتّالي تشقّ طريقها محفوفة بالمخاطر والعوائق ككلّ الدّراسات الجديدة، إلّا أنّها وبالرّغم من كلّ الانتقادات الّتي وجّهت إليها، بدعوى افتقارها للخلفيّة النّظريّة، فإنّني أرجّح أنّ العبرة لا تكون بالمقدّمات وإنّما بالنّتائج؛ فقد فتحت هذه المقاربة آفاقا واسعة أمام العمليّة النّقديّة الأدبيّة، الّتي بلغت حدّ التّشبّع؛ فجاء النّقد الثّقافيّ ليبعث فيها روح الاستمرار عن طريق التّجديد، ولكن دونما إلغاء للمنجز النّقديّ الأدبيّ، وإنّما باستثمار كلّ ما يتوفّر عليه من أدوات نقديّة وآليّات منهجيّة. وهذا ما سعيت إليه في هذه الدّراسة، الّتي تتألّف من ستّة فصول مع مقدّمة وخاتمة.

فأمّا الفصل الأوّل منها: فنظريّ، وهو عبارة عن مقاربات ومفاهيم نظريّة في النّقد الثّقافي، وفي نشأته وتطوّره. وقد كان ضروريّا لضبط مختلف المصطلحات والمفاهيم، والإحاطة بمختلف السّياقات التّاريخيّة والثّقافيّة الّتي

ساعدتني على تصوّر الخطوات الإجرائيّة لهذا التّوجّه النّقديّ الجديد، ومن ثمّ التّحكّم في آليّاته. أمّا بقيّة الفصول: فجاءت تطبيقيّة مع بعض ما تخلّلها من إشارات نظريّة، فرضتها طبيعة الدّراسة، وقد جاء ترتيبها كالآتي:

فأمّا الفصل الثّاني منها، فجاء بعنوان "نسقيّة السّرد النّسوي: الرّدّ بالكتابة"، وكان ضروريّا بحكم اشتغالي على مدوّنة سرديّة نسويّة؛ فتناولت فيه الكتابة النّسويّة كردّ فعل عنيف على اضطهاد السّلطة الذّكوريّة للمرأة في المجتمعات العربيّة، وحتّى الغربيّة، ومن ثمّ الوقوف على أهمّ خصائص السّرد النّسوي، من خلال تطبيق آليات النّقد الثّقافي، والّذي مكّنني من رصد جملة من الأنساق الثّقافيّة الرّاسخة، والمتحكّمة في سيرورة العلاقة بين الرّجل والمرأة.

وأمّا الفصل الثّالث: فجاء بعنوان "النّسق الثّقافي السّياسي"، وتناولت فيه ذلك الخلل الثّقافي الشّديد الّذي ظلّ يتسرّب من عهد الظّلمات محكوما بنزعة ذكوريّة فحوليّة، ومكرّسا للشّخصية النّموذجيّة في الثّقافة العربيّة، وهي شخصية الزّعيم السّياسي. ويظهر هذا الخلل من خلال علاقة السّلطة برعاياها، والّتي يحكمها مبدأ التّسلّط من قبل الحاكم، في مقابل الخنوع من طرف المحكومين، ممّا سبّب للمثقّف العربيّ حالة من الاغتراب النّفسيّ الخطير.

وأمّا الفصل الرّابع: فجاء بعنوان "النّسق النّفسي الاجتماعي" (من الوأد الجسدي إلى الوأد النّفسي)، وتناولت فيه تمظهر الأنساق الثّقافيّة على المستويْن النّفسي والاجتماعي، من خلال العلاقات الاجتماعيّة بين الجنسيْن في المجتمعات الأبويّة (البطريركيّة)، هذه العلاقات الّتي يحكمها مبدأ التّسلّط الذّكوري الموروث عن المجتمع الجاهلي، الّذي كان يتمّ فيه وأد البنات وبيعهنّ أو شرائهنّ بأزهد الأثمان.

وأمّا الفصل الخامس: فجاء بعنوان "النّسق الثّقافي الحضاري" وتناولت فيه الوجهة ما بعد الحضاريّة في المنجز الرّوائي لـ"غادة السّمّان"، والّتي تجسّدت من خلال تبنّيها منظورا بديلا قائما على أنسنة العلاقات بين "الأنا" و"الآخر"، والدّعوة إلى التّفاعل والامتزاج الثّقافي بينهما، ومنه طرح فكرة الحوار الحضاري بين الشّرق الإسلامي

والغرب المسيحي، الّتي جاءت كردّ فعل على فكرة "صدام الحضارات" الّتي روّج لها الأمريكي "صامويل هنتنغتون". كما استوقفتني هذه الوجهة –أيضا– عند صدمة "الأنا" وانبهارها بمنجزات "الآخر"، ممّا سبّب لها عقدة التّخلّف ومركّب النّقص.

وأمّا الفصل السّادس والأخير: فقد جاء بعنوان "النّسق الثّقافي الإيديولوجي"، وقد تناولت فيه تلك الرّؤية الإنسانيّة الّتي اقترحتها الكاتبة كحلّ للصّراع الدّائر بين مختلف الأطراف، سواء كان هذا الصّراع داخليّا كما في الحرب الأهليّة اللّبنانيّة، أم خارجيّا كما هو بين "الأنا" و"الآخر"، وهذا الموقف الإيديولوجي بدوره قد جاء صدى للنّسق الثّقافي؛ فالكاتبة ومن خلال هذه الرّؤية الإنسانيّة، تتحدّى المجتمع الذّكوري بكلّ سلطاته وقوانينه، من خلال الدّعوة إلى أنسنة العلاقات بين الرّجل والمرأة، كما تتحدّى المركزيّة الغربيّة من خلال الدّعوة إلى أنسنة العلاقات بين "الأنا" و"الآخر".

وحسبنا من هذه القراءة أنّها قد أضاءت لنا جوانبا كثيرة، كانت مغيّبة ومهمّشة لزمن طويل في النّظرة إلى النّصوص الأدبيّة وقراءتها؛ إذ مكّنتنا من الوقوف على الخلل الثّقافي الّذي تعاني منه الأمّة العربيّة، ومن ثمّ إمكانيّة اقتراح الحلول العلاجيّة له.

الكلمات المفاتيح:

الثّقافة – النّقد الثّقافي – الأنساق الثّقافيّة – السّرد النّسوي.

Abstract :

In this study entitled "Cultural Systems in Ghada Al-Samman's Narrative Discourse," I tried to explore the movement of cultural systems in the Arab society through Ghada Al-Samman's literary achievements. This can be done through critical and cultural approaches based on the already existing literary criticism; not only to show the aesthetics of the literary text, but also to expose its components and flaws. The latter are some rigid cultural systems that have been maintained throughout generations, influencing the public culture without its awareness nor that of the producer himself, because its real producer is culture.

That is why, this reading goes beyond the formalistic and the aesthetic aspects of the literary text, to investigate the implied and the hidden meanings within its rhetoric and stylistics that cannot be unveiled, unless measues of cultural criticism is applied. If language were the only thing that could speak, it would be culture that dictates on it what to say, due to its control over the unconscious mind of individuals. In other words, this happens through recalling what constitutes culture and explore its intrinsic relations when reading the literary text.

So, this research approach can be considered as new on the literary scene, traversing a risky path full of obstacles, like all the other new studies. Despite all the criticism it received; being accused of lacking any theoretical foundations, I suggest that the significance of things is not in beginnings but in their ends, because such an approach could open new horizons in literary criticism which has been really exhausted. Cultural studies, then, came to bring back life to literary criticism modernizing it without cancelling its literary critical accomplishments. It rather seized all what it has; tools of criticism and methodological mechanisms. And this is what I have opted for in my study which consists of six chapters, in addition to an introduction and a conclusion.

The first chapter, which is theoretical, it about a number of approaches and concepts related to cultural criticism; its rise and development, serving to set the different ideas and terms and surround the different historical and cultural contexts that helped me figure out how to analyse and control the mechanism of the method selected. The other chapters are analytical with some theoretical references imposed by the nature of the study itself. The chapters appear in the following order:

The second chapter, titled "Systemizing the Feminist Narrative: Writing-back," is integral due to the fact that my work is based on a feminist literature. In this chapter, I tackled the feminist writing as a violent response against the oppressive male-power of women in Arab and western societies. Focusing on major feminist textual characteristics, I explore an array of rigid cultural patters ever controlled by male-female relations.

In the third chapter, named "The Political System in Ghada AL-Saman's Narrative Writing," I taken up the cultural deficiency based on male-bias continuously spreading since the Dark Ages and creating a stereotype of man in the Arab culture. The first of images of man is the one of the political leader that manifests itself in the relation of authority with its people. Such a relation, guided by the principle of the oppressive ruler in opposition with the oppressed ruled, that Causing a Case of graver psychical Alienation to Arab intellectual.

The fourth chapter that comes under the title "The Socio-psychological System," I treated, in it, the manifestations of cultural systems at the psychological and the sociological levels; through the social relations between the two sexes in the patriarchal societies. Such a relation is subjected to the male power principle inherited from the pre-Islamic community where females were buried alive, bought and sold at the lowest prices.

The fifth chapter entitled "Civilizational Cultural System" in which I grappled with the postmodern perspective in Ghada Al-Samman's literary

accomplishments. Such a perspective finds expression in the writer's adoption of an alternative viewpoint based on the personification of the self and the other, and calls for multiculturalism. The latter led to civilization-dialogues between the Islamic East and the Christian West that originally came as a response to what is called "clash of cultures," promoted by the American "Samuel P. Huntington". Also, These desination stalled me at the shock of 'self' by the 'Other' Achievements causing the knot of defaulting and the compound of diminution.

In the sixth chapter, named "Ideo-cultural system" what I treat is the human vision that the novelist suggests as a solution to the conflict between the different powers; whether as external conflict as in Lebanon's civil war or as an internal one between the self and the other. Such an ideological stance, in its turn, is a reflection of the cultural system because the writer; through such a humanistic vision, challenges a patriarchal society in its all power and rules; inviting to the humanization of the relations between male and female and defies the western-centeredness in its compromise between the self and the other.

This study could shed light on numerous perspectives that have been absent and neglected for long in literary texts and analyses. It allowed us, first, to come to terms with the cultural trouble that the Arab nations suffer from; second, to be able to suggest redemptive solutions to it.

Key words:

Culture – Cultural criticism – Cultural Systems - The Feminist Narrative