المركـز الجامعي
عبد الحفيظ بوالصوف ميلـة

Centre Universitaire
AbdelhafidBoussouf Mila

RépubliqueAlgérienneDémocratiqueetPpopulaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'EnseignementSupérieur et de la RechercheScientifique

معهد:الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

# الأنساق الثقافية في قصص غادة السمّان

إعداد الطالبة: فاطمة قيدوش
إشراف الأستاذة الدكتورة : حنان بومالي

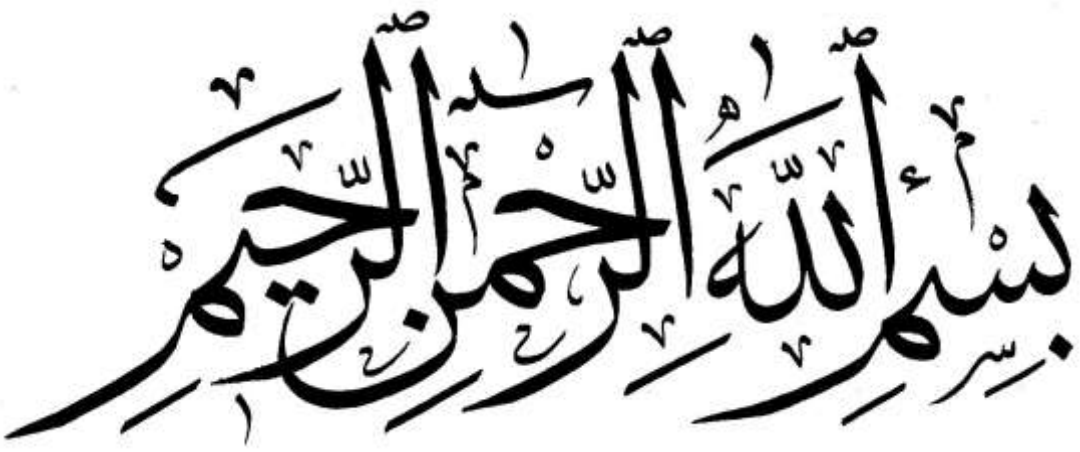
الشعبة: دراسات أدبيّة
التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

| رقم | الاسم واللقب | الرتبة العلمية | مؤسسة الانتماء | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | أ.د عبد المالك ضيف | أستاذ التعليم العالي | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف / ميلة | رئيسا |
| 2 | أ.د . حنان بومالي | أستاذ التعليم العالي | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف / ميلة | مشرفا و مقرّرا |
| 3 | د . وسيلة مرباح | أستاذ محاضر"أ" | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف / ميلة | ممتحنا |
| 4 | د . موسى كراد | أستاذ محاضر"أ" | المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف / ميلة | ممتحنا |
| 5 | أ.د .رشيد قريبع | أستاذ التعليم العالي | جامعة الإخوة منتوري – قسنطينة - | ممتحنا |
| 6 | أ.د . سكينة قدور | أستاذ التعليم العالي | جامعة العربي بن مهيدي . أم البواقي | ممتحنا |

السنة الجامعية:2021/2020

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف -ميلة
ص.ب رقم 26.RPميلة 43000 الجزائر
031 450041 031 450040

Centre UniversitaireAbdelhafid BOUSSOUF – MILA
BP 26 RP Mila 43000 Algérie
031 450041 031 450040


بسم الله الرحمن الرحيم

# شُكْرٌ وتَقْدِيرٌ

وَمَا نَيْلُ المَطَالِبِ بِالتَّمَنِّي  وَلَكِنْ تُؤْخَذُ الدُّنْيَا غِلَابَا

الحمد لله على نعمه التي لا تحصى ولا تعدّ، فالشكر له وحده ، على ما سخّر لعبده من سبل لتحصيل العلم وجعله ينال أرقى درجاته، ليكون من عباده الصالحين.

والشكر مرفوع لكلّ من كان لي سندا وعونا ولو بكلمة طيّبة أشرقت في رحلتي البحثية، وأزاحت عني عناء البحث المتواصل بداية بمشرفتي الأستاذة الدكتورة حنان بومالي والتي كانت نعم الأستاذ النموذج الناجح المثابر الخلوق، شكرا لها على ما قدمته لي من نصائح وإرشادات لإتمام البحث في حينه، وتجاوزت التأطير الأكاديمي إلى حيث تكون بفعلها هذا إنسانا.

والشكر موصول كذلك للسادة أعضاء لجنة المناقشة، وزاد الله من علو مكانتهم ورزقهم من فضله.

وأساتذة المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة الذين مدوا لي يد المساعدة.

كما أتقدم بأسمى معاني التقدير والشكر والاحترام الكلي للذي كان دائما حلفي ليدفعني إلى الأمام، وكان أمامي ليحميني من الآتي، وظل أبدا إلى جانبي نعم الصديق زوجي عزالدين ، وإلى شمعات عمري أولادي ثابت وأمين وجاد ومالك على تشجيعهم المتواصل وتفهمهم خلال سنوات الدراسة والبحث.

# مقـــــدّمة

**مقدّمة :**

لقد تمّ التعامل مع الخطاب الأدبي بطرائق مختلفة أجمعت كلها في البداية على الجوانب السياقية وفق مناهج نفسية، وتاريخية، واجتماعية في محاولة للوقوف على فنية النصّ، غير أنّ ذلك استبعد فنية اللغة، فجاءت على أثر ذلك نظريات جديدة تؤسس لهذه البنية من خلال مناهج نسقية قامت بتسييج النصّ وعزله عن المحيط الذي أنتجه مرتكزة على الأطر المعرفية والمفاهيم الأساسية للسانيات واعتبار النص وحدة مستقلة، فألغت بذلك دور المؤلف والسياق مما دفع بالباحثين والنقاد للبحث عن مخارج جديدة تعطي للنص متنفّسا يُدلي فيه بدلالات مختلفة .

يُعدّ النقد الثقافي من أبرز المقاربات النقدية ما بعد حداثية التي ظهرت في الساحة النقديّة وجاءت كردّ فعل على المناهج البنيويّة التي نظرت للنصّ الأدبي كجسد لغوي، تنطلق فيه من النصّ وترجع إليه لاغية دور المؤلف والسياق الذي أسهم في تشكّل هذه البُنى اللغوية ، فأعطى النقد الثقافي قراءة جديدة للنص الأدبي المنغلق على بنيته اللغوية ، وانفتح على مكوّنه الثقافي وأصبح بذلك حادثة ثقافية، يُنظر فيه إلى الأنساق التي أسهمت في تشكّله، والتي تتوارى خلف الجماليّة اللغويّة وتكون مضمرة تخفي عيوب الثقافة.

يعمل النقد الثقافي كإجراء للحفر في المتون و الكشف عن الأنساق الثقافيّة التي تحكّمت في الأفكار و الذهنيات وتسرّبت بفعل هيمنتها إلى النصوص، ويأخذ من عنصر الثقافة مادة له، بما شملته من مظاهر، وسلوك، وعقائد، وفنون، وآداب، وهذا النقد جاء في فترة ما بعد حداثية خلخلت النسق العام، وقوضّت المركز ليظهر الهامش الذي استبعدته المؤسّسة إلى الواجهة ويأخذ مساحة له في الدراسات النقدية ،ومن هذا الهامش الأدب النسوي الذي ارتبط بحركات نضالية قادتها المرأة للمطالبة بحقوقها المادية والاجتماعية في البداية، وبعدها سعت للمساواة بالرجل في جميع الحقوق، فتغيّر محتوى هذه السرود في فترات مختلفة ومتعاقبة، وإن كان همُّ المرأة الكاتبة في البداية تحقيق ذاتها ووجودها ومسايرة كتابة الرجل فإنها سعت في ما بعد لمخالفة النموذج الذكوري، والبحث عن نصّ يُماثلها، وتصوغ مضامينه مشاكلها وتطلّعاتها .

لقد أثارت الكتابة النسوية جدلا كبيرا في الساحة النقدية بعد ظهورها مباشرة ، في محاولة للتنظير لهذا الأدب بقبوله أو رفضه، وأثارت حولها الشكوك والتفاضل بين نصوصها والنصوص التي يكتبها الرجل ، فنظّرت لها بمصطلحات مختلفة: أدب نسوي، أدب نسائي، أدب أنثوي، وأدب المرأة، وكلها زادت من فضفاضة المعنى وتشريده وإضعافه وخصّته بسمات وخصوصيّة أنثويّة.

وتعدّ غادة السمّان من الكاتبات اللاتي رفعن قلم التحدّي بكتابات أبانت تمرّدها على المؤسسة الذكورية وعنادها في كشف المسكوت عنه وتعريّة الأنساق المتحكّمة في ذهنية العامّة ونقدها ثم تقويضها لإعلاء الصوت الأنثوي ، وكانت هذه الأعمال شاهدة على أنّها أيقونة السرد العربي القصصي والروائي، فأصبحت إبداعاتها محلّ بحث ودراسة .

ويعد الخطاب القصصي عند "غادة السمان "ذاكرة الشعب السوري خاصة، والعربي عامة ونصوصها مرآة عاكسة للوضع بكل مستوياته: السياسية، والاجتماعية، والثقافية، وظروف الحرب، وما انجرّ وراءها من هزائم كانت سببا في تغيّر تركيبة الفرد العربي، من الانتكاسة وتشظّي الذات إلى الفرار من الوطن واختيار المنفى ، كما قدّمت هذه النصوص صورة عن معاناة المرأة، وكشفت عن المسكوت عنه وما لاقته من قمع ذكوري، و لأن هذه النصوص غنيّة بالأنساق الثقافية فقد تمّ اختيارها لتكون محلّ الدراسة وكان عنوان بحثي "الأنساق الثقافية في قصص غادة السمان " ولأجل ذلك تم طرح الإشكال الأساس الآتي:

– ما هي أهمّ الأنساق الثقافيّة، في الخطاب القصصي لغادة السمان؟ وكيف تمظهرت؟ ولقد تفرّعت عن هذا الإشكال الرئيس مجموعة من الإشكالات الثانوية أهمها :

-هل تتسرّب الثقافة إلى النص لتكون أنساقا مضمرة ، وما مفهوم النسق الثقافي؟ و إذا كانت هذه الأنساق مضمرة فكيف يتمّ الكشف عنها؟

-هل النقد الثقافي قادر على استظهار هذه الأنساق؟

–هل الأدب النسوي يمتلك ميزة خاصّة من الناحية الفنّية لتثير انتقادات مختلفة حوله؟ و إذا كان هذا التميز يصنع فرادته و يُغنيه بأنساق ثقافية مختلفة، فما هي هذه الأنساق التي تحكّمت في الذائقة العربية وتسرّبت إلى النص؟

– كيف نظرت الكاتبة للآخر الذكوري؟ وهل اقتصرت كتاباتها على الجانب الذاتي الأنثوي أم أنّها انفتحت على قضايا وطنية وعربية؟ ثمّ كيف تمثّل خطابها هزيمة حزيران ؟

–وإن عايشت القاصة فترة حرجة من تاريخ الأمة وظروفها الاجتماعية، والثقافية، والسياسية التي أفرزت مظاهر مختلفة، فكيف انعكست هذه الأخيرة في متون قصصها ؟.

–كيف تمثّل خطابها الجسد؟ هل اقتصر الأمر على الجسد الأنثوي منه أم طال الذكوري أيضا؟ وغيرها من الإشكالات التي كانت مرتكزات هذا البحث .

ولأنّ مثل هذه المواضيع تستفزّ القارئ و تشدّه للبحث فيها، فإنّ هذا ما دفعني لخوض تجربة البحث و الدراسة من منطلق رغبات ذاتيّة وأخرى موضوعيّة منها :

–ميولاتي الأدبية التي جعلتني أخوض مغامرة القراءة الفاحصة لهذه الأعمال التي طالما تأثرت بها عند قراءتها .

– رغبتي في تقصّي العوالم القصصية والسردية لغادة السمان والوقوف عند الأنساق الثقافية التي شكّلت هذا النصّ باعتبار الكاتبة نسوية متأثرة بمثيلتها الغربية سيمون دو بوفوار.

–محاولة تطبيق مقولات النقد الثقافي والتي لاقت إقبالا كبيرا في الدراسات النقدية ما بعد حداثية القادرة على كشف المتواري خلف البنية اللغوية من عيوب الثقافة .

–الرغبة في إضافة جديد للبحث العلمي وللمكتبة التي تعرف نقصا في هذا المجال لاسيما أنّ النصّ القصصي نسوي وقابل للتأويل.

-أمّا السبب الرئيس لولوج العوالم السردية للقاصة بالدراسة والتحليل والوقوف عند البنيات الثقافية المنتجة لها، فيعود لكون هذه النصوص القصصية لم تلق حظّها الكامل في هذا الجانب، على عكس المنجز الروائي الذي حظي باهتمام كبير وفي هذا لا أدعي السبق، وإنما هي إضافة للمكتبة العلمية التي ثمنتها أبحاث مختلفة وتقاطعت مع بحثي منها :

- دراسة غالي شكري الموسومة بـ : " غادة السمّان بلا أجنحة 1977".
- دراسة إلهام غالي : " غادة السمّان الحبّ والحرب 1986".
- حنان عوّاد : " قضايا عربية في أدب غادة السمّان 1962- 1975".

-وفيق عزيزي : " الجنس في أدب غادة السمّان 1994".

-سعاد عون: شعريّة السرد في قصص غادة السمّان، المجموعة القصصية القمر المربّع أنموذجا، دراسة سيميو تأويلية، أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013-2014.

-عائشة لعبادلية: الأنساق الثقافية المضمرة في خطاب غادة السمّان الروائي، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، 2018-2019.

إلّا أنّ هذه الدراسات المتنوّعة ورغم جِدّتها وطرحها ، تفتقر للدراسة الثقافية التي تتجاوز جمالية اللغة عند الكاتبة إلى البحث عن مضمرات الثقافة وعيوبها، وهذا ما سيتم التطرق إليه في هذه الدراسة، والتي تختلف عن سابقاتها من حيث المعالجة والطرح، فهي تخص المنجز القصصي دون غيره من النتاج الروائي والشعري، والتي شهدت دراسات وأبحاث مختلفة، في حين تمّ إغفال الخطاب القصصي وذلك من خلال مقاربة نقدية ثقافية يتمّ من خلالها إعادة قراءة النصوص في ضوء سياقاتها التاريخية والثقافية، والوقوف على ما تحويه من حمولات فكريّة، والكشف عن الأنساق المتوارية خلف البُنى اللغوية وذلك بمساءلة الثقافة التي أسهمت في تشكيلها، معتمدة في ذلك على مقولات النقد الثقافي في القراءة والتحليل والتأويل، كونه إجراء يمكنني من ذلك لكونه يتكئ على عدة مناهج ، فأفدت من آليات المنهج السيميائي، والتفكيكي، والنفسي، و البنيوي، والتاريخي، والنقد النسوي وغيرها، وكلّها ساعدتني في الحفر والوقوف على الأنساق الثقافية المضمرة

ولأجل الوصول إلى ذلك تمّ الاعتماد على خطة توزّعت بين التنظير والتطبيق تم فيها تقسيم البحث إلى مقدّمة وفصل نظري وثلاثة فصول تطبيقية؛ كل فصل يشمل مجموعة من المباحث وخاتمة.

في الفصل الأول الموسوم بـ : "**تحديد المصطلحات والمفاهيم** " وفيه تطرقت في العنصر الأول لمفهوم النسق من خلال ارتحاله في ميادين علمية متعدّدة من اللسانيات إلى البنيوية وصولا إلى الحقول الثقافية، لأقف بعدها على مفهوم الثقافة من المنظورين الغربي والعربي ، ولأنّ الثقافة تصبح في

لحظة معيّنة تمارس جبروتها على المبدع بطريقة لا شعورية أرتأيت خوض غمار البحث عن الأنساق الثقافية المتوارية، وكون ذلك لا يتّضح إلّا بالوقوف على مفهوم النقد الثقافي ألقيت إطلالة مفاهيمية عليه، ومعرفة علاقته بالدراسات الثقافية وكذا مدى تعالقه بالنقد الأدبي.

ولأنّ الدراسة تخصّ منجزا نسويا أفردت جانبا منه للوقوف عند تحديد الإشكال القائم بين مصطلحي النقد النسوي والأدب النسوي من خلال الإبحار في أصوله ونشأته والنظريات النسوية المنظّرة له للوصول في الأخير إلى مصطلح القصّة والتطرق لأصول نشأتها ومفهومها إضافة إلى الوقوف على عناصرها بالتوضيح والشرح، لتُرصَّع بالتطرق لخصائصها.

أمّا الفصل الثاني فحمل عنوان :**تمظهر الآخر الذكوري؛** وفيه وقفت على طرق تمظهر الآخر الذكوري الذي جاء في صيغ متعدّدة وأبان في البداية عن الآخر الذكوري / الرجل العربي والغربي وعلاقته بالأنا الأنثوي، وبعدها عرضت لعلاقة الأنا بالسلطة الاستعمارية وبيّنت طرق تعاملها مع الأنا الأنثوي و الذكوري على السواء ورغبتها الكبيرة في السيطرة والهيمنة وسيّاستها في محو الهوّية العربية وتدجين الشعوب للسيطرة عليها، وتطرّقت كذلك لنسق هزيمة حزيران وانعكاساتها على المجتمع العربي عموما، وعلى المثقّف بالخصوص ومعاناته في ظلّ نظام يعمل على المحافظة على وجوده وبقائه من خلال سياسة الإقصاء في تمرير خطاب تظليلي استعمل فيه الصوت الأنثوي لتمرير خطاباته بطريقة ناعمة وسلسة.

وعرضّت في الفصل الثالث المعنون بـ: **"تحولات الهامشي في قصص غادة السمان** "لدراسة الهامشي بداية بالأدب الهامشي الذي أضاء بدوره عن مفهومين ؛ هامشية الكتابة النسوية ، ومصطلح الأدب الشعبي بما تضمن من أمثال و حكايا وأساطير ارتبطت بالمنفى والمرأة ، ثمّ تطرقت للهامشي الذي أفرزته ظروف اجتماعية وسياسية، فظهر فيه الهامش الاجتماعي والطبقي، ثمّ الرجل الهامش في تبادل أدوار مع المرأة المركز بعدما تغيّرت معطيات ظروف الحياة والتقاليد والثقافة، ثم جاء الحديث عن أزمة الهوّية و تشظّيها لدى الفرد العربي الذي عاش مفارقات بين الهوّية الأمّ وهوّية مجتمع غربي دفعته إليه ظروف الحرب والمنفى .

وأما الفصل الرابع الموسوم بـ:" **تمثّلات الجسد والصراع الذكوري الأنثوي** "فقد تمّ فيه إبراز تمظهرات الجسد بنوعيه؛ الأنثوي و الذكوري، حيث ظهر الجسد الأنثوي بصور متعدّدة نتيجة ما ألصقته به الثقافة، فظهر الجسد الغواية الذي أثقلته الأعراف، بالمحرمات، والرزايا، ونتيجة الضوابط والموانع التي تُسيّج الجسد الأنثوي تلجأ الأنثى لتقويض أنوثتها والرغبة في الاستفحال سعيا لمزيد من التحرر، وتم الكشف عن سلطة الثقافة في فرض سيطرتها على الجسد الأنثوي حينما تحوله إلى جسد قيمي ترتبط به فحولة الذكر، وقيمة ومصير المجتمع ككل، ما يدفع بالأنثى إلى الرغبة في التحرر من أثقال هذا الجسد وطلبا للحرية، فتقع المرأة في عبودية مادية ويتحول جسدها إلى سلعة، وبعدها أختتم الفصل بمبحث عن الجسد الذكوري عالجت فيه كيفية حضور هذا الجسد بين التأليه والتقويض.

ثم أنهيت بحثي بخاتمة تم فيها تقديم وطرح أهمّ النتائج المتوصل إليها من خلال عملية البحث و القراءة والتحليل.

- وقد اعتمدت في رحلتي البحثية على ستة مصادر قصصية والتي كانت محل الدراسة والتحليل أذكرها على التوالي: ( عيناك قدري، القمر المربع، لا بحر في بيروت، ليل الغرباء، رحيل المرافئ القديمة، وزمن الحب الآخر)، ولم يكن البحث ليتمّ دون الاستعانة بمجموعة من المراجع التي أنارت طريقي في البحث أذكر منها :

- النقد الثقافي " قراءة في الأنساق الثقافية العربية " لعبد الله الغذاميّ
- المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية لعبد الله إبراهيم.
- جماليات التحليل الثقافي "الشعر الجاهلي أنموذجا "ليوسف عليمات .
- النقد الثقافي ( تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ) آرثر إيزابرغر.
- المرأة واللغة لعبد الله الغذاميّ.
- بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة لهاشم مرغني .
- الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة، والهامش لنور الدين أفاية .
- أنثروبولوجيا الجسد والحداثةلدافيد لوبروتون .

وفي رحلتي البحثية هذه واجهتني الكثير من الصعاب والعديد من العراقيل، ولعلّ أهمّها ندرة المراجع الخاصة بالنقد الثقافي باعتباره منهجا ما بعد حداثي، وخاصة الجانب التطبيقي منه، وصعوبة قصص غادة السمّان التي تتطلّب قراءات متكررة وحضورا ذهنيا دائما وإلى الإلمام الكبير بأغلب المناهج لأجل قراءة نصوصها ثقافيا ، غير أنّ هذا لم يثن من عزيمتي وإصراري على إنجاز البحث .

ولا يسعني في الأخير إلّا أن أرفع تحيّة تقدير واحترام، مع الشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة **الدكتورة"حنان بومالي** " على مرافقتها الطيّبة، ورعايتها الجادة لعملي هذا منذ كان مجرد فكرة بسيطة حتى أصبح بحثا أكاديميا، بإسداء التوجيهات والنصائح والتقويم مع تشجيعها المتواصل لي على إتمام البحث في أوانه، وشكري أيضا موصول إلى لجنة المناقشة التي أولت بحثي العناية بالقراءة والتقويم، لإخراجه في حلة علمية تكون مشرفة لي.

**والله وليّ التوفيق**

## الفصل الأول:

## ضبط المصطلحات والمفاهيم

**أوّلا – مفهوم النسق.**

**ثانيا – مفهوم الثقافة.**

**1– مفهوم الثقافة عند الغرب.**

**2–مفهوم الثقافة عند العرب.**

**ثالثا –مفهوم النسق الثقافي.**

**1–النقد الثقافي وعلاقته بالدراسات الثقافية .**

**2 –علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي .**

**3–النسق الثقافي .**

**رابعا – النقد النسوي.**

**1– النقد النسوي .**

**2– الأدب النسوي و إشكالية المصطلح.**

**2–1– الأدب النسوي الغربي.**

**2– 2–الأدب النسوي العربي.**

**خامسا – مفهوم القصة القصيرة**

**أوّلا–مفهوم النسق :**

استحوذت المناهج الشكلانية والبنيوية لفترة هامة على قراءة النص في وجوده المغلق أو المفتوح، بين التركيز على المرجعيّات الاجتماعية، والنفسية، والتاريخية، أو الوقوف على أدبيته الأسلوبية، والتركيبيّة، والدلاليّة بمعزل عن المرجعيّات السابقة ، لكن مع مرحلة ما بعد حداثة تكوّنت فجوة في النظام القرائي القديم بميلاد منهج مغاير، تجاوز في تطبيقاته البنية اللغوية وسياق تكوّنها، إلى قراءة ثقافية يأخذ فيها النقد جانبا لم يدرس من قبل، و يتّخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا للبحث، لكونها تعبيرا عن وعي جمعي له جبروته في توجيه الخطاب، ومنه أصبح الخطاب حادثة ثقافية.

وأصبح النسق وفق هذه الرؤى عنصرا مركزيا في المعرفة لميزته في المخاتلة ليمرّر مضمراته، ويتطلّب قارئا حذقا و حصيفا ملمّا، يمتلك ترسانة معرفية من شتّى العلوم والنظريات والمناهج والدراسات المختلفة، لتكون له أدوات أساسية للتحليل والحفر واستجلاء هذه الأنساق وتأويلها بربطها بسياقاتها المتعددة، وهذا ما يدفعنا لخوض معركة مفاهيمية لمعرفة كنه هذا النسق المتلوّن بحيل الثقافة المختبئ في تلافيف النص بصور متعدّدة.

يعد النسق من المفاهيم العصية على الفهم، وفيها تعقيد كثير، الأمر الذي دفع الباحثين في مختلف المجالات المعرفية لتقصّي آثاره، ومحاولة فهمه ثُمَّ ضبطه بتعاريف تكشف عن معناه، ولذا اختلفت هذه التعاريف واصطبغ كل واحد منها بمعالم منهله بين العلمي، والإنساني، والاجتماعي، والأنثروبولوجي، وقبل الاتجاه نحو هذه المفاهيم و التعاريف سنقف أوّلا على المعنى اللغوي و الاصطلاحي للنسق .

**1–النسق لغة :**

ورد مفهوم النسق في معاجم اللغة العربية، ومنها معجم لسان العرب لابن منظور في مادة " نَسَقَ " في قوله : "النسق من كل شيء : ما كان على طريقة نِظَام واحد، عامّ في الأشياء ، وقد نسَّقْتُه تنسيقا ، و... نسَّقَ الشيء ينسّقه نسقا ونسّقه نظّمه على السواء...ونسق الأسنان: انتظامها في النبتة وحسن تركيبها ...والتنسيق: التنظيم. والنسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد"[1]، فالنسق وفق هذا

[1]– أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور: لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ج10، مادة (ن س ق )، (د.ط)، 1990 ص– ص352 – 353.

المعنى مرادف للنظام والتنظيم سواء في جانبه المادي المحسوس والذي له السبق، حيث ارتبط التنظيم والترتيب بالأشياء المادية كالأسنان ،والتي تنتظم تحت نظام واحد وتمتثل له وتظهر في صيغة منتظمة تمنحها بعض من الصياغة والنظام، أو جانب المعنى الذهني المرتبط بالكلام .

كما يشير الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم "العين "في عبارة " نسق الأسنان انتظامها في البنية ، وحسن تركيبها، والنسق من الكلام ما جاء على نظام واحد"[1] .

ولا يختلف المعنى في قاموس "تاج العروس" حيث جاء في مادة نسق " النَّسَق ( من كُلِّ شيءٍ: ما كان على طَرِيقة نِظامٍ) واحدٍ، (عَمٌّ) في الأَشياءِ كُلِّها . قال بن دُرَيْد. يقال : قام القوم نَسَقًا"[2].

أي هناك مجموعة امتثلت لنظام واحد، فهي بتشابهها واختلافها تخضع لنظام معيّن يحقّق تماسكها ( قام القوم نسقا) بمعنى أن القوم خضعوا لقالب أو نموذج واحد، ومن ذاك فالنسق سابق.

إذ يأتي الكلام على نظام واحد من خلال ربطه بحروف العطف حيث تربط هذه الأخيرة بين الكلمات والجمل وتجعلها منتظمة و متناسقة، كما توحي عبارة "النظام الواحد " باشتراك المعطوف، والمعطوف عليه في الإعراب.

أمّا في المعاجم الغربية فتدل كلمة "النسق "اليونانية الأصل systema على "الكلّ المركب من الأجزاء"[3]، فجملة العناصر المرتبطة بعضها ببعض تشكّل وحدة محدّدة، وهذه الأجزاء التي تمتلك الخواص ذاتها تشكّل في ترابطها كُلّا موحّدا .

ومن خلال التعريفات المدرجة نصل إلى أنّ مفهوم النسق في المعاجم اللغوية يدلّ على النظام والانتظام والترتيب بين مجموعة العناصر المترابطة والمنسجمة لتشكّل فيما بينها كُلّا متجانسا ومتناغما بنيويّا ووظيفيّا ، وسنحاول الوقوف على المعنى الاصطلاحي .

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 4، مادة : (ن س ق )، ط1 ، 2003 ، ص 218.

[2]– محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تح :عبد الكريم العرباوي، المطبعة الحكومية ، الكويت، ج 26 ، باب القاف، مادة (نسق) ، (د.ط)، 1990، ص 419.

[3] – سليمان أحمد الظاهر: مفهوم النسق في الفلسفة (النسق: الإشكالات والخصائص)، مجلة جامعة دمشق ، المجلد30– ع(3+4)، 2014، ص370.

**2-اصطلاحا:**

لقد ارتبط مصطلح النسق في البداية بالدراسات البنيوية ، ويعود ذلك إلى مؤسس اللسانيات البنيوية فرديناند دوسوسيرFerdinand de Saussureفي دراسته اللغوية ( نظريّة النسق اللغوي) ويكون النسق " تلك العناصر اللسانية التي تكتسب قيمتها بعلاقاتها فيما بينها، لا مستقلة عن بعضها"[1]؛فالعنصر يمتلك قيمته من خلال علاقته ببقيّة العناصر وليس بوجوده المجرد، وهذه العناصر تكتسب قيمتها من خلال وظيفتها داخل المجموعة، وأنّ أيّ خلل في الوظيفة يفقدها قيمتها ودلالتها داخل النسق الذي له قوانينه الخاصّة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، فالتعريف الذي استخدمه دوسوسير لمصطلحات مثل " النسق" و"النظام" كانت البذرة الأولى للدراسات اللغوية التي نظّرت للغة باعتبارها نظاما أو بنية، فالانطلاقة الفعلية للتأسيس لهذا المفهوم كانت من حقل لساني .

ويعطي عبد العزيز حمودة مدلولا للنسق مفاده أنّه: "مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكّنه من الدلالة "[2]، ثم يضيف "ولما كان النسق تشترك في إنتاجه الظروف والقوى الاجتماعيّة والثقافية من ناحية، والإنتاج الفردي للنوع من جهة أخرى، وهو إنتاج لا ينفصل هو الآخر عن الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة ،فإنّ النسق ليس نظاما ثابتا وجامدا ، إنّه ذاتي التنظيم من جهة، ومتغير يتكيف مع الظروف الجديدة من جهة ثانية؛ أي أنّه في الوقت الذي يحتفظ فيه ببنيته المنتظمة يغيّر ملامحه عن طريق التكيّف المستمر مع المستجدات الاجتماعية والثقافية "[3].

بمعنى أن النسق يمتلك مجموعة من القوانين والقواعد التي تمنح الإنتاج الفردي دلالته ومعناه، ويتشكّل النسق نتيجة تفاعله مع الظروف الاجتماعيّة والثقافيّة وهذا الإنتاج الفردي بدوره المتأثر بذات السياقات ، فالنسق بالإضافة لكونه يمتلك بنية داخلية ذاتية التنظيم(نصوص ، سنن، وشفرات ) فإنّه بالمقابل له قدرته الفعّالة في التغيّر والتكيّف مع الظروف المستحدثة .

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،(د.ط)، 1998، ص 288.

[2]- المرجع نفسه، ص223.

[3]- المرجع نفسه، ص نفسها .

ويقول جان بياجيه ( Jean piaget) في هذا معرفا البنية على أنّها "مجموعة تحوّيلات على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها ، دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجيّة، أو بكلمة موجزة، تتألّف البنية من ميزات ثلاث: الجملة، التحويلات ، والضبط الذاتي"[1].

فالجملة تعني ذلك التماسك الداخلي لعناصر البنية التي يتضمّنها النسق، والبنية لا تكون ثابتة، وإنّما تشهد حالة من التحوّل والتغيّر، وأنّ عناصرها تخلق علاقات فيما بينها، و لا تحتاج إلى بنيات خارجية مختلفة عنها، فـ " التحويلات الملازمة لبنية معينة لا تؤدّي إلى خارج حدودها، ولكنها لا تُولّد إلّا عناصر تنتمي إلى البنية، وتحافظ على قوانينها"[2] وفق عملية التنظيم الذاتي الذي يكفل و يضمن بقاءها ويحفظ وحدتها .

وعليه فإن النسق ذو طبيعة بنيويّة، حيث تتضافر عناصره وفق شبكة من العلاقات تنتظم فيما بينها، وتشكل نظاما معينا تخضع له هذه العناصر لتكتسب قيمتها من خلال هذه العلاقة داخل بنية معيّنة فيصبح بذلك "انتظام بنيوي يتناغم وينسجم فيما بينه ليولّد نسقا أعمّ وأشمل وعلى سبيل المثال يوصف المجتمع بأنّه نسق اجتماعي عامّ ينتج عنه مجموعة أنساق فرعية انتظمت معه وشكّلته فتولّد عنه نسق سياسي وآخر اقتصادي وعلمي وثقافي، تنسج علاقاتها فيما بينها في مسافات متفاعلة ومتداخلة " [3]، وفي ذلك يتعالى النسق عن كونه بنية ليغدو فوق ذلك انتظاما ويكون بهذه الخاصية، أعمّ وأشمل من البنية .

لقد انتقل مفهوم النسق من الدراسات اللسانية إلى النقد الأدبي عن طريق الشكلانيين الروس الذين كان لهم الفضل في ذلك، وأفرز هذا الترحال عن منهج جديد لقراءة النص ومقاربته من خلال التركيز على النسق الداخلي متجاوزين بذلك السيّاق، باعتبار العمل الأدبي فنّ لغوي، وأنّ عنصر اللغة والشكل هي أساس بنائه الفنّي، وأنّ الإبداع يحقّق فرادته بجمال سبكه الذي يكمن في صيّاغته،

[1]–جان بياجيه : البنيوية ، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، 1985، ط4، ص 8.

[2]–المرجع نفسه، ص 13.

[3]–محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي بيروت، (د.ط)،1996، ص– ص156–157.

ولذا اهتمّوا بالجانب الشكلي على حساب المضمون، وركزوا على ما يجعل من الأدب أدبا، وهو ما أسماه جاكبسون بالأدبية.

ومن هنا كانت الانطلاقة للعناية بالنصّ الأدبي من خلال الاهتمام باللغة، كونها لا تقتصر على طابعها الإبلاغي فحسب وإنّما تشكّل معمارا فنيّا جوّانيّا للنصّ، فالأدبية إذن هي تلك الخصائص الفنية الداخلية المستقلة التي تميّز العمل الأدبي .

ويرجع الاهتمام الكبير بمفهوم النسق عند البنيويين لتحّول بؤرة اهتمامهم " عن مفهوم " الذات " أو الوعي الفردي "، من حيث هما مصدر المعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقيّة التي تنزاح فيهما الذات عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه ، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته "[1] ، فقد جاءت هذه المناهج النسقيّة لتعزل النصّ عن سيّاقه الخارجي، و تمنح سلطة المعنى للنصّ، ولا شيء خارج النصّ، وهذا ما يوحي بالنصّ المغلق المكتفي دلالة، فقد اهتمّ البنيويّون بالشكل و أهملوا المعنى ومن ثَمَّ ظهرت مقولات " موت المؤلف " التي أطلقها الناقد الفرنسي رولان بارت.

ومع البنيوية التكوينية خرج النصّ من الانغلاق والاكتفاء بالدلالة اللغويّة وإقصاء الذات إلى انفتاح النصّ وربط البنية بالذات الفاعلة و السياق الذي أنتجها ليقلّص من الطابع التجريدي للبنية، وقدّم في ذلك لوسيان غولدمانLucien Goldmann طرحا جديدا مفاده أنّ" مفهوم البنية النظيرة الذي ينظر إلى بنية النصّ الأدبي باعتبارها بنية مناظرة لبنية خارجية، هي البنية الفكرية والثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي، ومن ثَمَّ فإن وظيفة الناقد في تحليله للنصّ أن يقارن بين البنية الثقافية والبنية الأدبية النظيرة، وهكذا تنفي منطقيا استقلالية النسق الأدبي الذي يشكّل نسق النصّ "[2].

فقد تعامل لوسيان غولدمان مع النصّ الأدبي برؤية مغايرة أخرجت النصّ من الانغلاق إلى الانفتاح حينما ربط تفسير البنية اللغوية الداخليّة بالبنية الخارجيّة ، وفق ما سماه " رؤية

[1]–إديث كوزيل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ،الكويت، ط1 ،1993، ص415.
[2]–عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص181.

العالم "، فالعمل الأدبي ليس نتاجا فرديّا يعبّر فيه الكاتب عن رأيه و ينطلق من ذاته ، وإنما هو نتاج وعي الجماعة التي أسهمت في تكوين هذا العمل وفق نسق فكري معين ، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبّر عن هذا العالم، وهذا ما يوحي بأنّ هناك علاقة بين الشكل والمضمون.

وانتقل مفهوم النسق من الدراسات اللغويّة والأدبيّة إلى المجال الأنثروبولوجي على يد الباحث كلود ليفي ستراوس claude levi-Strauss من خلال دراسته المستفيضة لأبنية القرابة والأساطير، و أدّت إلى تحديد مضمون فكرة البنية على أنّها ذات طبيعة لا شعورية رمزية. فقد استعان بالقوانين التي تحدّد اللغة المنطوقة، ليصل بعون منها إلى أصل العادات والشعائر والتقاليد بل إلى الظواهر الثقافية .

وقد عرّف عالم الاجتماع الأمريكي تالكوت بارسونز Talcott Parsons النسق على أنّه " نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدّد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقرّرة ثقافيا في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[1].

إنّه نظام يضمّ مجموعة من الأفراد المتفاعلة مع بعض في علاقات وسلوكات تخضع لرصيد ثقافي مشترك ليحقّق تماسكهم وتماثلهم، فالنسق يتكون من مجموعة من الأفراد تتشكّل بينهم مجموعة من العلاقات تتحدّد هذه الأخيرة من خلال الأدوار والوظائف النابعة من عمق الثقافة التي تخصّ هذا المجتمع .و يأخذ النسق عند ميشال فوكو M . Foucaultنزعة فلسفية، ويعني " فكر قسري ...بدون ذات ومغفلا الهوية وهو موجود قبل أيّ وجود بشري، وأيّ فكر بشري ، وهو أيضا بمثابة بنية نظريّة كبرى تهيمن في كلّ عنصر على الكيفية التي يحيا بها البشر عليها ويفكّرون "[2].

وهذا التعريف مقترن بالفلسفة، والنسق في هذه الحالة يتعالى عن كونه ذاتا بشرية أو إلهية، كما أنّ له القدرة العالية والجبروت في التحكم في الأشياء والوقائع والظواهر التي تتحكّم فيه أنساقه الظاهرة

[1]- إديت كوزيل: عصر البنيوية ، ص 411.

[2]-عبد الرزاق الدواي : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ( هايدغر ، ليفي شتراوس ، ميشال فوكو ) ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1992 ، ص132.

منها أو المضمرة ، وله الأسبقية عن كلّ ظاهرة أو خطاب ثقافي كائن أو سيكون، فالنسق من خلال هذا التعريف يمتلك فعالية فوقية متعالية، وهوّ متحكِّم، تمتثل لفاعليته الأشياء والظواهر، وهو لا يمتلك هوّية ولا ذاتا، سابق لأيّ ظاهرة أو خطاب، تميّزه خاصية الثبات والاستمرار والتأثير على الأفراد والجماعات.

ممّا تقدم يتّضح أنّ النسق اختلفت مفاهيمه وتعدّدت بين اللغوي والاصطلاحي، وارتبط مفهومه بمجالات علمية، كاللسانيات، والبنيوية، وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، ممّا أعطى هذا التنوّع في الاستعمالات تنوّعا في المفاهيم فتباينت، وإن أجمعت على أنّ النسق شبكة من العلاقات والقوانين التي تربط العنا صر بعضها ببعض، ولا قيمة للعنصر إلّا بعلاقته بما عداه وأنّه يمتلك تنظيما ذاتيا وترابطا وترتيبا، ويغيّر ملامحه متأثرا بالسياقات المختلفة من اجتماعية، وثقافية، وسياسية وغيرها.

**ثانيا –مفهوم الثقافة:**

تعد الثقافة من القضايا التي لقت اهتماما من الباحثين في كافّة المجالات، وذلك لارتباطها بالإنسان مباشرة وبكيفية تفاعله داخل مجتمعه، على أساس أنّ لكلّ مجتمع ثقافة تميّزه عن غيره، وإنْ تشابهت في بعض المعالم الكبرى بحكم كونها حصيلة فكر إنساني جمعي، إلّا أنّ لكلّ ثقافة معالم وخصوصيّة تميّز طبقة عن أخرى وفردا عن آخر، والكُلّ المركب من عادات وتقاليد وأفكار ومعتقدات وسلوك، يصبح بمثابة أنظمة ثقافية توجّه الفرد وتتحكّم في ذائقته، كما تحدّد سلوكه وانتمائه للمجتمع ويصبح خاضعا لأنساقها .

و بانتقال مفهوم الثقافة من المعنى الفردي الضيق إلى المعنى الاجتماعي، ومن مجال ظهورها الأول في المجال الأنثروبولوجي إلى حقول معرفية أخرى؛ كعلم اللسانيات، وعلم النفس، والإنسانيات، والفلسفة، والاقتصاد، وغيرها زاد هذا الترحال من فضفاضة معنى المصطلح وتشعب دلالاته، وهذا ما يدفعنا لتتبّع تطوّره التاريخي ودلالته اللغوية، ثم الاصطلاحية .

## 1- مفهوم الثقافة عند الغرب:

لأجل الوقوف على مفهوم كلمة" ثقافة "، من الضروري تتبّع كيفيّة تكوّن الكلمة وتطورها الدلالي، لأنّ ذلك مرهون بتاريخها وتبعيتها للماضي، وذلك التراكم كفيل بإعطاء دلالة متغيّرة مع الوقت، زيّادة على طابعها الفضفاض لغوّيا واصطلاحيّا لارتحالها المفهومي بين حقول معرفية مختلفة ما أكسبها تعدّدا وغناء، وهو من المفاهيم الغامضة فمعناها يختلف من البنيوية إلى الأنثروبولوجيا، ولهذا تعدّدت تعاريف هذا المصطلح لغويا واصطلاحيا وتضاربت، وقد حصر ألفراد لويس كرويبر Alfred Louis Kroeber وكلايد كلاكهون Clyde Kluckhohn " ما يزيد عن 160 تعريفا في اللغة الإنجليزية في زمنهما وذلك في مجالي الاجتماع والأنثروبولوجيا "[1]، فكثرة الدراسات مع اختلاف التوجه العلمي والأيديولوجي لكل باحث أعطى هذا الكمّ من التعاريف .

تشير الدراسات إلى أن أصل كلمة ثقافة لاتيني وهو cultura، ويرجع معناه إلى الاهتمام بالأرض وزراعتها واستنباتها وتنميّة محصولاتها، وهذا ما أدلى به تيري إجلتون Terry Eagleton في كتابه " فكرة الثقافة "حيث يقول: "من حيث أصل ومعنى وتاريخ الكلمات، هي مفهوم مشتقّ من الطبيعة. ونذكر أن أحد معانيها الأصلية قديما هو "الزراعة " أو العناية بالنماء الطبيعي (...) وكلمة coulteur (سكين المحراث)وهي الكلمة القرينة لكلمة culture تعني "شفرة المحراث ". ونحن نشتقّ الكلمة للدلالة على أسمى وأرفع الأنشطة البشرية في مجالات العمل والزراعة والحراثة والحصاد "[2].

فقد ارتبط مفهوم الكلمة بالأرض خاصة وحراثتها وزراعتها، و تمثّلت في الجانب المادّي للممارسة، لارتباط الإنسان الشديد بعناصر الطبيعة وغايته في تطويعها لصالحه بمختلف الآلات، غير أنّها مع الوقت انتقلت من مفهومها المادي إلى المفهوم المجازي في القرن السادس عشر وأصبحت تعني حراثة وتهذيب الأنفس والدلالة على ثقافة الفكر في مسألة العناية بالإنسان جسما،

[1]- فؤاد السعيد: الثقافة والحضارة، مقاربة بين الفكرين الغربي والإسلامي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1 ، 2008 ، ص30.

[2]- تيري إجلتون: فكرة الثقافة، تر:شوقي جلال ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر،(د.ط)، 2012، ص 13.

ونفسا، وعقلا، عن طريق التربية والتهذيب والتكوين والتعليم، وبصفة عامة عن طريق مجموع المعارف والآداب الإنسانية المتوفرة في عصر ما، والتي تغرس وتنمّي في الإنسان صفات وخصائص محمودة مثل حسن السلوك والتصرّف والتدبير، والتذوّق الرفيع، والحسّ النقدي والقدرة على الحكم السليم.

ومع القرن الثامن عشر تمّ اعتماد الكلمة و" إدراجها في قاموس الأكاديمية الفرنسية dictionnaire de l'académie française ( نشرة 1718)وهيّ في أغلب الأحيان متبوعة بمضاف يدلّ على موضوع الفعل كأن يقال " ثقافة الفنون ، ثقافة الآداب " [1]،ومعنى ذلك أنّ هذه الكلمة ظلت مقرونة بتابع من حقول معرفية كالأدب، والفن، والعلوم الدالّة في محتواها على ممارسة فعل التثقيف، غير أنها سرعان ما تخلّصت من هذه التبعية وأصبحت تمتلك دلالاتها الخاصّة، وانتهت إلى استعمالها منفردة للتدليل على تكوين الفرد وتربيته نتيجة التراكم المعرفي .

وفي عصر الأنوار اقترن مفهوم الكلمة بالسياق الاجتماعي والأيديولوجي في تلك الفترة وأصبحت تدلّ على التقدم والتطوّر والتربيّة والعقل، ولهذا اقترنت بمفردة قريبة منها (حضارة)*، ومع مطلع القرن التاسع عشر تغيّرت المفاهيم وتحررت لفظة ثقافة من التأثير الأيديولوجي ودخلت المجال العلمي، فقد تميّز عصر النهضة بمناهضة الأفكار اللاهوتية للعصور الوسطى التي كانت عائقا أمام تطور العقل الإنساني، وتُوقِهِ إلى الحقيقة ومعرفة أصول الأشياء .

ونتيجة ذلك ظهر اتجاه يهتمّ بدراسة علم الإنسان في مراحله التطورية المختلفة وفق منهج عِلْمي جعل منه ظاهرة طبيعية قابلة للتطبيق، وكلّ تلك الأفكار التي كانت رصيدا معرفيا في بلورة علم الأنثروبولوجيا، كعلم يدرس تطور الحضارة البشرية، في إطارها العامّ وعبر التاريخ الإنساني وثقافة الشعوب وحضاراتها، من أجل المقارنة والتعرّف إلى أساليب حياة هذه الشعوب وتكوّنها بحسب مراحل تطورية معينة.

[1]– تيري إجلتون: فكرة الثقافة ، ص – ص 17-18.

*– فكلمة ثقافة كمرادف للحضارة تنتمي إلى روح عصر التنوير وعقيدته في التطور الذاتي العلماني المتقدّم والمتطوّر مرحليّا، وكانت كلمة حضارة إلى حدٍّ كبير كلمة فرنسيّة بمعنى التشذيب مع الازدهار الحضاري، فبينما تحيل كلمة " الحضارة في الفرنسية" على الحياة السياسية والاقتصادية والتقنية، نجد كلمة الثقافة الألمانية لها مدلول ديني وفنيّ وفكري. ينظر، المرجع نفسه، ص7

وكانت بذلك الثقافة مادّة غنية للأبحاث الأنثروبولوجية الثقافية التي حاولت أن تعطي إجابة موضوعية وعلمية لتنوّع المجتمعات وعاداتها وتقاليدها داخل النسق العام لهذه المجتمعات، فظهرت على أثرها مدارس عدة مع مطلع القرن التاسع عشر.

نشأت لفظة ثقافة في حقول اجتماعية ويعود الفضل للباحث الأنثروبولوجي إدوارد بورنت تايلور Edward Burnett Tylor( 1832-1917)في إعطاء أوّل تعريف في كتابه الثقافة البدائية (primitive culture ) عندما قال : " إنّ "ثقافة" ...هي هذا الكلّ المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفنّ والأخلاق و القانون والعادات وكل القدرات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في مجتمع"[1].

فكلّ الشعوب لها ثقافتها الخاصّة بها وكّل مجتمع له ما يميّزه عن الآخر، و العناصر الثقافية تشكّل فيما بينها وحدة متكاملة تحفظ توازن المجتمع و المعارف و المكتسبات التي تكوّنت بفعل التراكم المعرفي، يكتسبها الفرد داخل مجتمعه من خلال تفاعله مع الآخرين، بعيدا عن الجانب البيولوجي.

يمتاز التعريف الذي قدّمه تايلور بالشمولية لأنه اتّبع في بحثه نهج المقارنة بين ثقافات مختلف الشعوب معتمدا على العادات، والتقاليد، والسلوك، وما يحكمها من قوانين، كما قارن بين الأساطير المختلفة ليتوصّل في الأخير إلى وحدة الثقافة الإنسانية لما وجده من تشابه وتقاطع في الموروث الثقافي لكلّ الشعوب والمجتمعات، ويُعدّ تعريف تايلور للثقافة المصدر الأساسي الذي جاءت منه جميع الاشتقاقات الأخرى في ميادين معرفية مختلفة بداية بعلم الاجتماع.

شاع مفهوم الثقافة في البحوث الأنثروبولوجية، غير أنّه لم يأخذ حصّته مبكّرا من البحث الأنثروبولوجي الفرنسي، لأنّ الأمر كان مقتصرا على لفظة حضارة، وظهر في علم الاجتماع مع إميل دوركايم Emile Durkheim الذي أعطى رؤية عن كيفية إنتاج المجتمع، وتشكيله للثقافة، فهو لم يقم بتعريف الثقافة، لكنّه اعتمد في دراساته على تفسير وتحليل بعض مظاهر الحياة في المجتمعات البدائية

[1] – مجموعة من الكتاب : نظرية الثقافة، تر: علي سيد الصاوي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)،1997،ص9.

في كتابه " الأشكال البدائية للحياة الدينية"، الذي يُعتَبَر مصدرا أساسيا لتحديد الظاهرة الدينية، وركّز على كيفية إنتاج المجتمع وتشكيله للثقافة وكيفية تنظيم هذه الأخيرة عمل المجتمع، وانطلق في مفهومه للثقافة من " أنّ الأفكار الدينيّة والأخلاق والقيّم هيّ حجر الأساس في المجتمعات وهيّ العناصر البالغة الأهمية في أيّ نظام اجتماعي وليست العوامل الذاتية"[1].

يربط دوركايم بين الحياة الاجتماعية للجماعة من خلال هذه المعايير التي هي في الأخير تعبير عن ثقافة الجماعة، وتصبح بمثابة الرمز الذي ينظّم حياتها، فمجموع هذه التصوّرات الجماعية والقيّم، والمعتقدات هي التي تتحكّم في الفرد، وتحدّد نمط معيشته وتصرّفاته، وتكون بمثابة الوعي الجمعي ؛هذا الأخير الذي " يتشكّل من التمثّلات الجماعيّة والمثُل والقيم والمشاعر المشتركة بين كل أفراد ذلك المجتمع، هذا الوعي الجمعي يسبق الفرد ويُفرَض عليه، وهو بالنسبة إليه خارجي ومتعال "[2]، فالوعي الجمعي هو بمثابة قوّة جبرية تفرض سلطتها على الفرد من خلال انساق معيّنة وهو الذي يحقّق وحدة وتماسك المجتمع .

لقد شهد البحث الأنثروبولوجي قفزة علمية مع الباحث الألماني فرانز بواز F.boasفي تعريفه للثقافة بأنها :" (كلّ )متناسق تتداخل أجزاؤه تداخلا وثيقا، ولكن من الممكن أن نتعرّف فيه على شكل بنائي معيّن، أي أن نتعرّف فيه على عناصر مختلفة هي التي تكوّن الكلّ "[3]،وهنا نقف على أنّ الثقافة هيّ وحدة متكاملة من عناصر أساسية مثل العادات والتقاليد والمعتقد، في حين نجد داخل هذا البناء ثقافة فرعية أخرى متواجدة داخل هذا الكلّ، لكنّها تحمل سمات تخصّها وتميّزها عن ثقافة أخرى .

ويعرّف رالفلينتون Ralph Linton الثقافة على أنّها "كلّ متناسق من السلوك المتعلَّم ونتائج هذا السلوك، وأنّ العناصر المكوّنة لهذا الكلّ تكون مشتركة بين أفراد المجتمع الواحد وتنتقل بواسطتهم

[1]– دافيد إنغليز وجون هيولسون: مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السيّاسات، الدوحة، قطر، ط1، 2013،ص 56.

[2]–دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، تر: منير سعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ، ط1، 2007، ص48.

[3]–مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، ، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص 30.

من جيل إلى جيل آخر ويتضمّن السلوك المتعلَّم هنا كلّ ما يقوم به الفرد من أفعال سواء كانت ظاهرة أو باطنة"[1].

فالثقافة عند رالف تُعدُّ كُلاّ متجانسا، يمثّل المعتقدات والعادات والتقاليد والقيم، والتي تكون بمثابة معايير يتمّ من خلالها معرفة سلوك الشخص الذي ينتمي إليها. فهي مجموعة من الثقافة الفرعية المتواجدة داخل الثقافة الرئيسية لمجتمع ما، وهي فرع من الأصل لكنّها تحمل سيماته الخاصّة التي تميّزها عن ثقافة أخرى، وتكتسب خصوصيتها من المجتمع الذي تستوعب خواصّه فتعمل على تحديد نظام هذا المجتمع في ظلّ أعرافه، ومن ذاك تصبح لها الفاعلية والقدرة على السيطرة، وهي تتحكّم في سلوك أفراد معيّنين دون غيرهم، لأنّ كلّ مجتمع لديه أنماط من الخصوصيات الثقافية هي التي تعكس اختلاف هذه الفئات عن بعضها، وهذه الخصوصيّة تدخل ضمن مهارات هذه الفئة، وتصبح بمثابة ثقافة فرعيّة تميّز أفراد الجماعة الواحدة وتنتقل من جيل إلى آخر .

كما أنّها بالنسبة إليه " تضمّ كلّ مظاهر العادات الاجتماعية في جماعة ما، وكلّ ردود أفعال الفرد المتأثرة بعادات المجموعة التي يعيش فيها، وكّل منتجات الأنشطة الإنسانية التي تتحدّد بتلك العادات"[2]

انطلق رالف في تعريفه للثقافة من كون كلّ جماعة لها خصوصيّاتها الثقافيّة لا العرقيّة التي تميّز شعبا عن آخر، فالثقافة عنده ترتبط بالعادات الاجتماعية وما ينتج عنها إثر التفاعل الفردي داخلها، فلا يوجد اختلاف بيولوجي بين الإنسان البدائي والمتحضر، فالأمر يقتصر على التنوّع والاختلاف الثقافي الذي يكتسبه الفرد المنتمي لهذه المجموعة، إضافة إلى أنّها تشمل الجانب المادي المتمثّل في المنتجات والوسائل، وتتمثّل نظريّة رالف الجوهرية في أنّ الثقافة هيّ التي تشكّلنا وليس البيولوجيا.

ومن جهة أخرى عرّف برونيسلاف مالينوفسكي Bronisław Malinowski الثقافة بقوله: "هي ذلك الكلّ المتكامل الذي يتكون من الخصائص البنائيّة لمختلف المجموعات الاجتماعية

[1]– الخنساء التومي: "دور الثقافة الجماهرية في تشكيل هوية الشباب الجامعي جامعة محمد خيضر بسكرة أنموذجا"، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ،جامعة بسكرة، 2016 ،ص59.

[2] – عبد الرحمان عبد الدايم :النسق الثقافي في الكناية ، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة مولود معمري تيزي وزو،2011،ص10.

من الأفكار الإنسانية والمعتقدات والأعراف والحِرَف والأدوات"[1]، فهوّ يجدها وحدة متكاملة من عناصر مختلفة كالأفكار، والمعتقدات التي تخصّ جماعة معيّنة وتشكّل بنيتها التكوينية وتحقق لها تناسقا يُبقي على توازنها، كما تتمثّل في جانبها المادي من الحرِف والأدوات التي تخصّها .

ومع مدرسة الثقافة والشخصية برز التيار النفسي ومنه تنطلق روث بنديكت Roth benidect من فكرة مفادها أنّ لكلّ ثقافة شخصيتها الجمعية الخاصّة، تفرض وجودها على الأفراد الذين نشؤوا في هذه الثقافة وتعرف روث بنديكت الثقافة بأنها" ذلك الكل المركّب الذي يشمل العادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع"[2]، فالثقافة عند روث بنديكت هي ما يكتسبه الفرد من عادات وتقاليد داخل المجتمع باعتباره فردا منه.

كما ترتبط شخصية الفرد بمجتمعه فـ" تاريخ الفرد أوّلا وقبل كلّ شيء. له تكيّف مع الأنماط والمعايير المتوارثة تقليديا في مجتمعه. ومنذ لحظة ميلاده تشكّل الأعراف التي يولد في ظلّها، خبرته وسلوكه وبحلول الوقت الذي يستطيع فيه التكلّم قد يكون غدا المخلوق الصغير بثقافته وبحلول الوقت الذي يصير فيه كبيرا وقادرا على المشاركة في أنشطتها . فإنّ عاداتها تصبح عاداته ومعتقداتها معتقداته، ومستحيلاتها مستحيلاته"[3]، إذ ترى بنديكت أنّ شخصيّة الفرد تتشكّل من خلال ما يتعلّمه، وما يكتسبه وهذا المخزون الثقافي هو الذي يشكّل شخصيته، وتصبح هذه الثقافة في لحظة معيّنة هي التي تحدّد تصرّفاته و تشارك في بناء الشخصية على نمطها.

و حسب ما قاله مؤلف كتاب مفهوم الثقافة الاجتماعية " كل ثقافة تتميّز، بالنسبة إليها،بما تسميه "pattern" ،أي بهيئة معيّنة، بأسلوب ما ، بنوع من النموذج إذا جاز القول"[4]، لهذا فكل ثقافة لها نموذج خاصّ بها يميّزها ويحدّد هيئتها .

أمّا عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي – ستروس Claude Lévi-Strauss فيعرّف الثقافة كالتالي : "يمكن اعتبار كلّ ثقافة مجموعة أنساق رمزية تتصدّرها اللغة و قواعد التزاوج والعلاقات

---

[1]–عبد الرحمان عبد الدايم :النسق الثقافي في الكناية ، ص10.

[2]– المرجع نفسه،ص9.

[3]–آدم كوبر: الثقافة التفسير الأنثروبولوجي، عالم المعرفة، تر: تراجي فتحي، الكويت ،(د.ط)، 2008 ،ص 80.

[4]– دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص63 .

الاقتصادية والفن والعلم والدين "[1]، فالثقافة هي مجموعة من الرموز مثل اللغة والقواعد و القوانين التي تضبط الزواج بين الأفراد والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم، واعتمد ليفي ستروس في دراسته على الأسطورة، والقرابة، واللغة للبحث باعتبارها رموزا ثقافية مكّنته من الوقوف على حقيقة مفادها أنّ الثقافة البدائية هيّ أصل الثقافات، وما تفرع عنها هي نماذج معدودة ومتشابهة للثقافة الأمّ.

ومما سبق التطرق إليه نلاحظ أنّ مفاهيم الثقافة تنوعت في المنظور الغربي، وهذا ما يجعلنا نفتح نافذة على مفهوم هذا المصطلح في الحقول النقدية العربية، ومقاربتها للوقوف على دلالتها أكثر، ومدى تماسّهما مع بعض.

## 2- مفهوم الثقافة عند العرب :

ارتحل مفهوم الثقافة كغيره من بعض المفاهيم من محاضنه الغربية إلى الحقول المعرفية العربية نتيجة الانفتاح الثقافي بين الشرق والغرب، وما رافقه من حركة ترجمة فتحت الآفاق لظهور مصطلحات جديدة لها جذور في المعاجم والقواميس العربية ، وأخذت لها تسميات مغايرة، وقد تكون حداثية بحكم منشئها الغربي ولهذا يعاني المصطلح حالة من التغريب بمجرد نقله من لغته الأصليّة ومحيطه إلى حقول دلاليّة أخرى، حيث ينفتح على معانٍ متعدّدة تكسبه نوعا من الضبابية واللاتحديد ، ويدخل بذلك في فوضى التعتيم، وفي هذا الطرح يتساءل مالك بن نبي في كتابه – مشكلة الثقافة:- من أين جاءت كلمة ثقافة ومنذ متى استخدمت في اللغة العربية ؟

وهذا التساؤل يضعنا أمام حقيقة مفادها أنّ هذه اللفظة بمفهومها الاصطلاحي غربية المنبت والدلالة وإن كان لها جذور في اللغة العربية، فمعناها يختلف حسب ورودها وتدلّ على معان مختلفة بعيدة عن الاشتقاق الأصلي للكلمة، وهذا ما جعل ثلّة من الباحثين يحفرون في بطون المعاجم العربية والقواميس سعيا للوقوف على دلالتها ومقاربتها بالمعنى الأصلي لها.

فقد وردت لفظة الثقافة في القرآن الكريم بمعنى الظفر بالشيء والتفتيش والتنقيب عنه ، فقد جاء في سورة الممتحنة " إِنْ يَّثْقَفُوكُمْ يَكُونُواْ لَكُمْ أَعْدَآءً وَيَبْسُطُوٓاْ إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُم بِالسُّوٓءِ وَوَدُّواْ لَوْ تَكْفُرُونَ "الممتحنة الآية 2 " ما يدل على قوة الإدراك ، وكذلك وردت في سورة الأنفال

[1]- دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، ص78 .

في قوله تعالى" فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ "سورة الأنفال الآية 58 وجاء في تفسير الآية: " ومعنى " تثقفنّهم " : تأسرهم وتجعلهم في ثقاف، أو تلقاهم بحال ضعف تقدر عليهم فيها وتغلبهم"[1]، وفي كلا الموضعين جاءت الكلمة في سياق الحرب و القتال لأجل النصر والظفر بالشيء،" والعلّة في ذلك أن الموقف يتطلب النباهة والحذاقة، أي العمل باستراتيجيات هجومية وبتكتيكات دفاعية، لدرء المخاطر والفوز على الخصم. وهي بالتالي ليست حربية بالمعنى الحصري بل كفاحية بالمعنى العامّ "[2]، فالحرب تتطلب مجهودات جسدية وبالمقابل فكرية تتطلب النباهة وحسن التخطيط لأجل كسب المعارك ، وهذا يتطلب قدرات فكرية وذكاء.

أمّا في المعاجم العربية فإن أصل الكلمة (ث ق ف) توزعت بين الحذق والفطنة والإدراك وحسن التعلم ، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور " ثقف الشيء ثقفا وثقافة وثقوفه : حذقه "[3] وغير بعيد عن هذا المعنى الذي يصبّ في الحذق والذكاء جاء في القاموس المحيط في مادة ثقف ": ثَقُفَ : كَكَرُمَ و فَرِحَ، ثَقْفًا وثَقَفًا و ثقافة : صار حاذقا و فطنا وكذلك ثقفه تثقيفا : سوَّاه . وثاقفه فثقفه، كنصره: غالبه فغالبه في الحذق "[4].وبالإضافة إلى الحذق والفطنة ارتبط بفعل تسوية الشيء وتقويمه من الاعوجاج، كما تدل على المجابهة والمغالبة والانتصار نتيجة قدرات فكرية وذكاء .

وورد في كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي في باب (الثاء) ...والثِّقَافُ : حديدة تسوى بها الرماح ونحوها ، والعدد أثقفة وجمعه ثُقُفٌ. والثقف مصدر الثقافة وفعله ثَقِفَ إذا لَزِمَ ، وثقفت الشيء وهو سرعة تعلّمه. و قلب ثَقْفٌ أي سريع التعلم والتّفهّم "[5]، فدلّ على فعل تسويّة الشيء أو تقويم الأسلحة الحربية التي أصابها اعوجاج ،كما اقترن المعنى بسرعة التعلم والبديهة والفهم .

---

[1]–أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ، تح : الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة،ج10، ط1، 2006، ص48.

[2]– محمد شوقي الزين :الثقاف في الأزمنة العجاف ، فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب دار الأوطان، ط1، 2014 ، ص60.

[3]– ابن منظور : لسان العرب ، ج9 ، مادة (ثقف) ، ص19.

[4]– مجد الدين بن محمد بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس المحيط، دار الحديث، تح: أنس مجمد الشامي، القاهرة، حرف الثاء، 2008، ص218.

[5]–الخليل بن احمد الفراهيدي : كتاب العين ، ج1، باب الثاء، ص 204.

وبهذا نجد لفظة ثقافة في الموروث العربي سواء الديني أو اللغوي حاملة لمعانٍ متعددة تعكس مفاهيم مختلفة بين الظفر بالشيء، وإدراكه وأخذه، والحذق والكياسة، والفطنة والتسوية والتقويم والتربية، وسرعة أخذ العلم و ملكات المعرفة وهذا يقارب نظيره في المفهوم الغربي الذي يوحي بالقدرات الذهنية والسلوكية، وما يميّز الشخص من ذكاء وفطنة وبداهة وقدرة على التعلّم والأخذ بالشيء.

رغم ما رافق المجتمع العربي من تحضّر وتمدّن كشف عن ممارسات ثقافية مختلفة، من سلوك ومعارف و تعلم وتهذيب وغيرها، تعبّر جميعها عن سلوك حضاري وثقافي إلا أنّ ذلك لم يفرز معنى اصطلاحيا لكلمة ثقافة تتفرّد به، وهذا ما يبيّنه مالك بن نبي بقوله:" لا نجد الكلمة مستعملة في العصر الأموي والعباسي، إذ لا أثر لها في اللغة الأدبية أو اللغة الرسمية والإدارية لذلك العصر، فتاريخ هذه الحقبة لم يرو وجود لائحة إدارية خاصة بمنظمة معينة، أو عمل من الأعمال يتّصف بالثقافة "[1]،فرغم التطور الذي شهده العصر الإسلامي بفرعيه الأموي والعباسي، إلّا أنّ ذلك لم يفرز معنى واضحا لكلمة ثقافة ويتجسّد فعليا من خلال اللغة بشقّيها الأدبي أو المؤسّساتي، ولم تظهر في تلك الفترة أعمال تعبّر في فحواها عن فعل الثقافة بشكل محض.

ويعود مالك بن نبي و يقرّ بوجود ها في موضع آخر و يقارب معناها في مقدمة ابن خلدون بقوله:" ولعلّ ابن خلدون كان يعني بما أطلق عليه (الملَكة) ما تدل عليه لفظة (ثقافة) ممتزجة بالموهبة، فقد ذكر أنّ نوع المحفوظ يقرّر اتجاه صاحبه في الأدب والعلم : فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر، وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والتراسل، والعلمية بمخالطة العلوم والإدراكات والأبحاث والأنظار والفقهيّة بمخالطة الفقه "[2]. وهذا يدلّ على الملكة والموهبة حيث تتشكّل هذه الموهبة من خلال الدربة والممارسة في مجالات مختلفة، فهي تنم عن القدرات الفكرية في حين غابت لفظة ثقافة .

ويشير زكي الميلاد تثمينا لما قاله مالك بن نبي إلى أنّ "الثقافة كمقولة كانت حاضرة عند ابن خلدون (1332-1406م)بالصيغ المختلفة التالية :"الثَّقافة "(بفتح الثاء )للدلالة على النباهة في اختلافها عن الفظاظة؛ "الثِّقافة "(بكسر الثاء)للدلالة على الشدة والشوكة ؛"الثِّقاف "للدلالة على

[1] – مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ص11.

[2] – المرجع نفسه ، ص11.

مجموعة من القيم الذهنية والفكرية واللغوية في الكسب والتعلّم ؛وأيضا على الدراية والخبرة في القيام ببعض المهامّ أو الوظائف مثل الملاحة"[1]،فجاءت دالّة على الفطنة والنباهة والقدرة على التعلّم، "لكن هذه الاستعمالات المختلفة للجذر "ث ق ف "ظلت عند ابن خلدون في حدود التداول اللغوي ولم ترق إلى مصاف التصوّر المفهومي "[2]، حيث يجد أنها اقتصرت على المعنى اللغوي وكانت بعيدة عن التصور المفهومي الذي عبرت عنه .

إلّا أنّ محمّد شوقي الزين يوجّه انتقادا لما جاء به زكي الميلاد حين يقول عنه : " ولأن توقّف ... على تحديد المدلولات للجذر اللغوي كما استعملها ابن خلدون: الحذق، المهارة ، التهذيب، الظفر، التعديل، التقويم؛ ولم ير فيها سوى استعمالات لغوية بحتة لا تقول حدّ الثقافة، فإني أختلف معه من كون ابن خلدون أصاب اللب وهو أنّ الثقافة هيّ بالفعل الحذاقة في اللسان العربي ... أقصد أن جوهر الثقافة هو هذه المهارة والموهبة في التفاني في صناعة الشيء ...أيّا كانت ميادين اللعبة أو أقاليم الكفاءة... وهوّ ما تبدّى لنا مع المقولة في سياقها اللاتيني والإغريقي" [3] .

فهذه الصيّغ الواردة لمفردة الثقافة تتراوح بين المفاهيم المختلفة الدالة على النباهة والقوة زيادة على دلالتها على الجانب الذهني الدال على الأفكار والرؤى، زيادة على ربطها بالجانب المادي في كونها امتلاك الخبرة في ممارسة بعض الأعمال اليدوية،وهوّ هنا اقتفى أثر الحضارة الألمانية وهذا ما انتصر لهنصر محمد عارف في دراسته.

وتغيرت دلالة هذه الكلمة أكثر وقاربت المعنى الأصلي لكلمة ثقافة بمعناها الأصلي culture مع سلامة موسى و ذلك في بداية العشرينيات من القرن المنصرم وهو يقول في ذلك : "كنت أول من أفشى لفظة الثقافة في الأدب العربي الحديث، ولم أكن أنا الذي سكّها بنفسه فإني أنتحلتها من ابن خلدون، إذ وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظ كلتور في الأدب الأوروبي . والثقافة هي المعارف والعلوم و الآداب والفنون التي يتعلّمها الناس ويتثقّفون بها وقد تحتويها الكتب ومع ذلك هي خاصة

[1]–محمد شوقي الزين :الثقاف في الأزمنة العجاف ، ص–ص 61–62.

[2]– المرجع نفسه، ص 62.

[3]– المرجع نفسه ، ص نفسها.

بالذهن أما الحضارة فمادّة محسوسة في آلة تخترع وبناء يقام ونظام حكم يمارس، ودين له شعائر ومناسك وعادات ومؤسّسات، فالحضارة ماديّة وأمّا الثقافة فذهنية"[1].

فقد استند سلامة موسى إلى ما جاء به ابن خلدون من مفاهيم تدلّ في معانيها، على الملكة والحذق والمهارة وما يظهر براعة الإنسان في سرعة الكسب والتعلم والآداب واللياقة، وكذا الجانب المادي من صنائع وابتكارات، وهذا لا يختلف عمّا جاء في التصور الغربي في عصر الأنوار.

فهذا القول يفنّد الآراء التي تقول أنّ هذه الاستعمالات المختلفة للجذر ظلت عند ابن خلدون في حدود التداول اللغوي ولم ترتق إلى مصافّ التصوّر المفهومي بالإيجاب، على أنّ الكلمة تحمل المعنى ذاته عند ابن خلدون والتي تدلّ في مجملها على تلك المعارف والعلوم والآداب التي يستعملها الناس وهي ذهنيّة صرفة، متأثرا في ذلك بالمدرسة الألمانية التي تربط الثقافة بالجانب الذهني في حين تتمثّل الحضارة في الجانب المادي .

ويعرفها مالك بن نبي بأنّها "مجموعة الصفات الخلقية، والقيّم الاجتماعية التي يتلقاها الفرد منذ ولادته كرأسمال أوّلي في الوسط الذي ولد فيه، والثقافة على هذا هي المحيط الذي يشكل فيه الفرد طباعه وشخصيته"[2].

فقد حدّد الثقافة في الجزء الأول من التعريف بأنّها مجموعة الصفات الأخلاقيّة والقيّم الاجتماعيّة التي يتلقّاها الفرد منذ ولادته وتصبح بذلك بمثابة رأس المال الأوّليّ، أو المخزون الذي يعتمد عليه الفرد في انطلاقته الذي يمكنّه من التفاعل في الوسط والتأقلم معه، في حين حدّدها في الجزء الثاني بأنها المحيط الذي يشكّل فيه الفرد طباعه وشخصيته، كما توحي كلمة "أوّلي" بأنّ هناك ما يوحي بتغيّر هذه الثقافة وتطوّرها مع الوقت حينما يتمّ اكتساب أشياء جديدة مع الوقت.

والثقافة عند مالك ابن نبي نظريّة في السلوك أكثر منها نظرية في المعرفة، حيث يقول في ذلك : " ومن ثَمّ فالثقافة ليست مجرّد علم يتعلّمه الفرد في المدرسة ويطالعه في الكتب، أيّ بمعنى أنّها ذات

[1] – نصر محمد عارف : الحضارة ، الثقافة ، المدنيّة دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم ، عمان ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط2، 1994 ، ص27.

[2] – مالك بن نبي : شروط النهضة، تر : عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا، (د.ط) ، (د.ت ) ، ص 83.

مضمون معرفي صرف، بحيث تصبح تساوي النتاج التعليمي أو التخصّص في ميدان من ميادين المعرفة، وإنّما هي جوّ عامّ من الأذواق والعادات والقيّم التي تؤثر في تكوين الشخصية وتحديد دوافع الفرد وانفعالاته وعلاقاته بالأفراد الآخرين والأشياء"[1].

فتتجاوز الثقافة في نظرية مالك بن نبي فرادة الطابع العلمي وما يتحصّل عليه الفرد من معارف مختلفة من ميادين علميّة شتى، إلى أن تصبح أيضا كل ما يكتسبه الفرد من عادات، وتقاليد، وقيّم تحدّد شخصيته في مجتمعه و تعامله مع الآخرين ، و تحتاج في بناءها إلى عناصر أساسية وجوهرية تدخل في تكوينها وتشكّل معا تركيبا متجانسا يمتلك فعالية في التأثير والتغيير؛ تغيير الوضع القائم بالتخلّي عن الأفكار القديمة ومواكبة التحضّر من خلال أفكار جديدة لأجل نهضة عربية إسلامية، وهذه العناصر هي:

- التوجيه الأخلاقي .
- التوجيه الجمالي.
- المنطق العملي.
- التوجيه الفنّي.

وهنا يحاول مالك بن نبي تجسيد الثقافة كفعل وممارسة وتطبيق، أساسها الأخلاق المستمدّة من التعاليم الدينية التي يتشكّل عليها الفرد، وينفطر على قيّمها وتكون في طابعها الاجتماعي الذي يحقّق التماسك في المجتمع، ثم الجانب الجمالي الذي تنطلق منه الذات في المجتمع من الصوّر المحسوسة الموجودة في المحيط الاجتماعي و تكون موردا لأفكاره، فيبدع أعمالا فنيّة راقية تعكس في جمال تصرفاته وسلوكه وعمله منتجا بذلك لثقافة قيّمة، ومن خلال التطبيق العملي والمنطقي لما توفّر من رصيد معرفي ومادي بطرق علمية ومنهجية متقنة، ويتّصل ذلك بمختلف النشاطات التي يمارسها الأفراد ويكون بمثابة وسيلة بالنسبة للفرد لتحقيق غايته وفي المقابل تكون وسيلة للمحافظة على كيان المجتمع واستمراره.

[1]– مالك بن نبي: تأملات ، تر: عمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، (د.ط)، 1986،ص143.

ومع التثاقف والأخذ من المناهج النقديّة الغربية في تطبيقها على النصوص وقراءتها وتأويلها أصبح للثقافة معنى مغاير، وتنوعت تعاريفها ونظّر لها الباحثون من منطلق فكري جديد حيث عرفها إدوارد سعيد بقوله : " فكرة الثقافة تحمل تناقضا وجدانيا عميقا، والمرء يجب أن يشعر بهذا التناقض الوجداني إزاءها... فإنّ الثقافة قد استخدمت بشكل جوهريّ، لا كشرط للتعاون والجماعية أو الاشتراك، ولكن كشرط للاستبعاد بالأحرى "[1]، فالثقافة من منظور إدوارد سعيد لم تستعمل في طابعها التعاوني والاشتراكي لبناء مجتمعات متآلفة، لكنها وظفت كآلية للهيمنة والاستعباد، وتطويع الشعوب.

وهذا ما نجده عند الغذّامي الذي استند في تعريفه على ما قال به كليفورد جيرتز Clifford Geertz، فيعرف الثقافة بأنها " ليست مجرد حزمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات ... ومهمتها هي التحكّم بالسلوك "[2] .

فالثقافة عند الغذّامي تتجاوز الطابع المحسوس والممارس كونها تلك العادات، والتقاليد، وأنماط السلوك، إلى حيث تصبح تلك الآليات والاستراتيجيات من خطط وتعليمات، و تكون بمثابة وسيلة هيمنة تتحكّم في توجيه سلوك الأفراد والجماعات، مع قابلية هذه الأخيرة لذلك من حيث استسلامها الكلي لنمط معين، وهكذا ظهرت تعاريف متنوعة لمصطلح ثقافة خرجت فيه من طابعها الحديث إلى مفهوم ما بعد حداثي، وظهرت أنواعا للثقافة و انقسمت إلى ثقافة عليا* وأخرى ثقافة سفلى** أي ثقافة النخبة وثقافة الهامش .

يظهر الحفر في لفظة ثقافة من المنظور الغربي على أنّها ارتبطت بالجانب المادي حين اقترنت بالأرض ووسائل الزراعة والحرث، ثم انتقلت من المفهوم المادي إلى المفهوم المجازي وأصبحت تعني حراثة وتهذيب الأنفس، عن طريق التربية والتهذيب والتكوين والتعليم، ثم ارتبطت بحقول معرفية

---

[1]– جماعة من الأكاديميين : العين الثالثة – تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي ، دار ميم للنشر، ط1 ، 2018، ص12.

[2] – عبد الله الغذّامي : النقد الثقافي ( قراءة في الأنساق الثقافية),المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 2000 ،ص74.

*–تسمى بالثقافة الراقيّة وتتمثل في الموسيقى الكلاسيكية ،ورقص الباليه ،والشعر ،والروايات الأدبية الجادة.

**– تتمثل الثقافة السفلى في الثقافة الشعبية وهي الألعاب الرياضية، والتلفزيون، والأفلام السينمائية، والموسيقى الشعبية .

كالأدب، والفن، والعلوم الدالة في محتواها على ممارسة فعل التثقيف، وانتهت إلى استعمالها منفردة للتدليل على تكوين الفرد وتربيته نتيجة التراكم المعرفي. وبعدها دخلت المجال العلمي، بداية من حقول اجتماعية ثم أنثروبولوجية، لتصبح الرمز الذي ينظّم حياة الجماعة، فمجموع هذه التصورات الجماعية والقيّم والمعتقدات هيّ التي تتحكّم في الفرد وتحدّد نمط معيشته وتصرفاته .

أمّا من المنظور العربي فقد وردت كلمة "ثقافة "لغويا في جانبها المادي الذي اقترن بآلة تقويم، وارتبطت معانيهابما يتلاءم مع أحوال العرب في حياتهم المتّسمة بطابع البداوة، وفي أحوالهم التي تغلب عليها الغارات والحروب، ومع تغيّر أحوال العرب وغلبة الطابع الحضاري واستقرارهم في المدينة، ظهرت معان أخرى لهذه الكلمة واستخدمت الثقافة في بعض معانيها المعنوية، لتدل على جانب من التقدم التربوي والفكري، فارتبطت بالتربية والتعليم والتهذيب، وظلت مقترنة بهذا الجانب، وتمثلت في القيّم الاجتماعية والعادات والتقاليد.

ونصل للقول بأن الثقافة هيّ الكلّ المركب من العادات والتقاليد والمعتقدات والصفات الأخلاقية، والقيّم، والسلوك التي تميّز فرد عن آخر داخل مجتمعه، كما تميّز مجتمع عن غيره وهذه الثقافة تخصّ الإنسان وحده، يكتسبها الفرد داخل مجتمعه من خلال تأثّره وتأثيره في الآخرين وتتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل، و الثقافة التي يتلقّاها الفرد منذ ولادته ويتأثر بها في تفاعله مع الآخرين في الوسط الذي يعيش فيه، وتصبح مع الوقت مؤثّرا لا شعوريا في توجيه الأفكار، وينعكس أثرها في الأعمال الفنية، و النصوص الأدبية، هذه الأخيرة التي لا تنفصل عن السياقات الثقافية والاشتراطات الاجتماعية التي أنتجتها حين تكون حمّالة لمختلف أنساقها.

**ثالثا –مفهوم النسق الثقافي:**

ارتبطت قراءة النص وتحليل معناه بسلطة مناهج تربطه ببنيته الداخلية، متجاهلة السياقات التي شكّلت هذه البنية، لكن هذا الانغلاق دفع النقّاد إلى تقصّي عوالم النصّ والبحث عن إمكانيّة تفجير دلالاته أكثر، فجاءت حتمية و ضرورة ربطه بسياقه الخارجي؛ الاجتماعي، والسياسي، والثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية التي حرّرت النصّ من ذلك الانغلاق لتطرح إشكال ما وراء النصّ .

ونتيجة تحوّلات كبيرة، وسياقات مرتبطة بتطور الفكر الغربي التي شملت مختلف العلوم، والمعارف و منها المعارف الإنسانية وبخاصة الفلسفة، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وغيرها، وُلِد ما يمكن اعتباره فكرا نقديا افرز نظريات حديثة في القراءة، منها القراءة الثقافية التي تَميّز بها النقد الثقافي.

**1-النقد الثقافي وعلاقته بالدراسات الثقافية :**

يعود ظهور النقد الثقافي إلى القرن الثامن عشر، لكن البوادر الحقيقية كانت مع " مقالة شهيرة للمفكّر الألماني اليهودي تيودور أدورنو Theodor W. Adorno، تعود إلى 1949 عنوانها " النقد الثقافي والمجتمع" والمقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثقافة السائدة في القرن التاسع عشر بوصفه نقدا بورجوازيا يمثل مسلّمات الثقافة السائدة"[1]، حيث ينتقد أدورنو هذا النقد الذي يوجّه سهامه نحو الممارسات السياسية الخاطئة في داخل الثقافة السائدة، ويعدّه نقدا بورجوازيّا، يخدم الطبقة المسيطرة التي تمتلك وسائل الهيمنة لتمرير وترسيخ ثقافتها .

فقد كان " نقد أدورنو الذي شاركه فيه عديد من المفكّرين والنقّاد ذوي الانتماء اليهودي في المقام الأول على الثقافة الغربية في ألمانيا بوجه خاصّ، بوصفها متسامحة مع النزوع التآمري ضدّ الأقليّات، وذوي الاتجاهات الثقافية المختلفة من جماعات وأفراد، و في مفتتح مقالته يشير أدورنو إلى توجّه النقد الثقافي إلى نقد الحضارة الغربية"[2]، فقد وجّه سهام النقد إلى الثقافة الغربية في عمومها، وإن خصّبه الحضارة الألمانية لأنّها متسامحة مع النزعات التآمرية ضدّ الأقليات، وضدّ أصحاب الثقافات المختلفة منطلقا مما عاناه اليهود من إبادة في المجتمع الألماني .

ومن جانب آخر تعدّ الدراسة التي قدّمها " يورغن هابرماس Jürgen Habermas في مدرسة فرانكفورت في النصف الأوّل من القرن العشرين في كتاب بعنوان " المحافظون الجدد : النقد الثقافي والحوار التاريخي" ذلك أنّ هابرماس لم يعن بتعريف المفهوم واكتفى بدلالة شائعة كتلك التي تضمّنتها مقالة أدورنو، كما أنّ من الأعمال التي تتكئ على دلالة عامّة وغير محدّدة للنقد الثقافي دراسة مهمة

[1]- ميجان الرويلي و سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي ( إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002 ، ص 307.

[2]- المرجع نفسه ، ص نفسها.

للمؤرخ هايدن وايت Hayden Whiteبعنوان : " بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي (1978) " يشير فيه إلى أنّ الخطابات الموظفّة في العلوم الإنسانيّة تقوم على بلاغيّات لا تختلف كثيرا عمّا يعتمد عليه الأدب. وواضح أنّه اعتبر تحليله لذلك التداخل الخطابي نوعا من النقد الثقافي"[1]، فهذه الأعمال المقدمة كانت تكملة لما قاله "أدورنو" دون إعطاء مفهوم أو صياغة للنقد الثقافي، وحسب المفهوم فالنقد الثقافي في بلاغته وتحليلاته لا يختلف عمّا تقوم به المناهج الأدبية .

وقد بدأت معالم النقد الثقافي تتّضح أكثر، ويتبلور مفهومه وتُصاغ قواعده عل يد فنسنت. ب. ليتش Vincent. B. Leitch الذي كان أوّل المنظرين في كتابه النقد الأدبي الأمريكي 1988 ليستوعب بهذا المصطلح متغّيرات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية و" تتمثل مهمّته الأساسية في تمكين النقد المعاصر من الخروج من قوقعة الشكلانية و النقد الشكلاني الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، ومن هذا حتى يتمكن من تناول مختلف أوجه الثقافة ولاسيما التي أهملها النقد الأدبي "[2]، أي أنّ النقد الثقافي جاء متماشيا مع المتغيرات وتجاوز الأدب المؤسساتي وخاض في تجربة نقديّة جديدة انفتح مجالها على فنون أخرى غالبا ما كانت خارج العملية النقدية وهيّ الثقافة الهامشيّة.

ولقد بنى النقد الثقافي صرحه على مرتكزات عديد ة منها؛ الدراسات الثقافيّة والتاريخانية الجديدة* ( New historicisim)، وما بعد الكولونيالية والنقد النسوي، وكانت هذه المشارب المحضن الأمّ للخلفيات المعرفيّة له ،وبذلك فتح النقد الثقافي آليّاته على ما وراء النصّ مكتشفا السيّاقات المختلفة التي شكّلت بُناه .

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، ص 307.

[2]- عبد الله الغذامي : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 31.

*- ظهر هذا المصطلح مع ستيفن غرين بلات ( Stiven Green blat)، حيث يقول الغذامي" في عام 1980 طرح قرين بلات مصطلح ( الجماليات الثقافية ) ولكنّه بعد عامين أخذ يستخدم مصطلح التاريخانية الجديدة ثم يعود في عام 1988 إلى مصطلحه الأول. كلّ ذلك في غمار همّه بقراءة خطاب النهضة " ينظر ،عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية، ص 50.

من المتفق عليه بين الباحثين أنّ للدراسات الثقافية أثرها البالغ في تأسيس مفاهيم النقد الثقافي، و كانت بداية ذلك من أرضيّة فلسفيّة لمدرسة فرانكفورت، وما تمثّله ممثلوها من توجّه نقدي، يرمي لرصد مختلف الأعراض المرضيّة التي عرفتها الحضارة الغربيّة الرأسماليّة على كلّ المستويات، والبرهنة على " عقلانية المشروع الثقافي الغربي في جوانبه الثلاثة (كنتاج نظري علمي، وكنظم اجتماعية تاريخيّة ، وكنسق قيمي سلوكي، تؤلّف كلّها إيديولوجية شمولية تهدف إلى تبرير التسلّط وجعله عقيدة " [1].

فالنزعة العقلانية العلمية التي كان هدفها خدمة الإنسان لأجل تطوّره و حرّيته، أصبحت مع الوقت العامل الأساسي في عبوديته وتحويله إلى آلة هدفه مادي صرف، و ذابت فيه الذات ورافقه الإحساس بالاغتراب والتشيؤ. وقد تحوّلت العلاقات الإنسانية إلى روابط منفعة.

وأصبح ما تنتجه الطبقة البورجوازية من سلع يخلو من الجانب الفني الجمالي، بل تحوّل إلى وسيلة أيديولوجية وأداة للهيمنة والسيطرة على الطبقة الشعبية لتدجينهم والسيطرة عليهم من خلال بقاء نفس النظم، والتلاعب بوعي الجماهير كي يبقوا على المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وهذا ما أخذوا به من فلسفة فوكو التي كان لها الأثر البالغ في توجّه هذه المدرسة من خلال تعريته للفكر الغربي وتفكيك بعض المفاهيم على سبيل السلطة و ( الهيمنة)*للسيطرة على الشعوب .

ثمّ تبلورت مفاهيم الدراسات الثقافية أكثر ، وتطورت عندما تأسّس "مركز "برمنجهام" للدراسات الثقافية المعاصرة ( bermingham center for contemporary culturel studies)على يد Hogogart في عام 1964 حيث نشر المركز سنة 1971 صحيفة أوراق عمل

[1]– توفيق شابو: النزعة النقدية عند مدرسة فرانكفورت، براديغمات :الإنسان الثقافة الفنّ ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2،المجلّد5، ع1، ص47.

*– شاع المفهوم في العديد من التيّارات والمقاربات مثل النقد الماركسي والدراسات الثقافية، والخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري، والبطريكية والنقد النسوي ليشير، في دلالاته الأولية إلى علاقات الهيمنة أو التسلّط بين الدول أو بين الطبقات الاجتماعية . غير أن المصطلح اكتسب دلالة أكثر تحديدا من خلال أعمال المفكّر الإيطالي أنطونيو غراميشي، حيث جاءت الهيمنة ليس بمفهومها السيّاسي المباشر، وإنّما من خلال رؤية للعالم وللطبيعة والعلاقات الإنسانية يشيعها أفراد مثقّفون أو نخب مثقّفة أو مؤسسات ثقافية لتحلّ بديلا لرؤية سابقة ، ولتسهم في التغيير الطبقي الذي يسعى الأفراد والجماعات لإحداثه . ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، ص 346.

في الدراسات الثقافية ((working papers in culture studies ) والتي تناولت وسائل الإعلام ( Media )، والثقافة الشعبية ( populaire culture ) والثقافات الدنيا ( Sub culture ) والمسائل الأيديولوجية (Idiological matters ) والأدب(Literature) وعلم العلامات ( Semiotics ) والمسائل المرتبطة بالجنوسة ( Gender related issues ) والحركات الاجتماعية ( Social movents ) والحياة اليومية ( Evreyday life ) وموضوعات أخرى متنوعة"[1].

وتناولت هذه المدرسة في طرحها جانبا من ثقافة لطالما غُيّبت عن الدراسات وأولت أهميّة لها من خلال تناولها لمواضيع كالأفلام البوليسيّة والرقص والغناء والثقافة الشعبية من الحكايا، والأساطير، والأمثال الشعبية، والثقافة الدنيا والمسائل الإيديولوجية، والأدب وعلم العلامات، ومسائل الجنوسة وكل ما تعلق بالحياة اليومية.

ونظرا لما قدّمه هؤلاء العلماء وغيرهم تقدّمت الدراسات الثقافيّة العامّة بشكل ملحوظ، وتبلورت عنها الدراسات الثقافية الخاصّة بالأدب، و وصلت هذه الأخيرة إلى أكمل وجوه التمثّل من خلال أشهر كتب ريموند وليامزRaymond Williams ( الثقافة والمجتمع) الذي صدر عام 1958، وهو يقع ضمن تحولات كبيرة في الدرس الأدبي والثقافي وكذا نتاج نورثروب فراي Northrop Frye، ورولان بارت Roland Barthes و جاك لاكان Jacques Lacan، ورومان ياكبسون Roman Jakobson، زيادة على ما قدمته البريطانية "ماري دوجلاسMary Douglas".

فمؤلفات هؤلاء التي كانت في هذا المجال كان هدفها إلقاء الضوء على ثقافة طالما ركنت في مناطق مظلمة، و وتناولتها بالدراسة والتحليل وفق منهجية قرائية جديدة لعديد النصوص الثقافية الشعبية التي ذاع صيتها من مثل الصحف ،والمجلات، والموسيقى، والروايات الشعبية، ومع هذه الدراسات تمت الانطلاقة الفعلية نحو كسر مركزية النص الأدبي الرسمي أوّلا وبداية لإحلال مفهوم

[1]– آرثر إزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1، 2003، ص 31.

النصّ الثقافي ثانيا، الذي كانت وجهته للكتابات الهامشيّة التي تناولها النقّاد بالبحث والدّراسة، مثل كتابات الطبقة العاملة، وكتابات الملوّنين، وكتابات المرأة وكل ما تنتجه الطبقة المهمشة .

وقد كان لهذه الدراسات تأثير كبير، تمثل في تقويض الحدود القائمة في الحقول المعرفية المختلفة، وإذابة الفواصل الموجودة، إذ اعتمدت الدراسات الثقافية الخاصة بالأدب على قضايا ونظريّات ومناهج مستقاة من الدراسات الأدبية والتاريخ وعلم الاجتماع، ودراسات الاتصال والسينما، وهذا بدوره افقد الأدب امتيازه كوعاء للقيّم الكونية العامة، وأدّى أيضا إلى قراءة النصوص الأدبية إلى جانب أنماط وأنواع الكتابة الأخرى.

فالدراسات الثقافية جاءت بمهمة مختلفة نظرا لطبيعتها التي تقوم على تقويض الحدود والفواصل القائمة بين الحقول المعرفية، حينما استعانت بنظريات من مختلف المجالات وكسر ت مركزية النصّ الأدبي، و أخذت بما يتحقق فيه وما ينكشف عنه من أنظمة ثقافيّة، وسنوجز خصائص الدراسات الثقافية في النقاط التاليّة :[1]

-تهدف الدراسات الثقافية إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافيّة وعلاقتها بالسلطة، وتهدف من ذلك إلى اختيار مدى تأثير تلك العلاقات على شكل الممارسات الثقافية.

- على الرغم من كونها كينونة منفصلة عن السياق الاجتماعي والسياسي فإنّ الدراسات الثقافيّة ليست مجرد دراسة للثقافة، فالهدف الرئيسي لها هوّ فهم الثقافة بجميع أشكالها المركّبة والمعقّدة وتحليل السياق الاجتماعي والسيّاسي في إطار ما هو جلي في حدّ ذاته.

- تهدف الدراسات الثقافية لأن تكون التزاما فكريّا وبراغماتيّا .

- تلتزم الدراسات الثقافية بالارتقاء بأخلاقيّات المجتمع الحديث وأيضا بالخط الجوهري للعمل السيّاسي ...و تهدف إلى فهم شكل الهيمنة في كلّ مكان و تغييره خاصة في المجتمعات الصناعية.

فهدف الدراسات الثقافية هو الوقوف على موضوعات لها علاقة بالسلطة ومحاولة فهم العلاقة القائمة بينهما، والدراسات الثقافية لا تأخذ بالثقافة كونها موضوعا للدراسة وإنما هدفها

[1]-إسماعيل خلباص حمادي : النقد الثقافي مفهومه ، منهجه ، إجراءاته ، ع 13 ، مجلة كلية التربية ، واسط ، نيسان ،2013، ص11.

فهم هذه الثقافة في شكليها البسيط والمعقّد، والوقوف على السياقات المنتجة لهذا الخطاب، و من خلال ذلك تهدف للوقوف على السياسة المهيمنة وتقويضها للارتقاء بالفرد والمجتمع .

لقد كانت الدراسات الثقافية إحدى الركائز التي بنى عليها النقد الثقافي أسسه، وتشبّع من مخزونها الثقافي المعرفي، واعتمد عليها في استراتيجيته النقدية لقراءة الخطاب، وتقصّي ما وراءه من مضمرات لم يبح بها النصّ، وكادت تتداخل المفاهيم وتتداخل المصطلحات، ولهذا وضع فانسان ليتش **Vincent.Leitch** حدودا لمعرفة كُنه مصطلح النقد الثقافي الذي يهتمّ بتحليل النصوص والخطابات الفنيّة والجمالية ويعطي أهميّة للمؤلّف والسياق والقارئ و المقصدية والناقد ومفهومه ومجالات عمله ولخّصها فيما يأتي:[1]

– إنّ عناية النقد الثقافي لا تقتصر على إطار الأدب المعتمد الذي يتعامل مع النصوص على وفق عرفها المؤسّساتي القائم على جماليّات الخطاب ونخبويّة تفرّدها، بل يتعامل مع كل النصوص وكل ما هوّ جمالي في عرف المؤسسات الثقافية .

– يعتمد على نقد المناهج النقدية التقليدية التي تتيح له معرفة الظروف المحيطة بعملية إنتاج النصّ وتأويله، زيادة على إفادته من الموقف النقدي والتحليل المؤسساتي .

– إنه يعتمد على مناهج مستقاة من اتّجاهات ما بعد البنيوية والتي تركّز بشكل كبير على أنظمة الخطاب الداخلي والإفصاح النصوصي، كما تمثّل في أنظمة تحليل الخطاب لدى فوكو وتشريح النصّ لدى بارت .

من خلال ما ورد في التعريف نقف على أنّ النقد الثقافي عند ليتش لا يقتصر تعامله مع النصوص التي تقر بفنيتها المؤسسة ، بل إنّه يبسط آليّاته على كلّ النصوص التي تحقّق الجمالية في عرف المؤسسات الثقافيّة، وفق منهجية يعتمد فيها على ما تأتّى له من مناهج تقليدية أو ما بعد بنيوية تمكّنه من قراءة السياق الذي أنتج هذا النصّ، مشيرا إلى بارت في مقولته لا شيء خارج النصّ و تفكيكية فوكو، كما يعتمد على النقد الأدبي أو المؤسساتي

[1]–ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد ، ص– ص 3–9.

في تحليله، فمنهجية ليتش هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات والوقوف على الخلفيات المعرفية التي شكلّت الخطاب.

و يعرف آرثر إيزابرغArthur Asa Bergerالنقد الثقافي على " أنّه نشاط و ليس مجالا معرفيّا خاصّا بذاته، استخدم نقّاده المفاهيم التي قدّمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسي في تراكيب وتباديل معيّنة، ويقومون بتطبيقها على الفنون الراقيّة والثقافة الشعبيّة بلا تمييز بينهما من حيث الكيف، اعتقادا منهم بأنّ هذا يتّسع بمجال المصطلح الذي كان يطبّق على الفنّ الراقي فقط"[1].

فالنقد الثقافي عند إزابرجر نشاط يعتمد على آليات للقراءة، ومجاله مفتوح على الثقافة الراقية و الشعبية على السواء، ويحظى التطبيق عليهما بالأهمية ذاتها ونقّاد الثقافة يأتون من حقول معرفية متنوعة؛ فلسفية واجتماعية ونفسية وسياسية ويستخدمون في تحليلاتهم المفاهيم التي قدمتها هذه المدارس وهي مفاهيم مختلفة .

وبمقدور النقد الثقافي" أن يشمل نظرية الأدب و الجمال و النقد، و أيضا التفكير الفلسفي و تحليل الوسائط و النقد الثقافي الشعبي و بمقدوره أيضا أن يفسر نظريّات و مجالات علم العلامات، ونظريّة التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية، و الأنثروبولوجية ...الخ ودراسات الاتصال، والبحث في وسائل الإعلام و الوسائل الأخرى المتنوعة التي تميّز المجتمع و الثقافة المعاصرة و حتى (غير المعاصرة )"[2].

إنّ النقد الثقافي بهذا لا يرقى أن يكون منهجا علميا قائما بذاته مكتفيّا بأدواته، بل هو فعالية ونشاط يعتمد في تحليله على المفاهيم التي تبنتها مختلف المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية، فهوّ بذلك آلية إجرائية تتكئ في تحليلها على المنجز النقدي الحداثي من مناهج تفكيكية وبنيوية ونظرية التلقي، مستفيدا منها في تطبيقاته لاستقراء أغوار النص ليكتشف ما تحقّق فيه، وكذا الشروط المنتجة لهذا النصّ الراقية منها أو الشعبية .

[1]– آرثر إيزابرغر : النقد الثقافي ( تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ) ، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

وبالعودة للنقد الثقافي العربي، فإنّه ظهر نتيجة ظروف سياسية واجتماعية ودينية وثقافية حرّكت الوضع القائم، وغيّرت طروحات كثيرة، كان لزاما فيها الانفتاح على قراءة جديدة؛ هي القراءة الثقافية لكشف سطوة الثقافة ومدى قدرتها على التحكّم في ذائقة الفرد العربي وتمرير أنساقها من خلال خطابات تسرّبت إليها بطريقة لا واعية، ومن ثَمَّ إلى فكر المبدع، و انعكست في نصوصه، ومنها حدثت طفرة نوعية، حملت معها معالم جديدة تجاوزت بطرحها المنجز البنيوي، وتعالقت زمنيّا مع مرحلة ما بعد البنيويّة.

وجاء النقد الثقافي كي ينقد المناهج النصوصية في شكلانياتها المبنية على شبكة البُنى والعلاقات والنظم المحايثة، متجاهلة دور السياق، وهذا ما يراه بعض الدارسين في كون النقد الثقافي جاء ضرورة حتمية و استجابة منهجية طبيعية للتغيّرات التي شهدتها عملية الإنتاج الأدبي والثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة التي تتطلب قراءة خاصة.

والريادة في هذا المجال للباحث عبد الله الغذّامي في كتابه : النقد الثقافي " قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، وإن سبقته دراسات* واجتهادات كانت اللبنة الأساسية لظهور هذا المنجز والتفرّد به تنظيرا وتطبيقا، فلقد تجاوز ما عهده من الاشتغال على الجانب الأدبي البلاغي والجمالي الذي أخذله متكأ وجانبا هامّا في البحوث .

يذهب الغذّامي إلى أنّ النقد الثقافي يسعى إلى الاشتغال على النصّ، و هو وسيلة يتمّ من خلالها كشف ما في النصّ من أنساق ثقافية لاعتباره حادثة ثقافية تضمر داخلها ما حواه السياق، والاشتغال عليه من خلال النسق الذي يتحقق عبر وظيفته بوصفه نشاطا وليس مجالا معرفيا قائما بذاته، وله مهمّة

* – هناك الكثير من النقّاد الذين تناولوا النقد الثقافي وشغلت حيزا من دراساتهم على سبيل المثال ( نادر كاظم ) بمؤلف تمثيلات الآخر/ الصادر 2004، ويوسف عليمات بمؤلف (جماليات التحليل الثقافي ) 2004، ومؤلف آخر ( النسق الثقافي قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم ) الصادر في 2014، عبد الله إبراهيم بمؤلف( النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق)/ الصادر 2004، محسن جاسم الموسوي بمؤلّف النظرية والنقد الثقافي / الصادر 2005، و عزالدين المناصرة بمؤلف ( النقد الثقافي المقارن ) / الصادر 2005، وعبد القادر الرباعي بمؤلّف (تحوّلات النقد الثقافي ) / الصادر 2007، وعبد الفتّاح أحمد يوسف بمؤلف ( قراءات النصّ و سؤال الثقافة) / الصادر 2009، وسعيد علّوش بمؤلّف (نقد ثقافي أم حداثة سلفية)/ الصادر 2010 ، وغيرها من المؤلفات ، ينظر، جميل حمداوي ،شبكة ألوكة http://www.alukh.net ، تاريخ الدخول 5-9- 2020.

متداخلة ومتعدّدة، وأعطاه السلطة في تحليل الخطابات واستثمار المعطيات النظرية والمنهجية التي يغرف بها من حقول معرفية متداخلة.

ويعرّفه بأنّه " فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثَمَّ فهو أحد علوم اللغة وحقول " الألسُنية" مُعنى بنقد الأنساق المضمرة والتي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه ، ما هوّ غير رسمي وغير مؤسساتي وما هوّ كذلك سواء بسواء من حيث دور كلّ منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، ولذا فهو بهذا معني لا بكشف الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي وإنّما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي /الجمالي "[1].

فالنقد الثقافي أحد علوم اللغة، هدفه تحليل النصوص الأدبية والوقوف على الأنساق الثقافية المضمرة والمخاتلة القادرة على التواري والتمنّع خلف البُنى اللغويّة، المتسرّبة بطرق لا واعيّة إلى وعي المؤلف، ومن ثَمَّ إلى الخطابات، و يتمّ الحفر عنها و الوقوف على معانيها بآليات منهجية متعددة يستعين بها النقد الثقافي في ذلك .

أمّا جاسم الموسوي فيرى أن هناك وضعا جديدا يتطلب إعادة القراءة والتركيز على الجانب الثقافي منه و عليه صاغ استفهامه "هل يمكن الحديث عن النقد الثقافي بصفته فرع من فروع المعرفة ؟ لا يقبل النقّاد الثقافيون بذلك. لأنّ النقد الثقافي فعاليّة تستعين بالنظريّات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية المحضة المساس به أو الخوض فيه، إذ كيف يتسنى للناقد الأدبي أن يخوض في العادي و المبتذل و الوضيع واليومي ، والسوقي بعد ما تمهّر كثيرا في قراءة النصوص المنتقاة والمنتجة التي يتناقلها نقّاد الأدب ودارسوه على مرّ العصور"[2].

وعليه فإنّ جاسم الموسمي يرى بضرورة استحداث مناهج جديدة تتماشى مع التغيرات والتحوّلات الما بعد حداثيّة لقراءة خطابات تتميز بمحمولاتها، وتنفتح على ثقافة طالما همشتها الدراسات النقدية بعد أن تعودت على أدب راق نخبوي ، ويشير إلى أنّ الناقد الأدبي الذي تعوّد

[1]–عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 84.

[2]–محسن جاسم الموسوي : النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغيّر، واقعها وسياقاتها وبناها الشعورية)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2005، ص 12.

على النصوص البلاغية تأنف ذائقته عن الخوض في السوقي والمبتذل لأنّه تعوّد الاعتماد في تطبيقاته على المنتوج الأدبي الراقي، وعلى ما هوّ نخبوي، ولهذا كان لزاما استحداث إجراء جديد يتماشى مع التحوّلات المفاهيمية الجديدة ومسايرة الوضع الجديد .

أمّا عبد القادر الرباعي فيرى أنّ النقد الثقافي "يعني التوسّع في مجالات الاهتمام والتحليل للأنساق؛ إذ لم يعد الأدب بالمفهوم التقليدي هو السائد غالبا في مجال الدراسة التحليلية النقدية وإنّما غدا في بعض الدراسات المعاصرة جزءا من كلٍّ أكبر و أوسع و أشمل ، حتى سميَّ هذا الكلّ : الدراسات الثقافية "[1].

حيث يؤكد ضرورة توَسُّع مجالات الدراسة والتحليل من خلال النقد الثقافي، لأنّ الأمر لم يعد مقتصرا على النقد الأدبي الذي يسخّر آليّاته لما هو جمالي، لكن هناك ما هو غير ذلك ، إلى حيث يصبح هذا النقد ، أي الأدبي جزءا من نقد شامل هوّ الدراسات الثقافية، وهو بهذا يخوّل للنقد الثقافي الأهميّة الكبرى في التحليل.

وكثيرا ما تمّ الدمج بين مفهومي الدراسات الثقافيّة والنقد الثقافي تحت مظلّة توافقيّة واحدة، وأنّهما مصطلحان متداخلا ن يدلان تحديدا على الدراسات التي تشتغل بصورة مركّزة على تفكيك البُنى الثقافية وكشف الأنساق المهيمنة، والسياقات التي ساهمت في إنتاج النصّ ومعرفة مرجعية الخطاب.

وكخلاصـــة نصـــل إلى أن النقد الثقافي هو نشـــاط أو فعالية نقدية لا يرتقي ليكون منهجا قائما بذاته ، وأنّه يســتعين في إجراءاته النقدية على معارف مختلفة ونظريات وحقول معرفية ومناهج متعدّدة لقراءة النصّ وتفحصّه وتحليله، ثم استخراج مضمراته النسقية ومعرفة كنهها بعد ربطها بسياقات مختلفة، أمّا الدراسات الثقافية فتُعدّ الأرضيّة التي انطلق منها النقد الثقافي وقامت معالمه بفضـــلها وإن تداخلت وتقاطعت في نواح كثيرة، إلّا أنّ الاختلاف بينهما بيّن .

وقد استطاع النقد الثقافي أن يفتح مجالات أرحب للقراءة، وهذا ما أثار جدلا حول إمكانيّة الاستغناء عن منهج أدبي طالما تفرد في تطبيقاته على دراسة البنية اللغوية وتقصي

[1]-عبد القادر الرباعي: تحولات النقد ، دار جرير للنشر ، عمان، ط1 ،2007 ، ص5.

معالمها البلاغية ، متجاهلا ما في النص من بُنى أخرى تضـــمر خلفها قُبْحَيَّات الثقافة التي أنتجت النصّ ذاته.

## 2-علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي :

لطالما تحرّكت آلة النقد في اتّجاه الجميل البلاغي الذي يحقّق متعة وتذوّق للقارئ بالخوض في المتون التي تحقّق ذلك، و إقصاء لجانب آخر لا يقلّ متعة عنه، غير أن الغذّامي عمل على تخطي هذا وراح يبحث عن ما وراء الأدبية، التي كانت بؤرة اشتغال النقد، فتجاهلها هوّ متّجها صوب عيوب الخطاب الشعري العربي وما يحتويه من أنساق ظلت لزمن متحكّمة وموجّهة للحفاظ على بقائها واستمرارها مُعلنا موت النقد الأدبي بقوله:" وأنا أرى أنّ النقد الأدبي كما نعهده ومدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج أو سنّ اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلّبات المتغيّر المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن معرفيا وعربيا "[1].

فالنقد الأدبي بالنسبة للغذّامي قد بلغ من العمر عتيّا ، و أصابه من الوهن والشيخوخة التي تجعله عاجزا عن محاورة النصوص واستنطاقها، فهيّ تتطلّب لأجل ذلك منهجا مغايرا يرافق مرحلة ما بعد حداثية يفجّر النصّ ويكشف عن كوامنه وعن السياقات المنتجة له .

وقد قام الغذّامي بالتطبيق على النصوص الشعرية العربية متجاهلا باقي الأنواع حيث يقول: "نبحث عن العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة والتي يحملها ديوان العرب، وتتجلّى في سلوكنا الاجتماعي والثقافي بعامّة، لقد أدّى النقد الأدبي دورا هامّا في الوقوف على جماليّات النصوص، وفي تدريبنا على تذوّق الجمال وتقبّل الجميل النصوصي، ولكنّ النقد الأدبي مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمي الثقافي التامّ عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمال"[2].

---

[1]- عبد الله الغذّامي : النقد الثقافي ، ص50.

[2]- المرجع نفسه، ص- ص83-84.

فهو يرى أن النقد الأدبي قد أدى دوره الكامل في قراءة وتحليل النصوص الأدبية الراقية التي تمتاز بجمالية، وعوّدنا على تذوق رفيع حتى أصابنا بنوع من العمي الثقافي وشغلنا عن ما وراء الظاهر المتجلّي من مضمرات نسقية تخفي عيوب الثقافة .

إنّ الغذّامي وإن اعتمد في طرحه على ما جاء به الباحث ليتش في التأسيس لهذا النقد، فهوّ يختلف عنه في علاقة النقدين الأدبي بالثقافي، ففي الوقت الذي يرى الغذامي ضرورة إلغاء النقد الأدبي نجد ليتش يشير" إلى أنّ النقدين مختلفان، ولكنهما يشتركان في بعض الاهتمامات: يمكن لمثقفي الأدب أن يقوموا بالنقد الثقافي دون أن يتخلّوا عن اهتماماتهم الأدبية "[1].

فبإمكان نقّاد الأدب ممارسة النقد الثقافي دون التخلي عن اهتماماتهم الأدبية، ويوضّح ليتش أكثر وجهة نظره اتجاه بعض المهتمّين بالدراسات الثقافية، ويرون ضرورة الفصل بين النقدين، وأن النقد الثقافي اهتماماته يجب أن تقتصر على الثقافة الشعبيّة و الجماهيريّة ويتخلّى عن دراسة الأدب وما يتعلق به من دراسة خطاب ونظريّة أدبية، بوصف تلك الحقول الأدبية محدودة ومتعالية .

فدعوتهم هي اقتصار النقد الثقافي على تحليل الثقافة الشعبية، والاكتفاء بها، دون النصوص الأدبية المتعالية التي تتطلب لغة راقية، ولهذا اختلف ليتش ولم يتّفق مع القائلين بالفصل "لا أعتقد أنّ للدراسات الثقافيّة أولويّة على الدراسات الأدبية"[2]، فليتش هنا لا يرى بُدّا من القطيعة ويجد أنّ النقدين متلازمان ومكمّلان لبعضهما .

وقد اعترض بعض الدراسيين على مشروع الغّذّامي الذي يدعو فيه لموت النقد الأدبي ومنهم عبد الله اصطيف – في أحد تبريراته "إنه لا يمكن للنقد الأدبي أن يموت كما لا يمكن للنقد الثقافي أن يؤسّس ولادته و مشروعيته على أنقاض النقد الأدبي، فالخطاب الثقافي لا يتحقّق وجوده بانفصاله

[1]–ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد، ص 308.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

عن جماليّات اللغة و المعنى في النصوص الشعرية و إنّما يكتسب صفته الثقافيّة بفعل السياقات الجمالية والقيّم الاجتماعية المنصهرة فيه "[1].

فلا يستطيع النقد الثقافي أن يحقّق مقولاته دون الاتكاء على النقد الأدبي، باعتباره يشتغل على الجماليّات ويعرف كنه النصوص، فالنقد الثقافي يبحث عن أنساق مضمرة متخفيّة خلف جمالية اللغة . ولا يكون النصّ ثقافيا بحسب النقد الثقافي إلاّ إذا كان جميلا لتجد هذه الأنساق التربة الآمنة للتواري والاختباء.

ومن باب آخر كذلك وُجّهت انتقادات للغذامي لأنه يشتغل على (الجانب السلبي)* فقط من خلال الاهتمام بتعرية النسق المضمر المهيمن الذي يكشف عن القُبْحَيّات وهذا أشار إليه صاحب دليل الناقد الأدبي من خلال ملاحظته الرئيسية ذات ثلاث مستويات وهي " المستوى الأوّل في مقدار التعميمية في قراءة الأنساق التي يتحدث عنها ، وهي أنساق محصورة في الجانب السلبي ...والثاني

---

[1]–سمير خليل: النقد الثقافي من النص إلى الخطاب ، دار الجواهري ، بغداد ،(د.ط ) ،(د.ت) ، ص37.

* – إذا كان الغذّامي قد وجّه سهام اتّهامه للنقد الأدبي على أنّه كان سببا في التركيز على الجانب الجمالي في الشعر العربي وعلى البلاغة العربية التي وجّهته هذه الوجهة الأحادية الجانب بتناول النصّ الذي تتحقّق فيه هذه الصفة ، فالغاية من البلاغة هي البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها، ويكفي أن يكون النصّ جماليا وبليغا لكي يحتلّ الموقع الأعلى في سلّم الذائقة الجماعيّة وفي هرم التميّز الذهني وهذه الوجهة احتفت بجمالية اللغة في حين غيّبت عيوب الثقافة ووارثها خلف البُنى اللغوية، ولهذا أعلن في دراسته عن موت النقد الأدبي.

غير أنّ يوسف عليمات ينتقد الغذّامي في ذلك ويرى أن الأمر لا يتعدى أن يكون إجحافا في حقّ منهج طالما أرّخ لجمالية خلّدت النصوص ، ومكّنتها من فعل الإضمار ، حيث " يمكن للبلاغي أو الجمالي أن يتحول من صفة القبح أو العيب إلى صفة النقدي أو نقد الجمالي ...فنصّ الصعلكة يتوزع مثلا بين نسق ظاهر يثير إعجاب المتلقّي ببطولة الصعلوك ومغامراته ، وكذلك أساليبه في صنع أنساقه المتعاليّة وبين نسق مضمر يجب التوقف مليّا عند محمولاته وإشاراته " ..." فالنص الصعلوكي يقدم كما نرى نقدا يستعين بالجمال لإظهار المسكوت عنه في الخطاب، ولولا وجود هذا المكوّن الجمالي في بنية النصّ لما تمكّن الشاعر من بناء الأنساق الثقافية وإضمارها. ...وهذا النموذج الشعري الذي أدرجه يوسف عليمات يأخذ تأويلين للنسق المضمر يشير أوّلها إلى أنّ هذا الصعلوك ما هوّ إلا إنسان مجرم خارج عن النظام ويستحقّ العقاب ، كما أنّ لهذا النسق المضمر أيضا أن يوجّه نقدا لاذعا لنظام القبيلة التي لا تهتمّ بحقوق الإنسان ، والتي تعكس صورة التمايز الطبقي بين أفراد النظام ممّا يؤدي بالفرد الواعي والمثقّف إلى الثورة على النظام الظالم " فالنص الصعلوكي يقدّم كما نرى نقدا يستعين بالجمال لإظهار المسكوت عنه في الخطاب ، ولولا وجود هذا الجمال في بنية النصّ لما تمكّن الشاعر من بناء الأنساق الثقافية وإضمارها" ينظر،( عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 87، و يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي أنموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2004،ص23).

بمحدودية الأمثلة وانحصاره في الأدب والشعر بشكل خاصّ ، والثالث فيتمثّل في غياب المقارنة الثقافية واستحضار التجارب الثقافية لمجتمعات مختلفة"[1].

فالطريقة التي طرح بها ومن خلالها الغذّامي مشروعه المتّسم بالتعميمية والمحدودية، واقتصاره على إدراج الشعر الذي يُعتبر النسق المهيمن في صياغة الثقافة العربية، والعقلية العربية، رغم أنّ هناك فنونا لا تقلّ أهميّة عن ذلك مثل فنّ النثر، زيادة على غياب المقارنة مع فنون مماثلة من ثقافات أخرى ليزيد ذلك من مصداقية العمل.

غير أنّ الغذّامي ردّ على تلك الادّعاءات بقوله بأنّها ممارسة نقديّة وهي بمثابة " علم العلل عند أهل مصطلح الحديث وهو عندهم العلم الذي يبحث في عيوب الخطاب ويكشف عن سقطات في المتن أو في السند ، مما يجعله ممارسة نقديّة متطوّرة وصارمة " [2].

غير أنه يتراجع بعد إعلانه موت النقد الأدبي ويقول " إن النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي "[3]. فهو يرى أنه لا يمكن الاستغناء عن النقد الأدبي ويمكن اعتماد إجراءاته في العملية النقدية الثقافية .

لقد جاء النقد الثقافي ليبحث في ما وراء الأدبية، ومساءلة النصوص جميعها منها المؤسساتية والهامشية التي تمتاز بجمالية في عرف المؤسسة الثقافية متجاوزا العرف القائم على جمالية الخطاب ، معتمدا في ذلك على المناهج النقدية كإجراء للوقوف على السياقات المختلفة التي أنتجت هذا النصّ، بالإضافة إلى الاستعانة بالمناهج الما بعد حداثية والتي تركّز على بنية الخطاب.

يرى الغذامي أنّ النقد الثقافي يشتغل على النصّ، من خلال قراءته والوقوف على أنساقه المتوارية، والتي يصعب الوصول إليها من خلال القراءة السطحية، ولا يتمّ الأمر إلّا بالحفر العميق في ما وراء الظاهر الجمالي للوقوف على هذه الأنساق، وهذه الميزة الجديدة للنصّ فتحتْ بابا لنقد مغاير،يؤسس بفضله لمشروعه النقدي الذي يتمّ من خلاله نقل النصّ من المجال الأدبي إلى مجال النقد

[1]– ميجان الرويلي: دليل الناقد ، ص 310.

[2]– عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص 84.

[3]– عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف : نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ، دار الفكر المعاصر ، دمشق ،ط1، 2004،ص 3.

الثقافي، هذا الأخير الذي يحتاج إلى تحوير في مفاهيم ومصطلحات أوّلها النسق الذي عدّه عنصرا مركزيّا في مشروعه .

و يجد ضرورة التحوّل من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي للوصول إلى القراءة الأفيد والاستعانة بالأدوات النقدية الأدبية، فـ" الأداة النقدية كمصطلح وكنظريّة، مهيّأة لأداء أدوار أخرى غير ما سخّرت له على مدى قرون من الممارسة والتنظير من خدمة للجمال وتبرير له وتسويق لهذا المنتج، وفرضه على الاستهلاك الثقافي. وبما أنّ الأداة النقديّة مهيأة لهذه الأدوار النقدية الثقافية ... فإنّ التفريط بها أو التخلّي عنها سيحرمنا من وسيلة ناجعة وسيجعلنا خاضعين لسلطة الخطاب المدروس"[1].

ولذلك اعتمد النقد الثقافي على أدوات النقد الأدبي، وحتى ينجح الأمر دعا إلى إحداث نقلة نوعيّة للفعل النقدي من صيغته الأدبية إلى الصيغة الثقافية، فالغذّامي يرى أن " تحرير المصطلح النقدي من قيده المؤسّساتي هو الشرط الأول لتحرير الأداة النقدية، مذ كان الارتباط بين الاثنين ... حيث إنّ إعمال المصطلح النقدي الأدبي إعمالا لا يتسمى بالأدبي، ويتّخذ له صفة أخرى هيّ الثقافي، يستلزم إجراء تحويرات وتعديلات في المصطلح كي يؤدّي المهمّة الجديدة"[2]، وهذا ما تم تحويره لنحصل على العناصر الجديدة لقراءة النصّ قراءة ثقافية ( النسق الثقافي، الدلالة النسقية، الجملة الثقافية، المجاز الكلّي، التوريّة الثقافية، المؤلف المزدوج)

ويتضح من خلال ما تقدم أنّ النقد الثقافي يعمل على مساءلة النص من خلال وضعه في سياقه الذي أنتجه وداخل سياق القارئ أو الناقد، موظفا المفاهيم التي جاءت بها مختلف المدارس النقدية، ما مكّنه من توسيع دائرة اشتغاله، إنّه نقد واسع المساحة ميدانه النشاط الإنساني كيف ما كان من ثقافة راقية أو هامشيّة، و لا يقف عند النتاج الفكري بل يتعداه إلى النتاجات المادية، كما لا يعالج الظاهرة في حينها بل يحفر عن جذور دلالتها عميقا ولا يكتفي بالمظهر الجمالي منها، وإنّما يكون هذا الأخير وسيلته للوصول إلى المضمر المتخفّي والكشف عنه .

[1]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص60.

[2]- المرجع نفسه، ص-ص 61-62.

## 3-النسق الثقافي:

ارتحل مفهوم النسق إلى المجال الأدبي ولقي اهتماما من لدُن النقّاد المحدثين وبخاصّة لدى أعلام النقد الثقافي، وأصبح النسق الثقافي مفهوما إجرائيا ومركزيا وهو في مشروعهم " مجموعة من القيّم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات"[1]، وهو المضمر المتخفّي خلف البُنى اللغوية متلبّسا بالجميل في ظاهره، وقد كان للغذّامي السبق في هذا التأسيس، وأخذ النسق عنده طابعا مغايرا حيث تجاوز طبيعته المجرّدة الممثّلة لبنية النصّ إلى حيث يتحقق وجوده عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرّد، وحتّى تتحقّق الوظيفة النسقيّة كان لا بد من وسيلة متطورة كفيلة وقادرة على تعرية علل الخطاب ورصد حركة الأنساق الثقافية فيه، من خلال توظيف الأداة النقدية الجمالية لتكون أداة للتأويل في النقد الثقافي .

وهذا ما كان يتطلّب تحويرا في كثير من المفاهيم والمصطلحات، وكان بداية في تعامله مع نموذج جاكبسون الاتصالي، فتحرير المصطلح من قيده المؤسّساتي هوّ الشرط الأوّل لتحرير الأداة النقديّة، وذلك من خلال إجراء تحويلات وتعديلات في المصطلح لكي تكون له القدرة الكافيّة لأداء مهمّته .

وقد اقترح الغذّامي أدوات إجرائية تمكنّه من الكشف عن الأنساق المضمرة مقتديا بجاكوبسون الذي استعار نموذج الاتّصال الإعلامي ونقله إلى النظريّة الأدبيّة كي يفسر وظائف اللغة وتحديدا وظيفة أدبيّة اللغة، ليجيب على سؤال هامّ ما الذي يجعل النصّ أدبيّا؟ أو ما الذي يجعل من رسالة لغوية أثرا فنيّا؟.وتمت العمليّة من خلال اقتراح عنصر ( النسق الثقافي) كإضافة جديدة اجتهد من خلالها إلى قراءة النصّ، وهذا العنصر النسقي هو الإضافة التي أحدثها الغذّامي كإضافة إلى العناصر الستّة للنموذج الاتّصالي الجاكوبسوني والمتمثّلة في (المرسل – المرسل إليه – الرسالة – السياق –الشفرة – أداة الاتصال ).

### 3-1 -النسق المضمر :

إنّ النسق الثقافي في مجال النقد الثقافي لا يتحقّق حضوره وتكون فعاليته إلّا ضمن شروط وهي:

[1]- ناذر كاظم: الهوية والسرد ، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016، ص9.

– يتحدّد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلاّ في وضع محدود و مقيّد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر. ويتحقّق النسق في مشروع الغذّامي عبر الوظيفة، حيث يكون النسقان متعارضين أحدهما ظاهر والآخر مضمر، و يعمل المضمر على إزاحة الظاهر المتخفّي خلف الجمالية، ويعمل هذا المضمر على التأثير في الناس وفي سلوكاتهم وهذا من خلال الوظيفة النسقية، فالنسق المضمر خطر وتكمن خطورته في كونه كامنا، حيث يمارس تأثيره دون رقيب وهو يتوسل بالمعنى الثقافي لبقائه و استمراريته .

– يقتضي أن نقرأ النصوص و الأنساق قراءة خاصّة، من وجهة نظر النقد الثقافي، أي أنها حالة ثقافية والنصّ هنا ليس نصّا أدبيا أو جماليا فحسب، ولكنه حادثة ثقافية كذلك.

فلا يُنظر إلى النصّ في جماله الأدبي والجمالي فقط، وإنما يصبح النصّ حادثة ثقافية، فالنصّ يحمل داخله سياقه الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي ، زيادة على كون كاتب النصّ يستمدّ مادّته من خلال تفاعله المباشر مع الوسط الذي هو فيه، لأنّ النصّ يكتبه هذا المؤلّف بما يملكه من ترسّبات مستندا إلى مرجعيات مختلفة ويصبح هذا النصّ علامة ثقافية وليس علامة جمالية .

–أن يتمتع النصّ بالجمالية وهذا حسب الجماهير فعبر البلاغة والجمالية اللغوية تمرّ الأنساق آمنة، فيشترط أن يتحقّق العنصر الجمالي الذي يشدنا إلى النص ويأسرنا ببلاغته وليتمكّن من تمرير مضمراته؛ لكن كثيرا ما نجد بعض النصوص لا يتحقّق فيها شرط الجمالية، ومع هذا احتوت انساقا مضمرة وقابلة للقراءة والتأويل وهذا ما ظهر في الخطابات الإشهارية على سبيل المثال بساطتها من حيث الطرح، إلّا أنّها تضمر أنساقا كالإغراء مثلا وهو ذاته ما يتحقّق في النصّ الجمالي .

– والنسق من حيث هو دلالة مضمرة، فإنّ هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلّف، ولكنها منغرسة، مؤلّفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء .

حيث يحظى النصّ بقبول جماهيري ومقروئية عريضة، وذلك حتى نقف على مدى فعل الأنساق وتأثيرها فـ "الاستجابة الواسعة تنبئ عن محرك مضمر يشبك الأطراف ويؤسّس للحبكة النسقية، وقد يكون ذلك في الأغاني وفي الأزياء أو الحكايات والأمثال مثل ما هو في الأشعار والحكايات والنكت.

كل هذه وسائل وحيّل بلاغية /جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر ونحن نستقبله لتوافقه السرّي و تواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئا طارئا وإنّما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم "[1]، وفي هذا يبدو أن النسق قابع في اللاشعور شكلته الثقافة، ينشط مباشرة بعد توفر أسباب ظهوره ليتحكّم فينا.

– والنسق ذو طبيعة سرديّة، يتحرك في حبكة متقنة، ولهذا فهو خفيّ ومضمر، وقادر على الاختفاء دائما، ويستخدم أقنعة كثيرة، وأهمّها قناع الجمالية اللغوية.

حيث يحتفظ النصّ بقدرته على إنتاج أنساق ترسبت مع الوقت ليصبح بعد ذلك هذا النص منتجا ثقافيّا يمكنه أن يقول الكثير عن البُنى التي أسهمت في إنتاجه، ويضرب لنا الغذّامي مثلا توضيحيا عن النسق المتغلغل فينا حين يقول " ويكفي أن نرى أنفسنا ونحن نطرب لقراءة (الروض العاطر ) أن نردّد أبياتا شعرية أو نستمتع بنكتة أو إشاعة مرويّة مما هو ضدّ ما نؤمن به عقليا، لكننا نرتضيه ونطرب له وجدانيا ، ونتأثّر به تبعا لذلك وتتولّد داخلنا أنماط أخرى هي صورة لهذه الأنساق، وليس نسق (الطاغيّة ) سوى إنتاج ثقافي تولّد عن صورة (الفعل) الشعري المنغرس في ثقافتنا ... "[2]، فهذه الأنساق تتواجد بالنّص ورغم أنّ العقل يرفضها إلّا أنّنا نطرب لها لأنّها موجودة فيلا شعورنا ومنغرسة فينا.

– الأنساق الثقافيّة هذه أنساق تاريخيّة وأزليّة وراسخة ولها الغلبة دائما وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق .

حيث تتشكل هذه الأنساق وتترسب فينا وتحملها اللغة وتظهر بين الحين والآخر كلّما سمحت الفرصة لذلك.

– هناك نوع (من الجبروت الرمزي) ذي طبيعة مجازية كليّة / جماعيّة (وليست فردية كما هو المجاز البلاغي).

[1]–عبد الله الغذامي : النقد الثقافي –قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، ص 79–80 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 79.

أي أنّه تورية ثقافيّة تشكل المضمر الجمعي ويظهر من خلال آليّات معرفيّة وفكريّة لفئة اجتماعيّة –ما– أو لإيديولوجية مترابطة ومتفاعلة تخصّ المعارف والفنون والأخلاق والمعتقدات وغيرها من الأنساق التي تتّصف بالمرونة في الانتقال بين الأفراد والأجيال، لأنّ النسق ذو طبيعة أيديولوجية، حيث يمثّل خطاب مجموعة معينة تعمل على تبرير تواجدها وأحقيتها في الحكم والسلطة وفق تصورات معينة، ويتمّ فرض جبروته من خلا ل ما تمتلك من وسائل الهيمنة

يتجلى من خلال هذه المعطيات أنّ النسق الثقافي نسقان؛ أحدهما ظاهر والآخر خفي، ولا يكون النسق ثقافيا إلّا إذا كان مضمرا يتوارى خلف الجمالية اللغوية، يتمّ اقتفاء آثاره من خلال الحفر في المتون، وذلك من خلال إشارات وإيحاءات يعطيها النصّ حينما يصبح بفعل ما يحققه من مقروئية وجماهرية وجمالية تؤثر بفعل ديمومتها وأزليتها مشكّلا في حدّ ذاته حادثة ثقافية .

وبإضافة العنصر السابع نكون قد تحرّرنا من القراءة الجمالية التي تتوقّف على الأعمال الأدبية، إلى حيث القراءة الثقافية التي نستجلي من ورائها الأنساق الثقافية في النصّ/ الخطاب، وبهذه الإضافة تصبح هناك سبع وظائف (ذاتية ، إخبارية ،مرجعية ،معجمية، تنبيهية، شعرية، نسقية)

### 3-2-الدلالة النسقية:

تتولدّ الدلالة النسقية بعد إضافة العنصر السابع وهي "قيمة نحوية و نصوصيّة، مخبوءة في المضمر النصّي في الخطاب اللغوي ونحن نسلّم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر كما في الصريحة، أو الوعي النقدي كما في الضمنيّة، أما الدلالة النسقيّة في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدقّقة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفه فالدلالة الصريحة مرتبطة بالنحو، وأخرى ضمنية ذات بعد جمالي، أمّا " الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت لتكون عنصرا ثقافيّا أخذ في التشكّل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكنّه وبسبب نشوئه التدريجي تمكّن من التغلغل غير الملحوظ وظلّ كامنا هناك في أعماق الخطابات وظلّ ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمال أولا ثم بقدرة العناصر النسقية على

الكمون والاختفاء"[1]،فالدلالة النسقية ليست موجودة في الوعي فهي مضمرة وتحتاج الى أدوات نقدية تمكن القارئ من استكناه دلالتها لما تمتلكه من قدرة على التواري في أعماق الخطابات لاشتغال النقد بالجانب الجمالي اضافة إلى إمكانيتها على التواري والاختفاء.

### 3-3-الجملة الثقافية:

تحتاج الدلالة النسقيّة إلى جملة ثقافيّة يعرّفها الغذّامي بقوله: " والجملة الثقافيّة هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقيّ، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقيّ في الرسالة ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عدداكميا. إذ نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل آلاف جملة نحوية، أي أن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثّف"[2]،فهي إذن الجملة الكاشفة للنسق والمعبرة عنه كمستوى دلالي ثالث للنصّ ، يتمّ الكشف عنها عبر العنصر النسقيّ وتكفي جملة واحدة لكمّ هائل من الجمل النحوية، و تمتلك دلالة مكتنزة ومكثّفة تبطن مضمرات خفية تتطلّب آليات وقدرات من القارئ لفكّ شفرتها

### 3-4- المجاز الكلّي:

استعار الغذامي في مشروعه النقدي مفهوم المجاز من حقول البلاغة أين يعني بالمفردة والجملة إلى مجال الاستعمال الثقافي، و هو المجاز الكلّي الذي يصبح يمتلك قيمة ثقافية، وتتحول القيمة البلاغية التي ستنفرد بها اللفظة الواحدة إلى أن تكون قيمة ثقافية يحتويها الخطاب فـ " المجاز الكلّي هو الجانب الذي يمثّل قناعا تتقنع به اللغة لتمرّر أنساقها الثقافيّة دون وعي منّا، حتى لنصاب...بالعمى الثقافي "[3]، فقد حوّر من المفهوم البلاغي للمجاز ليكون أكثر شمولا فيتجاوز اللفظة والجملة إلى الخطاب، ويصبح بذلك المجاز حاملا لدلالة مزدوجة على مستوى الخطاب الذي يحمل بعدين دلاليّين؛ بعد قريب أو ظاهر وأخر بعيد مضمر، فالمجاز هو بمثابة وسيلة بلاغية لتمرير حيّل المؤسسة.

---

[1]- عبد الله الغذّامي : النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص72.

[2]- عبد الله الغذّامي وعبد النبي اصطيف : نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص-ص27-28.

[3]- المرجع نفسه ، ص-ص 28-29.

### 3-5-التورية الثقافية:

يقصد بالتورية في البلاغة إيراد لفظ له معنيين أحدهما قريب وغير مقصود والثاني بعيد وهو المقصود، وهذا ما قصده الغذامي من التورية لاحتوائها على بعدين وتصبح وظيفة التورية الثقافية هو البحث عن المضمر المتواري خلف جمالية اللغة، فمصطلح التورية وُضِع ليدلّ على " الازدواج الدلالي بين بعيد وقريب ، وهو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر... ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ. هوّ مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه أنوجد عبر عمليات التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبّس الخطاب ورعيّة الخطاب من مؤلفين وقراء"[1]، فقد انتقل مفهومها من المعنى البلاغي الذي يدل على معنيين للمفردة الواحدة احدهما قريب واضح غير مقصود والمعنى الأخر بعيد وهو المقصود لتدلّ على حالة الخطاب الكلّي منطويّا على نسقين لا معنيين أحدهما مضمر والآخر ظاهر .

### 3-6-المؤلف المزدوج:

يكشف الغذّامي من خلال هذا العنصر عن دور الثقافة في تشكيل الخطاب بطريقة لا واعية من المؤلف وغير مقصودة منه، فـ " إنّ الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلّف آخر يصاحب المؤلّف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلّف، ويكون المؤلّف في حالة إبداع كامل الإبداعيّة، حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أنّنا سنجد من تحت هذه الإبداعيّة، وفي مضمر النصّ، سنجد نسقا كامنا وفاعلا وليس في وعي صاحب النصّ، ولكنّه نسق له وجود حقيقي وإن كان مضمرا؛ إنّنا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلّف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصّا جميلا، فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا، ولا يكشف ذلك غير النقد الثقافي"[2].

فالمؤلف المزدوج الذي قصده الغذّامي ليس المؤلّف العادي المعهود مهما تعددت أصنافه كالمؤلّف الضمني والنموذجي والفعلي، إنّما هو المؤلّف/ الثقافة فحينما يكون المبدع في حالة إبداعية لإنتاج نّص جماليّ تتسرب بالمقابل أنساق ثقافية متجذّرة في اللاوعي الجمعيّ إلى النص بطريقة

[1]- عبد الله الغذّامي : النقد الثقافي ، ص-ص 70-71.

[2]- عبد الله الغذّامي وعبد النبي اصطيف : نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص-ص33-34.

لا واعيّة من المؤلف تكون مناقضة لما جاء في الخطاب، ووحده النقد الثقافيّ قادر على استجلاءها .

ونصل إلى أنّ النسق الثقافي عند الغذّامي له خصوصيته ولا يتحقّق إلّا ضمن الشروط المذكورة آنفا، إضافة لميزته المضمرة و يتمّ الكشف عنه عبر آليّات النقد الأدبي بعد تحويرها لقراءة النصّ قراءة ثقافية، وهذا ما أشار إليه الناقد عبد النبي اصطيف في كتابه نقد ثقافي أم نقد أدبي، فقال عن هذه العمليّة النقديّة التي قام بها الغذّامي أنّها : " مجاز كلّي يتجاوز مجاز اللفظة والجملة، إلى الخطاب والظاهرة الثقافية بأكملها وحين يتحدّث عن التورية الثقافية بدل البلاغية ، فهو يستفيد من ازدواجية طبيعة طرفي كلّ منهما، منعرجا عن الحديث عن دلالة نسقية تتجاوز الدلالة الصريحة التوصيلية ، والدلالة الجمالية الأدبية إلى الحديث عن الجملة الثقافية التي هي في مقابل الجملتين الأدبية والنحوية ليصل إلى أهمّ إشارة في هذا المضمار وهوّ أنّ في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك، أو ما أرى تسميّته بالمؤلّف المضمر ... وهو المؤلّف النسق"[1].

فهذه هي النقلة النقديّة التي أشار إليها الغذّامي من خلال تحوير آليات النقد الأدبي لقراءة النصوص لتمكين القارئ أو الناقد في الحفر عميقا في النصوص والخطابات لاستكناه الأنساق المتسترة .

لقد عمل للنقد الثقافي على إماطة اللثام عن ثقافة هامشيّة لطالما استبعدت عن مجالات الدراسة، بحكم أنها لا ترتقي لتكون محلّ اهتمام، غير أنّ التحوّلات الفكريّة التي جاءت في مرحلة ما بعد حداثة قوضّت هذه المركزية المتعالية ومنحت مساحة للهامش فتمركز وأخذ زمام القول، ومنه حمل الوعي الأنثوي لواء التغيير، حيث قدّمت النسويات أسئلة مفصلية حول الهوية ،والجسد، والممارسات الاجتماعية التي جعلت المرأة في مرتبة دونية وعملت على تحسينها، بل استرداد حقوقها على كلّ المستويات بما فيها حقّها في التعبير، حيث تَشكّل فكر جديد يمنح الأنثى حضورها في مجال الكتابة، ونقد الثقافة الأبوية واقتراح رؤية جديدة للعالم كمحاولة لتدمير

[1]– عبد الله الغذّامي وعبد النبي اصطيف : نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص 34 .

الثابت وبناء أنساق جديدة مغايرة وذلك من خلال تعرية هذه الخطابات وفضح أنساقها، وتفكيكها وبالمقابل إعادة بناء خطابات جديدة تقتصّ لتاريخ طويل من التهميش، وتحمل صورا مغايرة عن المرأة.

**رابعا –النقد النسوي:**

يُعدّ النقد النسوي أحد الإفرازات الفكرية التي جاءت لتقويض الأحادية في التفكير الاجتماعي من خلال الإبداع الأنثوي حيث تشكّل فكرٌ جديد، يمنح الأنثى حضورها في مجال الكتابة ونقد الثقافة الأبوية واقتراح رؤية جديدة للعالم كمحاولة لتدمير الثابت وبناء أنساق جديدة مغايرة، وذلك من خلال تعرية هذه الخطابات وفضح أنساقها، وتفكيكها وبالمقابل إعادة بناء خطابات جديدة تقتصّ لتاريخ طويل من التهميش وتحمل صورا مغايرة عن المرأة في النقد والإبداع .

وهذا ما أشار إليه الناقد العربي إدوارد سعيد بقوله :"النقد النسوي يركّز على مسألتين الأولى : قراءة المرأة كاتبة ومكتوبا عنها في الثقافة والإبداع ... والثانية : إعادة قراءة التراث الثقافي البشري من المنظور النسوي المقابل للمنظور الذكوري الذي حجب وعي المرأة وخطابها في الماضي وغيّبها لأسباب كثيرة "[1].

نفهم من هذا التعريف أن النقد النسوي عند إدوارد سعيد، هو ذلك المنجز الذي يهتمّ بالمرأة المبدعة من خلا ل الاهتمام بنصوصها بالوقوف على تحليلها، واستنباط خصائصها وتِيمَاتِها و الوقوف عند القراءات التي تناولت هذا المنجز، ثم في عملية موازية محاولة إضاءة النصوص التي كُتبت عنها خلال تاريخ طويل من الكتابة بمنظور نسوي لكشف صور التغييب، و الإقصاء الممارس ضدّها من سنين لأسباب مختلفة، فهو يشمل كل الكتابات الأنثوية وما دارت حولها من دراسات وفي هذا تباينت التنْظِيرات لكتابة المرأة وخصوصية هذه الكتابة.

**1–النقد النسوي:**

ارتبط مصطلح النقد النسوي بمفهوم النسوية féminisme؛ وهي حركات هدفها المطالبة بحقوق المرأة المدنية و الاجتماعية والسياسية ، وظهرت في الستينيات من القرن الماضي و" تُعتبَر

[1] – حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط1 ،2008،ص111.

فرجينيا وولف Virginia Woolf من رائدات هذا النقد حينما اتّهمت العالم الغربي بأنّه مجتمع أبوي ، منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية إضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا"[1].

و لقد طالبت بإعلاء صوت المرأة في كل المنابر التحررية ومنحها الحقوق والحرية وبخاصّة في الكتابة، و بدأ التحوّل إلى نقد نصّي تقويضي تفكيكي هدفه تقويض الخطابات والنظريات الذكورية التي همّشت المرأة .

وهذا ما يعززه ما ورد في كتاب "دليل الناقد" من مفاهيم ومصوغات كشفت عن مشارب النقد النسوي ملخصّة في العناصر التالية :[2]

– هو بنية ثقافية أنتجتها التحيّزات الذكورية السائدة في الثقافة الغربية حيث يتّسم المذكر بالإيجابية والمغامرة والعقلانية والإبداع، بينما تتّصف الأنثى بالسلبية والرضوخ والارتباك والتردّد.

– إن الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر ( الأب ) أي ثقافة تتمركز على المذكّر الذي يحكمها، ولذلك فهي تنظيم بطريقة تهيئ هيمنة الرجل ودونية المرأة في كافة مناحي الحياة .

– هذا الفكر الأبوي والأيديولوجية الذكورية اجتاحت كافة كتابات الثقافة الغربية من أوديب إلى العصر الإغريقي ما قبل الميلاد ... وهو مسار يعزز سمات الذكورة .

فهذه الآراء المدرجة تفصح عن المقولات التي عملت على تهميش المرأة عبر الزمن و خلقت فجوات بينها وبين التاريخ العام الذي أقصاها من التواجد في دور المعرفة العلمية والأدبية، وولّد فيها نفورا من المؤسسة الرسمية، وجعلها تسعى نحو المطالبة بحقّ التواجد من خلال خطاب مغاير، يتمّ فيه تقويض الخطاب المؤسساتي بنصّ أنثوي تمتطي المرأة من خلاله صهوة اللغة وتعبر عن مكنوناتها.

سعى النقد النسوي لخطاب نقدي مبني على الاختلاف و " الإفلات من "الثوابت والمحدّدات" النظريّة ويودّ أن يطور خطابا نسوّيا لا يمكن إقرانه مفهوميا بالانتماء إلى الموروث النظري المعروف " [3]، هذا الخطاب يكون مغايرا عن الخطاب الذكوري، الذي تراه النسويات خطابا أحاديا عمل

---

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد ، ص 330.

[2]– المرجع نفسه، ص–ص، 330–331.

[3]–فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي: من الثلاثينيات إلى الأربعينيات– تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2000،ص188.

على تكريس الصورة النمطيّة للمرأة هو مغاير عن الخطاب السائد الذي ترعاه وتباركه المؤسسة الذكورية، والدعوة إلى ضرورة تطور الكاتبات لأشكال تعبير جديدة، قادرة على تمثيل قيّمهن ووعيهن بذاتهن الأنثوية .

لقد تشرّب هذا النقد من العديد من المعارف واعتمد في طروحاته على نظريّات مختلفة منها النفسية، والتفكيكيّة، والسيكولوجية، والماركسيّة، ونظريات ما بعد البنيوية عموما وظهرت على إثر ذلك مدرستين غربيتين؛ مدرسة أمريكية وأخرى فرنسية، تجتمع حول إشكالية هذا النقد، هل هو الأدب الذي تكتبه المرأة ؟ أم الأدب الذي يُكتب عن المرأة، سواء كان كاتبه رجلا أو امرأة ؟

ومعنى ذلك فهذا النقد جاء كآلية للكشف عن الأيديولوجية الأبيستية المتحيزة للخطاب الذكوري المتوارث في الثقافة العامّة، والذي تم من خلاله تهميش المرأة وإقصائها وذلك ما بيّنه هذا النقد الذي يعمل على فضح هذه الممارسات زيادة على كونه كتابة نسوية، همُّها إدراج قضايا المرأة الخاصة، وإن اختلفت هذه المدارس في التوجّه والمنهج، إلاّ أنها تسعى جميعها للالتفاف حول رؤية مشتركة موحدّة يكون لها تأثيرها، ومن هنا يمكن تقسيم النقد النسوي إلى نوعين:

يهتمّ" النمط الأول بالمرأة بوصفها قارئة women as readerبالمرأة من حيث هي مستهلك للأدب الذي ينتجه الرجال، وبالطريقة التي تغيّر فيها فرضية القارئة الأنثى إدراكنا لنصّ ما " [1].

وهذا النقد يعمل على الوقوف عند وجهة نظر المرأة للعمل الأدبي الذكوري وكيف تتشكّل نظرة المرأة عن نفسها نتيجة تأثير هذه الثقافة، وكشف حيّل الثقافة الذكورية في تمرير المفاهيم المغلوطة في الثقافة، و في الموروث الثقافي الأدبي وكشف هذه آليات التي يتم من خلالها هذا التهميش بالاعتماد على الطبيعة البيولوجية، أي بسبب نوعها الجنسي، وذلك من خلال الحفر في الخطابات، والوقوف عل حيّلها من خلال قراءات مختلفة، وقد ظهرت أعمالا نقدية* كبيرة حلّلت هذا الأدب وأبانت عن

[1]– ك.م نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، تر : عيسى علي العاكوب ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص 282.

*–هناك مرحلة مبكرة في القرن التاسع عشر ، قد رافقت الحركة الرومنسية و قد تميزت ببروز مجموعة من الكتابات النقدية النسوية مع مدام دو ستايل (madame de staèl) و جورج ساند (george sand) و سوزان بولكان (suzanne boilkuin) ثم تليها مرحلة ثانية مع بداية القرن العشرين إلى أواخر الخمسينات من القرن نفسه حيث ارتبطت هذه المرحلة

سلبياته بـ" إعادة قراءة التراث الأدبي التقليدي المكوّن من نصوص " عظيمة" وتحدّى النزاهة المزعومة لتلك النصوص، والتشكّك في سلطتها الدائمة باعتبارها أفضل ما تمخّض عنه الفكر والتعبير الإنساني"[1]، فهيّ تسعى لتقويض الخطابات الذكورية التي كلّها تأسّست على النظرة الدونية للمرأة، وهذا ما أبانت عنه النظرية، وبالتالي نفي السيادة عن النصّ الذكوري الذي طالما احتفى به السرد تاريخيا وفي المقابل كان هناك إقصاء للنصّ النسوي .

أمّا النمط الثاني للنقد النسوي فيهتمّ بالمرأة " بوصفها كاتبة من حيث هي منتج للمعنى النصيّ، الأدب الذي تنتجه النساء وموضوعاته وأنواعه وبُناه . وتنطوي موضوعاته على المحركات النفسية للإبداع الأنثوي، وعلم اللغة، ومسألة اللغة الأنثوية؛ ومسار السيرة الأدبية الأنثوية الفردية أو الجماعية "[2].

وهذا النقد يلقي الضوء على النصوص الإبداعيّة للمرأة ومن حيث هي ذات فاعلة منتجة للمعنى، وتناوله بالفحص والكشف والتفكيك موضوعا وفنّا ولغة، والوقوف على ذلك الاختلاف والخصوصية لكتابة المرأة أو الكتابة الأنثوية المغايرة للكتابة الذكورية فهذا النقد وظيفته تحليل كتابة المرأة والوقوف على معالمها.

فالنقد النسوي بذلك هو تلك الممارسة النقدية التي تتّخذها النساء كوسيلة للدّفاع عن مكانة المرأة بكلّ ما تحمل هذه الكلمة من خصوصية تخفي تحتها انساقا أضمرها السرد الذكوري، و أهملها، وإعادة الاعتبار للكتابة النسوية وخصوصيتها؛ بمعنى أن النقد النسوي هو الذي يعنى بكتابات المرأة بالتعريف والتقديم لهذا المنجز، واستخلاص ما فيه من ميزات، ومحاولة تقويض الفكر الأحادي ،كما يقف على المنجز الأدبي الذي يكشف عن صورة المرأة وطريقتها في توليد المعنى والدلالة، وهو الغاية من البحث.

---

بالاصطلاح الاجتماعي من خلال المطالبة بحقوق المرأة من تعلّم و انتخابات، و خير من يمثله على المستوى النقدي فرجينيا وولف في كتابها ؛غرفة تطل على منظر سنة 1927 ،و ثلاث جنيهات سنة 1938 أما المرحلة الثالثة كانت في فترة الستيّنيّات تم من خلالها التركيز على الكتابات الإبداعية و تحليلها و رصد الفوارق الجنسية و التشديد على الاختلاف (ماري ايلمان) في كتابها التفكير حول المرأة سنة 1968 و كيت ميليت في كتابها السياسات الجنسية 1969.ينظر، جميل حمداوي : نظرية النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، المغرب، (د.ط )،2011 ،ص 57- 58.

[1]- بام موريس : الأدب والنسوية ، تر: سهام عبد السلام ،المجلس الأعلى للثقافة ، ط1، 2002،ص77.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

## 2-الأدب النسوي وإشكالية المصطلح:

### 2-1-الأدب النسوي الغربي:

عملت المنظرات النسويات في الغرب على تقسيم الأدب النسائي إلى ثلاثة مراحل تاريخية وكانت هذه الأخيرة هي الأسس التي يتمّ من خلالها استقراء النصّ والوقوف على خصائصه وكينونته فكانت "مرحلة التأنيث وقد قلدّت الكاتبات النسويّات خلال هذه المرحلة الرجال في كتاباتهم ...مرحلة النسويّة وفيه طالبت المرأة بالمساواة بين الجنسين ...،مرحلة أنثوية وفيه اتضّح التمايز في الوعي والتجربة النسوية تجاه وعي الذكورة وتجاربها، وعلى خصوصية الكتابة النسوية لاختلاف تجاربهن "[1]

فقد ظهرت مراحل ظهور الأدب النسوي وتطوره في ثلاث مراحل كانت الأولى منها مماثلة للنموذج السائد، وهذا الأخير كرس دونية المرأة، لتأتي بعدها مرحلة التمرّد على هذا النموذج والتحرّر منه، ثم المرحلة الثالثة وفيها تكون كتابة أنثوية نتيجة الثورة السابقة فتعبّر عن الذات التي نادت المرأة إلى الكشف عنها ممّا يشكل لها هوّية مستقلّة من شخصيّتها ومقوّماتها التي شكّلت النصّ الأنثوي ، هذه المرحلة تظهر تبلور ونضوج النص الأنثوي وإعطائه ميزات تخصّه وتثبت هوّيته الأنثويّة .

من خلال هذا التقسيم ، نجد أن المصطلح الأوّل له مشارب أيديولوجية من خلال ارتباطه بالحركة النسوية* التحرّرية المطالبة بحقوق المرأة في المجالات السياسية والاجتماعية، ففي هذه الفترة لم تكن الشعارات النسائية فيها تتعارض بشكل واضح مع القيّم الأبوية أو الأمومية أو البيولوجية الخاصة بالأنثى مانعا أو عائقا للانخراط والتوحّد مع قيم المجتمع السائدة.

---

[1]-علي مواسي: النسوية في النقد الأدبي https://sociologie-meknes.forummaroc.net/t42-topic#bottom،تاريخ الدخول 2019/1/1

*- تنتمي النسويات إلى إيديولوجيات مختلفة و فلسفات كثيرة فهناك النسوية الليبيرالية، و الاشتراكية و الراديكالية و نسويّة ما بعد الحداثة و نسوية ما بعد الكولونيالية ، و النسوية الزنجية نسوية العالم الثالث و النسوية الايكولوجية ، و نسوية متعدية القوميات و القارات في عصر العولمة ينظر، عبد الله الغذامي: المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، ط3 ، 2006،ص1.

فكانت الكتابات تقليدية تحاكي النموذج الذكوري وهذا حتى يمنحها فرصة التواجد في الحقل الأدبي، لتنطلق إلى مرحلة مغايرة كشف عنها التقسيم الثاني، وهي مرحلة النسوية والتي تعتبر ضرورة حتمية بعد المرحلة الأولى، وجاء للتحرّر الكلّي من النموذج الرجولي المفروض، وهو خطاب ينطلق في أساسه من وعي ضدّي لهيمنة الخطاب الذكوري، تسعى من خلاله المرأة الكاتبة إلى تبنّي مقولات نسوية ووعي فكري ومضامين سياسية تجسّدت في أعمالها السردية .

ومن خلال التحرّر الذي شهدته هذه الكتابة بمرحلتيها أفرز ذلك الحراك التغييري عن مصطلح ثالث لهذا الإبداع، وسعى ناحية الأنثوي والذي يراه النقد مرحلة جديدة لها خصوصية تميزها، حيث تتجلّى فيها ذات المرأة وكينونتها ويكسبها ذلك هوّية خاصة تمنحها شرعية التميز في خطاباتها ما أعطى ثلاث دلالات لهذا الأدب (نسائي، ونسوي، وأنثوي ).

وهذا التقسيم أشارت إليه إلين شوالتر* وأثار جدلا في الوسط الأدبي والوسط النقدي الغربيين وذلك لاختلاف المفاهيم والمراجع الثقافية والأيديولوجية لهذه النظريات النسوية التي تنظر إلى المصطلح من زوايا مختلفة.

لقد واجه تعبير الأدب النسوي مشكلات كثيرة على صعيد تحديد هوّيته وإرجاء خصوصيته للنصّ، إن للكاتب أو للمواضيع المطروقة التي تخصّ المرأة أو تكون المرأة كاتبة لها.

لقد أفضى هذا الاختلاف في التأطير لهذا المصطلح والنظر إلى خصوصية الكتابة، غير أنّ نون النسوة أجمعت على أن " يميّزن بين الكتابة النسائية femelle writing وتعني كتابة المرأة دون أن

* - الطور المؤنث ( fèminine) (1840-1880) وأبرز رائداته اليزابيث غاسكال و جورج ايليوت ما ميز الكتابات النسووية في هذه المرحلة هو طابع التقليد حيث كانت الكاتبات يتقيدن بالمعايير الجمالية الذكورية زيادة على التزامهن بآداب الحشمة و نبذ المجون في كتاباتهن

– الطورالنسوي (fèminist) (1880-1920) و أشهر كاتبات هده المرحلة اليزابيث روبنز و اوليفشراينر في هذا الطور طالبت النساء الراديكاليات بيوتيوبيات منفصلة

– الطور الأنثوي (famale ) (1920 فصاعدا) و أبرز الكاتبات في هذا الطور الروائية دروتي ريتشاردس و كاثر ماتسفيلد و يحمل هذا الطور خصائص الطورين السابقين ،كما أصبح الحديث عن الجنس يتم صراحة خاصة بعد مرحلة فرجينيا وولف. ينظر، حسين المناصرة :النسوية في الثقافة والإبداع ،ص79.

ترتبط بقضايا المرأة ودعواها إلى المساواة والتحرّر ، والكتابة النسوية feminist writing التي تأخذ موقفا ضد النظام الأبوي وضد التمييز الجنسوي " [1] .

ومن خلال هذا القول نقف على آراء ثلاث منظّرات يتّفقن في بعضها ويختلفن في الآخر، كما سعين في توجّهاتهن المشتركة إلى التوحّد وتشكيل نظريّة نسوية موحّدة استفادت من مختلف النظريات ما بعد البنيوية لتفكيك الخطاب الذكوري، وزحزحة نظم ثقافة غربية ذات تنظير فلسفي ذكوري بداية من أفلاطون، إلى ديكارت و كانط و هيغل، عن طريق لغة أنثوية تمارس فعل التخريب وإعادة البناء، وهذا ما تبناه تيّار النقد النسوي الفرنسي من خلال منظّرات هن :لوس إيريغاريLuce Irigaray، وهلين سيكسوس Hélène Cixous،وجوليا كريستيفا Julia Kristeva.

وتحاول هذه النظرية "إثارة الاهتمام حول الوجه الفريد الأنثوي في تجلياته اللغوية والفنية في مثالياته البسيطة وتضاريسه الجسديّة المتكاملة ، الواضحة والغامضة في الوقت عينه ، إلى جانب التركيز على الجانب الأنطولوجي باعتبار الذات أو الكيان النسوي أساسا لا يمكن الاستغناء عنه في حلقات التفكيك والدرس وللكشف عن مورفولوجيا تتجاوز مفاهيم النقص والسلب والانفعال التي اكتسبتها عبر السرديات الذكورية، وعبر شبكات متميّزة من فعل المقاومة، وعبر الكتابة والفنّ والاستعارات "[2].

وهي كتابة لها خصوصية أنثوية تكتسب قوامها من الجسد الأنثوي؛ لغة إيحائية رمزية ليثبت النصّ وجوده بعد الإقصاء والتهميش الذي تعرّض له في السرديات الذكورية .ولذلك تبحث لوس إريغاري عن "لغة نسوية جديدة طافحة بالكينونة الأنثويّة، وهي تناشد ذلك عندما تسطّر منهاجا، و خطّة للعمل تنهض على خلق لغة أنثوية خالصة في تفسيرها للاختلاف الجنسي متجنّبة لغة الذكور"[3].

فهي تخصّ لغة مرتبطة بالجسد الأنثوي ارتباطا كُليّا مبتعدة في ذلك عن العقل والمنطق معتمدة على الجسد الأنثوي، واللذّة الجسدية لغة خاصّة بها تكون تمثيلا لها في سردياتها بعيدة عن اللغة الذكورية.

---

[1]– محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، (د.ط) ،1996 ، ص18.

[2]–محمد بكاي: موجة النقد النسوي ما بعد الحداثي في فرنسا، مجلة فصول، مجلد (3/25) ، ع99، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2017، ص 508.

[3]– المرجع نفسه، ص نفسها.

وهذا ما تتبناه هيلين سيكسوس حين تطلب من المرأة أن تتبنى لغة خاصّة بقولها :" اكتبي ذاتك . ينبغي أن يُسمع جسدك وحينئذ فقط ستفيض المصادر الخبيئة للّاشعور "[1].

فالإبداع الأنثوي يحدث في مناطق غير تلك التابعة لهيمنة النظرية الذكورية، هي مناطق خفية تقف عليها الأنثى فقط بخصوصيتها، تتخطّى الخطاب الذي يحدّده المنطق الذكوري و تغوص في عمق الجسد و تصيغ منه لغة مغايرة .

ورغم هذا الطرح الذي تخص به الناقدة هذه الكتابة بخصوصّية غير أنّها ترفض مصطلح الأنثوي الذي يكون الفيصل في تهميش الخطاب، وذريعتها وجود نصوص نسوية يكتبها الرجال، وهي في ذلك تتجاوز إشكالية جنس الكاتب .

إن سيكسوس التي تستخدم مصطلح الكتابة المؤنثة بديلا عن الكتابة النسوية، تنطلق في هذا الموقف من كون هذه الكتابة تمثل فعل مقاومة وهي خروج عن النموذج ومنطلق التماثل الذي تفرضه الكتابة الأبوية، لذلك فهذه الكتابة المؤنثة عبارة عن فعل هدم وتقويض للمنطق الذي يكمن وراء هذه اللغة الأبوية المسيطرة .

غير أنّ هناك انتقادات وجهّت لكلّ من سيكسوس و إريغاري لمحاولتهما خلق وتبني لغة مغايرة أنثوية، وخلق مجتمع أنثوي يؤدّي إلى " خلق ازدواجية فاشية في اتجاهها سواء من ناحية الرجل أو المرأة مما سوف يؤدّي إلى وجود حالة كاملة من التشويش بسبب هذه الافتراضات لنسويات ما بعد الحداثة التي تنطوي في الوقت نفسه على خوف النساء من عدم اتّحادهن في جماعة واحدة ذات مصالح واحدة"[2].

فمسعى النسويّات ما بعد حداثة إلى تفكيك الخطاب الذكوري وتقويضه هو في الأصل هدف لخلق مركزية أنثوية تحتلّ مكان المركزية الذكورية، وهذا كان جانبا من تخوّف التيار النسوي من عدم توافق كل الآراء مما يحول دون تكوين نظرية نسوية .

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد ، ص 210.

[2]– المرجع نفسه ، ص نفسها.

وعلى خلاف رؤية سيكسوس ترى إلين شوالتر Elaine Showalter أن الحياة التي تعيشها المرأة ، وما يفرض عليها من واجبات تنتج مضمونا أدبيّا يختلف عما ينتجه الكاتب، وتقول شوالتر:"عندما ننظر نظرة جامعة إلى الكاتبات نستطيع تبيّن استمرارية في الخيال، وتكرير الأنماط وموضوعات ومشاكل وصور معيّنة من جيل إلى جيل"[1]، فالأدب النسوي يمتلك ملامح، وإرثا وترسّبات ثقافية مشتركة، تشكّل في مجموعها أدبا يلخّص حياتهن وتجاربهن.

أمّا جوليا كريستيفا فهي ترفض مفردة الهوّية من أصلها وذلك بالقول بهوّية نسوية وأخرى رجالية، " باعتبار أن المفهوم ينتمي إلى مرحلة ما قبل التفكيكية حيث التصورات المطلقة الثابتة . وهي ترفض أيّة نظريّة تعتمد على مفاهيم الهوّية المطلقة، سواء أكان أساسها بيولوجيا أو اجتماعيا أو نفسيا، بل تعتقد أنّ مصطلح الأنثوية féminite هو مفهوم خلّفته بنية الفكر الأبوي في تقنينها لعلاقات القوى الاجتماعية. وهو مفهوم يضع المرأة في مفهوم هامشي ضمن منظومة علاقات القوى المعتمدة في المجتمع الأبوي "[2]."

فجوليا كريستيفا لا تؤمن بوجود ما يسمى كتابة أنثوية لأنّها لا تؤمن بوجود هوّية أنثوية وأخرى ذكورية لأن هذه المصطلحات نتاج الفكر الذكوري الذي يجعل المرأة في الهامش، في حين ترجع فرجينيا وولف اختلاف كتابة المرأة عن كتابة الرجل إلى عوامل اجتماعية وفي دعوتها تلك وتنظيراتها تتجاوز تلك الفروق الجنسية إلى خلق خطاب تهدف من خلاله إلى تفكيك الثنائية الضدّية (رجل/امرأة).

ونلمس من خلال الآراء المدرجَة للمنظِّرات النسويات الغربيات محاولة صيّاغة مفهوم واضح ومحدّد للكتابة النسوية، والتي تباينت حوله المواقف نظرا لتباين المرجعيات فكان له وكانت بدايتها كتابة نسوية ماثلت النموذج الذكوري في الصيّاغة والمواضيع، وهذه الكتابة لم تضف للمرأة كثيرا، لتأتي مرحلة أخرى تتحرّر فيها من هذا النموذج وتكتسب طابعا مغايرا يجسد معاناتها ويعطي لأدبها صيغة خاصّة به، لتأتي المرحلة التي تبلور فيها هذا النتاج الأدبي واكتسب

[1]- فنسنت .ب ليتش : النقد الأدبي الأمريكي الحديث من الثلاثينات إلى الثمانينات ،المجلس الأعلى للثقافة ،ص322-324.

[2]- حافظ صبري : أفق الخطاب النقدي ،دار الشرقيات ، القاهرة ،ط1، 1996 .ص-ص 35-36.

خصوصيته وهوّيته الأنثوية والتي تنطلق من ذات أنثوية مغايرة، تملك مصوغات ثقافية واجتماعية ونفسية مغايرة، وتستند في هذه الكتابة على لغة تخصّها منبعها الجسد بعيدا عن لغة العقل والمنطق .

## 2-2-الأدب النسوي العربي:

تأثر النقد العربي بالنظريّات النسوية الغربية وبان أثره في تعدّد الآراء المدرجة حول مفهوم هذا المصطلح والتي كانت مختلفة، لأن المصطلحات ذات خصوصية ثقافية و يشوب عملية النقل و الترجمة للمصطلحات "ممّا تحمله من معان في نسق معرفي إلى نسق معرفي آخر بطريق القياس القائم، على توهّم التماثل والتشابه لتتداول باعتبارها مفاهيم مرادفة أو متساوية أو بديلة أو مترجمة، حيث تستعمل المصطلحات في هذه الحالة للتعبير عن مضامين ومعان تبدو واحدة في ظاهر الأمر وما هي بواحدة في الحقيقة والواقع، وقد تعبر عن معان متعدّدة ومختلفة بألفاظ واحدة؛ فيقع في الإجمال والإبهام "[1].

فالمصطلحات إذا وليدة محاضن فكرية بعينها تحمل دلالتها وتتشبع بأيديولوجياتها وبمجرّد نقلها إلى حقول أخرى تتغيّر ضمنيا حتى وإن بدا التشابه والتداخل، إلا أنّها تختلف جوهريا و هذا ما عانى منه مصطلح الأدب النسوي بمجرّد نقله للساحة النقدية العربية ، فتباينت تنظيراته بين (نسوي ونسائي وأنثوي ).

وإذا كان التقسيم السابق يهدف أساسا إلى تعريف المصطلح فإنه بالمقابل يحيلنا إلى عدم الدقّة، الأمر الذي أثار جدلا في الساحة الأدبية والنقدية، سواء في تحديد صيغة موحدة للمصطلح أو في الاعتراف به كنوع أدبي مستقل عما يكتبه الرجل .

يعطي نورالدين الجريبي مفهوما للأدب النسائي بقوله: "إنه أدب ينخرط في الحركة النسائية الهادفة إلى النضال من أجل تحسين وضع المرأة في المجتمع، وهي النزعة التي يعبر عنها بالفرنسية المصطلح

[1]- فؤاد السعيد: الثقافة والحضارة مقاربة بين الفكرين الغربي الإسلامي ، ص90.

féminisme فالأدب النسائي هو المقابل العربي لـ littérature féministe، وليس la littérature féminine ، وهي عبارة تترجم بأدب أنثوي "[1] .

فالأدب النسائي عنده غير الأدب الأنثوي، و هو أدب يتناول قضايا اجتماعية تخصّ المرأة، جاءت مرافقة لقضيّة سياسية تتـعلّق بحرية المرأة الجديدة التي بزغت أواخر الستّينيات من القرن العشرين، تقابلها أدب نسائي والتي ترجع لكتابة المرأة، ومعنى هذا أنّه يغضّ الطرف عن جنـس الكاتب طالما موضوعه نسائي فـ "الأدب النسائي لا يعني بالضرورة أنّ امرأة كتبته، بل يعني أن موضوعه نسائي"[2]،و يأتي دلالة على أن هذا الأدب يتناول المواضيع والقضايا التي تهمّ المرأة دون النظر إلى منتجه و يدلّ على الأعمال والكتابات التي يبدعها الرجال والنساء معا وتقف مع المرأة وتعالج قضاياها وأحوالها وتاريخها وسبل تحررها، و يستبعد الناقد الأدب الأنثوي من هذا المفهوم الذي له خصوصيّة أنثويّة تحمل نظرة المرأة للعالم .

الأدب النسوي فحواه هو كتابة عن المرأة ومشاكلها وانشغالاتها ، والمطالبة بجميع حقوقها فهو يتّخذ من مواضيع المرأة مادة أدبية له سواء كان كاتبه امرأة أو رجلا، فتنطلق هذه الآراء في التنظير لهذا الأدب من جانب موضوعاتي صرف، بعيدا عن التخصيص والتصنيف، على النقيض من الرأي الثاني الذي يربط الكتابة بجنس الكاتب ، ويصبح " مصطلح الأدب النسائي يتحدد من خلال التصنيف الجنسي، وبذلك يستعمل المصطلح مرادفا لأدب المرأة"[3]، بمعنى أنّ المنتج الأدبي ينسب لجنس مبدعه سواء كان رجلا أو امرأة ومنه يصبح مصطلح الأدب النسوي مقرونا بالمرأة، في هذا معنى التخصيص والحصر وهذا ما تشير إليه " زهرة الجلاصي " بقولها : " الأدب النسائي أو الكتابة النسائية تستند إلى

[1] – نور الدين الجريبي : صورة الرجل في الرواية النسائية العربية " أيام معه " لكوليت خوري أنموذجا"، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات ومهرجان سوسة1 الدولي،ط1، 1999،ص94.

[2]– فاطمة حسين العفيف : لغة الشعر النسوي العربي المعاصرً نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب نماذج " ، عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ، ط1، 2011، ص17.

[3] – فاطمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل ، أطروحة دكتوراه ،غير منشورة ، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر ، باتنة، 2013، ص61.

ربط مباشر بين الكتابة وجنس صاحبتها من الخارج والذين اختاروا هذا المصطلح عوَّلوا تحديدا على هذه العلاقة الخارجية لكي يصنّفوا ويميّزوا هؤلاء الوافدات على حقل الكتابة "[1].

وهذا يعني ربط الأدب بجنـس الأنثى ، وهي محاولة لتصنيف الإبداع ،لكن الإبداع ينبع من فكر الذات التي تعيش ضمن أطر اجتماعية وثقافية، تكون لها بمثابة المرجعية والمخزون المعرفي، فليس من الضروري أن يرتبط العمل الإبداعي بجنس مبدعه فهناك أعمال أدبية كتبت بأقلام رجالية جسّدت بجدارة هموم المرأة، وعبّرت بقوّة عن أحاسيسها وانشغالاتها .

إنّ مصطلح الأدب النسائي حسب ما يرى "حسام الخطيب "لا يكتسب مشروعيته النقدية إلّا إذا " انطوى مفهومه على اعتقاد بأن الإنتاج الأدبي للمرأة يعكس بالضرورة مشكلاتها الخاصّة وهذا هو المصوغ الوحيد الذي يمكن أن يكسب مصطلح الأدب النسائي مشروعيته النقدية " [2]، فمن وجهة نظره هو أدب حمّال لقضايا المرأة وانشغالاتها بمعنى أن الأدب النسائي هو كل أدب تكتبه المرأة منطلقة من ذاتها، وبهذا الطرح يحصر كتاباتها في القضايا الخاصّة دون العامّة والجوهريّة فالأدب النسائي عنده مرتبط بالمرأة موضوعا وكتابة.

وترد على هذا الرأي "هيام جلوصي في كتابها الرواية النسوية في سوريا بقولها: " لا يمكن اعتبار كلّ ما تكتبه المرأة أدبا نسائيّا لمجرد كون منتجه أنثى، ولا يعني كثرة الأسماء النسائية في أيّ إنتاج أدبي بالضرورة ازدهارا للأدب النسائي "[3]،فالكاتبة تستبعد الكتابة النسائية التي تفتقر للسمات وفنون الكتابة الراقيّة، وتكون مجرّد تَرَفٍ فكري، أو تفريغ سيكولوجي لرغبات دفينة بأسلوب ضعيف لا يرقى أن يكون أدبا متميّزا يهدف إلى التباين في الساحة الأدبية، ويكون وسيلة نضالية لمجرد أن كاتبته امرأة .

لقد تمحورت مفاهيم الأدب النسائي حول الجانب الموضوعاتي (كتابة عن المرأة )، في حين تباينت وجهات النظر بخصوص جنس الكاتب فقد يكون امرأة أو رجلا .

---

[1] – زهرة الجلاصي : النص المؤنث ، دار سارس ، تونس ( د. ط) ، 2002 ، ص11.

[2] – سعيدة بن بوزة :الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ،أطروحة دكتوراه ،غير منشورة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2012 ،ص43.

[3]– المرجع نفسه، ص 40.

أمّا مصطلح نسوي فتعرّفه " شيرين أبو النجا " بأنّه " وعي فكري معرفي " [1]،ارتبط بالحركة النسوية الغربية، فهو الأدب الذي يستطيع أن يكون مظهرا من مظاهر الحركة النسوية العالمية التي عرفها القرن الماضي، وأدّت إلى ظهور أعمال أدبية اتّخذت من حقوق المرأة ومطالبتها بالمساواة مادّة أساسية لها ، حيث حمل هذا النصّ الإبداعي في تيماته همَّ المرأة في التحرّر والعدالة والمساواة ، فهي نصوص تكتبها المرأة أيّا كان شكلها أو جودتها لتعبّر بها عن قضيتها .

فهذا الأدب ملتصق بالمرأة ويعبّر عن انشغالاتها الذاتية، وكذلك هو أدب متطلّع إلى القضايا العامّة، تكتبه المرأة عن وعي كامل بقضاياها وما يحيط بها .

وهناك من يقول بأنّ " النسوي توجّه فكري لا علاقة له بالبيولوجي، فليس كل نصّ تكتبه امرأة هو نصّ نسوي بالضرورة إذا انطلقنا من أنّ النسوي وعي فكري ومعرفيّ، فالنسائي "سيعتمد الجنس البيولوجي وسيكون خاصّا بالمرأة وعليه فإن الرجل يمكن أن يقدّم نصّا نسويا قادرا على تحويل الرؤية المعرفية للمرأة إلى علاقات نصّية مهتمّة بالأنثوي المسكوت عنه المخلخل للثقافة المهيمنة " [2].

وهذا التوجه يعتمد على الفكر المشترك بين الرجل والمرأة ، ويتجاوز جنس الكاتب، ويصبح مرتبطا فقط بقضايا المرأة ورؤيتها ، والتي تُعدّ من المسكوت عنه، فهذا الأدب بمفهومه النسوي يعبّر عن تجارب المرأة الخاصّة بعيدا عن المفاهيم التقليدية التي حملها السرد من العهود الأولى ، وصور المرأة في أبشع صورها ، زيادة على أنّه عجز عن سبر أغوارها، فهو الوسيلة والأداة الوحيدة التي تمتلكها المرأة لتمتلك من خلالها اللغة التي تمكنها من صيّاغة وكتابة تتمرّد فيها على كتابة الذكور، فلغتها تمكنّها من التحرّر من التبعية العمياء لنموذج الرجل المبدع لتشكّل لذاتها هوّية مستقلّة من شخصيتها ومقوّماتها ، والمصطلح هنا يتداخل بعض الشيء مع الأنثوي.

إنّ تعدّد الآراء والمفاهيم وكذلك اختلاف المرجعية الثقافية والاجتماعية لكلّ ناقد أكسب مفهوم الأدب النسوي دلالات مختلفة، بل وتغيّر مدلوله بين ـ نسوي / نسائي ـ في الدراسة الواحدة لدى الناقد

[1]– شيرين أبو النجا : نسائي أم نسوي ، منشورات مكتبة الأسرة ، القاهرة ، مصر ، (د.ط ) ، 2002 ،ص7.

[2] –رياض القرشي : النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب ، دار حضرموت للدراسات والنشر الجمهورية اليمنية ، ط1 ، 2008 ، ص62.

نفسه، ومع الجدل الدائم وعدم الإقرار على مصطلح يشمل مفهوم هذا الأدب من نسائي ونسوي، وبعد ما خضع هذا المصطلح إلى دراسة تفكيكية ، وإعادة بناء أعطى معنىً مغايرا ليظهر " المؤنث " في دراسة "لزهرة الجلاصي" مفادها أن يكون المؤنث بديلا الـ "أنثوي "، هذا الأخير الذي تراه "رشيدة بن مسعود " يستدعي بالضرورة وبطريقة لا إرادية إلى الذاكرة "ما تقوم به الأنثى وما تتّصف به وتنضبط إليه، فلفظ الأنثى يستدعي على الفور وظيفتها الجنسيّة وذلك لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والاستسلام والسلبيّة"[1] .

وهذا ما يميّز الأدب بالضعف والهشاشة؛ وكل ما هو ضعيف لا يليق أن يكون أدبا لأنه يفتقر إلى المصوغات التي تجعله مميّزا وبليغا وهادفا، و في هذا كذلك ربط للأدب بجنس كاتبه – المرأة – واقتراح النصّ المؤنث كبديل استنادا إلى كونه ينزع إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يخوّل "تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاما لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع"[2].

فالمؤنث في هذا الطرح لا يُنظر فيه إلى جنس الكاتب، والعمليّة الأنثويّة توحي بشكل وأسلوب الكتابة فـ "النصّ المؤنث ممارسة وطريقة تعبير وكتابة " [3]، وتضيف إلى هذا "زهرة الجلاصي" قولها : " إن حقل المؤنث لا يقف عند حدّ أوحد، أي كصفة مميّزة لجنس النساء فالمؤنّث حقل شاسع يمتلك عدة سجلّات فإلى جانب المؤنّث الحقيقي الذي يحيل مباشرة على جنس النساء. هنالك المؤنث اللفظي والمجازي، إضافة لما يمتلكه من قابلية الاشتغال في مستويي الرمز والعلامة "[4].

فهنا يكون المصطلح أشمل وأعمّ، ويشتغل على المستوى الداخلي والخارجي، حيث تكون كتابة الرجل أحد طرفي هذه الثنائيّة لأن هذا النصّ " لا يأبه بالحدود والتعريفات، ولا يعترف إلّا بصنف واحد من الكتابة من الداخل، كلّ هذه الخصائص المذكورة تَسِم اقتصاد المؤنّث كما يمكن أن يتوزّع في

[1] – نازك الأعرجي : صوت الأنثى (دراسات في كتابات النسوية العربية ) ، دار الأهالي ، دمشق ، سوريا ، (د.ط)، 1997، ص35.

[2] – زهرة الجلاصي : النص المؤنث ،ص11.

[3] – المرجع نفسه ، ص نفسها .

[4] – المرجع نفسه ، ص نفسها .

فضاء هذا النصّ، لكنّه لا يقطع مع ثنائيته الجنسية بما في ذلك النصوص التي توافقت مع جنس مبدعتها"[1].

وهذا ما يبيّن أن المؤنث لا يمثّل بالضرورة نوع الجنس. وهنا نجد أنّ الأمر لا يتوقف على المرأة فقط بل للرجل نصيب في ذلك، وهناك من الأدباء من كتب نصوصا أدبيّة بحسٍّ أنثوي جميل نستشفّ من خلال القراءة أنّ الكاتب أنثى لما يميّزه من تعابير رقيقة وإحساس مرهف وعاطفة فياضة، حيث ظهرت روايات مختلفة جسّدت الهمّ الأنثوي، بل وأكثر منه ما كتبه الروائي "الطاهر بن جلون" في رواية " ليلة القدر " *La nuitsacrée، وبالمقابل هناك نصوص لا تحمل صفة المؤنث رغم أن كاتبتها نساء .

ويعطي في هذا المضمار الناقد "حاتم الصكر" حصيلة تجمع بين كل الآراء فيقول في إشكالية مصطلح الأدب النسوي: "تتضح غالبا ثلاث (ثلاثة ) مفاهيم ** أو أراء أساسية: تعريف الأدب النسوي بأنه يتضمن تلك الأعمال التي تتحدث عن المرأة التي تكتب من قبل مؤلفات، يعني الأدب النسوي، جميع الأعمال الأدبية التي تكتبها نساء، سواء أكانت مواضيعها عن المرأة أم لا؟ الأدب النسوي هو الأدب الذي يُكتب عن المرأة سواء أكان المؤلف رجلا أم امرأة"[2]، فالأدب النسوي عنده له ثلاثة مفاهيم؛ يكون فيها الأول الأدب الذي تكتبه المرأة ومواضيعه تخصّها و فقط، أمّا الثاني فإنه الأدب الذي تكتبه المرأة وتختلف مواضيعه، جنس كاتبه رجلا كان أم امرأة، أم رأيه الثالث فيقول بالأدب الذي يكتب عن المرأة بغضّ النظر عن جنس كاتبه.

---

[1] – زهرة الجلاصي : النص المؤنث ، ص11.

*– رواية تشخص واقعا رمزيا لامرأة اسمها " زهرة أريد لها أن تكون رجلا " أحمد " : فماضيها هو تاريخ رجل مصنوع من قبل والد اختلق وهما صدقه مدة عشرين عاما ولما قرب أجله أراد أن يمحو الوهم الذي سيطر عليه كل هذه السنين ، في المقابل يبتدئ تاريخ حضرها من ليلة السابع والعشرين من رمضان وهو التاريخ الفعلي لأنوثتها ، أي لحظة اكتشاف جسد المرأة خارج الشرنقة الأبيسية . ينظر ،حفناوي بعلي : النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة الكتابة النسوية التلقي الخطاب والتمثلات ، ملتقى دولي 18 و19 نوفمبر 2006، ص165.

** - التعريف الأول يجمع بين تأنيث النص وتأنيث الكاتب ،والتعريف الثاني يتحدث عن تأنيث الكاتب والمواضيع مختلفة التعريف، والثالث تأنيث النص والكاتب مختلف ، سواء كان مؤنثا أو مذكرا ، يُنظر ،حفناوي بعلي : النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة الكتابة النسوية التلقي الخطاب والتمثلات ، ص47.

[2]– نازك الأعرجي ، صوت الأنثى "دراسات في الكتابة النسوية العربية "، ص5.

فهذا الجدل الذي أثاره التنظير ترجعه زهرة الجلاصي في كتابها صوت الأنثى لأسباب أيديولوجية " في الواقع، إنّ خشيتنا من تأصيل المصطلح بعامة تقترن بالمسألة النسويّة اقترانا مثيرا، فهما في الواقع تنبعان من أصول واحدة : الخوف من التحديد في وسط يتسم بالرجرجة و اللاّحسم لغياب الديمقراطية، وبواحديّة الصوت المنتقد بالجنوح إلى الرضا بالسائد المتّفق عليه الذي لا يواجه تهديدات جديّة "[1].

وتظهر الناقدة أنّ السبب الوحيد في ذلك يعود لأنّ الثقافة ترفض التنظيرات المقترنة بالنسوية لطبيعة المجتمع العربي المحافظ، وكذلك يرفض تعدّد الأصوات ويؤمن بالرأي الواحد خوفا من التغيير الذي قد يعصف بالثوابت ويأتي بما هو مخالف .

وتتساءل أكثر عن السبب الذي يثير به هذا المصطلح الاضطراب والنفور لتجيب بعدها " في تقديرنا أنّه يفعل ذلك لأنه يمسّ مواجع نعجز الإفصاح عنها، ومكامن أدواء لا نجرؤ على الإعلان عنها، ونقاط ضعف تراكم فوقها المقولات والمواقف الفطنة، ولأنّه قبل ذلك يتطلّب منّا التحديد، التساؤل، تعليق المسلمات والبديهيّات السائدة وهزّ الثوابت والجوامد"[2].

فدخول المصطلح إلى حقل التنظير وضبطه على مقاسه يثير الكثير من الجدل، لأنّ ذلك يستدعي خلخلة العديد من المفاهيم وكشف المخبوء الذي تعدّه الثقافة من الأمور المسكوت عنها ،فمرجعية المصطلح خلقت تخوّفا وتحفّظا كبيرين، كما خلقت معارضين* في نظرها.

---

[1]- نازك الأعرجي ، صوت الأنثى "دراسات في الكتابة النسوية العربية "، ص5.

[2]- المرجع نفسه، ص ص3-5

*-لا يُحَبّذ تأطير النتاج النسوي الذهني والعقلي ، لأن ذلك يتنافى مع المرتبة الدونيّة، المطلوب الحفاظ على المرأة في إطارها وهو الأمر السائد والقارّ اجتماعيا وقانونيا وعرفيا على جانب اليمين أما على جانب اليسار فلا يحبذ" تمييز" نتاج المرأة في أي مجال ، حيث أن "إطار المساواة " وهو إطار وهمي بكل معنى الكلمة كفيل بوضع نتاجها أوتوماتيكيا على قدم المساواة مع نتاج الرجل ! .

- وهناك من يعارضه من موقع "تقدمي "كسول وبائس في قرارات وعيه من احتمالات التغيير ، وبدرجة الأساس من دور الثقافة والفعالية النقدية في إحراز أي قدر من الزحزحة في المفاهيم والأعراف السائدة ، اجتماعيا ،وفكريا، وسياسيا ، ومن ثم ثقافيا .ويضم هذا التيار معظم المثقفين الذين يدفعون بديلا عن مصطلح "الأدب النسوي" مصطلح " الأدب الإنساني " .

- وهناك معارضة من نوع آخر تحول دون تأصيل مصطلح "الأدب النسوي " لدينا ، تتمثل في الركود النقدي العائد أساسا إلى الانقطاع الثقافي ، والأخطر من ذلك :التذبذب في الاتصال .

ونتيجة التصنيف والتخصيص، والمنطلقات الفكرية والمرجعيات الثقافية وأحيانا الأيديولوجية انقسمت الآراء بين مؤيد ومعارض لهذا المصطلح، حيث تعترف معظم الدراسات التي تبحث في تحديد مفهوم الكتابة النسائية أنّه أمر يصعب تعريفه، كما يصعب التنظير له، وبذلك تنتج تصنيفات فضفاضة تفتقر إلى منهج نَظَرَي يكشف عن معانٍ مغايرة يحملها المدلول الاصطلاحي، ويعطي آراء متضاربة بين رافض لهذا المصطلح بدعوى أنّ: " اللغة مشتركة بين الجنسين، فلا ضرورة للفصل بينهما في عملية الإبداع فهما يغرفان من معين واحد /اللغة، وتكريس الأدب النسائي يفضي بالمقابل لمصطلح آخر، هو الأدب الرجالي، وانعدام الثاني يبطل وجود الأول ، وبالتالي الأدب إنساني وهذه السمة أرقى من التسميات المقزّمة لروحه ومقاصده "[1]. فهذا الرأي يرفض تقسيم الأدب بين رجالي ونسائي لأن اللغة مشتركة بين الطرفين، في سعي منها إلى تبني رأي مشترك تقول بإنسانية الأدب .

أمّا الرأي الثاني المؤيد فـ "إنه يضطلع لتأكيد المصطلح من باب دلالته على خصوصيات فنية، وسمات جماليّة لابدّ من إبرازها بالجهود التنظيرية، المنكبّة على كشف فعالياتها وأثرها وخطابها الأصيل المختلف "[2]، وهذا الرأي يتجه نحو طرح مغاير يرى فيه ضرورة التنظير لأدب يحمل خصوصية أنثوية والتأصيل لأدب مغاير.

وترى الناقدة "خالدة سعيد " أنّ ما تبدعه المرأة لا يملك تلك الخصوصية التي تميّزه، فهي بذلك ترفض المصطلح بقولها : " إن القول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هوّيتها وملامحها الخاصّة يفضي إلى واحد من الحكمين: إمّا كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوّية ومثل هذه الخصوصية، وهذا ما يردّها بدورها إلى الفئوية الجنسية، فلا تعود صالحة كمقياس ومركز وإمّا كتابة بلا خصوصية جنسية ذكوريّة"[3]، إنّ هذا التصنيف يخلق ازدواجية في العمل الإبداعي ، وبالتالي يكون التنظير له بمثل تواجده، وهذه إشكالية في الدرس النقدي .

---

– وهناك أخيرا الأديبات أنفسهن . ينظر ،المرجع نفسه، ص– ص 2– 5.

[1]– حفناوي بعلي : النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة ، ص39.
https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2010

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] – سعيد ة بن بوزة : الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ، ص4 .

في حين يقرّ الطرف الثاني بأنّ في الأدب ميزات وخصوصيات كل جنس، وليس من الضروري أن يلتقي أدب المرأة في القضايا العامة مع أدب الرجال، في حين يختصّ ببعض التفاصيل والجزئيات التي تكون نابعة من الذات الأنثوية التي تعطيها نكهة خاصّة تمنحه جماليّة يفتقدها الأدب الرجالي.

تمثّل خواصّ هذا الأدب الناقدة "اعتدال عثمان" في قولها : " يمثّل الأدب الذي تكتبه المرأة في تصوري استنطاقا لجانب من المسكوت عنه في الثقافة العربية وهوّ الموقف الإيجابي للمرأة، أي إيجابيّة التعبير عن الكواليس الخاصّة بها والتي تخفي وجدانها ومشاعرها وانفعالاتها في الحياة"[1]،وكان ذلك عبر لغة تميّزت وكسبت خصائص نابعة من ذاتها وتكوينها البيولوجي فغلب على السرد شيء من روحها واكتسى ببعض من تفاصيلها، لإعادة خلخلة ما هو سائد ثم تشكيله من البداية بنظرة جمالية بعيدا عن التصنيف الدوني .

أمّا على صعيد المبدعات، فبعضهن رفض تصنيف إبداعهن الأدبي ضمن خانة "الأدب النسوي"، باعتبار أنّ هذا الأخير نتاج المؤسسة الأدبية الذكورية، والذي يحيل مفهومه مباشرة على عنصرية واضحة تجاه المرأة والانتقاص من أدبها .

تقول "هدى وصفي ": "إنّ قهر المرأة أنشأ أدبا يسمى بالأدب النسائي، وأراد الرجل أن يجعل المرأة تقف عند بابه، فسمى كل إبداع المرأة بهذه التسمية، وبالتالي نظر إلى ما تكتبه المرأة باعتباره أدبا دونيا أو أقلّ"[2].

فالثقافة الذكورية المهيمنة التي تمتلك ناصية اللغة وتدير رحى النقد أفرزت هذا الحكم، فمجرّد تصنيف هذه الكتابة وربطها بالمرأة هو انتقاص لها، وهذا ما تؤكده كذلك الناقدة "رشيدة بن مسعود"، إذ ترجع السبب في نظرها إلى "قصور الخطاب النقدي العربي في التنظير لهذه الظاهرة الذي لا يعني نفيا لوجودها، وإنّما هو تأكيد على وجود واقع لم يصل النقد العربي بعد إلى إدراكه ولهذا نجد الكاتبات يرفضن مصطلح نسائي، مع إدراكهن خصوصية صوت المؤنث عن صوت المذكر داخل النصّ

[1]– حفناوي بعلي: النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة ، ص43.

[2] – محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، "دراسة حول الإبداع والمرأة في الفن القصصي" ، مكتبة الآداب، القاهرة ، (د.ط) ، 2003، ص21.

الأدبي رفضا بعيدا عن النظرة المؤسسة " [1]، فالناقدة ترى أنّ التنظير المجحف والذي لا يرتقي إلى حد الغوص في عمق المصطلح ليعطي صورة إيجابية عن هذا التمايز والذي تراه إيجابي يخصّ كتابة المرأة ويميّزها، فهذا الخلل في التنظير ولّد نفورا للأدبيات من المصطلح .

لكن مقابل هذا الرفض لتسمية المصطلح فهناك آراء نسائيّة لا تجد حرجا في هذا التصنيف وتعتبره خصوصية أنثوية مع تفضيل "المؤنث " أو "أنثوي " على "نسائي" فـ" لوسي يعقوب ترفض الأدب النسائي، وتقبل بوجود أدب أنثوي، سواء كتبه رجل أو امرأة "[2]، فلا ضير في التسمية ما دام هذا الأدب قادرا على تمثيل مواضيع المرأة، والكشف عن مضامينها.

وفي اتّجاه مختلف تعطي غادة السمان مخرجا لمصطلح "نسائي " واستبداله بإنساني لأنه أشمل و أعمّ و طاغيا على أدب تناضل من أجل إعطائه هوّيته الخاصة وتتساءل غادة السمان عن ذلك: "لماذا اعتبار كل ما هو نسائي غير إنساني؟ لماذا هناك هواجس نسائيّة، أمّا الهواجس الرجالية فتقلب بهموم إنسانية رحبة "[3]. فمن باب التصنيف والتخصيص رفضت الكاتبة "نسائي" المدرج ضمن الأدب الناقص، لتدرج عملها ضمن الأدب الإنساني الذي هو الأدب الكامل مخافة من تكريس تهميش إبداع المرأة متأثرة بذلك بسيمون دي بوفوار التي انطلقت في تنظيراتها من الأنثى وانتهت بالمرأة الإنسان.

بعد الذي تمّ عرضه من تعريفات و آراء، نقف على خلاصة مفادها أن هناك إشكاليّة في التنظير لمصطلح الأدب النسوي في الساحة النقديّة العربيّة، وهذا لاختلاف المشارب المعرفية والأيديولوجية للمنظّرين ، فتباين بذلك مفهوم المصطلح بين نسوي ونسائي ومؤنث، وهذا إنّما يعكس الضبابية التي أحاطت بالمصطلح لأنه غربيّ المنبت بامتياز، ففي الوقت الذي تجلّى بوضوح عند المنظّرات الغربيات عبر مراحله الثلاث، نجد صعوبة التنظير له بما يتماشى مع المقولات العربيّة، وهذا ما أثار جدلا في الساحتين الأدبية والنقدية بين قبوله ورفضه. واختلفت آراء النقاد وتضاربت بين رافض للمصطلح ومؤيد له من منطلق الخصوصية والتميز.

---

[1] – محمد جلاء إدريس: الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، "دراسة حول الإبداع والمرأة في الفن القصصي"، ص41

[2] – حفناوي بعلي: النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة ، ص43 .

[3] – غادة السمّان : الأعماق المحتلة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ،لبنان ، (د.ط)، 1993، ص 22.

ومن خلال هذه المقاربات النظرية يتم تبنّي المصطلح الأقرب والذي يستطيع احتواء الدراسة وهو المصطلح "النسوي" وذلك لاعتبار أن الأدب النسائي يخص فئة من النساء تهتمّ بقضايا المرأة فقط، كما تمّ استبعاد مصطلح الأنثوي لأنه يشتغل في حقول دلالية مغايرة ويكون النسوي هو المقصود، لأنّه الجامع بين الاثنين والأعمّ و الأشمل ، فهو يشمل كلّ ما تكتبه المرأة وما يتناوله الأدب من قضاياها، إضافة إلى أنّه أدبا حمّالا لقضايا نسويّة بحيث جاء مُعبّرا عن انشغالاتها وحقوقها وطموحاتها، وجاء صوت المرأة معبرا عن قضاياها ورؤية أنثوية لما يحيط بها، في محاولة منها إعطاء صور جديدة في نصوص مختلفة عبر لغة تجسدت في صنوف إبداعية من شعر، ورواية، وقصة قصيرة.

**خامسا –مفهوم القصة القصيرة:**

لطالما أولت الدراسات أهميّة لفنيّ الرواية والشعر، في حين ظلّت القصة القصيرة بعيدة عن هذا الاحتماء، لكن شاءت الأوضاع أن تشهد حركة تغيير واسعة، وتطفو بذلك القصة إلى السطح، وتتجدّد نتيجة عملية المثاقفة بين الشرق والغرب، أين تلقّف الوسط الأدبي هذا الفنّ وأضفى عليه من طباع مجتمعه وظهر بحلّة جديدة متماشيّة مع الراهن العربي وتقاليده، وظهرت معالم قصّة فنية تجسد الواقع المعاش وتجارب الفرد، وقد صقلت هذا الفنّ أقلام النقاد وقعّدت لأسسه وخواصّه، بقواعد يعتبر في عرفها الخروج عنه نشازا، وكان ذلك على مستوى الشكل كما على مستوى المضمون.

**1–النشأة والمفهوم:**

ارتبط الإنسان بخاصيّة الحكيّ منذ القديم، وظهرت بوادر القصّ في سرده للأحداث المعاشة، حين يأخذ من تفاصيل الحياة ويجعلها حكايا له، ولهذا كان القصّ شديد الصلة بحياة الإنسان منذ فجر التاريخ.

ومنذ العصور القديمة أخذ القصّ طابعين أو اتّجاهين؛ الاتجاه الأول يعتمد على الواقع المعاش بتجاربه، والثاني يجنح إلى الخيال والأسطورة والخرافة لتفسير وقائع الحياة.

ولم يكن العرب بعيدين عن القصّة، فقد عرف الجاهليون أصنافا متعدّدة منها، فقد تسامروا بقصص الشعر الجاهلي، بينهم كما "كان لهم قصَص عربي آخر واقعي ويتمثّل في أيام العرب ويدور

حول وقائعهم الحربية"[1]،وتأثّروا به وشكّل لديهم مخزون ثقافي ، ثم جاء الإسلام موظفا القصَص في القرآن الكريم، فقد" أدرك القرآن دور القصة في إثارة الوجدان وتحرك العواطف وجذب انتباه القارئ والسامع فجعلها إحدى رسائله فتحقيق غايتها، من إثبات الوحي وتأكيد الرسالة وتأصيل الدعوة الإسلاميّة"[2]،فقد ارتبط العرب بهذا الفنّ وأصبح رفيقا لهم في مجالسهم وجزءا من سلوكهم الاجتماعي ولهذا اعتمد الإسلام عليه لتأثيره الايجابي في نفوسهم.

وظلت القصّة تساير العرب وظهرت في أنماط عدة مثل رسالة الغفران "لأبي العلاء المعري"، والقصة الفلسفية لحي بن يقظان "لابن طفيل"، ثم في المقامة، والسيّر، والنوادر، والأخبار، والأمثال، وظلّ هذا حال القصّ وميزته، والتي يَعتبِر النقّاد أنها كانت الجذور الأولى للقصّة، ويرى بعضهم أن هذه الحصيلة القصصية تمّ انتقالها إلى أوروبّا، لتعود في صورتها الحالية؛ قصة فنيّة بكلّ المقاييس.

كما ظهرت بوادر القصّة في الغرب ونمت أكثر مع القصّ الإيطالي في حلقة " مصنع الأكاذيب" والتي دوّن قصصها "بوتشيو" وسمّاها الفاشيتيا وبعده " بوكاتشيو " بحكاياته التي جمعها في كتاب أسماه " الديكاميرون" أي المائة قصّة.

وقد كان التأصيل الأول لهذا النوع السردي في الغرب " عندما ظهرت قصة المعطف للروسي جوجول( 1802- 1809) وكذلك قصص مواطنه ومعاصره ألكساندر بوشكين (1809- 1849) وفي الوقت نفسه ظهرت قصص الأمريكي إدجار آلان بو ( 1809- 1849). ثمّ تطوّرت القصّة أكثر على يدي الفرنسي جي دو موباسان (1850-1893)"[3].

فقد كان الفضل في البداية لجوجول باعتراف النقّاد، وهذا واضح في مقولة مكسيم جورجيMaxime Gorki " لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول نظرا لأهمية ما قدمه و "دوره في نقل القصة من دائرة الخرافات إلى مصافّ الناس العاديّين ومساهمته الأصيلة في تأسيس القصّة القصيرة بمعناها الحديث"[4]، حينما حملها من العوالم الرومانسية ليلقي بها في حضن الواقع وعمق

[1]- الطاهر أحمد مكي : القصّة القصيرة، دار المعارف ، القاهرة ، ط6، 1992، ص23.

[2]- المرجع نفسه ، ص26.

[3]- فؤاد قنديل: فنّ كتابة القصّة ، الهيئة العامّة لقصور المعرفة والثقافة، (د.ط)، 2002، ص-ص 31-32.

[4]- هاشم ميرغني : بنية الخطاب السردي ، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1 ، 2008، ص57.

الحياة اليومية، ثم أضاف إليها ادجار آلان بو وبعدها غي دو موباسان، الذي جاءت قصصه وسيلة للتعبير عن الواقعية الجديدة

وعلى الصعيد العربي فإنّ القصّة بشكلها الفنيّ لم تظهر إلاّ مع مطلع القرن العشرين، أين عرف هذا النمط السردي طريقه إلى الساحة الأدبيّة العربيّة، وساعدها في ذلك الترجمة والطباعة والصحافة، وكانت أوّل قصّة ترجمت إلى الأدب العربي هي لرفاعة الطهطاوي، قصة "تليماك" لفنلون عام 1867، ثم بعده المنفلوطي قصصه ذات الطابع الرومانسي.

بدأ يشتدّ عود القصّة وعرفت استقلالها وخطت تؤسّس لنمطها بفنيّات جديدة على يد كوكبة من الأدباء من أمثال" الطاهر لاشين، وعيسى شحاتة عبيد، ومحمّد تيمور، ونجيب محفوظ، ومحمود البدوي... ويوسف إدريس والشاروني وغيرهم "[1]،فقد أسّس هذا الرعيل لفنّ القصّة التي انفتحت على آفاق التغيير على جميع المستويات مجسدة للواقع العربي، وهموم الفرد في مجتمعه .

ذكر اللغويون لفظة القصّة في مواضع متعددة ، ومعها وردت مفاهيم مختلفة، نأخذ بالمثال ما جاء في لسان العرب لابن منظور: " القصُّ فِعْلُ القاصِّ إذا قصَّ القِصَصَ، والقِصَّةُ معْروفَةٌ. و يُقالُ :في رَأْسِهِ قصَّةٌ يعْني الجُملَةَ منَ الكَلامِ... وَ القَاصُّ: الذِي يأْتي بالقِصَّةِ من فَصِّها. و يُقال: قَصَصْتُ الشَّيءَ إذا تَتَبَّعتُ أَثَرَهُ شَيْئًا بَعْدَ شيءٍ"[2]. أمّا في القاموس المحيط : " قصَّ أثرَه قصًّا وقصيصا: تتبَّعه، والخبر: أَعْلَمه...والقاصُّ من يأتي بالقِصّة"[3]

وجاء ذكر القصة في القرآن الكريم في عدة مواقع من بينها ما ورد في سورة يوسف في قوله تعالى " نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ ٱلْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِۦ لَمِنَ ٱلْغَٰفِلِينَ" سورة يوسف الآية3 ، حيث جاء في تفسير هذه الآية : " وأصل القَصَص : تتبُّع الشيء...

[1]– فؤاد قنديل: فنّ كتابة القصّة ،ص14.

[2]– ابن منظور : لسان العرب، ج7 ، مادة (ق ص ص) ، ص73.

[3]– مجد الدين محمّد بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس المحيط ،حرف القاف ، ص 1330.

فالقاصّ يتبع الآثار فيخبر بها. والحسن يعود إلى القَصَص لا إلى القصَّة. يقال: فلان حَسَنُ الاقتصاص للحديث؛ أي: جيّد السياقة له. " [1]

وهذا يجمع في كون القصة تعني رواية الخبر وتتبع الأثر لمعرفة المكان، أي تتبع مساره .

أما في الاصطلاح فقد اجتهد النقّاد في وضع تعريف موحّد للقصّة، لكن ذلك لم يتمّ الاتفاق عليه، وظلّ الهدف بعيد المنال، عصيّ البلوغ، وإن أجمعت الآراء على تعاريف تكاد تتداخل للوصول إلى مفهوم القصة القصيرة.

وضع سعيد علّوش تعريفا للقصّة في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة يقول فيه: " هي سرد مكتوب أو شفويّ يدور حول أحداث محدودة وهي ممارسة فنية محدودة في الزمان والمكان والفضاء والكتابة "[2].

فالقصّة من ذلك هي حكاية سردية أو شفوية تتناول أحداثا بعينها يتناولها الأديب بطريقة فنية وجمالية، وتدور في زمان ومكان معيّنين وتشغل حيزا على الورق مبيّنا حجم شكلها طولا أو قصرا ،ويؤكد التعريف "طه وادي " حينما يقول بأنها "تجربة إنسانية يعبر عنها أدبيا بأسلوب النثر : سردا و حوارا، من خلال تصوير شخصيّة فرد أو مجموعة أفراد، يتحركون في إطار اجتماعي محدّد المكان والزمان، ولها امتداد معيّن من ناحيّة الطول أو القصر، يحدّد شكلها النوعي من حيث كونها رواية أو قصة قصيرة".

فبالإضافة للشكل الذي يحدّدها ويميّزها عن الرواية، وعنصري الزماكان والحدث، فهي تجربة إنسانية ذاتية يتناولها الأديب في قالب نثري فنّي ويضفي عليها من مشاعره من خلال تصوير شخصية أو فرد يتحرك ضمن إطار اجتماعي، و يُصور كل ذلك بطريقة سردية يتخللها طابع حواري. وتتطلب القصة زمنا قصيرا لقراءتها وهذا ما قال به إدجار ألان بو إذ وصفها على أنها " عمل حكائي نثري يستدعي لقراءته نصف ساعة إلى ساعتين"[3]. فالقصة من منظوره عمل حكائي

---

[1]– أبو عبد الله محمّد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ، تح :الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي ، ج11، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 2006، ص 242.

[2]–سعيد علّوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1، 1985،ص181.

[3]– هاشم ميرغني : بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة ، ص 52.

بمعنى أنها تعتمد على عنصر الحكي بطابع التشويق، وذات طابع نثري تستغرق لقراءتها زمنا قصيرا ما يشير ضمنيا إلى حجمها وقصرها .

ويعرّفها الناقد الإنجليزي شارلتون على أنّها "حكاية تروى بالنثر وجها من أوجه النشاط والحركة في حياة الإنسان "[1]. فالقصّة عند الناقد شارلتون حكاية نثرية مكتوبة وليست شفوية يكون موضوعها مرتبط بالإنسان.

كما تُعرّف القصّة بأنّها " عرض لفكرة مرّت بخاطر الكاتب أو تسجيل صورة تأثرت بها مخيّلته، أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره، أو كلّ أولئك مجتمعين، فأراد أن يعبّر عنها بالكلام ليصل بها إلى أذهان القرّاء، محاولا أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه"[2]. وهنا تبدأ القصّة مجرّد فكرة تلتمع في ذهن الكاتب، أو صورة جالت في خاطره أو عاطفة حرّكت مشاعره، أو هي كل ذلك معا فأراد أن يصوغها في كلام جميل لتؤثّر في قارئيه مثل ما أثّرت فيه.

أمّا عبد الله الركيبي فيقول عنها : " القصّة القصيرة تعبّر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان، ويكون الهدف هو التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكانية حدوثها"[3].

وزيادة على تنوّع مواضيعها من كونها موقف يتعرّض له الإنسان أو لحظة ما يكون على الكاتب مهمّة إقناع القارئ بإمكانيّة حدوثها إذا كانت ضربا من الخيال .

لقد تباينت التعاريف واختلفت وأجمعها ما قاله أحمد مكي في تعريفه للقصّة كما جاءت في شكل كتابتها:

- حكاية أدبية.
- تُدرَك لتقصّ.
- قصيرة نسبيا.
- ذات خطّة بسيطة.

[1]- هاشم ميرغني : بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة ، ص 53.

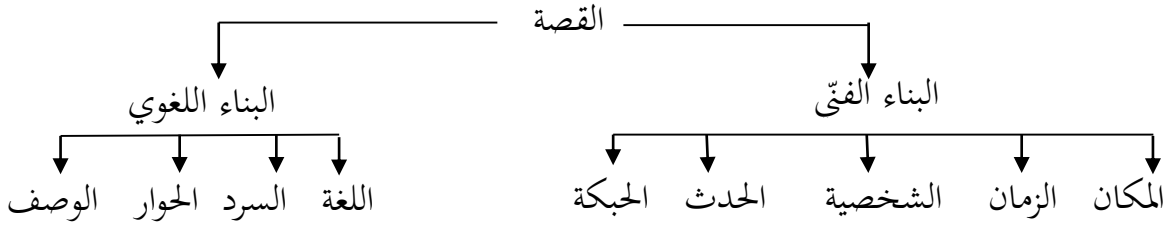
[2]- عبد العزيز شرف الدين: الأسس الفنّية للإبداع الأدبي، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1993، ص155.

[3]- عبد الله الركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ، الدار العربية للكتاب ، (د.ط)، 1983 ، ص 127.

- وحدث محدد.
- تصور جانبا من الحياة.
- لا في واقعها العادي والمنطقي.
- وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية.
- لا تنمّي أحداثا و بيئات وشخوصا.
- وإنّما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير."[1]

ومع تعريف أحمد طاهر مكي نخلص لتعريف شامل يقارب بين ما سبق ذكره على أنّ القصة حكاية أدبيّة، عمادها النثر يدركها الإنسان أو يعيشها ، لأنها متعلقّة ومرتبطة به، تُقصّ بطريقة فنيّة وتكون قصيرة الطول مخالفة بذلك لجنس الرواية، خطتها بسيطة ومجملها ؛ مقدّمة وعرض وخاتمة ،يصوّر من خلالها الأديب حدثا واحدا ، ينقل من خلاله الواقع بطريقة فنية جمالية رمزية إيحائية لزيادة المتعة والتشويق، وفيها يقتصر السرد على الإيجاز والتكثيف والاختزال لا يتطلب تنامي سردي، على مستوى عناصرها، لأنها جنس أدبي يختلف بحجمه، ويتحقّق نجاحها بقيمة تناول الحدث فيها، وهذا ما سيظهر وينكشف من خلال التطرق لعناصر القصة و خصائصها في العنصر الموالي .

## 2-عناصر القصّة :




### 2-1-البناء الفنيّ :

إنّ البناء الفنّي هوّ تلك العلاقات والروابط بين عناصر القصّة، من زمان ومكان وشخصيات وأحداث، فكلّ هذه العناصر تتشابك فيما بينها بواسطة حبكة محكمة لتشكّل وحدة عضوية متماسكة،

[1]- الطاهر أحمد مكي : القصّة القصيرة دراسة ومختارات ، ص 98.

وأنّ أيّ ضعف أو خلل في أيّ عنصر من العناصر يحدث فجوة في العمل كلّه ويبدو البناء مهلهلا يفتقر لمقومات القصة .

**– المكان :**

يُعدّ المكان من المصطلحات التي نالت الكثير من المساءلة في حقل النقد والدراسات الأدبية لما له من أهمية كبيرة في البناء السردي عامّة والقصّة بشكل خاصّ ، فهوّ أحد الأركان التي يقف عليها البناء ويعتدل، لأنّه مسرح الأحداث والمجال الذي تتحرك فيه الشخصية وترسم ذاتها، حيث انتقل من كونه مجرد مساحة مجازية ليصبح هو الفاعل في البناء القصصي، وقد يأخذ في الكثير من الأحيان دور البطولة ويصبح عنصرا تشكيليّا هامّا في القصّة، وفي هذا الإطار اهتمّت به الدراسات وأخذ له مفاهيم مختلفة ومتغيرة استمدت فحواها من معارف ومكتسبات كلّ باحث .

غير أنّه تجلّى في مفهومه العامّ على أنه الإطار الذي تدور فيه الأحداث. إذ يرى غاستون باشلار أن المكان" هو البيت، هو كلّ شيء. إذ يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة، هو مكان الألفة "[1]،فالمكان إذن هو مكان الإقامة والعيش ومحل الألفة ويكون هذا الارتباط بين الإنسان والمكان ارتباطا ماديا يتحوّل مع الوقت إلى ارتباط ودّي عاطفيّ تتكوّن من خلاله علاقة حميميّة، فالمكان الذي يعيش فيه الإنسان ويمارس فيه كافّة أنشطته يتحوّل مع مرور الزمن من مجرد مكان له زوايا وحدود ومساحات إلى فكر ثقافي ومعتقد ديني ورؤية فلسفية وسياسية تسيطر على الإنسان، وتوجّهه وفق قناعات تأثّر بها ويسعى لنشرها.

والأديب إنسان تربطه بالمكان علاقة خاصّة بحكم طبيعته وأحاسيسه فيضفي على المكان بعضا من مشاعره، ليصبح مرآة عاكسة لما يجول في نفسه، ويتجلّى ذلك في أعماله، فالخيال يفتح فكر المبدع لتخيّل الأمكنة والإيهام بها في أنّها حقيقة، كل ذلك عبر اللغة التي تمكنّه من هذه الصياغة، و المكان بهذه الصفة الفنّيّة يصبح موضع لرؤية خاصّة تتفاعل مع الأنساق؛ و المكان الذي يؤسر الخيال لا

[1] – غاستون باشلار : جماليات المكان ، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، لبنان ، ط2، 1984 ، ص39.

يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسيّة وحسب، بل يصبح ذو أهميّة ثقافية يتمّ توظيفها في الأعمال الإبداعيّة.

وأصبح في الأعمال الأدبية الحداثية من شعر ورواية وقصّة معبّرا عن نفسية الشخوص منسجما مع رؤيتها وتطلّعاتها حاملا لأفكارها و توجّهاتها ومشاعرها، كما قد" يعبّر عن مقاصد المؤلّف "[1] .

إن المكان في القصّة غيره في الواقع الخارجي، ولو أشار إليه الكاتب أو وصفه أو سمّاه باسمه، إذ يبقى هذا المكان متخيلا وعنصرا فنّيا ،ويمكن التمييز بين أنواع عديدة للمكان، منها " المكان المجازي؛ الذي لا يتجاوز دوره أنّه مساحة للأحداث والشخصيّات والمكان الهندسي؛ بأبعاده البصرية دون أن تتخلّله الحياة، والمكان؛ بوصفه تجربة شخصية أو معاناة "[2]،فيأخذ المكان صيّغ متعدّدة، قد يكون مجرد حيّز تتحرّك ضمن إطاره الشخصيات لا أكثر، وقد يكون إلى مكان هندسي، وقد يتعالى على ذلك ويرتبط مباشرة بالإنسان ويصبح جزءا من ذاته وتجربته ومعاناته، وهوّ في ذلك يكون مكانا أليفا مقرونا بالدفء والأمان والحماية، أو مكانا معاديا تشعر فيه الشخصيّة بالاغتراب والعدائية .

وإذا كان المكان في القصّة التقليدية مجرّد خلفيّة تتحرّك أمامها الشخصيّات، فإنّه في الإبداع الحداثي تملّص من ذلك وأخذ له دورا بطوليا ومحرّكا للشخوص والأحداث، وأصبح هوّ المأوى .

يؤدّي المكان دورا مهمّا في البناء القصصي، كونه من أساسيّات العمل، ففيه تقع الأحداث، وعلى مساحته تتحرّك الشخصيّات، فهوّ بمثابة العمود الفقري للعمل، يشدّ قوامه ويحقّق فنّياته، ويشكّل للشخصية أكثر من بقعة هندسية، وهيّ التي تعطيه صبغته ولونه" فالمكان لا يتشكّل إلّا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنتيجة أيّ مكان محدّد مسبقا وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن الميزات التي تخصّهم"[3]. فالشخصيّة تمنح المكان صفاته وتحدّد معالمه، لأنّ القاصّ يعمل على تشكيل التوافق بين الاثنين "على أن يكون بناؤه له منسجما مع مزاج وطبائع

[1] – حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص32.

[2] – غالب هلسا: المكان في الرواية العربية ، دار ابن هانئ ، دمشق ،( د.ط)، 1988، ص –ص 8-9.

[3]– حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص29.

شخصيّاته وألّا يتضمّن أيّ مفارقة، وذلك لأنّه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها " [1].

ويكون للمكان سطوته في تكوين الشخصيّة ورسم معالمها وتوجّهاتها في المسار السردي، وأنّه " لم يعد مجرّد أداء لوظيفة إشاريّة لمعنى من المعاني الثابتة أو ديكورا هامشيّا لمشهد من المشاهد الحديثة، إنّما صار عنصرا حكائيّا هامّا قائما بذاته "[2]،فقد تجاوز المكان كونه أداة للمعنى وفقط، وإنّما أصبح عنصرا حكائيا بذاته تعتمد عليه باقي العناصر، كما أنّ للمكان مدلولاته وخصوصيّاته في القصّة القصيرة أين " تبقى القصّة القصيرة في تعاملها مع المكان حريصة على الفعل الذي يقع ويحقّق الدهشة والصدمة والمفارقة والمفاجأة"[3].

ولا يمكن تجاوز ذلك وجعله مجرّد واجهة لبناء الأحداث، بل يصير أحيانا هو الهدف من وجود العمل كله ويزداد تجسيده في العمل وتتّضح فنّياته بتعَالُقِه مع الزمن حينما يشكّلان بنية زماكانية من الاستحالة الفصل بينهما في العمل القصصي .

**– الزمن:**

يُعدّ الزمن عنصرا هامّا من عناصر البناء القصص، إذ لابدّ أن تروى القصّة في زمن معيّن يتشكّل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وما يعنينا هو " الزمن الأدبي الذي يسهم في بنية النصّ الأدبي وهو زمن يصنعه المبدع مخالفا به الزمن الطبيعي. الذي لا يخرج عن تلك الخطّية المعهودة"[4].

فالزمن الأدبي هو الذي يشكّله المبدع ولا يخضع للتراتبية الزمنية، ويستطيع من خلال ذلك كسر تلك النمطية والتلاعب بالأزمنة، لما يتطلّبه القصّ من تشويق فـ" يتطوّر في حركته اللولبية في قفزات وخطوط بيانية هي صدى لتطوّر عامّ "[5]. فالزمن ضروري في تصميم الشخصيات، ومرتبط بها وبمادّتها

---

[1]– حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– باديس فوغالي : التجربة القصصية النسوية في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2002،ص 107.

[4]– عبد القادر بن سالم : مكوّنات السرد في النصّ القصصي الجزائري الجديد ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق،(د.ط)، 2001، ص80.

[5]– المرجع نفسه، ص نفسها.

وأحداثها، وهو يساهم في إعطاء خصائصها وتتبّع حركاتها وكثيرا ما ربط النقّاد بين القصّة والزمن لأهميّته، حيث يمكن أن نعتبر الزمن" هو القصّة وهي تتشكّل وهو الإيقاع في نموّها، فإذا كان الأدب يعدّ فنّا زمنيا إذا صنفنا الفنون إلى زمانيّة ومكانيّة، فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[1].

و هناك أزمنة مختلفة تتعلّق بزمن القصّ؛ فمنها الزمان الخارجي والزمان الداخلي، وهناك زمن السرد الذي يتأرجح بين الماضي والحاضر والمستقبل، وينتج عنه شكلان من تقنيّات السرد هما الاسترجاع والاستشراف، وإذا كان الأول العودة إلى ماضي الأحداث، فإنّ الثاني يتوقف على استشرافها، كما يقترن الزمن بالحدث في القصّة ، الذي هوّ عبارة عن وقائع تدور في فلك زمنيّ يكتسب خصوصيته منه

**– الحدث:**

يعتَبِرُ الكثيرُ من النقّاد الحدث أهمّ عناصر السرد في القصّة، ويضع "رشاد رشدي" بعض الأسس لمعرفة الحدث فيقول: " في كثير من الأحيان ينشأ الحدث من موقف معيّن ثم يتطور إلى نهاية معينة ومع ذلك يظلّ حدثا ناقصا فتطوره من نقطة إلى أخرى إنّما يفسّر لنا كيف وقع، ولكنّه لا يفسّر لنا لِمَ وقع، فلكي يستكمل الحدث وحدته، أي لكي يصبح حدثا كاملا يجب أن لا يقتصر الخبر على الإجابة على الأسئلة الثلاثة المعروفة وهي كيف وقع وأين ومتى؟ بل يجب أن يجيب على سؤال رابع مهمّ وهو لمَ وقع؟ و لذلك تتطلّب البحث عن الوقائع التي أدّت إلى وقوع الحدث بالكيفيّة التي وقع فيها"[2]، فبالإضافة إلى الأسئلة المعتادة لوقوع الحدث كان مهمّا الاهتمام بالتساؤل عن لمَ وقع لندرك الغاية من وراء ذلك وعن سرّ وقوع الحدث وما وراء الحدث .

يشغل الحدث مساحة كبيرة في القصّة باعتباره مجموعة من الوقائع المسرودة بطريقة فنية لكي تبدو القصّة مترابطة ومنسجمة، وأهمية الحدث لا تقترن بفخامته وقوّته، وإنّما تكمن في قدرة الكاتب على عرضه، فكثيرا من الأحداث رغم بساطتها حقّقت الأعمال الأدبية من خلالها نجاحا باهرا، وفي هذا يقول غنيمي: " إنّها لا تتعلّق بفخامة الحدث وعنفه، ولا بصغره، وهدوئه، وإنّما تكسب الأحداث

[1]– سيزا قاسم : بناء الرواية –دراسة – مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة ،(د.ط)، 2004 ، ص37.

[2]– رشاد رشدي : فنّ القصة القصيرة، ملتزمة الطبع والنشر، (د .ط)،( د. ت )، ص30.

قيمتها في العمل من خلال الطريقة التي تعرض بها وبما تكشف عنه هذه الطريقة من قيمة إنسانيّة للأحداث "[1].

والحدث في القصّة الحديثة "مختلف نموّه يبدو عبر تناقضاته سواء على مستوى تقنيّات السرد الجديدة أو خصوصيّات الزمن ودلالاته، فهو حدث زئبقي يتطلب من القارئ الدخول إلى مساءلة مرجعية للموروث الثقافي والفكري لأنّه أحيانا يتوزّع عبر أسطر القصّة كاملة دون الإفصاح" [2].

ومعنى ذلك أنّ الكاتب مجبر على حسن اختيار هذه الأحداث وكيفيّة تسلسلها لشدّ القارئ وإثارته ودفعه لتتبّعها من البداية إلى النهاية، ويمكن للقصّة أن تتناول حدثا واحدا، وقد يكون أكثر من حدث.

**– الشخصيّة:**

إنّ الشخصية أساسية في البناء القصصي، وأحد مكوّناته الرئيسية، تشكّل مع باقي العناصر تلاحما يعطي تماسكا للبناء وهيّ التي تحرك الأحداث وتكون من صميم الواقع الذي يعيشه الكاتب، فيلامسها بعمق وتظهر قدرته وبراعته من خلال استيعابه لعالم هذه الشخصيّة وكيفيّة دفعها لتحريك الأحداث وتطوّرها، فهي" صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث وهي مصدر المشاعر التي تمتثل لباب القصّة الأساسيّ"[3].

فالشخصية توكل لها الأفعال وهي التي تدفع بالأحداث نحو النموّ بفعل أقوالها ومشاعرها وما ينوط بها، وتكون حركيّة تمتاز بالتحوّلات المفاجئة فـ" الشخصية في القصّة مركز إمتاع وتشويق لعدّة أسباب، فهناك عند كلّ إنسان رغبة إلى التحليل النفسي، وقد تكون قراءة القصّة بالنسبة إليه عملية بوح واعتراف فضلا عن لذّة التعرف إلى شخصيات جديدة لا سيما إذا كانت من النوع الذي يعكس بعض الصفات، وكثيرا ما يتشبَّه القارئ ببعض الشخصيات التي يقابلها في القصّة دون أن يشعر"[4]،فعلى

[1]– محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة، مصر ، القاهرة ، (د.ط)، 1980، ص 544.

[2]– عبد القادر بن سالم : مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، ص 59.

[3]– فؤاد قنديل : فنّ كتابة القصّة ، ص 134.

[4]– محمّد يوسف نجم : فنّ القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، 1955، ص 251.

القاصِّ أن يكون حذقا في رسم شخصياته ، وإن فشل في ذلك تظهر باهتة لا تؤدّي دورها وتكون من عمق الواقع مرتبطة به، حتى تترك أثرا في القارئ فيتتبّعها ويعيش أدوارها .

وتظهر في القصّة شخصيّة رئيسيّة محوريّة وعليها يقع عبء الحدث، وتخدمها شخصيات ثانوية مشاركة في نموّ الحدث ولها تأثير أقلّ، وكلّ ذلك يكون عبر حبكة محكمة متقنة تجعل الشخصيّة تتحرك ضمنها .

**– الحبكة:**

تتشكّل الحبكة داخل الحدث نتيجة حركية العناصر وتفاعلها مع بعضها، و الحبكة هي المجرى العام الذي تجري فيه القصّة وتتسلسل بأحداثها على هيئة متنامية، بتضافر عناصر القصّة جميعا، فـ " سلسلة الحوادث التي تجري فيها مرتبطة عادة برابط السببية، وهي لا تنفصل عن الشخصيات إلّا فصلا مصطنعا مؤقتا" [1].وتربط الحبكة الأحداث ربطا محكما ليتشكّل البناء وهي تتكوّن من بداية وعقدة ونهاية، وتحدّد البداية نجاح العمل، وهذا ما أشار إليه إدجار آلان بو عن مهمّة القاصّ : " إذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر فمعنى ذلك أنه فشل في أوّل خطواته. وفي عملية الإنشاء كلّها يجب أن لا تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خطّه له "[2].

فالبداية إذن لها أهميّة كبيرة لأنّها الافتتاحية التي يدخل بها القارئ إلى النصّ ثم تتوالى الأحداث ويشتدّ الصراع وتتابع الأحداث إلى أن يصل إلى العقدة لتصل إلى النهاية التي تكسب القصّة أهمية خاصّة –كما يقول رشاد رشدي – " إذ هي النقطة التي تتجمّع فيها وتنتهي خيوط الحدث كلّها، فيكتسب الحدث معناه المحدّد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه، ولذلك فنحن نسمّي هذه النقطة ( لحظة التنوير ) الذي يتجلّى فيه المعنى ويتّضح"[3]، فالعمل يحمل في مضمونه معنى ومغزى وفكرة وهذا ما يسعى الكاتب إليه ويظهر في النهايّة حينها تفكّ كلّ خيوط الحبكة ويكون تأثيره ايجابي

[1]– محمّد يوسف نجم : فنّ القصة ، ص63.

[2]– المرجع نفسه ، ص233.

[3]– رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص96.

على القارئ ، ويختلف وضع هذه الحبكة من الطريقة التقليدية في التسلسل، أو يحدث كسرا لهذا التراتب وتخرج عن قاعدته بالتقديم والتأخير لشدّ القارئ وإثارته.

ويستعين الكاتب في إنشاء هذا البناء وإحكامه من خلال تقنيّات مختلفة وتكون اللغة وسيلته في ذلك انطلاقا من مبدأ الحرص على عدم الفصل بين نسيج القصّة وبنائها، لأنّه لحمة فنّية لا يمكن تجزئتها إلى نسيج وبناء، ولهذا نقف عند الجانب اللغوي.

**2-2-البناء اللغوي:**

إن النسيج اللغوي هو " اللغة التي تشمل الحوار والسرد ويكون في خدمة الحدث، فالنسيج يجب أن يساهم في تصوير الحدث، ثمّ تطويره بحيث يصبح كالكائن الحيّ له شخصيته المستقلّة التي يمكن التعرّف عليها "[1]، فاللغة بما حوت من فنيات كالسرد والحوار والوصف هي التي ترسم هذه الأحداث وتجسّدها وتعطيها معالمها من خلال تتبّعها داخل المتن وتعطي لكلّ جزء خاصّته، ولن يتأتّى لها ذلك دون إخراجها من قاموسها المعجمي " عبر اللغة المكثّفة التي تجاوزت الوظيفة الأولية وهي الإبلاغ والإخبار إلى استثارة كلّ طاقات اللغة الإيحائية وقدراتها الرمزية... عن طريق الصياغة اللغوية التي تعمد فيها الألفاظ إلى لفت الانتباه إلى ذاتها"[2].فهذه اللغة المشفّرة المليئة بالإيحاءات هي الطاقة الكامنة التي تتولّد منها الدلالات والمعنى الذي يتطلّبه القصّ ويكون وفق آليات محكمة.

**-السرد:**

نلمس في الخطاب القصصي لغة ذات مستويين هما السرد والحوار، ويعتبر السرد هو " الأساس الجوهري للخطاب القصصي، إذ لا قصَّ بلا سرد، والراوي أو السارد هو المناط به بناء عناصر هذا الخطاب كالأحداث والشخصيات والزمان والمكان، والوصف والحوار وغيرها عبر السرد "[3].

إن السرد يقدّم الشخصيات ويجسّد المكان والأحداث في بناء محكم لأنّ السرد في فحواه هو الكيفية للتي تروى بها القصّة، ويرى عزالدين إسماعيل أنّ السرد هو" نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى

[1]- يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا ، مركز الحضارة العربية، ط2 ، 2001، ص 41.

[2]- هاشم ميرغني : بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة ، ص 41.

[3]- يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا، ص 105.

صورة لغويّة"[1]، فبواسطة السرد يستطيع المبدع أن ينقل الحوادث من الواقع، ويشكّلها قصصا بواسطة اللغة وعبر عنصر التخييل.

**-الحوار:**

الحوار هو أحد الأساليب التي يتقمّصها الراوي للتعبير عن الشخصيّة وما يختلج في نفسها، فوظيفته " رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث أو الشخصيات الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح الباطن أو الاعتراف، على أن يكون بطريقة تلقائية، تخلو من التعمّد والصنعة" [2]، فمن خلال الحوار تكشف الشخصيّة عن كوامنها سواء في تحاورها مع طرف آخر في حوار خارجي، أو عبر مونولوج داخلي بطريقة واضحة بعيدا عن التصنّع .

كما أنّ للحوار وظيفة هامّة تتمثّل في إبطاء عملية السرد فهو " يخفّف من رتابة السرد ويجعل الشخصيّات أكثر تجسيما وأكثر حضورا، ويفضّل في حوار القصّة أن يكون سريعا وقصيرا"[3]، وزيادة على ذلك يعمل على تطوير الحدث وتعميقه، وتصوير مواقف معيّنة في القصّة، وكشف الغرض العامّ منها ، كما يلبس القصّة بواقعية لأنّه يرتبط بالشخصيّة، وله فضل كشف عنصري المكان والزمان، ويشير النقّاد إلى أهميّة التوافق بين الشخصية وما تتحاور به من لغة عاميّة أو لغة فصحى حتى تكون أكثر صدقا.

**- الوصف:**

يقيم الوصف داخل الخطاب القصصي علاقات متعدّدة، فهوّ يربط بين عناصر السرد، ويشيد المعنى، كما يشكّل الوصف لحظة استراحة وسط الأحداث المتتالية حين يعطّل من التطور الدرامي، فللوصف وظيفتان أشار إليهما الناقد حميد لحميداني: " وظيفة جمالية ويقوم فيها بعمل تزييني، يشكّل استراحة في وسط الأحداث السردية... ويكون وصفا خالصا. أمّا الوظيفة الأخرى فهي الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية، ويكون الوصف فيها رمزا دالّا على معنى معيّن في إطار سياق الحكي"[4]،

---

[1]- عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط9، 2013، ص 187.

[2]- محمّد يوسف نجم: فنّ القصة، ص113.

[3]- يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا، ص42.

[4]- حميد لحميداني: بنية النصّ السردي( من منظور النقد الأدبي) ، المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء ، ط1، 1991.

وبذلك يكون الوصف أحد آليات السرد وطريقة للتصوير والوصف يهدف للتخفيف من حركيّة السرد ،و يكون كذلك مشاركا في إنشاء المعنى .

**3-خصائص القصة:**

**- الوحدة :**

تعتبَر وحدة البناء أهمّ خاصية تميّز القصّة القصيرة، وهي جوهر العمل لأهميتها الفنية والمعمارية في البناء. " ومبدأ الوحدة يعني فيما يعني الواحدية أي أنّ كلّ شيء فيها يكاد يكون واحدا... فهي تشمل على فكرة واحدة وتتضمّن حدثا واحدا وشخصية رئيسة ولها هدف واحد وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة وتستخدم في الأغلب تقنية واحدة وتخلق لدى المتلقّي أثرا وانطباعا واحدا. ويسكبها الكاتب على الورق في طرحة واحدة ويطالعها القارئ في جلسة واحدة" [1]، وهذا يعني أن الكاتب يكون حذقا في البناء القصصي ويلزمه ذلك بتوجيه كل جهده وفكره نحو فكرة محدّدة أي جزئية معينه يشحن لها طاقته وفكره ويظلّ يشتغل على هذا الجانب ويلقي عليه الضوء إلى النهاية ويشدّها في ذلك خيط رفيع من البداية إلى النهاية لا تنزاح عن الهدف المنشود." ولا بدّ أن يخرج القارئ من القصّة الناجحة وقد غلب على نفسه عنصر من هذه العناصر أمّا إذا خرج منها بمزيج مختلط من الحوادث والشخصيّات والأفكار فمعنى ذلك أنّ الكاتب أخفق في إبراز أحد هذه العناصر، وفي تغليبه على غيره"[2]، فالكاتب الجيّد يملك من التقنيّات والحبكة التي تمكّنه من الصيّاغة الجيّدة للأحداث، ويكون فطنا وحذقا في التأثير على القارئ وشدّ انتباهه مع ترك انطباع فيه حول حادثة معيّنة ولا يخرج القارئ مشتّت الذهن بدون مغزى وهدف من القصة .

**- الدراما:**

وهي عامل التشويق والإثارة بما يثير الكاتب في القارئ من دهشة و "خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتّى لو لم يكن هناك صراع خارجي ولم تكن هناك غير شخصية واحدة"[3]، فهذه

[1]- فؤاد قنديل : فن كتابة القصة ، ص 56 .

[2]- محمّد يوسف نجم: فنّ القصة ، ص12.

[3]- فؤاد قنديل : فن كتابة القصة ، ص59.

الخاصية هي التي تدفع بالقارئ لأن يمسك بطرف خيط القراءة الذي يوصله تدريجيا إلى خاتمة القصّة.

**– التكثيف:**

تتّصف اللغة القصصية بالاختزال والتكثيف والإيحاء، لأنّها " تتعامل مع مساحة نصّية أقلّ، وهو الأمر الذي يوجب كون إمكانيّة اللغة فيها أشدّ حضورا داخلها، لكي تسدّ فجوة ضيق المساحة، ولكي تستطيع – بناء– على ذلك التعبير عن أحداث هذه المساحة الضيقة في اقلّ قدر ممكن"[1].فيعمد الكاتب للاختزال وتكثيف اللغة بعيدا عن التصنّع .وفي هذا يقول فلوبير : "أنّه مهما كان الشيء الذي يسعى الإنسان إلى التعبير عنه، فإنّ هناك كلمة واحدة تعبّر عنه، وفعلا واحدا يوحي به، وصفة واحدة تحدّده، ولهذا يترتّب على الكاتب أن يطيل البحث والتنقيب ، حتى يعثر على هذه الكلمة وذاك الفعل وتلك الصفة"[2]، فالكاتب يكون حريصا على اختيار ألفاظه، ويضع كل كلمة في موضعها حتى لا يحدث خللا في المعنى ، إضافة إلى قدرته على السبك والصياغة من خلال لغة رمزية مقتضبة تتطلّبها القصّة نظرا لخصائصها .

من خلال ما تمّ عرضه نقف على أن القصّة فنّ أدبي نثري، تقوم على بناء محكم سواء في الجانب الفنّي الذي يتطلب براعة في التوظيف للشخصيات وأماكن تواجدها وتفاعلها داخل هذا الحيز ضمن زمن تتتابع فيه الأحداث من البداية إلى النهاية بحبكة محكمة، تعود لقدرة الكاتب وبراعته في التصوير وفق لغة تكون هي الوسيلة التي تمكّنه من هذا بفعل آليّاتها المختلفة من سرد محكم، وحوار يكشف عن واقع الشخصيات ويشدّ القارئ، إضافة إلى عنصر الوصف حين يكشف عن حقيقة العناصر المدرجة، وكشف طباعها وبتضافر الجانبين الفنّي واللغوي نصل إلى بناء جنس أدبي له خصوصية في السبك من تكثيف، وإيحاء، ولغة رمزية تتضمّن دلالات، وتضمر المعنى لتشدّ القارئ لتقصّي العوالم الخفيّة عبر عنصر التشويق والإثارة، ولن يحدث ذلك إن لم يكن هناك موضوع واحد يشتغل عليه ولا يتفرّع في تفاصيله،

[1]– هيثم الحاجّ علي : الزمن النوعيّ و إشكاليات السرد، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 2008، ص 39.
[2]– محمّد يوسف نجم: فنّ القصة، ص109.

ولا يخوض في الأمور الهامشية بل يلقي الضوء على نقطة واحة ويتفاعل معها ليصل إلى الهدف المنشود، وهو إمتاع القارئ بجنس أدبي يعرف باسم القصّة القصيرة.

وفي هذا المجال ظهرت أديبات حاولن خوض التجربة القصصيّة انطلاقا من واقعهن الذي شهد تغيّرا كبيرا وفسح المجال لهن لـ "يمارسن هذا الفنّ في أصالة واقتدار، وعبّرن عن مشاعر الأنثى وهمومها ...وكُنّ أقدر من غيرهن على رصد موقفها من حركة الحياة حولها "[1]، ومنهن غادة السمّان التي تجاوزت المواضيع العادية لتخوض في مواضيع الذات وقضايا المرأة، والوطن، والمسكوت عنه .

و"**تعتبر غادة السمّان قمّة في هذا الاتّجاه، لأنها تمتلك من أدوات الكتابة ما يميّزها، فلها أسلوب رشيق، وصّور آسرة، وجملها مشحونة بتوتّر كبير، تغرف من عمق المجتمع وتصوغ مواضيع وتبني قضايا على مساحات واسعة، ولأنّها مارست الصحافة وكثيرة الترحال، عربية عاشت في أوروبّا، في اليمن في لبنان، في الجامعة الأمريكية، فساعدها هذا التنوع الثقافي في بلورة تجربتها القصصيّة وأكسبها طابعا قصصيا مميّزا تحمل معها ذكراها وأمكنتها وتسافر بها، فالوطن عندها حقيبة سفر، غربة في قربه، واغتراب في بعده، كتاباتها تجسّد واقع المرأة العربيّة و علاقتها بالرجل، إنّها قصّاصة من الطراز الرفيع، تنقلك إلى عالم ملتهب من الكلمات**".[2]

وقد لاقت كتابات غادة السمّان حظا كبيرا في القراءة والترجمة، وتلقّف النقّاد أعمالها بالدراسة، ولقي أدبها شهرة كبيرة ورواجا منقطع النظير، وقد طبعت بعض مجموعاتها القصصية ما يزيد عن العشرين طبعة، وذلك ما يوحي بوجود مضمرات خفية نظرا لكمّ القبول التي حظيّت به أعمالها، وهذا ما أشار إليه الغذّامي في قوله : " وكلما رأينا منتوجا ثقافيا أو نصّا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر "[3]، و الكشف عن هذه المضمرات هوّ جوهر البحث ،وفي هذا يتمّ تناول المجموعات القصصية الست (عيناك قدري ، لا بحر

[1]–الطاهر أحمد مكي : القصّة القصيرة دراسة ومختارات ، ص128.

[2]– المرجع نفسه ، ص129.

[3]–عبد الله الغدامي: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية )، ص80.

في بيروت، ليل الغرباء، رحيل المرافئ القديمة، القمر المربّع، وزمن الحبّ الآخر ) بالتحليل للوقوف على الأنساق الثقافية المتوارية.

**الفصل الثاني:**

**تمظهر الآخر الذكوري**

**أوّلا– مفهوم الآخر.**

**ثانيا– الآخر الذكوري .**

**1 –الرجل العربي .**

**2 –الرجل الغربي .**

**ثالثا – الآخر العدوّ .**

**رابعا –الآخر السلطوي ونسق الهزيمة.**

**1–المثقّف والهزيمة / نبوءة شاعر.**

**2–المثقّف والسلطة السياسية.**

**خامسا –التضليل الإعلامي / الصوت الأنثوي**

بدأت إشكالية الآخر"the other "مع تواجد الإنسان، و حاجته إلى طرف يتفاعل معه، وقد أشارت لهذا المصطلح مختلف الديّانات، وتناولته الفلسفة بالدراسة والتحليل وحملته حتميّة الكينونة والوجود، فمفهوم الآخر من أكثر المفاهيم استعصاء على البحث منذ الفكر اليوناني إلى اليوم، وقد تباينت الآراء حول المصطلح ، لتفرز دلالات مختلفة ومتعدّدة تقارب بعضها أحيانا واختلف الآخر حسب الحقول المعرفية التي عرضت له ،ويشهد المصطلح نوعا من الصعوبة في تحديد معالمه وضبطه لتنوع المرجعيات الفكرية وتمَّ إرجاءُ معناه إلى الإقصاء، واستبعاد كل عنصر لا ينتمي إلى مجموعة معيّنة أو نظام له ميزاته الدينيّة والفكرية، فهو المختلف في الجنس والانتماء الثقافي والعرقي .

وقد شاع مصطلح الآخر في دراسات ما بعد الكولونيالية، وكلّ ما يستثمر طروحاتها مثل النقد النسوّي والدراسات الثقافيّة التي نظّرت للآخر من خلال تميّزه الثقافي ،ولعلّ أشهر استعمال معاصر لهذا المفهوم هو الاستعمال الذي أشار إليه إدوارد سعيد على أنّه " يمثّل شكلا من أشكال التصوّر الثقافي للأفكار والمفاهيم، إذ يُمثّل هذا التصوّر أساس بلورة هوّيّات الذوات الثقافيّة من خلال إحدى علاقات القوة السياسية التي يكون فيها " الآخر "هو الطرف الخاضع وأنّ ما قام به الاستشراق في ادّعائه معرفة الشرقيين tals-orien هوّ أنّه صوّرهم آخر بالنسبة للأوروبيين "[1]، فالآخر ظهر نتيجة الفروقات الثقافيّة التي خلقت فجوة ومهّدت لصراع بين طرف مركزي مهيمن يسعى لفرض ثقافته وأقليّة هامشيّة تقاتل للحفاظ على هوّيتها ونتجت عن ذلك ثنائية الأنا والآخر المختلف.

أمّا على الصعيد النسوي فقد ظهرت كتابات رافقت الحركات التحرّرية النسويّة فألقت بظلالها على قضايا المرأة العربيّة، وغاصت فيما تعانيه من القهر والتسلّط من قبل الأسرة، وكذلك المجتمع بعاداته وتقاليده المكبّلة للحرّيّة ، ومن عمق ذلك جاءت هذه الكتابة معبّرة عن الهمّ النسوي في محاولة لكشف المستور وتعريّة الممارسات الذكورية وتهميشها للمرأة.

[1]–أندرو إدجار: موسوعة النظريّة الثقافيّة ( المفاهيم والمصطلحات الأساسية )، تر: هناء الجوهري ،المركز القومي للترجمة، ط2، 2014، ص 47.

**أوّلا–مفهوم الآخر:**

تباينت الآراء المنظّرة لمصطلح الآخر ولم تقف على مفهوم محدّد، وواضح ،وشامل لاختلاف المجالات التي تناولته بالدراسة والتحليل من نفسيّة ،واجتماعيّة ،وثقافيّة، وسياسيّة وغيرها وقد وردت اللفظة لغوّيا في لسان العرب في مادة (أخر) :" ... والآخَر ، بالفتح أحد الشيئين وهو اسم على أفْعَلَ، والأُنثى أخرى، إلاّ أنَّ فيه معنى الصفة لأَنَّ أفعل من كذا لا يكون إلاّ في الصفة والآخَرُ بمعنى غير كقولك رجل آخَرُ وثوب آخَرُ، وأصله أفعل من التَأَخُّر" [1]، فتدلّ في المعنى اللغوي على أحد الشيئين كما تكون في معناه الأنثى أخرى عن الذكر، و فيه معنى الصفة لأن صيغة أفعل لا تكون إلّا للصّفة ،كما تدلّ لفظة آخر على غير سواء أكان إنسانا أو من الأشياء .

أمّا في القاموس المحيط للفيروز آبادي فورد في مادة (أخر) " ... والآخِرُ خلافُ الأَوَّلِ ...وبفتح الخاء: بمعنى غيرٍ، ج : بالواوِ والنونِ"[2].فجاء المعنى للدلالة على غير .

في حين نجد نواة التفكير في الآخر بدأت بطريقة فلسفيّة مع أرسطو الذي يرى أن الشيء إمّا أن يكون "هو هو وإمّا أن يكون مخالفا لذلك فهوّ بالنسبة إلى كينونته هو هو وبالقياس إلى الغير مخالف له"[3]،وهذه الرؤية تؤكّد أنّ الذات هيّ ذات بالنسبة لنفسها في حين تكون آخر بالنسبة للطرف المغاير والمخالف لها ،و من ثمّ تداول و" شاع المصطلح في الفلسفة الفرنسيّة المعاصرة خاصة عند (جان بول سارتر) و (ميشيل فوكو) و (جان لاكان) و (ايمانويل ليفيناس ) وغيرهم ، ورغم سيولة المصطلح وصعوبة بلورة معالمه بوضوح، إلّا أنّه تصنيف استبعادي يقتضي إقصاء كل مالا ينتمي إلى نظام أو فرد أو جماعة أو مؤسسة ، سواء كان النظام قيّما اجتماعيّة أو أخلاقيّة أو سياسيّة أو ثقافية"، [4]فقد تناوله العديد من الفلاسفة وكُلٌّ أعطى مفهوما معتمدا في ذلك على طروحاته ،غير أن الاتّفاق كان على أنّ الآخر

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب ، الجزء الرابع ، مادة (أخر) ، ص12.

[2]– مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي : القاموس المحيط، مادة (أخر)، ص41.

[3]–حسن شحاته :الذات والآخر في الشرق والغرب ،صور ودلالات وإشكاليات ،دار العالم العربي ، القاهرة ،ط1 2008،ص18.

[4]– ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد ، ص 21.

له بعد إقصائيّ لكلّ من لا ينتمي لنظام معيّن من القيّم الاجتماعية، أو الأخلاقيّة ، أو السياسية ، أو الثقافية ويعتبر آخر مهما كان تمظهره فردا أو جماعة .

فمن الناحيّة الوجوديّة يرى سارتر Sareter أنّ الآخر عامل فعّال في تكوين الذات إذ يقول :"أنّ وعي الذات الوجودي يكون بناء على الطرف الآخر، بل ينطوي على عداء يدمّر إنسانيتين لأنّه يربط الكينونة بطريقة جبرية وغير مستقلّة بين لحظتي "ما كان وما سيأتي" فهذا الوضع يجعل الكينونة تصرف بطريقة مخجلة بسبب الآخر الذي يمنع حريّة الاختيار ، لذلك اختتم سارتر مسرحيته "لا مخرجَ " بمقولته المشهورة الآخرون هم الجحيم"[1]، فالذات لا تدرك وجودها إلاّ بفعل الآخر وتأثيره السلبي الذي يكون فعلا حاسما في الممارسة التعسفيّة لِنَفْي الذات ومصادرة الحرّيّة ويكون بذلك هو الجحيم في ممارساته .

أمّا الآخر عند ميشال فوكو فإنّه:" اللاّ مفكّر فيه في الفكر نفسه، أو هو الهامشيّ الذي استبعده المركز، أو الماضي الذي يقصيه الحاضر، لكنّه أيضا جوهريّ بالنسبة لكينونة الخطاب الذي يستبعده ، فنحن لا نعرف الحاضر دون الماضي ولا نعرف الذات دون الآخر"[2]، فيصبح حسب مفهوم فوكو اللامفكّر فيه في الفكر ذاته فهو المهمّش الذي يستبعده المركز من تفكيره لاختلافه وطروحاته المناقضة له، أو الماضي الذي يبعده ويزيحه الحاضر ومع ذلك يبقى الآخر هو الأساس والجوهر الذي يسهم في تشكيل الذات .

في حين جاء المعنى في الدراسات النفسيّة عند جان لاكان بأنّ " المرء لا يتشكّل كفرد دون علاقة تربطه بالآخر، فالطفل حين يرى صورا في المرآة فإنّه لا يزال يستبدل صورة الآخر بنوع من الأنا ولكنّه تدريجيّا يدرك أن الصورة محض المحض خارجيّة بالنسبة للذّات... وتتحوّل الصورة إلى علاقة للأنا وهذه مرحلة نظام الرمز ، فيتعدّد معنى الآخر عنده ، فقد يدخل طرفا في علاقة مع الذات، و يُعدّ المصطلح أداة للربط بين العالم الداخلي للشخص وعالمه مع الآخرين "[3]، فمن وجهة نظر نفسيّة يرى

---

[1] –ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد ، ص 22.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها .

[3] – سعد سامي محمد :الأنا والآخر في المعلقات العشر ، رسالة ماجستير ،غير منشورة ،كلية الآداب ،جامعة البصرة ،العراق ، 2012، ص4.

"لاكان" أن المرء لا يحقّق وجوده دون علاقة كافيّة مع الآخر تمكّنه من بناء ذاته وهذا ما يتّضح من خلا ل رؤية الأنا للآخر في أناها، في مرحلة المرآة لكن سرعان ما تتّضح الرؤية وتتبلور الفكرة في كون الذات منفصلة عن الآخر وتتعدّد الآراء حول تعدّد الآخر الذي يكون طرفا في العلاقة بين عالمه الداخلي والعالم المحيط .

فكلّ" شخص هو آخر بالنسبة لأيّ شخص على وجه الأرض بغضّ النظر عن أشكال حضوره سواء أكان شريكا أو مسالما أو غازيّا أو محتلّا وبغضّ النظر عن العلاقة التي تجمعه بالأنا سواءً كانت علاقة صراع أو احترام ، إلّا أنّه لا يمكن إنكار الدور الذي يلعبه الآخر بشأن تصوّر الأنا لنفسها ، فهو يمثّل بشكل مفارق موضوع إغراء ومصدر حيطة وحذر في نفس الوقت"[1].

وحسب القول فكلّ شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص بغض النظر عن صيّغ تواجده وعلاقته مع الأنا سواء كانت علاقة ايجابيّة أو سلبية أو تتعدّى إلى حالة عداوة ، المهم فالآخر هو طرف غير الذات أو هو الطرف المقابل للذات، و يوجد تلازم بينهما فلا وجود للذات إلا بوجود الآخر الذي يستدعي حضور الأنا الذي في وجوده يدرك الثاني اختلافه وتمايزها وينظر إلى حاجته إليه، فـ" الأنا هي الذات subject، وما تحمله من مظاهر وخصائص ثقافيّة أو نفسيّة أو أيديولوجيّة، وما تشتمل عليه من أفكار وطموحات وصراعات وتوتّرات"[2]، فالأنا تكتمل بالآخر وتبني تصوراتها من خلاله لأنّ الأول يرى صورته في الثاني.

لقد أصبحت قضيّة الآخر محوريّة في الدراسات الأدبيّة والنقديّة والثقافيّة العربيّة ،ولها في السرد العربي مساحة كبيرة في كيفيّة تمثُّل الذات للآخر، لأنّ "الأدب هو تعبير عن المشاعر والأفكار والآراء الإنسانيّ ، وكلّ ذلك حصيلة لتفاعل الأديب في مجتمعه من خلال مواقفه وعلاقاته ومن خلال أدبه ، حين يعكس فهمه للمجتمع أو رفضه له، فالأديب يتخّذ لنفسه دائما موقفا فكريّا من مجتمعه"[3]،فيمتلك

[1]–فاطمة مختاري :إشكالية الهوّية وصراع الأنا والآخر في الرواية النسائية العربية ، مجلة الباحث جامعة عمار ثلجي الأغواط، 2019، المجلد 11، ع 1،ص54.

[2]– مارية حاج علي: الهوّيّة وسرد الآخر في روايات غسّان كنفاني، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الآداب واللغات جامعة محمّد خيضر، بسكرة 2016-2017، ص 26.

[3] – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ، دراسة ونقد ، ص 42.

تجاربه الخاصة التي بلورت شخصيّته وكانت المنبع الذي يغرف منه أفكاره ويشكّل إبداعاته، وهو في الحقيقة إنّما يعبّر عن نفسه وما يعتريه من أحاسيس ، لأنّ الفنّ فيض تلقائي من ذاته والذي هو في الأصل حصيلة تفاعل مستمر بين الذات وذوات الآخرين.

وقد برز حضور الآخر في الكتابة النسوية التي "حوّلت الرجل إلى آخر، وموضوع منظور إليه، بعد أن استمرّ تاريخيّا ذاتا فاعلة ومقيمة خارج السؤال والإشكاليّة ... وهذه الكتابة أنتجت تصوّرا حوله، انطلاقا من طبيعة وجوده في المجتمع ونوعيّة خطابه و شكل التصورات التي يحملها حول المرأة وحول ذاته"[1]، فالكتابة النسوية جعلت ثنائية الذكر/الأنثى ثنائية صراع تسعى فيها الأنثى لأخذ مكانة في المجتمع ،وأكثر التمركز بعد سياسة الإقصاء والتهميش من لدُن السلطة الذكورية وهيمنتها على الذات الأنثويةّ واعتبار الرجل آخر نتيجة تهميشه لها ورغبته الدائمة في السيطرة عليها وقمعها.

وتُبدي الأنا موقفها من الآخر الرجل الغربي في مراحل اكتشافه وثقافته " مرحلة التطلّع والانبهار، مرحلة التودّد والتقرّب، مرحلة المواجهة والصدام، مرحلة رفض الآخر والعودة للوطن "[2]، فالصراع لم يقتصر على مواجهة الآخر الغربي فقط، وإنّما تعدّت لتكون مواجهة بين الذات والآخر الشرقي ، الذي هو جزء منها ومن مجتمعها الذي تنتمي إليه، ولكنْ بينهما اختلافات عديدة في الفكر والثقافة مما جعلهما في صدام ومواجهة فالاختلاف الثقافي والفكري ولّد اختلافا بين الآخر وأَنَاه الشرقيّة نتيجة تمرّد الذات عليه .

لم تقتصر كتابات غادة السمّان على الآخر الذكوري في ممارساته وعلاقاته مع المرأة في حدوده الضيّقة بل وسّعت مجال المواجهة إلى الآخر الغربي الحضاري، خروجا من النظرة الأنثويّة الضيّقة لتخوض في القضايا العامّة من خلال رسم وتحديد علاقتها بالطرف الآخر أو الحضارة الغربيّة " وعقد مقارنات وموازنات بين صورة الذات الشرقية ، وما تتّسم به من صفات نفسية، واجتماعية، وثقافية، وبدنية، وبين صورة الآخر التي هي مجموعة الخصائص والسمات والمعتقدات والسلوكيّات والأفكار التي ننسبها

[1]–زهور كرام :الآخر /الأنا وتحوّل المفهوم في :هند والعسكر " لبدرية البشير موقع https://www.alquds.co.uk/%ef%bb%bf تاريخ الدخول 2020/6/22.

[2]–محمد كمال سرحان: الذات والآخر في رواية (حب في كوبنهاجن) لمحمد جلال ، مجلّة جامعة الناصر، المجلّد الأول، ع6 يوليو- ديسمبر، 2015 ، ص 239.

للآخرين سواء كانوا من الأفراد أو الجماعات أو الشعوب "[1]، فالأنا تنظر للآخر من جانب الاختلاف الحضاري وتعقد مقارنات معه للوقوف على نقاط الاختلاف من العادات والأخلاق والممارسات والمعتقد ليجيء السرد حافلا بمختلف الصور وبالعديد من الأنساق الثقافية التي تظهر الاختلاف الثقافي في مستوياته المتعدّدة بين الأنا الشرقي والآخر الغربي.

**ثانيا–الآخر الذكوري:**

**1–الرجل العربي:**

نتيجة ظروف اجتماعية وثقافية ساهمت في تشكيل وبلورة شخصية المرأة، و وضعت لها ضوابط مستمدّة من الفكر الذكوري التعسفي، أصبحت المرأة تنظر للرجل كآخر نظرا لتعاطيه السلبي معها .

يحضر الآخر – الرجل العربي– في "قصّة ليلى والذئب"، وتبدو الأنا ليلى وحيدة خائفة تعيش غربة الذات والوطن، بين تخلّي الأمّ عنها وانشغالها بأعمالها وبين الأب الذي لا تربطه بها سوى حوالة بريدية لمدة خمسة عشر عاما ،وترغب في بناء جسر تواصل مع الطرف الثاني والاستنجاد به لينقذها من وحدتها، وتكررت مناداتها له "يا فراس" ما يزيد عن الثلاثين مرة إضافة لجملة" إني خائفة يا فراس لو تدري"[2]، فيحضر مرة في الحلم وأخرى في اليقظة، فتربط معه جسر حوار وتواصل بل يصبح هو الملجأ والمأوى في مناجاتها الدائمة " بحثت عن يدك في الظلمة، كانت كبيرة ودافئة كسقف دار. كأيدي الآباء جميعا"[3].

من خلال الحوار الداخلي للشخصية نقف على حالتها القلقة ،ووحدتها ورغبتها في طرف آخر تبثّه شكواها ويضيء عتمتها ،فقد كانت حاجتها للآخر كبيرة ، فيها بعض من القداسة والعلوّ أقل ما يكون فيها الملاذ وسط الوحشة، ففيه يتجلّى الأب الغائب ودوره الكبير في حمايتها والحنوّ عليها والأخذ بيدها دلالة على ضعفها ورغبتها في من يقود ها كالأطفال وحاجتهم للآباء، وتجاوزت هذه

[1]– محمد كمال سرحان: الذات والآخر في رواية (حب في كوبنهاجن) لمحمد جلال ، ص –ص 241– 242.

[2]– غادة السمّان : ليل الغرباء، منشورات غادة السمّان ، بيروت ، لبنان،(د.ط)، 1966 ،ص82.

[3]– المصدر نفسه، ص 84.

اليد طبيعتها لتصبح البيت والمأوى ،وقد عبرت عنه الكاتبة بأحد لوازمه سقف ما يدل على حالة الضياع التي تحياها البطلة وبحثها عن بيت يأويها لتتخلّص من وحدتها .

وتقول مرة أخرى: " المهمّ أن أسمع صوتك في الليل بعد أن تغلق الأبواب، كان جرعتي المخدّرة، كان وحده يحميني، يعيدني فتاة سوّية قادرة على النوم ...كان وحده الصوت العميق الدافئ كلبن أمٍّ أمتصّ للتوّ، المفعم بالحنان... كان وحده يحوّلني من الرقم 202 في شارع اللواتي أمّهاتهن سيّدات مجتمع إلى ليلى التي تفرد لها ضفيرتها قبل أن تنام، وتمشط شعرها بأصابعك وترسل الغطاء عليها، ثمّ تقبّلها في جبينها وتغلق الباب بهدوء"[1].

يتحوّل الآخر في رمزيّته إلى الأمّ التي افتقدتها ليلى منذ الطفولة كناية عن الحب المفقود ،وكذا دور الأم حين يمشط "فراس " الشعر ،ويرسل الغطاء، ثم يقبّل الجبين، و يدلف الباب بعد أن يزرع الأمان وكل هذا يعكس ما تقدّمه الأم لصغارها، ويصبح تعويضا يخرجها فعله من كونها مجرّد رقم من الأرقام يدل على تهميشها ولا مبالاة الأهل بها، وإن كان المقصود الممارسة الجافة لأصحاب المال والثورة مع الأبناء في سبيل تحقيق النجاح حيث يتحوّلون مع الوقت إلى آلات، غير أنّ وجود هذا الشخص أعاد لها الحياة وأصبحت كائنا تحسّ بوجودها وكينونتها ، و زرع فيها الروح و أعادها لها للحياة، فهي بدونه عدم، ما يضمر أن الآخر بكل إيجابياته هو الفاعل الذي يملك زمام أمر الذات وبدونه يكون الأنا عدما.

و تحس الذات بالأمان بعض الشي ء حينما توهم نفسها بوجود الآخر المكمّل لها فتقول:" أحسست بيدك تشدّ على يدي ويَدُك تكبر وتكبر وأنا صغيرة ووحيدة أتكوّم في ركنها وأطمر رأسي تحت أظافرها هربا من الأصوات الفظيعة"[2]"، ففي الوقت الذي يتخذ الأول صفة الكبر كناية عن العلوّ والتميّز والقوّة ،يأخذ الطرف الثاني صفة الضعف والهشاشة والتكوّم كناية عن الخوف والبحث عن الأمان والطمأنينة والحاجة للآخر الذي يبسط حمايته عليها ، وهذا ما يظهر حاجة الأنا للآخر فـ" استجداء حضور الآخر وعودته، أو طلب النجدة منه، مطلب وجودي مغزاه هو استعادة الانتماء

[1]– غادة السمّان : ليل الغرباء ، ص 78.

[2]– المصدر نفسه ، ص 75.

أو اكتساب حدٍّ أدنى من الهوّيّة"[1]، فالذات تبحث عن ذاتها ولا يتحقّق لها هذا إلاّ بوجود الآخر الذي يشكل ملامحها ووجودها .

وتبقى الذات تعيش وحدتها وغربتها، وتبحث عن الرفيق المؤنس، لكن عبثا تحاول وحين تحس بعدم جدوى ما تقوم به يحدث انفصال بينهما " يا فراس لا جسر، لا خيط لا حوار كلّ ما أعرفه هو أنّني أتكوّم في صدرك يا ذئبي الحنون "[2]، فالآخر لا يحضر برغم منجاة الذات واستعطافها له وتنازلها، فرغم وحشيته وحيوانيته و قد كنّته بالذئب وما يرمز له من مكر وخداع إلّا أنّها تجده أكثر حنانا من الغربة والوحشة التي تحياها وتظل تكرر مناداتها له دلالة على حاجتها إليه " يا فراس كيف تستطيع أن تنام الليلة... وقد عدت ذئبا وحيدا وخلّفتني ليلى بلا جزّار"[3].

ما يعطي دلالة أنّ المرأة بحاجة إلى رجل يحميها ويؤنسها و بخاصّة في غربتها مهما كانت صفاته، حتى ولو كان (جزارا) برغم ما تحمله الكلمة من معنى القتل والتنكيل بالجثة، المهم أن يكون لها رفيقا يدفع عنها بلاء المجتمع ويحميها ، وهذا ما يضمر هيمنة الأنساق الموروثة عن المرأة التي تظل حسب العرف عاجزة وضعيفة وتحتاج إلى آخر لتشكيل هوّيتها، فهيّ على رأي الغذّامي أخت فلان وابنة فلان، فهي لا تُعرّف لأنّ الثقافة ترفض ذلك لدونيّتها وقد كان العربي يعيّر بنسبه لأمّه كما قال عنترة العبسي :

يُنادوني في السلم يا ابْنَ زَبِيبَة و عند صدام الخيل يا ابن الأطايب[4]

ورغم حاجة ليلى الماسة لفراس فإنّه يغيب، فتنقلب عليه وتقطع الخط الواصل بينهما، ويكون القرار حاسما، "بكلتي يدي اقبض على السماعة، وبثقلي كلّه أشدّها وأقطع الشريط الأسود .. الجسر الأكذوبة للالتصاق الأكذوبة "[5]، فليلى تظهر حاجتها لوجود فراس بجانبها، ولا يكون وجوده رمزيا فقط عبر الهاتف، فهي تؤمن بحضوره بجانبها قولا وفعلا، وقطع السلك هو

---

[1]–محمّد نور الدين أفاية: الهوّيّة ولاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش ،إفريقيا الشرق،(د.ط)، 1988 ،ص21.

[2]–غادة السمّان: ليل الغرباء، ص 87.

[3]– المصدر نفسه، ص 80.

[4]– الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة ، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط1، 1992، ص 35.

[5]–غادة السمّان: ليل الغرباء، ص 80.

قطع لِأُكذوبة التواصل المزيف، وقطع حرارة السلك هو قطع لعلاقتها به، ما دام يرفض الحضور والتواجد، ويتحوّل عندها إلى مجرّد ذئب يتجاوز إنسانيّته إلى آليّته وتتحوّل هي بدورها إلى صخر صلب جاف من العواطف والمشاعر وتبيّنه الكاتبة بقولها : "وكان يقف خلفك أحد عمالك وبيده الحفّارة الكهربائية ألصق نابها الذي يدور بوحشيّة على صدر الصخر وبدأ يأكلها والغبار الصخري يتطاير ..كنت تقول : يجب أن تفهمي أنّني ..وضاع صوتك في ضجيج ناب الحفارة الذي يدور بوحشيّة و ينغرس شيئا فشيئا في الصخر " [1].

يحضر الآخر باهتا منذ البداية ووجوده مقرون بالآلة التي تحفر في الصخر بوحشية ، فقد تحوّل من إنسان إلى آلة جامدة ما يدل على جفاف مشاعره وغياب إنسانيّته وتشيؤه وماديّته معها، أين يجدها مجرد قيمة ماديّة، فنظرت إليه نظرة دونيّة لحيوانيته، فالناب يحضر كناية عن الحيوان المفترس للطريدة الرجل / المفترس، والمرأة /الطريدة ومثلت ذلك بالصدر التي ينهش لحمه ويمزّقه بدون رحمة، وهذا ما دفع بالأنا إلى رفضه ، واستبعاده من واجهتها ،حين يغيب الإنسان فيه بغياب الصوت دليل التواصل ينهما وسط ضجيج ممارساته الوحشيّة والحيوانية والجنسية معها .

ثم تبدأ الساردة بتغييب الطرف الآخر قصدا وعمدا منها وإنْ كان جزئيّا إلى حين ،" ربّما لم يضع تماما فقد ظللت تحرك شفتيك وتشير بيديك لكنني لم أعد اسمع شيئا ..لمحت لسانك يتحرك في فمك ثم لم أعد أرى سوى لسانك، ثمّ أحسستني عاريّة ممدّدة على الصخر في الغابة ولسانك حفارة تعمل في صدري فولاذ لا حدّ لوحشيّته دورانه وتمزيقه .. الحفارة في صدري" [2]، فقد تحوّل الآخر إلى إنسان شبق (فمك، لسانك، عاريّة ،صدري، تمزقه )،فهي دوال توحي بنظرة الآخر للأنا على أنّه مصدر للشهوة ومرتع للذّات .

ويوحي ذلك بالعنف وبالاغتصاب، فـ" اللسان، والناب، والحفارة، تعد هنا مجرد رموز جنسية تنطوي على تخيّل الاغتصاب ...والانحدار من المستوى الإنساني إلى الحيواني ثم إلى الجمادي

[1]– غادة السمّان: ليل الغرباء ، ص 91.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

والآلي "[1]، وتحول فراس في نظر ليلى من " موضوع كلّي، من إنسان حيٍّ يتكلّم ويتواصل مع ليلى إلى شيء آخر. فقدْ فقَدَ التواصل مع ليلى، إذ ضاع صوته فلم تعد تسمع شيئا، ثم أصبح شفتين تتحركان ويدين تشيران؛ أي أنّه اختزل إلى مجرّد اليدين والشفتين، ثم اختزل أكثر فلم تعد ليلى تستطيع أن ترى منه سوى لسانه، ... ثمَّ الانتقال إلى مرحلة الانكماش"[2]، فقد تمّ تغييب الآخر بمجرّد حضور الرغبة فهيّ تحتاج فراس أكثر لكسر وحشتها في بلاد الغربة لكنها تجده كباقي الرجال، لا تتعدى نظرته إليها كونه جسدا لا غير وهذا ما يضمر النظرة الدونيّة للمرأة في المخيال الذكوري .

وتتحول الأنوثة إلى مجرّد صخر كناية عن الجفاف والصلابة بمجرد إحساسها أنّ الآخر يذلها ويهينها، وتفقد الصلة به وتسعى لتدميره ولو رمزيّا ، فتجسّده في شكل دميّة من قشّ وتشنقها مّرة وتغرز فيها دبابيس مرات أخرى "ادفن دبوسا جديدا ..أعض على شفتي لامتصّ من شفتي دمك ..قد ابكي إذا آلمتك ، فأستريح ... خذ هذا دبوس آخر في دميتك "[3] .

و تمارس الشخصية طقوس تعذيب الآخر بأبشع الطرق وتنتقم لنفسها منه بقتله ولو رمزيا، فتغرز في الدمية التي جعلتها رمزا لـ "فراس " وفي كل مرة يتم غرز الدبابيس لقتله ثم سحبها لإعادة إحيائه وتتوالى العملية عدة مرات وهي تتلذذ بمازوشيتها إلى حد أنها تصبح أكثر أجراما ودموية إلى حد وصول نشوتها في التعذيب إلى التلذذ بعذابه، فيكون ذلك بلسما لها ولعذاباتها وجراحها النازفة من تعذيبه لها واهماله لها، وهذه العملية توحي بما كان يقام في القديم من طقوس شبيهة لها وأنها " طقس سحري قديم ينهض على تعذيب الرجل من خلال إيجاد معادل رمزي يتمثّل بحبة بطاطا تغرز بالدبابيس وهي ممارسة بدائية كانت تقوم بها الساحرات "[4]،وبين القتل الرمزي والإحياء، بين الحاجة والرفض تبقى العلاقة بين الأنا والآخر مشحونة بالقلق والتوتّر وخوف المرأة "ليلى " من الرجل

[1]–فرج أحمد فرج : التحليل النفسي للأدب دراسة المحتوى في قصة ليلى والذئب ، مجلّة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع2 ، المجلّد1 ، 1981،ص18.

[2]– المرجع نفسه ، ص 31.

[3]–غادة السمان : ليل الغرباء، ص 86.

[4]– رامي أبو شهاب: الأنساق الثقافية في القصة القطرية، وزارة الثقافة والرياضة ، ط1 ،2016 ،ص51.

"فراس"، جسدته قصّة "ليلى والذئب "بين براءة الطفلة الإنسان وخبث الذكر الحيوان وهو صراع ذكوري أنثوي طالما جسدته الحكايا والأساطير.

تتكرر الحالة ذاتها من الوحدة والفراغ العاطفي مع شخصية قصّة " فزاع طيور آخر" إذ تعيش البطلة في وحدة تامّة نتيجة طبيعة الزوج وانشغاله عنها بالعمل، فتقول غادة السمّان على لسان الساردة:" هذا الركود المميت الذي يصبغ أيّامي في هذه الفيلّا المخيفة وهوّ، رغم الصقيع مغروس على الشرفة منذ أكثر من ساعة بلا حراك.. وفزّاع الطيور مغروس في آخر الحديقة بلا حراك أيضا.. إنّه صامت دوما منذ زواجنا لم نتبادل أطراف الحديث إلّا نادرا ..تراه يتحدّث إلى فزّاعي الطيور وأشباح الحدائق" [1]، تغيب لغة الحوار بين الزوجين تماما وتصل العلاقة بينهما حد الخرس، ودلت على ذلك المفردات التالية :( الصمت، الخوف، الفراغ، الصقيع ، الأشباح)، إنّه جوّ الصمت والخوف، والفراغ، والبرودة الذي يوحي بجفاف العواطف.

ويصير الزوج آخر بعيدا، عبّرت عنه الكاتبة بضمير الغائب "هوّ" دلالة على الغيّاب، فهوّ رجل آخر صار غير معروف لديها ، بل أكثر من ذلك أنها تقرن بينه وبين الشبح أو فزّاع الطيور، لتجعل منه مجرّد دمية من قشٍّ تفزع الطيور و العصافير ، إنه رمز للرعب والخوف ما يضمر النظرة الدونيّة للآخر الذي تجرّد من إنسانيّته، وأصبح خيالا، و ظِلَّ رجلٍ كناية عن تغييبه من حياتها وتحولّه إلى مجرد شيء أو دمية .

ينعزل بذاته ليصنع استقلاليّته ورجولته "هل اتّصل الطبيب وبلّغك النتيجة ؟ ...دقائق واترك السماعة تسقط من يدي، إذن لن يكون لي طفل أبدا لن لن لن ..هكذا بلّغني الطبيب "[2]، الأمر الذي يبيّن أن الرجل مطعونا في ذكورته ويسعى لتعويضها بميزات أخرى تحسّسه بقوتّه وسلطته وذلك بنجاحه في عمله .

ورغم ما يُبديه الزوج من بلادة اتجاه الزوجة وتركه لها، فإنّها تبحث له عن أعذار حتى تجد له مبررا للتواصل ؛ "إنّه قاضٍ... رجل أعمال كبير.. ربّما تسرب ذلك الجزء من شخصيّته إلى علاقتنا..

[1]– غادة السمّان : ليل الغرباء، ص9.

[2]–المصدر نفسه ، ص –ص10-14

عواطفه تخضع لقانون العرض والطلب.. إن تجهّمت هشّ لي، وإن صمدت أغرقني بفصاحة مفاجئة.. إن بدوت راغبة به استخفّ بي، وإن أعرضت عنه اشتعل وجدًا "[1]، فالزوج وبرغم ما حقّقه من نجاح في العمل، فإنّه فشل في بناء علاقة سوّية ، تحفظ توازنه بل الأكثر أن تصبح العلاقة بينهما تخضع لقانون العرض والطلب ، فكلّما عرضت المرأة بضاعتها بكثرة حدث كساد وعزف وزهد فيها، وإن شحّت زاد الطلب عليها وارتفعت قيمتها، فإن تثاقلت المرأة زادت الرغبة فيها، لكن إن رغبت هي في الرجل كانت موضع استخفاف وتحقير، دلالة على أنّ الثقافة ترفض أن تبدي المرأة مشاعرها وتعبّر عنها، فهي المفعول فيه والرجل يظلّ أبدا هو الفاعل.

ولهذا تحجم المرأة وتكبت مشاعرها ،" وتعلمّت يومئذ كيف أحرق كلمات الحبّ الفائضة على شفتي كما يحرقون البنّ في البرازيل كي لا تتدنى أسعاره"[2]، فالذات تفيض عاطفة وحبّا، غير أنّ ذلك لن يكون له معنى طالما أنّ الزوج ماديّ بطبعه يقيس كلّ شيء بقيمة ماديّة، ما يضمر ماديّة النظام الرأسمالي الذي قضى على إنسانيّة الإنسان وحوّله إلى آلة، وهذا الزوج لم يعد يؤمن بالأخلاق ولا بالقيّم، فكلّ شيء بالنسبة له خاضع لقانون الصدفة أو العبثية بداية من عمله إلى حياته الخاصة .

وتصبح الشخصية تتعامل بمبدأ الصدفة " إنّك لم تدرس قط إدبارة متهم واحد... كنت تهمل كلّ شيء المرافعات والادّعاء، كلّ شيء.. وكانت أصابعك العمياء تختار في عتمة جيبك ورقة ما.. ثُمّ تفتحها وتقرأ ما فيها.. مذنب.. بريء تبعا للصدفة العشوائيّة.. هكذا بلا منطق ولا تبرير إنّه ظلم"[3].

فالآخر في هذا المقطع و مع كونه الممثل الفعلي للعدالة الإلهية و القانون الوضعي، غير أنّه يرفض تطبيق ذلك ويحتكم لقانون الصدفة والعبثية و يخالف و يتنصّل من القيّم الأخلاقية والقيميّة، ولا يُخضع قراراتِه لقانون المنطق، فالحياة عنده لا معنى لها، ويرغب في القتل بتطبيق الحكم العبثي، تعبر عنه القاصة بالأصابع العمياء التي لا ترى شيئا وتعتمد الاختيار العشوائي في قرارات مصيرية ما

[1]– غادة السمّان : ليل الغرباء ، ص10.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]– المصدر نفسه ، ص 11.

يضمر سلبيته و عبثيته في عمله وعدم جدوى ما يقوم به، إنّه يجسّد بمعنى ما أسطورة سيزيف الذي خالف أحكام الآلهة فأنزلت عليه عقابها .

ومن زاويّة مغايرة تنظر الأنا الغربيّة إلى الآخر العربي بعين عدائية تضمر صداما ثقافيا كبيرا بين حضارتين مختلفتين عن بعضهما البعض، ويتجلّى ذلك في قصة " سجّل أنا لست عربيّة" التي حملت في متنها رغبة الأنا الغربي في كشف عيوب الآخر العربي القادم إلى مدينة باريس بكل عُقَده.

تبدأ علاقة الأنا الأنثوي الغربيّ بالآخر العربي علاقة حميميّة في البداية ،حينما يتطلّع كل طرف إلى مغريات الآخر وتنتهي بالزواج لتكتشف بعدها الشخصيّة مساوئ الآخر " إنه متناقض، متسلط ... لقد تحوّل هذا الزواج إلى إهانات وإذلال وضرب يومي لي وإرغامي على العمل في بيوت أكبر عدد من الناس لأعود إليه و هو يحشّش ويذلّني وينشد: سجل أنا عربي "[1].

ففي العرف الاجتماعي العربي الإسلامي يقوم الزواج على بناء أسرة متماسكة هدفها الحفاظ على النسل وعمادها الألفة والرحمة ، غير أنّ هذه العلاقة السامية في الأصل بُنيت على المصلحة الذاتيّة الضيّقة جدا، فظهر صدام كشف عن طبائع العربي وتصرّفاته التي تلقّاها من موروثه، حيث وظّف سلطته الذكورية لقمع المرأة لأجل أغراضه الشخصيّة فالرجل تمنحه الثقافة سلطة الاعتداد بالذات والافتخار ما يكشف عن نسق الفحولة المسيطر على ذهنيّة الرجل العربي رغم سلبيّته .

وهذا النسق المتجذّر بعيدا ظهر في توريّة ثقافيّة من الكاتبة، وإن كان يُقصد به القريب (الرجل ) فالبعيد أخطر و ظهر ذلك في الجملة " سجّل أنا عربي" مبديا فحولة الأنا العربية ،إنّه تضخيم (الأنا) و التمركز حولها و إلغاء الآخر و تهميشه و الركون إلى الأساليب الغنائية العاطفية الميتافيزيقيّة بمعنى اللاعقلانيّة و اللافاعلة، وركنت العقليّة العربيّة إلى المخيّلة التي هي سمة رئيسة في الشعر العربي فأصبحت تولد صوّرا و تنتج رؤى خياليّة عن نفسها وعن الآخر، وتحتكم لتلك الصور حتى أصبحت الذات العربيّة تعيش بالعصر الحديث و لكنها تعيش بجلباب الموروث و التقاليد، فالذات العربية ذات شاعرية (متشعرنة) تتحكّم بها و تسيطر عليها ثقافة الفحولة النظريّة اللافاعلة مما جعلها

[1]– غادة السمان: القمر المربّع ، منشورات غادة السمان، بيروت ، لبنان ،ط1 ، 1994، ص 72.

تتحوّل إلى "ظاهرة صوتية"[1]، فإنّ الأنا العربي لا يسعى جديّا لتغيير واقعه وإنّما يجنح لسياسة الاتّكال .

وقد تملّصت الشخصية الذكورية من التكليف وأصبحت مجرّد عالة على الأنثى وعلى المجتمع، فالبطل سلبي متناقض يدعي الرجولة ويمارس عكسها ويحاول أن يظهر فحولته بممارسة سلطته، " إنه يستولي على راتبي، لكنّه يتقدمني بخطوة حين نمشي معا ! يشتمني لأنني فرنسية ويقتل نفسه للبقاء هنا"[2].

يعكس المقطع حجم التناقض الذي يعيشه الرجل العربي، بين الاستيلاء على راتب المرأة الذي يكشف عن عجزه ، و يمارس عليها فحولته حينما يتقدمها في السير، ومرة أخرى يهينها لجنسيتها لكنّه يظلّ راغبا في الإقامة معها في بلدها، فيضمر نظرة الاستعلاء للآخر الغربي على الذات العربيّة و جاءت في صيغة الاستهزاء من القوامة ما يخفي رغبة الآخر الدائمة في الإساءة للدين الإسلامي و أنّ تعاليمه لا تخدم بتاتا المرأة الغربية ووصف العربي بالصفات السلبية ، وهي الصوّر التي تتردد في كتابات المستشرقين الغربيين والتي تعطي صورة سلبية عن العرب والمسلمين.

ويظهر الطابع الإقصائي في القول " رفضوا إعطاءه إذنًا بالإقامة لأكثر من عام لأنّ الكثيرين من العرب يتزوجون من فرنسيات بهدف الإقامة لا أكثر. ما زال بلا عمل يقضي وقته في إنفاق راتبي ... يضربني ثم يثمل ويغني سجل أنا عربي "[3]، ويوحي المقطع بحاجة الأنا للآخر وتبعيّته والنظرة الدونيّة التي يحملها الآخر للمختلف وممارسة الإقصاء في حقّه ورغبة الأنا في ممارسة فحولته والثأر لحضارته.

ومن منطلق صدامي يرفض الأنا الآخر و حضارته، ومع ذلك يسعى جاهدا للإقامة عنده بهدف تحسين مستوى المعيشة وليس بناء أسرة متكاملة " مزّق لي بطاقتي الشخصيّة الفرنسية وصوري وكسّر التلفزيون والأثاث وخلّف الأذى ... عقابا لي لأنّني شكوت إلى البوليس ضربه لي ولجأت إلى القانون الفرنسي وطلبت إخراجه منها ، فإيجارها باسمي وأنا هنا مواطنة لي حقوق كأيّ ذكر مثله"[4]،

---

[1]–سمير خليل النقد الثقافي من النص إلى الخطاب ، ص 57.

[2]– غادة السمان :القمر المربع ، ص ص 71–72.

[3]– المصدر نفسه ، ص75.

[4]– المصدر نفسه ، ص 76.

وهذا المقطع يبين نظرة الأنا الغربي للآخر العربي التي ترسخّت في المخيّلة الغربيّة نتيجة علاقتها به و إضفاء الصفات الايجابية والحضاريّة على الأنا الأنثوي الغربي والهمجية والتسلّط على الأنا العربي على لسان الساردة و التقليل من شأن الآخر العربي و إخراجه من الصفات الإنسانيّة إلى البهيميّة مما يعطيهم الحقّ في استعماره وترويضه .

يمارس الذكر سلطته ويحاول إثبات وجوده، وحينما يفشل في تطبيق أعرافه وتقاليده في مجتمع يختلف عن مجتمعه في التقاليد والدين والقانون الوضعي يقوم بتعنيف الطرف الآخر، وهذا ما يظهر غضبه من هذه المرأة التي أهانت فحولته وطردته من البيت، بينما يكون له حقّ فعل ذلك في مجتمعه، ويقوم بتمزيق أوراق هوّيّتها كناية عن الرغبة في محوّ هوية الآخر الذي مارس الفعل ذاته.

ويستمر الصراع بين الطرفين وكلّ واحد يرغب في السيطرة على الثاني "رفض مغادرة بيتي حين طردته وقال أن أمري لم يعد في يدي والرجل في بلادنا يقرّر وحده متى يُطلّق المرأة ومتى يهجرها "[1]،فالرجل يمتلك السلطة التي تؤهله ليكون صاحب الأمر، ما يضمر حضور نسق سلطة الأنا محتميا بالعادات والتقاليد والدين.

ترفض الأنا الغربيّة الآخر العربيّ الذي تحميه قوانينه وتزكّي تصرفاته العادات والتقاليد " جاء ذات يوم بغانية إلى شقتي وقال أنّه يريد الزواج منها وسيرغمني على الإقامة معها وهذا حقّه، وإنّي سأكون واحدة من أربع نساء "[2]، فالأنا الغربية تصف الآخر العربي بالشبقية والشهوة، والفسوق، وهذا التصور متجذّر في المخيال الغربي منذ الغزو الأوّل ورحلات المستشرقين وما صاغوه عن سحر الشرق وخياله ومجونه وما استمدّوه من حكايا ألف ليلة وليلة.

ومن باب نسوي نظرت الكاتبة إلى الدين نظرة سلبية ، فالدين شرع أربع نساء ووضع شروطا قاسية لكي تجبر الرجل التقيّد بها وليس من باب المتع وألّا يجمع بينهن وعليه أن يعدل بينهن كُلّ العدل " ...فمنع من الزيادة التي تؤدّي إلى ترك العدل في القَسْمِ، وحسن العشرة. "[3] لقوله تعالى "إِنْ

[1]– غادة السمّان: القمر المربّع، ص 72.

[2]– المصدر نفسه ، ص 79.

[3] – أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي : الجامع لأحكام القرآن، ج6 ، ص 37

خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُواْ فِي ٱلْيَتَٰمَىٰ فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ ٱلنِّسَآءِ مَثْنَىٰ وَثُلَٰثَ وَرُبَٰعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُواْ فَوَٰحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَٰنُكُمْ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰٓ أَلَّا تَعُولُواْ سورة النساء الآية 3، فالثقافة الذكوريّة تفسّر الدين بما يتماشى مع مصالحها ممّا أعطى فكرة خاطئة عند الآخر الغربي، ويرى هذه القوانين مجحفة لا تخدم المرأة .

تكشف الكاتبة في هذه القصّة عن الوجه السلبي للرجل العربي مع أناه الغربية والتناقض بينهما إلى حدّ استحالة العيش معا، هذا ما يدلّ في الأصل على الاختلاف الحضاري والهوّة القائمة بين الشرق والغرب والتي من الصعب ردمها .

وتختلف رؤية الأنا الغربية للآخر العربي في قصة " الساعتان والغراب" حيث نجد ها إيجابية هذه المرة ،فالذات تتعلّق بالآخر وتتمسك به من خلال البطلة "أيدا " التي عاشت في الغرب منذ ولادتها وتطبّعت بطباعه وغرفت من ثقافته كما ورد ذلك على لسانها بقولها : "كنت أجد صعوبة في الرد بالعربيّة، لكنّني كنت أفهم كلّ حرف، وكنت أستمتع بسماع كلماته مثلما يحسّ سجين في المنفى حينما يسمع أغنيّة كانت أمّه تنشدها له في طفولته لينام، يغنّيها سجين آخر عبر الجدران الحجرية للسجن"[1].

فهذه الذات عندها قابلية التعايش مع الآخر وتقبُّله والسعي للذوبان في ثقافته المتذوقة لها من البداية ،فهي تظهر رغبتها من خلال اعتبارها ذلك الرباط الروحي الذي يشدها إلى أرضها ويفكّها من أسر الاغتراب وتصبح تابعة للآخر لا تستطيع الخلاص منه ، بل ترى فيه المنجد لها كالطفل الذي يظلّ ضعيفا متعلّقا بأمّه وذكرياته الطفولية إلى أرضه الأمّ التي تربطه به ذكريات وأغنيات كلها فيها حنين للموطن الأصلي، وإن كان يضمر ضعف المرأة وحاجتها الأكيدة لنصفها الثاني فإن المعنى البعيد يعني ضعف الغرب أمام الشرق حينما يكتشف سحره وسحر الحضارة العربيّة .

وتُعلي الكاتبة من قيمة العربي على لسان الساردة "كانت رائحة زهر " الكادي" التي قطفها لي تفوح من صدري حيث دفنتها... كنت أتأمل أصابعه وهي تقطف الأزهار في الظلام وأكاد لا أصدّق.. هذه الأصابع التي طالما توتّرت على زناد بنادق ورشّاشات وشدّت عليها لتطلق النار. وهذه الأصابع التي طالما التفّت حول مقبض خنجر في الظلام تحفّز صاحبها للقفز كفهد، ها هوّ الآن أمامي بالأصابع

[1]- غادة السمان :القمر المربع ، ص 126.

نفسها يقطف أزهار الليل والحبّ وكأنّه مخلوق أثيري من مسرحية ( حلم ليلة صيف لشكسبير)"[1]، يعكس المقطع في جزئه الثاني قوة العربي وشجاعته وبطشه بعدّوه والتي تضمر للآخر عنفه وهمجيّته وتقترن بالرّقة والحبّ في الجزء الثاني فخلق هذا التضادّ حالة من الانبهار بالأنا وأضفى على الآخر صفة القداسة والعجائبية ككائن خرافي يحضر من حكايا خرافيّة وأسطورية تمنح الرجل قوّة وسلطة.

تنظر البطلة لهذا الرجل بعين الإعجاب وتظهر تلك المفارقة التي تكشف عن طبيعة هذا العربي فليس همجيا كما يظهره الإعلام الغربي، فهو عنيف حين يكون صاحب حقّ يدافع عنه ويُبلي في ساحة القتال كفارس شجاع لاسترداد حرّيّته، لكنّه بالمقابل مسالم إنساني يحمل العواطف الإنسانيّة والحبّ بين جنباته للآخر المسالم . وتكشف الكاتبة من خلال ذلك عن مناهضتها للآراء النسوية التي ترى في الرجل ذلك الآخر العدّو، بل هو الآخر المكمّل الذي يصنع حبّهما الحبّ الإنساني الذي يحقّق للمرأة وجودها .

ورغم اختلاف العادات والتقاليد، إلّا أنّ الشخصية تتجاوب مع الآخر بهدف بناء تواصل حضاري بينهما، وهناك رغبة قويّة للحفاظ على الآخر، بل يصبح هذا الأخير بمثابة القشة التي يتعلق بها الغريق، والمرأة وما تعانيه من غربة في بلد مختلف ثقافيا واجتماعيا عمّا تعوّدت عليه تجد في الرجل " فضل" الأمان الذي يزيل الوحشة، وترغب الأنا في الاتصال بالآخر والتوحّد معه.

ثم ترسم الشخصية للآخر العربي صورة نضاليّة راقيّة بفضل بطولاته ضدّ المستعمر الذي خلّف في جسده الهزيل جراحا، فهوّ الذي يقدّر الأنثى ويحرّرها من قيد الحضارة الغربية، "كم بكيت في الليل حينما كان يعيدني إلى فندقي. ثمّ يتلاشى في الظلمة مثل نقطة مضيئة تبتعد. ويخلّفني وراءه مثل شيء، مثل شجرة، مثل المقاعد الحجرية"[2].

وكشفت هذه العلاقة عن ذلك الاختلاف بين الرجل العربيّ ومثيله الغربي حين يصبح الآخر سبب وجود الأنا ، فهوّ من يجعلها تحسّ بوجودها قبل أنوثتها، وأنّها إنسان لها كيان واعتبار، وقد

[1]– غادة السمّان : رحيل المرافئ القديمة ، منشورات غادة السمّان، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 126.

[2]– المصدر نفسه ، ص 129.

تتحّول عند فقدانه إلى مجرّد شيء من الأشياء، أو لا شيء فيتضمّن القول حاجة المرأة للرجل لتحقّق وجودها، فلا قيمة لها بدونه.

وتتعلّق الأنا الغربية أكثر بالآخر العربي، وتُعجب بأفكاره التحرّرية والعمليّة، في حين يرفض هو أفكارها النظرية " إنّك تتحدّثين من الخارج، مثل أيّ خبير أجنبي أو مستشرق. إنّك لا تعرفين كم نعاني.. وطريقنا طويلة ومشكلاتنا لا تُحلّ بالفذلكات اللفظيّة" [1]

يبيّن المقطع بُعد الآخر وعدم قدرته على إدراك حجم الأشياء ومعاينتها وتقديرها بشكل جيّد، والمغالطة التي يقع فيها من خلال تقديره الخاطئ للمشكلات لأنّه لا يستطيع أن يلمس عمقها الحقيقي، ولا يقف على التقدير الجيد للمشاكل لأنه بعيد عن الميدان، فهوّ يقوم بالتنظير للمشاكل وإعطاء تقديرات مجازيّة لا تمثّل ما يقابلها من كوارث في نظر أصحابها، انتقادا للمنظمات الحقوقية والمشاريع الغربيّة لمساعدة هذه الشعوب الذي كان سببا في ما هيّ عليه من ضرر، فأهل البلد أدرى بمشاكلها.

كما يُبطن الخطاب تلك الانتقادات التي وُجّهت للنظرية النقدية النسوية التي تعتمد على التنظير وبعيدة عن التطبيق الفعلي في صياغة نظرية نسوية موحّدة تجمع حولها كل الآراء النسوية و تقوم على أساس الفعل لحلّ مشاكل المرأة.

وفي قصة "يا دمشق "من مجموعة " ليل الغرباء" تُبدي الكاتبة وتظهر رؤية الأنا الغربية للعربي من خلال الحوار الموالي من :[2]

- وهل اسمها يشبه اسمي أيضا؟
- أجل اسمها سوسن يا سوزان !
- طباعها شخصيتها ، أفكارها ، هل تشبهني أيضا ؟
- أجل لها عنادك واعتدادك وطموحك وقوّة شخصيتك أي جميع الصفات التي أحبّها فيك
- وهل ستتزوج منها حينما تعود؟
- طبعا لا
- لماذا؟

[1]- غادة السمّان : رحيل المرافئ القديمة ، ص 137.

[2]- المصدر نفسه، ص 76.

– لأنّ لها نفس الصفات!

– أيّها الشرقيّ المتناقض..

تجرّ هذه الأنثى الرجل العربي في الأسئلة للكشف عن أغواره، وتقف على سلبياته في عملية المقارنة بينها وبين الآخر الأنثوي العربي، لتقف على حقيقته فهو يؤمن بشيء ويكفر بآخر ففي الوقت الذّي يؤمن بالحرّية والتحرّر وإقامة علاقة معها، يرفض ذلك إذا تعلّق الأمر بالطرف الآخر العربي، ما يضمر تحكم الأنساق الثقافية في الرجل العربي ورضوخه للأعراف والموروث الثقافي والديني وما تسنّه العادات والتقاليد، ويدخله ذلك في ازدواجيّة بين تقبّل الأفكار الحداثيّة ورفضها في الآن ذاته وهذا ما تؤكده بقولها " متناقضون .. تخفون أعينكم بإحدى أيديكم كي لا تروا ما تفعلونه باليد الأخرى"[1]. فالرجل برغم سلطته وجبروته فإنّه يرضخ لسلطة العادات والتقاليد التي تقوده وتوجّهه وتفرض عليه ما يجب فعله وتشكل ازدواجيته .

قدمت غادة السمّان الرجل العربيَّ في صور متعدّدة من خلال الشخصيات القصصيّة، فظهر الرجل الذي ينظر للمرأة نظرة نمطية ودونية لا يرى فيها إلّا الجسد الشهوة في الوقت الذي تحتاجه داعما لها، كما يحضر الرجل بنموذجه الذي رسّخته الثقافة، الرجل الفحل المعتدّ بذاته وفحولته وذكوريته ورغبته الملحّة في فرض سيطرته داخل البيت وخارجه كما يظهره أحيانا انسانا متناقضا مزدوج الشخصية، بين ما يؤمن به نتيجة تعلمه واحتكاكه بثقافات جديدة وبين رضوخه لسلطة العادات والتقاليد وعجزه عن التحرر منها .

## 2–الرجل الغربي:

يحضر الرجل الغربي في قصص غادة السمّان بصور متعدّدة أوّلها مع الأنا الغربية ذات الأصول العربية حين تكتشف الذات حقيقة الآخر بمجرّد اكتشافها لذاتها والوقوف على هوّيتها وهذا ما نقرأه في قصّة الساعتان والغراب" عامان بعد الجامعة وكل لحظة نعيشها معا.. نخطّط فيها ليوم زفافنا الذّي

[1]– غادة السمان : ليل الغرباء ، ص 118.

كان من المفروض أن يتمّ اليوم... واليوم، إذ أفكّر بك، أحسّ أنّ قلبي يستحيل ثلوجا كتلك المكعّبات التي اشتريناها.. اليوم.. بيني وبينك قارّات وبحار ومئات الأميال"[1].

تعيش الشخصية في توافق فكري واجتماعي مع الآخر المماثل الطباع وفي حرّية تامّة في المجتمع الغربي فتُقيم مع الطرف الآخر علاقة وتلازمه، وتخطّط للزواج منه، غير أنّ ذلك يتحوّل مع الوقت ويصبح حدّوثه من المستحيلات، وترفض الآخر الغربي حينما تقف على هوّيّتها المختلفة عنه، ما تعبّر عنه مجازا بطول المسافة ؛قارات وبحار ومئات من الأميال وبرودة في المشاعر ويكشف الخطاب عن حرّية العلاقات الجنسية قبل الزواج والإباحيّة في المجتمع الغربي القائم على الحرّيّة الفرديّة.

كما تسعى هذه الذات إلى تهميش الآخر الذكوري الغربي وإلغائه "كأنّني أرى صورة رجل لا أعرفه. لا أكرهه ولا أحبّه ولا دخل لي به. ولا أدري من الذي دسّ بصورته تحت وسادتي[2]، إنّه إلغاء كُلّي للرجل الغربي، والتخلّص منه حين اكتشاف أصلها وهوّيتها العربيّة، ومعها تهمّش حضارة غربيّة بأكملها، برغم مغرياتها وجمالها، وهذا ما تجلّى من خلال وصف الشخصيّة له" عيناه واسعتان خضراوان. الشعر كستنائيّ ومضيء والابتسامة حارّة على شفتين"[3].

يظهر الوصف جمال الآخر وما يملكه من إغراء وميزات تجعلها أسيرة له، ما يشير إلى تعالي الآخر ونقاء وصفاء عرقه، ومعه تعطي قيمة للغرب ومغرياته التي تضعف الأنثى، لكنّها بالمقابل تعكس قوّة المرأة وقدرتها على السيطرة على ذاتها أمام هذا البريق.

وتكشف عن طباع كل الذين كانت لها بهم علاقة خاصة "وميشيل الفرنسي زميلنا في الجامعة كان يتقن التقبيل .. وتنميق الألفاظ والتحليلات النفسية الفرويدية " [4]، تظهر الكاتبة ميزات الآخر الفرنسي وتكشف عن ثقافته من خلال طبيعته الرومانسية وفهمه لنفس الذات الأنثوية ولباقته وحسن تعامله فهومن شعب لبق متحضّر السلوك رومانسي العلاقات.

---

[1]– غادة السمّان :رحيل المرافئ القديمة ، ص 115.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]– المصدر نفسه ، ص نفسها.

[4]– المصدر نفسه ، ص 119.

كما يظهر الآخر الإنجليزي " وريتشارد الإنجليزي كان أفضل منك في لفّ سجائر" الماريوانا" وصنع مخدر أل. أس.دي"[1]والانجليزي الذي يملك القدرة على لفّ السجائر المخدرة " و ولفايك الألماني كان حصانا في مرج المتعة لا مثيل لأصالته ووحشية ركضه "[2]، وتظهر قدرة الألماني في الجنس فهو الشعب المميز.

يتمظهر الآخر من كل الجنسيات بكل الصفات النابعة من حضارته ومفرزاتها، وهذه الأمثلة الذكوريّة إنّما تخفي وراءها الحرّية التامّة التي تملكها الشخصيّة في مجتمع غربي غارق في براثن الفساد والمخدرات والجنس والحرّيات الفرديّة.

ثم يأتي الآخر الغربي في مجموعة "لا بحر في بيروت "حاملا أفكارا مسبقة عن الأنا المرأة العربية " أنت جارية ساحرة أنت عاهرة تاريخية " [3].

ينظر الآخر الغربي للأنا العربي بعين شهوانية تظهرها كائنا ساحرا أو جسدا شهوانيا مثيرا للعواطف، وبمجرد ذكر الشرق أمام الغربيين يتبادر إلى أذهانهم أنّه مرتع الشهوات والملذّات، و كلمة 'حريم' ، مقرون بذلك المخلوق الخامل ، القابع داخل أطر معينة من بيت ، وخدر بعيدا عن أي فاعلية خارجية وممارسة علميّة أو ثقافة أو سياسة في مجتمعها، فهي مجرد أنثى ومرتع للذّات وهذا ما يظهره الحوار الآتي: [4]

– يقول بالفرنسية أحبّ رأسك الجميل..

– أقول بالعربية رأسي ليس مجرد ديكور صحراوي محرض للغرائز...لو عرفت ما يدور فيه لهربت مني .

– يقول بالفرنسية أحبّ نساء ألف ليلة وليلة اللواتي خلقنا للحب مثلك ! .. زوجتي بباريس مديرة شركة تعمل وتفكّر. كم أكره ذلك.

– أقول بالعربية أكثر البورجوازيين يكرهون ذلك، إنّه ضدّ نظامهم القائم.

---

[1]– غادة السمّان :رحيل المرافئ القديمة ، ص نفسها .

[2]– المصدر نفسه ، ص نفسها .

[3]– غادة السمّان : لا بحر في بيروت، منشورات غادة السمان ، ط1، 1963،ص14.

[4]– غادة السمّان: زمن الحب الآخر، منشورات غادة السمّان، ط1، 1978، ص 15.

– يقول بالفرنسية أنا أحبّ أن تظلّ الأنثى أنثى ..

.....

يقول بالفرنسية أيتها الجارية كم ثمنك ؟

– أقول بالعربية أيها الرجل، لو أعجبْتني لسألتك كم ثمنك ؟

يطرح الحوار جدلية الأنا الأنثوي المحافظ على الهوّية مع الآخر الذكوري الغربي من خلال إصرار البطلة على الردّ باللغة العربية و"هنا تبدو اللغة أو الرغبة في التحاور ليست فقط وسيلة تعبير أو أداة للتواصل وتبادل المشاعر والأفكار، إنّها مسكن الكائن ومأواه، كما يقول هايدغر، وبها يعمل بشكل واعي أو لا واعي على صيّاغة هوّيّته وإعلان ذاته "[1]، فالمرأة العربيّة التي رسمها الغرب في مخياله أنثى الحلم والخيال والجنس ، امرأة ألف ليلة و ليلة ، و تصبح مجرد جسد لا فكرا، في حين تُبدي المرأة الغربية العقل المفكّر الذي يجد الحلول للمشاكل، فهي امرأة المناصب العليا والرجل يفضّل أن تكون المرأة جسدا لا فكرا وهي "الصورة التي يجد فيها الأوروبي تعويضا لشغفه الجنسي [2]"، وهذه هي الصور التي روجتها على الغالب كتابات الاستشراق عن نساء الشرق .

تمظهرَ الآخر الذكوري بصور مختلفة وتوزّعَ حضوره بين الرجل العربي والرجل الغربي، ونجد الرجل العربي مع أناه العربية والغربيّة متحاملا على المرأة، منقادا وراء املاءات الثقافة التي رسّخت لدونية المرأة و هامشيّتها وبالمقابل فحولته، ورغم أنّ الآخر بالنسبة للذات هو الكينونة والوجود فقد أصبح بفعل ممارساته هو الجحيم كما يراه سارتر حينما مارس سلطته الذكورية عليها ،كما يحضر الآخر الغربي في علاقة متوتّرة بالأنا العربي ، فيها نظرة شهوانيّة و علاقة يشوبها التوتّر والاختلاف والاستعلاء الحضاري

[1]– محمّد نور الدين أفاية: الهوّيّة والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، ص 21.

[2] –لونيس بن علي :إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية ، دار ميم ، الجزائر ، ط1، 2018،ص139.

**ثالثا– الآخر العدوّ**

ظهرت العلاقة بين الأنا والآخر في فترة تاريخيّة ربطت بينهما أثناء احتلال الغرب للدول العربيّة دون استثناء، وبناء على العديد من الممارسات العدائيّة من لدُن الآخر الذي عمل على تشريد المجتمعات وهلاكها والتمثيل بأفرادها بمجرد احتلالها، فأوجد ذلك نوعا من الصراع والصدام، فالآخرُ انطلق من نزعة فكرية ثقافية مبنية على الجانب العقلاني، حيث أباح لنفسه الأحقيّة في استغلال هذه الشعوب وفرض وصايتَه عليها وقد رسّخ في مخياله " الصوّر النمطية للمسلمين والعرب، وهي التي تبرر النزعة الحسية والكسل ، والإيمان بالقضاء والقدر، والقوة، والانحطاط، والبهاء "[1].

فمن منطلق التفوق والاستعلاء بامتلاك العقل والأفكار التقدمية، ينطلق الغرب في ممارساته مع الشرق الذي يراه دونه علما وثقافة ويسعى لترويضه والسيطرة عليه وفرض قيّمه وسياسته وثقافته، لتكون العلاقة بين الشرق والغرب مبنية على القوّة والهيمنة. برز في قصة " براري شقائق النعمان " ذلك الصراع القائم والكمّ الهائل من الحقد والكراهية بين (الأنا المستعمَر والآخر المستعمِر) في تساؤل المساعد الألماني الذي يرافق الجند الفرنسيين " الضبّاط الثلاثة الجالسون في المقعد الأمامي ما زالوا يعربدون، وكأنّنا لم نخلّف في القرية وراءنا رمادا من البيادر ولهيبا في لحيّ الشيوخ، وسهولا دامية الحشائش كبراري شقائق النعمان" [2].

فهذا المقطع أشبه بلوحة درامية عن بقايا حرب بل إبادة جماعية تبيّن غطرسة الآخر وجرمه والحقد الذي يدفعه للقضاء على الشعوب والتنكيل بها، و تظهر أكثر بشاعة المستعمر في ممارسات عنيفة حينما يقوم بعمليّة تمشيط للقرى ويُنكّل بسكانها من ضعاف الأطفال و الشيوخ، مع علمه اليقين أنّ رجال الحرب يرابطون في الجبال الشامخة ليخلّف وراءه أراض محروقة تمثيلا حقيقيا لفشله، ثم يقيم بعدها أفراحا على جثث الأبرياء ليعكس هذا المنظر شيطنته.

وهذه الصورة إنّما تضمر خلفها حقيقة الأوروبيّ الحضاريّ المثقّف العاقل الذي جاء حاملا لواء الفتح الحضاريّ لهذه الشعوب التي تعيش في ظلمات الجهل وعليه تنويرها والأخذ بها إلى الواجهة

[1]–إدوارد سعيد : الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق ، تر: محمد عناني ،رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2006، ص 521.

[2]– غادة السمان: عيناك قدري ، منشورات غادة السمّان، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 172.

الحضارية والرقيّ من مبدأ إنساني، غير أنّه أبدى عكس ذلك في عنفه الزائد كما يكشف تصرّفه عن بدائيّته وتوحشه ورغبته الاستعماريّة في القضاء على هذه الشعوب تماما، دلّت عليه سيميائية لونية لشقائق النعمان حينما ينتشر شاملا مساحات كبيرة دلالة على سيلان الدماء، و شدّة القتل في حقّ شيوخ وأطفال ضعاف وعزّل، فهيّ القوة مقابل الضعف، الهمجيّة والبربرية مقابل البراءة .

وفي مقطع آخر تصف فيه الكاتبة المجاهد الذي ثارت دنيا العدوّ حوله و أبيدت لأجله قرية بأكملها "ويقول الجرح الدامي في كتفه أنه لم يعد بحاجة إلى حراسة "[1]، استعارت الكاتبة أحد صفات الإنسان وهي صفة القول، كناية عن شدة غياب إنسانية العدوّ وشدة تنكيله بالمجاهد إلى درجة صراخ الجرح من شدة الألم، وهذا ما يظهر درجة العنف الممارس عليه وجبروت الآخر ،وبالمقابل يضمر البأس الشديد ويبيّن أكثر شجاعة وشدة مقاومة المجاهد الجزائريّ الذي يقاتل إلى آخر رمق ويستميت في القتال لأجل وطنه السليب و الصورة الدرامية للمجاهد يكمل تفاصيلها هذا الوصف " أخاديد تزداد عمقا كلما أسرع السائق الثمل وازدادت أسياخ الريح الجليدية التي تنغرس في جرحه حدّة وهمجية"[2].

لم تتوقّف بشاعة الآخر عند تحطيم القرية وأسر البطل، بل تعدّت إلى التمثيل بهذا الأسير المركون في عربة الجيب لا يقدر على الحراك ، فالمجاهد وقع فريسة بيدي الجندي الثمل الذي يدفع بالعربة في كل اتجاه فيؤثر ذلك على الأسير ويزيده ألما، فالمجاهد قد وصل إلى حدّ أتى فيه على كل قواه، ما يضمر همجية المستعمر فرغم أن الأسير في وضع محرج غير أنّ الآخر ينكلّ به، و لم يحفظ قانون الأسر الذي تدّعيه المنظمات الغربيّة المتحضرة لحقوق الإنسان فهي شعارات يتغنّى بها لا غير .

[1]– غادة السمان: عيناك قدري، ص 172.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

ولإبراز المفارقة بين الأنا والآخر تورد القاصّة مقطعا على لسان الجندي الفرنسي " أنا خائف ..خائف كلحظة أحسست أنفاسه تلسع ظهري أثناء المطاردة..كان يستطيع أن يغمد خنجره في ظهري لكنّه لم يفعل.. لماذا لم يفعل؟ لماذا لم يقتلني؟ "[1]

في قراءة لمكان المعركة يوحي أن الأسير كان في مركز قوة وكان يركض خلف المرتزق ليقتله ودلّت عليه "جملة أنفاسه تلسع ظهري " لشدة قربها وتماسها، ومع ذلك لم يفعل حينما أحس بخوفه، إذ توحي الأسئلة المتتالية بتسامح الجزائري الذي منح الآخر فرصة النجاة ولم يغمد الخنجر في ظهره عندما كان في مركز قوّة وعفا عن غريمه، فتبيّن مضمرات الخطاب تعالي أخلاق الأنا وإنسانيته والعفو عند المقدرة مع الآخر الهمجيّ الذي يبدي عنفه مع الأسير المجرّد من كل وسائل المقاومة .

ما يعكس النظرة الخاطئة عن الجزائري أو العربي المسلم، فهو ليس حقيرا ولا قاتلا ولا مرتزقا ولا وحشًا كما يصوّره الاستعمار ليبرّر فعلته الدنيئة كما جاء في المقطع " تصوّر هذه الحقارة ..كيف يطردوننا من أراضيهم التي مضت علينا أعوام ونحن ننهبها ..ننهبها بلطف ورقة دون أن يشعروا .تصوّر.. إنهم وحوش لا يريدون أن يقاسمونا أرضهم...هل ترضى أن نموت جوعا "[2].

فالمستعمر جثم ما يزيد عن القرن ينهب في صمت بسيّاسة خبيثة تكشف عن الوجه المقنّع الجميل الذي يخفي وراءه همجيّة كبيرة مستفيدا من جهل هذه الشعوب، وحينما ثارت ضد الوضع تصدّى لها بالموت الحتمي، حيث يرى ضررهم كبيرا، ولذا يجب إبادتهم وقتلهم لاستغلال أراضيهم .هو الصراع من أجل البقاء في هذه الأرض المميّزة بالخيرات .

غير أن هذا المرتزق وقف على طرفي الحقيقة حين رأى أنّ الشعوب المستعمرَة في قمّة النبل والإنسانية وهذا ما جعله يغيّر رأيه الذي جاء به من الأراضي غازيًّا، بعد فراره من موطنه ألمانيا بعد جريمة قتله لعشيقته، ويظهر ذلك بوضوح في الحوار التالي:

– قال لي: أنت مجرم وسنعيدك إلى بلادك[3]

[1]– غادة السمان : عيناك قدري ، ص 174.

[2]– المصدر نفسه، ص 175.

[3]– المصدر نفسه ، ص نفسها .

– أنا أكره القيود سأفعل ما تشاء.

– هناك صحاري من تبر.. اذهب لصيد الأرانب هناك .. اقتل ونحن نشتري موتاك نتغذى بلحومها.

يعكس هذا المقطع الحواري تلك الصفقة الدنيئة التي تمّت بين المجرم الفارّ من العدالة والمستعمر لتبيّن في الحقيقة إجرام كل منهما، وقدرته على التفنّن في طُرق القتل والتنكيل بالآخر المسالم القابع في أراضيه، ما يكشف أن الاستعمار طابعه إجرامي اعتمد في حملته على المرتزقة والمجرمين والأقدام السوداء ليكونوا له اليد التي تضرب و تقتل وتنهب تحت غطاء رسميّ لتعويض خسارته والنهوض بالاقتصاد الفرنسي المنهار جراء الحرب العالميّة الثانيّة، إذ تعود البواخر إلى الموانئ الفرنسية محملة بمختلف الثروات.

وهذا ما كشفت عنه الخطابات ما بعد كولونياليّة و " اتهامها للحضارة الغربيّة في مرحلتها الاستعماريّة بسقوطها في تناقضات مريعة أو افتقاد هوّيّتها الإنسانيّة وعدّها حضارة مخنّثة تزعم تمسّكها بالإنسانية ذات النعومة المفرطة، وتنسب لنفسها احتكار دعاوي المحبّة والسلام والعمل على تحضير الشعوب المختلفة، وترتكب بحقّ تلك الشعوب أبشع أشكال الإبادة الجماعية الممنهجة لتظلّ آخر المطاف حضارة الغاية تبرر الوسيلة"[1]، فطابع الاستعمار طابعا إجراميا اعتمد فيه على المرتزقة والمجرمين ما يظهر وحشيته وهمجيته وليس كما يروج على أنّها فتوحات ثقافيّة وحضارية .

وتؤكد القاصة غطرسة الآخر وجرمه وجبروته حينما تورد العبارة على لسان الآخر حين يدين نفسه " وغرقت في أوحال السين حتى ثمالة مفجعة "[2]، فتخفي هذه البنيات اللغوية خلف جمالياتها أنساقا خطيرة تضمر بشاعة الآخر على مدى سنوات احتلاله واضطهاده لما تشير إلى نهر السين الذي يقبر في عمقه جثث الجزائريين ويذكّر بأحداث مؤلمة تقترن برمي الجزائريين أحياء في النهر من طرف الشرطة الفرنسية، بعدما نكثت العهد وأخلفت الوعد ونكّلت بهذا الشعب الضعيف ورمت به في أوحال نهر السين ليظهر ذلك حجم الجريمة التي تبيّن عفونة التاريخ الفرنسي.

[1]– صلاح صالح : سرد الآخر ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 2003، ص11.

[2]– غادة السمان : عيناك قدري ،ص 174.

وتبقى الكاتبة تضيء مساحة تواجد الآخر لتكشف بشاعته التي لا تتوقف عند تحطيم القرية وأسر البطل، بل تعدّت إلى التمثيل بهذا الأسير " اقتلع أضافره يا جبان لعله يعترف قبل أن نقتله "[1]، ما يوحي بالعنف الممارس والبشاعة والتعذيب الذي يسبق الموت الأكيد، هي إذن حقيقة المستعمر الذي طالما روّج لجملة من اللوائح المصاغة على الطاولات السياسيّة والدبلوماسيّة الغربيّة التي تدّعي المحافظة على حقوق الإنسان وتجعلها واجهة تتخفّى خلفها لتمرير سيّاستها الخفيّة، فظاهر الاستعمار إنساني وتصرفاته تضمر لا إنسانيّته .

في مقطع آخر تجرّ القاصّة المرتزق إلى مقصلة الاعتراف بجرمه، حينما توقظ فيه إنسانيتَه حينما يصف غريمه وقلبه ينفطر ألما "يداه مقيدتان .. الملقط يرتعد في يدي لا أجرؤ على قص شاربي الأسد.. لا أستطيع .. لا أريد"[2].

فهذا السجين المقيّد الأيدي مظهره يوحي بالشجاعة، ورغم قيوده يثير في الآخر الخوف والذعر من شهامته، فحين تؤمن الشعوب المستعمرة بحقّها في العيش الكريم وإيمانها بقضايا التحرّر يجعلها ذلك في مركز قوّة، حيث يمضي الأسير إلى حتفه مقيّد اليدين والقدمين مما يظهر بشاعة العدوّ في معاملة مستعمَريه .

ويتعدى الأمر حدود التنكيل إلى الاستهزاء وهذا ما يتجلى في القراءة الضمنية لهذه العبارة " هاته إلى المرقص" والرقص يكون للطرب والفرح ،غير أنّ المرقص هنا كناية عن مكان لتعذيب الجزائريين، أين تُشدّ الأقدام إلى الأعلى وترسل الرؤوس نحو الأسفل وتوصل هذه الأجساد بأسلاك كهربائية، و كلما سرى فيها التيار اهتزت الأجساد ألما و ذعرا وهو رقصا بالنسبة للآخر، ففي نظر الآخر هو مرقص للعربدة واللهو والاحتفال، ما يوحي بما يعانيه الجنود من فراغ روحي زيّادة على مازوشيّتهم والتلذّذ بتعذيب الآخرين .

وتبين الكاتبة أن الآخر المستعمر يحمل بذور فنائه من خلال ممارساته الشنيعة ضدّ أشخاص كانوا الوسيلة التي يضرب بها ، فهو ناكث للعهود دائما لا يرغب إلا بتحقيق ذاته حينما يتعامل

[1]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص 174.

[2]– المصدر نفسه ، ص 178.

بوحشيّة مع الخارجين عن قانونه الجائر وبان في تصرّف الضابط مع المرتزق الألماني " أيها الجبان اقتله أو نقتلك.. خذ المسدس ...اقتله لأجل شرف فرنسا .. اقتله"[1]، فرغم الولاء التام تحضر اللحظة التي يكون فيها هو الضحيّة فالآخر أناني متغطرس مصلحته فوق كل اعتبار حيث تتمّ هذه الجرائم تحت غطاء رسمي تزكيه السلطة وتحمي القائمين به ، بل تزكي فعلهم بامتيازات وأوسمة تشجيعيّة لتظهر أنّها ليست ممارسات فردية يعاقب عليها القانون، بل إنّ كلّ شيء ممنهج مخطط له مسبقا .

ويتمّ إصدار الأمر ويصبح الامتثال له وتنفيذه عرفا والخارج عن ذلك بمثابة الخارج عن قانون الدولة وتجب تصفيّته، وهذا ما حدث مع الشخص المتعاطف مع المجاهد الجزائري كما يتجلى في هذا المقطع " الفتى المشرق الوجه الكامن في أعماقي ينطلق مع حشرجتي يقترب من وجهك بإصرار معذّب.. يلتصق بمقلتيك متشبّثا متأملا .. يرى فيهما بوضوح ظلّ احترام ورضا ويرى أنهما تهتفان ... أيها الشجاع لم يكن بحاجة إلى أكثر من ذلك أيها الصديق الجزائري" [2]، تبقى سياسة التصفية هي القائمة في قاموسه حفاظا على كيانه.

عندما تستميت الشعوب في الإيمان بحقها في الحياة الكريمة أو دونها الموت يرضخ الآخر وتستيقظ إنسانيّته، وهذا ما يوحي به المقطع من احترام الآخر(المرتزق) المهان الذي وقف على الحقيقة للمجاهد الجزائري الذي أبدى شجاعة وقوّة، وهي إشارة مضمرة لقضيّة الضابط الفرنسي مارسيل بيجار الذي انحنى إعجابا واحتراما للبطل العربي بن مهيدي وقدّم له تحية احترام وقال فيه قولته الشهيرة "لو كان لي ثّلة من أمثال العربي بن مهيدي لغزوت العالم "،سياسة استعماريّة تطغى عليها المصلحة الذاتيّة والتصفية، لكلّ معارض لبسط نفوذه، عمليّة إقصاء للمخالف المستضعف للسيطرة والهيمنة .

من جانب آخر ومن منظور نسوي تحاول الكاتبة توزيع المهام بين المرأة والرجل، والمساواة بينهما لأنّ الكاتبة مؤمنة بقضايا المرأة ودورها الكبير فتغيّر في طريقة السرد لتسوي بينهما في القيام بالبطولات والخوض في القضايا الكبرى.

[1]– غادة السمّان: عيناك قدري، ص78.

[2]– المصدر نفسه، ص179.

و توظف الكاتبة هذه المرة في قصة "مغارة النسور" شخصيّة نسوّية والغرض منه الوقوف على ما قدّمته المرأة الجزائرية للثورة، وأنّها كانت بمعية الرجل جنبا إلى جنب لأجل التحرير ووقفت ضد الآخر بالطريقة التي تراها مناسبة ومؤثرة ،وتقدّم البطلة التضحيّة الكبيرة بفضل عملها في معقل العدوّ لتكون قريبة من مصدر المعلومة حين تنقلها إلى إخوانها الجنود وهذا ما جسّدته نساء الجزائر طوال فترة الثورة، فتقول الكاتبة على لسان البطلة " ثلاثة أعوام وأنا أقول للبعوضة العرجاء : أمرك سيدي! ثلاثة أعوام وأنا أحمل له زجاجات الخمر ليشرب نخب حيتان الأطلس"[1]

حيث يجمع هذا المقطع بين النقيضين ( السيّادة والحقارة ) ، فالظاهر فيه الولاء للآخر وخدمته على أنّه سيد وتحملت الشخصية طوال سنوات ثلاث أوامره و إهاناته لها في حين تضمر الرفض والحقد والكراهية لهذا الحقير الذي كان سبب آلامها ووحدتها وتهجير أهلها، وتكون اليد التي تضرب بها الثورة عدوّها في عقر داره، فالمرأة هنا هي الفاعل المؤثّر الذي يعمل على نقل المعلومة إلى المجاهدين دون خوف فهي لا تختلف عن الرجل في المواجهة والنديّة وهي دعوة من الكاتبة إلى المساواة، فالقضايا الكبرى لن تتحقّق أهدافها إلاّ بتعاون المرأة والرجل على السواء، وينقلب المفهوم من المرأة الضعيفة المستكينة التي تتعرّض إلى الإهانة لتصبح قوّة تجابه المستعمر الوحشي، هذا الآخر الأوروبي الفرنسي على وجه التحديد الذي يهين المرأة ليهين العربي.

وتكمن فاعليّة المرأة في ما تقدّمه كما جاء في قولها" أخبرهم أن ثمة صندوق من المتفجرات ترقد في أقبية قلعة الضابط ... مئتا صندوق لإبادة القرى الثائرة حول قلعته المهترئة.. مئتا صندوق تزرع الحديد في أحشاء الأطفال تبصق الدخان في رئات النساء. وتحصد البيادر.. مئتا صندوق احتفل بوصولها منذ ساعات "[2].

يتكرر العدد مئة ثلاث مرات كناية عن الكمية الكبيرة للأسلحة والمتفجرات التي سخّرت لإبادة الشعب الجزائري وهذا ما يضمر بشاعة المستعمر ورغبته البغيضة في محو الشعوب المستعمرة.

[1]–غادة السمان: عيناك قدري، ص69.

[2]– المصدر نفسه، ص 64.

وتنقلب موازين الكفّة وتصبح المرأة الضعيفة المهمّشة مركز قوة وتميّزا وتفرّدا "إن بسمة خادمتهم الجزائرية الصامتة التي انتزعوها من زوجها في القرية المجاورة، بسمة تتجسّس عليهم وتتظاهر بالصمت .. بسمة تنقل ما يتدفق من فم الضابط الأعرج الثمل "[1]، فبسمة التي مارس عليها الرجل الأبيض سطوته وانتهك حرمتها واستباح شرف العربي حين انتزعها من زوجها، تحولت إلى قوة إيجابية قاومت ضعفها واستلابها ضد العنف الرجولي بقوة أشدّ حينما قهرت العدوّ في عقر داره، فالآخر الغربي يدرك ما مدى مقدار الشرف في الذهنيّة العربيّة واستغلّ ذلك كورقة حرب نفسيّة لإضعافه والحطّ من قيمته بطريقة لا أخلاقيّة .

وتقول في مقطع آخر إشادة بما تقدمّه المرأة وجَلَدِهَا أمام الهيمنة "كادت الدمعة تطفر من عيني.. لكني جمّدتها فجأة.. أنا لا أبكي.. قد أمزّق قد أعذّب بالكهرباء كما عملوا بأخي في زاوية القبو الطحلبيّة .. وقد أشوى في الفرن حيّة كالفتى الذي رفض أن يتحدث عن مغارة النسور.. لكنّني لا أبكي ... لا أحد يموت هنا لا أحد يبكي.. كلنا نحفر قبورا للقراصنة "[2].

تُظهر الكاتبة الممارسات الشنيعة و الطرق التي يتفنن بها العدو في التعذيب وأنّه لا يفرّق بين المرأة والرجل، كما بيّنت ما تملكه المرأة الجزائرية من قدرة على الصمود وتحمّلها الشدائد مع أخيها الرجل، إنّها قضية أمّة بكاملها، وقدرة الشعب على التحمّل والصبر والجلد ليظهر شدّة الثورة وبأس أصحابها، وأنّ الموت من أجل الوطن هدف وغاية، وحتّى يتحرّر الموطن يكون ذلك بتكافل الرجل والمرأة، وشعب لا يبكي رغم التعذيب والقتل يبيّن شجاعة للمستعمر وتضحيّاته بالملذات الدنيوية وما اختياره العيش في المغارة إلّا دليل ذلك .

وتشير الكهوف الحجرية إلى الحياة البدائية المفتقدة لأدنى شروط الحياة، غير أنّ الجزائري استقر فيها إيمانا منه بقضيّته وبما يفعل ، إنه الزاهد المتعبد الفار برسالته حتى تحقيق الغاية، وتنزل الكاتبة على بطلتها صفة القداسة، والنبوءة، والشجاعة التي حضرت في رمز الطائر الجارح الذي ينقض على الفريسة من عل، والمضمر علوّ الأنا بصفاته وأخلاقه (النسور) في مقابل سفالة الآخر وانحطاطه

[1]– غادة السمّان: عيناك قدري ، ص66.

[3]– المصدر نفسه ، ص 70.

وبشاعته (القراصنة)، التي تحيل إلى السرقة وقطع الطرق ونهب المال فالمستعمر يبني حضارته على مبدأ القوة والغلبة .

وتبقى للآخر العدو صورة واحدة في المخيال العربي؛ صورة ارتبطت بالعنف والخوف والدمار، مهما اختلف حضوره وتواجده، حيث تفضح صورة العدوّ الإسرائيلي في ممارساته الشنيعة ضد الشعب الفلسطيني وسيّاسته الخفيّة في القضاء على هذا الشعب الأبيّ، وعمليّته المدبّرة والتخطيط لتشويه خارطة الحدود وتغييرها وإفساد الأرض والاستيلاء عليها لطمس معالمها، وهذا ما تجلّى في العديد من الصوّر ومنها هذا المقطع : " هذا الخط يفصل بين القدس المحتلة والقدس الغربيّة ... دار عمّي تقع خلف هذا الخط " [1].

فكانت هذه سياسة المحتل منذ حرب 1948 أين تم الاتفاق على رسم الخط الأخضر* ورسم معه حدود الأراضي التي أحتّلها الكيان وشرّد أهلها الفلسطينيين في بقاع الأرض ليبيّن وحشيّة العدوان الإسرائيلي، ورغبته في تفرقة الشعب ليضعف وتذهب ريحه وتسهل قيادته، والنسق المضمر يبين مدى تأثر اليهود بالسياسة الألمانية وبجدار برلين و بذكريات المحرقة (الهولوكست) والرغبة في الانتقام وردّ الاعتبار للذات اليهودية في إقامة الحواجز ذاتها والجدران ورسم الخطوط الفاصلة للتفرقة بين أرض (النَّحن و الهُم).

---

[1]– غادة السمان: عيناك قدري، ص 167.

*–تعيش الأقلية العربية داخل الخط الأخضر في ظل ممارسات عنصرية، فهي لا تحظى بالقبول من قبل الأغلبية اليهودية ومنبوذة سواء في الأوساط الرسمية أو الشعبية، ومن هذه الممارسات العنصرية:

– رفض اليهود العيش في الأحياء المختلطة مع العرب ...يفضلون بشكل قاطع عدم السكن مع العرب للابتعاد عن أحيائهم، بالإضافة إلى نظرة الازدراء تجاههم وتحميلهم مسؤولية أية عملية ضد اليهود.

– إعفاء العرب الفلسطينيين من واجبات المواطنة، خاصة الخدمة في الجيش الإسرائيلي وتولي المناصب الحساسة في القطاعات المدنية والعسكرية

– التمييز بين العرب الفلسطينيين تطبيقا لاستراتيجية التفتيت، حيث قسمت العرب المسلمين إلى مسلمين ودروز، وقسمت العرب المسيحيين إلى روم وكاثوليك، وروم أرثودوكس، مارونيين وشركس، واتجهت إلى سنّ قوانين تخدم طائفة على حساب أخرى بهدف تعميق الفجوة وإحداث الفتنة والفرقة بينهم.

يُنظر، مراد فول : التدخل الإنساني وحماية الأقليات (دراسة حالة : الأقلية العربية في إسرائيل) المجلة العلمية لجامعة الجزائر 3 ، المجلد6، ع11، جانفي 2018، ص–ص 42–43.

ولقد خلّفت هذه السياسة غربة المواطن العربي في القدس المحتلة وضياعه بين اليهود " من النافذة أستطيع أن أرى ذلك العلم الغريب بين الغسيل المنشور، إنهم يتابعون حياتهم العادية بسلام .. ونحن .. نحن وهنالك جدار الرصاص... ربما كان خيط رفيع من الدماء على التراب بين عتبة دارنا وذلك الجدار"[1].

فهذا المكان موطن الأنا أخذه الآخر عنوة وأقام عليه قلاعه ورفع أعلامه الغريبة فوق أسطح البيوت الفلسطينية، بل أبعد من ذلك بين الغسيل المنشور كناية عن مدى توغّل المحتل في الحياة الخاصة للمواطن الفلسطيني وسيطرته على مفاصل الحياة اليومية في إشارة إلى ممارسات العدوّ في اقتحام البيوت ،وانتهاك حرماتها إيذانا بقيّام كيان يمارس فيه المستوطنون حياتهم بسلام في حين انقسم الأنا بين هنا و الهناك.

انتقلت المقاومة إلى جنوب لبنان لمواصلة المسيرة ومعه انتقل هذا العدوان من مسرح الأراضي الفلسطينية إلى الجنوب اللبناني، حيث يقوم العدوّ بتمشيط القرى الواقعة بالمحاذاة، ويمارس عليها عنفه في اجتياحه مخلّفا وراءه مآسي بالجملة .

ويظهر العدو الإسرائيلي في قصة "جريمة شرف" بكل بشاعته في معاملاته السادية و الفظّة، " دخل الإسرائيليون القرية ومعهم كلاب مخيفة شرسة فانتظمنا في صف واحد ... كانت كلابهم كالذئاب الجائعة وكانت تمطر، وبدأ أطفالي بالبكاء وحاولت فتل شاربيَّ وشعرت للمرة الأولى بأنهما ماتا، كنت فيما مضى أحسّ بهما شيئا حيّا ينبض وينتصب، وشعرت أن شرايينهما تقطعت وأعصابهما قد شلت وأنهما انسدلا فوق فمي كجثث الطيور المصابة "[2]. يحضر الآخر الإسرائيلي في عطش كُلّي للقتل ومن موقع قوة مدجّجا بالأسلحة والكلاب الشرسة لإفزاع الناس مع إصدار الأوامر، وحتميّة بالامتثال الكلّي لها، وفي ذلك نظرة استعلائيّة للنيل من كرامتهم وكبريائهم وتمريغ الرجولة والأنفة العربية بالتراب كاشفا عن انتصاراته في اجتياح الأراضي اللبنانية.

[1]– غادة السمان : عيناك قدري ، ص 169.

[2]– المصدر نفسه، ص 104.

كما يسعى العدوّ جاهدا للفساد في الأرض والانتقام الفعلي " ووقفنا صفّا طويلا. نادوا علي باسمي كيف عرفوه؟ بالعربية كانوا يتحدّثون، وقد زاد ذلك في خوفي سألوني أين بيتي. أرشدتهم إليه بنظرات صامتة. كانوا يعرفونه فيما يبدو. قال لي أحدهم: سنكافئك على إيوائك للإرهابيين والمخربين"[1]. فقد شنّت القوات الإسرائيلية العديد من الغارات والتفتيش في عملية اجتياح للجنوب للبحث عن أعضاء المنظمة والمناضلين من حركات فلسطينيّة مقاومة .

يحضر العدوّ وقد عاين المكان مسبقا ودرس إمكانيّة النّجاح والإخفاق؛ فهوّ يعرف طبيعة هذا الشعب، ويتحدّاه عبر لغته من مبدأ من عرف لغة قوم آمن شرّهم، و يعرف الأشخاص وأماكن تواجدهم، ما يضمر وجود خونة كثر يعملون على نقل الأخبار فتحضر في ممارساته تهميش الأنا وإذلاله في تصفيفه واستنطاقه ويكون مبادرا بالهجوم لإيمانه القوي باعتبار الدفاع أحسن وسيلة للهجوم، و يتّهمه بإيواء الفدائيين الذين هم في نظره مجرد إرهابيين ومخربين، وهذه نظرة دونية لهم تقوم على مركزيّة المحتّل واحتقاره للطرف العربي وأنّه صاحب الأرض و غيره مجرد مفسدين خارجين عن القانون .

ثُمَّ يبدأ بسياسة الهدم وتسوّية البيوت بالأرض بهدف تهجير الأهالي، وحينها يمكنه الاستيلاء عليها وإقامة قواعده بها، كما يؤكّد المقطع التالي : " وبسرعة زرعوا بعض الرزم قرب أساس بيتي ومدوا بعض الأسلاك وبعد دقائق كان البيت بأكمله يتطاير في الهواء ومعه تتطاير صور خمسين عاما من حياتي فيه"[2] ، إنّها عمليّة تشريد الأسر وترحيلها و طمس تاريخها وهوّيتها للاستيلاء عليها .

ويبالغ في وحشيّته حينما يتعقب الفارّين من الموت في الطرق لكي يقطع دابرهم، ويثأر منهم ؛هي حرب إبادة يمارسها العدوّ بهدف بناء دولة من المحيط إلى الخليج " يريدون الأرض ... يريدون أرضي وتبغي وبيتي"[3]. فهدفه الكُلّي هو الاستيلاء على الأراضي ،والأرض هي العرض والشرف والذات والكينونة ،ما يضمر أنّ اليهود أجناس متفرقة في بقاع العالم لا أرض لهم وبفعل الاستيطان والتهجير

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ص104.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

[3]– المصدر نفسه ، ص99.

أصبح المستوطن المشرّد هو المالك ، والفلسطيني مشرّدا وشتاتا في العالم. يرتحل إلى مختلف الأوطان العربية وبالخصوص لبنان .

وخلّف هذا العدوان المستمرّ العديد من المشاكل والظروف الاجتماعية الصعبة، وأثار تذمرا في بعض النفوس التي كشفت عن رفضها لنقل المقاومة إلى أراضي لبنانية فخلق اختلافا غذته النعرات الطائفية. وكانت "إسرائيل هي الرابح الوحيد قالها عمر بينما كان الشجار بين ابنه علي وجول خطيب شقيقته يتعالى ...علي يرفض زواج شقيقته خضراء من جول يقول له: ستصيرون جميعا مشرّدين محكومين بالفداء وستصير زوجاتكم أرامل إذا لم تقفوا معنا لنحارب معا ابني "علي" يعتقد أن جول ورفاقه هم سبب مصائب القرية وويلاتها "[1]. ويبقى العدو يمارس سيّاسة فرّق تسود من خلال عقد معاهدات وإبرام اتفاقيات وصداقات مع الطبقات الموالية لتعزيز موقفها وبسط نفوذها حتى يحقّق الغاية.

فهذا الشجار غايته التفرقة وما استطاعت إسرائيل زرعه من فتن، وإذا كان الصراع في ظاهره بين الأفراد فإنه يخفي رفض بعض الأحزاب السياسية اللبنانية لقيام دولة فلسطينية على الأراضي اللبنانية. "لقد كان موقف الحكومة اللبنانية المعادي للثورة الفلسطينية نابع من سيطرة الطائفة المارونية على السلطة التي ارتبطت مع الحركة الصهيونية بعلاقات متينة منذ عقد الثلاثينات، بالإضافة إلى خوف الطائفة المسيحية في لبنان من تبدّل الميزان الديموغرافي لصالح المسلمين السنة مما قد يؤثر على مصالحها السياسية"[2].ما يخفي ويضمر عداء اليهود للدين الإسلامي وما قاموا به من تفرقة بين المسلمين ودسّ الدسائس لإثارة النزعات والفرقة وكلّ ذلك يدخل ضمن صراع الأديان ( الإسلام ، والمسيحية، واليهودية ) .

تبقى صورة الآخر العدوّ بالتفاصيل نفسها وإن تغير حضوره من فرنسي ،إلى يهودي، أو إنجليزي، حيث جاء ذكر هذا الأخير في قصة "الساعتان والغراب " أين تشير القاصة للاحتلال الإنجليزي لليمن وما ترتب عن وجوده من حالات اجتماعيّة سيّئة حملت الشعب على الثورة ضد المحتّل " فضل عربي

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص 106.

[2]– أشرف إبراهيم القصاص: دور المقاومة الفلسطينية في التصدي للعدوان الإسرائيلي على لبنان من عام 1978-1982- دراسة تاريخية – رسالة ماجستير غير منشورة ، الجامعة الإسلامية بغزة ، 2007، ص 30.

الاسم .عربي اللسان. عربي الوجه. عربي النّزف ... عربيّ العطاء... عربيّ الثورة والكفاح والألم... ففي قدميه ما تزال آثار سلاسل وقيود الجلاد الإنجليزي"[1].

يتكرر لفظ عربيّ ستّ مرات للتأكيد على افتخار الشخصية بالرجل العربي وعلوّ مكانته ورفعته، الأنا العربي بكل ما فيه من صفات خُلقية وخَلقية تبيّن فوقيته فهو عربي الاسم دلالة على أصالته و محافظته على هوّيته عربي البيان ،والملامح والكرم والشجاعة وكلها تضمر الافتخار بالعربي وبعلوّ مقامه على عكس المستعمر الانجليزي الوحشي الطباع .

ما يخفي وراءه دائما الصراع الحضاري بين الأنا والآخر الذي عمل على إيذائه وإهانته ، وما زالت آثار وحشيّة المستعمر في قدميه من جراء تعذيبه وان كانت الصورة تقتصر على فرد واحد فإنها توحي بالشمولية و الكلّية لشعب تمّ استعباده من طرف الاحتلال الإنجليزي .الذي يسلب الثروات وخيرات الشعوب ويستنزف القوّى ويقتل وينهش ويمارس كلّ طقوس الاستنزاف، ولا يكتفي عند هذا الحدّ حينما يضرب ذاكرة الشعوب ويزوّر تاريخها بهدف طمس الهوّية " في الداخل الآثار تضجّ حياة وأصالة...عيون التماثيل من الأحجار الكريمة، أكثرها مسروق – المستعمر الذي يسرق عيون أبناء هذه الأرض لما لا يسرق عيون تماثيلها ... أثار مدهشة الجمال الفني والرقيّ الإنساني ... لاحظت تماثيلها كلها ترتدي الأحذية "[2].

تكشف الكاتبة على لسان الساردة بشاعة المستعمر بذكر صفاته اللاأخلاقيّة فالسرقة، والعنف والتعذيب، كلها تضمر همجيّة الآخر حين يعمل على طمس معالم الذات العربية وترحيل آثارها ونهبه لطمس أصل الحضارة العربية (اليمن) بما يميّزها من رقيّ حضاري وفني ما يخفي الرغبة في القضاء على أصل الحضارة العربية.

حضر الآخر العدوّ في صور عدة ؛ فرنسي، ويهودي، و إنجليزي، الذي يمثّل الآخر حين تفنّن في القتل ومارس شتى أنواع النفي والإلغاء، يسلب الثروات وخيرات الشعوب، ويستنزف القوى ويقتل وينهش ويمارس كل طقوس الاستنزاف ولا يكتفي عند هذا الحدّ ،بل يضرب ذاكرة الشعوب

[1]– غادة السمان : رحيل المرافئ القديمة ، ص 120.

[2]– المصدر نفسه ،ص 136.

ويزوّر تاريخها بهدف محوّ هوّية الأنا العربي ، رجلا كان أم امرأة ومزاحمته في مكانه من منطلق عدائي تطبعه نظرة متعالية مركزيّة عقلانيّة .حاملا لواء الحضارة والثقافة لهذه الشعوب التي تعيش في ظلمات الجهل، وعليه تنويرها والأخذ بها إلى الواجهة الحضارية والرقيّ من مبدأ إنساني، فأوجد ذلك حالة عداء بينهما وارتسمت له –العدو– صورة واحدة في المخيال العربي ،صورة ارتبطت بالعنف والخوف والدمار، والتوحش والرغبة الاستعماريّة في القضاء على هذه الشعوب تماما، فما كان من هذه الأخيرة غير حلّ القيّام بالثورة و مناهضة هذا التواجد في حروب عربية حققّت نصرا، و تكبّدت خسائر وهزائم نكراء كان أشدها وقعا على الذات العربية هزيمة حزيران .

**رابعا –الآخر السلطوي ونسق الهزيمة:**

أعطى الخطاب القصصي لغادة السمّان صورة واضحة عن حياة الفرد العربيّ في سنوات الستّين على العموم، وحمل أنساقا تاريخية لتلك الفترة باعتبار النص وليد السياق الذي أنتجه، وقد عايشت الكاتبة وقائع هزيمة 5حزيران 1967، وكانت عين رائية للأحداث، التي كان لها تأثيرا بالغا في نفسها، فسعت لتصوير العوالم الداخلية للفرد العربي وكشفت عمّا يعانيه من توتّر وقلق وخوف، وحمّلت شخوص قصصها ما أرادت توصيله من أفكار، ورؤى، وثورة، ورفض.

لم يكن وقع الهزيمة هيّنا أبدا، وبان أثره المادي والمعنوي الفظيع على الشعوب وقادتها وأراضيها، فما حدث لم يكن متوقّعا حدوثه على الإطلاق، ففي الوقت الذي كانت الشعوب تنتظر نصرا عظيما جاءتها أخبار عن خسائر فادحة مُنيّت بها الجيوش العربية لتُدحض الأكاذيبُ التي طالما روّجها الحكّام العرب عن القدرات الهائلة التي تمتلكها دوّلهم، وأنّهم قادرون على هلاك العدوّ ودحره في عقر داره .

ولقد تمّ تسويق الأفكار، و شحن الأنفس من خلال شعارات وأغنيّات ظلّت تصدح معلنة إمكانيّة الانتصار، وكل تلك الأخبار كان لها فعلها التأثيري في نفوس الشعوب فصدّقت كلّ ما يُروّج ويُبثّ من أخبار، غير أن الوضع كان مغايرا " ولعل الناظر إلى حال العرب فيما قبل 1967 يدرك أنّه لم يكن وضع أمّة على شفير حرب ، فإسرائيل تحشد الأموال والأسلحة والجنود وقادة

العرب قد حيّدوا شعوبهم، ولم يجهّزوها للمعركة القادمة "[1]، ففي الوقت الذي نظم فيه العدوّ جيوشه ماديّا ومعنويّا مستعّدا لمعركة مصيريّة، كان العرب لاهين عن ذلك مستخفين بقدرات الخصم القتاليّة، وخططه العسكريّة وكانت الأجواء العربية حينها لا توحي البتّة بأجواء الحرب التي ستندلع بعد فترة وجيزة.

وكانت هذه نظرة الباحثين والعارفين بخبايا الأمور، و ما تنبأ به الشعراء والمبدعون وكل المثقفين على العموم ف" لم يشغل حدث الأوساط العربية المعاصرة كما شغلتها هزيمة 1967 وقلبّت الموازين النفسيّة للمواطن العربي وأحدثت في وجدانه شرخا عظيما، فهي وإن تنبّأت بوقوعها طبقة المثقفين وطلائع الأمة من خلال ما تراه من قرائن الفساد، فاقت سائر الهزائم والنكبات، فلم يكن أحد يتوقع هذه الفاجعة والهزيمة السريعة الساحقة لنظام كان يتبجّح بالنصر ويهدّد بسحق إسرائيل "[2]، وقد شغل الوضع القائم كلّ الأفراد وخاصّة من يملكون بُعد نظر من مبدعين ومثقفين ، ونتيجة ذلك تعالت أصوات تنبّئ بخطورة الوضع وترفض سياسة الإقصاء، والتهميش وغيّاب الحرّية و ديمقراطيّة الرأي، غير أنّها لاقت رفضا وتعنيفا من الأنظمة، فلجأت إلى الكلمة سبيلا لكشف الحقائق .

## 1 – المثقف والهزيمة /نبوءة شاعر:

لطالما خاض المثقّف العربي تجارب مريرة وصادمة تعبّر عن مواجهته الدائمة مع السلطة فهوّ" ناقد اجتماعي يعمل (...) على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل، نظام أكثر إنسانيّة وعقلانيّة "[3]، حينما يُدلي بآراء مناهضة وإعطاء حلولا للأزمات ، غير أنّ السلطة ترفض هذا التغيير وتصرّ على ديمومتها من خلال مثقّف آخر يكون صوتها المؤثر في الجماهير، ودون قاعدة التواطؤ هذه فهو المستبعد، والمنفي والمقصي.

---

[1]– هشام تومي : استشراف الآتي عبر تقنية القناع قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر أمل دنقل ، مجلة أبوليوس، المجلد2 ، ع1 جامعة عباس لغرور خنشلة 2015، ، ص104.

[2]– سكينة قدور: هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر ( قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، المجلد 23، ع1 ، 2008 ، ص 229.

[3]–محمد عابد الجابري : المثقفون في الحضارة العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،ط1، 1995، ص25.

لقد استبعدت السلطة شعوبها وحرمتها من المشاركة في صنع القرار، فانعزلت هذه الشعوب وخلّف ذلك فجوة كبيرة بينها وبين حكامها ، وهذه الوضعية جعلت الباحثين والدارسين والمثقفين وكذا المبدعين يستشرفون وقوع أحداث مأساوية، وما هزيمة حزيران إلّا نتيجة لذلك ،وهذا الاستشراف جاء نتيجة قراءة واعيّة للواقع المعاش لما يمتلكه هؤلاء من حسٍّ فنيّ من جهة، ومن تقديرهم للوضع لأنهم قريبون من نبض الشارع والناس والوقائع من جهة أخرى.

فقد حذّروا من خطورة قيّام حرب بين طرفين غير متكافئين وضمن هذه الرؤية نقرأ حضور نبوءة شاعر في قصة "حريق ذلك الصيف " على لسان الساردة :" لا شيء في اللوحات سوى لون رماديّ حزين بظلاله كلّه لوحات توحي بأنّ من رسمها كان يرسم فيها كلّها شيئا واحدا اسمه الهزيمة...من اللوحات تفوح رائحة الدمار والهشيم والحريق، وصدى صراخ النساء والأطفال ، وبقايا الرجال في الأرض المحروقة... كان الرماديّ في اللوحات هو رماد الأرض المحروقة وبه رُسمت اللوحات كلّها... يا له من فنّان ! لو لم أعرف أنّ تاريخ هذه اللوحات يعود إلى ما قبل حرب حزيران لما صدّقت... ها هو الباهي وقد استطاع برؤياه الفنيّة الثاقبة أن يتنبأ بالهزيمة قبل حدوثها... هذه اللوحات هي بكائية الهزيمة، هي نبوءةٌ بها... لو تأخرت الحرب شهرا لقامت قيامة النقّد من رفاقي في الحزب على تشاؤميّتها... لاتهموه بالعمالة وإضعاف الروح المعنويّة للشعب"[1].

يوحي المقطع بتوقعات المبدعين والفنانين عن الوضع الذي ستؤول إليه البلدان العربية بعد الحرب، غير أنّ السلطة بقيت تمارس سياسة الإقصاء وترفض الآراء المناهضة والمخالفة التي تبثّ الوعي في الشعوب، لأنّ ذلك يكشف فشلها فتحاربه بكل الوسائل وتثير حوله الشكوك وتتّهمه بالخيانة والعمالة والعبث بمقوّمات الأمّة، وأحيانا تنفيه خارج الوطن ولم يكن الفنان الذي أشارت إليه الكاتبة في القصة إلّا نموذجا أو عيّنة عن كل هؤلاء وهذا ما أبانه المقطع ؛ فالفنّان الذي تنبأ بوضع الحرب في لوحات فنيّة هي تورية ثقافية بعيدة عمّا تنبأ به الشاعر أمل دنقل،

[1]– غادة السمان : رحيل المرافئ القديمة ، ص66.

وهذا ما دلّت عليه لفظة "نبوءة " فقد استشعر "أمل د نقل "و تنبّأ بما سيحدث قبل فترة من ذلك في قصيدة كتبها في مارس 1967 بعنوان : "حديث خاص مع أبي موسى الأشعري " يقول فيها: [1]

ويكون عام ..فيه تحترق السنابل والضروع

تنموا حوافرنا – مع اللعنات – من ظمأ وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى

ينمو صديد الصمغ في الأفواه

في هُدب العيون فلا ترى

تتساقط الأقراط من آذان عذروات مصر

ويموت ثدي الأم ... تنهض في الكرى

تطهو –على نيرانها – الطفل الرضيع .

يعطي المقطع رؤية صادقة ونبوءة من شاعر طالما حذر من هزيمة نكراء ،كما تلاها بقصيدتين أخريين دلت عليهما لفظة " بكائية " وهما " بكائية ليليّة " و "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "[*]

---

[1]– أمل دنقل :الأعمال الكاملة، دار الشروق ، ط1، 2010 ، ص169.

[*]– – يقول أمل دنقل في قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة:

– أيتّها العرافة المقدّسة

جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى وفوق الجثث المكدّسة

منكسر السيف مغبّر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء

عن ساعد ي المقطوع ..وهو ما يزال ممسكا

بالراية المنكّسة .

.....

وصبية مشردون يعبرون آخر الأنهار

ونسوة يسقن في سلاسل الأسر ..

وفي ثياب العار

مطأطآت الرأس لا يملكن إلا الصرخات التاعسة.

يُنظر، المرجع نفسه ،ص – ص 90 – 100 .

اللتان عبر فيهما عن مآسي الحادثة ،و منتقدا السلطة التي لم تأخذ بالرأي حينما وظف رمز "زرقاء اليمامة "التي تجاهل قومها رؤيتها وكذّبوها ووقعوا في الشرَك حيث يرى " الدكتور لويس عوض أن الشاعر يرمز بزرقاء اليمامة لمصر ، ولكن الوعي بتاريخ الأسطورة، وسياق القصيدة نفسها يرى أنها ترمز إلى الصفوة المثقفة من بني مصر، كتّابا وشعراء ودعاة، لأنهم رصدوا أنفسهم إلى دقّ أجراس الخطر، وتنبيه الحكام إلى نذر الكارثة، وإن لم يستجيب لهم هؤلاء " [1].

وبقراءة للجدول في الأسفل نقف على مدى التقاطع بين لوحة الفنّان "الباهي "وقصيدة الشاعر "أمل دنقل ".

| القصيدة | اللوحة |
|---|---|
| تحترق الضرع | رماد الأرض المحروقة |
| الدمار | الدمار |
| ظمأ وجوع | اللعنات |
| تساقط الأقراط من آذان عذروات مصر | صراخ النساء والأطفال |
| يتزاحف الأطفال في لعق الثرى | بقايا الرجال في الأرض |
| الحريق | الحريق |

فكلاهما رأى المأساة قبل وقوعها؛ فالحريق والدمار دلالة على الأرض المحروقة التي عاث فيها العدوّ فسادا و دمارا، حيث شنّ الطيران الإسرائيلي حربا شرسة أحرقت السلاح الجويّ العربي بداية بالمصري منتهيّا بالسوري مخلفا دمارا حقيقيا، وعملت الدبابات بعدها على تمشيط المناطق كُلّيّا واستولت على الأراضي والأسلحة ، وشرّدت أهلها، وجرّت آلاف الأسرى معها في ذلّ وهوان، وتوحي عبارة "بقايا رجال "بشدة الهزيمة و هلاك هذه الأجساد التي تمّ تدميرها ماديّا ونفسيا.

[1]-لطفي الخولي: حرب يوليو 1967 بعد 30 سنة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 1 ، 1997 ، ص ص100-1001.

ولم تسلم النساء و لا الأطفال من ذلك ما يكشف عن العار الذي لحق بها وعبّر عنه الشاعر بسقوط الأقراط دلالة على سبيّ النسوة وإذلالهنّ، وخسرت بذلك الدول العربيّة حربها وكرامتها ومازالت تتجرع مرارتها إلى اليوم .

وأحدث وقع الهزيمة أثرا بليغا في نفس الفرد العربي عموما ، ولم يقتصر الأمر على الشاعر فحسب بل طال كلّ من الأديب والصحفي، و سقطت كلّ شعارات التحرير ورافق هزيمة حزيران صمتا ثقافيّا من لدُن الطبقة المثقّفة ، عبّرت عنه الكاتبة بلفظة "مقبرة ثقافيّة " التي توحي بموت الآراء والأفكار والصمت في الوقت الذي من المفروض أن يكون هذا المثقّف فعّالا بآرائه لأجل الخروج بهذه الشعوب من حالة اليأس والإحباط والعدميّة والتبشير بإمكانيّة تجاوز الأزمة بطرح فعّال لأنّه القادر على ذلك .

تعطي غادة السمان صورّ متعدّدة للمثقف العربي بعد الهزيمة، وحالة اليأس والإحباط الذي عاشه، وكيف كانت مواقفه من الهزيمة تقول : "وفي المقهى هناك وجوه لمفكرين وفنّانين ..يفلسفون الهزيمة ويجترون نظريّاتهم ..يتشاجرون من وقت لآخر ..فلسطين لعبة شطرنج فكريّة لديهم ... ثم صمت الجميع حين وقف كاتب مقال مهنته العلاقات العامّة يحاضر عن الهزيمة وعن حاجتنا إلى الالتصاق بالغرب ولعق حذاء أمريكا(...) ونهض عبقريّ آخر وبدأ يتحدّث بصوت عال عن فضائل الهزيمة وكيف أنّها نكسة وليست هزيمة، وبدأ يخوّن كلّ من يجرؤ على أن يقول عبارة هزيمة.. لماذا دوما مواجهة الحقيقة خيانة؟ كيف ننتصر ونحن نخوّن ذاتنا حين نموّه عليها الحقائق "[1].

بأسلوب تهكّمي ساخر تصور لنا الكاتبة الموقف السلبي للمثقّف الذي لا يتجاوز نقاشات لا فائدة ترجى من خلالها ، دلّت عليها لفظة " يفلسفون " وإن كان معناها يوحي بالأفكار الفلسفية العميقة الطرح و الجادّة، التي يطرحها أصحابها أثناء الأزمات لإيجاد حلول فوريّة فإن طابع السخرية يضمر خلفه سطحيّة تلك الآراء، بل وتفاهتها، و التي غالبا ما تنتهي بخلاف بين المثقفين.

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص 69.

يبطن هذا الاختلاف السطحي الاختلاف الجوهري بين العرب حول القضيّة الفلسطينيّة عبرت عنه بعبارة " لعبة شطرنج فكريّة لديّهم " فالأمر لا يتعدى كونه مجرد لعبة تبرز الطرف الأذكى في تحريك البيادق و التفوق في منازلة فكرية لتمضية الوقت، ما يوحي بأن الأمر بعيد عن الدراسة العميقة التي تتطلّب دراية بقدرة العدوّ والتخطيط الاستراتيجي الجيّد ،وأنّ الأمر لا يكون استعجاليا تتحكم فيه نزعة التفوق والأنا العليا.

ثم بعد هذه الهزيمة تتناوب الآراء بين أيجاد حلول نظريّة بين التسويّة و الرضوخ الكُلّي للقوى الجديدة، وبدل سياسة العداء مع أمريكا تعالت أصوات بعض المثقّفين تنادي بمحاولة رتق ما تمزّق من علاقة مع أمريكا التي تمّ اتّهامها بالمشاركة في العدوان والحرب على الدول العربيّة تأييدا لإسرائيل، من أجل المحافظة على كينونتها ووجودها لأنها ترسم خارطة جديدة للشرق الأوسط وللوطن العربي بالخصوص.

وتضمر الجملة "لعق حذاء أمريكا " احتقار الذات العربية لذاتها فالمثقف العربي وما لحقه من هوان وعار الهزيمة تغيرت نظرته لذاته وللآخر فراوده شعور الخيبة والفشل والقهر الذي ولّد لديه شعورا بالدونيّة أمام الآخر الذي أثبت تفوّقه وأعلن بذلك فوقيّته ، وهذا ما سعت إليه الدول العربيّة في حربها لكسر الأنا العربيّة المتعاليّة والمقاومة ، فيتسرب إليها الخوف من الآخر ويسهل ترويضها وجرّها إلى اتفاقيات تخدم مصالحها.

حلمت الشعوب العربيّة بالوحدة العربيّة والتحرر، وتحرير القدس، ما جعلها تلتف جميعا حول شعار القومية العربية وبات الشعور موحّدا والقضية مشتركة ما جعل أثر الهزيمة كبيرا عليها، وراحت السلطة تبحث عن مخارج لها وحمّلت النخب مهمة أدلجة الخطاب السياسي السلطوي "ونهض عبقري آخر وبدأ يتحدث بصوت عال عن فضائل الهزيمة وكيف أنّها نكسة وليست هزيمة، وبدأ يخوّن كلّ من يجرؤ على أن يقول عبارة هزيمة.. لماذا دوما مواجهة الحقيقة خيانة؟ كيف ننتصر ونحن نخوّن ذاتنا حين نموّه عليها الحقائق "[1].

[1]– غادة السمّان : رحيل المرافئ القديمة ، ص 69.

تضعنا الكاتبة أمام تورية بعيدة من خلال مدلول الكلمة فعبارة "بصوت عال " فيها إشارة إلى ما تمّ طبخه من معان لمصطلح الهزيمة في كواليس الرئاسة من طرف الصحفي "حسنين هيكل " المستشار الإعلامي للرئاسة ، وتم عرضه بتحفظ على الرئيس جمال عبد الناصر الذي أبدى تخوفه وتحفظا من خشية رفض الكلمة من الشعوب لأن هول الكارثة كان أكبر من هذه اللفظة في حين راح "هيكل" يبيّن فضائل هذا المصطلح ،كما جاء في كتابه "كلام في السياسة عام من الأزمات":

**" إن استعمال كلمة هزيمة يحمل خطرا في مضمونه ،فالكلمة توحي بالاستسلام على غرار ما فعلت ألمانيا وإيطاليا واليابان في الحرب العالمية الثانية، ويكون تأثير الكلمة سلبيا على معنويات الجيش الرابض في سيناء وعلى ضفتي قناة السويس، فلا معنى لبقائه في الجبهة ما دامت الهزيمة قد حلّت، زيادة على أن المصالح الخارجية لنا يمسها الضرر بداية من الحليف الروسي الذي سيرى في ضياع العالم العربي وسقوطه في يد أمريكا عن طريق إسرائيل، سبيلا للتخلي عن العرب والبحث عن غنيمة وقسمة مع أمريكا "[1]**

وإذا كانت الهزيمة تعني الانهزام على كل المستويات وانسحاب الجيش من المعركة جارّا وراءه خسارته مسلّما بفوز العدو فانّ كلمة النكسة خفّفت من هذه الوطأة باعتبارها انتكاسة أو زلل أو خطأ ، و سرعان ما تستعيد الذات عافيتها ومسارها السليم ثم الرجوع بأكبر قوّة لأنّ ذلك يمنحها فرصة إعادة ترتيب الأولويات والوقوف على السلبيات.

فقد كان " تعبير النكسة في الأدبيات السيّاسية العربية وخاصّة القومية منها هو التعبير الأكثر شيوعا لتوصيف ما حدث في 5 يونيو 1967،وكان ذلك التعبير يعكس حالة الإحباط والضياع العربي التي كان من أبرز سيماتها صعوبة القبول بما حدث والاعتراف بالواقع المرّ الجديد، إذ يفترض ذلك

[1]– محمد حسنين هيكل: كلام في السيّاسة عام من الأزمات 2000-2001 ، المصرية للنشر العربي والدولي، ط1 ، 2001 ، ص –ص 221 - 225.

القبول الإدانة، إن لم يكن في أقلّ تقدير النقد الشديد لكيفيّة إدارة الصراع العربي الإسرائيلي ولسمات المرحلة القومية التي أوصلت إلى النكسة. "[1]

ومن خلال الحفر في المعاني وما قدّمه من تفسيرات نصل إلى أنّ الخطاب يصل حدّ التجريم و الخيانة العظمى لكل مخالف للسلك العسكري أو السيّاسي .

لقد مُرّر مصطلح النكسة ليتمّ تجاوز الهزيمة في ظروف سرية ، وتمّ تمرير الخطاب مع تبيان إيجابياته في وضعه الراهن إلى درجة إقناع الشعوب به، ويصبح الخارج عن المفهوم المعطى كالخارج عن القانون آو العميل فتصادر الآراء وتقوضّ الحرّيات غير أن الكاتبة ترفض ذلك وعلى لسان البطلة بطرح تساؤلات ( لماذا دوما مواجهة الحقيقة خيانة؟ كيف ننتصر ونحن نخوّن ذاتنا حين نموّه عليها الحقائق) .

فهذه التساؤلات تضمر خلفها رفض السلطة للآخر المثقّف الذي يخالفها الرأي وتتّهمه بالخيّانة والعمالة ،لأن النقد يكشف عن سلبيّاتها و يضعها في مساءلة حقيقيّة عن كمّ الخسائر التي حدثت والمتسبّبين فيها زيادّة على أنّ نقد الذات يبعث فيها الشكّ والضعف.

لقد رفضت الكاتبة هذا المصطلح و ندّدت بهزيمة حزيران و" قد رأت أن سببها راجع إلى العرب أنفسهم فكانت الهزيمة بمثابة صدمة كبيرة لها ولجيلها، يومها كتبت مقالها الشهير –أحمل عاري إلى لندن– وكانت من القلائل الذين حذروا من استخدام مصطلح النكسة وأثره التخديري على الشعب العربي "[2].وتحمل شخوص قصصها رؤيتها وأيديولوجيتها وخاصّة منها الشخصيات الأنثوية " وأحسست بحاجة إلى أن أكون وحدي فهربت إلى (تواليت ) المقهى وأقفلت الباب على نفسي وبدأت أكرر: هزيمة، هزيمة. قتلنا كلنا أموات. أموات"[3]

تحسّ الشخصية برغبة قويّة في التمرّد والصراخ فلا تجد غير مكان ال(تواليت)؛ مكانا لتفريغ المكبوتات دلالة على حقارة الوضع وقذارته، زيادة على أنّ الأمكنة العامّة والمفتوحة

[1]–لطفي الخولي: حرب يوليو 1967 بعد 30 سنة ، ص 197.

[2]– العقاب فتيحة: قصائد غادة السمان بين الالتزام والحرية –دراسة في ديوان الأبدية لحظة–مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة ، المجلد 11 ، ع 1 ، 2015 ،ص 363.

[3]–غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص69.

المسموحة للتجمع والتجمهر تحت الرقابة وهذا يضمر معاناة المواطن العربي مع الأنظمة الحاكمة الدكتاتوريّة التي تعمل على تقويض الأفكار و كبت الحريات وتكميم الأفواه في الوقت التي تدّعي فيه الديمقراطيّة وحريّة التعبير.

فهذه الشخصية الأنثوية المتمرّدة الرافضة لسياسة التدجين، وسيّاسة الأمر الواقع لتُعلي من قدرة الأنثى في إبداء الرأي والمعارضة والتمرّد على السلطة في الوقت الذي تأتي الشخصيّات الذكورية ممثّلة للنظام خانعة وخاضعة لقراراته ، لتثبت من سلبيّته وخضوعه المطلق .

لقد قدمت الكاتبة المثقف في صوّر مختلفة بين ناقد ومنتقد للوضع وبين موال بأفكاره للسلطة، وعلى أساس ما قدّمه من تنازلات و ولاءات تُولي له السلطة اهتمامها الخالص " ذهب رفاق المقبرة .. هربوا.. بعضهم قدّم التنازلات المطلوبة وأعاد انضمامه إلى المقبرة الكبرى في الخارج وبعضهم استطاع أن يستعيد توازنه بعد محرقة الهزيمة ويخرج منها كطائر الفينيق المتجدّد أبدا بعد احتراقه وبعضهم خاف أمام لعبة الموت.. سارغون سافر إلى أمريكا جاد اضطر إلى قبول عمل ليلي في الكازينو لأنّه جائع.. عنترة تم تعيينه مسؤولا كبيرا في الإعلام.. أبو رعد سئم المسرحية لكنّه استبدل المقبرة بالخمّارة وبراقصة أجنبية في الكازينو تعيله .. حتى الباهي قرر الرحيل"[1].

لقد تعاملت السلطة مع المثقّف بحسب ولائه لها، ويظهر ذلك من خلال شخصيّة الشاعر "عنترة " الذي كانت " تتحدّث قصائده عن الوغى والموت وصهيل الخيول في المعارك ورائحة الدّماء.. كان عنترة المقهى وكنّا نلقبه بعنتر"[2]،فهذا الشاعر لم يكن صوتا معارضا، وقد كتب شعرا عن البطولة والفخر والاعتزاز بالقبيلة والشجاعة ممتثلا لنسق منساقا للترويج عن مقدرة الجيوش العربية وقوتّها وما ستحقّقه من انتصارات في حربها ، فهوّ بطريقة ما يعتبر المبدع الذي ترجم خطاب السلطة إلى أشعار حماسية ولهذا كانت مكافأته منصب وزير الإعلام.

في حين تمّ إقصاء وتهجير وهروب الذين مانعوا أو عارضوا ونال بعضهم الحاجة والعوز، وهذه الممارسات تخفي وراءها عنف السلطة وجبروتها على المثقّف إضافة إلى أنّ بعضهم تمّ

[1] - غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص85

[2] – المصدر نفسه ، ص84.

تهميشه، فأختار الهروب إلى المقاهي الليلية وشرب الكحول وممارسة الجنس هروبا من الواقع الذي فشل في تغييره، فاستسلم للوضع ورأى في عالم المخدرات أملا في الخلاص والنسيان، والبعض الآخر اختار سيّاسة التجدد والعودة بشكل مغاير يتماشى مع الوضع فأختار الموت والبعث من جديد مع وضع جديد عبرت عنه بطائر الفينيق الذي يتجدّد كل مرة ويبعث حيًّا كأمل بإمكانه التغيير.

**2-المثقف والسلطة السياسية :**

لا يختلف المثقف المبدع عن نظيره المثقّف السياسي فكلاهما يغرف من المعين ذاته، وتبقى علاقة المثقّف بالسلطة علاقة متوتّرة ؛ سلطة ترغب في تمرير خطابتها ويكون هذا المثقّف وسيلتها وصوتها، ومثقّف يرفض التدجين ويلقى صدّا عنيفا له ولأفكاره.

تعاني بطلة قصة " حريق ذلك الصيف "من ازدواجية الحزب الذي تنتمي إليه بهدف نشر الوعي والأفكار التحرّرية وما يؤمن به ، و تجد تناقضا بين نظريّاته وتطبيقاته "كما اتّهموني عبر كتاباتي في جريدة الحزب شبه الرسميّة .. فمجيئي إلى الحزب كي نكافح عبره من أجل الحرّية ونفاجئ بالديكتاتورية في أساليبه مع نفسه وبين أعضائه ... قلت لهم أنّني لا أدري كيف يمكن لحزب ينادي بالحريّة أن يمارس الديكتاتوريّة في أساليبه ... فقالوا لي أنّ " الصفحة" التي أحرّرها متشائمة. قلت لهم: لا نستطيع إلغاء الحقائق أو التكتّم عليها بحجة التفاؤل الثوري ... قالوا أنّني بدأت أنحرف. قلت لهم بل إنّ الحزب ينحرف عن ذاته حين يخون المبادئ التي وجد أصلا ليحقّقها "[1].

لقد انتشرت في فترة الستّينيّات أحزاب سياسية تدعو إلى التحرّر من قبضة المستعمر، وظهرت أخرى اشتراكية وديمقراطية متأثرة بموجة التحرّر التي رافقت المرحلة وتدعو لتبنّي أفكار تحرّرية واجتماعية، غير أنّ الكاتبة تكشف عن هذا التعارض القائم بين ما تسطرّه هذه الأحزاب وبين ما تسعى لتطبيقه، فتدّعي الحرّية والأيمان بمبادئ العدل والمساواة في حين تمارس سيطرة كُليّة في الممارسة وتفرض هيمنتها في التسيير ما خلق فجوة مع مثقّفيها.

[1]- غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص66.

ويضمر الخطاب سيّاسة العنف التي قامت عليها هذه الأحزاب فهي نتاج أنظمة عربيّة جاءت نتيجة انقلابات عسكرية انتهت بالتقتيل والنفي وتشبع أصحابها بسياسة الحكم العسكري، والطابع الاستبدادي ومصادرة الرأي للحفاظ على المكتسبات " فمن الطبيعي أن تكون الانقلابات العسكرية كارثة على العرب لأنها أوقفت آليات النضج السياسي وحجرت على الفكر ووأدت بذور النزعة الفرديّة وعطّلت الفاعليّة الإنسانيّة وفرضت رؤية أحاديّة مغلقة حيث أبقت المجتمع محروما من مقومات النمو بمصادرة الحريات وكمَّ الأفواه والانفراد بالرأي والأمر "[1].

وحتى الأحزاب التي تدّعي الديموقراطية قد تمكنّت منها الثقافة السائدة وأصبحت تستعمل شعارات براقة بينما لها نفس ممارسات الأنظمة في الديكتاتوريّة والتسلّط. ونجد من المثقّفين من تمّ تدجينه وسار في ركب الأنظمة وخاطب الناس بخطابها بل منهم من تبنّاها كفكرة صار يرافع من أجلها ويستميت في الدفاع عنها، فهو يتّهم كل من يقول بأن ما حدث هزيمة " وسألته لماذا خدعنا الناس؟ لماذا أذعنا بلاغات كاذبة؟ لماذا نموّه الآن الهزيمة؟ صرخ بي إذن أنت عميلة قلت له بحرقة : لماذا التفكير في بلادي مرادف للعمالة . أنا أفكر فأنا عميل ؟ لماذا؟"[2]

تبقى السلطة تمارس هيمنتها في تمرير خطاب التمويه وإذاعة الأكاذيب والأخبار المغلوطة عن الوضع وترفض الرأي المخالف لها ،وتجابه الآراء المناهضة بالرفض وتتهم أصحابها بالخيانة والعمالة لأن ذلك يهدد وجودها ، فبناء الأفكار معناه التغيير، و الجملة الثقافية "أنا أفكر فأنا عميل" تتناص مع مقولة ديكارت "أنا أفكر فأنا موجود" فالتفكير يعني الكينونة والوجود وتحقيق الذات و القدرة على التحرّر وإنتاج أفكار جديدة مغايرة، في حين ترفض السلطة النزعة الفردية، وتصرّ على التعتيم ودوام الحال على حاله ويصبح التفكير في غير ذك عمالة وخيانة.

وهذا الفرد بوجوده يهدد الكل، لأنّه عنصر شاذّ خارج عن المجموعة مهدد لها بأفكاره وطروحاته في وقت تريد تجريده من فرديته ليكون مجرد آلة لتنفيذ مشروعها السياسي، وهذا

[1]– عبد الله المطيري :البليهي في حوارات الفكر والثقافة ، الانتشار العربي ، بيروت ،لبنان ط1، 2008 ،ص 40.

[2]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص13.

ما يضمر نسق القبائلية والعشائرية الثابت في اللاوعي العربي وهي ثقافة تذيب الفرد في القبيلة أو العشيرة وتلغي وجوده الذاتي الفردي ويصبح خاضعا للنظام الكلّي الذي يقدّس الحاكم ، الذي يصبح لسانها وقائدها وتجند بذلك هذه السلطة كل الوسائل الاعلامية لتدجين هذه الشعوب لأجل السيطرة عليها .

**خامسا –التضليل الإعلامي / الصوت الأنثوي:**

يعدّ الإعلام وسيلة لنقل مختلف الأخبار والأحداث للجماهير ، وهو وسيلة اجتماعية للتواصل معها والتفاعل مع الأحداث العامّة ، فيخلق لديهم الرغبة في مسايرة كل ما هو جديد على كل المستويات، ثمّ أنّه أكبر وسيلة تأثيريّة في الشعوب وتكون له سلطة كبيرة في قلب موازين الأمور، وكثيرا ما صنع هذا الإعلام انتصارات و كذلك شارك في صنع هزائم ، لأنّه الصوت القوّي والمؤثر والفعال ،غير أن المؤسسة الإعلامية غالبا ما تكون أداة بيد السلطة تمرّر من خلالها ما ترغب من أفكار وآراء موالية لسياستها ، وتحجب بالمقابل ما تراه مغايرا ،لتكون وسيلة للتأثير المباشر في الشعوب لتمرير مخططاتها .

إن الإعلام العربي على الخصوص لم يملك البتّة حريّة التعبير، ولم يشهد استقلالا ذاتيّا، بل ظلّ مكمّما بضوابط والتزامات فوقية بعيدا عن حرّية الرأي ومصداقيّة الخبر.

ولقد قدّم الإعلام العربي في فترة الستّينيّات دورا كبيرا في مسايرة الأحداث ، وكان له الدور الفعّال في نقل الأخبار وما يجري من أحداث ، رافقت الإذاعة وخاصة–إذاعة صوت العرب – بمعيّة الجرائد حربا إعلامية كبيرة بهدف زرع البلبلة والخوف في قلب العدوّ، وكانت سبّاقة قبل ذلك لتعبئة الشعوب والجيوش لخوض معركة حاسمة ضد العدوّ لما تبثّه من أناشيد وأغنيات، كما كانت وسيلة دعائية وإشهارية من خلال نشر أخبار عن استعراضات يقوم بها الجيش المصري على الحدود العربية المصرية كمناورات تظهر قوة الجيش من جهة ولتدخل الرّعب في نفس العدو، زيادة على إيهام الشعوب بالاستعداد للحرب وتحقيق النصر.

ويرى الباحثون والدارسون أنّ الإعلام في حرب حزيران كان مشاركا في صنع الهزيمة لأنّه كان يقدّم أخبارا مغلوطة عن نتائج الحرب من خلال استعراض القوة وإدراج أخبار

تتحدث عن النصر، في الوقت الذي مُنيّت فيه الجيوش العربية بهزيمة نكراء، تم فيها القضاء على سلاح الطيران، واحتلال سيناء وتقدّم قوات الاحتلال نحو القدس وسائر مدن الضفّة الغربيّة و هضبة الجولان السورية، و كانت العناوين ذاتها تتصدر الصحف في وقت عودة الجنود العرب من مواقعهم يجرون أذيال الهزيمة.

لقد راود شعور الانتماء لرقعة عربية موحّدة كل الشعوب، وعانقت هذا الحلم ،وبقدر ما آمنت به و بإمكانيّة تحقيق النصر استنادا لما يبثه الإعلام، كان في المقابل وجعها جماعيا و موحَّدا ،وقد مسها الإحساس بالهزيمة وشعرت به من المحيط إلى الخليج ، وهذا ما تشير إليه الكاتبة من خلا ل توظيفها للمكان اللبناني كبلد عربي يمثّل أيّة رقعة جغرافية عربيّة و أن شعور الهزيمة لا يقتصر على الدول العربية المشاركة في الحرب مباشرة (مصر، و سوريا، والأردن ) حيث تقول في قصّتها "حريق ذلك الصيف " من مجموعة رحيل المرافئ القديمة: "كانت ليلة حزينة من ليالي أواخر حزيران 1967 ، بعد الهزيمة بأسبوع أو أكثر... كل أضواء بيروت قد صبغت بأزرق نيلي، وبدت الوجوه والأبنية والشوارع والسيارات كقبيلة بدائية في حداد ... فالحرب انتهت قبل أن تبدأ، والهزيمة حلّت... و كان الحرّ والريح ماتت، ورائحة نتنة تفوح من البحر" [1].

يشير المكان والسياق الزمني إلى أحداث وقعت في البلد اللبناني وقد اصطبغت باللون النيلي الذي أعطى صورة قاتمة عن الوضع ، و أوحى بحجم الألم والخراب الذي لحق الأمكنة .

يحمل المقطع دلالات ضمنية توحي أن الواقعة لم تكن حربا بقدر ما كانت ضربة مبيّتة من العدوّ للقضاء على الجيش المصري خاصة من خلا ل ما شنّه في الخامس من حزيران على الساعة الثامنة والربع. و الجملة الثقافية " فالحرب انتهت قبل أن تبدأ " التي وردت في المقطع تدل على ذلك.

ففي الوقت الذي خطط العدو لهذه الهجمة بكل جديّة، كان هناك نوع من التهاون من الطرف العربي، وذلك ما يدلّ عليه الفعلين (انتهت ǂ تبدأ ) ، فهذا الطباق التام يضمر تضاد قوّتين ؛ قوّة إسرائيل وقدراتها الحربية وقدرتها على التخطيط وإتباع أساليب الحرب من مباغتة وخداع

[1]– غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة، ص 64.

وحسن تدبير وتخطيط ،فقد كشفت الحقائق جاهزية العدوّ لهذه الحرب من خلال التحضير والتدريبات والخطط المحكمة للحرب حيث " استغرق التدريب على تنفيذ هذه الخطة عشر سنوات، أي أن التدريب عليها بدأ منذ عام 1958" [1]، في حين توحي بانهزاميّة الطرف العربي وسلبيّته واستهزائه وعدم تقديره الجيّد لقدرات العدّو، وسوء التخطيط إذ " انتهت هذه التطورات في التخطيط العسكري الذي تغيّر أربع مرات في 20 يوما إلى إنهاك الفكر والأجهزة التخطيطية...بالإضافة إلى حدوث البلبلة في الفكر وفي التنفيذ " [2]،وغيرها من الأسباب التي كانت مباشرة أو غير مباشر في الهزيمة.

فقد أثبتت الحقائق أن الجيش العربي لم يكن جاهزا لهذه الحرب على الإطلاق، وحدثت خسائر كبيرة جرّاء ذلك فـ " قد كانت الهزيمة مفاجأة مزلزلة، فلم يتوقّع حتّى أشدّ المتفائلين الإسرائيليين أن ينهزم الجيش المصري في فترة وجيزة لا تتعدى الثلاث ساعات ونصف، حيث حسمت جهود 492 طائرة إسرائيلية مركزة في ثلاث طلعات مصير معركة وأصبح ما تلا ذلك كلّه حتى توقف القتال مجرّد تفاصيل لا تغيّر في الصورة النهائية للمعركة شيئا "[3].

عاشت الشعوب العربيّة من المحيط إلى الخليج انتكاسة حقيقية جسّدها المكان اللبناني كصورة مصغّرة تعكس الوضع في الوطن العربي ككل وإسقاطا لكل الأمكنة، وهذا ما يظهر في المقطع الذي تصف فيه الكاتبة على لسان الساردة الوضع على الشاطئ اللبناني الذي كان لفترة سابقة مكانا لتنزه العائلات وفسحة للتنفيس والفرح ، صار مكانا للألم والغبن والإحساس بالهزيمة تقول: " سرنا طويلا على الكورنيش الطويل الممتدّ على طول الشاطئ.. افتقدت مصابيح صيادي الأسماك.. الأرصفة مرشوشة بالناس، يتنكبّون " الترانزستور"كالبنادق المكسورة، ويمشون بتثاقل الجنود المهزومين، ينصتون إلى الأخبار وإلى أغاني أم كلثوم وبين فينة وأخرى تفوح رائحة " الحشيش" الذي حشوا به

[1]– محمد فوزي: حرب الثلاث سنوات 1970/1967، دار المستقبل العربي، ط 5، 1990، ص 59.

[2]– المرجع نفسه، ص48.

[3]– سكينة قدور: هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر ( قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل) ، ص 229.

لفافاتهم.. الشعب الفقير الحزين المتعب، يترنّح فوق الأرصفة وخلف نارجيلات المقاهي كمن أصابته ضربة في رأسه لما يصح منها بعد"[1].

يقدم المقطع صورة مأساويّة عن حالة الناس بعد هزيمة حزيران وظلّ تأثير الواقعة نفسه على كلّ الشعوب العربية التي تلقّت ضربة قويّة، مازالت آثارها في النفوس قائمة برغم مضي الوقت، فعبّرت عنه الكاتبة بتوظيف حرف الجزم "لما" التي تقلب الفعل المضارع إلى فعل ماض مستمر حتى الحاضر؛ بمعنى أنّ فعل تأثير الهزيمة رغم مرور الوقت فهو مازال قائما وبالتأثير ذاته. وكل ذلك يضمر شدة وقع الهزيمة على الشعوب.

ويخفي وراءه أنّ الهم مشترك، حيث تغيّر الوضع وغابت الرغبة في الحياة وهذا ما تدل عليه عبارة "افتقدت مصابيح صيادي الأسماك " فغياب المصابيح التي طالما تعودت عليها الساردة فيه دلالة كبيرة على تغير الأوضاع فبعدما كان الشاطئ يضج بالحيوية والإنارة ليلا كناية عن الحركة وسعي الصيادين إلى رزقهم، يصبح المكان نفسه يشهد عزلة تامة وظلمة توحي باليأس.

إن طبيعة المجتمعات العربية في فترة الستينيات تميل للتجمع سواء كان ذلك داخل الأسرة وبين أفراد العائلة نفسها ،أو خارجا في الشوارع وعلى نواصي الطرق وفي المقاهي في جلسات حميميّة لتبادل أطراف الحديث ،وسماع الأخبار من خلال ما تبثّه الإذاعة ، وغدا هذا المظهر مظهرا ثقافيا مميّزا لتلك الفترة .

وهذا ما أشارت إليه الكاتبة في وصفها لمنظر الناس وهم على الرصيف يتنكّبون الترانزستور أو (المذياع )، وهم في تلك الوضعية يشبهون الجنود المهزومين الذين يحملون على الأكتاف بنادقهم المكسورة، الصورة البليغة التي تم من خلالها تشبيه المذياع بالبندقية المكسورة أعطى دلالة على أن البندقية لم تؤدي دورها و أنّها لم تستعمل في الحرب ككل، وتضمر هزيمة الجنود العرب وعودتهم من المعركة خاسرين مذلولين بعد أن تلقّوا أوامر الانسحاب فورا ،وهي أشبه بالمذياع الذي أصبح في فترة معينة مجرد وسيلة تبث الأخبار الكاذبة وكل ذلك يكشف أنّ الهزيمة لا

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص 68.

تقتصر على الجانبين السياسي والعسكري فحسب ، بل حتى الجانب الإعلامي منها لما ورد عبر أمواجها من أخبار عن انتصارات وهميّة في فترة الحرب.

ولم يتوقّف الأمر على سماع الأخبار فحسب وإنما اقترن بسماع أغنيات كلثومية ، فقد ظلّت أم كلثوم لفترة طويلة بمثابة المخزون الثقافي الفنّي لكل الأسر حيث تشنف الأسماع لما يُبثّ من أغاني وما تحييه باستمرار كل ليلة خميس من حفلات طربيّة تعلّق بها الفرد العربي وأصبحت رفيقه ، وفي هذا نقدم قراءتين :

القراءة الأولى التي نجد فيها الأمر يخص الأغاني العاطفية التي بثّتها الإذاعة وطالما جمعت حولها الشباب العربي في تلك الفترة ، وظل مهووسا بها يتتبّع كل ما تقدّمه من طرب ، غير أن الضمني كان مغايرا تماما حيث كانت أغانيها بمثابة المخدر الذي يلهي الشعوب عن واجبها ، لاسيّما أن الدول تقف على صفيح ساخن من الحروب مع العدو ، وقد وُجّهت للمطربة انتقادات لاذعة، وأنّها كانت السبب المباشر في الهزيمة لأنها جعلت من الفرد المصري خاصة شخصيّة فهلوية *، وغابت عنه روح الإنسان المقاوم الذي يعيش فترة حرب ويكون على استعداد كُلّي لأيّ طارئ .

ولم يتوقف الأمر عند كون أغانيها كانت مثبّطا للعزيمة وإنّما تعدّى الأمر إلى الأخطر من ذلك، وأنه سببا في الفساد الأخلاقي الذي لازم الفترة وضياع الشباب وتناولهم للمخدرات بشراهة في حفلاتها وعُدّ دليلا على حالة الغيبوبة التي يقع العرب فيها بسببها بدلا من الاستعداد للمعركة مع الصهاينة ، وظهر ذلك حينما قرنت الكاتبة فعل الاستماع بـ" لفافات الحشيش " حيث يصبح التخدير كلّي .

* – تتميز الشخصية الفهلوية " بالتكيّف السريع لمختلف المواقف وإدراك ما تتطلّبه من استجابات مرغوبة، والتصرّف وفقا لمقتضياتها إلى الحد الذي تراه مناسبا ، السمة الثانية هي النكتة المواتية ، التي غدت من الخصائص التي يتميز بها النمط المصري ، والسمة الثالثة هي المبالغة في تأكيد الذات والميل الملحّ لإظهار القدرة الفائقة في التحكّم في الأمور ، السمة الرابعة هي سيادة نظرة رومانتيكية للمساواة حيث يشعر المصري بالنقمة والسخط على الأوضاع التي توجد في التمايز والتفرقة. يُنظر، لطفي الخولي : حرب يونيو 1967 بعد 30 سنة، ص 61 .

إنّ أمر الهزيمة لا يتوقف على تقديم أغاني عاطفية للشباب، وإنما الخلل كبير جدّا ويرجع إلى الفساد السيّاسي ، والاقتصادي وفشل مؤسّسات الدول العربية ككلّ في تسيير الوضع والتأقلم مع الأزمات ،وأنّها تفتقد للتخطيط الجيد المبني على التفكير السليم والاستراتيجيّات الكبيرة، والجهل الحقيقي بقدرات العدوّ و ظاهرة استعراض القوّة ومن "المؤكّد أنّ طبيعة الأنظمة التي تستغل شعبية الفنّانين الكبار لتدعيم شعبيّتها هي التي وضعت أمّ كلثوم في فوهة المدفع فبدت كأنّها السبب الحقيقي وليس الفساد الشامل في الأنظمة ذاتها التي هيّ الأفيون الحقيقي للأمم"[1].

أمّا القراءة الثانية لهذه الأغاني ، فتأتي نسقا مضمرا مغايرا ،نقف عليه من خلال دلالة الزمن، فعبارة (لما بعد ) تدل على استمرارية الحدث دون تحديث زمنه ،فقد قرنت الكاتبة الأغنيات بفترة حرب حزيران " ففي الأيام التالية للهزيمة العسكرية مباشرة خرج الشباب مع زمرة المواطنين يعلنون في 9 و10 يونيو رفض الهزيمة نفسـها من خلال التماسك حول ثالوث " القائد/ النظام/ الوطن" [2].

فقد عمّت مظاهرات عارمة هزّت الشوارع العربية ، وهتفت الشعوب بعودة القائد والزعيم جمال عبد الناصر وكان ذلك موافقا للخطاب الذي أعلن فيه الرئيس التنحي عن السلطة، ودعوا لوحدة الشعب مع قائده لأجل حماية الوطن من الانهيار، وفي هذه الفترة تمّ إيداع كل أغاني أم كلثوم والأناشيد التي تتغنّى بالوطن والوطنيّة، والتي رافقت الأيام الموالية للهزيمة أين صدح صوتها عاليا بكلمات لأناشيد وأغنيّات عديدة منها "قم واسمعها يا حبيب الشعب في 12 يونيو 1967"وغنت "إنّا فدائيون في 25 يونيو 1967 بعد ثلاثة أسابيع من النكسة تشير إلى الوجوه الغادرة لبادئة بالعدوان، وكانت الأغنية متناقضة مع واقع الهزيمة " [3].

[1]- لطفي الخولي : حرب يونيو 1967 بعد 30 سنة، ص 61

[2]- المرجع نفسه، ص 26.

[3]- ياسر عبد الله: أم كلثوم ومجهودها الحربي: موقع ma3ryf.com تاريخ الدخول :2020/4/9.

لقد اهتّم الإعلام في تلك الفترة في إذاعة أغنية " قم واسمعها فأنت حبيب الشعب "،وبثّت هذه الأغنية مباشرة بعد يومين من ذلك وظلّت تقدم في الإذاعة باستمرار.

ما يخفي نيّة السلطة في التأثير على الشعوب وتدجينها من خلال ربط مصيرها بالحاكم السيّاسي أو الزعيم الفحل ، الذي يكون خلاصها وسبيلها لتحقيق الوحدة التي طالما ناشدتها، وطالما تمّ الترويج لهذه الأفكار والعزف على هذا الوتر الحسّاس حتى أصبحت حقيقة لا مفر منها و في الوقت الذي كان من اللازم الخروج ضدّه والمطالبة بتنحيته لأنه لم يستطيع المحافظة على مكاسب الدولة، خلق له الإعلام الأعذار ليحافظ على كرسيه، من خلال تجميل صورته وأنّه كان ضحية مؤامرات داخلية وخارجية .

ولم يكن نشيد " فدائيون " الذي تغنّت به المطربة "أم كلثوم " وتمّ تمريره بالإذاعة باستمرار إلّا وسيلة دعائيّة وتبريريّة للخطأ الجسيم وخلق الأعذار للتأثير على الشعوب .

ولقد جاءت كلمات النشيد مناقضة لحال الوضع حينها وإن كانت كلماتها توحي بالخيانة وتحالف القوى الخارجية و بعض العملاء من الطرف العربي التي رفضت تماما ما ينادي به الرئيس وما يقدّمه من أفكار عن الاشتراكية، الذي لا يخدم الحكم الملكي ويهدّد وجوده، ولذلك أثيرت بعد الهزيمة نقاشات ساخنة واتهامات بالخيّانة وبالسلاح المغشوش الذي تلقته حينها ، كما كان في المقابل تواطؤ داخلي وخيانة من الأقربين كل ذلك أوحى به المقطع الأول من الأغنية، إلا أنها أضمرت في شطرها الثاني جهل الشعوب وتمويهها عن الحقائق ففي الوقت الذي تتغنّى فيه بالانتصار التام كان الاحتلال الإسرائيلي يستحوذ على جزء من أراضيها.

لقد كانت أغاني أم كلثوم *التي جاءت مباشرة بعد النكسة وسيلة تخلق أعذارا وأسبابا لتخفيف وطأة الهزيمة وهذا يضمر عملا سياسيّا محضا ، الهدف من ورائه تخدير الشعوب

* – قلّدها عبد الناصر الأوسمة وأذاع أغانيها في المحطّات الدوليةّ و كان يدعوها إلى زياراته ... لتناول طعام الإفطار في منزله في أول أيام شهر رمضان . أمّ كلثوم من ناحيتها كانت تؤيد سياسات حكومة الثورة وأقامت صداقات مع عدد من القادة الوطنيين الجدد، فعبد الحكيم عامر وجمال سالم ومحمد حسنين هيكل كانوا من ضيوفها الدائمين على العشاء في منزلها. يُنظر، فرجينيا

والتأثير فيها وتجميل الخراب والكارثة والهزيمة البشعة بكل ما فيها لتصبح مجرد نكسة، وتجند البروباغندا الإعلامية لتوجيه الرأي العام وجهة أحادية المنظور تؤثر بها عليه، و تخدم به مصالحها الخاّصة للمحافظة على النظام.

ومن وجهة نظر نسويّة تحضر الأنثى دائما وسيلة للإغراء والتأثير، وأنها مجرّد أداة تستعملها السلطة لحظة فشلها، لتعلق عليها أخطاءها وهزائمها وسوء تسييرها وفشلها في القيادة ،وهذا ما تجلّى أكثر في قصة "الدانوب الرمادي "، حين تقع الشخصيّة وهي شخصية أنثوية هذه المرة تحت تأثير السلطة الإعلاميّة وتصبح بدورها أداة لمغالطة الجماهير لأنّها تمتلك صوتا أنثويا قادرا على التأثير في الرأي العام من خلال ما يفرضه عليها مديرها الممثّل الوحيد للسلطة في الإذاعة، بما يمليه عليها من بيانات ولوائح ،والتي كانت تقدّمها في البداية من باب الثقة كما تروي بنفسها من خلال المقطع: "كنت ما أزال أقدّس السلطة والنظام وأومن أن وطني دائما على حقّ، وبأن حازم هو التجسيد الحيّ لتلك السلطة"[1].

لقد انساقت البطلة لما تفرضه الثقافة لصورة الذكر، فهو من يملك القدرة العقلية الفائقة على تدبير الأمور والتحكم فيها وتخلق منه الشخصيّة النموذجيّة التي تبلغ مقام التقديس والتأليه في نظر شعوبها وتصبح منزّهة عن الخطأ ، فتؤمن الشعوب بما يصدر منها دون أيّ شك بمبادئه وما جاء به من شعارات .

غير أنّ البطلة سرعان ما تكتشف زيف السلطة ونفاقها ممثلة في شخصية – حازم – التجسيد الفعلي للسلطة، " يومها اكتشفت مستنقع الحقائق المروعّة التي نغوص في قذارتها ويصرّ قادتنا على إيهامنا بأنّنا أبطال في التزلج فوق بحر التاريخ والوجود، مقابل أن يحافظوا على كرسي الزعامات والاستغلال؟ أسبوع الحرب 1967 هل أنساه، يومها أصدر إليَّ حازم أوامره بإخراج كل الأغاني (الوطنية) من مكتبتنا الموسيقيّة، وبكتابة القصائد الحماسية لإذاعتها بين الأخبار والموسيقى "[2].

---

دانلسون: صوت مصر أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصري في القرن العشرين، تر :عادل هلال عناني ، المركز القومي للترجمة، ط 2 ، 2015 ، ص 252.

[1]–غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة،ص13.

[2]–المصدر نفسه، ص12.

يتمّ تمرير خطاب التمويه الذي يقرّ بالانتصارات الكبيرة ، فالسلطة لا تتورّع عن العمل بكلّ الوسائل لتحقيق مآربها والحفاظ على وجودها وتثبيت كيانها، وإن كان ذلك بالتضحية بآلاف الشباب وإيهامهم بالنصر المعهود والعزف على وتر نحن شعب لا يقهر، وتضخّم الأنا من خلال ترديد شعار انتصارات عديدة ، فهيّ مراوغة من السلطة للحفاظ على وجودها وديمومتها ، ففي الوقت الذي مُنيّت فيه الجيوش العربية بهزيمة نكراء على حدود فلسطين وهي تنتظر وصول إمدادات بشرية وأسلحة لدحر العدو، تجد نفسها وحيدة تجابه أعتى قوّة امبريالية وهذا استغفال للشعوب من حكامها. ولا تنظر لحاضرها إلاّ من خلال ماضيها وتوجيه الرأي العام وإيهامه بالنصر " وفي الأيام الأولى كنت أذيع أنشودة ( أمجاد يا عرب أمجاد) وكُلّي سعادة و أنا أتخيل أخي ورجالنا على مشارف القدس يدخلون نصفها المحتل"[1].

ومن منطلق الجهل بالأمر كانت هذه المذيعة تذيع الأناشيد الحماسية وكلّها سعادة وأمل في تحقيق النصر مثل ما حققه السلف الغابر على مشارف القدس، لكنها في الحقيقة تقع تحت تأثير ومفعول تضخم الأنا والفحولة الزائدة التي كانت سببا في الهزيمة التي مُنيّت بها الجيوش العربية وراح ضحيتها الآلاف ، فقد تم تضخيم قوة الجيش والسلاح العربيين .

يخفي المضمر جبروت السلطة وقدرتها على طمس حقائق بشعة عن الواقعة وأن الجيوش تلقّت ضربة قويّة قصمت ظهرها وشَلّت حركتها "مع بداية الحرب وصل التباين بين ما يحدث على الأرض وما تنقله وسائل الإعلام العربية إلى أقصاه، فبينما كانت عناوين الصحافة المصرية تتحدث عن بداية الزحـف إلى تل أبيب وتوغّل القوات المدرعة المصرية داخل إسرائيل وإسقاط 86 طائرة إسرائيلية، كانت إسرائيل قد دمّرت على الأرض القوة الجوية المصرية وبدأت هجومها البري على محورين في شمال وجنوب سيناء "[2]

كانت تلك هي الحقائق في أرض الواقع ، في حين يعطي الإعلام أخبارا مزيفة ويبحث عن مخارج ومنافذ للأمان " في صبيحة اليوم التالي –صبيحة يوم الهزيمة – دُهشت حين ذهبت إلى

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص12.

[2]– عمار بوظو: مسؤولية الإعلام الحربي عن هزيمة 1967، موقع alhura.com تاريخ الدخول :2020/4/12

الإذاعة ولم أجدها مغلقة!. كنت أحسّها كدكان استنفذت أغراضها وباعت بضاعتها ووزعت "مورفينها" وانتهى الأمر" [1].

وهنا نقف على حقيقة الإعلام الذي كان وسيلة بيد القوات المسلحة أو القادة العسكريين، وإنّ الإعلام كان موجها من السلطة لتمرير الخطاب الذي يخدمها في محاولة لاستمالة الشعوب ولو بأخبار كاذبة.

تظهر الساردة دهشتها من جرأة الإعلام الذي لم يوقع شهادة فشله وجرمه الذي ارتكبه في تزييف الحقائق، بل ظلّ يمارس سطوته من خلال خدمة السلطة في تخديره للشعب من خلال ما يقدمه من تقارير تعمل على تطويع مصطلح الهزيمة إلى أن يصبح مجرد خسارة؛ خسارة معركة وحسب، فصيغة التعجب تظهر أنّ السلطة تجعل من الإذاعة إحدى وسائلها لتسويق أفكارها المخدرة، فهيّ مؤسسات لتدجين الشعوب وتوجيه الرأي العام لصالحها. وهذا ما ظهر من خلال إذاعة أخبار عن الانتصار في حين أن الجيوش تتكبّد الهزائم النكراء في أرض المعارك.

شارك الإعلام إذن في حرب الهزيمة ببثّ أخبار مغلوطة عن قدرة هذه الجيوش العربية ، وحسن تخطيطها لخوض غمار الحرب وإمكانيّة النصر وزحف القوات العربية لنصرة المرابطين على مشارف القدس لتحرير الأرض ، "كنت طيلة عملي في إذاعة ذلك البلد العربي من بعض تلك الأداة ... ولأنّي كنت من بعض حنجرة تلك الأداة قتلت أخي ، وقتلت أيضا الآلاف الذين أجهل أسمائهم، ولم أع ذلك إلاّ يوم اكتشفت كيف قتلت أخي .. يا لفضاعة ذلك كلّه! .. لم أكن أدري أنّه ساعة انساب صوتي تلك الليلة الحزينة من حزيران على إحدى تلال القدس منذ خمس سنوات، وكان أخي وفريقه الفدائي يستمعون إليّ في مخبئهم، كنت أقودهم إلى فخ...فخ...فخ "[2]."

كان الصوت الأنثوي هو الوسيلة والأداة لتمرير الخطاب والتأثير به ،ففي الأسابيع التي سبقت الحرب كان الإعلام الحربي يؤكد على اكتمال الاستعدادات العسكرية وانتقال القوات إلى ميدان المعركة وجاهزيّتها وانضمام قوّات من دول عربية بعيدة إلى خطوط المواجهة وتشكيل قيّادة عسكرية

[1]-غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة، ص12.

[2]-المصدر نفسه ، ص-ص9-10.

موحّدة للجيوش العربية ، لكنها مجرّد أكاذيب روجتها السلطة عن قدراتها وحسن تخطيطها لهذه الحرب في الوقت الذي يضمر المقطع عكس ذلك واتّضح ذلك من خلال "فخ" التي توحي بالمصيدة والمؤامرة تكرّرت ثلاث مرات دلالة على شدّتها، ودلالات أخرى.

يرى الباحثون هزيمة حزيران نتيجة تآمر أطراف داخلية وخارجية أدت إلى تلك المأساة، وتأتي المؤامرة الأولى وهي أمريكيّة – صهيونيّة تمّ الاتفاق عليها سرّا بين الولايات المتحدة وإسرائيل، حيث سعت الولايات المتّحدة إلى تحذير الرئيس جمال عبد الناصر من مغبة توجيه ضربة لإسرائيل لأنّ ذلك يؤلب عليها الرأي العالمي وأن لا تبدأ الحرب وتكون الضربة من طرف إسرائيل لتكون لها حجة الرد ، لكنّها كانت طرفا فاعلا في العمل وقامت بتزويد الطيران الإسرائيلي بطائرات متطورة ضربت القواعد المصرية والسورية في بضع ساعات وشلت سلاح الجو تماما.

أمّا لفظة فخّ الثانية فتحمل دلالة الخيانة من طرف الاتحاد السوفييتي الذي زوّد جهاز السلطة المصرية بمعلومات مغلوطة، مفادها وجود تحرّكات على الجبهة السورية في حين كانت وجهتها الجهة المصرية، وبدل أن تكون الجيوش في حالة دفاعيّة فقد وُضعت في حالة هجومية، زيادة على تسرب خبر فساد الأسلحة السوفياتيّة و أنّها لم تدعم العرب في هذه الحرب كحليف بعدما صرّحت بذلك.

أما التكرار الثالث للفظة "فخّ" فيكشف عن التواطؤ العربي أو ما اعتبر خيّانة من طرف الحكام الذين تعاملوا مع العدوّ، وتمّ تسريب معلومات مهمّة عن الجيش العربي ككلّ وإمكانياته، والانسحاب من المعركة وتغيير الخطة المتّفق عليها في الحرب بطريقة أو بأخرى، زيادّة على تآمر القيادة العسكرية الداخليّة على النظام ومحاولة إسقاطه.

تعود هذه الذرائع التي جرّت العرب إلى هزيمة كبيرة إلى تجذّر نسق المؤامرة الذي يبدو " بمثابة النسق الثابت في الصراعات العربية ماضيّا وحاضرا ، بل هيّ تمثّل ديناميّة العقل وفاعليّته في هذه الصراعات يتمحور قسم كبير من قراءة التاريخ العربي ، على تفسير للأحداث وتعليل للهزائم بوصفها

نتيجة المؤامرات التي تعرّض لها العرب (...) والأطماع الأجنبية منـــذ الحروب الصليبية وصولا إلى الزمن الراهن "[1].

إنّ نسق المؤامرة متجذّر في اللاوعي الجمعي العربي في الصراعات العربية قديمها وحديثها، وإنّه المشجب الوحيد الذي تعلّق عليه كل الهزائم، وهذا ما سجّله التاريخ منذ العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي والذات العربيّة مجبولة على الخطأ وسوء تقدير العواقب لأنّها مدفوعة بالعواطف أكثر منها بالجانب العلمي التطبيقي بعيدا عن المجاملات والافتخار وتضخم الأنا .

لم يكن الإعلام الإذاعي يتماشى إطلاقا مع حقائق الأحداث ونتائج الحرب، و أخطأ بشكل واضح من خلال إذاعته لبيانات وبلاغات حربيّة كاذبة، والإعلان عن معارك وهميّة واختلاق انتصارات خياليّة، و فَقَدَ بذلك مصداقيّته عندما أذيعت النتائج الحقيقية واتّضح للجميع شكل وطبيعة النكسة.

تعتبر هزيمة حزيران من أشدّ الهزائم التي تعرض لها الوطن العربي وتركت أثارا وخيمة على كل المستويات ، وخلفت جراحا لم تندمل و مازالت أثارها لحدّ الساعة ، وبقدر شدّة هذه الهزيمة تأثرت بها غادة السمان مع جيلها خاصة ، وجاء خطابها القصصي مدوّنا لهذه الأحداث بكلّ ما فيها من مآسي، كما كانت كتابتها صوتا رافضا ونقدا لاذعا للسلطة التي جرّت الشعوب إلى مصير هالك.

وعرّت سلبيّة هذه السلطة وكشفت عن مخطّطاتها المختلفة وآليّاتها في تخدير الشعوب وصراعها الدائم مع المثقّف المعارض، والبحث عن المثقّف البديل القادر على تطويع الخطاب للتأثير في الجماهير سياسيّا وإعلاميّا وثقافيّا للمحافظة على وجودها واستمرارها .وسعى بعض مثقّفيها إلى تسميتها بـ" النكسة". بإيعاز من الأنظمة التي تسعى جاهدة في تمرير مصطلحات تمويهيّة، وإيجاد حلول بديلة لمشاكلها ، والبحث عمّا يشغل هذه الشعوب ،لتحكم بقبضة قوّية على أفراد شعبها وتعمل على تدجينهم وتطويعهم لخدمة أغراضها ومصالحها الخاصة.

[1] – خالد غزال: البؤس النهضوي مسائل ثقافية من زمن الهزيمة ، دار النهضة العربية، ط1، 2012، ص72.

والعمل على تقويّة وجودها، و بين عشية وضحاها تحول مصطلح الهزيمة الذي افرغ من حمولته الثقيلة إلى مصطلح "النكسة " للتخفيف من حجم الوقائع.

أزاحت الكاتبة اللثام عن المسكوت عنه وكشفت عن التاريخ العربي، وأبانت على أنّ مصطلح النكسة لم يكن إلّا ذريعة للهروب من جبروت كلمة هزيمة التي تفتح مساءلة كبيرة لكل المتسبّبين في ذلك على قدر حجم الأخطاء المرتكبة ، فطبيعة الذات العربيّة تفرّ من مكاشفة الذات وتعريتّها وغالبا ما تفرمن ذلك إلى إخفاء الحقائق والاستمرار في الخطأ وتخفيف أثرها ووقعها على الشعوب بمصطلحات كاذبة من " نكبة في 1948" إلى " نكسة في 1967.ومصطلحات توهيميّه لتجاوز كل ذلك ويصبح هذا التعبير بمثابة حادث عربي لا أكثر، تروج له الآلة الإعلاميّة لتضليل الشعوب من خلال خطاب إعلامي مزيّف سعت من خلاله السلطة لترويج الأخبار الكاذبة للمحافظة على كيانها، وكانت الأنثى أكثر وسائل الاستغلال من حيث هي صوتا أو جسدا باعتبارها مركزا للإثارة .

وإجمالا يمكن القول أن الأديبة غادة السمان أعطت في نصوصها السردية نماذج مختلفة عن صور الآخر الذكوري فتباين وجوده وتمظهره بين الذكوري الرجل سواء كان عربيا أو غربيا، وقد نظرت إليه الكاتبة بعين مغايرة فيها ردّ الكيل و الاعتبار ومحاولة منها التخلص من النظرة الدونية التي طالما ارتبطت بالمرأة فرغبت في تحرير الأنا الأنثوي من الآخر الذكوري ، بكشف عيوبه وما حملته إياه الثقافة من موروث ثقيل من العادات والتقاليد جعلته يرزح تحت قيودها ويتصرف وفق إملاءاته في تعامله وعلاقته بالمرأة .

ولم يتوقف الأمر على الآخر /الرجل، بل امتد فيض حبرها ليطال الآخر العدوّ من خلال كشف عيوبه ومساوئه واستعلائه وكذا رغبته في السيطرة على الأنا العربي و وحشيّته التي يمارسها بهدف القضاء عليه وعلى هوّيته واستعمار أرضه، و بسط ثقافته لتدجينه لكي يسهل قيادته ، وقد تنوع الآخر العدّو بين الفرنسي والإسرائيلي و الإنجليزي لكن الهدف واحد هو طمس الهوّية واستغلال الشعوب من منطلق فكري مفاده نزعة مركزية فوقيّة .

وقد كشف التحليل أيضا عن الآخر السلطوي خاصة في حرب حزيران التي كشفت عن مساوئ الأنظمة العربية ورغبتها في المحافظة على وجودها ، وممارسة سياسة القهر والنفي في حقّ المثقف العربي الذي عانى الأمرين، بين الصمت أو الرفض ، وهذا ليسهل لها السبيل لتمرير خطابها السياسي وتدجين شعوبها وهذا للمحافظة على وجودها وكيانها بكل الوسائل وتسخر لذلك برامج مختلفة بين ثقافية و إعلامية مؤثرة في الشعوب بتمرير خطابات تلعب من خلالها على نغم القوميّة العربيّة ،والتحرر، والديمقراطيّة ،والانتصار على العدوّ في حربها معه.

غير أنّ هذه الحرب جرت الدول العربية إلى خسائر ماديّة ومعنويّة وعانت الشعوب من ظروف قاسية على كلّ المستويات اجتماعية ،وثقافية ،وسياسية وفقدت الشعوب ثقتها بحكامها وتزعزعت ثقتها أكثر في إمكانية توحيد الأمة العربية ،بل بالعكس دخلت في حروب ونزاعات طائفية، نتج عنها ظروف اجتماعية سيئة أفرزت العديد من المظاهر الاجتماعية السلبيّة كان أبرزها الطبقية ، كما أدت الحرب لهجرة عدد كبير من الناس إلى الدول الغربيّة حيث عانت من الاغتراب والتشظّي في الهوية

## الفصل الثالث:

## تجليات الهامشي في قصص غادة السمان.

**أوّلا– مفهوم الهامش .**

**ثانيا– الأنساق الثقافية في الأدب الشعبي.**

**1– هامشية الكتابة النسوية.**

**2– نسق الشعبي وتجربة المنفى.**

**2–1– أنساقية المثل .**

**2–2– الأسطورة وتمركز الأنثى .**

**ثالثا – الهامش الطبقي والاجتماعي .**

**رابعا– هامشية المركز ومركزية الهامش.**

**خامسا – الهوّية بين التشظّي والتهميش.**

ارتبطت فكرة الهامش بالإنسان منذ سعيه الأول لتحقيق ذاته ، وفرض سيطرته وهيمنته ، وجعل الذات مركزا ومحورا تدور في فلكه باقي الذوات ، فمفهوم الهامش أصطنعه المركز ليدعم وجوده ويَبْسطَ نفوذه ، و" أفضى كل ذلك إلى نوع من التمركز حول الذات بوصفها المرجعية الأساسية لتحديد أهمية كل شيء وقيمته، وإحالة "الآخر" إلى مكوّن هامشي لا ينطوي على قيمة بذاته ، إلاّ إذا اندرج في سياق المنظور الذي يتصل بتصورات الذات المتمركزة حول نفسها "[1] ،فهي سياسة مبنيّة على الإقصاء والتهميش والتبعية للنموذج الأصلي ، الذي تصنعه الذات المركزيّة ليمتثل له ولمعاييره وقوانينه التي يراهاّ ويعدُّها مثاليّة للتسيير والقيادة غيرها من الأفراد، فيبقى الآخر الهامشي يحسّ بضعفه وسلبيّته.

ولقد ارتبط مفهوم التمركز بسياسة الهيمنة، وفعل تسويق الأفكار و التصورات التي تبنّتها الحركات الاستعمارية الحديثة في سعيها لإعطاء نمط جديد للعالم ،وقد ظهر هذا المفهوم مع المركزيّة الغربية التي تعالت نبرتها بتزايد هيمنة القيّم الحضاريّة الغربيّة ؛الديمقراطية، والليبراليّة، والاقتصاديّة، وتسويق فكرة أنّ الغرب هو مركز الحضارة ومبدعها ومسيّرها، كما ارتبطت النظرية الغربيّة بالتأصيل العرقي والترويج لوجود أعراق مميّزة، فـ" القوة والهيمنة والسيطرة والتوسع تخلق عند الجماعات العرقيّة القائمة بها ، إحساسا بالتفوق والتفرد والتمايز ،والاستعلاء والترفع ، بحيث تعمد أن تضع بينها وبين الجماعات العرقية الأخرى حدودا فاصلة تحول دون عملية الاندماج الحقيقي"[2]، فهذه النزعة العرقيّة تغذيها بإحساس التفوّق، أنّها أعراق تتعالى في تفكيرها وسلوكها عن العامّة ، و أنّها شعوب مميّزة ومختارة ولها الأفضليّة .

وهذه الثقافة المركزية عملت على نفي وتهميش ما دونها من الثقافات لكونها تهديدا مباشرا لها، وتعمل على طيّها و السيطرة عليها ، غير أنّ الثقافة الهامشيّة وجدت لها منفذا للمرور إلى حقول معرفيّة متعدّدة ظهرت في مرحلة ما بعد حداثية، عملت على تقويض المركز، وإعطاء الهامش فرصة للبروز .

[1]–عبد الله ابراهيم: المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص22.

[2]–المرجع نفسه ، ص239.

**أوّلا –مفهوم الهامش:**

ورد ت لفظة هامش في القاموس المحيط:" الهَمْشُ: الجمعُ، والعضُّ. و هَمَشَ، كضَرَبَ وعَلِمَ: أكْثَرَ الكلام. امرأةٌ هَمَشَى ، كجَمَزَى: كثيرة الجَلَبَةِ. والهامِش: حاشيةُ الكِتابِ، مولَّدٌ. واهْتَمَشُوا: اخْتَلَطُوا، وأقبلُوا، و أدْبَرُوا، ولهم هَمْشَةٌ، والدابة أو الجرادُ: دبَّتْ دَبيبا. وتَهَمَّشَ مَنْبَطُ الرَّكِيَّةِ: تَحَلَّبَ. و المهامَشَةُ : المعالَجَةُ. وتهامشوا: دَخَلَ بعْضُهَم في بَعَض ، وتَحَرَّكُوا"[1].

يتسع المفهوم والدلالة أكثر ليتجاوز الحركة عند الإنسان والحيوان والحشرات ، ليشير إلى كل ماله مقدرة على الحركة وإصدار الدبيب ،والكلام ،والجلبة ، كما تخص اللفظة المرأة الهمشى التي تكثر من الحركة والكلام في غير موضعه ، كناية عن الاستخفاف به وأنّ لا طائل من ورائه ولا يُعتدّ به ،كما يحضر المصدر "الهامش " دالاّ على حاشية الكتاب، فالمادّة تتوزّع بين المتن المركزيّ والهامش لتوضيح ما جاء في المتن أين تهمش معلومات دالّة على ما في المتن.

و يدرج ابن منظور في قاموس لسان العرب " الفعل هَمَشَ؛ الهَمْشَةُ : الكلام والحركة، هَمَشَوا هَمِشَ القوم فهم يَهْمَشُونَ و يَهْمِشُونَ وتَهامَشُوا وامْرأةٌ هَمَشَى الحديث، بالتحريك : تكثر الكلام وتجلب . والهَمِشُ السريع العمل بأصابعه"[2]،وهذا المعنى يتوافق مع سابقيه في دلالة الكلمة ومشتقّاتها، والتي لا تخرج عن معنى الحركة والكلام.

وعليه فالكلمة لغويّا لا تزيد عن كونها دالّة على معان محددة، تنحصر في حركة أشخاص، وعموم كلّ الأحياء القادرين على الحركة والجلبة وكل هذا يدلّ على صفات المهمّشين، وبتعذّر ورود معناها إلى المعنى المقصود، سعى الباحثون لتقصي بعض معانيها في معاجم أخرى .

تقول هويدا صالح في ذلك : "ولما لم نجد في اللغة العربية ما يحيل إلى مفهوم التهميش السيسوثقافي ؛ لذا فكرنا في معنى التهميش في المعجم الفرنسي"[3] ،لقد تعذّر وجود المعنى السوسيو ثقافي في المعاجم العربية لارتباطه بثقافة حداثية، آخذة بما ذهب إليه أحمد شراك في ملفّ أعدّته مجلّة آفاق حين يقول :

---

[1]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، حرف الهاء ، ص1708.

[2]– ابن منظور: لسان العرب المجلد 6، مادة (هـ م ش )، ص 365.

[3]–هويدا صالح: الهامش الاجتماعي للأدب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1 ، 2015، ص 38.

" حسب المعجم الفرنسي إن الهامش يأخذ دلالات متعددة حسب السياق والاستعمال وزاوية النظر... نقول على هامش الشيء أو الحدث أي خارج عنه، غائب عن معطياته، ونقول يعيش في الهامش أي يعيش بدون مراعاة المجتمع، أو أن يكون مقبولا من المجتمع ، كما أنّ الهامش يرادف الحاشية أو الإحالة في الكتابة ، وقد يعني أيضا مجالا للسلطة، كما هو الشأن بالنسبة لهامش الورقة أو الدفتر المدرسي"[1]

فيأخذ المصطلح دلالته ويتشرب معناه من خلال السياق ، وكذا المجال الذي وُضع فيه من اجتماعي إلى اقتصادي ،وثقافي، وسياسي ويكون الهامشي ذلك المتروك الذي يقصيه المجتمع من دائرته ويتخذّ جانبا من الهامش بعيدا عن مراعاة واهتمام المجتمع ، كما ورد في قاموس اللغة الفرنسية Le petit Robert"... يعيش في الهامش دون الانخراط في المجتمع ،أو المجتمع هو الذي يرفضه (هامشي). زوج في الهامش أو على الهامش...بدون أهمية، ليس ضروريا "[2]. حيث يعيش الفرد برغبته في الهامش دون الانخراط في المجتمع رافضا لما في المجتمع من أفكار وطروحات، أو أنّ المجتمع من يرفضه فهو المختلف، لا تتماشى أفكاره وما يؤمن به مع نسق الجماعة، كما يحيل المعنى إلى الفاقد للأهمية ووجوده وعدمه سيّان.

وتقدم الباحثة هويدا صالح مفهومها الخاص لهذا المصطلح بقولها " لقد أُطلق أولّ ما أطلق كمصطلح يشير إلى جماعة بشريّة، وحركة تقف على يسار المركز وتتمرّد عليه في الغرب، فقد ظهرت مجموعات كثيرة تسمى بالهامشيّين أو الحركة الهامشية"[3]، فهي انطلقت في تعريفها هذا من النشأة الأولى للمصطلح ، والتي تراها غربية ،فبمقتضاها يكون التهميش يخص فئة أو جماعة أعطت لنفسها الحق في التمرد ، و الانحياز عن المجموعة التي تحتلّ المركز في قراراتها وتوجّهاتها الفكرية ، وثقافتها المختلفة عن الثقافة الرسمية، وبذلك شكّلت لنفسها وجودا مغايرا مختلفا عن المركز.

فمصطلح الهامش من المصطلحات التي طفت إلى الساحة النقدية "منذ سبعينيّات القرن المنصرم وأصبح مصطلح الهامش ومشتقّاته التهميش، والمهمّشون موضع عناية الدراسات الاجتماعية

---

[1]- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي للأدب، ص 38.

[2]- Le petit Robert de la langue française, édition Robert , 2017, p 1536

[3]- هويدا صالح: الهامش الاجتماعي للأدب ، ص47.

والاقتصادية، لأنّ موضوعاته كانت جزءا من البنيّة المعرفيّة لتلك الحقول"[1]، أَوْلت الدراسات والأبحاث عناية لهذا المصطلح الذي كان أحد مفرزات تلك المرحلة في جوانبها المختلفة وأهتم الباحثون بدراسة أوضاع المهمّشين وبذلك انتقل هذا الهامش إلى عمق التفكير الإنساني وقد ظهرت فكرة الهامش مع طروحات كل من ميشيل فوكو* و جاك دريدا. ومن ذاك تمّت إدانة الثقافة المركزيّة من خلال تعرية أنساقها، وكَشْفِ ممارساتها التعسفيّة ضدّ الطبقة غير المنتميّة لدائرتها.

وتمّ تفكيك المقولات المركزيّة وإلقاء الضوء على قضايا هامشيّة، فمن الواضح أنّ الهامش لم يظهر للسطح إلّا مع ظهور مجالات نقديّة جديدة احتواها النقد الثقافي، من مثل النقد النسوي أو النسوّية بصفة عامّة وأدب ما بعد الكولونيالية والتاريخانية. ففي أحضان مثل هذه المعارف والحركات الثقافية برز الهامش ،وأضحى محلّ اهتمام واشتغال من قبل الباحثين والدارسين .

كشف النقد الثقافي عن الآخر المختلف أو بالأحرى الهامشي، وبرز مصطلح الهامش في واجهة الدراسات النقدية مع كتابات ما بعد الكولونياليّة التي جاءت لتقويض الأفكار التي تسعى لمركزة الثقافة الغربية، من منطلق أيديولوجيا متعالية وتهميش باقي الثقافات ،ولتُقرّ بحق الآخر في الاختلاف.

لا يمكن الوقوف على معنى ودلالة الهامش دون تبيين نقيضه المركز لنقف على معناه، فمع الضد تتّضح الصورة أكثر وتنكشف الدلالة فقد ورد المعنى اللغوي للكلمة في كثير من معاجم اللغة ومنها ما قاله ابن منظور في اللسان: « ركز: الرَّكْزُ: غَرْزُكَ شَيْئًا مُنْتَصِبًا كَالرُّمْحِ وَنَحْوِهِ تَرْكُزُه رَكْزاً فِي مَرْكَزِه، وَقَدْ رَكَزَه يَرْكُزُه ويَرْكِزُه رَكْزاً ورَكَّزَه: غَرَزَه فِي الأَرض... والمراكِزُ: مَنَابِتُ الأَسنان. ومَرْكَزُ الجُنْدِ :الْمَوْضِعُ الَّذِي أُمروا أَن يَلْزَمُوهُ وأُمروا أَن لَا يَبرَحُوه. ومَرْكَزُ الرَّجُلِ :موضعُه. يُقَالُ: أَخَلَّ فلانٌ بِمَرْكَزِه...والمُرْتَكِزُ مِنْ يَابِسِ الْحَشِيشِ: أَن تَرَى سَاقًا وَقَدْ تَطَايَرَ عَنْهَا وَرَقُهَا وأَغصانها. ورَكَزَ الحَرُّ السَّفا يَرْكُزه ركزا : أثبته في

[1]– عطار الركابي : مركزة الهامش في رواية السيد أصغر أكبر لمرتضى كزار ، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، ، المجلّد12 ، ع1، 2019، ص 152.

*– يرى بعض النقاد أنّ طروحات ميشيل فوكو هي من نقل مفهوم التهميش من الحقل الاجتماعي إلى حقل اللغة ، من خلال تركيزه على خطاب التمثيل وآليات الإلغاء والإقصاء التي يتضمّنها كلّ خطاب بصورة معلنة في مقابل ما يحاول إثباته ليفتح الباب واسعا للبحث في المسكوت عنه لتفكيك الخطاب المركزي الغربي الذي قام على تمجيد العقل وإقصاء الجنون . ينظر، المرجع نفسه، ص نفسها.

الأرض"[1]، إذ تدور معاني المادة اللغوية (ر ك ز) حول القوة والثبات والأصل الذي تتفرع عنه الفروع، فهو القوّي وما دونه شتات وضعف، وهذا يقارب المفهوم الاصطلاحي الذي تضمن المركز معنى السلطة والسيطرة في كافة مناحي الحياة، في حين يكون للآخر أو الهامش المرتبة الدنيا.

وقد تواترت اللفظة في المجال السياسي والاقتصادي والاجتماعي، الأخير الذي يعني ذلك التمايز بين طبقات المجتمع، إنّه " التقسيم الطبقي لفئات المجتمع، فتختلف طبقة الأسياد عن العبيد، وطبقة الأغنياء عن الفقراء، وتنتج عادات خاصة باللباس والأكل والشرب والجلوس... ولا يمكن للطبقة الأدنى أن تمارس عادات الأسياد لتمييزها الطبقي واختلافها الاجتماعي والاقتصادي"[2]، فنشأت طبقتين أحدها تخص المركز المميّز بعاداته وتقاليده، من مستوى رفيع في المأكل والمشرب، يقابله طبقة فقيرة تعيش حالة من العوز، ولها بالمقابل عاداتها ولا يمكنها من هذا المنطلق تجاوز الحدود التي رسمتها الثقافة وحدّدتها سلفا.

ويصبح المركز والهامش كعلاقة الدائرة بمحيطها حيث أن وجود المركز يستلزم وجود الهامش، ويلاحظ فيليب براين هاربر" أنّ فكرة التهميش تعتمد على تواجد مركز "ثابت" ومنه تأخذ معنى لها، حيث أن المركز، كما يرى أشكروفت، هو الذي يخلق ظرف الهامشية"[3]، فالمركز هو الأساسي والثابت وهو الموجود قبلا ولا وجود للهامش دون مركز، كما لاوجود للمركز دون هامش ،ولكي يفرض ذاته يسعى المركز لبسط هيمنته من خلال قوانينه التي تكون بمثابة معايير وبرامج يخضع لها هذا الهامش " وتولد علاقة التضادّ التي تحكم جدليّة المركز والهامش اختلافا وتباينا بين الطرفين، حيث يتمّ دائما تصوّر المركز على أنّه المألوف والمعتاد والنموذج .

بينما يتمّ تمثّل الهامش على أنّه المخالف واللاّ نموذج ، والآخر وغير المرغوب فيه .وعليه فإنّ المركز يستوحي قيمته عندما يبيّن تميّزه واختلافه عن الهامش، غير أنّه لا يمكن للمركز أن يحقق تميّزه ووجوده وذاته دون وجود الهامش"[4]، ويفرض المركز لوائح وقوانين لفرض هيمنته على الآخر الهامشي،

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر ، بيروت ، ج5، مادة (ر ك ز)، ص355.

[2]–الباج دليلة: الهامش والمركز، مفهومه وأنواعه، و جذوره، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع4 ،2012، ص299.

[3]–سعيد شملال: تجليات الهامش في سينما الجيلالي فرحاتي ، مجلة نزوى فصلية ثقافية ، ع 68، أكتوبر 2011 ، ص156.

[4]– المرجع نفسه، ص نفسها.

فتتولّد بين الطرفين علاقة تضادّ، تجعل المركز يحس بأهميّة تُمكنه من السيطرة على الهامش، وتميّزه عليه من خلال إحساسه باختلافه على الهامش فهذا الأخير " يستدعي الاختلاف ولا يتوافق مع الأول؛ وهكذا فإن العلاقة التي تجمع كُلاً من المركز والهامش هي علاقة تضادّ وتفاعل وتداخل، حيث لا يمكن، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، للمركز أن يؤديّ وظيفته إلّا إذا كان هناك معيّن ويفضي هذا إلى القول إنّ الهامش أكثر وظيفيّة من المركز لكونه هو المحدّد لوظيفة ومعنى المركز، وبدون هامش يصبح المركز بدون معنى"[1]؛ فالعلاقة بين المركز والهامش مبنيّة على التفاعل بينهما والتضادّ الذي يخلقه الاختلاف الموجود بينهما ، ولا يحسّ المركز بقيمته إلا بوجود النقيض المخالف المهمّش، الذي يمنحه أهميّته ووجوده.

**ثانيا– الأنساق الثقافية في الأدب الشعبي :**

خضع مصطلح الهامش إلى تحوّلات انتقل فيها من رصد ظواهر اجتماعيّة حيث كان منشأه ، إلى ظواهر أدبية ليصبح بذلك استجابة جماليّة لهذا الواقع برصد وضع إنساني يعبّر فيه عن رؤية فئة مهمّشة من المجتمع لطالما عانت من الإقصاء في أدب المركز ، فالأدب الهامشي ظل مرتبطا بالإنسان والكتابة ولم يكن حداثيّا، وقد بدأ تهميشه من عهد أرسطو في كتاباته ومفاضلته بين المأساة /المركز ،والملهاة /الهامش مستبعدا الثانية مكتفيا بالأولى ، وصولا إلى أدب الصعاليك الذي تكتبه طبقة مهمّشة كسرت الأنموذج الأصلي في أعراف القول وخاضت في المنوع .

وقد شاع تعبير أدب الهامش / المهمّشين في السنوات الأخيرة شيوعا واسعا لذلك انتشرت فكرة التهميش، وقد " نشأ الأدب الهامشي مرتبطا بحركات المعارضة المتنوّعة سواء كانت سيّاسيّة أو اقتصاديّة أو اجتماعيّة أو فنيّة، وهيّ ليست وليدة القرن العشرين بل وُلدت مع ولادة الأدب نفسه، لكنّها تجلّت بحدّة أكثر في هذا القرن بسبب تحقيق الديمقراطيّة التي منحت نوعا من الحرّية لهذه المعارضة"[2]، فقد كان هذا الأدب مغيّبا عن الساحة بفعل عوامل عدّة ، غير أنّ وجوده أنتجته عوامل سياسيّة واجتماعيّة عملت على دفعه إلى الواجهة الفكريّة .

[1]– سعيد شملال: تجليات الهامش في سينما الجيلالي فرحاتي ،ص 156 .

[2]– سعيدة خلوفي: أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النقد والوظيفة، رواية الخيال العلمي أنموذجا، مجلة الأثر، جامعة ورقلة ،ع24، مارس 2016، ص 94.

وقد تنوّعت تعاريف أدب الهامش، وتباينت نتيجة معايير مختلفة دخلت في تحديد مفهومه فقد يُنسب مفهوم الأدب الهامشي إلى الفئة المهمّشة التي قالته، أو ما يُكتب عنها وفق نمط معيّن بخروج عن القالب المعتاد، وما تعارفت عليه المجموعة من تقاليد جماليّة في الكتابة، فينسج فنيّته الخاصّة بعيدا عن أدب المركز،وقد يكون المهمّش موضوعات أدبية لا يجرؤ أحد على تناولها، وأشهر ما يكوّن تلك الموضوعاتُ التي تسمى بالطابو أو المحرمات الثلاث: الدين والسياسة والجنس ، وهذا ما عملت به الكتابة النسويّة لكشف ذكوريّة النصوص ، ويمكن أن نُجمِل أنواع أدب الهامش على أنه؛ أدب يخوض في السوقيّ والمبتذل والمسكوت عنه، ولا يعترف بالقوالب الجاهزة التي تفرضها المؤسّسة على المبدعين .

ويقول عنه حسين بحراوي: "أدب الهامش هوّ كلّ أدب ينتج خارج المؤسّسة سواء كانت سياسيّة أو اجتماعيّة، أو ثقافيّة، أو أكاديمية. و هو بذلك يقع بعيدا عن الرعاية و الاحتضان بل و يجري العمل على نبذه و استبعاده من دائرة الضوء.

و قد تسلّط عليه الرقابة و المنع إذا ما بدا عليه أنه يتجاوز الخطوط الحمراء المنبه عليها. ولما كانت الأجناس الأدبية هي نفسها صنيعة المؤسسة الرسمية فإنّها تعتبر هذا الأدب كائنا منبوذا ومهمّشا لعدم انضباطه لتوجيهاتها و اختراقه لبنياتها الموجّهة من طرف التقليد الأدبي المتعارف عليه "[1]،فهذا الأدب شاذّ عن القاعدة في مواضيعه ونمط معالجته لاختلافه بحمله صفة الرفض لتيمات أدب المركز ، الثائر و الكاسر للنموذج بخصوصيّته وتفرّده ويصطلح عليه الأدب الشعبوي أو الأدب الجماهيري أو الأدب الدوني، وهو أدب محليّ صادر عن عامّة الشعب يمثل ثقافة الهامش ويُنظر له بكونه في مرتبة أدنى فالمعيار في القياس هو الكتابة الكلاسيكية.

و يضعه هذا موضع مساءلة ومتابعة ويتمّ نبذه وعزله واستبعاده عن دائرة الضوء ودفعه إلى الهامش. وقد ظهر هذا الأدب وسطع نجمه مع النظريّات الحديثة، وخاصّة مفاهيم ما بعد حداثيّة التي قلبت الموازين، وقد ساهم صعود النظريّة التفكيكيّة بريادة جاك دريدا التي تقول بالاختلاف ،

[1]–حنان بن قيراط: " المركز والهامش في الأدب ، مجلة الحوار الثقافي ، جامعة ابن باديس ، مستغانم ، المجلد 6 ، ع 1 ، 2017، ص 7 .

وتقرّ بالتعدّد والمغايرة منتقدة كثيرا من المفاهيم التي تقوم على النزعة المركزيّة و إلى الإنصات إلى المهمّش ،وكذا النظريات النسوية التي قدمت طروحات مغايرة دعت إلى الإنصات إلى صوت الهامش ، كلّ هذه الجهود أقرت بالاختلاف وساعدت على بروز الصوت الهامشي .

## 1-هامشية الكتابة النسويّة :

في البدء كان الحكي و" الحكي تستر وتقنع "[1] على قول الغذامي مارست من خلاله المرأة شهرزاد ، ذلك الإفصاح الخفي الحذر في حكايات ليليّة تجاوزت الألف ليلة بليلة . كان ظاهرها همس وإمتاع ومؤانسة . في حين تجلّى بعدها الأنثوي إلى الفعل والقوّة والتأثير وتحرير الذّات من قهر الصمت ومن قهر الآخر المترصد لها عند كلّ صباح. وكل ذلك كان عبر اللغة الوسيلة الماديّة الفاعلة للترجمة ،وإخراج الخفيّ الكامن إلى الوجود ، إنّ التجربة الشعوريّة والطاقة الانفعاليّة القوّية والمخزّنة داخل المرأة تتجاوز حدود الحكي، وبات لزاما عليها البحث عمّا يدوّن ذلك المكبوت والمخفيّ، لذلك حاولت منذ الخطوة الأولى التأسيس للمكان ، وهندسة حيّز تواجدها من خلال معرفتها وقدرتها على إدراك معنى الكتابة وقوّة كلّ كلمة تقولها، لأنّ الثقافة العربية نظرت لكتابة المرأة نظرة موارية.

يقول في ذلك خير الدين الآلوسي في كتابه ( الإصابة في منع النساء من الكتابة ): " فأمّا تعليم النساء القراءة والكتابة ، فأعوذ بالله ؛ إذ لا أرى شيئا أضرّ منه لهن، فإنّهن كما كنّ مجبولات على الغدر، كان حصولهن على هذه الملكة من أعظم وسائل الشرّ والفساد. وأمّا الكتابة فأوّل ما تقدر المرأة على تأليف الكلام بها، فإنه يكون رسالة إلى زيد، أو رقعة إلى عمرو، وبيتا من الشعر إلى عزب وشيئا آخر إلى رجل آخر، فمثل النساء والكتب كمثل شرّير سفيه تهدي إليه سيفا، أو سكّير تعطيه زجاجة خمر، فاللبيب من الرجال من ترك زوجته في حال من الجهل والعمى ، فهو أصلح لهنّ وأنفع "[2].

فيظهر في تعليم المرأة وامتلاكها وسائل الكتابة والتعبير بمثابة الفساد الذي يلحق بالذات والمجتمع من كونها إنسان غير عاقل، يستغلّ هذه الممارسة في الشر، ويحثّ على ترك النساء في حالة من الجهل

[1]-عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص207.

[2]- جاكلين سلام: القصيدة النسوية نافذة نحو أعماق الآخر، ديوان العرب ، الموقع: http://www.diwanalarab/com/spip?article 719 تاريخ الدخول 28 جانفي 2020.

لأنّ في ذلك مأمنا للرجل ،ونتيجة هذه الأفكار المغلوطة والممارسات التعسفيّة رفضت المرأة وضعها وسعت للكتابة لدفع هذه المقولات التي تنفي عنها العقل وتجعلها مجرّد جسد وعاطفة ثُمّ "إنّ الوعي الأنثوي الذي ساد الأوساط النسويّة انطلاقا من الإيمان بفعالية الذات الأنثوية في الإنتاج الفكري والثقافي إلى جانب الرجل؛ هو ما ساعد على إثبات هوّيّتها الثقافيّة وتجاوز التهميش"[1]، فهذه الرغبة القوية التي تملكّت الأنثى هيّ التي دفعت بها لتجاوز النمطيّة المفروضة و إثبات الذات وهذا ما جسّدته غادة السمّان بأسلوبها ،بعدما امتلكت ناصيّة التعبير عن هواجسها واختراق الحواجز وتعريّة المحظور بكشف معاناة المرأة، إلى الإبحار إلى عوالم واسعة و خوض غمار قضايا الوطن وحرّيته انطلاقا من معاناتها الخاصّة إلى معاناة بطلات قصصها .

تحضر معاناة المرأة الكاتبة في قصة "الدانوب الرمادي" حينما تحدث مواجهة بين البطلة وأحد أوجه السلطة ، فالبطلة ترغب في تحرير الذات والوطن لكنها تجد نفسها تُحابَه بمجموعة من العراقيل والضوابط التي يمليها عليها "حازم " إذ يفرض عليها الكتابة في مواضيع بعينها وتجنّب مواضيع أخرى تُعدّ من الطابوهات التي يحرَّم الحديث والخوض فيها، وتخضع للمساءلة عند المخالفة .

فالمجتمع يرى في إبداع المرأة مجرّد تنفيس عن العواطف، بعيدا عن جوهر القضايا التي تمسّ المجتمع فمناقشة الدين والسيّاسة والجنس تتطلّب قدرة في التفكير .

خاضت بطلة القصة تجربة الكتابة وكسرت النظام الفحولي رغم ما ترسّخ في مخيّلة الرجل من صور دونية لها ولكتاباتها ، اتضح في ما أدرجته الكاتبة بقولها:" رفع حازم كأسه وقال لي : ابتلعي نبيذك ثم اكتبي قصيدتك وتغزّلي بي!"[2]، ينظر الرجل لكتابة المرأة بنوع من الاستهتار والدونية و نوع من اللهو والسكر، الذي يذهب بالعقل ويجعله مغيّبا يتفوه بأي كلام لا معنى له ولا قيمة، و يكون فحواه الغزل فقط والتغزّل بالرجل الذي يكون مركز هذا الكلام والوصف، فأدبها هامشيّ ولا يرتقي لطرح أفكار وقضايا، وأنّه ملهاة وسكر ومجون .

[1]– عائشة لعبادلية: الأنساق الثقافية المضمرة في خطاب غادة السمّان الروائي ، أطروحة دكتوراه، غير منشورة ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار ،عنابة، 2018-2019، ص162 .

[2]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص15.

فتحضر المرأة كجسد للشهوة ولإمتاع الرجل ووسيلة لملذّاته ، دلالة على النظرة الدونية للمرأة ومن ثَمّ هامشيّة مواضيع كتاباتها، هذه المواضيع الساذجة البعيدة عن التفكير الراقي لإيمانه مسبقا أنّ هذا النمط يقتصر على الذكر فحسب ،"فقمّة الابتداع هي الفحولة ، مثلما أن قمة التفكير اللغوي يوجد الفلسفة وهي مهارة اختصّ بها الذكور واحتكروها لهم دون النساء إلى درجة أنّ أحد الرجال سخر من سؤال عن دور النساء في الفلسفة فقال : (أجل ...هان شأن الفلسفة حتى نلتمسها بين حيض وبيض، وشدة انفعال وغيظ )"[1]، ما يضمر هامشيّة كتابة المرأة في الثقافة نتيجة طبيعتها العاطفيّة والأنثويّة التي تؤهلها للإنجاب فحسب

بينما تُعلي غادة السمّان من شأن هذه الكتابة على لسان بطلتها ، حيث تجدها هوّيّتها وذاتها ووسيلة لتحرّرها و إثبات ذاتها وعلامة وعي وإدراك، وكذلك لحظة انعتاق من قيود العادات والتقاليد " قلت له : لا أستطيع أن أكتب إلّا وأنا في صحوي الكامل. أعجز عن الكتابة إذا كنت ثملة، أو إذا كنت مخدّرة... الكتابة ذروة صحوي وذروة عافيتي "[2]، فالكتابة أداة تعبير و صحّة تفكير تنبع من العقل المتّقد، كما تكون شروط الإنسان العاقل الفقيه لقضاياه، وبالتالي تكون وسيلة تمكن المرأة من التعبير بصدق وحرّية.

و تظل النظرة الدونيّة ملتصقة بإبداع المرأة، كما تخضع لشروط معينة تفرضها السلطة الذكورية " أمّا رسالة حازم فكانت تقول: تجنّبي مواضيع الجنس والدين والسياسة، وإلّا كان مصير كلّ ما تبعثين به كمصير قصيدتك المسترجلة، هذه أي عدم النشر"[3].

يهمَّشُ صوت الأنثى وتُحرَم من رغبتها في التعبير عن ذاتها وتطلّعاتها وأن تكون فردا من هذا المجتمع، تعبِّر عن قضاياه وهمومه، وإنْ سُمح لها بممارسة الكتابة يكون وفق ما تمّ الاتفاق عليه مسبقا، حيث تخوض في المسائل الخاصّة ذات الجانب العاطفي القريب من شخصيتها باعتبارها عاطفة وليس عقلا، والخروج عن الأدب الأنثوي العاطفي يعدّ خروجا عن النسق ويصبح أدبا مسترجلا يشبه

[1]–عبدالله الغذامي: المرأة واللغة، ص27.

[2]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص 17.

[3]– المصدر، نفسه ص21.

أدب الذكور وهنا يتم إقصاء كتابة المرأة، وكذلك الخوض في المواضيع التي تدخل في إطار الممنوعات والمسكوت عنها كالدين، والسياسة، والجنس، وهذا كلّه يدخل ضمن نسق ثقافيٍ يُبرز هامشية كتابة المرأة في المجتمع العربي خاصّة في فترة الستينيّات التي عاصرتها الكاتبة .

و يتضح ذلك أكثر في هذا المقطع التالي :" مطلوب مني ... أن أكتب معلّقات تتحدث عن الخيول في عصر الصواريخ وعن أمجادنا "أمجاد يا عرب أمجاد" في زمن الهزيمة، وعن الحب العذري في ضوء القمر على الشرفة بينما الرعب يجوس بلادنا بالدمار، ويهدّم شرفاتنا وسقوفنا ويتهدّد كياننا كله، أو أن أكتب ما أُومَر بكتابته بلغة غدّارة مداورة مخادعة تخفي الحقيقة تحت برقع الوهم بالعظمة "[1].

تخضع هذه الكتابة للعديد من الإملاءات والقرارات حيث تكتب عن العصور البائدة في زمن التكنولوجيا، وأن تمجّد الماضي وحضارته في زمن يشهد الهزيمة العربية، وبها تتعرّض هذه الكتابات للنقد الجارح الذي يهينها وينتقدها بعدم مجاراة الأحداث وبالضعف في كتاباتها وتهميشها وبعدها عن الواقع الذي تعيش فيه غير أنها تسلم من هذا الانتقاد حينما تجاري السلطة في فعلها بلغة مخادعة، تجعل من خلالها المستحيل ممكنا تماشيّا مع الوضع ويدخل أدبها تحت شروط أدب السلطة المركز، حينها فقط تعترف لها المؤسسة بهذا الإبداع .

تعكس شخصية ريم بطلة قصة (ثلاثون عاما من النحل) ، وضع المرأة المبدعة التي تقف الظروف مانعا أمام تحقيق رغبتها في الكتابة ، فهي في نظر الأسرة مجرد كائن خلق للبيت " ومديح زوجي لطبخي كلما عرضت عليه قصيدة جديدة وتسليطه ولدينا علي بتشجيعهما على السخرية من (عبقريتي ) الأدبية...وأوامر أمي لي بالطاعة وسخرية أبي من أيّة فعالية أمارسها غير الأمومة ودعواته كلّما قلت شعرا بأن يهديني الرب وهو الذي ربّاني وإخوتي على موسيقى المارشات العسكرية"[2]، يكشف المقطع جبروت السلطة الذكورية ( الأب ، الزوج ، والأبناء ) وموقفها من الكتابة الأنثوية وتخفي لفظة (عبقرية ) وراءها الاستهزاء والسخرية كناية عن التصغير والتقزيم لهذه القدرات ،التي يراها

[1] – غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص 15.

[2]– غادة السمّان: القمر المربّع، ص 63.

الذكر مجرّد تفريغات لا ترقى لتكون إبداعا، والنسق الفحولي يرى أن "الأنوثة الإبداعيّة تدنٍّ وضعف ونقص "[1] ، وهذا إلغاء للذات الأنثويّة و الإقصاء للحضور الأنثوي الفاعل كفكر أو كإبداع.

كما يُعدّ فعل الكتابة عند الأنثى من الرزايا والخطايا التي ترتكبها المرأة لأنها تقترب من المحظور والممنوع، و لا يجب ولوج مملكة الكتابة التي هي في الأصل ملك ذكوريّ باعتبار القلم وسيلة ذكورية والكتابة للرجل فقط، فهو من يمتلك قوّة التفكير والغوص في عمق القضايا وهذا ما تكشف عنه لفظة "يهديّني الرب"، و لا تطلب الهداية إلّا للعاصي الذي اخترق نواميس الطبيعة والدين، كذلك الأنثى عندما تريد تملّك القلم فهي تخطو خطوة نحو الخطيئة . وعليها أن تمتثل للعرف الاجتماعي من الطاعة والانضباط التام، وقد عبّرت عن ذلك غادة السمّان "بالمارشات العسكرية" وهذا ما يحتّم عدم الخروج عمّا تمّ تسطيره لها مسبقا، وإن حدث خرق لذلك فمعناه الخطيئة والزلل، و يخفي هذا في مجمله جبروت السلطة الذكورية ورفضها لإبداع المرأة إيمانا منها أن المرأة خلقت للقيام بشؤون البيت.

فيرفض الذكر أيّة مبادرة لها للتعبير عن ذاتها، وفي الجهة الثانية نجد ازدواجية الزوج الذي اعترف بقدرتها الإبداعية لكنّه سرعان ما تنكّر لذلك حينما أحسّ بإمكانية مزاحمة سلطته وقوتّه، وهذا ما يخفي خوف الذكر من فقده لسلطته، وحاجة المرأة الدائمة إليه ،وكلّ ذلك يضمر دونيّة المرأة في الموروث الثقافي الذي أسّس له الفكر الذكوري واستمدّ مضامينه من الخلفية المعرفيّة لـ" الكتاب المقدّس،... والتراث الفكري من أرسطو حتى القرن العشرين"[2]، وكلّها تحطّ من قيمتها وتزيد من دونيتها.

كما تحضر قضية جوهرية أخرى وهي، نظرة الذكور لإبداع الأنثى أو ما يطلق عليه النقد الذكوري للأدب النسوي، وتعامله مع هذه النصوص، فتقول على لسان زوج البطلة المبدعة المثقّفة " من لها مثل هذا الشَّعر تكتب بالتأكيد أجمل الشِّعر. طربت يومها لهذا الغزل من الأستاذ الكبير فقد كانت مجلّته على حداثة عهدها قد نجحت في فرض نفسها في الأوساط الفكريّة والثقافيّة وسررت لرفضه نشر شيء لمنَافِساتي الجريئات " الوقحات"، ولكنّني شعرت بضيق في الوقت ذاته لهذا " النقد الأدبي

[1]– عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ،ط2 ، 2005، ص74.

[2]–رياض القرشي : النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب ،دار حضر موت ،اليمن ، ط1، 2008، ص 79.

العاطفي"[1]، لقد تمّ تقديم جسد المرأة على إبداعها والنظر إليها دائما كذات للشهوة ،ويرى في كتابة المرأة نوعا من الحمق والوقاحة وأن إبداعها لا يتعدى كونه سيرة ذاتية .

وهذا ما أثارته بثينة شعبان بقولها: "والحقيقة أن بعض النقاد العرب يتعاملون مع الأعمال التي وضعتها النساء بأحكام مسبقة معتبرين أن العمل يحمل طابع السيرة، وأنّه يعالج موضوع الحب والزواج، والأطفال والافتقار إليهم ، ولذلك فإنّه بحد ذاته لا علاقة له باهتمامات الجمهور: والجمهور هنا يعني الذكور طبعا، لأن اهتمامات النساء لا يمكن أن يكون ذا طابع عام "[2]،فهذا النقد تراه الكاتبة على لسان البطلة مجرد آراء تأخذ بالجانب العاطفي الذي يستمد شرعيته من الثقافة الفحولية، و هو نقد يفتقر للقواعد العلميّة التي تُخضع النصَّ لميزان النقد بالتحليل ومعرفة الجيّد و الرديء منها، بل هي نظرة ازدراء لهذا الأدب في مجمله لأن كاتبته امرأة، و بذلك تضمر تذمّرها من كل النظريّات الذكورية و تنتقص من قيمتها، وتوّجه سهاما للفحولة حين تؤنّث هذا النقد وتلزمه بالعاطفة التي تخص الأنوثة.

ويعمل الذكر على مهاجمة إبداع الأنثى من خلال تبنيه أحكام جائرة تمس الذات المبدعة كما ورد في المقطع " يخشى سخريّة الناس وسوء تفسيرهم لقصائدي، أو إطلاقهم الشائعات عنّي إذا أطلقت العنان لقلمي ولم أكن " ستّ صالون" مهذّبة متأدّبة خارج أوقات الواجبات المنزلية، وما أكثر الشائعات التي أطلقت عن شاعرات وجنونهن وإباحيّتهن وعشاقهن المزعومين "[3].

فيتضّح مباشرة أنّ النقد الذكوري يضع إبداع المرأة في كفة المساءلة ويقرن عملها بذاتها وبما خاضته من تجارب ويفسره على أنّه ذاتي ،ليلصق بها تهمة الفسوق، ما يضمر مكر وخداع المؤسسة الذكورية لإخافة الأنثى من الكتابة، ووصف إبداعها بالدونية والضعف كلما خاضت في هذا المجال وسجّلت حضورها في النوادي الأدبية ، وعليها أن تمتثل للأعراف وتكون سيّدة مهذّبة، تكتب وفق النمط المطلوب أو تلزم بيتها.

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع ، ص 137.

[2]–بثينة شعبان : 100عام من الرواية النسائية ، دار الآداب ، ط1، بيروت ، 1999، ص13.

[3]– غادة السمّان : القمر المربّع ، ص 145.

تعدّ الكتابة بالنسبة للمرأة وسيلة لتحقيق الذات، وتخلق مع القلم والورقة علاقة حب يظهر في هذا المقطع "وإذا لمحني أعاقر قلما وورقة اخترعَ مناسبةً اجتماعية تشغلني لأيام ريثما تمرّ نوبة الجنون الشعري مختارا هدفه بذكاء وعناية بحيث يصيب مني مقتلا مثل وليمة لأسرتي أو لأسرته أو لأيّ عابر سبيل. ماذا تفعلين أتكتبين قصيدة؟ ولكن علينا دعوة وكيلنا في لبنان إلى العشاء الليلة فهوّ يزور مدينتنا. يتمّ استنفاري إلى المطبخ، لكني أظل أكتب قصائدي الصامتة داخل رأسي "[1].

تلازم المرأة المبدعة القلم باعتباره وسيلة للكتابة؛ والكتابة في حدّ ذاتها رغبة ونشوة ولهذا عبرت بالفعل " أعاقر" و المعاقرة ، كناية عن الخمر والانتشاء فهي تجد فيها اللذّة أو النشوة التي تنقلها إلى عالم الأحلام الذي يمكنها من تحقيق رغبتها واثبات الذات بعيدا عن الواقع الذي يكبّلها ويقيّدها بأعمال تثقل كاهلها، وتتعب جسدها في الوقت الذي يغيب الجانب المعنوي والروحي الذي يرفع من معنوياتها ويمنحها القدرة على الإحساس بكونها امرأة قادرة على العطاء .

فالكِتابة نوع من التسامي للابتعاد عن الواقع المؤلم الذي تعيشه، وتخفيف التوتر والضغوطات الاجتماعية التي تدل على كبت الرغبات، ومنها رغبة الشخصيّة في الكتابة، ولقد عبرت عنه بقولها (لكني أظلّ أكتب قصائدي الصامتة داخل رأسي)، أين تعمل السلطة الذكوريّة على كبح جماح خيال المرأة وردعها لعودتها إلى واقعها المفروض عليها، وأن تنضبط وتعود إلى واجباتها الاجتماعيّة التي رسمتها لها الثقافة وهذا ما يبطن رغبة الذكر في التملّك وهامشيّة المرأة .

فتحضر الكتابة النسوية لفكّ شفرات لغم المجتمع الذي جعل من المرأة كائنا ضعيفا، سطّر له واجباته ومهامّه، ووضع موانع شتّى تمنعها من الخوض في عوالم الكتابة، غير أنّ المرأة الكاتبة تحدّت ذلك ومسكت بالقلم وهذا ما برهنت عليه غادة السمّان التي أثبتت وجودها بقوّة كاشفة عن الهيمنة الذكورية والمسكوت عنه، فجاءت كتاباتها صرخة ألم وتمرد في وجه الأدب المؤسساتي.

## 2-نسق الشعبي وتجربة المنفى :

اختلف الباحثون في إعطاء تعريف جامع للأدب الشعبي وتحديد مدلوله، وتفرّقت رؤاهم وآراؤهم بين تسميّات ؛"الأدب الشعبي" و "الأدب العامّي"، أو "الأدب الشفوي" وغيرها من المصطلحات التي

[1]- غادة السمّان: القمر المربّع ، ص 141.

جادت بها أبحاثهم، فتباينت التعاريف في مجملها لاختلاف نقطة الارتكاز والانطلاق في البحث، بين الاعتماد على ماهيّة موضوع الأدب الشعبي ومضامينه، وبين مؤلفه، أو طابعه أو القالب الذي جاء فيه، غير أنّ الجميع يتّفق على نقاط ترى بأنّه الموروث الثقافيّ لكلّ أمّة ورصيدها وحافظ هويّتها، تنتجه الجماعة من وعيها بذاتها ليعبر عن تجاربها، إنّه " أدب الشعب المعبر عن مشاعره وأحاسيسه، والممثل لتفكيره واتّجاهاته ومستوياته الحضاريّة، المتداول بين أفراده، البسيط في لغته وصوّره، سواء أكان مرويّا شفاهيّا، أم مكتوبا معروف المؤلّف أو مجهوله "[1].

فالأدب الشعبيّ ملتصق بالشعب، ناقل لتجاربه الحياتيّة، معبرا عن آماله وانشغالاته تحفظه الأجيال وتتناقله بلغة بسيطة توشّحها بفنيّة تساعد على تبليغ المعاني، وبلوغ المقاصد، ولا يتوقّف الأدب الشعبي على نوع معيّن من فنون القول، وإنّما تنوعت أشكاله التعبيرية في الشكل والمضمون، بين الواقعي منها والخيالي، وتوزعت بين المثل، والأسطورة والحكاية وغير ذلك من صنوف القول، وقد وظّفت الكاتبة الموروث الشعبي رغم شساعة ثقافتها ودرايتها بالآداب الأجنبية ولغاتها وحضارتها ،إلّا أنّها ظلت محتفظة بموروثها الشرقي الذي يدلّ على ثقافتها من جهة ورغبتها في المحافظة على هوّيتها العربية من جهة ثانيّة بترصيع متونها القصصيّة.

### 2-1-أنساقية المثل:

يُعتبر المثل الشعبي أحد أشكال الأدب الشعبي و تراثا لا ماديّا للشعوب، تقدم لنا فيه نبيلة إبراهيم تعريفا في كتابها "أشكال التعبير في الأدب الشعبي" معتمدة على أقوال بعض الباحثين حين تدرج قول محمد رضا بقولها :"الأمثال في كلّ قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم ،وهي أقوال تدلّ على إصابة المحز وتطبيق المفصل .هذا من ناحية المعنى ، أما من ناحية المبنى فإن المثل الشرود يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز والكناية وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التعبير عمّا تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية بعيدة البعد كلّه عن الوهم والخيال"[2].

---

[1]- مختارية بن عابد : الأبعاد الاجتماعيّة والأسريّة في الأمثال الشعبية، مجلّة الكلم ، جامعة وهران 1 أحمد بن بلّة، المجلد4، ع2، 2019، ص 38.

[2]- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر، (د .ط) ، (د .ت)، ص139.

فالمثل بذلك خزّان تجارب الفرد والجماعة وما يكتسبونه من خبرات ،و تؤهله صفته الأدبية والبلاغيّة ليكون اللسان المعبر عما يختلج النفس ويعتريها وما تتميز به من علم وخبرة .

وتضيف الباحثة تعريفا للأستاذ أحمد أمين تعزز به القول وتستدرك فجوة السابق من التعريف فتقول بأنه: "نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منها أمّة من الأمم ،ومزية الأمثال أنّها تنبع من كل طبقات الشعب"[1]، فبالإضافة لخصائصه الفنيّة هناك طابع شعبيته ،فهو ملتصق بالطبقة الشعبيّة البسيطة ، لتعطي بعدها تعريفا علميّا شاملا معتمدة على ما قدمه فريدريك زايلر ،بأنّ المثل هو " القول الجاري على ألسنه الشعب الذي يتميّز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة "[2]،فالمثل يطلع من عمق الشعب حاملا لقيّم مختلفة، تقوله الجماعة وتتفنّن في سرده وتتناقله ليخرج من طابعه الخاصّ ويصبح موروثا جماعّا لخصوصيّته الفنية والأدبية .

ولما كان المثل معبّرا عن تجارب الفرد والجماعة، مرتبطا بالحياة اليوميّة، والاجتماعيّة وسجلّ يوميّاته وأحداثه وتجاربه، حفظته الأجيال، وتواتر على الألسن شفاهة ورواية، فإنّه من المؤكد أن يصبح "عامل رسم هويّة الجماعة الاجتماعيّة، ومعلما ثقافيّا يحدّد انتماءها الحضاري وفق الإملاءات التاريخيّة و المزايا الاجتماعية، بكلّ تفرّعاتها، ومستوى تفاعلاتها، مع المجالات الطبيعيّة المميّزة لكلّ مجتمع على حدة... فالمثل الشعبي يحيل ولا شكّ على وضع يكتنز قيّما واعتقادات و ممارسات"[3]،فالمثل الشعبي في النهاية هوّ الذاكرة الحافظة لثقافة الشعب ، وخزّانه المعرفي والثقافي ومرجعه الهوّياتي.

لقد حملت الأمثال الشعبية في متونها على العموم صور متنوعة عن المرأة بعضها ايجابي يعزز مكانتها في المجتمع، إلّا أنه بالمقابل كان حمّالا لدلالات سلبية، لأن خطاب الأمثال هو في الأصل خطابا ذكوريا يعطي للذكر قيمة في حين يمتهن المرأة ويحطّ من شأنها، وينتقص من مكانتها ويرسّخ دونيتها، وظلّت هذه الصورة النمطيّة تمارس سلطتها، وتؤثّر على الذهنيّة وانتقلت من جيل

[1]- نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص139.

[2]- المرجع نفسه، ص 140.

[3]- بوبكر الصدّيق صابري : المثل الشعبيّ من محليّة الوضع إلى عالميّة الاستعمال، مجلة الآداب واللغات، جامعة البليدة ،ع8 ، 2018، ص21.

إلى جيل، ومارست سطوتها حتّى على المؤلّف، لتتجلّى كنسق ثقافي تكرّر في مواضع عدة من خلال ما حملته المتون القصصية .

يحضر المثل الشعبي في بلاد الغربة مرافقا للذات المغتربة كتعبير عن الهوّية وتمسكها به، تدرجه الكاتبة على لسان المرأة الخاطبة في حديثها مع البطل الذي يرغب بالزواج من فتاة من عائلة مغتربة عاشت هناك وتطبّعت بطباع غربية منذ صغرها، وتملّصت من العادات الشرقية، وحضر المثل بقوة ليقرع أجراس الفارق الثقافي بينهما و يجرّ إلى انزلا قات تؤدي للانفصال.

ورد المثل بداية بعنوان قصة "قطع رأس القط" والمثل* يعطي دلالة كافية عن رغبة الذكر في إثبات مركزيّته، ويدلّ في الثقافة الشاميّة في رغبة الذكر في فرض سيطرته على المرأة من أول لقاء بينهما" المهمّ أن تقطع رأس القطّ على عتبة البيت ليلة العرس، أمام عينيها ، فتفهم أنّ مصيرها كمصيره إذا لم تطعك "[1].

يكشف المقطع عن عنف الذكر اتّجاه الأنثى من خلال ممارساته، فيتمّ تشبيه الأنثى بالحيوان (القطّ)، بما يضمر هامشية المرأة ودونيتها، وهذا ما توارثته الثقافة الذكوريّة وجسّده كلّ من أفلاطون وأرسطو، وتواتر هذا النسق وترسّب في اللاوعي الإنساني ما أدّى إلى الإعلاء من شأن الذكر الذي تكون له الطاعة والولاء واحتقار الأنثى من خلال العنف الممارس ضدها بفعل القطع والبتر الذي يعني الإلغاء في صورة مجازية. بمعنى ممارسة أي فعل يضمن من خلاله ترعيب المرأة من خلال رمزية القطّ وتوحي الرسالة بمصير مشترك بين بين المرأة و الحيوان إن لم تمتثل للأوامر من أول يوم، وتُبدي الطاعة العمياء فلا يجب أن تفكّر ولا تناقش ولا تبدي معارضة، فقط الولاء وخدمته، وطاعته، و يضمر ذلك جبروت الرجل ورغبته في السلطة وفرض القرارات لأن الموروث الذكري يشجّعه ويكلفّه بذلك.

---

* – يُقال للعريس قبل الدخلة ، والمقصود منه أنه يفرض سيطرته على عروسه من أول يوم وألّا يلبّي لها طلباتها التي تشترط بها، وقصّة أولائك أن رجلا تزوج ولم يتمكّن من أن يعوّد زوجته على طاعته فسأل صديقه عن سرّ طاعة زوجته له ، فقال قطعت أمامها رأس قطّ فخافتني ولم تعد تعصي ليّ أمرا فذهب صديقه لزوجته وقطع أمامها رأس قطّ لكنها أنبته و اتّهمته بالوحشية ولم تطع له أمرا فشكا بذلك إلى صديقه فقال له : بدك تقطع رأس القط من أول يوم ولكن بعد أن اعتادت على مخالفتك ومعرفة نقاط الضعف فيك لم يعد يؤثر فيها . يُنظر، محمّد سعيد مبيض: الحكم والأمثال الشعبية في الديّار الشامية ، دار الثقافة ، الدوحة ، قطر ، ط1 ، 1986،ص326.

[1]–غادة السمّان :القمر المربعّ ، ص8.

و تحضر رمزية الرأس كناية عن رأس المرأة ككلّ محلّ التفكير، وهذا لا يليق بها، فهي أداة خصوبة فقط و" الرجل يعرف أن بطن المرأة بطن خصبة ولن يسمح لها بأن تحوّل خصوبتها من بطنها إلى عقلها، عليها أن تبقى أمّا وحسب، وهوّ يتكفّل حيّازة أمومة الأشياء الأخرى"[1].

فهذا الموروث الشعبي يحمل صبغة ذكورية عملت الثقافة على ترسيخه ليكون عاملا إضافيا لتهميش المرأة، فهي جسد وليست عقلا .

ويحضر المثل مرة أخرى على لسان الخاطبة في وصف جمال المرأة بهدف تشجيع الشاب على الزواج من عربية تتوفر فيها الأخلاق والجمال لتكون له عونا وملاذا في الغربة " بيضاء شق اللفت "[2]،فهذا المثل يضرب في جمال المرأة وشدة بياضها، وهذا ما سنّته الثقافة كأحد معايير الجمال الأنثوي، وطالما تعلقّ العربي بجمال المرأة وشدة بياضها، والخاطبة تدعوه لذلك لأنّ في رمزية البياض النقاء والصفاء، وهو العالم الذي ينشده الإنسان عموما والفرد المغترب على الخصوص في مجتمع يسوده زيف الحضارة .

و إن كان ظاهر الخطاب الإشادة بجمال المرأة لأجل متعة الرجل فإن بعده يقف على ضعف الرجل وحاجته للمرأة لخوفه من عالم الموجودات وظلامه، ليبحث في هذا البياض عن النور المرتبط بالشمس التي كانت معبود العربي، فالإنسان "يخشى الظلام ويحب ضوء الشمس الساطع، ولذلك فهو يقدس الشمس ويعدّها آلهة ، في حين أنّه يعد الظلام كائنا شرّيرا ، ولهذا يتحتم على الشمس أن تتصارع مع الكائن الشرّير حتى تقضي عليه حماية الإنسان . ومن هنا كان تأليه الشمس وتقديسها والتقرّب إلى الآلهة آمون المسؤول عنها أو الرامز لها "[3]، فالذات المغتربة تغزوها الوحشة والاغتراب ولا تجد لها سكنا إلا المرأة، حيث تصبح في مركز فعل وتأثير ايجابي، كما يضمر القول السابق فوقية المرأة العربية ومركزيتها في وقوفها إلى

[1]– نور الدين أفاية: الهوية والاختلاف في المرأة ، الكتابة ، والهامش ، ص 34.

[2]–غادة السمان: القمر المربّع ، ص 10.

[3]–كمال الدين حسين: دراسات في الأدب الشعبي ، موقع التحميل مكتبة العرب ،(د.ط) ، (د.ت)،ص25.

جانب الرجل والتضحيّات الجسام التي تقدّمها في مقابل هامشيّة المرأة الغربيّة من خلال فردانيتها بدعوى المساواة.

ومن جانب آخر يحضر المثل حاملا لقيّم الإنسان وتعلقه بالمكان الذي ولد فيه نظرا لأهمية الأرض للإنسان العربي الذي ربطها بشرفه ، ووجوده من وجودها وفقدانها يعنى تشرّده وفقده لقيمته ، وتظهر لنا الكاتبة غادة السمان أهمية الأرض ، ومرارة وألم الفقد من خلال ما تعرضه من وقائع وأحداث تعرّض لها الشعب اللبناني أثناء الحرب أدّت إلى فرار اللبنانيين فُرادى وجماعات إلى الدوّل الغربية، فأحسّ الفرد اللبناني بالاغتراب والتهميش بعدما كان سيّد نفسه في بلده وهذا ما جسده المثل الذي جاء على لسان البطل وهو يذكر أيام العز في بلده (الحجر في مكانه قنطار)، إذ يدلّ هذا المثل الشعبي على قيمة الشخص في أرضه ووطنه ، و يضرب هذا المثل عند مغادرة الشخص لمسقط رأسه، فيفقد الكثير من قدره واحترامه ،واحترام الآخرين له.

و يكتسب الإنسان ذاته وهويته في مكان تواجده وبين أهله و ذويه، وتمّ تشبيهه بالحجر الذي يكون في مكانه يزن الكثير وله رمزية خاصّة ومكانة عند المحيطين به، وبمجرّد نقله من مكانه يحدث له تغيرات مختلفة تفقده قيمته، وهكذا الإنسان فوجوده ضمن أهله وجماعته وذويه يمنحه القوّة ومكانته الاجتماعيّة نتيجة معرفة المحيط له، ومجرّد اغترابه يصبح منفردا لا سند يقويّه ، ويستند عليه في الشدائد فتعصف به ريح الهوان ويضعف، فالبطل كان يحتلّ مكانة في بلده فقدها في غربته وعانى من التهميش ، فالأرض هي العرض والهوّية .

وفي هذا دعوة من الكاتبة للتمسك بالأرض والبقاء فيها لاسيّما أنّها عانت من منفاها الإجباري نتيجة معارضتها السياسيّة وأفكارها التحرريّة التي كانت في نظر المؤسّسة بمثابة التمرّد والخروج عن النسق العام للقيّم وظلّ حنينها إلى الوطن يؤرّقها، فالمثل الشعبي حمل عبر دلالته اللغوية بنيات ثقافية وموروثا شعبيّا طالما احتفت به الذاكرة الجمعاوية وخصّته الذاكرة العربية بنوع من الاهتمام والتقديس، خاصّة ما تعلّق بالمرأة وظلت محافظة عليه، ولا تقتصر هامشيّة الأدب الشعبي في المثل الشعبي فحسب، بل تجسدت كذلك في الرمز والأسطورة .

## 2-2-الأسطورة وتمركز الأنثى :

تعتبر الأسطورة نتاجا معرفيا جماعيا يجسّد وضعا معرفيّا أنثروبولوجيّا بوساطته يمكن معرفة تراث الأمم و المجتمعات ، والأسطورة بهذه الصفة تكون منبعا معرفيّا و مرجعا ثقافيا لكثير من الدراسات الاجتماعية، و الفكرية، والتاريخية، والفولكلورية، إنّها مكوّن أساسي من مكونات الفكر الإنساني .

ولم يقتصر وجودها في الحقول الأنثروبولوجيا فقط، بل امتدّ صيتها و تموقعت في كافّة أنواع الفنون وصولا إلى المجال الأدبي من شعر، ورواية، و قصّة و" تعتبر الأسطورة من أهمّ أشكال الأدب الشعبي، بل تعتبر أهمّ أشكال التعبير القولي في الأدب الشعبي، فالأسطورة ليست قصّة عادية تروى أو حكاية يتداولها الشعب في أمسيّاته لتمضيّة وقت فراغ، بل إنّ الأسطورة بقوامها التكامل المستوعب للكلمة والحركة والإشارة وتشكيل المادّة، هي جماع التفكير والتعبير عن الإنسان في مراحله البدايّة والقديمة ممّا يمكن معه القول أنّ الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنّها نتاج وليد الخيال، و لكنّها لا تخلو من منطلق معيّن ومن فلسفة أوّلية تطوّر عنها "[1]،فالأسطورة طفولة الفكر البشري، سعى الإنسان إليها لتفسير الظواهر المحيطة حين استعان بها في تفسير الظواهر الطبيعية.

وقد وظّف الأدباء الأسطورة تعبيرا عما يختلج في صدورهم و ما يعانونه في الواقع المعيشي، و قد وردت الأسطورة بشكل ملفت في قصص غادة السمان، بل ورصعت هذا الورود نصوصها، فقد وجدت فيها الأفق الرحب و الحقل الخصب لاحتضان انشغالها، والتعبير عن رؤاها من جهة، و لتزويد النصّ بجرعة فنيّة تفتحه على قراءات وتأويلات متعددة، وذلك بقصدية منها، و ينم فعلها هذا على تمرّسها الكبير و ثقافتها الواسعة و اطّلاعها على الحضارات الإنسانية المختلفة ،إضافة إلى درايتها التامّة بمدلولات هذه الأساطير الاجتماعية ، والنفسية ،و الإيديولوجية ، وهذا ما جعل نصّها صعب المراس، وتمّ توظيف الأسطورة ليقينها أنّ ذلك يعادل الهروب من الواقع ، حيث ترجع إلى الخلف لتبحث في العالم البدائي عن ضالّتها و عن مكانة المرأة بعد ما لحقها من ظلم و تهميش و دونية في المجتمع ،و قد استعانت بأساطير عدة جعلت منها معادلا موضوعيّا لمعاناة المرأة .

[1]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص23.

ففي قصة "قتلته لأغني" وردت أسطورة "باندورا" المرأة الأولى التي خلقتها الآلهة من نور و بعثت بها إلى بروموثيوس لعقابه و الانتقام منه "و رغم أن بندورا قد امتلكت عناصر الجمال كافة التي منحتها إياها الآلهة مثل الجمال، الرشاقة، و الحبّ، و الشعر، و الموسيقى... إلّا أن هذه الأشياء كلّها كانت مظاهر خداعة تستر في باطن الجوهر الخبيث، مكمن الخطورة في المرأة التي أعطيت المكر و الدهاء" [1].

وتتجلى دلالة هذه الأسطورة في القصة السالفة الذكر، بداية من تيمة العنوان "قتلته لأغني"، فهو القتل مقابل الحياة، التدمير مقابل الوجود، فالعبارة توحي بالحصار، و الحواجز و المنع، و لا يكون التحرّر إلّا بفعل التخلّص من هذه الموانع بامتلاك القوّة ثم القتل، فهذه المرأة تحولت من مفعولا به إلى فاعل لتغيّر ظروفها و تنطلق نحو تحقيق الذات، فيكون الصراع بين الأنا و الآخر، بين المهمش و المركز، فالرجل يدفع بالمرأة إلى الهامش و يكبلها بمختلف القيود لتظل تحت جناحه مجرّد تابع.

غير أنّ هذه المرأة استطاعت أن تضع قدمها على أوّل عتبات النجاح و هذا ما أثار خوف الرجل و راوده الخوف أن يفقدها، "تأرجح صوته الحنون في طيّات الأمواج قائلا : هل سمعت آراءهم؟ قالوا إن صوتك مدهش ... لا ينقصك سوى مزيد من الانفعال و الرغبة في التعبير عن شيء ما ... و لكن ، دعينا منهم و من آراءهم... أريحيني قولي متى نتزوج؟"[2]، فالنجاح كان حليف هذه المرأة وهذا بدوره أثار خوف الرجل من أن تأخذها الشهرة بعيدا عنه، و تصبح تتصدر الواجهات الإعلانية، و ينثوي هو في الهامش، فرغب في الاستحواذ عليها حتى لا تخرج عن سلطته، فرغبة الرجل دائما و أبدا السيطرة و المحافظة على مركزيّته، لأنّ تحقيق المرأة لذاتها يعني إنقاصا من رجولته و فحولته، فهو يفقد حينها سلطته الماديّة، و الاجتماعيّة، والمرأة ترغب في أن تكون شريكا و ليس تابعا له.

و قد استعانت الكاتبة بالجانب الأوّل من الأسطورة (الجمال ، الرشاقة ، الحب و الموسيقى) كمعايير لتحقيق هدف المرأة (باندورا)،واستعانت بالجانب الآخر (الخبث ، المكر ، الخداع) في تحقيق غرضها بدفع هذا الذكر بعيدا عنها ،حين دفعت به إلى الهلاك حتى تسهل لها السبل، وتذلّل الصعاب، و تكسر الحواجز، أين دفعت به إلى بلاد الغربة ليحقّق لها مطلبها وعبرت عنه الكاتبة بعبارة "ليجلب

[1]–حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع،ص20.

[2] – غادة السمان: عيناك قدري، ص161.

لجيدي العاري عقدا من اللؤلؤ"[1]، ما يضمر تضحيّة وعمل مُضني يأتي بثروة كبيرة من طرف الرجل ويكشف عن وفائه، وبالمقابل خبث هذه المرأة .

وفي النهاية يلقى البطل حتفه و يعود جثمانه في ليلة حفلتها الكبرى "و هبطا بتابوت خشبي من جوفها... تابوت يضمّ عيني شاعر ذهبتا تبحثان عن عقد اللؤلؤ للحبيبة الطموح ، و عادتا و قد برد ليلهما الزنجي... لم أستطع حتى استقبال جثمانه ، فقد عاد ليلة حفلتي الكبرى"[2]،فقد دفعت المرأة (باندورا) بالرجل إلى الموت لأجل تحقيق مطلبها، و من المفارقة أن تكون عودته في ليلة حفلتها الكبرى، فتعطي الكاتبة النهاية للبطل و التدمير في الوقت الذي تعتلي هذه المرأة سدة النجاح و تحقيق الذات فالمرأة (باندورا) تطمح لتغيير الواقع المزري الذي تعيشه، و تحقّق ذاتها و استقلالها .

و تصبح شريكة لا تابعا و إن كانت باندورا الأسطورة أوّل امرأة في عالم الرجال، فإن باندورا غادة السمّان، تجسد الواقع و ما لحق المرأة من تهميش و إقصاء، و خوف من مجتمع محافظ تكبّلها عاداته، فالمرأة لا تتجاوز العرف، فما بال البطلة بالغناء، و إن كان –الغناء– رمزيّا فإنّه يعكس حالة الحصار المفروضة على المرأة في كلّ خياراتها .

و كل هذا يضمر الصراع الإنساني الذي بدأ بين المرأة والرجل، إنّه الصراع الذكوري الأنثوي مع أوّل امرأة في التاريخ البشري تنزل إلى العالم الذكوري، صراع المركز و الهامش، وإن كان ذلك يعبّر عن رؤية الذات الكاتبة على وجودها الحقيقي في هذا العالم، أي أن لا ينظر لها كتابع للآخر بل كشريك حقيقيّ و طرف منتج له فاعليّته.

نقف في نموذج آخر من التوظيف الأسطوري على أسطورة "غردوشكا*" في قصة"و يبكي الرقم 216" التي تجسّد علاقة عاطفيّة بين رجل من طبقة غنيّة و فتاة من طبقة فقيرة، يمثل الأول

[1]–غادة السمان: عيناك قدري ،ص162.

[2]– المصدر نفسه ، ص نفسها .

* – عاش في جزيرتنا ملك له ابن مشهور بالطيبة والقوّة ، وأحبّ وليّ العهد هذا فتاة من فتيات الشعب اسمها غردوشكا لكن تقاليد دهور وقفت بينهما ، فحزن الأمير حزناً شديداً ، وذوى ثمّ مات ودفن في الشاطئ مسرح هواه حسب وصيّته ، وبعد موته بأيّام ماتت غردوشكا الصغيرة ودفنت بعيداً عنه في الجبل ،وبعد موتهما بأيّام هبّت عاصفة من عويل وأمطار وصواعق ، ولما انجلت وخرج الناس من بيوتهم وجدوا أنّ أزاهير بيضاً قد غطّت الشاطئ تقابلها أزاهير حمر مماثلة في الجبل المقابل ، وأن تويجات الأزاهير

بموقعه الاجتماعي مركزا و الثاني هامشا، أين يبدأ التمايز مع أوّل مقطع في القصة "إنه مبعوث الحكومة إلى هاواي لمدة شهر . انقضت مدّته. قام بمهمّته و عليه الآن أن يركب الطائرة المقعد الثاني إلى اليمين يهبط في باريس . ينام ليلة في فندق البارون الغرفة 216".[1]

يدلّ الوصف المدرّج للبطل ومكان تحركه بداية من المقعد الثاني في الطائرة المخصّص للطبقة الدبلوماسية، وأصحاب النفوذ ، والأغنياء إلى غرفة في فندق راقٍ عن الوضع الاجتماعي الذي يعيشه الرجل، فهوّ رجل دبلوماسي له مكانته الاجتماعية تمنعه من الزواج بالفتاة الفقيرة "لن تنمو زهرة حمراء قرب زهرة بيضاء : هكذا خبرته ذات مرة كأنها تنتحب" [2].

فتقرّ الشخصية أنّ هناك فارقا بين الطرفين تصنعه الظروف الاجتماعية ما يدلّ على استحالة إزالة الفوارق بين الطرفين ؛موظفا كبيرا لا تسمح مكانته بالزواج من فتاة من عامة الناس ،لتصل إلى يقينيّة استحالة محو سلطة العادات والتقاليد التي لا تجعل من الهامش إلا هامشا، وتكون قوة رادعة لمن يكسر أو يخرق هذه الموانع و الفوارق الموضوعة بينهما، "إنها تدرك أكثر منه أنّهما لن يستطيعا محاربة المقعد الثاني على اليمين في الطائرة و الغرفة رقم 216 في باريس بأسطورة" [3] ، ما يضمر عمق دراية المرأة بأثر وتجذر الأنساق الثقافيّة وتحكّمها في الذائقة الجمعيّة وأنّه أصعب من تجاوزها بحكايا خياليّة فالواقع أصعب بجبروته .

تم توظيف الأسطورة ككل مرة لما تحمله من دلالات، وإسقاطه على القصة من خلال رمزية المكان وعجائبيته الذي تستغله البطلة لحبك خيوط قصّة " جنيّة بحيرة البجع "، حيث تعيش البطلة حالة من القلق في المجتمع الغربي، بين التفكير في عودتها إلى بلدها و القبول بالنمط المعيشي و سلطة العادات و التقاليد هناك، أو البقاء في الغرب والعيش بحرية تامّة و الاعتماد على نفسها و تحقيق ذاتها، و كل هذه الهواجس أدخلتها في دوّامة لا مناصّ منها لاتّخاذ قرار مصيري بشأن عودتها و أسرتها إلى

---

البيض قد فقدت نصفها الأيسر ، وأن أزاهير الجبل فقدت نصفها الأيمن ولم يكن بين الزهور البيض زهرة حمراء واحدة. ينظر ، غادة السمان : لا بحر في بيروت ، ص162.

[1]– المصدر نفسه، ص160.

[2]– غادة السمان : عيناك قدري ، ص162

[3]–المصدر نفسه ، ص163

البلد الأم، لاسيما أن الزوج اتّخذ قرار الرجعة بمجرّد ما استعاد أمواله بعد نهاية الحرب، فغزت تفكيرها كل الأسئلة و هي تجلس في النادي قبل أن تحدّد وجهتها ناحية "بحيرة البجع" المكان الآمن لها وهذا ما حملته وأبانت عنه قصّة جنيّة بحيرة البجع.

تقول بطلة القصة :"إنها الواحدة ظهرا . زبائن الغذاء يتدفقون إلى صالون الشاي و ها هم يطردونني بطريقة فرنسية لبقة: هل تريدين شيئا آخر سيدتي ؟ هل تريدين الغذاء ؟"[1]، و هنا تبدأ غربة الذات و هامشيّتها ،و هي تجلس في المكان الخطأ، فوضعها الاجتماعي لا يُمكنّها من البقاء طويلا في مكان لا تتجاوز فيه طلباتها كأس شاي وظهر ذلك في فعل الطرد، و إن كان بطريقة لبقة توحي بالتحضر، ما يضمر مادية المجتمعات الغربيّة .

و حينها يعود إلى ذاكرة البطلة المكان البيروتي ببساطته وألفته "أتذكّر بيروت بحنين الطاولات عند (دبيبو) على شاطئ البحر التي كنا نحتلها ظهرا لنشرب فنجان قهوة و (نفس أرجيلة) دون أن نطلب الغذاء ودون أن يطردنا أحد." [2]

فالمقارنة التي أجرتها الشخصية بين المكانيين توحي بالفارق بين الثقافتين فإذا كانت الأولى مادية نفعية فإن الثانية عاطفية حميمة، تتجاوز المادي لتخلف علاقات صداقة و ألفة بين الناس، فالمقهى في الدول العربية مكان للقاء و تبادل الأفكار و تدارس المشاكل و غيرها، و هيّ أماكن شعبيّة فيها ألفة ظهرت معالمها من خلال توظيف الاسم (دبيبو) الذي يوحي بالبساطة، و كسر الحواجز، كما وظفت الفعل (نحتلها) الدال على طول مدة البقاء، و استغلال المكان في ارتشاف القهوة و الحديث، و التمتّع بمناظره الجميلة دون أيّ قلق من الجانب المادي، و يصبح هذا المكان في نظرها أسطوريّا ( أتذكّر مدن الأساطير و اللامعقول و الطرافة لا القسوة وحدها )فالمكان يحضر بصفاته الجميلة ،ويحتلّ عمق الذات لأنّه سحريٌّ وجميل على عكس المكان الغربي الذي تحسّ فيه بالغربة والقهر، وإن ارتبط الأول بالمادية فإنّ الثاني يتعالى عن ذلك ويرتبط بالحلم والأسطورة فهو خيالي ليدلّ ذلك على رفعته .

[1]– غادة السمان :القمر المربّع، ص 119.

[2]–المصدر نفسه، ص نفسها.

وتبحث الذات عن مكان قريب أو شبيه بالمكان الوطن، وهذا ما حملته وأبانت عنه قصّة "بحيرة البجع "حين يوجّه القارئ مباشرة إلى أسطورة "بحيرة البجع " وهو مكان على جانب مدينة باريس رمزيّته تكمن في السحر، والشعوذة يجمع نوع من المهمّشين والمنبوذين الذين رفضهم المجتمع الراقي، حيث اختار هؤلاء نوعا من الحياة يطيب لهم فيها العيش بعيدا عن المركز، فاختاروا أمكنة هامشية بعيدا عن مركز الأحداث والضوء خلف الجسور ، و الشواطئ، والأنفاق، وغيرها من الأمكنة الهامشية .

حينما تقلّها السيارة إلى "بيرأكيم" حيث أحد مداخل "جزيرة البجع" لتضع قرار رحيلها أو البقاء "اهبط الدرجات الحجرية العديدة إلى جزيرة البجع ثمّة شيء من السحر هنا .فجأة ينفصل المرء عن المدينة المألوفة بمعنى ما ويدخل في باريس السحرية اللامرئية .ولعل ذلك ما جعل أهل المدينة يرفعون خط المترو الحديدي فوق جسر شاهق كي لا يجرح ضجيجه سكينة الما وراء"[1]،يأخذ المكان الهامشي قداسة حينما يرتبط بالماوراء ويتعالى عن باقي المناطق الفرنسية المركزية، فرغم جمال مدينة باريس مدينة السحر والنور إلّا أن هناك سحرا آخر، تراه الكاتبة على لسان الساردة تجلّى في تقديس أهل المدينة له، حينما رفعوا الجسر عاليا لاحترام هذا المكان الهادئ ،وهذا ما يضمر أثر الأنساق الثقافية على الكاتبة، فالفرد الشرقي يؤمن بطقوس السحر والأعاجيب والماورائيات على عكس المجتمعات الغربية ذات الطابع العلمي المادي، ويكشف بالمقابل هروب الذات من قسوة المجتمع الغربي والبحث عن الجانب الروحي .

وحتى باريس يعيش على جانبها المكاني طبقة تمّ إقصاؤها، أو أقصت نفسها لاختلاف المعايير الاجتماعيّة والثقافيّة والفكريّة لأن وجودهم يعدّ حالة خاصة مغايرة للنسيج العام ووجودهم يهدد ذلك "إنّني بالتأكيد أعرف هذه الجزيرة الجميلة الشبيهة بممرّ مسحور بأفضل ممّا أعرف زوجي! أعرفها شجرة شجرة عصفورا عصفورا غيمة غيمة ، صعلوكا صعلوكا...هذا المقعد الأزرق يحتلّه كلّ يوم صعلوك يرتدي ثيّاب جنيرال ويزيّن صدره بالنياشين ويشرب النبيذ ليل نهار كلما صحا. من زمان، أيّام كنت سائحة في باريس كنت أتوهّم (الكلوشارات ) متشردين كسالى لا أكثر. الآن أعرف أنّ الصعاليك غجر المدن

[1]– غادة السمان: القمر المربّع ، ص121.

وبعضهم اختار أن يتحرّك في باريس السريّة اللامرئية صرخة احتجاج وهو يسامر التماثيل والحمام والعصافير والنوارس ككل شعوب الحريّة. هذا المقعد الثاني تحتله صعلوكة عجوز ترتدي باستمرار ثيّاب الأطفال وتبدو وكأنّها لا تدري ماذا حدث فجأة... وهذا صعلوك ثالث لا يرفض الصدقات لكنّه يرفض أن يقدم مقابلها أية تنازلات"[1].

تؤكد البطلة معرفتها الكلية بهذه الجزيرة من خلال مقارنتها بالزوج الذي هو أقرب إلى نفسها منها، غير أنّ المكان الاستثنائي الهامشي يأخذ حيزه في نفسيّتها؛ لأنه قريب جدّا منها ويعبر عن علاقتها الكبيرة به، ويكشف عن هامشيّتها أيضا بتواردها عليه فهيّ الفقيرة التي تزوجت غنيّا ويأتي التأكيد بتكرار الألفاظ التي تدلّ على هذه الألفة والتعوّد على تفاصيله ( شجرة، عصفور، غيمة، صعلوك ).

تكشف الكاتبة على لسان الساردة عن الأماكن الخفية لمدينة النور "باريس" في جزيرة البجع وما تضمه بين جنباتها من المهمشين والمرفوضين والمجانين ، فتضعنا في الواجهة الخلفية لهذه المدينة الحضارية التي تظهر بوجه جميل ملائكي في حين هناك الوجه الخفيّ الذي يضمر في ثناياه وأعماقه وجها مغايرا هو وجه المشردين والصعاليك والغجر، هذه الطبقة المهمّشة التي تعيش في زوايا المجتمع المخملي أو داخل الأقبيّة الخفيّة والممرات الضيّقة لتعطي الدوالّ ( المشردين، صعاليك، كلوشارات، غجر، العجوز، المجانين، الشحاذ ) مدلولات ومعاني توحي بالطبقة المهمّشة في المجتمع الفرنسي.

تجعل الساردة من هذا المكان القريب في صفاته منها مكانا لاتخاذ القرار " زوجي يريد أن يتحدّاني – أمام نفق من الخضرة مشينا فيه وشهودنا الأشجار– أن أقول له على مرأى من البط والحمام والنوارس والعصافير التي أطعمناها معا : سأبقى وحدي هنا ولن أعود معك ولن أترك عملي ، ولكن كيف أقول له ذلك في "جزيرة البجع" ؟التهب حبي له للمرّة الأولى في هذه الجزيرة المسحورة بالجمال"[2].

يصبح المكان "جزيرة البجع" أقرب إلى نفسيّة البطلة من كلّ الأمكنة، هو مكان هامشيّ غير أن البطلة تجد ذاتها فيه وتكون لها القدرة على اتّخاذ القرار الصعب بحياتها، فهي الفقيرة التي تعوّدت

[1]– غادة السمان: القمر المربّع، ص–ص 122–123.

[2]– المصدر نفسه ، ص 120.

على مثل هذه الأمكنة وتعرف دهاليزها وخباياها، أمّا الزوج الغنيّ فيجهل هذه الأمكنة ولا دراية له بها، ويرد الفعل يتحدّاني مرتبطا بالأنا الأنثوي المركزي، فالذات الأنثويّة وبعد تمركزها في المجتمع الغربي وحصولها على كلّ الامتيازات من عمل وتأمين وغيره ، أصبحت في موقع قوّة على عكس الزوج الذي رفض التأقلم وعزل ذاته، فجلبته الأنثى إلى مكان منازلة وهوّ منطقة عامّة الناس والفقراء لتعلن قرار البقاء، وهو قرار لا رجعة فيه. فالمكان الهامشي هو الذي أنار رؤيتها للحقيقة وأحبّت فيه الرجل مجردا من الماديّات فقيرا مثلها، ووجدت فيه الإنسان، فالمكان "جزيرة البجع" هو نقطة ضعفها، هو الحب ، الآمال ، الجمال، الألفة.

ويحضر الحلم والأسطورة في مكان مفعم بالجمال " كنت أراه عصفورا استثنائيّا لا أدري لماذا يذكّرني بطباعه الطريفة ببيروت وأميّزه من بين العصافير ... و هكذا اخترعت له اسما من حكايا جدّتي الأسطورية: الشاطر حسن"[1].

يحضر في القول الموروث الثقافي العربي بحضور رمز " الشاطر حسن " وإن كان ظاهر الخطاب هو احتفاء الذات بالمكان وروعته، فإنّ المضمر أبعد من ذلك، ويتمثّل في استحضار الوطن بحكاياه الخرافيّة الأسطوريّة الجميلة، ومدى تسرب الأنساق، نسق المجتمعات العربيّة بعاداتها وتقاليدها في حلقات السمر حول حكايا الجدّات والألفة والدفء في مقابل العزلة والفردانيّة في المجتمع الغربي، فيصبح الوطن البعيد حاضرا متمركزا، ويكون مكان الغربة الحاضر هو البعيد الهامشيّ.

ويستمرّ سحر المكان وعجائبيّته في وصف الكاتبة " وتهبط عن هذه الشجرة العاليّة بجعة بيضاء طويلة العنق هائلة الحجم وتقول لي كما في الأساطير العربيّة وحكايا جدّتي" شبّيك لبّيك عبدك بين يديك...وكأنّها خارجة للتوّ من حكايا ألف ليلة وليلة "[2]، يظهر القول مدى معاناة الذات من الواقع القاسي وهروبها إلى الأحلام ورغبتها الدفينة في تحقيق مطالبها التي وقفت عاجزة أمامها، ودلّت عليه الجملة "شبيك لبيك " على القدرة في تحقيق المطالب بطريقة سحرية وهذا يضمر صعوبة اتّخاذ القرار في أمر مصيري فلجأت إلى قوى خفيّة لتحقيق ذلك، وهذا بدوره يدل على

[1]– غادة السمان: القمر المربّع، ص 120.

[2]– المصدر نفسه ، ص 125.

مركزية المرأة التي سعت واجتهدت لحل المشكل ولو بطرق تعجيزيّة على عكس الرجل الذي ظلّ ساكنا ويكشف عن نسق الذهنيّة العربيّة التي تستعين بقوّى خفيّة لتحقيق أهدافها .

تبقى الكاتبة تغرف من العالم العجائبي لِحَبْك سردها والوقوف على أنساق الثقافة العربيّة و تقول على لسان الساردة " تقول الجنيّة...أحببت عصفورا وخالفت تقاليد البجع فعاقبني ملك الجانّ بأن رزقت بعصفور بدلا من بجعة هو ذلك العصفور الضالّ المختلّ الذي طالما حنوت عليه ودعوته الشاطر حسن "[1]، فالنسق المضمر الذي نقف عليه هو أثر العادات والتقاليد وهيمنة هذه الثقافة على المجتمع، فالهامش لا يتوافق إلّا مع الهامش، وإن تطلّع إلى أن يأخذ مكانا في المركز أو العكس أن يتخلى المركز عن مركزيّته ويلتحق بالهامش ، يكون عقابه عسيرا من السلطة الاجتماعيّة أو الثقافيّة أو الدينيّة و يصل العقاب حد المسخ.

وذلك إشارة للمرأة التي تجاوزت هذه الأطر وقفزت على الحدود الثقافيّة حينما تزوّجت من رجل غنيّ وهيّ الفقيرة فوقعت في هذه الحيرة ،كما تظهر مركزيّة الشخصيّة الأنثويّة في قدرتها على الاستعانة بالغيبيّات والسحر لاتّخاذ قرار صائب، ما يدلّ على خطورة القرار الذي ستتّخذه فيما عجز الزوج عن فعل ذلك ،كما يوحي بأنه كلما سيطرت المادّة تجنح الذات إلى الحلم والخيال والأسطورة للهروب من الواقع .

وكلّ هذا يكشف عن التمايز الطبقي في المجتمعات الغربيّة التي تدّعي الديمقراطية والحريّة والمساواة، ما يدلّ على ازدواجية الرؤية ويكشف عن الوجه الخفيّ والمظلم لمدينة النور والسحر والجمال، وأنّ المجتمعات الغربية لا تملك هامشا للتعايش الحقيقي ضمن مساحة واحدة، و طالما ظلّت تنادي بالقيّم الإنسانيّة والعدل والمساواة، ولكن في حقيقة الأمر هيّ رفضها لعنصر الاختلاف ونبذها له.

**ثالثا –الهامش الطبقي والاجتماعي:**

إنّ المهمّش اجتماعيّا ليس بإمكانه الاندماج في المجتمع، وبالتالي لا يكون خاضعا ولا متقيّدا بقوانينه، ونتيجة أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية، وكذا ظروف الحرب؛ الإسرائيلية العربية، والطائفيّة في لبنان التي أفرزت العديد من المظاهر السلبيّة، كان أبرزها التفاوت الطبقي بين الأفراد وطبقات

[1]– غادة السمان: القمر المربّع ، ص 126.

المجتمع، ظهرت فروقات اجتماعيّة على كل المستويات، وكشف الوضع عن الهامش الاجتماعي كنسق ثقافي تكرّر وجوده في قصص غادة السمّان، وتجلّى أكثر في بعض القصص، وكان العمود الذي بُنيّت عليه، وجسّد المكان و الشخصيات الوضع بوضوح في المجتمع اللبناني وبخاصّة طبقة الخدم التي تعيش حالة من العوز والفقر، زيّادة على عنصر التفرقة والنبذ والتهميش، والمعاملة السيّئة من طرف السادة .

لقد تواتر هذا النسق خاصة في قصة "جريمة شرف" من مجموعة رحيل المرافئ القديمة فبطل القصة " أبو علي "وهو من الطبقة الفقيرة تدفعه ظروف الحرب والحاجة لترك بيته في الجنوب والرحيل صوب بيروت للعمل في أحد بيوت الأغنياء، حيث يقف هناك على كمّ من الفروقات يلمسها بمجرد وصوله إلى القصر" ها هي الستّ فيردالونا في الفراش المبطّن بالمخمل، المغطّى بالساتان الوردي ... الجدران أيضا وردية ... والسقف ينسدل منه الساتان بصورة خيمة ... خيمة من الساتان ... (ماذا يعرفون عن الخيّام؟... كنّا ننصب الخيمة وسط الحقل، وننتشر فيها أنا وأولادي السبعة نقطف التبغ ... مرّة عدت إلى الخيمة لأحضر لهم بعض الماء... ابني عليّ كان قد تمدّد ليستريح قليلا، وبين الفراش الممدود على الأرض وقماشه الخيمة كانت " أم أربعة وأربعين ضخمة ...أمسكت بها بين أصابعي وفركتها..."[1].

بُنيّ المقطع على الثنائيات الضديّة (الغنى /الفقر )،(السيد /الخادم)،(القصر /الحقل) ،(فيردالونا /أبو علي )، فهذه الثنائيّات تعطي صورة واضحة عن التقاطب بين وضعين مختلفين أو متعاكسين، ونقف في الصورة الأولى على حالة البذخ الذي تعيشه الستّ فيردالونا، حيث تدلّ كلمة "الستّ" على معنى السيدة وتدل بدورها على المركز الاجتماعي الهامّ الذي تحتلّه المرأة كونها من طبقة غنية، كما يحيلنا اسم "فيردالونا " إلى اسم أجنبي متداول عند الطبقة البورجوازيّة التي تغلب عليها الثقافة الغربيّة، وبالمقابل اسم أبو علي يوحي باسم من ثقافة الطبقة الشعبيّة، كما توحي صورة مكان النوم بالغنى والراحة لأن الفراش مبطّن بالمخمل والحرير الوردي، ويُشكّل في الأصل خيمة من الساتان، وهذا يُعدّ مظهرا وسمة من ثقافة الطبقة البرجوازية في سنوات الستّين وهو الديكور الغالب في قصور الأغنياء وبيوتهم .

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص 94.

أمّا الصورة الأخرى فتأتي على النقيض من ذلك حيث تحضر الخيمة ذاتها لكنها بشكل مخالف، وتكون مكانا للمأوى مضروبة أوتادها في الأرض وفي العرّاء، وليست وسيلة للزينة بقدر ما هيّ بمكان لإقامة العديد من الأفراد في العراء معرضين لأخطار الطبيعيّة، و المتأمل في هاتين الصورتين يقف على التناقض الحقيقي في المستوى المعيشي بين الطبقة الغنيّة والطبقة الفقيرة، ويظهر الفارق في الوسيلة ذاتها وهي "الخيمة" التي تكون في الصورة الأولى وسيلة للزينة ودليل رفاهية، وفي الصورة الأخرى من ضروريات الحياة والعيش تضمّ بين جنباتها العديد من الأفراد.

تعكس هذه المفارقة صورة عن الوضع الذي كان يسود المجتمع اللبناني في فترة الحرب وتعكس بوضوح التفاوت الاجتماعي، حيث نقف من خلال هذا على هامشيّة الطبقة الفقيرة التي دفعتها ظروف الحياة البائسة للعمل كخدم عند الطبقات الغنيّة.

إنّ هذه الوضعية خلقت شرخا بين الطبقتين تولّد عنه كره مقيت، يظهر في تصرّف الخادم أبو علي تجاه السيدة "فيردالونا" ليتولّد نوع من الكره والحقد نتيجة الممارسات التعسفيّة اللاإنسانية اتّجاه الطبقة المهمّشة، تعكسها نظرة الخادم للسيدة بنوع من الحقارة ، حين يُشبهها بحشرة "ها هيّ أم أربع وأربعين سنة" مادام فيردالونا ممدّدة أمامي في الفراش، وشاربي يرتجف أمامها ولا أجرؤ على أن أمدّ يدي فأفركها ،بعضا من اللحم المعجون بالدم والشعر الاصطناعي والرموش المستعارة وأنتهي من أوامرها"[1]، ويوحي المقطع برغبة الشخصية في القضاء على الطرف الآخر، لأنّه يهينه ويحتقره وينتقص من فحولته ويجعله عاجزا متقبلا لإهانة السيدة وأوامرها ،وهذا ما يخفي وراءه الكره الناتج بين الاثنين من باب أنّ للأول حقّ في ما يملكه الثاني باعتبارهما ينتميّان للوطن نفسه ولا فرق بينهما وتكشف الكاتبة عن تباين المستوى المعيشي من خلال عرض بعض من عادات الطبقة الغنيّة وممارساتها، من خلال تربيّة الحيوانات الأليفة والاعتناء بها وتفضيلها، وخاصة الكلاب كمظهر من مظاهر الغنى والوجاهة في مجتمع يعيش معظم سكانه تحت خطّ العوز .

وتكشف الكاتبة عن المفارقة التي يعيشها الشعب اللبناني في صورة مصغّرة على أرضية المستشفى بين ابنة أبو عليّ " خضراء "التي أصابتها رصاصة ، ومرض كلب السيّدة فيردالونا في المستشفى ،

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص 94.

فتقول الساردة على لسان أبي علي: " بين ذراعي احتضنت ابنتي هكذا. كنّا نقطف التبغ ... وكان الليل منعشا والسماء تضيء كأول فجر بعد الطوفان ... حدث الأمر بسرعة ...أضواء كشّافة ورصاص، زخّات رصاص ثم انطفأ كلّ شيء إلّا صراخ ابنتي خضراء... ركضت إليها، كانت تنزف مثل طائر نادر صرعه الصيّادون للتوّ...لم يأت أحد لمساعدتي حينما دخلت إلى المستشفى الحكومي وطفلتي خضراء تنزف بين ذراعي ... مرّ بنا الطبيب ورآها تنزف عبر ثيّابها الممزّقة الفقيرة وتركنا ننتظر، وحينما حاولت الاحتجاج لدى الممرّضة سألتني إن كنت أحمل أجرة المداواة والتطبيب ... ومددت خضراء على بلاط المستشفى القذر وركضت كالمجنون في ردهاتها"[1].

تتجلى مظاهر الحياة البسيطة لهذه الطبقة في حياتها وممارساتها اليومية زيادة على أنها عرضة لمخاطر الغارات الإسرائيلية، وأنها الطبقة المستهدفة بحكم تواجدها في الجنوب اللبناني؛ منطقة التوتّر والحرب، فأبو علي وأسرته يعملون ليل نهار لأجل لقمة العيش، في حين الطرف الآخر يصرف ثروته على الكماليات ويظهر التمايز أكثر في المعاملة اللاّإنسانية التي تعرضت لها الطفلة، ويظهر الوصف حجم الإهمال لها في المستشفى ورميها على البلاط بلا رحمة، وهي في حالة خطيرة ويكشف عن لا إنسانية أطباء يُدعون ملائكة الرحمة ! فهم الآخرون طوتهم الطبقيّة التي يعيشون تحت رحمتها باعتبار المستشفى أحد ملكيات الخواصّ ،أو مسؤوليه من النظام .

و نجد الاهتمام البالغ من لدُن المؤسسة ذاتها وطاقمها الطبي بحيوان السيدة "فيردالونا "الغنيّة " بوعلي يقف مذهولا محزونا، يتأمل الممرضة تمسك "ببّوش" بعناية ، والطبيب يتحسّسه وينصت لدقات قلبه ويفتح فمه ويتأمل لسانه وأسنانه ثم يقول بصوت جادّ وخطير ... أعصاب ببّوش متعبة وهنالك خوف من إصابته بانهيّار عصبي ... الأمر خطير ويجب أن أبلّغ المدام لأن أعصابه بحاجة إلى المعالجة"[2].

تُبدي الشخصية حيرتها وذهولها أمام المشهد ذاته، فالمريض حيوان يحظى بالعناية الفائقة ويعامَلُ معاملة الإنسان في المحافظة عليه وعلى شعوره، وكأنّه إنسان عاقل يدرك الأمور ويحسّ بها، وترهقه المتاعب فتنهار أعصابه، فتنقلب الموازين ليأخذ الحيوان مكان الإنسان في الرعاية والاهتمام، ويبيّن

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص ص97 –100.

[2]– المصدر نفسه، ص 100.

المقطع حالة الفوارق الاجتماعية بين الأفراد في المجتمع اللبناني والقهر والتهميش، و كما يكشف عن ظواهر نتجت في المجتمع اللبناني في فترة اغتنت فيها بعض الأسر نتيجة الحرب، وتأثرّت هذه الطبقة بالثقافة الغربية، وبالمقابل تمّ تهميش الفقراء ومعاملتهم بازدراء، و كلّ هذه الممارسات تضمر جميعها ما تخلّفه الأنظمة الرأسمالية من تمجيد للمادّة وتغريب للقيّم ولإنسان .

كما يعطي المقطع صورة عن النفاق الاجتماعي ، و يبيّن أن الطبقة الفقيرة هي التي تعاني من الحرب وتواجه ذلك في حين تعيش الطبقة الغنية في مأمن عن ذلك الوضع وتخصّ اهتماماتها بالكماليات.

و يتكرر نسق التهميش ويظهر في المعاملة الاجتماعية حين يتمّ الفصل بين أمكنة الأغنياء و الفقراء " الكلاب وأصحابها فقط يدخلون من هنا. الخدم من الناحية الأخرى... كان البشر في هذا الملعب ينقسمون إلى قسمين متواجهين...الكلاب وأهلها من جهة، والحاشية من جهة أخرى وبينهما أرض الملعب... وكانت كلّ من الفئتين ترمق الأخرى بنظرات أقلّ ما فيها يدلّ على العجز عن التفاهم رغم أنّه من المفروض أنّهم جميعا يعرفون لغة واحدة مشتركة على الأقل"[1].

يقدّم المقطع صورة واضحة عن الوضع في المجتمع اللبناني، أين تم الفصل بين الطبقتين على حسب مكانتهم الاجتماعيّة، وهذا يوضح الفروق بينهما مما يولّد بينهما حساسيّة وكرها يخلق اختلافا وحواجز بينهما رغم الانتماء الواحد واللغة المشتركة التي تسهل عملية التواصل، إلا أنّ هناك تباعد تخلقه الفوارق بينهما، فينتج طبقتين مختلفتين تعتلي الطبقة الغنية الصدارة لما تلقاه من احترام وتبجيل، في حين يتم تهميش الطبقة الأخرى من خلال المعاملة والممارسة رغم انتمائهم إلى مجتمع واحد، فنتج ذلك الكره والحقد بينهما ما يوحي بطبقية المجتمع اللبناني .

ثمّ تطرح غادة السمّان قضية أخرى ظهرت نتيجة الحرب الإسرائيلية في شرائح المجتمع اللبناني، ونلمس أثرها السلبي خاصة على منطقة الجنوب الذي يسكنه الشيعة، و الشتات الفلسطيني المهجّر من بلاده فتقول: " وبينما أحدهم يعلن على الميكروفون اسم ملك جمال الكلاب سمع الجميع دويّا هائلا إذ مرت طائرة فوق الملعب وغطّى صوت محرّكها على كلّ صوت آخر ( تُراها قادمة للتوّ من

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص– ص 108-109.

عيترون بعد أن أحرقت كلّ ما فيها؟ وأولادي؟ وأشجاري)... ومرت الطائرة وأعلنت أسماء الكلاب الفائزة وتمّ تبادل القبلات بينهما وبين أصحابها ولجان التحكيم ومنحت الكلاب المدلّلة الكؤوس الذهبية والميداليّات، كلّ ذلك ومئات من أمثال "بوعلي "واقفون مشدوهين يتأملون ما يدور بذهول" [1].

تظهر صورة ساخرة عن الوضع حينما تجمع بين المأساة والملهاة في مجتمع يعيش الظروف ذاتها، ففي الوقت الذي يقصف فيه الطيران الإسرائيلي اللبنانيين في الجنوب ومعاقل الفلسطينيين نجد شريحة أخرى من اللبنانيين، والتي غالبا ما تكون من الأغنياء وخاصة المسيحيين تنعم بالراحة، وتقيم مسابقات لِمَلك جمال الكلاب، كناية عن التقليد والتبعية للغرب لإحساسه بالنقص "وفريسة استلاب هوّيّاتي لبعد ثقافي تغريبي عبر تبني قيّم الآخر و أنطولوجيا وجوده ، وفق علاقة العبد والسيد، وما خلفه مخيال العبودية من محاولة تقليد حياة الأسياد واستنساخ ظاهرها، الأمر الذي جعلها تعيش وضعا استيهاما بعيدا عن الواقع الفعلي وشروطه التاريخية "[2]، فتسعى لإقامة مهرجانات تتوج فيها الحيوانات بميداليات ذهبيّة في الوقت الذي تعاني الطبقة الفقيرة من الحاجة والعوز، والتعرض لضغوطات الحرب من تشريد الأهل، وهلاك الزرع .

في الوقت الذي تنعم فيه الطبقة البورجوازيّة بالحياة الناعمة ، وتعيش حالة من الترف والبذخ وهذا الفارق يضمر هامشية الطبقة الفقيرة بصفة خاصّة ولامبالاة الطبقة البرجوازية بالوضع في الجنوب، و يعكس هدف السلطة وطبقة الأغنياء التي تتاجر في السلاح من تجميل الوضع في نظر العالم على أن لا شيء يحدث في لبنان، ولا يهمّها من الحرب إلاّ ما يعود عليها بالمنفعة وعدم الاهتمام ، ومعنى هذا المشاركة بطريقة ما في هذه المأساة، وفي النهاية فالطبقة المغتنية من الحرب بشتى الطرق؛ هيّ طبقة الأغنياء بارونات الأسلحة.

وفي مقطع مشابه تصور القاصّة مختلف الظواهر التي انتشرت في فترة الحرب اللبنانية، ومنها ما يظهر من ابتزاز الطبقة الغنيّة للطبقة الفقيرة نتيجة ظروف الحرب التي جعلت الجمعيات الخيرية تتولّى جانب رعاية الأطفال، والنساء، والفقراء عامة، وتتكفل بمشاغلهم واحتياجاتهم ." أوه ...طبعا طبعا..

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص109.

[2]–مجموعة من الأكاديميين: العين الثالثة (تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي)، ص 72 .

خبراء من أوروبا لرفع مستوى هذه الحفلات ...ثم أننا نقوم بهذه الحفلات من أجل الأعمال الخيريّة والفقراء ... إننا نضحي من أجلهم ...(منذ جئت إلى بيت هذه المرأة وأنا لا أسمعها تتحدّث إلّا عن الأعمال الخيرية. "[1]

وتظهر حجم المساعدات المقدّمة من طرف المجتمع الدولي للبنان الجريح ومواطنيه، والاعتناء بهم وبانشغالاتهم من خلال تفويض جماعات معيّنة موالية تتولى شؤونهم والقيّام بهذه المهمة، فهي في ظاهرها اهتمام ورعاية، لكن مضمرها استغلال لهذه الطبقة، لتخفي بشاعة الحرب والظهور بمظهر إنساني، وبقدر حجم المساعدة يكون فعل الإسكات فعّالا، وفي الوقت الذي تزوّد به إسرائيل بمختلف الأسلحة، تغرق المجتمع اللبناني في الحفلات لإلهاء الشعب عن قضاياه المصيرية، وعن القضية الفلسطينية بالأخصّ .

وتسند مهمة القيام بهذا العمل للجماعة الموالّية التي تأخذ هذه الأموال وتدسّها عنوة في حساباتها البنكيّة "تشتري الثيّاب وتتمايل بها في الحفلات وتقول إن ذلك لأجل الحفلات الخيرية... تسيل الويسكي في حديقة القصر أنهارا ويتهاوى السكارى فوق حشائش الممرات وزهورها، ثم يصدح الخطباء من الميكروفون وأسمعهم يقولون أشياء كثيرة لا أفهمها ويتردد اسم الأعمال الخيرية كثيرا... ويتردد اسم الفقراء... ونحن الفقراء نجهل حتى أنهم يتاجرون بجوعنا لتخمتهم )...هذه الحفلة الخيرية العاشرة التي نقوم بها هذا العام لصالح الفقراء ...وكان آخرها حفل عرض أزياء وحفلة عشاء راقصة و "كوتيون" ويانصيب ...تعب وإرهاق من أجل الفقراء "[2].

هي لوحة فسيفسائية جمعت عديد المتناقضات، ظهرت من تبئير الشخصية للأحداث وتكشف شخصية الخادم عن التصرف اللامسؤول للمرأة " فيردالونا " ومثيلاتها من المجتمع المخملي، وهي تترأس الجمعيّة الخيريّة، وتتحصّل على الأموال لأجل منحها للفقراء، لكنها تقوم بإنفاقها على المظاهر والحفلات، وموائد العشاء والقمار وغيرها من مظاهر اللهو، ويتكرّر الفعل عشرات المرات في السنة

[1]–غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص–ص 102–103.

[2]– المصدر نفسه، ص 103.

الواحدة ما يتطلب ميزانيّة ماليّة تسدّ حاجات الفقراء وكل ذلك باسم الفقراء ولرعاية الفقراء و تشجيع الثقافة الهامشيّة على حساب القضايا الجوهرية.

فالمظهر يناقض حالة الحرب التي تعيشها لبنان، فالأغنياء يتاجرون بأحلام الفقراء، وهم ليسوا إلّا واجهة فقط، ما يكشف عن حقيقة هذه الطبقة من الرياء والفساد المنتشر من مسؤولين تحت أغطية تعدّدت مسمياتها، لأجل التغطيّة على الممارسة الشنيعة التي تقوم بها إسرائيل في الجنوب، وتشاركها الدول الداعمة لها التي تتبرع بالأموال لإقامة الحفلات، لصرف النظر عن القضيّة الفلسطينيّة بتواطؤ كذلك من الدول، للمحافظة على مصالحهم الخاصة وبتشجيع من النظام الذي يرغب في ذلك.

تبقى المقاطع السرديّة تتوالى كاشفة عن سيّاق الوضع الاجتماعي في لبنان الذي يصل حدّ العداوة والفرقة، ويكشف عن صراع طبقيّ طائفيّ "مالنا ولهم ؟...المهم أننا بخير "[1]، فالمقطع السرديّ بما ورد فيه من ضمائر "نحن" و "هم " تدل على الفجوة الموجودة بين الفريقين، بين المركز الذي يعيش بعيدا عن أحداث الحرب، في حين يواجه الفقراء مصيرهم في الجنوب ضد الاحتلال ."والأرض هناك تحترق ..والرجال يموتون ...والرجال هنا يرقصون ...والكلاب هنا تستحمّ وتتزيّن وتتأنّق...وتُقام الحفلات على شرفها "[2]

فهذه المقاطع جميعها تكشف عن الفساد السياسي الذي رافق تلك الفترة حيث تقام الحفلات والمهرجانات لتشد إليها الأنظار، ولتغطي عن الأوضاع المأساوية في الجنوب، فالمجتمع اللبناني منقسم إلى طبقة تعيش على حالة تأهب واستنفار في الجنوب، في حين تعيش طبقة الأغنيّاء حياتها الخاصّة وتمارس أنشطتها الترفيهيّة.

و ظلّت الطبقات المهمشة في الجنوب تعاني الحرب وتعيش حالة من الخوف والرعب لما يقوم به اليهود من ممارسات شنيعة اتجاه الفلسطينيّين واللبنانيّين على السواء في عديد من المدن الجنوبية كعيترون،

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص107.

[2]–المصدر نفسه، ص 108.

وعيتا شعب، وقانا وصبرا وشاتيلا و...التي كانت دائما محل قصف متواصل أدت إلى هجرة سكانها نحو مدن شمالية جراء الفقر .

لم تكن الحرب الإسرائيلية على الجنوب اللبناني إلاّ وبالا على الأهالي، الذين فروا فرادى وجماعات نساء ورجالا نحو المدن الآمنة، من جهة طلبا للأمن ومن جهة أخرى لتحسين الوضع، والبحث عن العمل ولم يقتصر التهميش على الرجل فقط، بل حتى المرأة نالها من ذلك جانبا، وتحولت إلى خادمة في بيوت السّادة والوجهاء، وتُمارس ضدّها كلُّ أنواع العنصرية، وهذا ما يتضح في قول الخادمة تفاحة :"إنها من قرية عيتا الشعب في الجنوب على الحدود الملاصقة لإسرائيل، وأنّها تسترق السمع في مذياع غرفتي فيما هيّ ترتّبها لأنّها تخاف من اليهود على أهلها هناك وتريد الاطمئنان على أخبارهم وأنّها سمعت اليوم أنّ هجوما وقع وقتلى كثيرين سقطوا... أمسكت بالجريدة لأقرأ لها الخبر...ضبطتني خالتي في ذلك الوضع الحميمي مع الخادمة. قالت لي إنّه لا يجوز رفع الكلفة مع تلك الطبقة من البشر "[1].

تعطي الكاتبة مثالا عن المرأة "تفاحة " خادمة في أحد بيوت الأغنياء مما دفعها لمحاولة معرفة أخبار القرية من استراق السمع خفية من غرفة السيّدة، وهذا التصرف ذاته كناية عن حاجز الخوف والفاصل الذي يمنعها من ممارسة السمع علانية، كما يدلّ على الفارق الطبقي والمنزلة الدنيا التي تجعل الخادمة في موضع أدنى تمارس فعلا في الخفاء تخشاه في العلن .

وتدل الجملة "لا يجوز رفع الكلفة مع تلك الطبقة من البشر" على الفارق الموجود بين المرأتين والذي صنعته ظروف المعيشة ،وتحوّل مع الوقت إلى حاجز لا يجوز تخطّيه، ورفع الكلفة ويوحي اسم الإشارة "تلك " بالبعد و تلك الطبقة من البشر على نوع من التحقير والازدراء ويخلق ثنائية ( السيد /الخادم ).

تحاول الكاتبة كسر النسق وتجاوز الحدود الفاصلة بين السيّدة والخادمة ،وخلق جوّ من التآلف والأخوة بينهما، فتلقى البطلة صدّا عنيفا من الخالة التي ترفض تجاوز النسق الذي يجعل الخدم في مرتبة دونيّة و تُبقي على الحواجز الموجودة بينهما .

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص 54.

تعيش الطبقة الغنيّة في مستوى معيشيّ عال، و تخلق لنفسها عادات تفرضها في السياق الاجتماعي وتصبح من اللوائح التي يُمنع المساس بها وتصبح مميّزة لها، حتّى في المراسيم الجنائزيّة وتدوين أخبار الوفيّات في الجرائد " تلحق بي خالتي وهي تحمل صحف اليوم وهيّ تقول لي غاضبة : انظري كلّ الصحف نشرت عن ( أربعين ) أمّك في إطار أسود خاص إلّا جريدة( ها هاهاها ) نشرت الخبر في عمود الوفيات العادي الذي يحمل أخبار موت كلّ الناس. عيب يجب أن تعاتبيهم "[1]، تخصّص الجرائد ركنا خاصا بوفيات الطبقة البورجوازيّة في صدر الصفحات لأهمية الحدث ونظرا لمكانة هؤلاء الأشخاص في المجتمع، في حين يكون خبر وفاة الفقراء في ركن عادي أو هامشي، فكلّ الناس في كفّة وهذه الطبقة في كفّة مغايرة، و الخروج عن هذه العادة بمثابة الممنوع، و الشاذّ عن القاعدة وتجاوز للعادات السائدة، ويخضع فاعلها للردع والمعاقبة وذلك كلّه يدخل ضمن الطبقيّة في المجتمع.

يظهر نسق الهامش نتيجة الفساد السياسي أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، أين تمركز أصحاب النفوذ السياسي وكوّنوا ثروة مالية كبيرة نتيجة تموقعهم واستفادتهم من مراتبهم التي اعتلوها بحجة الدفاع عن مصالح الطبقة الفقيرة، و كانت سبيلا للاغتناء عن طريق شعارات تخدم مصالحهم الخاصّة بعيدا عن هموم الشعب " وحدّثني طويلا عن اليساريّة والفقر والشعب الجائع المهزوم وضرورة تقديم تنازلات حتى من حرياتنا لأجل تأمين اللّقمة للجميع. وبعد لحظات جاء الجارسون وقالله : الطعام جاهز كالعادة... وفوجئت بربطة طعام كبيرة وملفوفة بالورق الفضّي تنتقل من يد الجارسون إلى (الرفيق) الذي قال لي بكلّ بساطة شارحا: هذا الطعام لكلبتي . فأنا أعزب كما تعلمين وليس هناك من يطهو لي وهي تحب طبخ مطعم هذا الفندق ... ومضى قبل أن أصرخ به : أنت جثة محشوة بشريط تسجيل وشعارات"[2].

هي إذن شعارات يتغنّى بها المسئولون بحجّة دفاعهم عن الضعفاء والمهمّشين، هذا ظاهريّا في حين يكون الهدف الأساسي هو الحصول على الثروة لأجل حياة رغيدة، يعكسها ما تقوم به هذه الشخصية برتبة (الرفيق) حيث تدل اللفظة على المرتبة القيادية التي يتقلّدها هذا المسؤول الاشتراكي الديمقراطي

[1]– غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة ، ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص 78.

كشعار له، للمطالبة بحقوق الطبقة الكادحة في المساواة والعدل والثورة على الفقر والأوضاع السيئة والدعوة للمساواة والقضاء على الفروق الاجتماعية بين أبناء الوطن الواحد .

لتبيّن الشخصية زيف شعارات الفريق ؛ وهذا ما تكشف عنه الجملة "أنت جثة محشوة بشريط تسجيل وشعارات"، فيصبح هذا المسؤول في نظرها كأيّ رجل سياسي يردّد الشعارات للدعاية لا أكثر، في حين يغيب الجانب الفعلي والعمل الجادّ وهيّ صفة طاغيّة في الحملات السياسية المروّجة لتمرير أفكار حزب معين تنتهي صلاحيّتها بعد الوصول إلى المنصب، وهو كما جاء في الوصف عبارة عن "جثة "للدلالة على سلبيّة هذه الشخصيّة الحزبيّة، وعدم فاعليّتها في تغيير الأوضاع السياسية، والاجتماعيّة، فالأفكار التي تنادي بها بعيدة جدّا عن طموحات الطبقة التي تمثّلها.

وما تدلّ عليه ممارساته في تبجيل الحيوانات وإطعامها من أفخر المطاعم وأجود الأطعمة، و ما تأكيده على أنّها تحبّ طعام هذا الفندق إلّا دلالة على أنّ الأمر معتاد وليس آنيّا أو ظرفيا، ما يوحي أن هذه الشخصيّة لا تؤمن بما تنادي به من شعارات اشتراكيّة وحقوق الطبقة الكادحة، ولفظة الجثة كناية عن الموت المحقق لنظام الاشتراكيّة في الدول العربية؛ لأنّها لا تستطيع تطبيق ذلك وتغلب على مسؤوليها النزعة الذاتيّة ، والمصالح الخاصّة بما يوحي بالفشل الذريع في تطبيق هذا النظام ، وأنّه مجرد ترديد للشعارات الرنّانة الجوفاء بعيدا عن الفعل الحقيقي، وهذا يضمر دائما نسق الهامش الذي افرزه الفساد السياسي الذي عانت منه لبنان ، وأعطى في النهاية طبقة المغتنين من الحرب ، والنزعات الطائفية على حساب الطبقات الفقيرة الكادحة .

ولأن تعرضت الدول العربية لمظاهر الاستعمار المختلفة وعديد الهزّات والثورات، وعاشت تحت ظلّ وصايات متعدّدة، فقد ترك كُلّ ذلك أثره مع الوقت، وخلّف نظاما إقطاعيا ، وملكيّا وورّث المجتمع مظاهر طبقيّة تنوعت بتنوع الدوّل .

وَرَدَ في قصة "المدلّلون" من مجموعة عيناك قدري مقاطع تشير إلى العلاقة بين مالك الأرض والفلاحين، علاقة الغالب مع المغلوب علاقة بطلة القصة وأسرتها مع الفلاحين خُدّام الأرض ورغبة البطلة في ممارسة العنف ضدّ العمال وجلدهم كما فعلت والدتها من قبل سنين طويلة قبل وفاتها " جائع هذا السوط القابع في قعر الدرج منذ عدة أعوام ، الدم، عطش الأفاعي في رأسه إلى رائحة الدم،

يدها المتشنجة تتحسّسه بعد أن أطفأت نور غرفتها وتأهبت لمغادرتها .. تحنّ إلى أن تروي ظمأه.. أن تلسع ظهرا معروقا أسمر.. السوط هديّة أمّها ، متى تعود أيام نشوته فيتلوّى مخمورا بالدم الحارّ"[1].ترمز كلمة سوط لمعنى التعذيب والعقاب والجلد الذي يمارس ضدّ العبيد من سالف العصور، وقد اقترنت بصفة الجوع ممّا يوحي بشراهة الفعل في عودته لممارسة الفعل ذاته، بعد عدّة أعوام من الخرس، فقد مارس فعله بجبروت في فترة سابقة، وتتوارث ممارسة التعذيب للفلاحين من الأمّ لابنتها، و وصفته الكاتبة بالأفعى لوقع ضرباته السامة على ظهور الأجساد المتعبة، والمعرقة من شدة العمل، و يتلوى مخمورا منتشيا متلذذا بهذا الفعل، وهي كناية على أن السوط لا يميّز بين الأجساد التي يجلدها ويتلذّذ بتعنيفها، أجساد العمال والفلاحين الذين يعملون في أراضي الأغنياء مقابل قوت يومهم.

وهذا يضمر في عمقه عنف الطبقة البرجوازيّة المتحكّمة في مصائر الفقراء، حيث يتمّ العقاب الجماعي في حقّهم بدون رحمة مجسّدا الصراع بين طبقة الفلاحين الفقراء والملاك أصحاب الأراضي الزراعيّة في فترة الباشوات والأغوات الذين خلفتهم الحقبة العثمانيّة .

تبقى النظرة الدونية للبطلة التي تنتمي لطبقة الأغنياء والإقطاعيين الذين يملكون الأراضي الواسعة ويجعلون من الفقراء خُدّاما ومزارعين عندهم بأبخس الأثمان، ليخلق ذلك توتّرا وكرها بين الطبقتين. " يا إلهي ! دع المساء البربري يغرق الوادي ويلعق عرق التافهين عن الدروب، كي يجيء لؤيّ من قصر أبيه ، ويجلس أمامي بوجهه الهشّ القاسي، نتحدّث عن اللوحات والعقد النفسيّة والكتب... نفلسف الأشياء ، نتلذّذ في حوارنا الأرستقراطي لأنّ الفلاحين البلهاء في الوادي لا يفهمون شيئا من حديثنا"[2].

تصور الكاتبة بطلتها متكبرة متجبرة تشبّعت بصفات الطبقة البرجوازيّة من تعنّت وعنجهيّة، وتُبيّن نظرة الاحتقار للطرف المهمّش والرغبة في القضاء عليه، في مقارنتها بين صفات الأنا في حديثه وممارساته، وبين الآخر الدوني و تنكشف المعاني وتتّضح من الدوالّ (عرق التافهين ، البلهاء ، لا يفهمون )، وفيه تحقير للآخر والرغبة في إلغائه ، في مقابل الإعلاء من قيمة الأنا (نتحدث عن اللوحات ، العقد النفسيّة ، الكتب ، نفلسف الأشياء ، الأرستقراطي )، وكلها ألفاظ توحي

[1]– غادة السمّان: عيناك قدري ، ص110.

[2]– المصدر نفسه، ص 110.

بالتحقير للطرف المغيّب أصلا الدوني الذي لا يفقه شيئا من الحياة ، في حين تعلي من شأن الأنا ليكون مركزا يتّصف بالدراية والتعلّم، بل التفكير العميق الذي يُنبئ عن التميّز أكثر من الناحيّة الفكريّة والماديّة، هيّ إذن علاقة صراع بين الأنا والآخر، بين السيد الغني والفلاح الفقير ، وهذا ما يضمر وجود ،أو سيّادة فترة ملكيّة في المجتمع العربي سيطرت فيه البرجوازيّة على الأراضي، وسخّرت الفقراء لخدمتها مثل العبيد، و تقدّم القاصة إشارات لتغيّر الوضع وبداية زوال الملكيّة والتخلّص منها في قولها " سمات الغروب الدافئة تهبّ على وجهها، منظره من الشرفة رائع . أبي مسترخ على مقعده كأن شيئا لن يحدث الليلة.. كيف سمح لهم بالاحتفال أمام دارنا الكبيرة؟ ألا يفهم أنه احتفال بتجريدي من التاج الذي أورثَتْني إياه أمي؟ "[1].

تتساءل الشخصيّة عن سماح والدها للفلاحين بإقامة الحفلات والرقص أمام البيت الكبير، كيف سمح؟ التي تحضر على شدة الاستنكار و الرفض لأن ذلك يمهّد لزوال الحواجز الاجتماعية والذي بدوره يجرّدها من تاج الملك، وهذا ما يعكس بداية نهاية فترة الإقطاع وما الاحتفال أمام القصر إلّا دليل على ذوبان الفوارق بين السّيّد والعبد، وهذا ما يؤكده المقطع : "كيف انتزعوا هذه الحقول منّي؟ هذه الأشواك والأطفال والأشجار والنساء والأحجار إلى عهد قريب لي أنا وحدي "[2].

يملك الإقطاعي كل شيء في هذه الأراضي حتى ساكنيها ، " الأشواك ، الأشجار ، الأطفال، النساء ، الأحجار"، لكنّها بعد ذلك توزّعت هذه الملكية وأصبحت ملكا للفلاحين مع تغير الأنظمة وظهور نظام اقتصادي عالمي جديد، وتغيّرت معه التصرفات والطباع واكتسب الناس صفات جديدة مع الوضع الجديد فـ" الفلاحون الذين يمرّون بها يحيّونها ببراءة تزيد في غيظها . كانت تحبّهم يوم كانت تعتبرهم عبيدا لها. يوم كانوا بعضا من حجارة شطرنجها وحليّها وأدواتها .. خادمها القديم لم يشعر بها حينما وقفت بالقرب منه ترقبه بينما هو يهوي بفأسه على الأرض التي أضحت أرضه "[3].

---

[1]- غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص-ص 112-113.

[2]- المصدر نفسه، ص 113.

[3]- المصدر نفسه، ص 114.

تفرض الثقافة نوعا من العلاقة بين الخادم والسيّد وتكون من النواميس والقوانين التي يحرّم المساس بها وتعدّي حدودها، غير أنّها تغيّرت مع الوقت وتغيّر الظروف وزالت هذه الحواجز، بعدما عادت الأرض إلى أصحابها، وهذا ما يضمر زوال الإقطاعيّة وظهور الاشتراكيّة في المجتمع العربي في سنوات الستّين من القرن الماضي ،ويتجلّى الأمر أكثر في المقطع الآتي : " الفلاحون يتجمّعون أمام الدار منشدين وقد أشعلوا المشاعل والفوانيس المتوهّجة .. الفلاحون يرقصون ( الدبكة) في حلقات.. الفلاحات ينشدن ويدرن كجنيّات الصيف.. يضئن كعياسيب المروج، الأطفال يهللّون .. رائحة التراب عجيبة كأنّ ذراتّه تخفق وتضطرب وتسجد"[1]،فيقيم الفلاحون احتفالات بالنصر وزوال الطبقية في المجتمع اللبناني، من خلال المشاعل و الفوانيس، ممّا يدل على مظاهر الحياة في تلك الفترة، زيادة على مظهر الرقص على وقع الدبكة، وهي أحد مميزات الفنّ اللبناني، وكلها تشكلّ مجتمعةً صورة من الرفض أمام قصور الأغنياء والفرح بعودة الأرض لأصحابها . كما يكشف المقطع ويبيّن طبقتين؛ الطبقة الراقيّة والأخرى الفقيرة، فالكاتبة تظهر لنا مفاصل الحياة المادية عندهما من أكل وملبسٍ وتقف عند هذه النقطة على التضادّ بين الهويتين.

أضف إلى ذلك فالفروق الطبقيّة تخلق حواجز اجتماعية تمنع استمرار العلاقات الزوجية، لأنها تكشف في لحظة معيّنة عن الفرق في ظروف المعيشة، والعادات والتقاليد، وما يرافقها من سلوكات فيكون ذلك سببا في عدم إتمام هذه الزيجات في أغلب الأحيان، وإن تمت تجد صعوبة في الاستمرار لاختلاف المستوى المعيشي، لأن كل واحد يمتلك ثقافة مغايرة عن ثقافة الآخر، وحينها يحدث تصادم بين الطرفين و استحالة استمرار هذه الزيجات .

خلق التمايز في المستوى الاجتماعي شرخا بين الأفراد، وهذا ما أبانت عنه القاصة غادة في قصة " أفعى جريح "فالبطلة المنتميّة لطبقة فقيرة تدخل في خلاف مع الزوج المنتمي للطبقة الارستقراطية ، ويتمّ تهميش المرأة الفقيرة من خلال المعاملة السيئة من الزوج وتظهر الأنساق المضمرة بداية من العنوان باعتباره مدخلا هاما إلى النص وإسقاطا مباشرا عن مضامينه، فهو البهو الذي يفاجئ القارئ بجماليّاته ويدفعه للولوج دون ريبة إلى النصّ مستمتعا وكاشفا أغواره، ولذلك أولت له الدراسات

[1]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص 118.

والمناهج النقدية المعاصرة حيّزا هامّا، واعتبرته النواة الأولى المنتجة للدلالة، وإن سعت هذه الدراسات جميعها إلى تفكيك هذه التيمة واستقصاء ما خلفها من معنى ودلالة، فإنّه بالمقابل تمّ إغفال ما يدلي به العنوان من إشارات وعلامات ثقافية تحيل إلى ما يضمره النص من أنساق بين ثناياه، وعلى مرجعية الكاتب حين يبوح بمواقفه مع بداية القراءة.

وتدل كلمة أفعى على حيوان اقترن بالمكر والخديعة والخطر، والأفعى حيوان قاتل غير أنه جميل المظهر، وقد التصقت بالأفعى صفة الجريح، ومعنى ذلك أن هذه الأفعى وقع عليها فعل الأذى، وهذا ما توحي به الشخصيّة الرئيسة في القصّة، فهي جريحة لكونها تعاني من القهر والاستلاب الزوجي والتهميش و الخيّانة، والقتل في معناه الرمزي الذي تعرضّت له المرأة وكلّ النساء خلال التاريخ الطويل، وذلك لأن الشخصيّة بدون اسم دال، والكاتبة تحاول من خلال ذلك إسقاط هذه المدلولات ( الخيانة، المكر ، الخداع) على الذكر محاولة منها قلب المفاهيم الموروثة والمتجذّرة في المخيال الشعبي، وهذا ما زكّته الثقافة الأبوية.

وتدعيما لنسق الجبروت الذكوري وهيمنته على الآخر، "وفي قراءة تركيبية للعنوان نجده جاء بصيغة صفة وموصوف ليقف البحث في ذلك على قراءتين؛ تدلّ الأولى منهما على أن الكاتبة استعارت من الخطاب الذكوري إحدى لوازمه ليكون أشدّ بلاغة وهذا ما تقرّه المؤسسة المهيمنة حيث قالت في ذلك أفعى جريح بدل جريحة حتى تكون في مركز قوّة ومساواة مع الآخر الذي احتجز اللغة، ومن جهة ثانية عملت على تهميشه من خلال جعله تابعا للموصوف وهو الأصل في الإعراب"[1].

أما القراءة الثانية "فإنها منحت للأنثى صفة الذكر " جريح" وجرّدتها من الطقوس الأنثويّة الملازمة للجرح من استكانة وضعف وبكاء وألزمته صفات الذكورة من صبر وجلد، وهذا ما ظهر على الشخصيّة في تصرّفاتها الجريئة وحسن تدبيرها، و كلمة أفعى تخفي نسقا مضمرا في اللاّوعي الجمعي والثقافة التي ربطتها بالمرأة، فقد جاءت دلالة الأفعى في الموروث الشعبي والميثولوجيا الدينية مقرونة بالمكر والخداع والخيانة والغواية"[2].

[1] – فاطمة قيدوش: الأنساق الثقافية في قصة أفعى جريح لغادة السمان، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامنراست، مجلد9، ع3، 2020، ص127.

[2] – المرجع نفسه، ص نفسها.

فالنسق المضمر من خلال ما جاء سابقا هو اقتران صورة المرأة بالمكر والخيانة والغواية التي وصفت بهم الأفعى وهذه الصفات قُرِنت بالمرأة على مدى التاريخ، ونجد غادة السمان قد انساقت وراء الخطاب الذكوري حينما عملت على تزكيّة هذه الصورة وبدل الدفاع عن المرأة عملت على الإساءة إليها، وهذا ما يبين تحكم النسق وجبروته، وإن كانت القصّة قد أضمرت عكس ما أوحى به العنوان، حيث قلبت الصورة وكانت حوّاء هي التي خانها آدم ومكر بها، كناية عن النسق الذكوري المهيمن الذي عمل على تهميش المرأة وهذا ما تجلّى في متن القصة.

تشير الكاتبة إلى نسق الفوارق الاجتماعية في أحد المقاطع السرديّة، في قولها مثلا" ضمّها إلى صدرك أكثر يا زوجي الوفي.. ضمّها إليك، حارة مغرية وجسدها ناعم الملمس كأفعى الجحيم وأنا هنا في الركن المعتم زوجتك الباردة التي اعتدت عيونها البلهاء ... واعتاد أصدقاؤك صمتها وسكينتها ... وجلستها الذليلة كقط الموائد"[1]، فيكشف المقطع عن علاقة متوتّرة بين الزوجين، تنتهي بإلغاء الزوجة واستبعادها و خيانتها مع امرأة غنية من نفس الطبقة، وتستعمل القاصّة حرف المناداة "يا " على لسان البطلة للدلالة على وجود فاصل بين الزوجين، وما ألحقه الزوج من أذى لزوجته، أبانت عنه العبارة (في الركن المعتّم) الدالّ على الإقصاء الكُلّي والتهميش ،كما عاشت هذه المرأة في ذلّ مع زوجها ورغم ما يقيمه من حفلات راقصة صاخبة في البيت ،إلا أنّ الصمت رفيقها مستسلمة في ذلك لقدرها الأشبه بقطّ الموائد الذي يرمى له فتات الطعام رغم الخير الكثير كناية عن التحقير ،والمضمر في ذلك التهميش و الإقصاء.

وتتضح هامشية المرأة أكثر من خلال جملة (أنا هنا) في إشارة للفت الانتباه إليها وإثبات وجودها، ليتأكد أكثر في القول :" إني أصرخ بأعلى صوتي .. أوقفوا هذه الجلبة والفوضى أيها الحمقى.. أخرجوا.. خذوا معكم رجلي المزيف، إنّني أكرهكم لست منكم وليس باستطاعتي أن أكون، أنا بلهاء فقيرة أريد أن أعود لطلّابي الصغار"[2]

[1]– غادة السمّان: عيناك قدري، ص 56.

[2]– المصدر نفسه، ص 57.

ففقر فالمرأة وغنى الرجل وسّع من الفارق بينهما وسبّب كثيرا من المشاكل، فحضورها في القصور الفخمة كان نقمة عليها، حيث تُقام الحفلات الماجنة والاختلاط والعلاقات المشبوهة، فترفض هذه السلوكات المناقضة لما عاشته مستنجدة بماضيها الذي تريد العودة إليه، لكنّ المجتمع يسدّ آذانه عن سماعها " إنني أصرخ ، وأصرخ وأكرر ولكن أحدا لم يلتفت إليّ، لم يسمعني أحد ، فأنا خرساء كالصخر.. كالدمية .. حبالي الصوتيّة مهترئة"[1]، فتكرار فعل (أصرخ) دلالة على معاودة الصراخ ، حتى اهترأت حبالها الصوتية، لأنّها لم تلق استجابة، ولم يسمعها أحد، فمن جهة هيّ أنثى عانت من الصمت الطويل في عالم الرجل لا يُسمع لقولها، زيّادة على كونها فقيرة من جهة أخرى إلى أن وصلت إلى حالة الرفض والجملة حبالي الصوتية مهترئة تدل على شدة الصراخ و مواصلة تكراره كناية عن حالة المرأة منذ بدء الخليقة وهامشيتها ودونيتها، فهي غير مسموعة الصوت.

تصرّ الشخصية على لفت الأنظار لوجودها وتحاول إلغاء ما لحقها من إقصاء بتكرار لفظة "أنا هنا"، ما يخفي التهميش الكلي لها كأنثى وتعويضها بأخرى من الطبقة الغنية " وتلك التي التقطتها من أسواق الغرور تلك التي تحمل بركة المايونيز والكافيار.. ليست امرأة .. ولكنها خرساء.. لم يخطر لها أن تستعمل لسانها قطّ إلا في تذوّق الكافيار والمايونيز...وفي ضرب المواعيد على الهاتف وفي إلقاء تحيّة الصباح على أمّها حينما تستيقظ "مام"[2].

فيُستهل المقطع بعبارة (التقطتها من أسواق الغرور ) والالتقاط يكون للشيء الضائع المهمل الصغير الحجم كناية عن التصغير و التهميش الذي يرغب فيه الأنا ثأرا من الآخر الذي يتعالى بفوقيته، وتدلّ الأسواق على موضع البيع والشراء، وهذه المرأة الغنيّة ليست سوى سلعة وبضاعة في المجتمع الراقي الذي يعتمد على مبدأ قيمة الشيء، وكلمة خرساء تدل على عدم اعتراضها، فهي لا تقول ولا تفكر ولا ترفض، مجرد شيء من الأشياء .

لا تستعمل لسانها إلّا لتذوّق المأكولات فهي تنفي عنها قدرة المرأة على أن تكون فاعلة ومؤثرة من خلال أعمالها ومواقفها واثبات ذاتها وتلصق بها الدونيّة كردّ فعل، فهذه المرأة الغنية لا تهتمّ إلاّ

[1]– غادة السمّان: عيناك قدري ، ص 67.

[2]– المصدر نفسه ، ص 59.

بالمظاهر من مأكل ومشرب وملبس، من خلال ما أوردته من وصف للسلوك والعادات الخاصّة بالطبقة البرجوازية ( هاي ، وباي، ومام)فهذه الكلمات من القاموس اللفظي في الحياة اليومية لهذه الطبقة كما تدل كلمتي: ( الكافيار والمايونيز)على أطعمة تُؤخذ في القصور والمطاعم الفخمة، وكل ذلك يحيل إلى ثقافة الطبقة الارستقراطية وما تتميّز به ويظهر التمايز في المستوى المعيشي بينهما .

وتصر الكاتبة على إثبات ذات البطلة بقولها " أنا هنا أيها اللاهون.. ألا تسمعون نحيبي الأخرس وصراخي المكتوم ؟ .. أنا هنا في الركن المظلم أحسّ بكم .. وأراكم .. وأتألم بوحشيّة وجنون .. أنا هنا ألا تسمعون أنا أنثى ألا تشعرون ؟ "[1]، وفي التساؤل بين النفيّ والإثبات تتكرر لفظة "أنا هنا "والتكرار دلالة على تأكيد الحضور والوجود بالنسبة للآخر، ويضمر بالمقابل فعل الإقصاء الذي طالها، بل الأكثر من ذلك الإلغاء التام لها، وهوّ صراع بين الأنا الأنثويّة الجريحة بفعل الإقصاء، والجماعة (هم) ويدلّ هذا في حدّ ذاته على الفجوة الموجودة بين الطرفين، و التهميش لم يكن حديث العهد بقدر ما كان متوارثا جيلا بعد جيل رسّخت حضوره الثقافة و أكّدته الكاتبة بقولها " لم أعد أستطيع السكوت"[2]، فتظهر البطلة رغبتها في رفض ماهي عليه بقولها " لم أَعُدْ" للدلالة على أنه كان من قبل صمت وسكوت و"الصمت هنا معادل رمزي للقهر...ويمثل الصمت عدوا مدججا بأعتى أسلحة القمع ، ويتولى سلطة الترويع والطغيان حتى ليبدو صنوا للموت أو القبر، فدلالة الصمت هنا أقوى من مجرد الهدوء إلى التكميم واللجم القاهر"[3]، و تحوّل مع الوقت إلى خرسٍ كان ظاهره مرضا عضويّا، لكن مجازيّا هو خرس معنوي ناتج عن ذلك التهميش والصمت الذي تعانيه .

وتأكيدا لنسق الطبقية تقول " يا لسوق العبيد، لم يخطر ببالي أنّني كنت رخيصة لديك " "وهذا ما يبين المفارقة بين الأنا المركزي والآخر الهامشي، وهي في الأصل فوارق طبقيّة بين المجتمع الأرستوقراطي والمجتمع الفقير، فتكون بذلك السلطة وسيلة بيد الأول يمارس بها عنجهيّته"[4] في إشارة

[1]– غادة السمّان: عيناك قدري ، ص– ص 57–58.

[2]– المصدر نفسه ، ص25.

[3]–فارس توفيق البيل :الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية دار الأكاديميون للنشر والتوزيع ،عمان ، الأردن ،ط1، 2016.

[4] – فاطمة قيدوش : الأنساق الثقافية في قصة أفعى جريح لغادة السمان، ص128.

إلى المجتمعات الأولى حيث السادة والعبيد وما لحقهم من تمييز عنصري، وفقدان الإنسانية ، وقد أصبح الإنسان مع الوقت عبدا للمادة، فصادر الحريّات وعمل على تهميش الإنسان الذي صار تحت سطوته.

وتظهر الفروق الاجتماعية والتباين من خلال العبارة التالية " أمّا أنا فقد كافحت طويلا منذ مراهقتي لأساعد أبي وطالما ردّدت جنبات مدرسة الأطفال صيّاحي وهتافي وتوجيهاتي ودروسي وضحكاتي .. والأغنيات البريئة التي كنت أعلمهم إيّاها .. لا .. لست أنا الخرساء ... إنّ صوتي حي في حناجر عشرات الأطفال الذين يرددون أغنيّاتي ... حيث غرسته منذ أعوام وتركته هناك لتزيده الأيام صلابة وخلودا"[1]،لقد أثبتت وجودها وذاتها من خلال عملها الذي منحها حريّة كبيرة، ومساحة للقول والفعل معا، غير أنّ الآخر يرى في ذلك خروجا عن النسق والأطر الاجتماعية، فعمل على تهميشها وإبعادها على مملكته باعتبارها ناشزا عن القانون العام، لأنه يعجز عن الدخول معها في حوار عقلي فيرفض محاولاتها في إثبات الذات، والمضمر في ذلك خوف الذكر من أن يعمل ذلك على امتلاكها القوّة فتزحزحه عن مكانته وتتناوب معه على السلطة، بل تعمل على الاستيلاء على المركز في حين تدفعه إلى الهامش.

غير أن المعادلة سرعان ما يتغير طرفاها وتبدأ الأنثى تسترد مكانتها " لقد كشفت لك عن صدري فاضرب بقسوة "[2] ،وفي هذا إيحاء منها على أنها بلغت من الألم منتهاه، فلم تعد قادرة على تحمل المزيد من الألم والإهانات، ولذلك دعت الآخر إلى منازلة أنثوية كشفت فيها عن صدرها ؛ فهو مركز القوة والضعف، مركز الحب والكره، الكشف والحجب، والصدر هو نقطة ضعف المرأة غير أنه في لحظة ردّ الاعتبار يتحول إلى مركز للقوة والمجابهة والمضمر في ذلك هو القدرة على المواجهة والنديّة كناية عن المساواة مع الآخر.

بناء على ما تمّ عرضه من تصرّفات وعادات وتقاليد نقف على نسق الطبقية التي أوجدت فروقا كبيرة بين الإفراد وافرزت ثنائيّة المركز والهامش و حملت المدوّنات صورة عن المجتمع اللبناني في فترة الحرب الطائفية والحرب الإسرائيلية، والتي أفرزت مظاهر سلبية كثيرة، كان من ضمنها التفاوت الاجتماعي

[1]–غادة السمّان : عيناك قدري ، ص60.

[2]–المصدر نفسه ، ص نفسها .

بين الأفراد داخل المجتمع الواحد ، وشكّل ذلك حساسيّة كبيرة، ولّدت الضغائن بين الأخوة ، كما تعرّي الكاتبة جبروت الطبقة الغنية في المجتمع العربي، وتكشف عن تعاليها وممارساتها المتعالية مع الآخر و تهميشها له، مع سعيها الزائد للتزاوج بين السياسة و الثروة الذي أنتج في الأخير فسادا سياسيا ،وتفاوتا طبقيّا في المجتمع .

**رابعا –هامشية المركز ومركزية الهامش:**

تشير سيمون دي بوفوار إلى تأثير المجتمع ودوره في التنشئة، لأنّه هو من يجعل من الأنثى أنثى ويجعل من الذكر ذكرا بفعل ما يفرضه من عادات وتقاليد وممارسات، تصبح مع الوقت بمثابة القوانين التي لا يجب الحياد عنها، و الخروج عنها يُعَدُّ تمردا، ويبدأ تهميش المرأة منذ لحظة ميلادها، في حين يتم الاحتفاء بالذكر، وهذا فعل يؤسّس لذهنيّة سلطويّة تعمل على تنشئة الأنثى وفق مقاييس محدّدة " لأنها تذكّرني بأمجاد غابرة ولّت ومميّزات كنت أرثها لمجرّد أنّني ذكر؟ أم لأنّها توقظ في أعماقي شخصا آخر يقطنني وكنت أظنّ أنّه قد مات في باريس ودفن... تذكّرني بقيمتي كذكر في بلدي وبلدان أخرى حيث تمنحني بعض الإضافات اللحمية مزايا ومكاسب غير قابلة للنقاش؟ إنّها تذكّرني بزمان كنت فيه مدلّلا وكان يكفي أن أبدو حائرا لتهرع الخالات والعمّات لتقديم الحلول وعرض الخدمات! ... حين كانت عجائز أسرتي ينشدن الأغاني الشعبية البذيئة لأعضاء الأطفال الذكور فرحا بهم وفخرا بفحولة الزمن الآتي، أمام عيون بنات الأسرة مكسورات الخاطر"[1].

فيحظى الذكر بميزات في المجتمع العربي لمجرد كونه ذكرا، فتقام له الاحتفالات والولائم، احتفاء بمولده ويكون له مركزا في الأسرة، و الجميع في خدمته ملبيّا لطلباته خادما له، ويشعره ذلك بقيمته وتمركزه، وكثيرا ما تواتر نسق تفحيل الذكر، في حين فقد هذه الميزة وتماثل وتساوى بالأنثى في المجتمع الغربي حيث يرفض التمييز، وهذا ما جسّده سيغموند فرويد* في نظريّاته ويصبح الذكر على الهامش في الغرب الذي يساوي بين الجنسين .

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع ، ص–ص13–14.

* – كثيرا ما وجّهت النظريات النسوية انتقادا كبيرا لما جاء به التحليل النفسي لفرويد، في طروحات قائمة في فحواها على التمييز بين الجنسين ودراسته التي خصّصها لطرحه عن طبيعة الأنثى " لأنّ اهتمامه باكتساب النوع – أي اكتساب خصائص الذكورة

تردّد هذا النسق في كتابات غادة السمان القصصيّة ، فالإحساس بالنقص يتولّد لدى البنت بمجرد اكتشافها لجسدها الأنثوي، مقارنة بالجسد الذكوري فيترسخ هذا النسق في الذاكرة الفرديّة التي تستمدّ شرعيّتها من اللاوعي الجمعي، وتبدأ عقدة الإحساس بالنقص الذي يدفعها إلى التهميش.

يتمّ تهميش الأنثى من خلال الفروق البيولوجية فتعاني من عقدة النقص بفعل التنشئة الاجتماعية " عروس نادرة يا ابني . لها فم يأكل وليس لها فمٌ يحكي. ما قبّل فمها غير أمّها. لا تغادر البيت دونما استئذانك إلّا إلى قبرها. لا تلد إلّا الصبيان خادمة في النهار وجاريّة في الليل . خاتم في أصبعك تديره كما تشاء وتخلعه حين تشاء وإذا فركته قال لك شبّيك لبّيك عبدتك بين يديك " [1].

فترسم الثقافة العربيّة ذات الطابع السلطوي الذكوري صورة خاصّة للمرأة، تكون فيها " رهينة المحبسين؛ محبس السلطة الذكورية مجسدا في نظام الأب، ومحبس البيت المغلق الذي يحبس على المرأة الهواء والنور، وبإمكان الجميع أن يتحرّر من هذا السجن إلاّ الأنثى التي تخرج من سجن أبيها إلى سجن زوجها تحقيقا لفعل الهيمنة .

وبذلك تبقى المرأة داخل الدائرة المسطّرة لها آنفا، وسيلة للمتعة والإنجاب وتسخر طاقتها وقدراتها في القيام بشؤون البيت الذي يعدّه الفلاسفة من الأعمال الوضيعة، لم يوجد لها إلا المرأة تقوم به برضاء كلّي، وتكون رهن الإشارة وفي ذلك كناية عن الطاعة العمياء للرجل في تحقيق رغباته.

بل يصل الأمر إلى تحميلها فوق طاقتها حينما تصبح كائنا عجائبيّا داخل فانوس سحري لتحقيق هذه الرغبات، وتضمر الجملة الثقافية " شبيك لبيك وعبدتك بين يديك " أن المرأة مجرد وسيلة يستعملها الرجل لتحقيق أحلامه ويفعل ذلك بطرق استعلائيّة من خلال الأمر الذي يصدر من فوق إلى تحت وتكون الطاعة من أسفل إلى أعلى، وذلك ما يؤكّد ويبيّن فوقيّة الذكر وتهميش الأنثى، هذه الأخيرة تكون رهن الإشارة ملبيّة ومطيعة لرغبة الذكر في العيش في راحة يستمدّ جوّها من ليالي ألف ليلة وليلة .

---

والأنوثة – أدّى إلى وضع نظريّات عن الميل الجنسي لدى المرأة مبنية على فكرة الافتقاد". يُنظر، سارة جامبل : النسوية وما بعد النسوية ، تر: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2002. ص 347.

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع ، ص8.

فالصورة التي رسمتها المرأة الخاطبة للشاب المغترب (أبدول) هي صورة الأنثى في المجتمع العربي الذي اقترن بمرجعيّاته الثقافيّة، وما رسخته الأنساق من سحر ألف ليلة وليلة، لكن الأمر يكون مخالفا حالما تتغيّر الظروف والشروط وتصبح المرأة في مجتمع باريسي يمنحها فرصة إثبات الذات وهذا ما يضمر أن المرأة تركيبة يشكّلها المجتمع، كما في قول القاصّة: " لو عرفت أن بناتا كنادين يجدنا أزواجا! على الجسر قرب باريس ... شابّة مبدعة في جنونها محلّقة في دراستها كواحدة من المتفوّقات في المعهد العالي الشهير H.E.C، حيث تدرس إدارة الأعمال والتخطيط المالي، لا التدبير المنزلي واللغات بانتظار العريس كصبايا الأسرة في بيروت أيام كنت صبيّا صغيرا، أَرَاهُنَّ حولي يدرسن أشياء خاصّة بعقلهنّ كما تقول أمّي كالأدب الإنكليزي والفرنسي الذي درسته أنا حتى الدكتوراه"[1].

تمتلك الأنثى نفسها وقرارها في تكوين ذاتها وتثبت قدراتها من خلال حريّة الاختيّار ، فنادين تدرس إدارة الأعمال والتخطيط المالي ، وهذا الجانب يخصّ الذكور ، والمجتمع هوّ من يدفعهم إلى هذا الخيار الذي يعتمد على الذكاء ويتطلّب قدرة في التفكير، فالمرأة يشاع عنها الضعف وتجبرها الثقافة على نوع معيّن من المعيشة والدراسة وحسن تدبير الأمور المنزلية ودراسة اللغات التي لا تتطلّب كفاءات كبيرة .

و بالمقابل نجد نادين الغرب تختلف عن نادين الشرق التي تُسطّر حياتها وفق شروط معيّنة يُعتبر الخروج عنها تمرّدا يعكس هامشية المرأة في المجتمع العربي أو الشرقي، في حين تتحوّل إلى مركز عندما تتغيّر الظروف والمعطيات.

تكون شخصية أبدول هامشيّة بداية من دراسته للأدب الفرنسي والإنجليزي الذي يراه يقتصر على الجنس الآخر، وكان من الأحسن والأجدر أن يدرس موادّ تعمل على تكوين شخصيّته المضطربة" يا ابني عبد الرزاق.. المرأة جانحها مكسور وهي لا شيء بلا رجل، قيمتها من قيمته "[2].

يعكس المقطع ضعف المرأة وجناحها المكسور تدلّ أنّها لا تستطيع التحليق خارج الدائرة المرسومة لها سلفا، ولن يكون لها دور إلا بوجود الرجل ، وهذا تهميش لها، في الوقت الذي يعطي المقطع الموالي

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص14.

صورة نقيضة عن المرأة ذاتها حينما تمتلك الحريّة" المرأة جانحها مكسور؟ آه لو ترى انكساري أمام عنفوان نادين وطغيان حضورها الإنساني. تزلّجت على الثلج في ميجيف وأنا أتأملها مثل مهرة عصريّة يتطاير الثلج تحت سنابكها ثمّ جاءت تداعبني: ألم يكن هاملت يتزلّج على مرتفعات الدانمارك وثلوجها؟ قلت لها: أحبّ أن أترك أفكاري تنزلج وحدها على تلال الذكريات أجابت يا هاملت اللبناني الهارب من الفعل إلى الشعر"[1].

يؤكد هذا المقطع مقدرة المرأة على تفجير طاقتها التي تعبّر عن قوّتها الحقيقيّة، وما ممارسة التزلّج على الثلج في أعالي ميجيف إلا دلالة على قوّتها وشجاعتها وتحدّيها، في الوقت الذي تداعب عبد الرزاق ساخرة من عدم قدرته على القيام بالفعل ذاته الذي تراه المنظومة الثقافية فعلا مميّزا للرجل.

لقد هرب من الواقع إلى الأحلام والشعر الذي يدلّ أكثر على الرومانسية، وهذا ما يظهر مركزية المرأة وهامشية الرجل ويبرز أكثر من خلال قول غادة على لسان بطلها " تتعبني صراحتها ونظرتها الثاقبة للأشياء ... إنها نقيضي بمعنى ما. هي تكره الأوهام وتحبّ تسميّة الأشياء بأسمائها ، أنا من رعايا لغة الإيماء والتلميح وأغنية فيروز تعا، ولا تجي – تعالى ولا تأتي"[2]، يظهر عجز الذكر بداية من عدم قدرته على الصراحة والمجاهرة بالقول ، وهوّ المتعوّد على ذلك، وما ملّكته إيّاه الثقافة، فهو الذي يجهر بالقول ويعلي الصوت ويقرّر، في حين تعمد الأنثى إلى الصمت والإيحاء بالإشارة والهمس دلالة على خجلها وحياءها .

هذا يدلّ على مركزيّتها واستقلاليّتها في الوقت الذي ينزاح البطل إلى الهامش ويمارس لغة الإيحاء والتلميح كناية على ضعف شخصيته.

تسعى غادة السمّان في كتاباتها إلى خلخلة النسق الثقافي السائد، من خلال إعطاء المركزية للشخصيّات الأنثويّة في حين تدفع بالشخصيّة الذكوريّة إلى الجانب، أو بعيدا عن الأحداث على رأي الغذّامي حين تدفع بهم إلى الجانب واحدا تلو الآخر، وهذا من خصوصيّة الأدب النسوي وهذا ما ظهر في عديد القصص ومن بينها قصة جنيّة البجع من مجموعة "القمر المربّع".

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع، ص14.

[2]– المصدر نفسه ، ص15.

يبدأ الصراع على المركز من نقطة قول البطلة " أنت استطعت تحجير حياتك منذ بدأت الحرب وتريد اليوم متابعتها من النقطة الغابرة التي توقّفت فيها، كتمثال عاد إلى الحياة، أمّا أنا فقد بدأت حياتي الحقيقية بالحرب التي أطلقت صراحي ... كنت حيّة أعمل طوال تلك الأعمال وتبدلت"[1] ،وقولها كذلك :" منها أنّ زوجي خجل من فقرنا وانطوى على نفسه، وقطع الأصحاب، ومنها أيضا أنّه اكتشف فقرنا فجأة إذ لم يبق لدينا مال نشتري به أثاثا "[2]،غيّرت الحرب العديد من المفاهيم، وكسّرت العديد من الطابوهات، و ظهرت فاعِلية الأنثى بعد التهميش، ومنحتها الحرب فرصة التغيير، كما منحها المنفى الحرّية بعيدا عن أغلال وقيود العادات والقوانين الأبويّة، في إثبات الذات وبناء الشخصيّة و مجابهة الصعاب وتحمّل المسؤولية، في حين انزوى الرجل جانبا مظهرا ضعفه وجموده كتمثال أختار الصمت والجمود والانزواء، والخجل، والانطواء بعيدا عن الناس وكلها كناية عن الضعف وعدم القدرة على المواجهة .

فالحرب الأهلية جاءت لمناهضة الفروق الاجتماعية والطبقية التي ظهرت في المجتمع اللبناني وسعت لكسر ذلك وتحرير الإنسان، ومعه تحرّرت المرأة عندما تغيرت الظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة، و تقلّصت السلطة التي بيد الرجل الذي يمتلك المال الذي يمكّنه من السيطرة على المرأة في المجتمع الشرقي.

ويجعلها مجرّد أنثى لها وظائف محدّدة داخل البيت، في حين تغيّرت الموازين وأظهرت المرأة براعتها وتحدّيها، وهذا ما يظهر مركزيّتها وهامشيّة الرجل الذي أختار العيش على هامش الحياة في انتظار أن تضع الحرب أوزارها ليعود لممتلكاته وأمواله التي ورثها بعيدا عن كفاحه الذاتي في تحمل المسؤولية ، فهذا الرجل اتّكاليّ يعتمد على ما ورثه من الأهل في الوقت الذي تحدَّت فيه المرأة الظروف وصنعت ثروتها ومستقبلها .

منح المنفى للمرأة مساحة للحريّة والعمل حينما تحرّرت من السلطة الأبوية " صرت أنفق على البيت... توجّعَ زوجي بصمت وهوّ يراني" راجل البيت" لكنّه كان عاجزا عن القبول بأن يعمل عند

[1]– غادة السمّان، القمر المربّع، ص 106.

[2]– المصدر نفسه ، ص–ص 114–115.

أحد رفاق سهرات أيام العزّ والثراء. كان يتعذّب عاجزا عن القيّام بأيّ شيء غير ملاحقة أخبار الوطن والخجل من حالي. وصار أولادي أكثر احتراما لي، وصار لرأيي أهميّته عندهم وكلمتي مسموعة في البيت لأنني أنا التي تنفق"[1]، يظهر المقطع العجز الكلّي للرجل في مجابهة الصعاب والحالات الطارئة التي حلّت بالأسرة نتيجة الحرب، ولم يستطع تقديم أيّ شيء لإعالة هذه الأسرة التي هو مسؤول عنها، في حين تحمّلت المرأة هذا العب ء والمسؤوليّة التي تخلّى عنها الرجل وذلك واضح من عبارة (راجل الدار )، فهو الرجل الذي يسخّر وقته وجهده للعمل .

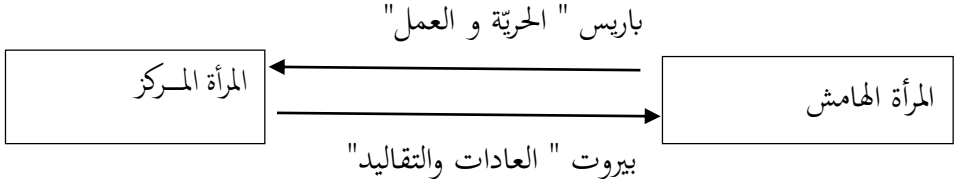
وتضمر الكلمة كل ما تحمله هذه العبارة من سلطة ماديّة ومعنويّة، وما تفرضه من قرارات ، فالرجل هو الذي كلفه الدين بتحمّل المسؤوليّة و ذلك لقوله تعالى "**اِلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَي ٱلنِّسَآءِ بِمَا فَضَّلَ ٱللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَيٰ بَعْض وَبِمَآ أَنفَقُواْ مِنَ اَمْوَٰلِهِمْۚ** ..." سورة النساء الآية34، حيث جاء في تفسير هذه الآية : " الرجال قوامون على النساء ابتداء وخبر، أي: يقومون بالنفقة عليهنّ والذّبِّ عنهن؛ وأيضا فإنّ فيهم الحكام والأمراء ومن يغزو، وليس ذلك في النساء"[2]، فالرجال قوامون لما كلفهم به الله من مهام ومسؤولية لبناء بيت وأسرة متماسكة في حين لم يكلف بها المرأة لطبيعتها .

فيتضح أنّ الأمور تغيرت حيث تحمّلت المرأة عبء الحياة عوض الرجل، الذي راح يهتمّ بما يحدث في الوطن فقط من خلال متابعة الصحف، وفي هذا دليل على سلبيّته ولا مبالاته في ظروف صعبة تمرّ بها الأسرة من الحاجة الماديّة والاغتراب . متطلّعا لأن تضع الحرب أوزارها ليستردّ أمواله ويخرج من الوضع والمأزق الذي وضعته فيه هذه الزوجة بعملها البسيط وقد جرحت كبرياءه كرجل عربيّ مشرقي من جهة ورجل غنيّ من جهة أخرى ،فصار إلى الهامش بعدما كان في المركز ،فمن مركز قوّة كسبت المرأة رضا الأولاد ،لأنها تُلبّي طلباتهم ورغباتهم ، وأصبحت الفاعل والقائم بدور الأبوّة، وهذا كّله يعكس الدور المركزي الذي تقوم به المرأة، وبالمقابل التهميش الكُلّي الذي طال الرجل، كما يضمر أيضا الطبقيّة التي نددّت بها النسوية والتي أحالت المرأة إلى الهامش من خلال السلطة البطريكيّة

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع ، ص 112.

[2] – القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ، ج 6، ص 278

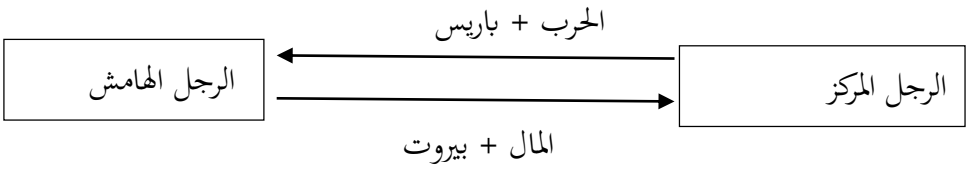
التي قيّدت حريّة المرأة، والتي تؤمن أنّ المرأة تساوي الرجل في قدراته متى توفرت الشروط وهذا ما يعكسه المخطط التالي :




تبين الخطاطة أنّ المرأة تكون هامشا في المجتمعات العربيّة ليس لنقص قدراتها وإمكانياتها وإنما لجبروت العادات التي تحتّم ذلك، وتفرض عليها شروطا تنضبط عليها كمنعها من العمل ،والتعلم، و تحقيق ذاتها خارج البيت ثم تنعتها بالضعف، في حين أنّها مجرّد ما تمتلك بعضا من الحرّيّة تستطيع أن تثبت ذاتها ووجودها في المجتمع الغربي الذي لا يضع حدودا بين الجنسين وتتأقلم مع كل الأوضاع وتجابه الصعاب على عكس الرجل الذي يظهر بوجه سلبي مستسلم للهزيمة يبحث على المال والسلطة في بلده ليستردّ مكانته .

ثم تنقلب بعدها الأدوار بين هذه المرأة وزوجها ويتحول الرجل العربي في البلاد الغربية إلى رجل مختلف التفكير متحرّر من ضوابط العادات والتقاليد، التي تنتقص من قيمته وتحطّ من رجولته في مجتمعه فيقبل ببعض الأعمال التي يتحرّج منها و تنفرد بها المرأة وحدها .

كأن يقوم ببعض أعمال البيت كما جاء في المقطع الموالي: " يساعدني في أعمال المطبخ مناصفة ويقوم بها وحده في أيام إنهاكي. يذوي بصمت لكنّه لا يبخل بدعاباته عليَّ وعلى أولاده مهتمّا بشؤونهم




بعيدا عن الديكتاتوريّة الشرقيّة ... ليلتها نقلت إلى أسرتي نبأ تعييني مشرفة على ديكورات دار الأزياء الفاخرة في العواصم الأوروبية كلّها إلى جانب عملي الحالي ممّا يعني مضاعفة راتبي أربع مرّات...كلّما نجحت في عملي كان ديكه الداخلي يتأزّم و يتقزّم ويصمت مكرها ولا خيار له فيما يحدث لأنّ لا

مصدر ثاني للرزق لدينا"[1] فكلّما تحرّرت المرأة زادت تفوّقا ونجاحا، ما يعكس أن المجتمع هو الذي يشكلها على شاكلة معيّنة ويجعلها خاضعة لطبيعة معيّنة، ولا يقتصر الأمر علي المرأة فقط بل يطال الرجل أيضا، حين يجعل منه الفحل المميّز يضمر المقطع سلطة الأعراف في عبارة (الدكتاتوريّة الشرقية)، والتي جاءت كناية عن الجبروت الذي تفرضه هذه السلطة على الاثنين؛ المرأة والرجل على السواء نتيجة ما تفرضه من قوانين وأعراف تلزم الطرفين بها غير أنّه وبزوال مفعولها في مجتمع مخالف تختلف المعطيات فيه وتنقلب الأدوار فتحقّقُ المرأة ذاتها ونجاحها بقدر ما تقدم من عمل واجتهاد، في حين تظهر هامشيّة الذكر وسلبيّته في حين يغضّ الرجل الطرف عن ذلك مظهريّا، لكنّه في قراره يرفض هذا الاستثناء بطريقة لا شعوريّة وبما يثير حساسيّة لديه ويراه انتقاصا لفحولته وهذا ما توحي به الجملة(ديكه الداخلي، كناية عن نسق الفحولة

إذ تغرس الثقافة في ذهنيّة الذكر الأفكار التي يظل يؤمن بها ويعمل على تطبيقها؛ لأنه يجد مصلحته في ذلك، فوحدها تمكّنه من فرض سيطرته والعيش بسلا م ، ويرغب في بقاء المرأة دوما تحت سلطته، تُلبّي طلباته ورغباته مثل ما أقرّته الثقافة .

وهذا ما حدث مع البطلة بعدما انتهت الحرب في لبنان وطالبها الزوج بالعودة إلى الوطن " أريد زوجة مرتاحة مرهفة أنيقة بالكعب العالي والعدسات البصرية تنتظرني في البيت وتشرف على الطبّاخ وبوسعها مرافقتي إلى السهرات وردّ الدعوات بأحسن منها. أريد بيتا مفتوحا للناس أريدك في البيت كما كنّا قبل الحرب... باختصار أريد أن تعود شهادتك الجامعيّة إلى المكان المناسب لها : معلّقة على جدار المطبخ في الفيلّا الزوجية!"[2].

فهذه الصورة الوحيدة التي تمكّن الرجل من فرض سيطرته وإحساسه بالرجولة، فهي مجرّد جسد للمتعة وتلبيّة الطلبات والرغبات ، امرأة بين جدران البيت لا قرار لها ولا هدف، مجرّدة من حقوقها في العمل والتعلّم وتحقيق الذّات .

[1]- غادة السمّان : القمر المربّع ، ص-ص 114-115.

[2]- المصدر نفسه ،ص-ص 105-106.

إنّه يسعى لتشييئها، وهذا السبيل الوحيد الذي يُمكّن الرجل من تملُّك المرأة، و بهذا تصبح هامشا في حين يمتلك الرجل المركز امتثالا للثقافة العربيّة التي تُمكّنه من ذلك، بحكم عجز المرأة وضعفها ويتحوّل إلى فاعل مؤثر في البيت، و تكون مجرّد شيء من الأشياء، يتباهى هوّ بجمالها أمام الآخر الذي ينوي تهميشها الفعلي من خلا ل تجريدها من سلاحها؛ شهادتها الجامعية لتكون ضعيفة لا تمتلك سلطة الفعل والممارسة .

وهذا ما تهدف لفعله الثقافة وتوريثه وإقناع المرأة به منذ نشأتها حتى تتعوّد عليه ويصبح مبدأ لا تحيد عنه، وهذا ما يؤكده المقطع الموالي إذ تقول: "قال أبي : أحمدي ربّك أنّها هيّ التي اختارت الدراسة التي لا قيمة لها لا شقيقها طالب الطبّ أو الآخر طالب المحاماة أو الباقون . تصوّري كارثتنا لو أنّ الصبيين لم يدرسا الطبّ والمحاماة وسيلحق بهما شقيقاهما. ابتسم إخوتي بزهوٍ فالثناء ينهال عليهم باستمرار لمجرّد أنّهم ذكور ويدرسون فوق ذلك الطبّ أو المحاماة أو الهندسة المعمارية، وكلّ ما عدا ذلك من دراسات عصرية هراء في نظر أمي وأبي. ولكن بوسعي أن أدرس أيّ هراء يناسبني ريثما يأتي العريس فدراستي تقليد جاء من الغرب وسيضع العريس حدّا لمهزلته في الوقت المناسب."[1]

تهمّش الثقافة المرأة وتنظر إليها بعين الريبة على أنّها كائن ناقص، لا يمكنه دراسة الموادّ التي تتطلّب الذكاء، وذلك مقتصر على الذكر، مما يضمر هامشية الأنثى إضافة إلى أنّ التحصيل العلمي في ذاته لا أهميّة له أمام الزواج والارتباط بالذّكر الذي يضمن لها العيش وتكون تابعة، خاضعة لقراراته ويكون هو السلطة العليا المدبرة للأمور.

تربط غادة السمان فحولة الرجل بما يحوزه من مال، "فارقت زوجي رقّته شبه الأنثويّة التي قرّبتني منه في أيام الفقر وعاوده بريق عينيه القديم، بريق الأثرياء المنتصرين وقال لي : هذه الرسالة تخصّك. فتحتها. وجدتها إشعارا من البنك بدخول مبلغ ربع مليون دولار إلى حسابي الذي لا يتجاوز ثلاثة آلاف فرنك فرنسي... هذا المبلغ هديّة مني إليك. فقد والآن حان وقت العودة إلى البيت في بيروت"[2].

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع ، ص 109.

[2]– المصدر نفسه، ص 116.

فبعض ما اتصّف به الرجل من رقّة أنثوية مقترن بالفقر؛ بمعنى أنّ الرجل يصبح ذليلا خاضعا بمجرّد ما تنتزع منه السلطة الماديّة التي يمارس بها رجولته وفحولته على المرأة، فالمادّة وحدها تمكّنه من إخضاع المرأة وبقائها تحت سيطرته، لكن بمجرّد ما تتغيّر المعطيات وتتحسّن الظروف، وتعود إليه أمواله يعاوده شعور الرغبة في التملك وفرض قراراته، ويكون الآمرَ الناهي، وما على المرأة إلاّ الامتثال، وكلّ ذلك يخفي رغبة الذكر في ممارسة فحولته في مجتمعه العربيّ الذي يذكّي فيه هذه النزعة .

وبذلك تحضر المرأة في الخطاب القصصي لغادة السمّان قويّة قادرة على تحمل المسؤولية ومواجهة للصعاب لتكسر نمطيّة تهميشها وتصبح بذلك مركزا تستمد قوتها من ذاتها، فهذه الشخصيّات الأنثويّة قوّية في فاعليّتها مصرّة على التحدّي والمواجهة لافتكاك مركزيّتها، وتفلح في ذلك وتستطيع تحقيق ذلك حينما تتحرّر من السلطة الأبويّة والعادات والتقاليد، وهذا ما حمله السرد النسوي في مجمله، والذي ينطلق من مبدأ ردّ الاعتبار للشخوص النسويّة التي طالما همّشها السرد الذكوري.

**خامسا – الهوّيّة بين التشظّي والتهميش :**

لم يكن مصطلح الهوّية حديث النشأة، بل له امتدادات وجذور فلسفيّة تعود إلى أفلاطون وأرسطو، فـ" قد ظهر مفهوم الهوّية لأوّل مرّة مع المنطق الأرسطي، وتمّ توظيفه منذ تلك اللحظة في السياقات العلمية المنطقيّة والرياضيّة بصفة خاصّة، وفي السياقات الفلسفيّة بصفة عامّة، ولكن لا ينبغي أن نتصور أن مفهوم الهوّية قد تحجّر فيما يمكن أن يوحي به الاستدلال المنطقي أو الريّاضي الأرسطي فقط "[1]، ومصطلح الهوّية ارتحل إلى حقول معرفيّة مختلفة وأخذ دلالاته منها.

وبانتقال مفهوم الهوّية إلى مصطلحات معرفيّة أخرى تشعّبت معانيه وتفرّعت دلالاته، غير أنّ المفهوم الحديث للهوّية لم ينطلق إلّا في فترة الستينيّات " فانتشار كلمة الهوّية وتوسع استخدامها في علوم الاجتماع بالولايات المتحدة كان في الستينيات، ثمّ إنّ هذا الاستعمال كثر وتوسّع وانتشر بسرعة ... ثُمَّ إنّ الوضع السيّاسي بأمريكا ساهم بدوره في ترسيخ اصطلاح الهوّية، وفرضه على لغة الإعلام كما على التحليل الاجتماعي والسياسي ذلك أنّه في نهاية الستينيات برزت الأقلّيّة الأمريكيّة من أصل

[1]– أحمد مولاي: ملامح الهوّية في السينما الجزائريّة، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة وهران ، الجزائر 2012-2013، ص34.

إفريقي"[1]، فقد أخذ مصطلح الهوّيّة مفهوما حداثيّا في علوم الاجتماع في الستينيّات ومع ظهور حركات التحرّر وظهور طبقة الأقليّة المطالبة بحقوقها وإبراز ذاتها وخصوصيّتها، ومع العولمة وما رافقها من تغيّرات نتيجة الانفتاح الثقافي بين الشعوب، الذي كسر الحواجز القائمة وأدّى إلى تمازج الثقافات فيما بينها ومحاولة تذويب ثقافة الأقليّة داخل الثقافة المركزية التي فرضت ذاتها ونموذجها .

وبات بذلك " مفهوم الهوّية مفهوما غامضا ومعقّدا تتفاعل داخله حقول معرفيّة عدّة وتتصارع ديناميات الـ "أنا" و "الآخر"، الـ "أنا" والـ" نحن"، الوحدة والتعدّد ، التطابق والاختلاف، وقد شكّل مفهوم الهوّية منذ سنين وحتّى اليوم إشكاليّة مؤرّقة وغير قابلة للتجاوز في مختلف الفضاءات الثقافيّة والحضاريّة"[2]،ونتيجة الظروف الاجتماعيّة والسياسيّة ظهرت ثنائية الأنا والآخر وطرحت إشكالية الهوّية.

والهوّية هي كل ما يميّز فردا عن غيره، أو جماعة عن أخرى، ومجموع الخصائص اللغوية والدينيّة والسلوكية التي تميّز الناس عن بعضهم، فالهوّية لأيّ شعب أو أمّة هي " حصيلة الدّين والفكر والتاريخ والفنون والآداب والقيّم والعادات والأخلاق والوجدان ومعايير العقل والسلوك وغيرها من المقوّمات التي تتمايز بها الأمم والشعوب والمجتمعات وليست هذه المكوّنات ثابتة بل بعضها يتغيّر حسب المستجدّات الإنسانيّة والحضاريّة "[3]، فالهوّية هي ما يميّز فردا عن آخر أو جماعة عن غيرها بما تمتلكه من رصيد معرفي ، وثقافي، وديني، وهذه المكوّنات جميعها بطبعها التجدد والتغيّر حسب التطوّر الحضاري.

فالهوّية هي ما يميّز الهو، وما يمتلكه من صفات وخصوصية تميّزه عن الآخرين، أو مجموعة عن أخرى وتجسد الهوّية الخصوصية التي تميّز جماعة بشريّة عن غيرها ،والتي تحمل دلالاتها من المحدّدات الأساسية التي تختص بها مجموعة دون أخرى وتجعلهم تحت مظلة واحدة تجمعهم الاهتمامات الثقافيّة

---

[1]– أحمد مولاي: ملامح الهوّية في السينما الجزائريّة، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، ص48.

[2]– مليكة صيّاد : الهوّية الثقافية : الماهية والمقوّمات الأساسية في خطاب البشير الإبراهيمي ، مجلّة بدايات ، جامعة عمّار ثلجي، الأغواط ، المجلّد2 ، ع1، جوان 2020، ص78.

[3]– شفيعة حدّاد : تأثير العولمة في بعدها الثقافي الهوياتي على الهويّة الثقافية الوطنيّة ، المجلّة الجزائريّة للأمن الإنساني، جامعة باتنة1 الحاج لخضر، المجلد4 ، ع2، 2019، ص236.

نفسها، كما يمكن القول أنّ الهوّية الثقافيّة هي" القدْرُ الثابت والجوهري والمشترك من السمات والقسمات العامّة التي تميّز حضارة هذه الأمّة من غيرها من الحضارات"[1]

يعتبر عنصر الثقافة أحد مرتكزات الهوّية، والهوّية الثقافية كما تعرّفها فاطمة الزهراء سالم أنّها "جملة الخبرات الاجتماعيّة ، والحكمة الأخلاقيّة والدينيّة والاتّفاقات الأيديولوجيّة النظريّة التي يسوغها مجتمع ما، بحيث تصبح تلك الخبرات والاتفاقات النظريّة قوانين ملزمة ومحَكَّات أساسية، ليس من اليسير اختراقها أو العبث بها ومحاولة تغييرها، إلّا من أجل تطويرها والارتقاء بها"[2]،وباعتبار الثقافة هي الكلّ من العادات، والتقاليد، والقيّم الأخلاقيّة، والدينيّة فإنها تصبح في لحظة معيّنة الثوابت التي لا يمكن الحيّاد عنها، وتصبح الموجّه الحقيقي لحياة الفرد والقوانين التي تتحكم فيه ولا يمكن تجاوزها إلّا في حالة الاستثناء الذي يفرضه التطوّر و الارتقاء .

ويعرّف محمّد عابد الجابري الهوّية الثقافية على أنّها " ذلك المركب المتجانس من الذكريات والتصورات والقيّم والرموز والتعبيّرات والإبداعات والتطلّعات التي تحتفظ لجماعة بشريّة تشكّل أمّة أو ما في معناها بهوّيتها الحضاريّة في إطار ما تعرفه من تطوّرات بفعل ديناميتها الداخليّة وقابليتها للتواصل، والأخذ والعطاء وبعبارة أخرى هي المعبّر الأصيل عن الخصوصية التاريخيّة لأمة من الأمم"[3].

فمفهوم الهوّية الثقافيّة هي الكلّ المركب والمتجانس المكوّن من الذكريات، والقيّم، والتصورات، والإبداع، والرموز وبفعل تطوّرها وحركيتها تفتح جسرا وأفاقا للتواصل وهي في النهاية تشكل في مجموعها هوّية أمّة .

ويصبح هذا المخزون موجّها للذات، وحينما ترغب الذات في المحافظة على هذه المعايير، أو محاولة تجاوزها في مجتمع مختلف ، تدخل في صراع دائم بين ما تريده الأنا وما يفرضه المجتمع من ضوابط وقوانين والتزامات فتتعرّض الهوّية للتشظّي، وهذا ما نلمسه في معظم الشخصيّات التي عاشت تجربة المنفى، واصطدمت بثقافة مغايرة جعلها في حالة من الاغتراب .

---

[1]– شفيعة حدّاد : تأثير العولمة في بعدها الثقافي الهوياتي على الهوّية الثقافية الوطنيّة ، ص238.

[2]– أحمد مولاي : ملامح الهوّيّة في السينما الجزائريّة، ص 85.

[3]– بريجة شريفة: تحدّيّات العولمة الثقافية أمام الحدود السيّاسيّة ، مجلّة الحقيقة العلوم الاجتماعيّة والإنسانية جامعة احمد دراية أدرار، المجلّد18، ع2 ، 2019، ص283.

و يظهر تشظّي الهوية بشكل ملحوظ في قصص " غادة السمّان " وبالخصوص في "قصّة قطع رأس القطّ"، حين نجد البطل يعيش حالة من الازدواجية في مكان إقامته بباريس في حيّ " تروكاديرو"، حيث سافر من بيروت طفلا يحمل اسم عبد الرزاق ويتغيّر اسمه إلى "أبدول " ليكون تأشيرة مروره إلى المجتمع الفرنسي و يُسهل عليه بداية الذوبان والتماهي، ويخفّف عليه وطأة الهوّية والذاكرة.

يوحي اسم "أبدول" بالرغبة الكامنة في الانحلال والذوبان داخل المجتمع الغربي والتنصل من الاسم العربي عبد الرزاق، فالاسم علامة ثقافيّة وهذا ما أشار إليه علي حرب في قوله "هناك ثوابت تساهم في تكوين هوّية المرء وتطبع شخصيته ، والتي تأتي كمسبقات في تحديد الشخصية كالاسم والمنشأ أو الجنسية والإقامة والمهنة والوظيفة وسواها من الانتماءات التي تسبق المرء والتي تساهم في تعيين أطر تفكيره ومعايير سلوكه" [1]،فهذه الثوابت تعدّ من خصوصيّات الهوّيّة والرغبة في التنصل منها هو بداية خلخلة لهذه الهوّية، والاسم علامة سميائية تميّز الشخص وثقافته عن الآخر.

و يُضمر ذلك رغبة الشخصية في التنصل من هوّيتها الأم واكتساب هوّية جديدة بداية من الاسم. فيعيش البطل حالة من التشظّي حينما يقرر الزواج من فتاة عربيّة تماهت تماما في الحضارة الغربية ،ويحدث له هذا الشرخ مباشرة بعد أن تزوره امرأة خاطبة في تلك الليلة بالذات، وهي امرأة دمشقية تمارس مهنة "الخطبة " وهذه عادة المجتمعات العربيّة في فترة الستّينيّات ، وهذا ما يضمر رغبة الكاتبة في حضور هذا النسق للبطل الذي يعيش في الغرب ،وبذلك تستحضر الهوّية في صورة هذه المرأة .

يبدأ تهميش الهوّية في قول الكاتبة على لسان شخصيّة أبدول للزائرة العربيّة " خبرتها أن الزيارات الدوريّة لأمي وأبي إلى بسطات الخضار الشعبيّة في بعض الأحياء حيث هما الآن... وقلت لها : كمعظم المغتربين نحن نمارس هنا لبنانيّتنا مطبخيّا وفلكلوريّا "[2]،تُظهر الجالية اللبنانيّة رغبتها في الحفاظ على بعض طقوس الهوّية اللبنانيّة من خلال الزيارات المتكررة لبعض الأسواق الشعبيّة والأماكن العامّة التي يتجمّع

[1]–علي حرب خطاب الهوية (سيرة فكرية )، الدار العربية للعلوم ناشرون ،لبنان ،ط2 ،2008 ، ص203.

[2]– غادة السمان : القمر المربع ، ص 9.

فيها العرب محاولين إحياء بعض العادات والتقاليد ، وتذكّر الموروث الثقافي الوطني والمحافظة على ذواتهم وتقاليدهم في مجتمع مغاير، وعدم الانصياع وراء الحضارة الغربية .

و بالعودة إلى كلام الشخصية فإنّنا نلمس في الحقيقة تهميشا لهذه الهوّية التي حاول تجزئتها وتقسيمها وتهميشها حينما احتفظ ببعض منها ،" نحن نمارس لبنانيتنا مطبخيّا وفولكلوريا "، فهذا الاستثناء في الأصل هو نفي لأنساق مختلفة كالدين والمعتقد والأفكار وغيرها وتقتصر الهوّية على الأشياء الرمزيّة من اللباس، والأكل، والاحتفالات الرمزيّة ، وهذا تصغير وتهميش للهوّية بقضاياها الجوهرية، ما يحيل إلى أن جل المغتربين تتماهى هويّتهم الأصليّة ، ولا يحتفظون إلا بالعادات وغيرها كمظهر لها والتعلّق بالوطن الأم، ويظل الارتباط بالوطن منحصرا في بعض الاحتفالات والطقوس الفولكلورية التي تدل على الأنشطة الثّقافية، في حين تغيب الجوانب الروحية والقضايا الكبرى التي تربطهم بالوطن.

تتأرجح الشخصية بين مدّ وجزر، تتجاذبها الأفكار ما يكشف عن اضطراب وتشظٍّ في الهوّية التي تتأرجح بين ترك هذه الهوّية المثقلة بالقيود أو العودة إلى الأصل من خلال استحضاره للمرأة الزائرة والسبحة، وهذه الأخيرة رمز من الموروث الثقافي العربي المقترن بالورع والتدين ، وهي إحدى سمات الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وتعدّ مظهرا من المظاهره الدينية، وقد تكرّر ورودها في قصة "قطع رأس القط " إحدى عشرة مرّة، وهذا التكرار يخفي وراء بنياته اللغوية مضمرات ثقافية تجسدها ثنائية الحضور/الغياب لهذه السبحة، والرامز لحضور وغياب الهوّية .

يقول أبدول:" بدأت تعبث بسبحة من الكوربا وشعرت أنّني أعيش ما يشبه الحلم، فأنا أتباهى عادة بأنّني عقلاني ومنطقي و"كارتيزيان" كما يقولون هنا في باريس أي من أتباع– ديكارت– ولذا صرت ابحث عن تفسير منطقي لأسئلة من نمط :من أين لهذه السيدة من معرفة اسمي الحقيقي عبد الرزاق بدل أبدول ؟ ولماذا رنّ الجرس المعطل تحت أصبعها؟ ولماذا لم يتقعر المقعد الوثير تحت جلستها ...فاتخاذي لقرار الزواج من نادين لم يكن سهلا "[1]،تحضر السبحة التي تحملها السيّدة كعلامة ثقافية، واستحضارها من طرف أبدول إنّما هو استحضار لهوّيته العربيّة الإسلاميّة ،فينظر إلى السبحة نظرة

[1] – غادة السمان : القمر المربّع ، ص 10.

عجائبية وكأنها تنقله إلى عالم الأحلام، و قد استحضرها بصورة ايجابيّة نقلته إلى عالم خيالي رغم بساطة هذه السبحة .

وتكمن الدهشة والغرابة في كونه رجل منطقي وعقلاني؛ يعتمد على العقل ويشك في كل شيء ممتثلا منطق ديكارت من خلال كثرة الأسئلة التي توحي بذلك، مستفهما عن كنه المرأة ذات الطابع العجائبي من خلال الوصف المقدم غير أن العاطفة تغلبت، وشدّه الحنين إلى هذا الرمز، فأثّر فيه بإيجابيّة ما يدل على مركزية هذه السبحة المجسّدة لحضور الهوّية وتمركزها.

ثمّ يعيش أبدول حالة من التشظّي، بين مدّ قبول هوّيته وجزر رفضها، ودائما بحضور رمز السبحة " يُخيَّل إليه أنّه شاهد هذه السبحة الكوربا في مكان ما بأحجارها النادرة والحشرات المتحجّرة المحنّطة داخل شفافيّتها العسلية منذ عصور"[1]،يحمل المقطع صيغتين متناقضتين، يكشف أولهما عن القيمة الفنيّة والجمالية للسبحة، فهي من الحجر الكريم كوربا Ambre فهي نادرة و أحجارها ثمينة، ما يزيد من قيمتها وحضورها وتقديسها، لكن سرعان ما تتجلى القبحيات؛ لأن ما بداخلها حشرات محنّطة تظهر داخل شفافيتها العسليّة منذ عصور.

فإذا كان ظاهر المقطع هو إعطاء قيمة فنيّة للسبحة من خلال الوصف وكونها من الأحجار الكريمة، و في هذا حضور للهوّية يتجلى من خلال الإعجاب المفرط بها، لكن ما بداخلها أو محتواها يتضمّن حشرات كناية عن تحقير الشيء .

فإنّ رفض أبدول للهوّية يظهر من خلال استنكاره لما تحمله وتجسّده من أفكار بالية ومتحجّرة منذ عصور طويلة، رمز لها بالحشرات المحنطة داخل الحجرات الشفافة، فهيّ في نظره حاملة لعادات بالية، وهنا تهميش لهذه الهوّية ورفضها، خاصّة وأنّه يعيش في مجتمع غربي لا يؤمن بهذه الأفكار و المعتقدات؛ لأنّ السبحة عادة تجسّد الجانب الديني ، وقد تم رفضه وتمسّك بالجانب الدنيوي الذي ينعكس في الشكل الخارجي للسبحة، في حين أهمل رمزيتها ومضمونها الديني .

[1]– غادة السمان : القمر المربّع ، ص 14.

و يظلّ وجود أبدول مرتبطا بالسبحة و بين حين وآخر يتحسّسها في جيبه بحنين ويندهش "من أخرج هذه السبحة من صناديق الزمن؟ هل يمكن أن أكون قد فعلت ذلك دونما وعي منّي؟) "[1]،يكشف هذا التساؤل عن حضور الهوّية في لا وعي الشخصية، إذ تحركه وتجعله يستخرج هذه السبحة، فبعد ما تمّ تهميشها لمدة من الزمن في الصناديق كناية على أنها في ذاكرة مغلقة مهمّشة ؛ ولا توضع في الصناديق إلاّ الأشياء القديمة والمتروكة والمهملة وهنا تهميش لهذه الهوّية ، التي تعود مع السبحة بظهورها في المشهد بعد تهميشها ،و يعود ويتمسك بسبحة خالته في إيحاء على تمسّكه بهوّيته التي همّشها طوال حياته بدار الغربة .

تبقى هذه الشخصية متأرجحة بين الماضي والحاضر باستحضارها لكل الأشياء الرامزة لذلك فتحضر هوية العائلة ككلّ مجسة في العادات والتقاليد وهذا ما يكشف عنه هذا المقطع عندما يدخل البطل إلى غرفة والديه أو " غرفة الذكريات كما يحلو له أن يدعوها كمن يفتّش عن جواب ... يجلس على المقعد ذي المسندين المزيّنين بأشغال صنارة أمّه"[2]،ويحيل عبد الرزاق عينيه إلى اللوحات الموزعة "كمن يراها للمرة الأولى لعمر الأنسي ومصطفى فروخ وجورج داوود قرم ، حملها والداه معهما من أيّام العز كما يسمّي الجميع أيّام قبل الحرب في بيروت.

يتأمل دانتيل الفراش الذي سوّته أمّه بيديها المصابتين بالروماتيزم يتأمّل المرآة المحاطة بالفضة المطروقة والمصنوعة في لبنان قد شابها صدأ عريق جذاب، وسوط والده المعلق على الحائط متدليّا مثل راية منكّسة يتأمّل مائدة لها غطاء مشغول بقصب محليّ وفوقها الصور العائليّة القديمة .. كان ينفر من هذه الصور قبل ذلك يهرب منها يريد أن ينتمي إلى حيث هو بكلّ قواه ، ويترك والديه العجوزين لزمن الذكريات "[3]،يظهر المقطع مفارقة بين جيلين جيل يحتفي بتجسيد الهوّية ولو في رموز توحي بما تحتفظ به الأسرة من أثاث ولوحات وغيرها ، و جيل المنفى الذي يرغب في التنصل من هوّيته والتماهي في المجتمع الغربي .

[1]– غادة السمان: القمر المربع ، ص 28.

[2]– المصدر نفسه ، ص 20.

[3]–المصدر نفسه ، ص نفسها .

ثمّ تظهر رغبة الشخصية من جديد في تمسّكها بالهوّية العربيّة اللبنانيّة من خلال ولوجه "غرفة الذكريات" التي طالما رفضها وتجاوزها، لكنّه الآن يدخلها متأمّلا الأشياء الموجودة وكأنّه يراها للمرة الأولى مكتشفا إيّاها وما ارتبط به والديه ، في حين لم يُولها من قبل أبدول أدنى اهتمام.

يكشف الوصف عن هوّية لبنانية تمثلت في ديكور البيت، من خلال الأثاث والكراسي والأغطية، ورغبة الأم في حياكة شراشف الأغطية، وكأنها بذلك تجسد أسطورة بنلوب في حياكتها وانتظارها الأبدي والأسطوري لفتى الأحلام، بينما هي تنتظر العودة إلى لبنان بعد أن انتهاء الحرب.

و تحضر اللوحات كلّها من "وقت العزّ" ووقت الراحة ما يحيل إلى أنّ الأسرة كانت تعيش حالة ميسورة تدل عليها اللوحات المعلّقة المحاطة بأطر من الفضة، وهي لوحات لـ (مصطفى فروخ، عمر الأنسي، وجورج داوود قرم) .

ووجود هذه اللوحات الفنيّة التي برع في رسمها الفنانون الثلاثة و كلّ واحد منهم يجسد قضية معينة ؛فما جسّده فروخ في لوحاته التشكيلية الكلاسيكية تجلّى في ارتباط اللبناني بأرضه وطبيعته، و تعبّر لوحات داوود قرم عن موهبة الشاعر في رسم بورتريهات لكبار الشخصيات والمنفذين فيها وكبار الشخصيّات البرجوازية؛ كما أخلص في رسوماته للكنيسة، وتأتي لوحات عمر أنسي مجسدة الطبيعة الصحراوية والأرض وتعلّق الإنسان العربي بأرضه بصفة عامّة .

تجتمع اللوحات الثلاث على الحالة الميسورة لهذه الأسرة؛ فهي من الطبقة الغنية التي تولي أهمية كبيرة للديكور والأشياء الفنيّة في فترة الستينيّات ، حيث ظهرت طبقة غنيّة وأخرى فقيرة ، لأنّ اللوحات لفنّانين لبنانيّين كبار أثبتوا براعتهم في عصرهم وكانت لوحاتهم الفنيّة مميزة تُباع بأثمان باهظة لا يستحوذ عليها ولا يقدم على شراءها إلّا الطبقة الغنية ، وهذا ما تدل عليه عبارة أيام العزّ و هذا كناية عن الغنى والبذخ .

فالفنان "داوود قرم "يرسم ويتفنن في رسم بورتريهات لشخصيات نافذة في الحكم وأخرى معروفة ومشاهير كبار، وهذا ما يتطلب أثمانا باهظة لأنها تخص مجموعة بعينها، هذا على الجانب المادي أما الجانب المعنوي فإنّ اللوحات تمثل تعلق الإنسان بأرضه وبصحرائه العربية وبطبيعة بلده .

ووجود هذه اللوحات يعكس رغبة الأسرة في الحفاظ على الهوّيّة ووجودها ولو صوريّا في لوحات معلّقة على جدار معتّم في المنفى.

وإذا كان الظاهر احتفاء هذه الطبقة بهذا الموروث ومحاولة إحياءها لثقافتها والمحافظة عليها فإنّ المضمر خطير، يخفي وراءه تخليّ هذه الطبقة عن الهوّيّة الحقيقيّة وهي التمسك بالأرض، فالهوّيّة ليست مجرد لوحات مادية تعلّق ، إنما المحافظة على الأرض والبقاء فيها وعدم التنصّل منها .

وفي هذا انتقاد من القاصّة للطبقة البورجوازية التي فرّت من لبنان وهرّبت معها أموالها تاركة لبنان للعدو ، ولقد جسّده قول الشخصية : "إننا لا نمارس لبنانيتنا إلا بالأكل والمطبخ " فهذا الاستثناء ينفي كل ما يتعلّق بالجانب الروحي والفكري ويُبقي على الهامشي ، والذي هوّ في الأصل تهميش للهوّيّة.

و إذا كانت الحرب الأهلية اللبنانية قد فرقّت بين الإخوة على أرض الواقع في لبنانّ فقد جمعهم المنفى على اختلاف توجهاتهم وأيديولوجيّاتهم في شكل لوحات على الجدار لفنانين اختلفت انتماءهم من المسيحية إلى الإسلام ، وهذه نظرة الكاتبة لإمكانيّة تجاوز الحرب التي طالما ندّدت بها ، لاسيّما لو نظرنا لوجود لوحتين لفنانين مسيحيين مقابل لوحة واحدة لفنان مسلم ، مع العلم أن الأسرة مسلمة، ممّا يؤكّد الرغبة في التعايش مع الآخر دون إشكال وإمكانيّة تقبله .

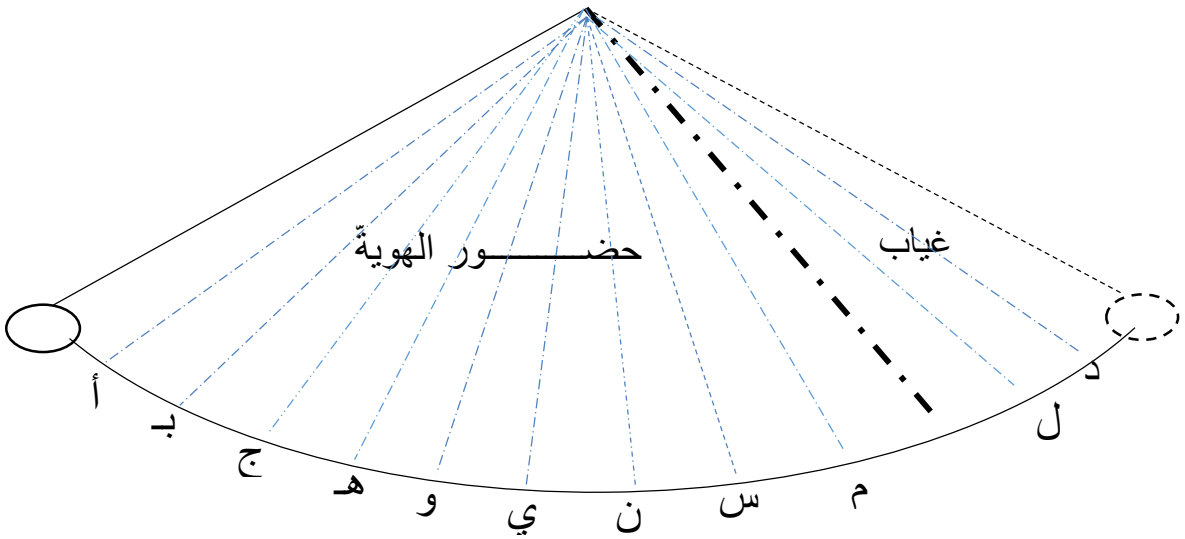
و يطغى حضور السبحة في المشهد ، وتحضر هذه المرة مرتبطة تماما بعبد الرزاق وتاريخ مولده ووجوده ومقترنة ببعض العادات اللبنانية ، كما في المقطع الآتي : " يسمع مفتاحا يدور في قفل الباب الخارجي ، ولا يتحرك يسمع أمه ووالده يتبادلان التهاني لنجاحها في الحصول على القرع والهند باء من "البسطة " مقابل فندق "لوتسيا "...يسمعها تقول لوالده: هذه السبحة من الذي جاء بها إلى هنا ؟إنها سبحة أختي بدرية رحمها الله قرأت عليها الصمدية عشر مرات حينما ولد عبد الرزاق "[1].

ارتبطت السبحة هنا بعبد الرزاق وتاريخ مولده ، بل بوجوده وكينونته ، وقد تمّت قراءة القرآن عليها " الصمديّة " عشر مرات والعدد "عشرة " يوحي بكثرة الفعل ومعناه التشبّث بهذه العادة تيّمنا بالخير والهداية للمولود وطرد الشرور والبلاء عنه ، وهي من العادات والتقاليد التي تمارسها الأسر

[1]–غادة السمان :القمر المربع ، ص 22.

العربية بقراءة آيات بيّنات من القرآن الكريم ، أو رفع الآذان ويمكننا تمثيل الثنائية (حضور /غياب الهوية ) بواسطة مخطط يمثل نواسا بسيطا في حركته ذهابا وإيابا .

وتقف الكتلة النقطية بين قيمتين حديتين يمينا وشمالا ، هما غياب الهوية وحضورها الممثلة في تواجد السبحة ليظهر من خلالها مركزيّة أو هامشية الهوّية .




أ- بدأت تعبث بسبحة من الكوربا وشعرت أنّني أعيش ما يشبه الحلم ( حضور).

ب – تعبث بحبات سبحتها ذات الكرات العسلية ( حضور ).

ج – السيّدة الغامضة ما تزال تعبث بسبحتها ( حضور).

د – شاهد هذه السبحة الكوربا بأحجارها النادرة (حضور ) ،والحشرات المتحجّرة المحنّطة داخل شفافيّتها العسلية منذ عصور ( غيّاب).

هـ – السبحة ما زالت متربعة على الطاولة حيث نسيّتها الضيفة ! لا يجرؤ على لمسها يخاف أن تكون هيّ الأخرى وهما كصاحبتها (حضور).

و – هذه السبحة ما الذي جاء بها إلى هنا ؟ صناديق الزمن (غياب ) ... قرأت عليها الصمدية (حضور).

ي – قبل أن يغادر البيت يلمح سبحة خالته بدريّة على الطاولة ، يمسك بها بحنان ويخفيها في جيبه (حضور) .

ن – يتحسّس سبحتها في جيبه بحنين ويدهش من أخرج هذه السبحة من صناديق الزمن ؟ (حضور).

ل – يخرج يده من جيبه ويترك سبحة خالته ليضمّ نادين ( غيّاب).

م – يده تبحث في جيبه عن سبحة خالته بدريّة وتمسك بها في الظلمة ( حضور).

فهذه الشخصيّة تعيش حالة من التيه بين التماهي في المجتمع الغربي والتخلص من العادات والتقاليد التي تثقل كاهل الفرد العربي ، ويقرّر البطل بعدها الزواج من الفتاة الفرنسية "نادين" ويمثّلها غياب السبحة بمعنى غياب الهوّيّة . وبين التمسك بهذه العادات والعودة إلى الأصل والزواج من فتاة تختارها له المرأة الخاطبة وتظهر في حضور السبحة ومعها تتجلّي الهوّية، وفي هذا الحضور والغياب يكمن تشظّي الهوّية .

يحضر تشظّي الهوّية عند الشخصية الأنثوية الجريحة الفارّة من جرحها إلى عوالم جديدة تكون مرسى لهمومها ومحطّة للنسيان ، حيث تهرب بطلة قصّة "بيضة مكيفة الهواء" من ماضيها المؤلم وتجربة الفقد في وطنها سوريّا إلى المنفى حيث تحاول التأقلم مع مجتمع مغاير في كلّ شيء لعلّ ذلك ينسيها هوّيتها وتنسى به جرحها.

فتحاول البطلة على مدى خمسة وعشرين عاما من الصراع الذاتي الذي شكلّ لديها ازدواجية في الشخصيّة وتشظّي في الهوّية " لو لم يأت صوتها من تلك العلبة البلاستيكيّة لأقسمت أنه آت من أعماق تلك المياه المظلمة التي أتحاشى السباحة فيها وأهرول طوال النهار في أرجاء مكتبي في ناطحة السحاب هربا من شياطينها وظلالها وأسماك قرشها وقناديلها المضيئة و هياكلها العظميّة وصناديق كنوزها وأناشيد عرائس بحرها وقراصنتها ..آه تلك المياه المظلمة في قاعي التي أتقن الهروب منها .. ولكنّني أزورها مرغمة ليلا حين يقتادني النوم إليها مقيّدة في قوارب الحلم.. لو لم يأت صوتها من سماعة الهاتف لأقسمت أنه يناديني من قاع تلك المياه لأقفز مستسلمة وأتبع نبراته حتى تلك الدهاليز المرجانيّة

التي أحكمت إقفال أبوابها ذات يوم بسبعة أقفال وعملت على ذلك سبعة أعوام بلياليها وأنا أنتحب: أغلق يا سمسم ."[1]

تستحضر الشخصيّة البطلة المرأة ميمنة الساروجي أم عرفان خطيبها الراحل ،كمنبّه للذاكرة وتحاول إيقاظ ما تمّ ردمه في دهاليز النفس، حيث تفرّ البطلة من عالمها بالتفاني في العمل الذي نقلها من مجرّد موظفة إلى نائبة مدير وتفلح في ذلك نهارا ،و تحضر ليلا هذه الأمكنة والذكريات التي عاشتها، و بالرغم من رغبتها الجامحة في النسيان ،و إقصاء الماضي ودفنه إلا أنها تفشل في ذلك .

يحضر الماضي بقوّة عبر الحلم ، و الأحلام كما يراها فرويد تنفيسا عن المكبوتات، فالحلم " هو الأسلوب الذي تستجيب به الحياة النفسية للمنبّهات التي تكتنفها خلال النوم ، قد تكون هاته المنبّهات بقايا من النشاط النفسي لحالة اليقظة، وقد تكون تحقيقا لرغبة مكبوتة في اللّاشعور"[2].

وهذا ما يحدث مع الشخصية التي عملت على ردع هذه الذكريات وطمرها في أغوار النفس، لأنها ترفض ظهورها كليّة، والتي وصفتها بالدهاليز كناية عن العمق والخفاء والظلام والحيرة وما فيها من تيه و من تضاد .تعكس المفردات (شياطينها ،ظلالها ،أسماك قرشها ،وهياكلها العظميّة ، قناديلها المضيئة ،وصناديق كنوزها ، وأناشيد عرائس بحرها ) ما في النفس من أشياء جميلة ،و ما فيها من سأم ، فهي ترفض ما فيها من خيرات وما حملت من شرور، خاصّة بعد أن وصلت إلى حالة تشبّع جعلها ترفض كلّ شيء ، إنّه البتر التامّ لكلّ ما يربطها بالماضي ودرئه في الأماكن العميقة المظلمة حتّى لا تتذكّره نهائيا .

وتظهر هذه المكبوتات عبر الحلم ، فرغم الإقصاء الجبري لماضيها الذي يجسد هويتها في اليقظة تحضر في الحلم ، وتعلل الكاتبة ذلك بقولها: " أزورها مرغمة ليلا حين يقتادني النوم إليها مقيّدة في قوارب الحلم، فبالتأمّل في هذا المقطع نجد نوعا من التعنيف وفرض الأمر ، من حضور الدوال (يقتادني ، مرغمة ، مقيّدة ) ، فالأحلام بمثابة قوة وسلطة تجرّ الذات المسلوبة الإرادة بقيود، ممّا يدلّ على أنها

[1]– غادة السمّان: القمر المربع ، ص 174.

[2]– سيغموند فرويد محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، تر: أحمد عزت ، ط2 ، القاهرة ،ص63.

سجينة ماضيها ، و نلمس من ورائها أن الشخصيّة تفتقد حرّيتها ولم تكن مخيّرة ، وتجرّ بطريقة لا شعوريّة إلى ذلك .

فالذات التي كانت تمتلك قوة الخيار والسلطة لدرء وتهميش هذه الهوّيّة الذاتيّة طوال النهار تصبح منقادة ليلا ، وهذا يضمر سيطرة الهوّيّة ومركزيتها وقوتّها على الظهور والجلاء ، لتظهر رغبة الشخصيّة في إلغاء الهوّيّة وكبتها والتخلّص منها لأنّها توقظ فيها آلاما، واستعانت في ذلك بقوة غيبيّة ومارست طقوسا سحرية فعمدت إلى تعويذة تنصرها على ماضيها وأحكمت إقفال أبواب الماضي بسبعة أقفال على مدى سبعة أعوام بلياليها .

يكشف المقطع عن الثقافة الدينية والشعبية الواسعة للكاتبة، من خلال حضور وتكرار ورود الرقم سبعة في النصّ مرات عديدة لدلا لته القويّة في كل الثقافات الإنسانيّة [*] ، ثمّ إنّ غادة السمّان

---

[*] – ورد ذكر الرقم سبعة في القرآن الكريم وخصّه الله بأفضلية عن بقية الأعداد ، فجاء في عدة سور ؛ قال عزّ وجلّ :اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا ( سورة الطلاق الآية 12). وقوله أيضا على لسان سيّدنا نوح عليه السلام مخاطبا قومه :أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا ( سورة نوح الآية 15) . أما في سورة يوسف فقد تكرر الرقم سبعة أكثر من مرة في قوله تعالى : يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَّعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ* قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تَأْكُلُونَ* ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلاَّ قَلِيلاً مِّمَّا تُحْصِنُونَ* ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ ( سورة يوسف الآيات 46، 47، 48 ) .

وورد ذكر هذا الرقم في الأحاديث النبوية الشريفة مما يدلّ على دلالاته وأسراره ، جاء في الحديث ( اجتنبوا السبع الموبقات ) ، جزء من حديث رواه أبو هريرة رضي الله عنه ، أخرجه البخاري في فتح الباري برقم 6857 الجزء الثاني عشر، كتاب الحدود ، باب رمي المحصنات ، دار الريان القاهرة ، 1987، وورد في حديث آخر ( سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظلّ إلا ظلّه ) ، جزء من حديث رواه أبو هريرة رضي الله تعالى عنه ، أخرجه البخاري في فتح الباري ، كتاب الآذان، باب " من جلس في المسجد ينتظر الصلاة وفضل المساجد" برقم 660 ، الجزء الثاني ، دار الحديث ، القاهرة 1994، .

أمّا في الميثولوجيا العربية فقد عرف العرب الاهتمام بالرقم سبعة (7) منذ العصر الجاهلي وقد أخذوا ذلك عن الشعوب المجاورة كالفرس والروم، ففي الحضارة الفارسية كان الرقم سبعة يرمز إلى الخصب والنماء ، ولم تختلف دلالته عند العرب كثيرا ، فقد أصبح يعني عندهم الكثرة العددية ، فعندما يريد العربي التعبير عن الكثرة في شيء ما ، كان يقول أنه سبعة ... وضمن هذا المنظور وضع العرب كل تراثهم الشعري على هيئة معلّقات بلغ عددها سبعا ، ينظرمجدي ممدوح ، الأبعاد الأنثروبولوجية للرقم سبعة في الميثولوجيا العربية ، موقع alfalk.com/?p= 8125 تاريخ الدخول 6-3-2020.

ويعتقد العرب أنّ الفنون الرئيسية سبعة : الشعر القريض / الموشح/ الدوبيت / الزجل / الموال/ الكان وكان/ والقومة .وفي الشعر صنّف العرب قصائدهم المختارة طبقات جاعلين في كل منها سبع قصائد ... وعند العرب يعتبر القداح الواسطة بين الناس والآلهة . وقد ذكروا أنه كان أمام هبل في جوف الكعبة سبعة أقداح يستقسمون بها إذا اختصموا في أمر أو أرادوا سفرا أو عملا فما خرج

عمدت إلى هذا الرقم لارتباطه بقيّم رمزية و فيه قوّة الفعل، فالذكريات التي تربطها بالماضي قويّة وجبّارة لذلك سعت الشخصيّة إلى قوى خفية ميتافيزيقيّة يدل عليها العدد سبعة وما يحمله من فاعلية في الميثولوجيا القديمة ، إذ ارتبط بالمفاتيح وكلّها ممارسات توحي بالسحر للتخلّص من جبروت الماضي.

و يدلّ الفعل" أحكمت " في صيغته الماضية على وقوع الفعل والانتهاء منه، مع شدة الإحكام والغلق بمعنى ردم هذه الهوّيّة تماما ومنعها ولا سبيل لها للظهور، وخصّت بكلمة "بلياليها "لأنّ الليل دليل الغربة والوحدة ، والخوف بمعنى نهاية ما تكابده من آلام وأوجاع .

وتضيف واصفة حالها "وأنا انتحب "، يحمل الفعل معنى شدة البكاء فهي تمارس الفعل مرغمة متوجعة بحرقة وإصرار على غلق الأبواب، ويقترن الفعل أنتحب الجملة الثقافية الشهيرة " أغلق يا سمسم "الذي اقتصرت عليه الشخصية " والأصل فيها افتح يا سمسم، وأغلق يا سمسم "ويدل فعل الفتح على ولوج المغارات العجيبة التي تحتوي على الكنوز والتي تحولت بالنسبة للشخصيّة إلى مغارات للخوف والألم، ولهذا حضر الفعل المضادّ أغلق كناية عن الرفض والترك، وهذا يضمر تهميشا للهوّية بكل ما فيها من كنوز.

ثمّ إن المضمر المتواري خلف هذه البنيات اللغوية يوحي بقوة ومركزية هذه الهوّية، فالبطلة سعت للاستعانة بقوى غيبية للمقاومة ،ولإبطال مفعول تأثيرها غير أنها فشلت في ذلك و لم تفلح أبدا في تهميشها رغم محاولاتها المتكررة في اليقظة ليأتي الحلم ويدفعها لتذكر كل شيء.

---

عملوا به ... ومن عادات العرب أن يأمر الوالد بجزور فتنحر في سابع يوم لمولد ولده، ويطلق اسم على الصبي . و تقول العرب أنّه إذا وضع سيف عار أمام طفل عمره سبعة أيام ، فهذا الولد يصبح شجاعا في شبابه . ينظر أبو عبد الرحمان : الرقم7 في الحضارات القديمة وفي الدين الإسلامي ، موقع :ahlamahlam.ahlamontada.com /t2- topic تاريخ الدخول : 6- 3 - 2020.

كما وردت في الحضارة الأشورية ،والأكادية ،والفينيقية و البابلية ،واليونانية ،والمصرية التي جاء فيها أنّ " السبعة عند الفراعنة يقول سفر التكوين في العهد العتيق: وكان بعد مضي سنتين من الزمن أن فرعون رأى حلما كأنه واقف على شاطئ النهر ، فإذا بسبع بقرات صاعدة منه وهي حسان المنظر وسمان الأبدان فارتعت في المرج ، وكأن سبع بقرات أخرى صاعدة وراءها من النهر وهي قباح المنظر وعجاف الأبدان، فوقفت بجانب تلك على شاطئ النهر فأكلت البقرات القباح المنظر العجاف الأبدان السبع البقرات الحسان المنظر السمان" ينظر الرقم سبعة والحضارات ، موقع : islamguien.com/kvinnor/index1019c.htm ، تاريخ الدخول : 6 -3 - 2020.

وتحضر الثقافة في جانبها المادي في " القرط الماسي " أحد لوازم زينة المرأة ، ورمز من الرموز الدالّة على الهوّيّة الأنثوية في القصّة ذاتها، ويتكرّر وجوده ثلاث عشرة مرة في الحلم، ويرتبط وجوده مرة بعرفان وأخرى بأم عرفان ، ويظهر ذلك في قول القاصّة : " جرّيني من يدي أمام المرآة المطعّمة بالصدف في صالون قصر آل الساروجي وهي تخلع قرطيها الماسيين البديعين وتطلب مني أن أجرّبهما... تأملتهما ماستان كبيرتان كلّ واحدة ككرة الساحرة الشفّافة يحيط بهما إطار ذهبي بنقوش شرقية كأنّها كتابة سرّية لتعاويذ غامضة . جرّبتهما فهبّت منهما على وجهي رائحة الغوطة وليالي بَرَدَى وسمعت همهمات الناس على مرّ آلاف السنين من أزقة مدينتنا الدهرية وخفت كما لو كان قرطين مسحورين. خلعتهما وأعدتهما إليها فضمتّني إلى صدرها الدافئ وقامتها الممتلئة ورائحة عطر "أربيج" ممتزجة بفتة "المكدوس" تفوح منها وهي تقول هاتان الماستان ستكونان هديتي لك ليلة العرس. لقد توارثناهما من زمان ، ربّما من أيام بناء (سور الشام)*.

تمنح المرأة "ميمنة الساروجي "للبطلة قرطي الماس اللذان يحملان دلالة كبيرة ، إذ تُحمّلهما الكاتبة عبق التاريخ والمكان وتضيف عليها هالة من القداسة والعجائبيّة، بوصفهما كرتان سحريتان لساحرة ترى من خلالهما وتقرأ الغيب، يحيط بهما إطار ذهبي به نقوش شرقية ما يدلّ على قيمتهما المعنويّة والماديّة التي تظهر في عراقة القرطين .

يتجاوز القرط قيمته المادية الثمينة كونه تحفة فنية تدل على عراقة أصل عائلة آل الساروجي وهي من العائلات العريقة والمالكة في دمشق تدل عليها لفظة "آل "،غير أن المضمر يوحي أن القرط يصبح

* – تعتبر دمشق من المدن العربية العريقة التي توالت عليها مختلف الحضارات الإنسانية ،ويعتبر سور الشام من أعرق المعالم الأثرية السورية "يقول ياقوت الحموّي في معجم البلدان: إن أول حائط وضع في الأرض بعد الطوفان هو حائط دمشق ، وقد كان لسور المدينة سبعة أبواب في العهد الروماني، أما على السور الغربي فإنّ الأبواب كانت تزيد وتنقص بين الحين والآخر كلما جُدّد السور فتسدّ أبواب وتفتح أبواب أخرى ، وحاليّا اختفت بعض الأبواب وحلّت مكانها أبنية أو طرق أو أسواق وأبواب سور دمشق على مرّ العصور ، ويروي المؤرخ حسن البدري في كتابه نزهة الإمام في محاسن الشام وصفا طريفا لأبواب دمشق القديمة وعلاقتها بالكواكب فيقول : كانت صور الكواكب على هذه الأبواب، زحل على باب كيسان، والشمس على الباب الشرقي ، والزهرة على باب توما، والقمر على باب الجنيق، وعطارد على باب الفراديس ، وصورة المشتري على باب الجابية ، أمّا المرّيخ فعلى الباب الصغير". يُنظر، نبيلة القوسي : سور دمشق القديم وأبوابها .وتوالت عليها الحضارات المختلفة ؛الأرمينيون واليونانيون و والرومانيون تعرضت للاحتلال الأشوري الكلداني والفارسي الإسلامي والأموي منه والعباسي الذي اسقط هذا السور وبعدها الحملات الصليبية على المدينة فقد السور الكثير من قيمته. موقع: naseemalsham.com/subjects/view/32117 تاريخ الدخول 6-3-2020.

عنوانا للهوية يتجاوز كونه إحدى حليّ زينة المرأة الغنية ، وهذا يتضمن ويضمر نسقا مفاده أنّ المرأة حافظة للثقافة والقيّم والموروث المادي واللامادي من خلال توارث هذه القطع عبر أجيال من الإناث تحافظ عليه ،وهذا ما تؤكّده لفظة منذ سور الشام ، وهي كناية عن الأمد الطويل الذي يعود للعهد الأول لبناء هذا السور .

ورغم أن السور تعرض لعديد التغيرات والنكبات نتيجة الحروب التي خاضتها الجيوش، إلّا أنّ القرط ظلّ محافظا على قيمته بفضل نساء توارثنه وحافظن عليه من الزوال، في الوقت الذي سعى الذكر من خلال ذكوريّته وسوء تدبيره للحروب التي تفسد الحضارة الإنسانيّة ، لتتجلّى بما لحق السور من فساد وتغيرات وقد بدا واضحا من الربط بين تاريخ الوجود بين (القرط والسور) ، وهذا انتقاد توجهه النظرية النسويّة للذكور في حين تُعلي من شأن المرأة في حفظ التراث البشري .

فيصبح القرط الماسي باعتباره رمزا للأنوثة حاملا للهوّية وحام لها يتجلى في قول الكاتبة فهبّت منهما على وجهي رائحة الغوطة وليالي بردى وسمعت همهمات الناس على مرّ آلاف السنين من أزقة مدينتنا الدهريّة ،فهذان القرطان يجسّدان حضارة وثقافة المجتمع الدمشقي وعراقته وهوّيته ومدنه وما عاشته هذه الأمكنة على مرّ العصور من أحداث، وما لحق الإنسان بها ليصبح في النهاية رمزا للوطن وهوّيّة شعب .

تجمع الكاتبة بين الحُلي كقيمة رمزيّة ثقافيّة تخصّ الطبقة الغنيّة منها عائلة الساروجي إيحاءً منها على الأصل العريق لهذه العائلة إلى الجمع بأخرى تخصّ الطبقة الشعبية من خلال ورود طبختي "الفتّة "و"المكدوس"، لتبرهن أن المرأة حاميّة للثقافة الشعبيّة المتمثّلة في المأكل والملبس وهذا ما يخفي ويضمر قوة الهوّية الأنثويّة وصمودها أمام نكبات الزمن وحفظها للموروث الشعبي .

طرحت غادة السمان في قصصها قضية هامة تتمثّل في الهوّية التي دار حولها نقاش كبير وتظهر شخصياتها متشظّية الهوّية ؛ لأنّها تركت الوطن نتيجة ظروف سياسيّة أو اقتصاديّة أو حتّى خاصّة ، وحاولت التماهي في المجتمع الغربي المختلفة ثقافته .غير أنّ الشخصيّات تفشل في التملصّ من الهوّية الأم، وتعيش صراعا نفسيّا يدخلها في متاهة البقاء أو العودة إلى أرض الوطن ، وتظلّ مرتبطة بالأصل وهذا ما جعلها تعيش حالة اغتراب انعكس على حياتها .

إجمالا لما تم طرحه نلمس أنّ الهامش امتلك مساحة من الحريّة في الحركة والقول والتعبير وهذا ما كشفت عنه القراءة الثقافيّة للنماذج المدرجة ،من خلال سرد يتجاوز نمطية الرؤية الهامشيّة والإقصاء باعتبار أدب المرأة أدبا هامشيا ، وهذا الأخير كان له إضاءة خاصّة بما أدرجت الكاتبة من أمثال وأساطير تنم عن ثقافة الكاتبة وقدرتها على براعة التوظيف والحفر في أعماق الثقافة العربية لتكون أداة مواجهة محو الآخر وإقصائه للذات،كما منحت المرأة المهمّشة نقاطا للتمركز بتجاوز العادات والتقاليد، وحرّكت الشخوص بطريقة قصّ وحبك كشفت من خلالها عن الظروف السيئة التي عاشها الفرد العربي نتيجة الحرب وخلقت تمايزا طبقيا واجتماعيا دفعها للهجرة فولّد ذلك أنماطا من شخصيات سوّية وأخرى مضطربة عاشت حالة من الاغتراب واللّا استقرار والتشظي في الهوية

## الفصل الرابع:

## تمثّلات الجسد و الصراع الذكوري الأنثوي

**أوّلا– مفهوم الجسد.**

**ثانيا – الجسد الغواية.**

**ثالثا –الجسد الأنثوي من الوأد و القمع إلى التقويض**

**رابعا – الجسد نسق قيمي.**

**خامسا– الجسد بين التحرّر والتشيؤ.**

**سادسا– الفحولة بين التأليه والتهشيم.**

يعدّ موضوع الجسد من الموضوعات الشائكة، فيه الكثير من التشعب والتعقيد، فقد أخذ مفهوم الجسد حصّته من كل المعارف؛ الأسطورية، والدينية، والثقافية ، وأولت له الفلسفة قبلها اهتماما بالغا بين كونه كيانا منفصلا عن العقل ، وكونه تابعا تسكنه الروح ، وبين التقديس والتدنيس تأرجحت الآراء، وظلّت علاقة الإنسان بجسده مرتبطة بالخطيئة باعتباره من الرزايا والخطايا، وشاعت هذه النظرة في الديّانات المختلفة .

غير أنّه في العصر الحديث حدثت طفرة في التفكير الإنساني وتغيرت مفاهيم عدة في مجال العلوم الإنسانية وزعزعت مركزية القيّم والمفاهيم الثابتة فاتحة المجال لمقاربات أكثر تنوّعا وثراء ، ومع أجواء ما بعد حداثة دخل الجسد بكلّ ثقله إلى ساحة الدراسات ما بعد حداثية وخاصّة منها الثقافيّة التي دفعت به إلى الواجهة لتكشف عن ميولاته ورغباته، وتعرّي الثقافة التي نظرت إليه وصنّفته بين جسد عار ومستور ، والجسد المتشيئ السلعي، والدوني، و المهمّش، وكشفت عن مدى مساهمة التربية الثقافية والاجتماعية في نظرتنا إلى الجسد الأنثوي منه و الذكوري .

وللفظة الجسد امتداداتٌ في موروثنا الثقافي المعرفي، فقد ورد ذكرها في العديد من معاجم اللغة العربية، واهتم بدراستها والبحث في دلالتها الفلاسفة والعلماء والدارسون، وأوْلُوهُ أهمّية كبيرة، و اختلفت الآراء والتنظيرات لهذا المصطلح لاختلاف التوجّه الفكري والديني والثقافي، وفي ذلك نجد تباينا في توضيح المفاهيم، سواء في الجانب اللغوي أو الاصطلاحي، زيّادة على أنّ لكلّ لفظة خصوصيّتها الدلاليّة التي تجعلها مختلفة عن غيرها.

**أوّلا– مفهوم الجسد :**

وردت لفظة الجسد في معاجم اللغة العربية بمعان متقاربة في كثير من الأحيان، ففي كتاب العين وردت اللفظة: "جسد: الجَسَدُ للإنسانِ، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خَلْقِ الأرض. وكلُّ خلقٍ لا

يأكل ولا يَشْرَبُ من نحو الملائِكة والجنّ مما يُعقل فهو جَسَدٌ... والجَسَدُ الدَّم نفسه . والجَسدُ : اليابسُ. والجِساد : الزعفران ونحوه من الصِّبْغِ الأحمَرِ والأصفَرِ الشديدِ الصُّفْرة "[1].

لقد خص هذا المعنى الإنسان دون غيره من مخلوقات الأرض، كالحيوان والنبات والأشياء، كما شمل مخلوقات الله التي لا تأكل ولا تشرب من نحو الملائكة والجنّ، وخصّت اللفظة الدم و اليابس منه على وجه الخصوص، وتطلق أيضاً على مختلف ألوان الأصباغ المتقاربة في اللون مع الأحمر دلالة على الحياة .

ونقرأ المعنى نفسه في معجم لسان العرب لابن منظور في قوله :"الجَسَدُ : جِسْمُ الإنْسان ولا يقال لغيره من الأجسامِ المغْتَذِيَة، ولاَ يُقالُ لغير الإنسانِ جسدٌ من خَلقِ الأرض. والجسد : البَدَنُ، تَقُولُ مِنْهُ: تَجَسَّدَ، كما تَقُلُ من الجِسْمِ : تجسَّمَ. ابْنُ سِيدَهْ : و قَد يُقالُ لْلملائِكة والجِنّ جَسَدٌ. غَيْرُهُ : وكُلُّ خَلْقٍ لا يأكل ولا يَشْرَبُ من نَحوِ المِلائِكَةِ والجِنّ ممَّا يَعقِلُ، فهو جسدٌ . وكَانَ عِجْل بَنِي إسرائِيلَ جَسَداً يصيحُ لا يَأْكلُ ولا يَشْرَبُ، وَكَذَا طبيعَةُ الجِنّ."[2]

حافظت اللفظة على معناها في اللسان و الجسد هو الجسم ، جسم الإنسان بخاصة ولا تشمل غيره من الأجسام الأخرى التي تأكل وتشرب ،كما تشمل الملائكة والجن وهي كائنات نورانية لا تأكل ولا تشرب ، و تداخلت دلالتها مع لفظة بدن .

وأضاف ابن منظور "و الجاسِد مِنْ كُلِّ شيءٍ : ما اشْتدَّ ويَبِسَ. والجَسَدُ و الجسِدُ و الجَاسد و الجسيدُ: الدَّمُ اليَابِسُ ، وقَدْ جَسِدَ؛ ومنه قيل للثَّوْبِ : مُجَسَّدٌ إذا صُبِغَ بالزعفران... والمجَسّدُ : الأحمرُ. ويُقَالُ على فلانٍ ثوبٌ مشَبّعٌ من الصبغ ، وعَلَيه ثَوبٌ مُقْدمٌ ، فإذا قام قيَّاما من الصِّبغ قِيلَ : قَدْ أُجْسِدَ ثُوب فلاَنٍ إجْساداً فهو مجْسَدٌ... و ثوبٌ مُجسَدٌ ومُجسَّدٌ: مصبوغٌ بالزعْفرانِ ، وقِيلَ : هو الأَحمَرُ"[3].

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين ، ج 1، باب الجيم ، ص 240.

[2]- ابن منظور : لسان العرب ، الجزء 3 ، مادة جسد ، ص 120.

[3]- المرجع نفسه ، ص120.

لا تقتصر معاني الجسد هنا على الجسم فقط وإنما شملت الهيأة واللون وخاصة الأحمر منه دلالة على الدم، كما تداخلت هذه الكلمة في معناها مع كلمات أخرى من مثل "بدن "و"جسم *"

ممّا سبق نجد أن المعاجم اتفقت على أن الجسد يكون فقط للإنسان وأيضا للملائكة والجن لأنّها وحدها من تمتلك شكلا حقيقيا خصّها به الله، وليس لغيره من مخلوقات الأرض كالحيوان والنبات كما تتفق أيضا على أن الجسد مرتبط بالدم اليابس والزعفران والألوان وبالثوب دلالة على الهيأة.

أبان الجانب الاصطلاحي عن دلالات عديدة كشف عنها الجانب الثقافي وهو المخصوص بالدراسة، ونقف على كنه هذه اللفظة كما تعرّفه صوفية السحيري في كتابها "الجسد والمجتمع" على أنّه " نظام من العلاقات الدّالّة والمنتجة للمعاني فهو موطن التعبير وقراءة الجسد كنصّ تفهم من خلال الجدلية بين الفرد والمجتمع "[1].

*- جسم : الجِسم يجمع البدن وأعضاءَه من الناس والإبل والدَّوابّ ونحوه مما عَظُم من الخلق الجسيم، والفعل جَسُم جَسَامةً . والجُسامُ يجري مجرَى الجَسيم. والجُسْمان : جِسْمُ الرجل " .

فالجسم يجمع بين البدن وأعضاءه ويكون عند كل المخلوقات من الإنسان إلى الحيوان وكذا الدواب مما عظمت جثتهم بمعنى الامتلاء والضخامة .

وورد في لسان العرب عند ابن منظور : " الجِسْمُ : جماعة البَدَنِ أو الأعْضاء مِنَ النّاسِ والإبِلِ وَ الدّوَابِّ وغَيْرِهِمْ مِنَ الأَنوَاعِ العَظِيمَةِ الخَلْقِ " .

وورد في القاموس المحيط" الجِسم ( بالكسر) جماعةُ البَدَنِ أو الأعضاءُ ،ومن الناسِ وسائر الأنْواع العظيمة الخلق " .

كما هو الحال بالنسبة للجسد فإن المعاجم الثلاثة ذكرت الجسم على أنه جماعة البَدن والأعضاء للإنسان والحيوان وغيرهما من الأنواع العظيمةِ الخلق..

بينما نجد أبا هلال العسكري يحدد الفرق بدقة بين الجسد والبدن ، إذ أنّ البدن هو الجزء العلوي من الجسد دون غيره ، حيث يقول :"الفرق بين الجسد والبدن : أن البدن هو ما علا من جسد الإنسان ، ولهذا يقال للدرع القصير الذي يلبس فوق الصدر إلى السرة بَدَن" .

وورد في المرجع نفسه أن الجسم هو كل ما شغل حيّزا من الفضاء فكان له طول وعرض وعمق ، حيث يقول العسكري: "والجسم هو الطويل والعريض والعميق ، وذلك إذا زاد في طوله وعرضه و عمقه قيل : إنه جسم " وهذا ما عَكَسَ معناه في الجانب الاصطلاحي فالجسم هو كل ما شغل حيزا ما وله كتلة وطول وعرض .

[1]- صوفية السحيري بن حتيرة : الجسد والمجتمع ، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصوّرات حول الجسد ، دار محمد علي للنشر، تونس ، ط1 2008، ص 335.

والجسد في هذه الحالة نظام من العلامات والرموز الدالّة والمنتجة للمعاني ،فهو المعبّر بحركاته وصفاته ولا يمكن الوقوف على حقيقته ومعناه دون انفتاح بينه وبين المجتمع الذي يأخذ منه تميزه الثقافي من عادات وتقاليد ولباس وسلوك ، وتصبح مع الوقت ترسبّات لهذا الجسد تميّزه عن غيره فلا يقرأ إلا ضمن الثقافة التي أنتجته.

ومن هنا ندرك أن " الجسد هو تجسيد للإنسان من حيث هو نطق وثقافة ؛فالجسد يستعمل كل الموروث الثقافي والتراكم الحضاري لآلاف القرون ليقدّم لنا هوّية أنثروبولوجية تعرّف الإنسان ككائن موجود ومتميز عن سائر المخلوقات وهو كائن متنوّع يطرح كثير من الخيارات التي تميّز كل جسد إنساني عن غيره من الأجسام الإنسانية"[1]، وبذلك فإنّ الجسد هو جسم الإنسان الذي يشغل حيّزا معينا في المكان والزمان، وله كتلة ووزن، زيّادة على هيأة ومظهر يميّزه مستمدّا ذلك من المجتمع الذي يحيا به ،فيصبح بذلك علامة دالّة على ثقافة معيّنة.

لقد ظلّ الجسد حبيس النظرة الثقافية وصورته تنتج تيماتها حسب المناخ الثقافي الذي تندرج تحته، وما يلحقه من جملة التصوّرات قديمها وحديثها ،فيكون بذلك مفهوما زئبقيا من الصعب الوقوف على تعريف خاصّ وموحّد له، لأنّه يخضع لمقاييس متغيّرة تعمل على تشكيل صورته كلما تجددت المعطيات الثقافية، و يتجاوز الجسد واقعه البيولوجي ويدخل دائرة الرمزيّة ليصبح واقعا رمزيا نتاج سيّاق ثقافي معين، ويكون بذلك نظاما من العلامات الدالّة والمنتجة للمعاني تعطي مفهوما لهذا الجسد وتصوّرا حوله.

ولطالما ظلّ الجسد معتقدا شعبيا مرهونا بجانبه الأسطوري*والديني بعيدا عن التنظيرات والدراسات، ولم يلق العناية إلاّ مع الفكر الحداثي أين أصبح موضوعا للعلوم الإنسانية والاجتماعية ونال جانبا من الاهتمام.

---

[1]-عمارية حاكم: سميائية الجسد وتجليات أبعاده التواصلية في الإبداع الأدبي al-widjah.vol-10,10 N°2 (juillet December 2018) -،ص ص 87-88

* – في دراسة لـ "إيفون فيردييه لقرية 'مينو' بمنطقة " البورجوني " قامت فيها بتحليل الفيزيولوجيا الرمزية للمرأة ؛ فالمرأة أثناء دورتها الشهرية مثلا لا تنزل أبدا إلى القبو الذي تخزّن فيه المؤن الغذائية للأسرة خوفا من إفسادها إن مسّتها. هذا الاعتقاد يحمل بعدين

لقي الجسد معاناة في الحضارة الغربية والعربية على السواء وأكثرها الجسد الأنثوي حيث ظلّت المرأة طول عصور الظلام الأوروبية رمزا للدونية واللعنة ، بل إنّها كائن ناقص لا يرتقي إلى إنسان ولا تستحقّ روحها أن تدخل الجنّة ، وظلّ ارتباطها بالرجل كارتباط العبد بسيّده، و عانى الجسد الأنثوي على وجه الخصوص من الاستعباد نتيجة الظروف الاقتصادية والاجتماعيّة الصعبة والأفكار الظلامية ،فلم تكن المرأة بمنأى عن ذلك وتمّ اضطهادها ونكران جسدها وتفكيرها وظلّت تابعة للرجل يقرّر عنها ما تفعله وما تقوم به في ذّل وهوان، ورافقتها الصورة الدونيّة ، ولزمت وجودها في الديانتين المسيحية واليهودية.

و لم يكن الجسد على حال حسن في الثقافة العربية، فليس من السهل الحديث عن جسد متلبّس بالتنظيرات الفقهيّة، وتحكّم المخيال الجمعي فيه و مرتبطا بالمحرّم ف" جسد الإنسان في الإسلام عورة يجب حجبها عن الآخرين ويصحّ هذا على الرجال والنساء، الحشمة والحفاظ على الجسد وتحصينه قيّم مفروضة على النساء والرجال معا، كما فرض الإسلام توجيهات خلوقيّة وخلقيّة توحي بشكل عامّ جدّا إلى ضبط الجسد وفق قواعد الدين والمقدّس، للجسد الأنثوي والرجالي، لكن جسد المرأة من الناحية الدينية لا يوازي جسد الرجل وإن تساوت نفساهما في الخلق"[1].

لقد اهتم الدين الإسلامي بالجسد في عمومه وسنّ شرائع معينة تضبط تحركاته وتُنظمها ، واهتم بالجسد الذكوري والأنثوي على السواء غير أن الأخير لقى اهتماما أكثر، لكونه حامل لقيّم متعدّدة ،غير أن النظرة إلي المرأة اقتصرت على ثقافة واحدة بوصف هذا الكائن "خلوا من العقل والبصيرة وبكونه كائنا محكوما بالشهوة وخاضعا لشروط الشبق ومتجرّدا تجرُّدا تامّا من أيّ قيمة

: الأول هو الاعتقاد بقدرة الجسد على الانتشار خارج حدوده لكي يغير ترتيب أمور الحياة . أما الثاني فهو يشير إلى قيمة وقداسة الجسد الخصب بمقارنة بالجسد غير الخصب " ، وتظهر "قداسة الجسد تظهر أيضا من خلال بعثرة رفاة القدّيسين التي لها قدرة على الشفاء من الأمراض ، زيادة المحاصيل ، اتقاء الأوبئة وحماية الناس . هذه القداسة تدفع إلى تحقير أولائك الذين يعالجون الجسد من خلال خرق حدوده ، فإسالة الدم وإن كانت من أجل العلاج تعني تمزيقا للتحالف وانتهاكا للمحرّم "ينظر، دافيد لوبروتون: أنثروبولوجيا الجسد ، تر: محمد عرب ،صاصيلا ، مجد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ،1997، ص- ص 82-83

[1]- فؤاد إسحاق الخوري: أيديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة ، دار الساقي ، ط1 ، 1997، ص28.

أخرى، لا قيّم الدين ولا قيّم العائلة ولا قيّم العقل"[1] ، وبذلك تمّ تهميش جسد المرأة وافتعال الذرائع على أنّه محكوم بالشهوة لا يحمل قيّما؛ حتى أصبح هذا الجسد العب ء الذي يثقل كاهل الأنثى لأنّه مقيّد بالكثير من الأعباء والدونيّة مع تهميشه .

وظلّت الرؤية مقتصرة على الجانب الشهواني وهذا ما يؤكّده فريد الزاهي خاصة في كتابه من خلال ما أدرجه من مؤلفات تهين المرأة " طوق الحمامة *لابن حزم، مصارع العشّاق لابن سراج ، روضة المحبين لابن قيم الجوزية، فحضوره في الذهنية العربية ذو معيار جمالي منتقل من النصوص الفقهيّة والصوفيّة والأدبيّة ، وكلّها سعت إلى رسم نموذج صوري للجسد في ظلال القدسيّة التي تكيّفه في إطارها، عاكسا الوجود الجسدي الحسّي في السرديات التراثية وتشخيصاتها الصورة التي تراوحت بين البلاغي والتخيلّي ذي الطابع الشهواني ولإيحاء الرمزي، كلّها أضمرت في مختلف تشكّلاتها الخطابيّة استراتيجيّة مظهرية ، تكثف وظائف الفتنة والغواية ، مما سعى إلى انتشارها في الثقافة الاجتماعية العربية "[2]. فالثقافة هي التي تصنع هذا الجسد وتحدّد ماهياته وقدراته، ولذلك أعطى المجتمع العربي صورة للجسد باعتباره جملة من الإغراءات .

ونتيجة ذلك أخذ الجسد حيّزا هامّا في الكتابة النسوية فكان " نصٌّ يعكس هويتها ، كونه الناطق بالدواخل الإنسانية والاجتماعية والتاريخية والسياسية للمرأة، وكونه يعكس المؤثرات الخارجية

---

[1]– عبد الله الغذامي : المرأة واللغة2 ثقافة الوهم( مقاربات حول المرأة والجسد اللغة ) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1 1998،ص 18.

* – قالت لي : يا ابن أخي ؛ لا تحسن الظّن بامرأة قط؛ فإني أخبرك عن نفسي بما يعلمه الله عز وجلّ ... و تروي المحدثة التي حجت إلى بيت الله خمس مرات فيما معناه ، قصة نسوة كن معها في مركب متجهات إلى البيت الحرام، ويمارسن الفاحشة. ينظر، علي بن حزم الأندلسي : طوق الحمامة ، ط1 ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، جمهورية مصر العربية ، 2016 ، ص 158 ، و جاء في مقطع آخر يدل على دونية المرأة قوله : إن حسن الرجال أصدق صدقا ، ولأثبت أصلا ، و أعتق جودة ؛ لصبره على ما لو لقي بعضه وجوه النساء لتغيّرت أشدّ التغيير، مثل الهجير والسموم والرياح واختلاف الكواء وعدم الكنِّ . وجاء في مقطع ثالث :وما أعلم علّة تمكُّن هذا الطبع من النساء إلا أنهن متفرغات البال من كل شيء إلا من الجماع ودواعيه، والغزل وأسبابه، والتآلف ووجوهه، لا شغل لهن غيره، ولا خُلقن لسواه، والرجال مُقتسمون في كسب المال، وصحبة السلطان، وطَلب العلم، وحيّاطة العيال، ومُكابدة الأسفار، والصيد، وضُروب الصناعات، ومُباشرة الحروب، ومُلاقاة الفِتَن، وتحمُّل المخاوف، وعمارة الأرض. وهذا كله مُتحيف للفراغ، صارف عن طريق البُطْل . يُنظر، المرجع نفسه، ص139

[2]– فريد الزاهي : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ، ص 57.

الثقافية خصوصا التي أثّرت في هذا الخطاب بشكل أو بآخر"[1]. فجسّد هذا النص خصوصية المرأة وهويتها وكشف عن دواخلها، وما تسعى إليه .

ومثّل الجسد أحد المحاور الذي دارت حوله نصوص الأدب النسوي، وكان عنصرا له حضوره إلى جِوار عناصرَ أخرى باعتباره " قيمة ثقافية وجمالية كبرى بإمكانها أن تجعل الخطاب الإبداعي النسوي خطابا مغايرا للخطاب الذكوري وذلك انطلاقا من خصوصية بيولوجية وطبوغرافية لهذا الجسد أوّلا وممّا أقيم حوله من تيمات وعلاقات أسطورية وواقعية وإشكالية عديدة ... جعلت هذا الجسد المشبّع بتصوّرات الموت والجمود محور النص الأكثر حياة وإثارة وقابلية للتحوّل "[2]. فقد صنع النص النسوي اختلافه بتوظيفه لتيمة الجسد الذي سيّجته الثقافة بالموانع والمحرّمات وإحاطته بهالة من القدسيّة وحالة من التدنيس ،غير أن السرد النسوي حرّره وبعث فيه الحياة فازدان به النصّ الأنثوي وأصبح محلّ تلقّي كبير .

أفردت الكاتبة غادة السمّان جانبا مهمّا من إبداعاتها للحديث عن الجسد وما لاقاه من تهميش وتباينت الصوّر في تجليّاتها بين الجسد المسيّج المقموع ، وبين الجسد الحميمي المفعم بالأحاسيس، و الجسد الرمز بين نظرات التقديس والتأليه والخصوبة ،إلى أن أصبح الجسد العار الذي يرتبط وجوده بالشرف كونه ممتلكا عامّا يُحمّله المجتمع كلّ القيّم . ولذا " تعدّ الدراسات النقدية أنّ تجربة الكاتبة غادة السمّان تقدّم عادة كأمثولة لنوع الكتابة الأنثوية المتحدّية التي لم تهادن في معركة صمّمت على أن تربحها، وتتفوّق فيها على الرجال أنفسهم، وأدّت إلى تراجع الطعون بحقّ كتابة المرأة"[3]، واعتمدت في ذلك على الرمز الأسطوري كمعادل موضوعي تخيّلي لعديد من القضايا النسويّة حتى يعطي صوّرا عن قوّة المرأة وسلطتها منذ بدء الخليقة .

---

[1]– مبروكة حولي : تمثلات الجسد في الكتابة الأنثوية ، مجلة تاريخ العلوم ،جامعة زيان عاشور الجلفة ، الجزء 2، ع 8 ،جوان 2017، ص211.

[2]– عز الدين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع ،ص 157.

[3]– رفقة محمّد عبد الله دودين : التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجمالياتها ،أطروحة دكتوراه ، غير منشورة، كلية عمادة الدراسات العليا ،جامعة مؤتة 2004، ص 100.

**ثانيا–الجسد الغواية (الصراع الذكوري الأنثوي ):**

لطالما ارتبط الجسد الأنثوي بالخطيئة وحّملت الثقافة الأنثى وزر الخروج من الجنّة ، وأنّها السبب في حرمان البشرية من نعيم الجنة وظلّت نظرة المجتمع للمرأة تشوبها الريبة، وهذا ما توارثته الذاكرة الجماعيّة من أفكار خاطئة استمدت مفاهيمها من الموروث الشعبي الذي صاغه العقل الذكوري لامتهان الجسد الأنثوي، وردّ نشأتها وتكوينها إلى ضلع أعوج ، فالسلطة الذكوريّة التي صاغت الخطاب تماشياّ مع مصالحها من خلال تفسير النصوص الدينية كانت متحاملة في ذلك على المرأة منتقصة من قيمتها وقدراتها، وألحقت بها صفة الدونيّة والنقص والغواية وجعلت من المرأة الإنسانة جسدا للمتعة والشهوة فحسب.

يتوارى نسق الغواية خلف البُنى اللغوية في قصّة "أفعى جريح" من مجموعة عيناك قدري، أين تكشف الكاتبة فيها عن الخيانة الزوجية، وما عانته المرأة من تهميش من لدُن المجتمع ككل والرجل خاصّة من بداية القصة ،ثم يتوالد السرد ليرسم لوحة دراماتيكية تجسّد صورة امرأة مهزومة مهمشة ومتألِّمةٍ، زوجة مطيعة مستسلمة للواقع ولسلطة الزوج ، فتتملّكها رغبة قوّية في الانتقام لاسترداد كرامتها المهدورة ولا تجد منفذا أو خلاصا غير الإغراء كوسيلة لذلك مستمدّة وحي ذلك من التراث الديني والأسطوري، وفي هذا التمثيل نقف على صورتين اثنتين يتمظهر فيهما الجسد الغواية.

تظهر الصورة الأولى لفعل الإغراء في مقطع " ويلمع في عيني بريق شيطاني عجيب ..تمتدّ يدي بسرعة لتفكّ قيود شلالات من الشعر الأسود تنهمر بعنف على كتفي العارية ..أشعر أنني جميلة بثورتي وتمرّدي.. بدأ جسدي يتلوّى ويتمايل.. والأفعى تطرب وترنّح " [1]

فتبدأ الشخصية لعبة الإغراء والخداع بالخروج من طابعها القديم المحافظ و توظيف ما تمتلكه من صفات جماليّة أنثويّة أين يندفع الشعر الأسود كشلّالات قوية تدل على تحرّره بعدما كان مشدودا وملفوفا لينسدل على الكتف العاري ما يزيدها جمالا ورونقا فتحسّ الذات بجمالها فتتحرّك معبرة عن ذلك لافتة إليها الحضور بجسد راقص نشوة ليكون وسيلة لإيقاع الرجل، وهذا ما ماثل قصة الشيطان

[1]–غادة السمان : عيناك قدري ،ص62.

الذي دخل الجنة وتلبَّس الأفعى التي أغوت حواء حينما وسوست لها للأكل من الشجرة، وحواء بدورها أغرت آدم ففعل، وحلّ بهما عقاب الله .

فالمرأة هنا وسيلة لإغراء الرجل بمفاتنها، وفكرها الشيطاني الذي وسوس لها بنسج وحبك شراك للذَّكر للوقوع في حبائلها بإظهار محاسن الجسد الذي يعدّ وسيلة المرأة لإيقاع الرجل في حبائلها وهذا ما جسدّته المرأة الأفعى ونقرأ في المقطع الأول على لسان الشخصية : " الأفعى تتأوّه بداخلي وأنا أرقص بوحشيّة بدائيّة بحرقة بلوعة.. بعنف مذهل مدمّر بفجور متمرّد.. صدري المرتعش يعلو ويهبط، ثوبي يكشف ساقي كلمّا درت ودرت محدثة إيّاهم عن الدوّامة التي تسحقني.. إنّني أنطق بأصابعي وبنهدي وبشَعري المتطاير، أنطق بجسدي الذي يتمايل ويتوجّع.. الأفعى نشوى. والفراغ حولي يضجّ ويهذي، نظرات الجميع المحمومة تتحسّس جسدي بوَلَهٍ وجوع " [1].

تستعير الكاتبة رمز الأفعى من الموروث القديم كرمز للغواية والإغراء، وبالمقارنة نقف على التشابه بينهما في الجمال، و النعومة، والخفة والرشاقة، والخصوبة، كما توحي الأفعى في الموروث القديم بالقوّة، والهلاك، والقتل، والانتقام .

ثم تعطي الكاتبة للجسد الأنثوي مساحة من الحرّية ليظهر جماله و مفاتنه ورغباته المكبوتة بوحشيّة وبدائيّة أين ترجعه إلى طبيعته الأولى ثائرا، عاريا، و متوحّشا، ومتحرّرا من كلّ القيود، التي ترغب في حجبه للتحرّر من كل سنوات الكبت والحجب وإظهار مفاتنه من خلال حركات إغرائية جسّدتها المرأة الأفعى رمز الغواية في حركات راقصة ؛وذلك ما عبرت عنه هذه الحركات التي تظهر مفاتن وجمال الجسد الأنثوي بعنف وفجور، ويوحي الترميز بالصدر والساق إلى الجنس، لأنهما أكثر تعبيرا عن الشهوة والإغراء وهذا ما يضمر النظرة الثقافيّة للجسد الأنثوي على أنه مصدرا للغواية والشهوة والفتنة .

من جهة أخرى امتلك هذا الجسد قدرة التعبير على الرغبة المكبوتة حينما اكتسب مساحة للقول، أين استعارت الكاتبة صفة النطق من الإنسان وأعارتها للجسد الصامت الأخرس ليكتسب إنسانيته

[1]– غادة السمّان : عيناك قدري ، ص 63.

بعدما تم تهميشه ونعته بكل الصفات الدونية، والأقرب إلى الحيوانيّة وما جملة أنطق بأصابعي وبنهدي، وبشعري المتطاير إلا دلالة على أن التعبير يتمّ بطريقة أنثوية وتصبح الدوالّ ( الأصابع ، النهد، الشعر) هي وسائل التعبير وهي أجزاء من كلّ، كناية عن الجسد كلّه ، الجسد المغيب الأخرس الذي عبر ونطق بلغته الخاصّة.

يشكّل هذا النمط الوصفي الذي وظفته الكاتبة لإظهار جمال الجسد ومحاسنه وطريقته في التعبير عن طريق الرقص ولأنّه يعبر عن " التسامي الذي يطهّر الإنسان من شعوره بالتسافل والدونيّة"[1]، ويمنحه مساحة للبوح والكينونة حينما يخرج من نمطيّته طالبا التحرّر محتفيا بوجوده.

و النسق المضمر خلف هذه البُنى التهميش والإقصاء الذي لحق الجسد الأنثوي، وأدخله عقودا من الزمن في دائرة الخرس ،خارقة النسق الذكوري الذي يكبتُ هذا التحرّر ويخشى فتنته في حين تراه الأنثى صراع هوّية وإثباتَ ذاتٍ ووجود.

وتعطي الجسد الساكن روحا ووجودا، وتجلب إليها كل الأنظار لتصبح بذلك مركز الإعجاب من طرف الآخر الذي حقرها وكبت إحساسها بالأنوثة، في محاولة للسيطرة عليه وهذا ما يضمره الخطاب في استعادة لرمزيته البدائية، أين كان الجسد الأنثوي مركز قوة حيث كانت المرأة في المجتمع الأمومي تمتلك الحقّ في الطاعة والعبادة، وتظهر المرأة قوّة جنسية كبيرة ورمزا للخصوبة في حين يكون الرجل ماثلا أمامها في خضوع، غير أنّه ومع امتلاك الرجل لوسائل السلطة قلب الموازين، واحتكر هذا الجسد وقيّده وهمّش قدراته، وهذا ما يضمر الصراع الذكوري الأنثوي منذ الأزل .

إنّ المتلقّي للمقطع السابق يجد أن المرأة كي تستعيد ذاتها وتثبتها مارست طقسا أنثويّا طالما تواتر وجوده في الثقافة العربيّة بخاصة وأصبح نسقا ثقافيّا بامتياز وهو نسق الغواية الذي يتحكّم في توجيه التفكير الذكوري الذي يرى المرأة مجّرد جسد للشهوة والغواية، أين ورد ذكرها مقترنا بالمرأة والشيطان في الديانات السماوية (اليهودية والمسيحية والإسلام ).

[1]– ناجي عباس مطر: الرقص الطقوسي: الطواف لترميم مركزية الذات ، دراسة ثقافية ،مجلة كلية التربية ،جامعة واسط ، المجلد1، ع29 ، 2017،ص 74.

إذ تقدم الإسرائيليات القصّة بتفاصيلها "كالحديث عن الحيّة ودخول الشيطان في جوفها وكيف حدث الإغراء وتمّ ارتكاب المعصية ، وهرب آدم إلى جوف الشجرة استحياء من ربّه والحوار الذي دار بين آدم وربّه، وكيف كان عقاب الربِّ لحواء العاصية ، إذ جعلها تنزف في كل شهر، وعند الولادة ، حيث تنظر التوراة إلى الحيض على أنه نجاسة وعقاب من الربّ لحواء، فمنذ حادثة المعصية وحواء تنزف ألما إلى اليوم " [1].

فالشيطان يرى في جسد المرأة الجميل وسيلة لإغراء الرجل واعتبره فتنة تحل معه اللعنة، ومع هذه الخطيئة نزل العقاب على الجسد الأنثوي وأصبح مدنّسا بالألم والحيض والولادة. كما أصبح من متاع الرجل يفرض عليه سيطرته كيفما أراد. وحضر الإغواء في النص المسيحي.* " وآدم لم يغو ولكنّ المرأة أغوت فحصلت في التعدي، لذلك لم يأذن لها الرسول " أن تعلّم "،ولا أن تتسلّط على الرجل، بل

[1]- ناصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة ، المركز الثقافي العربي ،ط3 ، 2004 ، ص ص 17 - 21.

*- ورد في سفر التكوين في الإصحاح الثالث " وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله . فقالت للمرأة: أحقّا قال الله لا تأكلا من كل شجر الجنة . فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنّة نأكل . وأمّا ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمساه لإلا تموتا. فقالت الحية للمرأة لن تموتا . بل الله عالم أنّه يوم تأكلا منه تنفتح أعينكما وتكونان كالله عارفين الخير والشر . فرأت المرأة أن الشجر جيدة للأكل وأنّها بهجة للعيون وأن الشجرةَ شهية للنظر. فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل . فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان . فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر.
وسمعا صوت الرب الإله ماشيا عند هبوب ريح النهار . فأختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله في وسط شجر الجنة .فنادى الرب الإله آدم وقال له أين أنت . فقال : سمعت صوتك في الجنة فخشيت لأني عريانا فاختبأت . فقال : من أعلمك أنك عريان. هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ألاّ تأكل منها .فقال آدم : المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت. فقال الرب الإله للمرأة : ما هذا الذي فعلت . فقالت المرأة : الحية غرتني فأكلت. فقال الرب الإله للحية : لأنّك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البريّة . على بطنك تسعين وترابا تأكلين كلّ أيام حياتك وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها . هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقله . وقال للمرأة تكثيرا أكثر أتعاب حبلك. بالوجع تلدين أولادا وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك . وقال لآدم لأنّك سمعت لقول امرأتك وأكلت من الشجرة التي أوصيتك قائلا لا تأكل منها ملعونة الأرض بسببك . بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك . وشوكا وحسكا تنبت لك وتأكل عشب الحقل . بعرق وجهك تأكل خبزا حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها .لأنك تراب وإلى تراب تعود . ودعا آدم اسم امرأته حواء لأنها أم كل حيٍّ . وصنع الرب الإله لآدم وامرأته أقمصة من جلد وألبسهما. يُنظر، العهد القديم : الجزء الأول ، سفر التكوين ، إعداد مجموعة من الكهنة ، مطبعة دير الشهيد ،ط1، 2006، ص45.

تكون في سكون"[1]. وتلحق الخطيئة بالمرأة وعليها تتحمل ما ترتب عن ذلك من تهميش لأنها تفتقر لنواميس الحياة و الفكر ولا يحق لها الكلام حتّى في أماكن العبادة لأنها مخلوق ناقص خلقت من ضلع آدم ولذلك تكون تحت سيطرة الرجل لأنه أقدر منها وعليه يستحقّ الجسد ما لحقه من عقاب ونجاسة.

غير أن الإغواء في الدين الإسلامي جاء مغايرا للإحكام السابقة حيث وقع فعل الخطأ من آدم وحواء على السواء كما ذُكر ذلك في القران الكريم ."فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَٰنِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَّرَقِ ٱلْجَنَّةِۖ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰۖ "سورة طه الآية 118، فلآية تظهر مسؤولية الذكر والأنثى في تحمل الخطيئة ، غير أن الثقافة غيرت ذلك وجعلت المرأة سبب الغواية وبالتالي سببا في مأساة كل البشر .

كما يوحي المقطع السابق بأن المرأة وإن مارست هذا الإغواء لأجل الرجل، بغرض المحافظة عليه وهي "حواء " التي كشفت له أسرار المعرفة وظلت بجانبه، فإنّ هناك مقطعا آخر يحمل دلالة مغايرة عن نسق غواية الجسد المتمرّد .

و ذلك حين يتموقع جسد الأنثى ويحتل المركز ويصبح فاعلا بعد امتلاكه لذاته حين " تتململ الأفعى في أعماقي وترفع رأسها بعنف ..فجأة .. أنهض عن مقعدي وآلاف الصرخات البدائية تعول في دمي .. وأنا خرساء .. ولكنّي الآن امرأة مدمَّرة .. طاقة عجيبة تتبعثر في كلّ جزء من جسدي .. إنّني أسمع صدىً لطبول وثنية في معبد ضائع في البراري .. صدى بعيدا يعلو ويعلو بعدما تنعكس الأصوات على المذابح الحجرية المصبوغة بالدم .. دم شبّان أقوياء. أحسّ أنّ رائحة البخور تعربد في صدري وأنّ الأفعى بدأت تتلوّى. "[2]

يعكس صورة الأفعى في تململها وحركتها حالة الرغبة في التغيير إيذانا بالرفض في محاولة لاستعادة الذات وتحريرها من كل أشكال الهيمنة متحديّة لكّل الضوابط والموانع، لتكتسب قوة الرفض

[1]– فتنت مسيكة بر: حواء والخطيئة في التوراة والإنجيل والقرآن الكريم ، مؤسسة المعارف، بيروت – لبنان، ط1 ، 1996، ص63.
[2]–غادة السمان : عيناك قدري ،ص 62.

التي تمنح الجسد طاقة ايجابيّة . وينتقل هذا الجسد من هامشيّته ليصبح قوّة تدميريّة تدفعه رغبة الانتقام من الآخر ،وكل ذلك في طقوس بدائية تضمر جبروت انتقام المرأة الأفعى ، المرأة الشهوة ، المرأة الإغراء مثل ما ورد في الأساطير القديمة "كبغي مقدّسة لإنانا، حيث ترسلها بصورة امرأة جميلة ذات شعر أحمر ناري بطبيعة شهوانية في نهايات تدميريّة ، كي تغوي الرجال، وفي الطريق تقودهم إلى معبد الآلهة حيث كانت تقام هناك الاحتفالات المقدسة للخصوبة"[1].

كما ورد من مظاهر وطقوس كانت تقام في عصور وثنية، أين تقدم القرابين للآلهة وهذا ما حدث مع عشتار حيث يستعمل الجسد كوسيلة للإغراء لأنه مصدر الشهوة واللذة وجذب الرجل فالجسد يتحول بفعل ذلك إلى شراك يتم فيه القضاء على الذكر وقتله فتتحول المرأة إلى فاعل له القدرة على امتلاك وسائل القتل والتدمير بعيدا عن الجانب الرقيق اللين منها .

وبهذا الفعل تتحول المرأة (حواء ) كما وردت في المقطع الأول ، إلى المرأة (ليليت) في المقطع الموالي، أنثى رافضة للذكر، وإن كانت حواء مستسلمة للرجل من خلا ل إغرائها وجذبها له حتى عودته إليها في السابق ،فإن الأمر يختلف بعدما تتحول إلى ليليت أين تمتلك المرأة سلطة جسدها كوسيلة للتحرر وهذا ما أكدت عليه النسويّة .

وبعد استعادة الجسد تتمركز الأنثى حول ذاتها وترفض الذكر وهذا ما يكشف عنه المقطع " نظرات الجميع محمومة تتحسّس جسدي بوَلَهٍ وجوع .. وفجأة تتعلق نظراتي بك يا سيدي ..أراك تحدّق إليّ برغبة جامحة مريرة كالكلب المسعور... وتفكّر في الوليمة التي لم تخطر لك ببال...بالجسد الذي ستنهشه الليلة لترميه في الصباح، ولكن زوجتك الخرساء الذليلة ستنام منذ اليوم فصاعدا وحدها.. راضيّة .. ماذا أتقترب؟ لا يا سيّدي، لن تنهش بعد اليوم سوف يأتي الكثيرون.. ويظلّ باب مخدعي موصدا"[2] .

[1]– رحاب الخترشي: ليليث زوجة آدم الأولى والظلام الأنثوي المنبوذ ، موقع ميم ، https://meemmagazine.net تاريخ الدخول 15-9 - 2019.

[2]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص– ص 63 -64.

تتطلّع نظرات الجميع وبدون استثناء وتحملق بشراهة، ووله ،ونهم إلى الجسد الفاتن الذي تحول فجأة إلى جسد حيّ بعدما كان صامتا طويلا وما صيغة الجمع لكل الذكور إلّا دلالة على النظرة الشهوانيّة لجسد الأنثى من طرف الذكر وهذا ما أوحت به لفظتي "نهم" و"جوع"، كناية على أنه جسد للمتعة والشهوة ، وحضور الفعل "حدّق" للدلالة على قوة تركيز النظر مع الدهشة كناية عن الاستغراب في الجسد الذي تغيّرت تعبيراته وامتلأ شهوة ولذّة .

تتجسد في هذا المقطع نظرة الرجل للجسد الأنثوي وأنه مجرد صيد من توظيف الفعل "تنهشه" الذي يعبّر عن وحشيّة وحيوانيّة الرجل ، وهذا ما دلّ عليه لفظ "كلب مسعور "، حيث تكون المتعة آنيّة فيمتلكه ليلا ليرميه صباحا وهنا تحطّ من قيمة الرجل .

وتقلب بطلة القصة موازين المعادلة حينما تصبح في مركز قوة بقرارها فعبارة ماذا أتقترب؟ لا يا سيّدي، وهذا التمنع إنّما يدل على الاستهزاء و الاحتقار للآخر من تصرفاته وامتلاك المرأة لجسدها منحها قوة رفض كلّ الرجال والصدّ والغلق والتمنّع.

وتبيّن الجملة (سيظل باب مخدعي موصدا ) أن الرجل لا يرى في المرأة إلا جسدها ولهذا ترفضه، وهذا الرفض في حدّ ذاته دلالة على قوّة الشخصية وامتلاكها لقرارها ما منحها قوة التصدّي له ومعاملته بالمثل، فبعدما كانت ذليلة مرمية في جانب منزو، هي الآن تتمنع عنه وترفضه بإرادتها، وإذا كان له وحده حقّ الهجر في المضاجع، كما جاء في الآية الكريمة "**اَلرِّجَالُ قَوَّٰمُونَ عَلَي اَلنِّسَآءِ بِمَا فَضَّلَ اَللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَيٰ بَعْضٍ وَبِمَآ أَنفَقُواْ مِنَ اَمْوَٰلِهِمْۖ فَالصَّٰلِحَٰتُ قَٰنِتَٰتٌ حَٰفِظَٰتٌ لِّلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اَللَّهُۖ وَالَّٰتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي اَلْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّۖ فَإِنَ اَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُواْ عَلَيْهِنَّ سَبِيلاًۗ اِنَّ اَللَّهَ كَانَ عَلِيّاً كَبِيراًۗ**" سورة النساء الآية 34 ، فإن المرأة بدورها تمتلك جسدها ولها مطلق الحرية فيه وتمتلك قرار الرفض حينما يتحول الجسد في نظر الرجل إلى مجرد وسيلة للمتعة مغيبا بعده كل حقوقها .

يضمر المقطع المساواة حتى في العلاقات الخاصّة والحميميّة وتمركز الذات حول نفسها وهذا ما حملته أسطورة ليليث التي "كانت زوجة آدم الأولى لكنّها طارت بعيدا عنه بعد شجار يتعلّق

بالجنس من جهة وأراد آدم أن تكون السلطة والقرار بيده من جهة أخرى فرفضت بإصرار"[1]أن تكون غنيمة لهذا الرجل وتمردت عليه وتركته .

وبذلك لم تعد المرأة ليليث رمزا للغواية والشرّ بل أصبحت رمزا للتحرّر والاستقلال واتخذت منها الجمعيات النسويّة رمزا لها ،وهي حين تخالف قوانين المؤسسة الثقافيّة تخرج من الدائرة وتصبح ملعونة، وهذا ما حدث مع ليليث حيث تحوّلت من امرأة جميلة إلى شيطانة ما يضمر ذلك الصراع الذكوري الأنثوي على مرّ العصور منذ الأمّ الكبرى*.

لقد نشأ صراع بين الأنوثة والذكورة كان هدفه السيطرة وترويض الآخر والإطاحة به ،فالرجل وما يملك من قدرات عقلية جعلته يسنّ قوانين تمكّنه من السيطرة على الجسد الأنثوي من خلال نظرته الأحادية الشهوانية ، والمرأة تسعى للتحرّر من هذا الكبت واستعادة الذات و التمركز بكلّ الطرق .

غير أن هناك من يفنّد هذه الآراء ويرى في السجال القائم بين الذكورة والأنوثة ماهو إلّا صنيع الرجل ،وفي ما تراه الباحثة ( جونبارمير) التي تقول " أنّ الحديث عن مجتمع أمومي ما هوّ إلا أسطورة ذكورية لإثبات فشل المرأة في إدارة الحياة ، ولعلّ الأسطورة البابليّة التي أحالت حكم الكون إلى المرأة "تيامات " في أقدم مرحلة تاريخية أسطورية ، هي المسؤولة عن بثّ ثقافة المجتمع الأمومي. حيث جاء ارتباط هذه المرأة الأمُّ (الأولى) بالشيطان إفضاء إلى الفساد الذي يأتي من حكم المرأة التي غالبا ما

[1]– صالح رشيد الصالحي: الآلهة ملكة الليل ، دراسة أثرية عن آلهة العالم الأسفل ، بيت الحكمة ، بغداد العراق ، ط 1 ، 2013، ص 87.

*– تقول إحدى أهم ملاحم الخليقة ، وهي ملحمة الخليقة البابلية ( إينوما إيليش) أن الكون نشأ من جسد الأم الأولى (تيامات) سيدة المياه المالحة الخصبة ، وتشترك هذه الملحمة مع أساطير شعوب أخرى تتمركز ثقافتها الأولية حول فكرة وجود شخصية ( الأم الأولى) ممثلة بالمياه الأزلية التي تبدأ خطى التكوين الأولى من اضطرابها ولا نهائيتها ، بالاشتراك مع وجود ذكوري مكمّل عملية الظهور وبمرور الوقت تبدأ صراعات عنيفة ودموية للإطاحة بسيّادة الأم وإزاحة ممثلاتها عن المكانة السامية، ويدير هذه الصراعات الشرسة المريعة أحفاد وأبناء من الذكور الذين يتشهون امتلاك زمام السلطة على العالم القديم ولا يتمّ الوصول إلى قمّة السلطة لدى هؤلاء بأسلوب واحد إذ تتنوع الوسائل والأساليب ما بين تلفيق تهم للأم الكبرى ووضع المرأة في مأزق مدمّر أو إعلان صراع دموي مباشر يؤدي في النهاية إلى تراجع الأمّهات الأوليات إلى خلفية المشهد ونفيهن من الحضور الفاعل ، وإنكار أدوارهن تارة ، وبالإشارة إليها داخل دائرة هيمنة الآخر ، الأول المهيمن ... وبذا تدهورت عصور الأمومة وتبع اختفاءها ظهور ثقافة يميّزها التطرّف في مغالاتها العنيفة، وانفرادها وإضفائها الصفات السلبية على كلّ ما يمثل الأنوثة . يُنظر، لطيفة الديلمي : جدل الأنوثة في الأسطورة (تيامات: نفي الأنثى من التاريخ ) – دراسة –الأقلام ، ع2 ، فبراير ، 2000 ، ص 75.

يكون حكمها من الناحية الأسطورية متحالفا مع الشيطان... ممّا جعل من أبنائها يتمرّدون عليها بقيّادة " مردوخ" ويقتلونها ، ليمثّل هذا الانتصار انتصار مردوخ على أمّه) التعارض العميق بين الرجل والمرأة وهو التعارض الذي يفضي إلى انتصار القوة العقليّة والعضليّة التي يمتلكها الرجل على القوة الطبيعية التي تمتلكها المرأة بمساعدة الشيطان "[1]، إذ يرى بعض النقاد أن الأمر لا يتعدّى أن يكون مجرد طرح ذكوري يهدف إلى ابراز قدرات الرجل الفكرية والجسدية للحط من قدرات المرأة.

إنّ القراءة الثقافية لعنصر الجسد الغواية بينت أنّه اقترن في الميثولوجيا القديمة بالخطيئة وكذا وحمل الصورة ذاتها في الموروث الديني ،ومنه استمد الفكر الذكوري رؤاه السلبيّة اتجاه المرأة وحمّلها وزر الخطيئة واقترنت بالمرأة كل الصفات الدونية و التحقيرية ،وأصبحت بذلك مجرّد جسد للشهوة ومرتعا للذّة الجسديّة ، فامتُهِن الجسد الأنثوي من هذا الباب وكان ذلك شعارا لإدانة المرأة وشيطنتها وإقصاءها، لكونها سبب مأساة البشرية جمعاء وعانى الجسد الأنثوي بذلك من الوأد المادي والمعنوي ما دفع بحاملته لتقويض أنوثتها .

**ثالثا –الجسد الأنثوي من القمع والوأد إلى التقويض:**

يعدّ الوأد من السلوكيات التي رافقت الإنسان العربي قَبْل ظهور الإسلام ، حيث كان ينظر للأنثى نظرة مريبة ، وأنّها عيب وعاركما بيّن ذلك القرآن الكريم في قوله تعالى " **إِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِالأنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظِيمٌ (58) يَتَوَٰرَىٰ مِنَ ٱلْقَوْمِ مِن سُوٓءِ مَا بُشِّرَ بِهِۦٓ أَيُمْسِكُهُۥ عَلَىٰ هُونٍ اَمْ يَدُسُّهُۥ فِى ٱلتُّرَابِ أَلَا سَآءَ مَا يَحْكُمُونَ**"سورة النحل الآتين 58- 59. كما ورد في تفسير القرطبي لهذه الآية : " أي : أُخبر أحدهم بولادة بنت . ( ظلّ وجهه مسوداً) أي متغيّرا ، وليس يريد السواد الذي هو ضدّ البياض، وإنما هو كناية عن غمّه بالبنت ... إنه المغموم الذي لا يطبق فاه فلا يتكلّم من الغمّ ... يختفي ويتغيّب ... من سوء الحزن والعار الذي يلحقه بسبب البنت "[2]، فإذا كانت المولودة أنثى لحق وليّها عار وُجبت مداراته، بل وأده والتخلص منه نهائيا فيتم الأمر كما قال

[1]– صالح رشيد الصالحي: الآلهة ملكة الليل ، دراسة أثرية عن آلهة العالم الأسفل ، ص 21.

[2] – القرطبي : الجامع لأحكام القرآن ، ص–ص 340-341.

الغذّامي : " إمّا أن تزوّجها وتستر نفسك ... وإمّا أن تدفنها تحت التراب وهي حيّة وبهذا تستر عورتها الستر الأبدي"[1].

لقد ظهر الوأد كسلوك رافق الإنسان العربي وأصبح من سمات الثقافة الإنسانيّة ككل والعربيّة على وجه الخصوص، وتجلّى بوضوح في مدوّنات البحث بصور متعدّدة، أين جاء متواريا خلف البُنى اللغوية مضمَرا، ومرات أخرى ظاهرا جليّا واضحا وهذا ما كشف عنه السرد وتمظهر في القصص .

تسرد الكاتبة علاقة البنت بالوالد المبنية على الحب والحنان والاطمئنان في مرحلة الطفولة البريئة، لكن كلّ شيء يتغير فجأة حينما يصبح الجسد مانعا وعائقا في حدوث عملية التواصل فنقف على ذلك في قولها " سحب ضبابية سوّدها تعاقب الأجيال ضجت وثارت في دمه حتى ابتلعت الحنان والاطمئنان في العينين.. عاصفة غبار نتن هبّت عن قبور سحيقة عربدت ذرّاتها وتأججت بيننا.. حجبت عني دفء محبته وثقته"[2].

تكشف البنية اللغوية للمقطع عن مخزون من الكره المتوارث، سببه ذلك الإضمار الكلي للجسد الأنثوي أين يكون هذا الأخير هو الحاجز في إقامة العلاقة واستمرارها، فهو يضمر الخوف من الجسد منذ عصور خلت توحي به ريح نتنة تدلّ على عنف الجريمة وقدمها ،إنّه الوأد بطريقة إجراميّة عنيفة استيقظت اللحظة ليكون اليوم أشبه بالأمس.

وتقول في مقطع آخر : "يُخيّل إليّ أنّني رأيته في ألف ألف جيلٍ ولدت فيها قبل أن أولد هنا ... رأيته منذ أكثر من ألف عام في الصحراء .. بينما كانت عباءة أبي تطير وراءه ومخالبه العشرة تنبش الرمال وتحضّر لوأد سنواتي العشر! "[3].

تمتثل صورة الأب الفحل في كل صوّر رجال القبيلة، وتمتثل صورة البنت الموؤودة فيكل صوّر بنات حوّاء منذ الميلاد الأوّل و المعاناة الأولى ؛ معاناة الوأد المتوارثة جيلا بعد جيل من خلال الدلالة الزمنية

[1]– عبد الله الغذامي: الكتابة ضدّ الكتابة ، دار الآداب – بيروت ط1 ،1991 ،ص 18.

[2]–غادة السمان : عيناك قدري ، ص91.

[3]– المصدر نفسه ، ص98

ألف عام التي تدل على ما يقارب عشرة قرون ، ذلك الأمر الذي كان يتمّ في العصر الجاهلي ، فهي تبطن قدم هذه المأساة والممارسة البشعة ومعاناة الأنثى .

لتظهر الكاتبة بشاعة فعل الوأد حين تعطي صورة الأب وهو يسرع لإنجاز هذه المهمّة من خلال تطاير العباءة خلفه من شدة السرعة والرغبة الملحّة في إنجاز الأمر و الاجتهاد فيه خوفا من العار والفضيحة، وتظهر وحشية الفعل أكثر حينما تشبه الأب بالجوارح الكاسرة عندما ينبش الأرض رغبة في وأد هذا الجسد الصغير ذي العشر سنين ويرمز العدد (عشر سنوات )إلى أن الوأد مصيرها المحتوم من يوم مولدها أو بعد كبرها لستر عورتها.

وفي هذا كناية على أنّ عار هذه الأنثى يظل معلقا بها حتى يتمّ التخلص منها مهما كبرت ونضجت وهو سلوك رافق الرجل العربيّ مع بناته، حيث يخطّط لتنفيذ هذه العملية منذ الولادة "زيّنيها وطيّبيها حتى أذهب بها إلى إحمائها، وقد حفر لها بئرا في الصحراء فيقول لها أنظري فيها ثم يدفعها من خلفها ويهيل عليها التراب حتى تستوي البئر بالأرض "[1].وظل هذا تصرفه الذي يحفظ به رجولته من الخدش والعار. وقد جاء هذا النسق ظاهرا كاشفا عن جبروت الذكر ومعاملته القاسية اللاإنسانية مع الجسد الأنثوي. وظلّ هذا الفعل الشنيع مرافقا للذات العربية كتعبير عن الفحولة وغيرة على الشرف وتمسّكا به، إلى أن جاء الإسلام وحرم هذه العادة لبشاعتها و عظمة خطيئتها بقوله تعالى في سورة التكوير "**وإذَا المَوْؤُدَةُ سُئِلَتْ بأَيّ ذَنْبٍ قُتِلتْ** " سورة التكوير الآية 8

واستمر تواجده في الذهنية العربية وتوارث نسقه بصيَّغٍ مختلفة عبر العصور و الحقب الزمنية لتظهر مدى جبروت السلطة الذكورية وعنفها الممارس ضدّ جسد الأنثى ورفض وجودها منذ ميلادها "بنت! جاءت بوقاحة بالرغم من تهديداته لأمّها .. بالرغم من تمائمها وأدعيّتها وذعرها.. لماذا أبعدوه عن فراشها عندما ثار وأرغى وأزبد وهجم عليها بسكّينه يريد إرجاع الطّفلة إلى بطنها بالقوة؟ كان يريد

[1]– هاني أبو الرب : الوأد عند العرب قبل الإسلام وموقف الإسلام منه ، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، المجلد 36، ع1 ، 2009، ص 504.

صبيّا بعد بناته الأربعة .. وريث أمجاد دكّانه وحلقته على رصيف الشارع .. وريث نرجليّته.. لا يريد لجمرها أن يخبو بعد وفاته يريد ولدا"[1].

يبيّن المقطع الإجماع الكلي على رفض هذه الأنثى حتى من قبل مولدها، وتتحمّل الأم الوزر الأكبر لأنها في نظر الثقافة هي المسؤولة عن ذلك فتلجأ للتمائم والطقوس السحريّة و الدجّل من أجل أن يكون الجنين ذكرا أو التخلص منه إن كان أنثى، و متضرعة في ضعفٍ لله ليخلّصها من هذا البلاء باعتباره أحد الشرور التي وجب طردها والتخلّص منها بالتعويذات والتمائم .

وهذا ما يضمر النظرة الدونية للمرأة واعتبارها شرّا لابدّ من التخلّص منه ، لكنْ رغم كل هذه القوى الغيبية التي تمّ الاستعانة بها إلاّ أنّها وُلِدت متحدّية هذا الجبروت الرمزي وكأنّ الكاتبة تحاول أن تثبت حق هذه البنت في الحياة متحدّية السلطة الذكورية مضمرة الصراع الأنثوي الذكوري منذ الأزل ،و تطرح قضية جوهرية حول صيّغ هذا الوأد وأهدافه ؛ حيث جاء بسبب الفقر و الفاقة وكان وجها من أوجه الوأد في الجاهلية وهؤلاء نزل فيهم قوله تعالى "وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلَاقٍ ۖ نَّحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُمْ ۚ إِنَّ قَتْلَهُمْ كَانَ خِطْئًا كَبِيرًا "الإسراء الآية 31.

كما كان بسبب الخوف من العار المحتمل الذي تجلبه الأنثى ، ليكون استمرارا للثقافة السائدة، فيأتي الوأد هنا في أبشع صوّره حيث يتم الخلاص من هذه الأنثى ليس بسبب الفقر طالما الأب يمتلك الخير الكثير من أموال ،ودكاكين ،وثورة طائلة ،وإنّما جاء الرفض والشروع في القتل من باب الرغبة في الذكر ، فليس الذكر كالأنثى ، حيث يُحتفل بميلاده وتقام له الأفراح احتفاءً بقدومه مضمرا النظرة الفحوليّة والرغبة في استمراريّة الوجود لأن الذكر هو من يحمل اسم العائلة ويكون حاميها والمدافع عن شرفها، فالأمر يتعلّق بأربع بنات كما جاء في القصّة .

وتعرّي الكاتبة أيضا نسقا متواريا خلف كلمة وريث التي تكررت في موقعين؛ الأول حينما يكون وريثا لأملاكه ودكاكينه وبذلك تكشف عن ظلم الثقافة للأنثى التي لا ترث في أغلب الأحيان ويحتفظ الذكر بكلّ الأملاك ، والثانية وريث نرجليّته والتي تعبر عن رجولته وفحولته ومركزه الاجتماعي الهام،

[1]–غادة السمان :عيناك قدري ، ص 9.

الذي اتّضح من خلال توسطه لحلقات يكون هو زعيمها، وهذا إنّما يدل على الوضع الاجتماعي المهمّ الذي يحوزه هذا الأب، ويريد لهذا الذكر أن يكون استمرارا له حتى لا ينقطع ذكره. والعبارة "يظل وهج جمرها مشتعلا "إنّما تدلّ على استمرار وجوده وفحولته التي رمز لها بالنرجيّلة ، كعلامة سميائية عن التدخين الدال على الرجولة والذكورة .

لقد دلّت المقاطع مجتمعة على رغبة الذكر في تهميش الأنثى ووأدها والتخلص منها بكل الطرق، بداية من مولدها بالتفرقة بينها وبينه في الممارسة والفعل، لتصبح بذلك مهمّشة مقصية تحمل عار جسدها تتوارى به عن الأعين ، كاشفة عن سلطة الذكر في امتهان الجسد الأنثوي لأجل إثبات فحولته.

تجسّد الوأد الفعلي في قصة "عذراء بيروت" حاملا بين طياته الخوف من الجسد العار، أين يسعى الذكر لوضع حد لحياة الأنثى والتخلص منها بطريقة وحشية " أسرتك حولك مثل أكلة لحوم البشر، والخنجر في يد والدك، وزجاجة الديمول في يد أخيك يدفع بها إلى فمك لتشربي وأمك سارعت إلى نافذة الشرفة لتغلقها ... وبعدها بدقائق قرع الباب والدك وأمك وشقيقك، وظننتهم قد ندموا على ما فعلوا ،و جاءوا يطلبون النجدة ، جاءوا لاستعمال هاتفنا طلب سيارة إسعاف لإنقاذ حياتك... لكنّهم دخلوا كعادتهم ... ولم يكن في وجه أيّ من أفراد أسرتك تعبير ألم واحد، بل على العكس ، كان في وجوههم راحة من أدّى واجبَه ، وكان في عيني أبيك البريق الذي شاهدته فيهما يوم عاد من أداء فريضة الحجّ"[1].

تعطي غادة السمّان صورة سلبية عن الرجال و تنزع عنهم الإنسانية وتشبههم بأكلة لحوم البشر كناية عن بشاعة الفعل لأن الإنسان له قدسيته وفضله الله على كل المخلوقات وأكل لحم المسلم حرام مجازا.

إنّهم أناس في صور وحوش اجتمعوا على إيذائها استردادا لكرامتهم وشرفهم بالخنجر وبالسمّ، أين تعددت وسائل الجريمة والهدف واحد وهو القضاء على هذه الأنثى حيث تكون الثقافة عنيفة في

[1]–غادة السمان :رحيل المرافئ ، ص –ص 151– 152.

القصاص رغم أن الدين جاء عادلا في قوله تعالى: "الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا مِائَةَ جَلْدَةٍ ۖ وَلَا تَأْخُذْكُم بِهِمَا رَأْفَةٌ فِي دِينِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ۖ وَلْيَشْهَدْ عَذَابَهُمَا طَائِفَةٌ مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ "سورة المؤمنون الآية 2.

تختلف أحكام الثقافة عن أحكام الدين فالأفكار الموروثة والمترسبة في اللاّوعي الجمعي، تحرّك الفرد دون تأنيب الضمير بدعوى الواجب والحق في استعادة الشرف المهدور وتؤكد البطلة الجريمة النكراء بجملتها: "كان في عيني أبيك البريق ذاته يوم عاد من أداء فريضة الحج". فهي هنا تقرن فعل القتل والتخلص من هذا الجسد بأداء مناسك الحج التي يسعى من خلالها المؤمن التخلص من كل الأخطاء والذنوب، ويعود كما الثوب الأبيض نقيا من كل درن ، فكذلك التخلص من هذا الجسد العار الذي تجاوز الأطر الاجتماعيّة المحدّدة و ارتكب الخطيئة هو بمثابة التطهّر من كل الخطايا ، وميلاد نفس جديدة طاهرة لا تحمل وزرا ولا خطيئة، وكأنها دفعت ما عليها من إتاوة وضريبة للمجتمع ليستردّ بذلك مكانته وفحولته المهدورة .

إنّ في هذا الفعل تزكية لروحها من جهة وتحرّرٌ من القيّم الذكوريّة المفروضة من جهة أخرى، فتكون هذه الأنثى الفداء الذي حرّر كل الإناث اللواتي يعشن المأساة ذاتها، "كيف ذبح أخ أخته من الوريد إلى الوريد وأتأمل صور الذبيحة فأرى صورة وجهي في كل صورة لجسد مذبوح أو كيف طعنها ابن عمها بالسكاكين ثم رشف رشفة من دمها ثم ذهب إلى الشرطة مزهوا ، أو كيف شاركت الأمّ في قطع رأس فتاة وجزّه عن جسدها وكيف حملوا رأسها في الكيس إلى القرية ليعرضوه على كبارها شهادة لهم في حسن السلوك الاجتماعي .. وكنت أتخيّل أنّني أنا التي تقتل وتذبح ويُجزّ رأسها ويُمزق جسدها "[1]

فالمقطع يعطي صورة بشعة عن الممارسة الشنيعة التي يقوم بها المجتمع البطريكي ضد الأنثى بدعوى الشرف نظرا لجنسها وأنوثتها فهذا الجسد الأنثوي حكم عليه بالصلب على جدار قانون القيّم الاجتماعية بأبشع الطرق والتنكيل بالجسد ما يوحي بأن المرأة في مرتبة دونية.

[1]– غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة، ص 160.

وينتقل مفهوم الوأد ويتغيّر مع تغيّر الأوضاع والمفاهيم وتحول من وأد جسدي إلى وأد معنوي ليتم في النهاية التخلّص منه بحجبه عن الأنظار سواء بطريقة أبدية كما في سابق العصور أو بسجنه داخل المنزل كما في هو الأمر مع البطلة، " وأرى يوم انتهت سنو دراستي الثانويّة وسُجنت في الدار.. ارتدي ثوبي الأحمر الضيق ، وأعرض على الخاطبات رشاقتي "[1].

فيصبح الجسد الأنثوي بمثابة خطر يهدّد الفرد والجماعة . ولذا تفكر الذات الذكورية في قمعه وحجبه عن الرؤية حتى يُتّقي شرّه وفتنته ، ويتمّ حينها وأد رغبات هذه الأنثى بحجبها بين جدران البيت، وهذا إنما يدل على القهر والنظرة الدونية والشك والريبة والخوف من هذا الجسد، ولذلك تُقنّن هذه السلطة الظروف التي يجب من خلا لها تحرّكه لضمان ضبطه، والحدّ من حرّيته بسجنه في الدار ليتمّ عرضه بطريقة مناسبة وكشف فتنته وجماله، وهذا ما أشارت إليه الكاتبة من خلال فستان أحمر ضيّق ليظهر تفاصيل الجسد بشكل مغر بلونه الأحمر مثيرا للشهوة .

ويزداد الخوف من الجسد الفتنة ويتمّ التخلصّ منه عن طريق تزويج البنت بطريقة الجواري، حتى تُسلّم البنت إلى الزوج الذي طلبها كأّي شيء من الأشياء ممتهنا جسدها مهمّشا رأيها ، ليكون ذلك وأدا بطريقة أخرى.

و تكبر الأنثى ويكبر معها الخوف من جسد، لأنّ العادات والتقاليد والمجتمع بكل موروثاته تكون سلطة قامعة لهذه الأنوثة ، " لا أدري كيف حانت منّي التفاتة ورأيت أبي يقف أمام باب الغرفة مشدوها.. نظراته عالقة بصدري حيث انتفض برعمان متمرّدان، يدفعان الثوب بتحدٍ .. بقوّة الحياة ..بوحشية فطرية .. بصراحة بريئة الفجور، تشنّجت نظراته هناك ولاح فيهما صراع قصير الأمد، ثمّ استقرَّ تعبيرها وتبدّى البكر صارخا متحديا " لا يمكن أن تظلّ دميتك المدلّلة إلى الأبد .. ألا ترى إنّها امرأة؟ هي جدّتك التي كان ينهرها أبوك ، وأمّك التي كان يضربها ، وزوجتك التي تجفّف لك كلّ ليلة قدميك "[2].

[1]– غادة السمان : عيناك قدري ، ص 92.

[2]– المصدر نفسه ، ص 91.

يتم رفض الجسد مع إحساس الأب بالقلق والخوف وعبارة تشنّجت نظراته دلالة على القلق الذي انتابه من هذا الجسد الذي نضج بسرعة، ليستيقظ من غفوته وأبوّته أين يتحول الجسد البريء إلى عدوّ يُحتاط منه ويُجهّز له أيّ وسيلة لإخفائه وقمعه، غير أن الأنثى هنا ترفض الإقصاء والوأد بأي طريقة ، حين يصرخ الصدر تعبيرا عن المكبوت الذي يُعلنه بقوّة صارخا بوجوده، معلنا ثورته على العادات مذكّرا الأب أنّ الطفلة تجاوزت صغرها وتمتلك جسدا يخصّها منفصلا عن الآخرين، دالاّ على الاستقلاليّة والحرّيّة، ويعطي للذات كينونة تخرجه من كونها مجرّد دمية إلى كونها امرأة لتثبت أنها بالفعل كذلك من خلا ل ما عرضته من تفاصيل للجسد متحدّيّة القهر الذكوري لأنوثة مضطهدة ومهانة منذ أجيال الإناث، بداية من الجدة والأم فالزوجة ، وكلهن كنَّ حريما خاصّا للرجل.

وهذا ما يخفي خلفه دونية المرأة في المخيال الذكوري، في حين تحتفي الكاتبة بهذه الأنوثة على لسان البطلة، الاحتفاء بجسد الأنثى رمز الكينونة والهوّيّة والوجود وإثبات الذات ، بكونها أصبحت امرأة ، فهيّ تتحدّى هذه الذكورة وتعلن وجودها واحتفاءها بالذي يرغب الطرف الآخر في وإقصاءه وحجبه داخل البيت على مرّ الزمن وذلك، ما يضمر صراع الأنثى ضد القرارات الذكورية.

تخاف السلطة الأبويّة من الجسد الأنثوي أين يصبح أشبه بقنبلة موقوتة تنفجر مخلّفة آثارا وخيمة داخل الأسرة والمجتمع، ويصبح هذا الجسد عارا تحمله الأنثى، فيسكنها الإحساس بالخوف منه. و هذا ما يؤكده قول القاصّة : " صدري يضجّ بعويل مبهم الأنَّات ثار واستيقظ منذ ذلك اليوم المشؤوم .. فيه بعضٌ من صرخات طفلة موؤودة في عصر ما.. وفيه بعضٌ من نحيب أمّي المختلس في غرفة نائيّة الجدران .. وفيه من مذلّة أخواتي الثلاث اللواتي تزوَّجن بعد أن زارتنا خاطبة ثرثارة "[1].

حينما نتأمل المقطع نجده يحتوي ثلاث صور أو نماذج لنسوة شكّل وضعهن صورة واحدة لامرأة جسّدت هذه المعاناة مع الرجل الذي يرى في جسدها خطرا على وجوده وفحولته حينما يسعى لحجب هذا الجسد بالوأد والقتل دون رحمة ،والوأد الصوري للمرأة التي تجسّد المعاناة مع الرجل الذي يمارس عليها سلطته بالتعنيف والضرب، فلا تجد إلاّ النواح والبكاء الخافت في صمت وهذا

[1]- غادة السمان: عيناك قدري ، ص 91.

ما تدل عليه عبارة غرفة نائية الجدران ، أما الصورة الثالثة والتي تكون للفتاة عند تزويجها من رجل لا تعرفه ولا يوجد بينهما تقارب في العاطفة والفكر، وإنما الرغبة من وراء ذلك هو ستر عورة هذا الجسد بالزواج.

تحمّل المرأة جسدها عبئا تخافه في كثير من الأحيان لأن الثقافة الذكوريّة رسّخت ذلك في لا وعيها وفرضت وجوده في لاوعي الأفراد والجماعات وأصبحت من البديهيّات المسلّم بها التي تخضع المرأة لها وكثيرا ما دفعها الخوف من جسدها –العب ء– إلى مداراته وحجبه وإضماره خوفا من أذيّة المجتمع بالنظر إليه كموضع شهوة من جهة و كعورة من جهة أخرى، وبين الاثنين تسعى المرأة لتقويض أنوثتها .

تكرّرت تيمة الإضمار في القصص ،وورد ذلك في قصة عيناك قدري على لسان البطلة طلعت التي ترغب دخول عالم الرجل و تقليده، في ممارساته، فينطلق السرد من الشخصية المحورية "طلعت"، شخصيّة مؤنثة بمقياس ذكوري بمعنى " جسدا مؤنثا يحمل علامة مذكرة " [1]. تبدأ معاناة هذه الشخصية من مستوى الجسد إلى الأفكار والهواجس، وتدخل الشخصية في صراع قوي مع النفس بين محاولة إثبات الذات ونفيها، بين أن تكون أوْلا تكون، بين الاحتفاء بالجسد ونفيه، هي متضادّات اجتمعت مشكلّة فضاء سرديّا يحكي قصّة جسد أنثويٍ تمرّد على ذاته.

فتقول القاصة على لسان الشخصية المحورية طلعت :" لا شيء في حياتي سوى عملي ..أنا سعيدة .. لا شيء ينقصني ..أملك حرّيتي وقدري كأي رجل في هذه المكاتب . أنا حرّة سعيدة "[2]. لتؤكد القاصّة أن المرأة نالت كثيرا من الحقوق التي طالبت بها في معركة تحرّرها، حين تستهلّ المقطع بذكر ذلك كمطلع ابتدائي دلالة على أهميّته، و أنّها امتلكت كل شيء أو تشبّعت ولم تعد بحاجة إلى المزيد، غير أنّها تخصّص وتحدّد هذا الامتلاك الذي ولّد لديها التشبّع بكلمتي (حرّيتي وقدري) والذي مكّنها من العيش الكريم والحرّيّة والمساواة مع الرجل، مضمرا التهميش الذي لحقها والدونيّة التي عاشتها المرأة في سالف العصور.

[1]– عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، ص 160.

[2]– غادة السمان : عيناك قدري ، ص 8.

وتحيل جملة "لا شيء ينقصني" على التوجس والخوف من أشياء كثيرة تنقصها كامرأة تشعر بنقص وخوف من الوحدة حينما يمر الزمن ويذبل الجسد رمز الخصوبة ورغبة الآخر فيها فبالرغم ممّا حقّقته "طلعت"، فإنها تعيش حالة فراغ عاطفي ووحدة وهذا الذي يوحي به العنوان – عيناك قدري – حيث ترتبط بالآخر وتسعى إليه ليكون نقطة ارتكازها ، ورغم قوّتها يظهر أيضا ضعفها وَوِحدتها وهذا ما ترسّخه الثقافة وتجسّده الكاتبة بطريقة غير واعيّة لنسق دونيّة المرأة وفوقيّة الرجل وتصوّر ضعفها وحاجتها إليه والارتباط به لحمايتها وتابعيّتها له.

و تبدو الشخصية متحرّرة نالت حظّها من التعلّم والحرّيّة فمكنّها ذلك من الاستقلاليّة تماما مثل الرجل، تساويه في الحقوق والامتيازات، وكان ذلك كافيّا ليشعرها بالحرّيّة والسعادة، وهذا ما بدا في ظاهر الخطاب، غير أن المغيّب أنّها تفتقد للسعادة والحرّية، طالما بقيّت تعيش حالة نفسيّة صعبة، وإن ادّعت استقلاليّتها عن الرجل فإنّها في الخفاء ترى حاجتها الماسّة إليه.

كما تنظر المرأة إلى الجسد بنوع من الريبة، ويصبح ثقلا يعيقها، فتكون أسيرة السلطة الذكورية و الرؤية العدوانيّة للجسد المؤنث – الجسد الخطيئة– فتهرب منه وتلبس جسدا ذكوريّا كما فعلت البطلة طلعت " تجلس في البيت مثل الرجال مع والدها تسامره وتشاركه في نرجليّته ، وأمّها تروح وتجيء تخدم رجال البيت " [1].

يحمل الخطاب في ظاهره قوّة الشخصية وسيطرتها وقدرتها على مماثلة الرجل في تصرّفاته، فممارسة التدخين وجلوسها مع والدها دلالة على سقوط كل مقاييس الحياء الذي يميّز الأنثى مع الرمز الأب، و لا يدلّ على التحرّر الذي نالته البطلة والمساواة ودعوى لزوال الفوارق وإنما يوضّح تمرّدها بشكل لافت بتخطّيها كل الضوابط الاجتماعية والأخلاقية إيمانا منها أن هذا يدخل ضمن الأطر التي تؤهلها لتكون رجلا.

فالحرّيّة التي جاهرت بها إنما تبطن الخوف الشديد من هذا الجسد وإضمار أنوثته؛ إنّه الجسد العاري الذي تستحي وجوده وتستغني عنه وتتخلص منه لدونيّته. فتتغيّر تصرفاتها وتحاول التحكم في

[1]– غادة السمان: عيناك قدري، ص 8.

عواطفها ومجاراة الذكر في ممارساته "لا.. لم تحبّه قطّ ..كانت تتسلّى به كما يداعب أبوها جارتهم الحسناء كلما التقاها على الدرج ..وكما يتلهى أي رجل في المدينة بالفتاة التي تروق لعينيه ..وهي "رجل الدار "..لقد نجحت في أن تكون "رجل الدار "..نجحت في تحقيق قضيتها ..انتصرت "[1].

تكشف القاصة عن انحياز المؤسّسة الثقافيّة للذكر في منحه كل الحرّيّة في علاقاته (الرجل والأب) في حين تكون رقيبا صارما على المرأة والتي تصبح ترى من الواجب التمرّد لنيل هذه الحقوق، حيث تجاري البطلة الأب وكل رجال المدينة في تصرفاتهم الفحوليّة و الجملة الثقافية " رجل الدار" دلالة على الحرّيّة التام ، وتكون القوة التي تخضع لها الجماعة ولاسيّما الأمّ والأخوات الأربع فهّي الابن و الذكر الوحيد الذي اثبت فعاليّته و يتصرف على هواه، و هذه السخريّة من الآخر لا تخفي خلفها إلّا إضمارا وقتلا رمزيا لهذا الجسد الأنثوي الذي تحول إلى جسد ذكوري .

نلمس عبثيّة ما تقوم به البطلة من الرغبة في التحرّر بطريقة مشينة ، وقلب لنواميس الطبيعة وكأن لا خلاص من التبعيّة ولا تحقيق للمساواة إلا بترك الأنوثة والانضمام لجنس الرجال "ولكن قضيّتك كانت فاشلة منذ البداية.. كنت تحاربين الشمس ..تريدين أن تشرق من الغرب ..أن تخرس الأمواج ويضلّ الليل طريقه إلى دروب المدينة"[2] .

فالشخصية وهي ترفض أنوثتها تعد كمن تتعدى وتتجاوز المعقول، ورفض الأنوثة معناه رفض جزء من إنسانيّتها ولهذا تقول سيمون دي بوفوار " إن تخلي المرأة عن صفاتها الأنثويّة لا يعني آليّا حصولها على ميزات وصلاحيات الرجل ولو أنها لجأت إلى التنكّر في زيّ الرجل وشكله فإنّها لن تغير من طبيعتها كامرأة لأنّها ستبقى في مفهوم وعرف الناس امرأة متنكرة "[3]. فترى الناقدة ان تغيير الجانب الشكلي لا يتعدى أن يكون مجرد إساءة فقط لأنها تبقى في نظر الجميع امرأة متنكّرة في شكل رجل لا غير.

---

[1] – غادة السمان: عيناك قدري ، ص 8.

[2]–المصدر نفسه ، ص 8.

[3]–علي عبود المحمداوي : الفلسفة النسوية في فضح وازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده ، منشورات الاختلاف، (د.ط)، (د.ت)،ص207.

و تقع الكاتبة في تذبذب بين فرض الذات وتهميشها، فنجدها تابعة وهي تستمع لعماد" الذي قال لها ذات مرة عندما نكون سعداء فعلا لا يخطر لنا أن نتساءل إن كنّا كذلك أم لا، السعادة تصبح جزءا منّا. إنك لا تتساءلين إذا كانت يدك في مكانها أم لا .. نحن نتحسّس الأشياء عندما نشك بوجودها" [1]، تقرّ الشخصية بعجزها وعدم قدرتها على التفكير بمفردها لأنّها تستمع لصوت أخر يوجه أفكارها وتوجهاتها في الحياة فهذا القول الذكوري تأخذ به الأنثى وتعمل به وتقتدي بقائله .

ويضمر الأمر فاعليّة الرجل ومفعوليّة المرأة، لتبدو مجرّد جسد ولم تكن يوما عقلا مدبّرا ينتج الأفكار، وهذا ما يقول به الفلاسفة خاصّة القدامى منهم من أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو باعتقادهم أن النساء كائنات هامشيّة متدنيّة يقتصر عملها على الأعمال المنزلية والجنس، ولذلك ساووا بينها وبين العبيد " فنجد استعباد أرسطو لفئات معيّنة من المجتمع من ممارسة تجربة التفلسف، وهما العبيد والنساء عندما نظر إلى هاتين الفئتين على أنّهما شكل من أشكال الملكيّة للرجل السيد"[2].

غير أنّ الأفكار التي جاء بها المفكرون والفلاسفة فيها تعصّب لرأيهم وتحيّز له ضدّ المرأة من منطلق فكري أحادي وتجربة ذاتية بعيدة عن المنطق وغير مؤسسة، وقد أثبتت الدراسات العلمية المختلفة أنّ تميّز الذكر عن الأنثى هي مسألة نسبية زيادة على أنّ التاريخ أعطى أمثلة حيّة لنساء لهنّ القدرة في صناعة القرار على كلّ المستويات.

ثمّ تدخل البطلة في حالة من تشظّي للهوّية بين أن تكون أنثى أو ذكرا، ويخلق لهاذلك نوعا من القلق " تقع نظراتها على شبحها المتهالك على الزجاج أمامها .. لا تدري لماذا تتأمل نفسها بفضول .. مظهرها عادي.. بذلت كل جهد كي لا تثير في الناظر إليها أي انفعال .. إنّها جميلة.. تعرف أنّها جميلة لولا نظاراتها السوداء التي تخفي عينين مدهشتي البريق .. جوع ونهم ، وحنين وحرمان تختلط فيهما مع ظلال حمر لكاهنة شهوانية نذرت عروسا لإله من رخام ..جميلة لو انسدل الشعر المشدود بقسوة

[1]– غادة السمان: عيناك قدري، ص 8.

[2]– عطيات أبو السعود: نتشيه والنزعة الأنثوية، مجلة فصول، ع 65 –خريف 2004 ، شتاء 2005 ،ص38.

إلى الخلف، ولو خلعت رداءها الواسع السميك بياقته التي تشبه ربطة عنق رجل ولو برزت بعض ملامح خصرها النحيل كطوق ياسمين "[1].

تعيش الشخصيّة حالة من القلق والازدواجية، بين ما تريده وما يريده لها المجتمع أن تكون عليه، فأصبحت أشبه بشبح متهالك مفرغ من كينونته ومتعب نتيجة ما قامت به من تقويض لأنوثتها واشتمل المقطع السابق حقلين دلاليين متعاكسين هما :

| حقل الأنوثة | حقل تقويض الأنوثة |
|---|---|
| جميلة ،عينين مدهشتي البريق، حنين، كاهنة شهوانية ،جوع ،عروسا، الشعر المسدول، الخصر النحيل ، طوق الياسمين | النظارة السوداء ، الشعر المشدود بقسوة إلى الخلف ،رداء واسع سميك، ربطة عنق |

توحي المفردات على حقل دلالي للذكورة وآخر للأنوثة مما يوحي أن الشخصية تسعى لتقويض أنوثتها من خلال حجب الجسد الأنثوي وإلغائه، لأّن الموروث الثقافي جعلها تحمل شحنات خوف من الجسد، وتسعى للخلاص منه واعتباره مصدر البؤس والشرور والشهوة والدونيّة.

وقد ورد ت "لولا " في المقطع كحرف شرط غير جازم ،وكما يقول المعربون حرف امتناع لوجود " تعرف أنها جميلة لولا نظّارتها السوداء التي تخفي عينين مدهشتي البريق " فتمتنع الجملة الثانية بسبب وجود الأولى ،فيحقّق هذا الجمال إذا شجبت ما قامت به من تقويض لهذا الجمال، فالنظّارة هي قناع ووسيلة ذكورية لجأت إليها لتخفي وراءه سحر العينين فهي هنا قوضت سحر الأنوثة وحجبته لتظهر بمنظر غير جميل وجذّاب .

يتكرّر وجود أداة الشرط "لو" ثلاث مرات فهي تكون جميلة في حالات لو ؛" انسدل الشعر" و خلعت رداءها الواسع السميك، وبرزت خصرها النحيل ، فهذه الجمل الثلاثة التي تظهر أنوثة حقيقيّة هذه أجزاء الجسد التي تميّزه تمنعت عنها البطلة و تخلت على أنوثتها . وظهرت بمظهر ذكوري وهذا ما يضمر رغبة الشخصيّة في تقويض أنوثتها.

[1]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص 11.

لقد تغيّرت نظرة المرأة لجسدها وذاتها لأنّ المجتمع الذكوريّ هو من فعل ذلك وحوّل الجسد الأنثوي من مقدّس إلى مدنّس، ليغدو محلّ ريبة، فعلى الرغم من الطاقة الإيجابيّة التي يختزلها الجسد الأنثوي إلّا أنّ السلطة الذكوريّة أفرغته من محتواه وجعلت منه بؤرة للشرور والضرر.

فقد كانت الطقوس تقام لربَّة الأنوثة عشتار، حيث يركع أمامها الذكور واحدا بعد الآخر في خشوع كُلّي وإلّا فقد الرجل اعتباره الاجتماعي والدّيني، فطقوس الشبقيّة المقدسة في ديّانات الخصب هي ممارسة دينيّة روحيّة تعبيرا عن قدسية الأنثى، ففي الحضارة الأموميّة الزراعية التي سبقت المجتمع الأبوي " أكدت الكشوفات والحفريات أن الديانات الزراعية القديمة تمحورت حول الآلهة الأنثى " الأم الكبرى" أو " سيدة الطبيعة " تلك التي نشاهد تماثيلها أو نقوشها على شكل امرأة حبلى أو مرضعة أو امرأة عارية الصدر وهي تمسك ثدييها بكفيها في صورة تدلّ على العطاء والخير .

وهذه الصور والتماثيل تدل على أن المرأة كانت تحتل مكانة دينيّة واجتماعيّة عالية وكانت موضع رغبة ورهبة ، فمن جسدها تنشأ الحياة، ومن صدرها ينبثق نبعها، والمرأة في الأسطورة تتوحّد مع الطبيعة"[1]، وهذا ما يضمر دائما الصراع الذكوري الأنثوي على مرّ الزمان.

ترغب الأنثى في الخروج من النمطية المفروضة إلى فضاء التفوّق فلا تجد أمامها غير تقليد الرجل والاسترجال وتفعل ذلك خرقا للنسق الذي يُقِرّ بدونيّتها، غير أنّها في لحظة صفاء مع الذات تجد نفسها مجرّد دمية مستكينة يعرّيها الرجل ويكشف خيبتها حين يظهر الجسد في خضوع كلّي " ونظراته تعرّيها من ألقابها وشهاداتها وردائها.. تزحف برعونة لذيذة فوق ذراعيها تبعث فيهما دفء شمس لم تلمسهما.. تتخبّط بثقلها على الصدر فيزداد شموخا ويرتعش في حناياه .. تعصر الخصر فيترنّح بلذة عناقيد أثقلها الطيب"[2].

تقف المرأة بكل ما تمتلكه من ثقافة ونجاح لسد العجز الذي رافقها أمام الرجل في نديّة ومساواة، غير أنّه يستطيع بجبروت ثقافته الذكورية أنْ يعرّيها تماما ،حينما ينزع عنها الأقنعة النظارة (القناع) التي تخفي وراءها سحر الأنوثة وضعفها ، لتتحوّل إلى مجرّد أنثى خاضعة لسيطرته ضعيفة مستكينة .

[1]– فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة واصل الدين والأسطورة ،دار علاء الدين ، ط1 ،1985 ، ص 31.

[2]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص 11.

و تدل مفردة يعرّيها على أن المرأة مجرد جسد ،فمهما بلغت من المراتب والتحصيل العلمي تبقى في نظر الرجل شيئا للمتعة ،إنّها فقط أنثى سقطت مع أوّل اختبار لفحولة الرجل أمام أنوثتها ،حينما يعرّيها أكثر وينزع عنها الرداء وتصبح بذلك كما تراها الثقافة الذكورية مجرّد جسد للمتعة والشهوة وهذا ما يضمره الخطاب، فهيّ مهما حقّقت من نجاحات تبقى ضعيفة خُلقت لتكون متعة للرجل حين يحسّ بسيطرته عليها ،ويحسّ بفحولته أكثر كلّما كسر استفحال هذا الجسد وتمرّده.

لقد ظلّ الجسد محل تجاذب فكر، بين أطراف مختلفة تسعى إلى تحريره انطلاقا من الملكيّة الفرديّة له وبين اعتباره شيئا مقدّسا يحرّم المساس به ،وتحت سيطرة الثقافة المهينة للجسد رغبت المرأة في التحرر بإضماره لكونه عبئا يعيق حركتها وحرّيّتها وفي هذا دعت النسوية إلى استرداد الجسد لملكيّة المرأة من منطلق أنّه مركز قوّتها وعاملا أساسيّا تستمّد منه قوّتها وثقتها بنفسها لبناء شخصيّتها في استقلال كلّي، بعيدا عن سيطرة الآخر واملاءاته والاعتراف بكينونته و فرادته وهذا دلّ على الصراع الدائم بين الذكورة والأنوثة.

تظهر القراءة الثقافية لقصص المجموعات أنّ الجسد الأنثوي لحقه الوأد الجسدي منذ القديم ، كما عانى من جبروت و شراسة السلطة الأبوية ولا إنسانيتها، وتحول الفعل مع الوقت في العصر الحديث إلى قمع بشكل آخر تم فيه تهميش المرأة وإقصاءها مع الكبت والإهمال والحجب العمدي ، وكل هذه الحالات إنّما تبطن رغبة الذكر في حجب هذا الجسد ووأده فعليا أو رمزيا أو حتى معنويّا لإيمانه القوّي بدونيّة وخوفه من جهة لأنّه مرتبط به ،وبوجوده، وشرفه عندما حمله كل القيم .

**رابعا –الجسد نسق قيمي:**

تطرح الكاتبة قضيّة محوريّة مضمونها علاقة المرأة بجسدها بين التحرر والملكيّة، بين الخاصّ والمشاع، بين النظرة القدسيّة لهذا الجسد تحت مفهوم الشرف وبين تدنيسه حينما يفقد أو يتجاوز الخطوط المرسومة له مسبقا، وهذا ما جسّدته بطلة قصّة "عذراء بيروت " من خلال علاقتها بجسدها منذ نشأتها إلى زواجها .

جاء في قصّة عذراء بيروت 73على لسان البطلة علياء " ها هي أمي تدعك( بالكريم) ساقي وهي تزغرد وتعدّني وليمة شهية للرجل الذي سيحتلّني ، ويحلّ في جسدي على الرحب والسعة... أتأمل يديها وأعرف أنّه كان من الممكن لها أن تحمل بهما زجاجة ( ديمول) لترغمني ذات ليلة على شربها وأبي الذي يهرول في ردهات جناحي الفندق يفتح الهدايا الثمينة .كان يمكن له أن يوجّه السكين نفسها إلى صدري لو لم أفهم اللعبة بسرعة"[1].

تقام طقوس احتفال الزواج في المجتمعات العربيّة بنوع من التبجيل والتقديس، وتهيئ المرأة (العروس) بشكل باذخ ، وما الإشارة الثقافية ( تدعك بالكريم ساقي ) إلّا دلالة على ما يلقاه الجسد من عناية فائقة في التزيين والتحضير في مثل هذه المناسبة ، و كلمة "ساقي " مجاز جزئي تمّ فيه الاستعاضة بالجزء (الساق )كجزء يرمز للشهوة عن الكل (الجسد) ، حيث يشهد هذا الأخير ثورة تغيير على مستوى الشكل بالتجميل، ليكون موضع جذب وإمتاع في عملية نقله إلى الرجل (الزوج)،ليكون هذا الجسد وليمة وكأنّه وجبة شهيّة للأكل يتناولها هذا الزوج في لحظة رغبة وبنهم وينتهي مفعولها بعد ذاك في جو من البهجة والفرح من الأهل جميعا بداية بالأم المرافقة الأولى ،إلى الأب الذي يُبدي فرحه الكلّي لهذا اليوم المشهود.

يظهر ظاهر الخطاب احتفاء بالجسد في جوّ من الفرح والزهو، لكن المضمر يخفي الأخطر، حيث تتغير الدلالة من الفرح إلى ما يشبه الألم بالنسبة لهذه المرأة التي تولد عبئا وتظل ثقلا على عاتق الأهل، حتى يتمّ الخلاص منها بانتقالها إلى بيت الزوجية في ما يشبّه بعملية تسليم لهذا الجسد ضمن بنود البيع والشراء لجسد أشبه بسلعة للشهوة. ليفقد رمزيّته ويتحوّل إلى مجرّد جسد للمتعة واللذّة إعلانا بدونيته إذ توحي كلمة "سيحتلّني" بالقوّة والعنف و بالاحتلال حيث يصبح الجسد الأنثوي مستعمرة ذكورية يخضع فيها الطرف الأضعف لسيطرة القوّي ليمارس فيه عنجهيّته واحتلاله بالقوّة، ويصبح شرعيّا أحد ممتلكاته الخاصّة التي تحصّل عليها، وهنا تشبّه النسويّة الممارسة الذكورية بالممارسة الاستعمارية.

[1]– غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة، ص153.

و يتبادر السؤال : كيف يكون تصرّف الأنثى أمام هذا الوضع ؟ وكيف يكون إحساسها والثقافة لطالما عنّفتها وألزمتها بالحفاظ على هذا الجسد والتستّر عليه من الرجل لأنّه الغريم الوحيد الذي ظلت حريصة منه ؟ وولّد لديها نظرة عدائية للآخر المغتصب ،وإلاّ تلقى النفي والإقصاء بل الوأد من السلطة الذكورية ،لتجد نفسها في لحظة زمنية من هذا التوقيت مجبرة على التنازل عن جسدها.

وتتبع القاصّة المقطع بعبارة ( على الرحب والسعة ) وإن كانت الجملة تبدي الاستعداد والقبول في ظاهرها من طرف الذات لما تمّ عقده من اتّفاق في عقد موقّع بين الطرفين بالتراض؛ يمنح فيه الزوج مهرا معيّنا يقدّم مقابل الاستيلاء على هذا الجسد ، وتكون فيه هذه البضاعة مصانة بشكل جيّد ، وتقدم للرجل الذي يحافظ عليها .فإنّ المضمر رفضٌ لممارسة السلطة الذكورية في امتهان الجسد، و سخرية الأنثى من هذه الضوابط .

وتصبح العملية ككل في نظر البطلة "مجرد لعبة " بين طرفين كناية عن اختلال المعايير حينما يصبح شرف المجتمع ككلّ مرهون بجسد المرأة، وهذا ما يصبح عبئا عليها وثقلا يسايرها مدى الحياة فتسعى للتخلّص منه لتكسب حرّيتها.

في هذا المجال تدعو النسوية لتحرير الجسد من ملكيّة الجماعة له لتكتسب الأنثى هوّيتها وذاتها وجسدها، وتعطي غادة السمّان مفهوما خاصّا لهذا التحرّر وتعبّر عن آرائها من خلال بطلات قصصها في تمرّدهن على العرف الاجتماعي كما جاء على لسان بطلتيها "علياء ومريم "، فتقول :" هل أحببنا " وسيم " حقا؟ .. هل كان حبّنا حقيقة ؟ أم أنّنا ذهبنا إلى شقّته تحت تأثير نداءات تلك الكاتبة التي تجاوبنا مع صرختها بأن نمنح كل شيء للحبّ ، وأن نتمرّد ، وأن نعيش بصدق" [1].

إن المنولوج الداخلي المغلّف بالتساؤل يدلّ على حيرة البطلة وحالة الشكّ التي انتابتها بعد تمرّدها على المعايير وكسرها حواجز الممنوع وتحرّرها، حينما منحت الجسد للآخر تحت تأثير خطابات " لين " النسويّة التي تدعو للتحرّر من الكبت، و أن تمنح المرأة كل ما تملك للشخص الذي تحبّه للعيش بصدق وبكلّ حرّية ، فالثقافة التي تنظر إلى الجسد الأنثوي بنوع من الملكيّة العامّة تدعو النسويّة إلى

[1]- غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة ، ص 153.

تحريره وفكّ قيده ليصير ملك المرأة وحدها، لتكتشف ذاتها وهويّتها بمجرّد اكتشاف الجسد والتصرّف به بحرّية تامّة ، وذلك ما يبطن حالة الكبت التي عاشتها الأنثى ،وما أوْلَتْه الثقافة من أهميّة لنسق العذريّة والتي تراه الكاتبة مانعا للتحرّر ولهذا يجب التخلّص منه.

وفي الشأن ذاته تضيف الكاتبة على لسان البطلة مقطع آخر في محاورة لين للفتاتين: " إذن القضية أنّكما فقدتما الرجل الذي تحبّان لأنّكما منحتماه نفسيكما؟ هذه مشكلة طبيعيّة لابدّ وأن تمرّ بها كل فتاة متحرّرة في مجتمعنا الانتقالي هذا، فالرجل الشرقيّ ما يزال يخاف المرأة التي تمنح ... إنّه ما يزال يتوهّم الحبّ والعطاء تهتّكا وهو لذلك لا يتزوّج المرأة التي تحبّه وتمنحه ذاتها، وإنما يفضّل التي يشتريها، فذلك يمنحه حسّا بالامتلاك والأمان أكثر. الحلّ؟ لا حلّ؟ لجيلنا .. لا مفرّ للمرأة من أن تعيش هذه التجربة المروّعة مرارا وتكرارا ريثما ينضج الرجل وتستعيد عواطفه إنسانيّتها "[1].

تعمل الثقافة على ترسيخ الأفكار وتبنّيها، لتؤمن بها الأنثى أكثر من الذكر ويكون ذلك نتيجة التربية والتلقين، ويكون الجسد هو القيمة الرمزية التي تراهن عليها الأنثى لدوام استمرارها وحياتها بكرامة داخل المنظومة الاجتماعية، خاضعة في ذلك لنواميس هذا النظام ، هذا الأخير الذي يرفض الحبّ القائم بين المرأة والرجل لأنّ الحبّ يضعف الرجل ويصبح منقادا لمتطلّبات وأوامر أنثاه، في الوقت الذي منحته الثقافة ذاتها القوّة والسيطرة والمال لشراء هذه المرأة لتصبح من باقي المتاع يتحكّم فيها بحسب رغبته .

وذلك يضمر دونية المرأة لكونها مجرّد متاع وجسدا للمتعة، وأنّها لا ترقى لتكون أنسانا مثله لها مشاعر وأحاسيس تمنحها وجودها، والحبّ وحده قادر على تحقيق ذلك في مبدأ من المساواة في علاقة تكافؤية إنسانيّة بين الاثنين لا تكون فيها المرأة مجرّد سلعة.

و ترى الكاتبة أنّ الرجل العربي يتنازل بسرعة عن المرأة التي تمنحه ذاتها لأنها تمثّل له الأنثى الفاسقة التي لا يُؤْمَن جانبها، "وعلى الشاشة ظهر المذيع وسيم يتحدث بهدوء ويبتسم بدقة، دون أن يدري أنّه في هذه اللحظة بالذات هناك امرأة تنتحر لأنّها أحبته ...ولأنها رفضت أن تبوح باسمه "[2]، وينظر

[1]– غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة، ص 159 .

[2] –المصدر نفسه ، ص 162 .

إليها نظرة احتقار ودونية ويتنازل عنها بسرعة لأنّه لا يؤمن بالحبّ والمشاعر من طرف الأنثى التي جُبِلَت على الخيانة والخطأ، في حين يفضّلُ المرأة التي يشتريها بماله لأنّ ذلك يمنحه فرصة السيطرة عل الجسد ليثبت فحولته، وهذا ما تضمره الثقافة بأنّ جسد الأنثى عبارة عن بضاعة للذّة والمتعة بعيدا عن كونها ذاتا لها كيان ووجود.

و إذ تراهن السلطة الذكوريّة على قداسة الجسد الأنثوي وطهارته وعذريته، تستخف غادة السمّان من ذلك بوجهة نظر –لين– لرؤية الفتاتين في كون " العذرية هي رأس مالهن " ، فالثقافة تركز عل أهمية العذرية بالنسبة لجسد المرأة، وأنّها تلقى احتراما بها ويكون الجسد مقدّسا يلقى العناية والأهميّة من طرف الجميع كما تكون ذليلة ومُهانة بدونها ويكون الجسد مدنّسا مرفوضا من طرف الجميع .

تذكي "غادة " هذه القضية بتساؤل بين الكاتبة "لين " والبطلتين فتقول : " قالت باستخفاف .. إذن كل المشكلة هي عذريّتكما أي لو عدتما عذراوين لانتهت مسؤوليتي وانتهى عذابكما ... يا غبيّتان ألا تعلمان أن التكنولوجيا حلت مشكلة البكارة ؟ وأن أيّة مومس من "حي المتنبي" تستطيع أن تعود عذراء ب300 ليرة لبنانية؟ .. الطبّ الحديث حلّ هذه المشكلة ... يستطيع الطبيب أن يخيط لكنّ ما تمزق إذا كان كل ما تمزّق هو أغشية جسدية ! كنت أظنّكما تبكين تمزقا أعمق .. تمزّقا في لحم الروح .. تمزّقا في أعصاب النفس "[1].

تصبح قدسيّة الجسد هي ما تراهن عليه الأنثى، لأنّ المجتمع مربوط بشرفه إلى هذا الجسد، في حين تظهر الكاتبة وجهة نظرها بصراحة ووضوح تجاه قضيّة الشرف ، فهذه العذريّة تباع وتشترى وأنّ أيّة امرأة عاهرة من شارع المتنبي كما قالت تستطيع أن تشتري ذلك بثمن ليس بالباهظ، لكنّ الأمر لا يتوقف عند هذه الخسارة ، وإنّما الضياع الحقيقي ما يلقاه هذا الجسد من امتهان على يد الرجل وهذا مضمر الخطاب، وكذا السخرية من مفاهيم تمجّد الخطأ .فالثقافة تلصق بالمرأة كل الصفات الدونية والنقص، وأنها من ضلع أعوج وشيطان، ثمُّ بعدها تحمّل الجسد الأنثوي هذه القيّم وتُرْهِنُ شرف مجتمع بكامله بجسد الخطيئة.

[1] – غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة ، ص 156.

وتتحمّل المرأة وحدها رمزيّة الجسد وتُطالب بالحفاظ عليه" إذا كان وجودكن كلّه ومشاعركن كلّها هي مشاعر اليهودي البخيل الذي يملك بضاعة واحدة تتوقّف حياته على حسن الاتّجار بها ... وإذا ظننتن أنّي أحرّضكن على المقامرة برأس مالكن ... إنّني أحرضكم على أن تلحظوا إنسانيّتكم (عذرا لكنّني أكره نون النسوة)[1]. تدرك المرأة أنّها رهن شرفها ، وأنّه رأسمالها الذي تراهن به على قيمتها ، وذلك يخفي انسيّاقها للمذاع وتصبح مجرّد شيء للبيع والشراء يقرّ بقيّمة .

وفي دعوى من الكاتبة للتمرّد والخروج عن النسق تخاطب "لين" الفتاتين بصيغة جمع المؤنث لتعميم الظاهرة على كل النساء، لكونهن تعتقدن أن رأس مالهن ينحصر في بضاعة واحدة هي عذريّتهن، وأنّ حياتهن مرهونة بحسن الاتّجار بها ولا يجب المقامرة بها إلّا في الوقت المناسب و بالثمن المناسب، حيث ترى الثقافة أن المرأة بجسدها مجرّد بضاعة تشترى. وفي دعوة من الكاتبة للارتقاء بالمرأة لتكون جسدا وروحا، إنسانا، تماما كما الرجل من خلال مخاطبتهن بضمير المذكر في دعوة للمساواة.

يستمر نسق التهميش والدونية المتوارث جيلا بعد جيل من خلال هذا المقطع "أهلا عريسي (البضاعة جاهزة ).. أمي توشوش في أذني اسمعي يا بنت أطلبي منه الليلة أن يكتب لك " بناية " الليلة قبل الغد. والغد قبل بعد غد " اسحبي " منه كلّ ما تستطيعين قبل أن يملّ. فالرجال يملّون بسرعة والأغنياء يملّون قبل الفقراء، والمرأة جانحها مكسور"[2]، بشكل من التهكّم والسخرية تعرض البطلة نفسها " بضاعة جاهزة " وهذه الجملة الثقافية تخفي بنيتها اللغوية سخرية من البضاعة ذاتها التي تم تعديلها بعد فسادها ليستلمها الرجل مادام يرى المرأة مجرّد جسد.

إن رؤية الثقافة لدونية الجسد الأنثوي لا تقتصر على النظرة الذكورية فحسب، بل تتشارك معه في ذلك المرأة ذاتها وتنساق بإرادتها لهذا النسق وتسجّل دونيتها المترسّبة في اللّاوعي ويظهر ذلك من خلال ما تقدّمه الأمّ لابنتها من نصائح، في عملية مقايضة بين منح الجسد وما يقابله من مادة وما الفعل "اسحبي " إلّا دلالة على أن هذا العريس مجرّد مورد مالي، وأنّه مستعد للدفع وأنّه مجرّد

[1]– غادة السمان: رحيل المرافئ القديمة ، ص 159.

[2] –المصدر نفسه، ص161.

فحل يمارس غرائزه بدفع الثمن المناسب، وسرعان ما يملّ ليغيّرها بأخرى، وهذا ما يضمر دونية المرأة في كون الزواج مجرّد صفقة تسلّم فيه البضاعة أو الشيء مقابل المال أو القيمة .

تتحوّل رغبة التحرّر الجنسي عند بطلة قصة "عذراء بيروت "إلى هاجس ونوع من الانتقام في القيام بعدة علاقات لأجل متعة جنسيّة مثل الرجل تماما لا تحدها ضوابط، و إعطاء المواعيد من أول ليلة زفافها، فالبطلة التي كانت تخاف المجتمع بموانعه تقف في لحظة مكاشفة مع الذات المكبوتة وتلجأ إلى التعرية بفعل التحرّر من خلال الممارسات الحرّة مع كلّ الرجال، أين تشتهي الجسد الذكوري وتسعى لامتلاكه بداية من الحلاق إلى وسيم الصحفي .

فهذا التحرّر يجعلنا نقف على أن الكبت الذي عانته في ماضيها كان سببا في تمرّدها وسعيها لكسر سلطة المجتمع، و يضمر الخطاب السخرية من العلاقات في المجتمع البورجوازي وانحلاله الخلقي، و دعوى "لين" لتحرير الجسد من الهيمنة الذكوريّة وامتلاك الذات جعل البطلة "مريم" تتمرّد على كل الأنساق وتخترقها، وتعبث بقيّم الثقافة التي تحرّم أيَّ ارتباط قبل الرباط القدس الذي يصون العلاقة ضمن أطر شرعيّة، وهذا ما وقعت فيه البطلة "مريم "كرؤية منها لامتلاك جسدها وحريّة التصرّف فيه.

لم يأخذ مفهوم التحرّر في المجتمع العربي مصداقيته وظلّ تحرّرا نسبيّا، وإن صحّ القول مجازيا لكون التحرّر الحقيقي هو تحرير الذات من الأفكار السلبيّة، فقد ظلّت المرأة ترزح عقودا من الزمن تحت وطأة الفكر الأحادي الذكوري الذي يراها مجرّد جسد للمتعة، رافضا وجودها وكينونتها، إذ تقول نوال السعداوي : " أنّ تتبّع جسد المرأة في مجتمعاتنا والحديث عنه يتمّ بشكل إثارة للمفاتن ويزاح موضوع الجسد الأنثوي ضمن هامش الجنس فقط ، وإذن فالمرأة وخصوصا جسدها كان أكثر حظّا من نفسها وعقلها، وأنّه لم يتعرّض لذلك الإنكار الذي تعرّضا له ، إلّا أنّ المجتمع لم يترك جسد المرأة على حالته الطبيعية، فهذا التصوّر الذي فرضته الظروف الاجتماعية منذ تاريخ بعيد فرض أن تكون المرأة جسدا فحسب وساعد على اندثار نفسها وعقلها في طيّ النسيان، وجهل الناس بمرور الزمن أنّ المرأة يمكن أن تكون لها نفس وعقل كما الرجل"[1].

[1]– ابتسام غانم: التصوّر الاجتماعي للعذرية عند الطالبة الجامعية، رسالة ماجيستير، غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية ، جامعة 20 أوت 1955 بسكيكدة ، 2008/ 2009، ص58.

فالظروف هي التي تشكل المرأة وفق نموذج معين ومع الوقت تتناسى أنّها انسان لها ما للرجل من نفس وعقل حينما تفرض عليها واجبات معيّنة دون أخرى ترسخ لنمطيتها.

وينظر المجتمع بنوع من التبجيل والتقديس لقيمة الشرف، ويأخذ نسق العذرية الحيّز الأكبر ويكون عنوانا لشرف العائلة، ويعدّ هذا من المواضيع المسكوت عنها، والخوض فيها من المحرّمات، غير أن غادة السمان تجاوزت ذلك وخرقت النسق وتحدّت بجرأتها هذا ( الطابو) وعرّت ازدواجية المجتمع العربي الذي يظهر من جانب ، العفّة و الكرامة ويقبل في المقابل بالنفاق الاجتماعي .

ففي مقطع سردي من قصّة عذراء بيروت 73 تقول البطلة : "كانت عذريتي تثيرهم... كانت تذكّرهم بشهوة امتلاك سلعة مختومة ، فضّ رسالة مغلقة ... أجل ! لقد تعمّدت أن أجعل بطاقات الدعوة إلى عرسي مختومة بالشمع الأحمر (صرعة) تحدثت عنها بيروت بإعجاب وبدأت العائلات الثرية تنقلها عني... نعم بطاقة الدعوة مختومة بالشمع الأحمر والختم لغة سرية مبهمة عنيفة... كنت أدعوهم لحضور عرسي، أنا عذراء التكنولوجيا وهم قبيلة البدائيّين الذين ما يزالون يقفون أمام الأبواب يتسوّلون خرقة ملطخة بالدم يخرج بها العريس عند الفجر وتطمئنهم أن الدنيا بخير"[1].

لقد أعلنت الكاتبة مسبقا أن الجسد مجرّد سلعة تظهر جودتها من خلال عذريّتها وهذا ما تعمل الثقافة على ترسيخه من البداية، حيث تقرن وجود الفتاة بالشرف، ويقتنع الذكر أن فحولته لن تتحقق إلا باختراق هذا الجسد بفحولة، ولهذا يعمل كلا الطرفين للحفاظ عليه إلى غاية اختبار جودته يوم الزواج " وتبعا لما هوّ نموذجي في مجتمعنا العربي إذ ينتظر من الفتاة أن تمتنع عن أيّة ممارسة جنسية قبل الزواج ، فغشاء البكارة في هذا السياق يصبح علامة ( اجتماعية- جسدية) ويؤكد و يضمن في آنٍ معا العذرية، ويكون بمثابة " ختم" يصادق على احترام المرأة وعفّتها "[2]. وبذلك ينظر الرجل العربي للمرأة نظرة جنسية محضة .

يُختصر الجسد في رمزيّته إلى (غشاء البكارة ) ويصبح مجرّد رسالة مختومة في إشارة إلى أن هناك مرسلا ومرسلا إليه بين الأنا الأنثوي والمجتمع من خلال الجملتين "(امتلاك سلعة مختومة / فضّ رسالة

[1]- غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة، ص 160.

[2]- ابتسام غانم: التصوّر الاجتماعي للعذرية عند الطالبة الجامعية، ص64.

مغلقة ) ،وكلمة ختم في دلالتها تعطي اليقين الكلي على سلامة الشيء بقرار جودته الذي يوحي بأنه سليم معافى حسب شروط المؤسسة، وأصبح شبيها برسالة مقفلة، لكنها تقرنه بالفعل" فض" ،والذي يوحي بالعنف كناية عن تمزيق وفض غشاء البكارة في عملية غير إنسانية تضمر دلالة الشهوة الحيوانيّة ، كما تبيّنه الخطاطة التالية :

المرسل(الأنثى) ـــــ الرسالة ـــ المرسل إليه (المجتمع)

الشفرة

الصلة

السياق

القناة

العنصر النسقي (المضمر)

الرسالة: بطاقة دعوة مختومة بالشمع الأحمر.

المضمر النسقي: السخرية من مجتمع يربط قدسيّته بـ "العذريّة" في زمن التكنولوجيا.

وينتقل الجسد في رمزيّة تامّة ليصبح أشبه ببطاقة دعوة أو رسالة مشفّرة مغلقة بالشمع الأحمر، واللون الأحمر يرمز للدم وكأنها تجاهر بالفعل وتشهره علنا في تحدّ كبير للضوابط التي تراها من المواضيع المسكوت عنها مؤكدة على عفافها أمام الكل، مضمرة استهزائها من المجتمع الذكوري الذي يقدّس هذه الطقوس ويبني عليها شرفه ، في حين بإمكانها استعادة هذا الشرف الضائع بعملية جراحية بسيطة بثمن بخس بواسطة التكنولوجيا، وهي هنا تُعلي من ذكاء المرأة وبالمقابل سذاجة الذكر الذي يقرن شرف البنت والعائلة بهذه العذريّة، فهي تراها مجرّد لعبة تكنولوجية من خلال الجملة " عذراء التكنولوجيا " كناية على أنّ المقاييس ومعايير القيّم تغيرت، والرجل العربيّ مازال بدائيّا في تفكيره ويربط شرفه كلّه بأمور جسدية.

وهنا يكمن التناقض الحاصل في البنية الفكريّة البطريكيّة التي تخلق شرخا متباينا في الإيمان بحقائق معيّنة ثمّ إدانتها والتخلي عنها ؛ فإن أمر الإسلام بحجب عورة النساء وإخفاء زيتهن امتثالا

لقوله تعالى في سورة النور "وَقُل لِّلْمُومِنٰتِ يَغْضُضْنَ مِنَ اَبْصٰرِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَاۖ وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَيٰ جُيُوبِهِنَّۖ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوَ اٰبَآئِهِنَّ أَوَ اٰبَآءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوَ اَبْنَآئِهِنَّ أَوَ اَبْنَآءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوِ اِخْوَٰنِهِنَّ أَوِ اِخْوَٰنِهِنَّ أَوْ بَنِيٓ إِخْوَٰنِهِنَّ أَوْ بَنِيٓ أَخَوَٰتِهِنَّ أَوْ نِسَآئِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتَ اَيْمَٰنُهُنَّ أَوِ اِلتَّٰبِعِينَ غَيْرِ أُوْلِي اِلْاِرْبَةِ مِنَ اَلرِّجَالِ أَوِ اِلطِّفْلِ اِلَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُواْ عَلَيٰ عَوْرَٰتِ اِلنِّسَآءِۖ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّۚ وَتُوبُوٓاْ إِلَي اَللَّهِ جَمِيعاً اَيُّهَ اَلْمُومِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَۖ"سورة النور الآية 31، جاء في تفسير هذه الآية: " أمر الله سبحانه وتعالى النّساءَ بألّا يبدين زينتهنّ للناظرين، إلّا ما استثناه من الناظرين في باقي الآية حذراً من الافتتان ثم استثنى ما يظهر من الزينة..."[1] فالجسد الأنثوي في الدين الإسلامي له حرمته وقداسته ، وله موانع تحميه كما له ضوابط تحكمه فالثقافة الذكورية تعرّيه وتفضحه حين تؤمن بما ترغب وترفض ما تريد، وتأتي بالنقيض حين تقوم بالتشهير لهذا الجسد وهتك سترته بدعوى الشرف والفحولة في الوقت الذي أمر الإسلام بالستر، ما يدلّ على ازدواجية التفكير عند الرجل العربي .

تنظر الكاتبة للجسد الأنثوي باعتباره ملكيّة خاصّة متأثرة بمبادئ النسوية، في دعوة لتحريره من القيود والضوابط الاجتماعية التي تُسيّج وتعيق تحرّكه غير أنها تعطي مفهوما خاصا لتحرير هذا الجسد و تراه مقرونا بتحرّر الرجل، فلا تحرّر للمرأة في ظلّ عبودية الرجل لأفكاره التي قيّدته بها المنظومة الثقافيّة.

فتقول إنّ: " تحرّر الجسد هو جزء من تحرّر الذات العربيّة ككلّ، وجزء من التحرّر الفكري والسياسي والاقتصادي.. ويجب أن يُنظر إليه ضمن هذا الإطار، ويجب أن يتمّ كخطوة متناسقة مع بقية خطوات التحرّر وإلا تحوّل إلى أفيون جنسي، ومن هذه الزاوية لا فرق في نظري بين الكبت وبين الانفلات الجنسي تحت ستار التحرّر. كلاهما موقف واحد ضدّ الثورة الحقيقيّة التي هي بالدرجة الأولى وعي ومسؤوليّة وتوازن بين حاجات النفس كلها "[2].و بذلك توسّع مفهوم التحرّر وتخرجه من دائرته

[1] – القرطبي : الجامع في أحكام القرآن ، ج15، ص 212.

[2]– غادة السمّان: القبيلة تستجوب القتيلة، الأعمال غير الكاملة 12 ، منشورات غادة السمان ، بيروت ،لبنان ،ط1 ، 1981، ص 54.

الجنسيّة الضيّقة المحصورة داخل حدود جسد امرأة وتربطه بالوطن ككلّ ويقترن بالتحرر في كل الميادين وإلاّ أصبح مجرد مخدر جنسي خال من القيم وحينها يفقد رمزيته .

إنّ المتلقي لقصص غادة السمّان يقف على رغبتها في تحرير الجسد الأنثوي من السلطة الذكورية، وامتلاك الذات أكثر لذاتها وحريّتها وأن تصبح للمرأة كينونة ووجود.

ظلّ الجسد الأنثوي محلّ تنظير النسوّية، ولم يتوقف ذلك على الجانب الحسي والمعنويّ، وإنما تعدّاه إلى الجانب القيميّ، فتظهر المرأة المجاهدة ذات الطابع المقاوم للمستعمر وما تقدّمه من تضحيات جسام معنويّا وحتّى جسديا .

يظهر الجسد الهوّية الذي يرغب المستعمر في طمسه ومحو هوّيته للسيطرة عليه في قول الكاتبة " وأمدُّ يدي الدامية لأتحسّس الأذن المدفونة في صدري وأرى الربيع يرقص في عيني ابنتي .. وأراها تلعب في أحد أزقّة القرية اللاهبة بالحريق.. وأراها مرميّة قرب دميتها المحطّمة .. مغروسة في الأرض بحربة مدبّبة .. رجل أزرق البياض ينحني بسكينه على الرأس المعول.. ينهض عنه بعد ثوان وفي قبضة يده أدنان داميتا الدفء. يتألق فيهما قرطان ذهبيّان بشكل هلال زينت بهما الأذنان الحبيبتان ذات ليلة." [1]

تظهر في المقطع المدرج سياسة المستعمر في القضاء على الجسد الهوّية ليمحوه تماما بهمجيته ورغبته الدمويّة في تشويهه ، وكأنّه يريد البتر الكُليّ له الإبادة الجماعية مع سياسة الأرض المحروقة بداية بالأرض وساكنيها إلى الطفولة رمز البراءة والأمل، وما الرمز " دميتها المحطمة " إلّا دلالة على أنّه لا يستثني شيئا ويمارس عنفه بشدّة، وتشير عبارة أزرق البياض والقصد من ذلك أزرق السواد وهذا الأصح والأقرب إلى الحقيقة ، فيبين الوصف مدى الحقد والكراهية التي يحملها المستعمر لهذه الشعوب، فالكاتبة تظهر الاختلاف الثقافي والديني بين ما جاء به الإسلام من تعاليم وغيره من الديانات لتبين علوّ ورفعة هذه الشعوب ودونية الآخر الذي تطال يده الجسد و تشوهّه وقد أمر الرسول صلى الله عليه وسلم، بأن لا تقتل المرأة ولا الطفل فقد ورد في سنن أبي داود " عن عبد الله : أن امرأة وُجِدت

[1]–غادة السمان: عيناك قدري، ص 69.

في بعض مغازي رسول الله صلى الله عليه وسلم مقتولة، فأنكر رسول الله صلى الله عليه وسلّم قتل النساء والأطفال " [1].

فالثقافة الإسلاميّة تظهر تسامحها من خلال سلوكها في الحرب، وفي السلم على عكس الغرب بروحه التدميريّة فهوّ تباين ثقافي يُقرّ بتعالي الأوّل، ودونيّة الثاني في ممارساته السلطويّة، و يمارس سياسة التشويه والتنكيل بالجسد في عقابه، ليظلّ هذا الجسد تابعا له مفتقدا لسلطته وهوّيته مثل العبيد لسيدهم وذاك بقطع الأذنين؛ ولماذا الأذنان!؟. فمن العادات والتقاليد الجزائرية أن توضع أقراط من الذهب أو الفضة بأذن البنت احتفاء بأنوثتها، وكرمز على الهوّية وعلامة للجمال والقرط هنا يحمل رمز الهلال وهذا ما أثار حافظة الآخر المستعمر فعمل على قطع الأذنين، رغبة لمحو هوّية هذا الشعب الذي تحمله المرأة وتحفظ تراثه المادي واللامادي منذ شهرزاد الحكايا.

فهذا الموروث المادي يعكس هوّية الشعب الجزائري وما يضمره السرد هو قدرة جسد المرأة على أن يكون أشبه بذاكرة أمّة ، وما ممارسة المستعمر لفعله الشنيع إلّا خوفا من هذا التأصيل الذي يحمله الجسد الأنثوي عنوان الحضارة ،لأّن الهلال رمز من رموز الهّوية أو العلم الجزائري وفي ذلك تساوي بين مقاومة الرجل ومقاومة المرأة .

ثم يدخل الجسد في عملية مقايضة فكلما زاد عدد قطع الآذان زادت المكافأة " ثم يضعها بإهمال في أحد جيوبه يتلمّط بحقارة وهو يتخيل العقد الماسي الذي سوف يهديه لغانية تدبّ في ظلال السين النتنة .. ثمّ يقطّب حاجبيه باحثا عن مئة جزائري أعزل .. مئة طفل أو امرأة عن مئتي أذن تدفع له مدينته ثمنها .. ليزين صدر غانية السين باللآلئ " [2] .

ليكون الثمن في الأخير عقدا ماسيا لغواني السين، فالآخر يتاجر بالجسد الأنثوي العربي ويهينه ، في حين يُعلي من قيمة الجسد الأنثوي الغربي ويتوّجه بالماس لتدليله، والنسق المضمر في هذه المقابلة الإعلاء من قيمة الجسد الأول الذي يعتبر جسدا رمزا يحافظ على ثوابته، وإدانة وتهميش للثاني الذي

[1]– أبو داود سليمان بن الأشعث : سنن أبي داود ، تح: شعيب الأرنؤوط ، ج4 ، دار الرسالة العالمية ، دمشق، سوريا ، ط5 ، 2009، ص 303.

[2]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص 69.

لا هوّيّة له، بل الأكثر من ذلك أنه يبني حضارته ورقيّه على جماجم الشعوب دون تفريق إنها سياسة المستعمر لإفناء الشعوب (رجل أعزل، امرأة ، طفل) التي تعكس ثقافته وهمجيته

وتؤكّد الكاتبة طرحها السابق وقناعتها بالقول :" أعرف هذا الهلال جيّدا " وفي هذا إصرار على المقاومة الثقافية للمحافظة على الهوّية، في حين يركز المستعمر على المحو بقطع هذه الآذان، وبقدر قيمتها يكون الإهمال من طرف الآخر لتحقير الفرد الجزائري، فالمستعمر الذي جاء إلى هذه الأرض غازيا تظهر دونيته من خلال ممارساته من جهة، ومن خلال هدفه المالي في عملية مقايضة بين أجزاء من الجسد وما يتحصّل عليه من مكافآت مالية من جهة أخرى ، يقتلون من أجل المال فقط ،فكلما زاد الحصاد – أجساد بلا آذان – زادت المكافأة فهو طرف دوني وهمجي يقيس مدى تواجده و قوّة بقاءه على مدى قدرته على الفساد.

غير أن غادة السمان ترفع مقامهم مع نبرة من التحدي وتقديس للشهداء تقول " نرفعهم ونظل نحن ندفن ضحايانا في أعيننا نرفعهم نجوما فوق جباهنا"[1]. فتظهر نظرة تقديس الشعوب المسلمة لضحاياها وإصرارها على التخلص من براثن المستعمر، وتكون رموزا وعنوان الهوّية، وهم يحتفظون بالرمز المماثل "النجوم " والمضمر في ذلك هو التحدّي والصراع من أجل البقاء والنجوم ترمز إلى ثابت من ثوابت الأمة ليكون بذلك الجسد نقطة صراع قويّ لأجل إثبات الهوّية.

كما تحضر بطولة المرأة الجزائرية ونضالها المستميت ضد القوّة الامبريالية الفرنسيّة أين أخذت مواقع جهادية وأصبحت بمواقفها نموذجا للمرأة المتحرّرة " النور يحملني ويطير بي إلى فوهة المغارة .. الأبخرة الضبابية الحمر تحنو على جرحي الدفين، دفء العرين ينسلّ في عروقي مع رائحة الطيب والبخور وألحان ملائكة خافتة، مجرّحة، عميقة الهدير، تتسلّل فتقطع خيوط الألم الفولاذية .. لحظة إشراق عجيبة تغمرني والرؤى تنبلج أمام عيني فجرا مدهش الضيّاء"[2].

يرسم المقطع لحظة استشهاد البطلة و لحظة انفصال الجسد عن الروح، حيث تلتحق الروح بخالقها، في حين يؤخذ الجسد لتقام له طقوس من أبخرة وتطييب وتزيين مثل ما فعل قدامى الفراعنة

[1]– غادة السمان: عيناك قدري، ص 71.

[2]– المصدر نفسه، ص نفسها.

والرومان لأجل ترتيب الجسد، و تحضيره بشكل لائق على اعتقادهم بوجود حياة أخرى أبديّة يجب الاستعداد لها، فيحنّط هذا الجسد بشكل لائق لتعود له الروح ثانيّة في الحياة الأخرى.

وتطرح الكاتبة قضية علاقة الجسد بالروح وأفضليّة أحدهما على الآخر حيث ترى أن الجسد مآله الزوال في حين الروح تتعالى إلى بارئها، وفي هذا نظرة نسوية صوفية تعبر عنها بلحظة الإشراق و تبيّن أن الأنثى تجاوزت النمطية المفروضة بكونها جسدا دونيا كما عبر عنه الفلاسفة حينما رأوا أن الرجل عقل وارتبط بالروح، في حين كانت المرأة في تنظيراتهم مادة وجسدا للشهوة. "لحظة إشراق عجيبة تغمرني والرؤى تنبلج أمام عيني فجرا مدهش الضيّاء"؛ إنّها لحظة انكشاف الذات الإلهية لهذه المرأة المتصوفة المجاهدة التي زهدت ملذّات الدنيا وأخلصت حبّها لله وملاقاته متّحدة مع الكون.

وتخفي تحت ذلك علوّ شأن المرأة وارتباطها بالروح مهملة للجسد الفاني لتدحض فكرة أنّها مجرّد جسد تغنّت بمقولته الثقافة الإنسانية ككلّ، وقد امتهن العدوّ جسد الأنثى منطلقا من إدراكه لمدى قداسة جسد المرأة عند المسلمين، وأنّ انتهاكه يعني التدمير المعنوي للمحتَلّ .

يضمر الخطاب كذلك تهميش الأنثى وهي دعوة الكاتبة للمساواة التي "تهدف إلى ملامسة المجرّد والغيبي حيث تنتفي هناك الفوارق الجنسية والعِرقية، فتصير متاحة لكل من له القدرة على الصبر و الجلد في سبر أغوار النفس قصد معرفة كنهها، ومن ثمة التعرف إلى خالقها، وهو مبتغى كل أهل التصوف "[1]،وهذه الممارسة تتجاوز في مضمرها الفروق في جانبها النوعي وإنّما تكمن الأهمية الكبيرة في البعد الروحي والنفسي وحينها فقط يتساوى المذكر والمؤنث وهذا ما تهدف إليه النسوية الصوفيّة التي بنت تصوراتها على فكر ابن عربي الذي يرجع الأصل للأنثى.

لقد مارست السلطة الاستعمارية سياسة القمع والتشريد والتشويه على الجسد المختلف عنها ليفقد السيطرة على ذاته، ومن ثم يسهل التحكم فيه وتسييره وفق خطة مدروسة بداية بعنصر الهوّيّة التي راهن عليها المستعمر، لأنّها العمود الذي تقوم عليه الشعوب والأمم، وبعدها سياسة التشويه الجسدي ثم التدمير بدون تفريق بين هذه الاجساد تحت غطاء الإبادة الجماعية الذي يمكنها من

[1]–عزيز الكبيطي إدريس: التصوف الإسلامي في الغرب وجدل الخطاب النسوي ، الفيصل ، العددان 513–514،يونيو – أغسطس دار الفيصل الثقافية 2019 ، ص33.

إضعاف اللآخر وخضوعه لها ليبقى بحاجه دائمة لها فيمكنها فعلها هذا من بسط نفوذها وثقافتها بعد انتهاك الجسد الأنثوي أحد قيّم الشرف وهوّية الشعوب العربية الإسلامية التي ترى في الجسد الأنثوي وجودها.

طرحت الكاتبة قضية جوهرية مرتبطة بقيمة الجسد الأنثوي حينما يتعالى عن كونه شيئا ماديّا ليصبح مجموعة من القيم المرتبطة بكينونة الرجل وفحولته، بل والأكثر ارتبط بالمجتمع ككل وأصبح هذا الجسد هو المشجب الذي تعلّق عليه الثقافة ربحها وخسارتها ووجودها كلّه ورأس مالها الذي تحافظ عليه، وفي المقابل تهينه وتحطّ من قيمته وتعمل على تهميشه ما دفع بالمرأة إلى تحريره من كل القيود وتستعيد جسدها باعتباره ملكية خاصة وتجاري في ذلك الرجل.

**خامسا –الجسد بين التحرر والتشيؤ:**

التصقت النظرة الدونيّة بالمرأة واقتصرت وظائفها على خدمة الرجل وتلبية حاجاته، ومع ظهور الحداثة برزت تيّارات نسويّة تطالب بالحق الغائب والقضاء على هذا التغييب والتهميش، وخاضت معارك لتحرير الذات والجسد من القيود والمطالبة بحقّها في الحرّيّة التامة والمساواة، إلّا أنّ هذه المساعي أخرجتها عن جادّة الطريق وأدخلتها في متاهات أخرى نقلتها إلى جانب مظلم من عبوديّة جديدة بمقاييس حضاريّة، و" ظلّ وعي الحركة النسويّة أسير منطلق الذات ، ... وكلّما زاد طمع المرأة في تحقيق ذاتها، ابتلعتها قيّم الحداثة الهجينة، وسُلّطت عليها قيّم السوق "[1]،فرغبة المرأة في التحرر دفعت بها إلى قيود الحضارة والرأسمالية في استغلال جسدها.

لقد سعت النسوية لرفض تشيُّؤ الجسد وتدجينه وفق مقاييس تخضع للمؤسّسة والأنظمة الرأسماليّة، التي جعلت منه مجرّد سلعة خاضعة لقانون العرض والطلب من خلال ما تمارسه عليه ليزداد رواجا في السوق، و ترى أنّ جسد المرأة وكنتيجة حتميّة للبنية الذكورية وإفرازاتها المجتمعية والثقافية ، أصبح محلّا للتشيّؤ، و هيّ الظاهرة التي لا تهدف إلّا لتطويع هذا الجسد بحيث يصبح أكثر متعة للرجل بالمنظور الشرقي وأكثر إنتاجيّة من ناحية أخرى بالمنظور الغربي.

[1]– صباح قارة: إشكالية تشيؤ الإنسان في الحداثة الغربية من منظور عبد الوهاب المسيري، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، كلية الآداب واللغات ، جامعة عباس فرحات بسطيف، 2012 ، ص 149.

فالثقافة الذكوريّة ككلّ تراهن على الجسد الأنثوي وتستغلّه وتطوّعه لمصالحها، وهذا ما رفضته النسوية، فترى سيمون دي بوفوار في مسألة تزيين المرأة مخادعة للمجتمع لأنّها ترى ذلك تزييفا للطبيعة وللواقع ، حيث تقول " حتى إذا كانت كل امرأة ترتدي ما يوافق ظروفها الاجتماعية، فهناك تحايل على الغير أي هنالك لعبة.. فصبغات الشعر والماكيّاج وحتى الملابس الداخليّة تدخل في تزييف صورة المرأة، تزييف وجهها وجسمها... حيث يتمظهر شخصها دون وجودها الحقيقي"[1].

فترفض كل مظاهر الزينة والبهرجة التي تشوّه صورة المرأة ككائن وتلغي وجودها الحقيقي، بشخصيتها، وذكاءها، وفكرها الذي يميّزها كإنسان مثل الرجل، فكلّ هذا التجميل يُبقي على الفوارق بين الجنسين وتبقى الرغبة في التسلّط والسيطرة عليها، إنّها تتركه ينظر إليها كجسد يتم تسليعه وعرضه لإغراء لا كفكر وروحٍ.

وممّا يعني " أنّ الرجل عندما تتاح له فرصة تكريس عبودية المرأة ومعاملاتها إمّا كدمية و إمّا كبضاعة، وذلك بتواطؤ منها بالرضا والإذعان، فإنه يفعل ذلك، وما هذا إلا نمط من أنماط ممارسة البغاء حيث يغيّب وعيها ويزيّف لتكتشف في لحظة وعي داميّة أنّ خلاصها لم يكن بسبب من حريّتها بل من احترامها لجسدها والضنّ به من أن يهان أو يُستهان به، وأن يُذلّ ويبتذل بالعرض والطلب وبالبيع والشراء، وأنّ مثل هذا الواقع لا يبرّئ النساء من المشاركة بالفعل الخطأ تواطئا بالرغبة والرهبة "[2].

إن تواطؤ المرأة والنظر إلى جسدها على أنه رأسمالها الذي تسعى من خلاله لتحقيق بعض النجاحات، يجعل منها مجرّد دمية يحرّكها الرجل والأنظمة الاقتصادية وفق الغايات ليكون سلعة تجارية تزيد من امتهانه.

تختلف طرق تشيؤ المرأة من مجتمع إلى آخر ومن طبقة إلى أخرى، و تحضر صورة المرأة في قصة رجل في الزقاق في طابع تقليدي نمطي، حيث تكون على رأي الغذّامي مجرّد دمية حسناء معروضة للخطّاب .

[1]– سيمون دي بوفوار : الجنس الآخر ، تر: ندى حداد ، دار الأهلية (د.ط )، (د.ت) ، ص 20.

[2]– رفقة محمد عبد الله دودين : التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجمالياتها ،ص ص107-108.

يتحوّل طقس الزواج من وجهة نظر نسوية إلى ما يشبه عمليّة البيع والشراء، خاصّة وأنّ الشخصيّة من طبقة فقيرة ، هذا المجتمع الذي تعرض فيه المرأة مفاتنها على الرجل ليقدّر ذلك بثمن معيّن ويتمّ الشراء مقابل ثمن و استغلال للجسد، ويصور المقطع الموالي طريقة عرض السلعة على المستهلك فتقول الكاتبة على لسان البطلة : " إنّني أدور أمام الرجل متظاهرة بتقديم كأس ماء أعرض عليه غنائمه.. عيناي تصرخان به: ارفع الثمن ..ألا ترى الخصر النحيل؟ ارفع الثمن ! ألا ترى عناقيد العطر الشفافة وسلاسل الليل ؟..ارفع الثمن !... فأنا ذليلة لا أثور إذا عرفت أنّك تخون.. وأنا سأبكي ذات يوم إذا مرضت، لا خوفا عليك ولكن خوفا من أن أموت وأولادي جوعا .. وسأنتحب بصمت إذا ما عدت ذات ليلة وحمرة شفاه رخيصة تلطخ قميصك . فالمفروض أنّني غبيّة ومطيعة .. ذكائي يتوقّف عند مساعدتك على خلع حذاءك وصلتي بك تنتهي عند حافة فراشك ... وأنا أدرك كل هذا فارفع الثمن"[1].

تخضع المرأة لمقاييس الثقافة الذكورية والتي تنظر إلى الجسد كقيمة جمالية تكون معيارا ومقياسا لها، فنجد بطلة القصّة تعرض مفاتنها على الرجل لإغرائه والإيقاع به، وإن كان ظاهره احتفاء بالجمال؛ القد الجميل والخصر النحيل، وتعداد المحاسن، فإنه يخفي ويضمر نسقا خطيرا يوحي بأنها مجرّد جسد ينظر إليه الرجل كمتعة آنيّة وسلعة تقدّر بقيمتها وسرعان ما تنتقل من ملكيّة الأب إلى ملكيّة الزوج ، وهذا الوصف الحسّي للجسد يوحي بشهوته ومتعته ليضمر مباشرة النظرة الشهوانيّة له، ما يوحي بدونيّة المرأة .

وكلما زادت قيمة السلعة زاد الثمن، ويظهر ذلك من خلال تكرار جملة " ارفع الثمن" التي تردّدت مرات عدة ،وكأنّها في سوق الجواري والعبيد ، أو مجرّد بضاعة معروضة للبيع ، و المضمر يوحي برخص الجسد الأنثوي ودونيّته لاسيّما أن هناك تراسل الحواسّ فحينما عجز اللسان عن التعبير، بل مُنع من حقه في القول والتعبير وغُيّب عن الكلام، استعانت بالنظر المسموح لها في حدود معينة، والعين أشد تأثيرا .

[1]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص 97.

وهذا يضمر خرسها الذي يدل على صمتها، ومنه استلاب حقها في التعبير عن رأيها وتقرير مصيرها مما زاد من تشيّئها ودونيتها، فالمرأة في المجتمعات العربية لا يُعتدُّ برأيها وكثيرا ما تخضع للسلطة الأبوية التي تقرّر مصيرها في حضور وليّ أمرها "إذ لماذا تتكلم وقد ناب عنها الذكور في ذلك "[1]،فالثقافة تسحب من المرأة اللغة والكلام وتدفعها للصمت لأن الرجل وحده من يكون قادرا على القول والثقافة تحمد للمرأة السكوت ما يعطي صورة على امتهانها.

ويكون الجسد غنيمة للرجل يتم نهشه بوحشية "نظراته مازالت تنبش الثوب الضيق ..تنغرس في اللحم الطريّ، حيث أوزن ببرود لا إنساني ..بعد دقائق وانضم إلى أمي وجداتي"[2]، فيظهر الجسد وسيلة متعة للرجل والذي يحضر في طابعه العنيف، يتمّ نهشه بكل ضراوة من الذكر، كناية عن ممارساته الشرسة مع الجسد الأنثوي وتتم صفقة البيع المتوارثة جيلا بعد جيل، فمنذ حوّاء وعملية البيع والشراء قائمة والتي تدلّ على امتهان الأنثى وجعلها مجرّد سلعة تقدّر بثمن معيّن وجسد للمتعة

ولا تقتصر هذه النمطيّة والاستلاب والدونيّة على مستوى الجانب الحسّي فحسب بل يتعداه إلى الجانب المعنوي، أين تُجرّد المرأة من أحلامها وطموحها ورغباتها وتصبح النموذج المختار من المؤسسة الذكورية من خلال الأوصاف ؛ غبية ، ذليلة ، مطيعة ... تنقاد بسهولة لأنها لا تقدر على اتّخاذ قرارها وتحتاج إلى معين يأخذ بيدها لضعفها.

وكل ذلك يحطّ من قيمة الأنثى ويحولها إلى مجرد دمية يتحصل عليها الرجل لتقوم على خدمته والاستمتاع بجمالها، رؤيتها لا تتجاوز نعل الرجل ومساعدته في خلعه وصلتها به تنتهي عند حافة فراشه .. فهي لا تتعدّى كونها وسيلة وتلبية طلباته وتكون مجرّد وعاء للحمل والوضع وهذه مقاييس الجمال و الأدب والأخلاق في الثقافة العربية، و التي ترى المرأة ناقصة عقلا لا تحسن التفكير، و لا تعرف مصلحتها ما يضمر النظرة الدونية في المخيال الذكوري .

[1]–عبد الله الغذامي :المرأة واللغة 2 ثقافة الوهم ( مقاربات حول المرأة والجسد اللغة) ،ص40.

[2]–غادة السمان: عيناك قدري ، ص 98.

ويغيّب صوتها وحضورها في التعبير عن حقها في الرفض أو القبول وأن تختار الزوج برغبتها من خلال إعطاء أراء الآخرين مكانها " إنها موافقة وصمتها الذي تراه مظهر خجلها"[1]، فقد ناب عنها الأب في تقرير مصيرها، ما يدلّ على الخرس المرافق للأنثى حيث يضمر المقطع الإلغاء الكُلّي والإقصاء والدونية باعتبارها قاصرا لا تستطيع الوقوف على ما ينفعها فهي مجرد دمية ينوب عنها الجميع في الحديث وأنها أشبه بشيء وسلعة تقدّر بثمن على حسب مزايا جسدها ما يعني تشيئها .

وإن كانت غادة السمّان ترى في هذا الصمت إلغاءً للذات فإن الرسول صلى الله عليه وسلّم، ينظر إليه من باب حياء المرأة البكر وخجلها من المجاهرة بالقول أمام أبيها، ثمّ إنه أعطى الأحقية في الإجابة بالموافقة جهرا للمرأة الثيب لقوله "لا تنكح الأيمُ حتى تُستأْمرَ، ولا تُنكح البكرُ حتى تُستأْذَن ، قالوا: يا رسول الله وكيف إذنُها؟ قال: أن تسْكت"[2]. مما يدل على أنّ المرأة مصونة الحقوق في الدين الإسلامي وإنّما يجيء الردّ بالصمت لكون المرأة يغلبها طابع الخجل الذي تربَّت عليه.

و يحضر الجسد الأنثوي في قصة "الأصابع المتمردة " بصيغة مغايرة وكلّها تُعطي وتعكس هذا الازدراء الذي لحق بالأنثى جراء جسدها، حيث تعطي الكاتبة صورة عن المجتمع الأرستقراطي وما يميّزه من مظاهر، أين تُعطي المرأة العناية الكاملة للاعتناء بمظهرها من خلال عمليات التجميل التي تقوم بها لتدليل الجسد حتى يلقى حظه من الرواج .

و يبدو هذا الفعل جليا في قول القاصة : " المكان يعجّ بدمى حيةٍ ، وروائحَ عطور والأصبغة المختلفة تختلط بضحكات نساء جمعهنّ أمر يشتركن فيه جميعا . ألا وهو لفت الأنظار والفوز بالإعجاب... واحدة تحدّق إلى صورتها المرتسمة أمامها في المرآة وأخرى جلست تحت أتون من شمس آب يدعى "السشوار" مجفف الشعر... وثالثة بعثرت شعرها الحلو كبيادر القمح السخية، وأسلمته للحلّاق ليجزّه...وعلى رأسها أكداس كريهة الرائحة وضعها جاك الحلاّق المحبوب لتحيل الحرير الأسود

[1]- غادة السمّان عيناك قدري، ص 97-98.

[2]- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري ، دار ابن كثير للطباعة والنشر، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 2002، ص1310.

إلى صوف ماعزي أصفر!!.. فقد صرّح دودي" دريد" صاحب الكاد "الكاديلاك الحمراء المكشوفة في بارتي " حفلة رقص" على مستوى أبناء الملايين بأن الرجال يفضلون الشقراوات" [1].

بقراءة للمكان، نجده محل تجميل أين وصفتهن الكاتبة بالدمى لتسحب منهن الحياة والحركة وكأنهن مسلوبات الإرادة تماما، يخضعن لتجارب مختلفة ليشكلن نموذجا جماليا وجسدا يتماشى مع موضة العصر ومحلّ إعجاب الرجل و تدل الكلمات ( روائح، عطور، أصبغة ،مساحيق) على المنتجات التجميلية التي تنتجها الشركات التجارية المختلفة وتروّج لها من خلال المرأة التي تحوّل جسدها إلى سلعة للمتاجرة، وقد فقد قيمته وأصبح علامة تجاريّة يتمّ من خلالها عرض البضاعة والترويج لها لرفع رأسمال الشركات ذات الطابع الرأسمالي التي جعلت من المرأة قيمة مادّيّة ووسيلة ربح في سوق العمل، فمعظم الشركات والمؤسّسات والفنادق وشركات الطيران وقنوات التلفزيون تضع مقاييس ضمن شروط التوظيف حتى تكون المرأة واجهة إيجابية للعرض.

كما يكشف السرد عن مظاهر تعيشها نسوة الطبقة البرجوازية في مظاهر موحية باحتفاء وتجميل الجسد، ليصبحن أشبه بدمى كلّهنّ متشابهات تذوب بينهن الفوارق ويتحولن إلى نسخة واحدة، تتخلّى فيها المرأة عن طبيعتها ويتمّ تطويعها وصناعتها في قالب نموذجي، وهذا ما كشف عنه المقطع الأخير في قولها الرجال يفضّلون الشقراوات ، يبغين إعطاء صورة جماليّة بمقاييس يفرضها الذكر لتنال الإعجاب والإثراء منه فهيّ الجسد النموذج أو الجسد المثالي الخالي من كل العيوب والقريب في جماله من الآلهة .

وهوما قال عنه عبد الله الغذامي : " ويجري لهذا تصنيع التأنيث بواسطة الأصباغ والملابس والحركات ويجري إخضاع الجسد لشروط الثقافة ويتم تنحيفه والتدخل في تكويناته الطبيعية من أجل إعادة صياغتها حسب شروط الجمال المعتمدة ثقافيا "[2]، فالثقافة دائما تخلق النموذج الأنثوي الذي يصبح هو المرغوب ثقافيا، من تعديل وتجميل والتدخل في تكوينه الطبيعي وتغييره وإن كان ظاهره

[1]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص 22.

[2] –عبد الله الغذامي : المرأة واللغة 2ثقافة الوهم ( مقاربات حول المرأة والجسد اللغة )،ص 53.

احتفاء بالجسد فإن المضمر هو إهانة لهذا الجسد الأنثوي حين يغدو مجرد شيء وكلّ ذلك يزيد من دونيته وفقده لقيمته الجوهرية ككينونة وذات .

وهذا ما يخفي وراءه نسقا خطيرا ظهر في المجتمعات الرأسمالية التي عملت على تشيؤ الفرد وبخاصّة المرأة حيث تصبح مجرّد دمية ومحط تجريب السلع الأكثر ترويجا للمنتجات الصناعية عبر الصور والسينما، وأصبحت مجرّد جسد سلعة ينظر فيه إلى ما يحققه من إثارة وما يجلبه من إيرادات بفعل الإغراء ،والمرأة بهذا التواطؤ والإذعان تشارك وتعزّز وتحافظ على استغلالها فقد " جاءت المرأة بصيغة الموناليزا بنظراتها الماكرة والملغّزة وأعقبتها السينما بصيغة مارلين مونرو والمرأة اللعوب والفاتنة بلغتها وحركة جسدها ...وأصبحت نموذجا لمصمّمي الأزياء ومصنّعي الماكياج ...وتركّزت كصورة ثابتة بألوانها وأصباغها وإطلالتها لتكون بذلك نموذجا شعبيا عموميا"[1].

فالجسد الأنثوي تحول في فترة معينة الى وسيلة للعرض وترويج السلع وتم صناعة جسد بمقاييس معينة الهدف منها الربح السريع من جهة وتنميط المرأة وفق صورة نموذجية أشبه بسلعة .

غير أن انتقادات كبيرة قادتها النسوية ضد هذا التشيؤ وامتهان الجسد الأنثوي بالنظر إليه كسلعة للإغراء، وقد جاءت " معالم المقاومة ... من نساء أنفسهن ففي ولاية مينوسطا الأمريكية تقدّمت جمعيات النساء بشكوى إلى المحكمة ضدّ استغلال شركات الإعلام لجسد المرأة وجرى تقديم مشروع قانون يقضي بمنع استخدام جسد المرأة بوصفه مادة إعلامية تسويقيّة ومادة لإثارة الشهوة، ممّا هوّ إساءة للنساء واستغلال مادّي تجاري للأنوثة "[2]. لقد رفضت النسويّة التشهير بالجسد الأنثوي، وعدته أحد الخروقات الأخلاقية التي تسيء للمرأة.

كشفت القراءة الثقافية لمجموعة من القصص عن نسق تشيؤ الجسد الأنثوي في مرحلة في مرحلة الرأسمالية وأصبح سلعة تقدر بقيمة ماليّة ما ساعد على استلابه وتنميطه، ولا تقتصر هذه النمطية والاستلاب والدونيّة على مستوى الجانب الحسّي فحسب بل يتعداه إلى الجانب المعنوي، أين تُجرّد المرأة من أحلامها وطموحها ورغباتها وتصبح النموذج المختار من المؤسّسة الذكورية من جانب جمال الشكل

[1]- عبد الله الغذامي : الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، لبنان ، ط1،ص115.

[2]- المرجع نفسه ، ص-ص 131-132.

في حين تمحو وجودها الحقيقي من شخصيّتها وفكرها، فأصبح الجسد الأنثوي مادة مستباحة خاضعة لشروط العرض والطلب وتحول إلى علامة تجارية خاضعة لشروط السوق وأذواق المستهلكين من الرجال ما عمل أكثر على ادانته وامتهانه.

**سادسا – الفحولة بين التأليه والتهشيم :**

نال الجسد الذكوري من الأهمية ما مكنّه من أن يكون " محلّ تعظيم وتفريض سواء كجهاز استمتاع وأداة متعدّدة الوظائف لممارسة الفعل والمساهمة في الإبداع وتشييد الحضارة، و وسيلة للتحرّر الفردي"[1]، فالجسد الذكوري يمتلك من الميزات الجسدية والعقلية ما تمكنه من العمل وتحقيق الذات نتيجة الفرص المتاحة فيكون له دور في بناء الحضارة، إضافة إلى كونه جسدا متحرّرا من كل القيود.

ولهذا نظرت إليه الثقافة نظرة احترام وأحاطته بهالة من التقديس أين أصبح عالم الذكورة يوحي " على مرّ التاريخ الإنساني عبر الديانات القديمة إلى عالم السلطة والقوّة والسيطرة من جهة ، ومن جهة أخرى يُنظر إليه على أنّه روح ساميّة "[2].فالديانات القديمة حملت لواء الولاء لهذا الجسد وخصتّه وميّزته بالقوّة والسلطة والسيطرة إضافة لاعتباره روحا سامية .

وفي الوقت الذي تم التفكير فيه على أنّه روح سامية منزّهة وراقية تمّ إذلال الجسد الأنثوي واستعباده وامتهانه، وأصبح من هذا المنطلق الرجل روحا والمرأة جسدا وانطلق التمييز من هذه الرؤية الضيقة." فالبناء الاجتماعي يميّز بين الرجل والمرأة من خلال التمييز بين الأجساد وبالتحديد بين الأعضاء الجنسية ووظيفتها؛ ويعطيها بعدا رمزيا يكرّس هيمنة الذكر على الأنثى فيتجاوز بذلك الوظيفة البيولوجية لهذه الأعضاء إلى التأكيد على فكرة تمركز وهيمنة الذكر على الأنثى "[3].

[1] – لمياء عيطو: تمثيلات الذات الأنثوية وعلائقياتها في رواية نادي الصنوبر لربيعة جلطي ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ،جامعة تمنراست، مجلد 7،ع 1 ، 2018 ، ص 45.

[2]– نوال السعداوي : الرجل والجنس، دار ومطابع المستقبل ، القاهرة ، (د.ط) ،1991، ص 41.

[3]– لمياء عيطو: تمثيلات الذات الأنثوية وعلائقياتها في رواية نادي الصنوبر، لربيعة جلطي، ص 45.

فتمّ التفريق بين الجنسين من الجانب الجنسي، فاحتل الذكر المرتبة العليا في حين كان الجسد الأنثوي في مرتبة أقل شأنا ويتم التفضيل بينهما استنادا للمقولات الثقافية التي تعمل على ترسيخ فوقية الرجل ودونية المرأة .

لهذا انطلق الفكر النسوي في بناء نظريّاته من خلال فكرة تقويض المقولات المركزية التي تمنح الحق الكامل للذكر في التمركز الكلّي، وهذا لتقويضها وإعادة تركيبها بطرح أفكار موازيّة تقتص لهذا التهميش وهذا ما تمّ تمثله في السرد النسوي.

يتّسم عالم الذكورة في قصص غادة السمّان بنوع من الارتباك بين التقدير والتقديس يصل إلى حدّ التأليه، وأحيانا ينزاح السرد بهذا المقدّس إلى أغوار الدناءة والتدنيس حين تُقوّضُ فحولته وترمي به ذليلا تائها في أروقة السرد.

تجلى تقديس الذكورة و تكرر هذا النسق مرات نحو ما نقرأ في قول القاصة: " أجلس أمامه بينما أنامله المبدعة تبعثني حيّة في كتلة من طين وتنحت خلود جمالي في تمثال صغير لرأسي الصغير .. ظلّ عشرة أيام ينحت حتى جاءت اللحظة التي صرخ فيها بحرارة مجنونة: بربك انطق أيها التمثال "[1]، يوحي المقطع بفحولة الرجل وعظمته بل و تأليهه، فالمرأة التي تجلس قبالته مستسلمة و مطيعة، في حين يكون هو القادر على الخلق والتكوين ويرتبط وجودها به، وتبعث في قالب طيني، وتدبّ فيها الحياة بعدما كانت ميّتة .

فجملة "تبعثني حية في كتلة من طين " توحي بأن هذه المرأة بدأت حياتها حينما التقت بهذا الرجل، فوجودها مقترن بوجوده دلالة على ضعفها وحاجتها إليه، وأنّها مجرد تابع من طين، دلالة على الخلق المشابه لخلق آدم و بث الروح فيه وأنّه إنسان من طين ، وإن قام آدم بعبادة الله وشكره والإخلاص في طاعته والامتثال لأوامره ، وُجب عليها الفعل ذاته تجاه بارئها الرجل، الذي أتمّ خلقه وأمر المخلوق بالنطق إذ نلاحظ ذلك في قول الشخصية الذكورية : انطق أيها التمثال. إنّه كما الإله إذا أراد شيئا أن

[1]– غادة السمان :عيناك قدري ، ص 137.

يكون يقول له: كن فيكون . فصيغة الأمر هذه تدل على العظمة وقدرة الرجل على الخلق والإبداع فبلغ درجة التقديس.

كما أنّ التمثال في رمزيته يدل على قدرة الذكر في الخلق بمقاييس جمالية فريدة، أشبه وأقرب لجمال الآلهة، الجمال المثالي الذي لا يزول وكل ذلك يحيل على الرغبة الذكورية في جسد أنثوي حسب ذوق وشهوة الذكر وهذا فيه امتهان للجسد الأنثوي وإعلاء لقدرات الذكر.

يحضر الجسد الذكوري مرة أخرى بصورة إيجابية أقرب إلى القداسة، هذا الجسد الذي تعرض للعنف و السلطة الاستعمارية، التي راهنت على تغريبه عن ذاته ووعيه، ومن منطلق فكري سلطوي لتغيير الذهنيّة العربيّة يعمل المستعمر على بناء تركيبة جديدة بمقاييس غربيّة من حيث السلوك والأفعال وصناعة الأجساد بطريقة تتناسب مع الفكر الغربي عبر عمليات التهجين والترويض وخلق نموذج جديد طيّع يتوافق مع ثقافته أو القضاء عليه لاحتلال مكانه.

فتمارس السلطة عنفا على الجسد بقصد انتهاكه وامتهانه لنفي صفة الإنسانية عنه، فالتعذيب الجسدي المتّصل بسيّاسة الترهيب والقمع والانتهاك أهمّ ما تقوم به السلطة التي تراهن " على تغريب الجسد عن ذاته ووعيه؛ ترك الجسد بوعي مُخدّر غير مسموح له بالتفكير خارج محدّدات تلك السلطة ومحرَّماتها ونواهيها ...تغريب الذات عن هويّتها الحقيقية بمصادرة الحريّة ومن ثمّ الوعي، وأخيرا الهوّيّة "[1] فالسلطة على الدوام تعمل على تغريب الجسد عن ذاته ووعيه بممارساتها الشنيعة من خلال تخدير هذا الجسد وجعله تابعا لها في أفكاره مع تغريب الذات وسلخها من هوّيتها الأصلية ويكون نموذجا طيعا يتقبل بسهولة ثقافة الآخر .

تأتي نظرة التقديس لهذا الجسد ومدى معاناته، بل تحمله للألم والعذاب إلى حد يتجاوز طاقة البشر من قطع للأيادي والآذان والتنكيل بالجسد قبل أن يتحول إلى جثة هامدة في القول : " اقتلع أضافره يا جبان لعله يعترف قبل أن نقتله "[2]،فيُمارس على الجسد أبشع أنواع التعذيب ففعل الاقتلاع

[1]– سعد محمد رحيم : السلطة ، هوية الجسد ، والاغتراب 1 الفاشية والجسد ، موقع الحوار المتمدّن ، https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=415282 تاريخ الدخول 9/9 / 2019.

[2]– المصدر نفسه ، ص نفسها .

يدل على العنف المشين في نزع الأظافر من جسد حيّ وما يرافقها من آلام ليعترف البطل ببعض الحقائق قبل القتل ،ورغم أن الشخصية تعرف مسبقا ويقينا أنها ستقتل إلّا أنها تقاوم ذلك وتصر على موقفها و يظل البطل صامدا شامخا .

تظهر الشخصية الذكورية بأسها وشدتّها التي تستمدها من أرضها، والتي تبعث في غريمه الخوف والذعر والفشل "برعب خاشع أنفاسه المتسارعة ...تدفعني إلى أن أتأمل وجهه الصارم، ورقصة الثقة والهدوء في أغوار عينيه العميقتين، ونظراته المحرقة التي كانت تستحيل دافئة حنونا كلما سقطت على وجهي وتوحي لي بأنّ مظهري يثير الشفقة "[1].

فالبطل يظهر من الشجاعة الكثير وبثقة كبيرة لا مجال فيها للشك أو العود عن قراراته النضالية المناهضة لظلم العدوّ وإن ألحق به الأذى يتقبّل ذلك بهدوء لا يهتز له بدنه ،بل بفرح راقص يظهر من بعيد جدا في عمق عينيه ما يدل على عمق الشي ء وأصالته وأنّه متجذر في هذه الذات، وليس عارضا ما يوحي أنّه متقبلا للأمر مؤمن به، ما يدل على قوة هذه الشخصية ورغبتها في التحدي إلى حدّ خرافي تدعمه القاصة بقولها " إنّه مخلوق مرعب الهدوء...يذكرني بحكايا أمي عن الأشباح التي تنهض من قبورها للثأر، وتنهض من كبد الصمت ونحن لا ندري ...إنّه بلا أذنين ..يجلس هادئا بصلابة جرحه المدمر "[2].

فيخرج بهذا الوصف الجسد من طابعه البشري ليكتسي بصفة عجائبية خرافية لما يمتلكه من قدرات عجيبة على التحمل للقهر، والعذاب وما لحق جسده من تشويه، ورغم ذلك يواصل تحديه بعزة وأنفة وعظمة حتى يتحول إلى الأساطير الخيالية التي تحكيها الأمهات عن أبطال خرافيين تتملكهم الرغبة في الانتقام وتكون أشد وطأة وعداء ، وإن كان ظاهر الخطاب يكشف عن سياسية الهيمنة وعدائية العدوّ وبشاعة التعذيب الذي يمارسه فإنه يضمر بالمقابل مدى صمود الفرد الجزائري أو الرجل والذكر على العموم لتنقله من الجانب الواقعي ويتحول بهذا الترحال إلى بطل خرافي يصل حد التأليه.

[1] – غادة السمان: عيناك قدري، ص172.

[2] –المصدر نفسه، ص176.

وتمتثل غادة السمان للنسق وتقع تحت سطوته بطريقة لا واعية حينما ينتقل هذا الوصف للجسد الذكوري وما خصته به من قدرة على تحمل ما لا يقدر عليه الكائن البشري وتقرنه في صفاته وممارساتها بالكائن الخرافي وتتسرب في غفلة منها بطريقة لا واعية فينتقل الوصف من الصيغة الفردية إلى الصيغة الجمعية ويظهر نسق الفحل الثقافي الذي شكلته الثقافة وترسخ في أذهان الجماعة كما في المقطع " وفي جانب القبو الآخر أكداس من العرب ... بعضهم قد قتل ..وبعضهم سيقتل قبل أن يعذّب أو بعد أن يغرس الحديد المحمّى في جرحه المتدفق.. سيقتلون جميعا لكنّهم لن يموتوا! فنحن نقتل ولا نموت."[1]

يكشف هذا المقطع الممارسة البشعة للمستعمر تجاه جسد الآخر المختلف الذي مصيره الموت والفنا ، فلفظة أكداس توحي بتجميع الأجساد العديدة بإهمال و إذلال في طابع غير إنساني تبيّن همجيّة المستعمر الذي يقوم بقتل الجند بعد التعذيب وتشويه أجسادهم، مما يضمر بشاعة المستعمر ومازوشيته ورغبته في محوّ الآخر؛ محو الجسد ليحل مكانه الجسد المستعمر فهو صراع لإثبات الذات وهنا يصبح الجسد محل صراع و يصبح هو بذاته هوّية تمنحه القاصة قداسة جاءت من مقاومته الشديدة لكل أشكال المسخ فتعالى بذلك في مقامه ودرجته حيّا كان أو ميتا.

وتظهر هذه القداسة في نسق ديني لما يناله الشهداء لقوله تعالى" **وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا ۚ بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**"سورة آل عمران ، الآية 169، وعبرت عنه بجملتها " نحن نُقتَل ولا نموت "في إشارة للحضور والديمومة والخلود وقوّة ومكانة الشهداء في ذاكرة الشعوب، كما يظهر الخطاب رغبة المستعمر في محوّ جسد المحتَلّ، وإحلاله بآخر بفضل شرعيّة التسلّط، غير أن الكاتبة تثبت الحضور الدائم والكينونة بخلود الروح فالمستعمر يقدّس الحياة ويسعى للعيش الرغيد لتدليل الجسد في حين المسلم يُفني الجسد لنيل الحياة الأبدية ويظهر نسق ديني ينطوي تحت معتقد أنّ الجسد فان والروح باقيّة.

[1]– غادة السمان: عيناك قدري ، ص 72.

لم تقتصر غادة السمان على الحفر وتعرّية النظرة الدونية للجسد الأنثوي وإنما كشفت بالمقابل قدسية الجسد الذكوري وتمركزه ليكون سلطة رادعة، كما كشفت عن معاناته أيضا لإيمانها القوّي أن القضية أكبر من مسألة (ذكر ، أنثى ) ورؤية فرديّة وإنّما هي قضية جوهرية تسعى من خلالها لتحرير الذات الإنسانية ككلّ من الموروثات القديمة وتحرير الإنسان لبناء فكر جديد يتحرر فيه الرجل من أفكاره البالية ليلتحق بركب الحداثة.

عملت المرأة الكاتبة على كسب الرهان من خلال تغيير النظرة الأحاديّة، ولامست الحقيقة وعرّت الرجل في عقر فحولته، وكسرت كلّ الحواجز ليظهر مكشوفا من الزيف الذي غلّفه زمنا، وراحت في كتاباتها تهدّم صورة الفحل الثقافي، لكن هذه المرّة لم يكن بالأمر الهيّن وخاصة في عصر الكاتبة غادة السمّان الذي كان يشهد احتفاء بالذكورة ، حيث حملت قصصها كثيرا من المفاهيم المشحونة بالثورة والرفض والتمرّد على الأنساق الثقافية التي أعطت الذكر صورة مثاليّة، وقيمة ثقافيّة في حين جعلت المرأة تعيش في محاضنه.

تسعى الكاتبة إلى خرق الأنساق المتوارثة عن الذكورة، وإعطاء صورة مغايرة يتمّ من خلالها تقويض الفحولة الزائدة فتقول على لسان البطلة " ما زلت جالسة في صالة الفندق خلف النافذة، والمطر كفّ عن الهطول. جورجي، تُراه مازال نائما؟ .. ترى كم الساعة الآن؟ جورجي الراقص الأول في بيروت صاحب أرقى مرقص للطبقة الراقية فيها"[1]، يحضر المقطع مع مطلع قصة "الدانوب الرمادي" من مجموعة رحيل المرافئ القديمة ونلمس فيه نفي الفحولة عن الرجل، حيث تعطي لنا صورة عن الشخصية الذكورية "جورجي" وهو ما زال نائما رغم مضي الوقت الكثير من النهار.

وكأنها تحيله إلى الحريم الذي يرفل في أثواب الحرير وينام ليستيقظ وليس أمامه من شيء أو مهامّ تنتظره وهو غير مكلّف إلّا بالغنج والدلال ، زيادة على أنّه ذكر يتقن فنّ الرقص، وما الرقص إلاّ للجواري الحسان، يعبرن بجسدهن للفت الانتباه ، وإيقاع الرجل ، وهنا تقلب المعادلة وتتغيّر الموازين

[1]– غادة السمّان : رحيل المرافئ القديمة ، ص 10.

لتضمر خلف هذا المعنى تقويضا لفحولة الرجل ، وتتعدى ذلك من ورائه إلى نقد الطبقة الراقية والغنية .

وتتواصل عملية تجريد الجسد من ذكوريته وإلباسه صفات أنثويّة في القول :" خرج هو إلى الحلبة وسيما طويل القامة كالمنارة يرقص رشيقا كفهد الغاب... يعلّم السيّدات خطوّات رقصة جديدة وفي عينيه نظرة نائية كأنّه قادم للتوّ من كوكب آخر وسيعود إليه بعد انتهاء الرقصة "[1]، يخرج هذا البطل إلى حلبة الصراع كناية عن المبارزة والشجاعة وإبراز الذات و الانتصار، لكن ذلك يحضر بنوع من التّهكّم، لأن المقاييس متغيرة فهي مبارزة أنثوية سلاحها الرقص والقد الرشيق وفتنة الجسد .

وهنا تتضح " غاية التمثيل الثقافي للجسد، وأي جسد فتان فهو بالضرورة جسد امرأة، وأي فتنة في الحيوان كالظبية والناقة أو في أي نبات كالورد وروائح المسك فهي بالضرورة نعوت لابد أن تصرف وتحتكر للجسد البشري المؤنّث وهذا – وهذه – ما تتجلى فيه بلاغة الثقافة وفطنتها"[2].

وإنّ الثقافة تخصّ الجسد الأنثوي بميزات الأناقة والجمال والرشاقة وتفرّده بمواد تزيين ليكون محلّ إثارة غير أنّ المقطع السردي يحمل وصفا ممعنا للجسد الذكوري، من جمال و تناسق في الأعضاء والرشاقة ،حتى أصبح كائنا مغايرا من كوكب مخالف يحسن فن الرقص والإشادة بهذه الأوصاف والجمال والرشاقة التي تبدو في الظاهر جلية ، فإنها أضمرت بالمقابل امتهانا لهذا للجسد الذكوري الأشبه في صفاته بالأنثى الخرافية النموذج .

ومع تنامي السرد في القصة يزداد تقويض الجسد الذكوري حين تسحب منه القاصّة اللغة الأداة المذكرة التي طالما استعماها الذكر ضد أنثاه ودفع بها إلى هامش القول والفعل وجعلها كائنا ساكتا بل أخرسا في كثير من المرات حيث جاء في أحد المقاطع " إنّه أخرس! ... معه أستطيع أن أحيا عالما بلا كلمات بلا زيف.. إنه عاجز عن النطق أي عاجز عن الكذب والزيف"[3]، يحمل المقطع في بدايته صيغة تعجبيّة لهذا الرجل الأخرس الذي أثار إعجابها وشد انتباهها فهي لم تجد حالة مماثلة كهذه ما

[1]– غادة السمّان : رحيل المرافئ القديمة ، ص10.

[2]– عبد الله الغذامي : المرأة واللغة – 2– ثقافة الوهم ( مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ) ، ص 73.

[3] – غادة السمّان : رحيل المرافئ القديمة ، ص 11.

يشير إلى أنها متعودة على صنف رجالي يمتلك اللغة ويمارس طقوسه الرجولية من منطق بلاغته ، فهذه اللغة هي التي تجعله يمارس ألاعيب مختلفة من كذب وخيانة وعنف وكلّ ما تمكنّه هذه اللغة من فعله ،لكن هذه الحالة الشاذة فتحت أمامها نوعا من الإثارة لخوض تجربة مغايرة .

فالشخصية المصابة بالخرس لا تقدر على الكلام ولا التعبير بالكلمات وإنّما تعتمد لغة الإشارة وتفتقد للّغة التي طالما كانت فن القول عند الذكر يستعملها ليفتك بغريمه الأنثى، فالرجل هو من يملك البلاغة والفصاحة منذ سالف العصور.

لقد تخفّى المعنى المقصود من وراء هذا الوصف الجمالي، و أضمرت من خلاله تقويض فاعلية الرجل حينما سحبت منه سلاحه وتركته أخرسا، وجعلته عاجزا عن النطق لتظهر له ما عانت منه من سنين، حيث تتبادل معه الأدوار ليقف على حجم التهميش الذي طالها والخرس الذي لحقها حينما سُحبت منها اللغة لأنّ "كلام المرأة هوّ إحضار لها، ولو تكلّمت فهذا يعني أنها حضرت وصارت كائنا حيّا محسوسا، وفي ذلك تكسير لصورة النموذج المؤنّث بوصفه جسدا قصيا ومعلقا في الفراغ الخيالي والمذكّر "[1].

فالثقافة تعمل على تهميش المرأة من خلال سحب اللغة منها وجعلها صامتة دوما و إن امتلكت اللغة فذاك يعني أنها موجودة وهذا مناف لما تقول به الثقافة. تمّ تهميش الأنثى واقتصرت النظرة إليها في صورة الجسد ،أين أصبح محلّ ريبة وشكّ ،و مجلبة للعار والخطيئة وألغت وجودها تماما .

تُعلي القاصة من قيمة الجسد الذي امتهنه الموروث الثقافي حينما تلبسه للرجل ليدرك قيمته إذ تقول: "قادر على النطق بأبجدية جسده حينما يرقص، وبأعضائه يستطيع أن يقول لي أحبّك كما لم يقلها رجل، وبفصاحة لا تعرف ألاعيب البلاغة .. وكنت أقول لهم أنّ إشارات يديه أكثر تلوّنا في التعبير عن الأشياء من (المعلّقات السبع)"[2]، ويصبح الجسد هو الوسيلة المعبّرة بأبجدية الحركات والسكنات التي أظهرت فصاحة كبيرة؛ فصاحة تعدت بلاغة القول وألاعيب البلاغة، وعبّر الجسد

[1]– عبد الله الغذامي : المرأة واللغة 2 ثقافة الوهم ( مقاربات حول المرأة والجسد واللغة)، ص 40.

[2]– غادة السمّان: رحيل المرافئ القديمة ، ص –ص 11-12.

بلغته عن المكنونات والعواطف تجاوز في صدقه لغة الفحول لتُعلي من قيمة الأنوثة في حين تضعف من قدرة الذكورة .

تستعيد الكاتبة قيمة الجسد المغيبة ما وراء النظرة الدونية المقرونة بالخطيئة أين همّشه القدامى والمفكرون وجعلوا المرأة أشبه بالحيوان لأنّها تفتقد للعقل ويقول الغذّامي على لسان نيتشيه: " أن المرأة مخلوقا دونيا، فيها ما فيها من أسباب الإمتاع للرجل ولكنّها ذات عقل ضعيف ليس فيها من قيّم الحياة ومعنوياتها سوى صورة الرقص والعبث "[1].

فيصبح طرح الأديبة للجسد معيارا للصدق و الأنوثة ، في حين تكون اللغة هي الفكر وهي الكذب. إلّا أن لغة الجسد في تعبيراتها أبلغ وأشدّ فصاحة من لغة الفحول. وبهذا التوظيف تضمر استخفافا بالذكورة وإعلاء للشأن الأنثوي ليعكس ذلك الصراع الذكوري الأنثوي.

ثمّ تزداد قيمة الجسد أكثر حينما تتجاوز بلاغته بلاغة الفحول في كتابة الشعر والجملة الثقافية" المعلقات السبع" التي تحيل على فحول الشعراء و توحي على جمالية هذه المعلقات من سبك ونظم وجزالة في اللفظ، وقوة واستبعاد لما هو ليّن ، ويقوم العمود الفحولي على احتقار "كلّ خطاب يتّصف باللّين لأنّ ما هو ليّن فهو مؤنث ، وما دام مؤنثا فهو محتقر "[2] فالخطاب الشعري العربي يعتمد على القوّة والصياغة القوية الذي يعطي دلالة بالجزالة ويستبعد اللين الذي يوحي بالمؤنث الضعيف

وقد كان العصر الجاهلي يقوم على توقير الشاعر الذكر / الفحل، فكانت القبيلة من العرب إذا " نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها . وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزامير. كما يصنعن في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم. وذبّ عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم "[3].فالشاعر الذكر هو لسان القبيلة والمعبر عنها والمسؤول عن الذود عنها فتقام الأفراح احتفاء به، فهذا الشاعر الفحل الذي يعبر بشعره عن فحولته باللفظ القوّي تجعله الكاتبة في المرتبة الدونية

[1]– عبد الله الغذّامي : الكتابة ضد الكتابة ،ص 26.

[2]– عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2005 ، ص 40.

[3]– أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تح :محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت، ط5 ، 1998، ص 65.

لأنّ لغته تفتقر للصدق الحقيقي فهي لغة هجاء ومديح يقول عنها الناقد عبد الله الغذامي" خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح ، وكيس من الذهب ، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني"[1]،فيصبح هذا الشعر البليغ ما هو إلا خلطة من الكذب الجميل بصيغ بلاغية قوية لأجل مال يمنحه الممدوح الكريم في العطايا و المادح الفصيح اللسان البليغ البيان

والكاتبة من هذه الزاوية تسقط بلاغة اللغة الذكورية و تُعلي من قيمة الجسد ومن خلالها تمجد صدق الأنوثة، في حين تحط من قيمة القول والكلام واللغة باعتباره وسيلة ذكورية، وتهدف لتهميش الذكورة وهذا ما يضمر الصراع الذكوري الأنثوي .

وفي كل هذه الصور إنما تظهر رغبتها في استعادة مركزية الحدث من خلال جعل الجسد ذي قيمة جمالية تتجاوز كونه مجرّد وسيلة للشهوة، إنّه يوازي العقل والدليل على ذلك أنّ هذا الرجل لم يجد صعوبة في التعامل مع الآخرين من خلاله، وكل هذه الصيغ تضمر أكثر الصراع الذكوري الأنثوي حينما تعطي مفهوما مغايرا للفحولة الذي يتجاوز الكلام إلى الفعل والتجسيد وتستردّ قيمة الجسد، وتردّ اعتباره وبالمقابل تمتهن الرجل وتضعه في دائرة التهميش.

كما تظهر الشخصية الذكورية بصفات سلبيّة تعكس ضعفها وجبنها وعدم قدرتها على المجابهة وتدمرها انتقاصا للذكورة، ويظهر العجز على هذه الشخصيات للانتقام والحد من سطوتها وتهميشها مثل ما ورد في قصة " الأصابع المتمردة مع شخصية "جو " الحلاق حين يظهر بمظهر مناف للرجولة من خلال حركاته الأنثوية من رقص وغناء، وكذا من خلال هواجسه القلقة التي تعبّر عن اضطراب أفكاره وعدم استقراره .

بل تتجاوز ذلك إلى السخرية منه، حين يتحوّل إلى مجرّد آلة تعمل في صمت وذلّ " وهو يدور بين النساء ويضحك من نفسه ! من سماته الآلية وتعليقاته السخيفة .. من اللامعنى الذي تنطوي عليه كلّ حركاته.. ويشعر بالاشمئزاز من ذاته .. من ذلّه وصمته "[2].

[1]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 162.

[2]– غادة السمّان: عيناك قدري ، ص 24.

فالشخصية تظهر بطابع مناف لما تعودناه عند الشخصية الذكورية ،ويظهر البطل أشبه بمسخ لا هوّ أنثى ولا ذكر يفتقد للثقة سخيف يسخر من ذاته، وهذا إنّما يضمر انتقاصا للذكورة التي ميزتها الثقافة بالشجاعة والسيطرة والأنفة والثقة بالنفس " هو يعرف أنّه جبان ! أنّه يجهل كيف يصادق أو يشكو أو يحبّ... بالرغم من العواطف التي يضجّ بها صدره .. إنه جبان ! وقد اعتاد خوفه وضعفه كما اعتاد كلَّ شيء.. لقد اعتاد ذلك كلَّه وكأنه مجرّد آلة شوهاء "[1].

تتكرّر لفظة "جبان دلالة على الخوف والخنوع وعدم القدرة على مجابهة الصعاب، فهو لا يمتلك قدرة التعبير عن مشاعره اتجاه الطرف الآخر، وهذا مخالف لما ساقته الثقافة من قدرة الذكر على فرض ذاته في هذا المجال والإشهار بحبّه، فهو المبادر الساعي باستمرار إلى التعبير عن مشاعره متعوّدا على هذه الممارسة والعادة، ليدخل في نمطيّة و سلبية في أفكاره ومشاعره تنم عن ضعفه، ليتحوّل إلى مجرّد آلة شوهاء لا تميز بين شيء وآخر ليضمر المعنى تشيؤ هذا الجسد الذكوري ويصيبه ما أصاب الجسد الأنثوي في الثقافة الذكورية .

وهذا في مضمونه ردّ كيل الأذى الذي لحق الأنثى في السرد الذكوري إذ شغل الجسد حضورا مميزا في السردية العربية النسويّة وكان أحد مرتكزاتها ، والذي عبرت من خلاله الكاتبة غادة السمّان، فجاءت هذه الكتابة أداة بيد المرأة تعرّي بها زيف المؤسسة بكل شفافية وتعبّر عن ما يختلجها من مشاعر اتجاه ذاتها واتجاه الآخرين متجاوزة النظرة الدونية لهذا الجسد في أنه مجرد مرتع للشهوة .

يستمر حضور نسق تهميش الذكر والفحولة المهشمة وذلك في قصّة "المؤامرة على بديع"، أين تظهر صورة شخصيّة ذكوريّة مهتزّة مضطربة تعاني حالة من الإرباك والمرض النفسي نتيجة ما عاشته، إذ يدخل الطفل بديع في حالة نفسيّة مستعصيّة نتيجة ظروفه الصعبة من الفقر والحاجة والعوز ،إضافة للحرب التي جعلته خائفا مذعورا والأكثر من هذا وذاك ممارسات والدته اللاأخلاقية التي تقوم بها لتسديد أقساط مدرسته ومتطلبات الحياة وهذا ،فكل ذلك جعل منه في النهاية رجلا مليء بالعقد

[1]– غادة السمّان : عيناك قدري ، ص 25.

مع الأصدقاء وخل كما ترك فيه عجزا جنسيا في علاقاته الخاصة وأصبح يعاني من انفصام في الشخصيّة ،بداية من اسمين مختلفين ( بديع ǂ عيدب).

ويبدأ الانفصام من هذه النقطة، فقد اختارت الكاتبة بعناية ذلك ولها فيه مقصدا، فـ" اختيّار أسماء الأعلام لا يكون نتيجة الصدفة، بل يكون نتيجة وعي بجماليّة الطبيعي ومحتمل الوقوع؛ وأنّه يتوجّب معاينة الدلالة وذلك بدراسة التداعيّات المولّدة من أسماء الأعلام والسلسلات التي ينتمي إليها سواء من خلال الصوت أو المعنى"[1].

فالاسم يعطي دلالة ومعنى، وإذا كان الاسم الأول بديع يوحي بالجمال ، فإنّ مقابله عيدب يوحي بالعكس " وإذا عاينّا تداعيّات اسم عيدب فعرفا الشقّ الأوّل منه –عي– نلتمس فهما سمة العجز أو –العي– التي تحيلنا إلى العجز الجنسي الذي يعانيه عيدب ، كلّما حاول الاقتراب من إليزابث لأنها كانت تذكّره بأمه"[2].فارتبط الاسم بسلوك الشخصية التي أصبحت تشكو من عجز جنسي نتيجة ما ارتسم في الذاكرة من صدمات عاطفية مع الأم، وما كانت تقوم به بأفعال مخلّة فيربط دائما بين وجه "إليزابث "ووالدته ويجد صعوبة في التواصل وينظر للنساء جميعا على أنّهن خائنات ويمارسن الجنس خفية.

ما يضمر أنّ الشخصيّة الذكوريّة مهتزّة ومليئة بالعقد حينما نقف على اسمين أحدهما لشخصيته الوديعة التي يتعامل بها مع الناس باسم بديع ، والأخرى التي تشكل الجانب المريض منه والذي يصبح فيه مجرما وشرسا وجنسيا باسم عيدب.

وينكشف ما تعانيه الشخصية من مرض نفسي من خلال عودتها إلى ماضيها عن طريق تيّار الوعي، فينكشف هذا الماضي أمامنا نتيجة ظروف نفسية واجتماعية عاشتها الشخصية الذكورية " أشعر أنّني قضيت عمري وأنا أقفز من فخّ إلى آخر ، وحيدا ومجروحا، وما أكاد أرمّم جرحا حتى ينزف آخر.. إنّني مكسور القلب والروح ولا ملاذ لي " [3].

---

[1]– سعاد عون: شعرية السرد في قصص غادة السمّان ، المجموعة القصصيّة القمر المربّع أنموذجا، دراسة سيميو تأويلية ، ص144.

[2]– المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]– غادة السمّان : القمر المربّع، ص 43.

يعكس المقطع الحالة النفسيّة التي تعيشها الشخصيّة من حالتي الخوف والذعر الذي عاشته منذ صغرها وعدم الاستقرار عبرت عنه كلمة " أقفز" التي تدل على الاضطراب والذعر والبحث عن نجاة ومأوى أمّا مفردة "فخ" فإنها توحي بالحالة المستعصية التي وصل إليها نتيجة مشاكله فتحولت الحياة عنده إلى فخ يرى فيه بشاعة العالم وأنّ الجميع يرغب في الإيقاع به والترصد له لإيذائه وهذا إنما يوحي إلى أنّ الشخصية تعيش حالة ازدواج ونظرة مأساوية للحياة.

إضافة إلى ما لحق الشخصية من جروح نفسيّة وعطب في الروح ، وكلّ ذلك يخفي ما تعيشه الشخصية من وحدة واغتراب وإن كان المقطع يحيل إلى شخصية لها قدرتها على التحمل فإنّه يعطي صورة سلبية عن الذكر الذي وصل إلى حالة ميؤوس منها ومن علاجه حد التدمير النفسي والجسدي.

و نتيجة ظروف الحرب التي مات فيها الأب وترك خلفه ديونا جعلت الأمّ تسددها بطريقة لا شرعية و أصبح البيت مأوى لفعل السوء، فخلق ذلك شرخا بين الطفل وبين وأمّه التي ابتعدت عنه ما زاد من تعلق "بديع" الزائد بأمه ويرغب في استردادها والعودة إلى حضنها " إنّه الغروب، اللحظة التي يخافها... حين كنت أعود من المدرسة قبل الغروب كانت تضمّني إلى صدرها الدافئ ونحن نحدّق في البحر ولا تزجرني كعادتها ... تفوح من رقبتها البيضاء النظيفة رائحة الصابون وكولونيا جان ماري فارينا وأنا سعيد باحتضانها لي وقد تلاشت غيرتي من عمّو أبو رمزي وعمّو أبو مروان وعمّو أبو طانيوس وغيرهم من أعمامي الذين لم أسمع بهم لكنّهم ظهروا بعد موت أبي وصاروا ينامون عند أمي لحراستنا كلّ بدوره "[1].

فالشخصيّة تعاني من الاستلاب والخوف من فقد الأم، فهذه الشخصيّة مصابة بعقدة أوديب، وتظهر في شدّة تعلّق الطفل بأمّه، وكرهه للوالد الذي يشاركه مشاعر الأمّ والذي حضر في صورة رجال كثر(أبو رمزي و، أبو مروان ، أبو طانيوس) وغيرهم من الرجال الذين تحولوا إلى أعمامه ما يضمر أن البيت تحول إلى وكر فعل السوء ما أثر فيه سلبيا.

[1]– غادة السمّان : القمر المربّع ، ص 44.

تدري الشخصية أنّ هؤلاء الرجال غرباء عنه، فيتملكّه شعور القضاء عليهم، وعندما يفشل ينتابه القلق والخوف، فيتجه لتحقيق رغبته هذه في قتل القطّ "عدت إلى البيت ولم أجدها. كان الوقت غروبا. اختنقت وصرت أبكي، لكن قطتها الصغيرة لم تتوقف عن المواء فأمسكت بها وأنا أحاول إسكاتها. جاء عيدب وقال إنه سيفعل ذلك عنّي وأحاط عنقها بيديه وشد عليه طويلا فسكتت، ولا أدري لماذا أخفاها في البراد داخل طنجرة الطعام التي أعدّتها أمّي في النهار لعمّنا الآتي في الليل "[1].وبدل أن يكون ضحيته الأولى الرجل أبو رئيف كانت القطة هي الضحية ما يوحي برغبته الإجرامية في القتل التي استمرت معه إلى الكبر وارتكب جرائم عدة.

ويظهر إحساسه بالعظمة الذي يرافق انفصام شخصيّته، وأنّ العالم كلّه يتّفق على إيذائه ، " إنني متعب ومريض والعالم يتآمر عليّ ويذلّني ويهينني منذ كنت محشوا في جسد طفل "[2]. يضمر المقطع الطفولة المغتالة والتي نلمسها من عبارة (محشوا في جسد طفل) ما يوحي أنّه يرفض طفولته لأنها كانت بائسة وعاش فيها اغتيال البراءة لم حملته به الحياة من ظروف قاهرة وما شاهده عن كثب وما عايشه باستمرار ،وهذا ولد لديه انفصاما فأصبح ينظر نفسه عظيما وكبيرا "ممّا جعل الناس يلاحقونه في كل مكان وينصبون له الشرك متآمرين عليه في الوقت الذي هو متعب ومريض. وتتضح الحالة التي وصل إليه من الانفصام والمأساوية " في المصعد الفارغ يمسح بمنديله بعضا من الغبار عن المرآة وهو يتحاشى النظر إلى صورته في قعرها"[3].

فحركة مسح المرآة هي رغبة من الشخصية في النظر إلى وجهها، لكنها بالمقابل تشيح بالوجه عن المرآة لأنّه سيرى حقيقة صورته التي طالما رسمها له الآخر فـ" الجسد الذي هوّ الذي ينبعث منه الشعور بالهوّيّة ويعطي التفرّد الخصوصي لكلّ شخص، غير أنّ الصورة التي يكوّنها الإنسان عن ذاته من خلال

[1]– غادة السمّان: القمر المربّع، ص44.

[2]– المصدر نفسه، ص 54.

[3]– المصدر نفسه، ص 43.

جسده، تنفلت منه على الدوام، إذا لم يمتلكها من خلال نظرة الآخر إليه إذ أنّ الهوّيّة لا تبنى إلّا ضمن التفاعل مع نظرة الآخر " [1].

فالذات ترى نفسها من خلال الصورة التي يرسمها ويشكلها الآخر، والتي أصبحت سلبيّة في نظره نتيجة ما رآه على الدوام و باستمرار في عيون الآخرين وخاصة رفاقه وأطفال الحيّ ،ولهذا يرفض النظر لوجهه في المرآة فلطالما " صار أولاد الحيّ يسخرون منّي في المدرسة ومن ثيّابي الفاخرة ويلمّحون إلى أشياء يدّعون كاذبين أنّ أمي تقوم بها"[2]، فعيدب لا يرى نفسه إلاّ من خلال الصورة التي وصلت إليه من نظرات أصدقائه وهي سلبية مقيتة لا ير ى ألاّ وجها مشوها وجسدا عاجزا ونفسا مطعونة في كبريائها وشرفها وكلّ ذلك يجعله مضطربا نفسيّا خائفا من المجتمع يرغب في الانزواء إلى أن أصيب بانفصام في الشخصيّة ( بديع و عيدب).

تعيش الشخصية الذكورية حالة من التأزم النفسي شكّل لها عقدة نفسية مع الوقت فلقد عانت الشخصيّة في صغرها من محاولة اغتصاب من "أبي رائف" وكوّن لديه التعدي خللا نفسيا وأصبح مع الوقت ينتحل شخصية المرأة ،ومرة ينتحل شخصية الذكر في شذوذ يظهر جليّا في تصرفاته وارتدائه لملابس أمّه " فتّش حقيبتي فوجد نصفها مليئا بالثيّاب النسائية. ظنّ الملابس لي ولم يعرف أنّها لأمنا.. ما يمنع رجلا من حمل صورة قديمة لامرأة جميلة وملابس نسائية ...أريته عقد العمل وبقية الأوراق فتركني أمرّ...ولكنّه لم يكن مخطئا في حدسه فأنت ترتدي هذه الملابس بين حين وآخر"[3]

يظهر من تصرف بطل القصة وكأنه إنسان راقي ومتحضر في سلوكه وطباعه يقدر الطرف الآخر لما يحمله من هدايا غير أنّ الحقيقة تكشف غير ذلك فهو أنسان محتقر لذاته وللأخريات حينما يمارس الأفعال المخلة من ورائها ،فالرجل يعاني من انفصام في الشخصية وغالبا ما يرتدي ملابس نسائية

[1]– نور الدين أفاية: الهوّية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، ص 21.

[2]– غادة السمّان: القمر المربّع، ص44.

[3]–المصدر نفسه، ص–ص 50–51.

متأثرا بوالدته التي كانت تقوم بأفعال مخلّة، ويقوم بالفعل ذاته ما يضمر أن الشخصيّة مريضة نفسيا وتعاني من عقد جنسيّة مختلفة.

جاء الجسد الذكوري في المدونات بصور مختلفة بين التقديس والتأليه لما منحته الثقافة إياه من تبجيل وتفضيل ممتثلة للنسق الثقافي الذي يعلي من قيمة الجسد الذكوري مرة، ثم تثأر عن طريق السرد للأنوثة المهدورة مرة أخرى، حين تخرج أبطال قصصها من عالم الذكورة المسيّج بأنساق الثقافة من كبرياء، وقوة، وسيطرة لتجعل منهم شخصيات متوترة، وخائفة، والأكثر مدمّرة جسديا ونفسيا عن طريق تهشيم الفحولة التي طالما تغنى بها الرجل .أبانت المدونات القصصية محلّ القراءة الثقافية أنّ الجسد البشري يخضع للبنية الثقافيّة وما تفرزه من أنساق يصطبغ بها ،و في ذلك تنوّعت مفاهيمه وتعدّدت تفسيراته وكلّ اتّجاه فكري يفسر كينونة الجسد حسب توجّهه وسيّاقه الفكري من الأنثروبولوجيا والفلسفة إلى الدين.

ويتحرّر الجسد بعدها تدريجيا من كل الضوابط ويكون أكثر ايجابية ليستقل بفرادته مع مرحلة ما بعد حداثية ، و قد اعتمدت الكاتبة غادة السمّان على تيمة الجسد كأحد مرتكزات السرد، فتمظهر الجسد الأنثوي بنسبه كبيرة وجاء في صوّر متعددة وغالبا ما يكون كاشفا عن المعنى أو رمزا يخفي دلالات متباينة .

فحضر الجسد الذي ألبسته الثقافة الرغبة في الإغواء وأصبحت المرأة من خلاله رمزا للشرور فعانى من الوأد المادي والمعنوي وبعث في المرأة الخوف منه فرغبت في تقويضه و طالما أصبح يعيقها ويقيّدها بموروثه الثقافي كما دفعها هذا الحمل إلى مماثلة الرجل في تصرفاته وتحرّره غير أنّ ذلك زاد من فقده لقيمته، كما كشفت المدونات عن صوّر عدة للجسد الذكوري بين صور التقديس الذي أثقلته الثقافة به ،وبأحمالها حين جعلت منه إنسانا فوق العادة قرب درجة التأليه لما ميزته به من ميزات السلطة والقوة والعقل الذي لا يخطئ وما لحقه من تهميش وإقصاء في السرد النسوي .

# الخـــــــاتمة

بعد رحلة البحث عن الأنساق الثقافية في قصص غادة السمان توصلت إلى النتائج الآتية:

- يظهر الرجل العربي كآخر بالنسبة للأنا الأنثوي نتيجة ممارساته الذكورية وفحولته المستمدة من موروثه الثقافي الذي منحه سلطة الفعل والسيطرة والنزعة الذكورية والرغبة في السيطرة على الذات الأنثوية .

-يظهر الرجل الغربي كآخر في نظرته للأنا الأنثوي العربي نتيجة نظرة الاستعلاء من جهة، ومن جهة أخرى نظرة شهوانية لتأثره بسياقه الثقافي والتاريخي الذي حمله المستشرقون عن الشرق، وشكلوا صوره بطابع خيالي أسطوري، استلهموه من أجواء ألف ليلة وليلة، ومنه تمّ النظر إلى المرأة كمرتع للشهوة.

-حضر المستعمر كآخر بفعل سياسة الهيمنة والرغبة في إذلال الأنا ومحو الهوّية والقضاء عليها وتدجين الفرد لسهولة السيطرة عليه، ما كشف عن النظرة المركزية للآخر الغربي و مركزيته ،ورغبته الدفينة في ترويض الشعوب الضعيفة من باب ثقافي في ظاهره استعماري في مضمره .

-كشفت قصص الكاتبة عن هزيمة حزيران وما ذاقه العرب من ذل وهوان وحروب نفسية كسرت المواطن العربي ، وأكثر من تأثر بها المثقف بنوعيه؛ المثقف المبدع الذي لم يكن على حال حسن، وقد تمّ تغييبه وإسكات صوته رغم ما يملك من نظرة بعيدة استشرافية عن الوضع ، لا يصلها العامة من الناس و التي أبانت عن نتائج الحرب قبل وقوعها وهذا ما تنبأ به أمل دنقل .

-والمثقف السياسي الذي عانى من سياسة التهميش والإقصاء وفي أحايين كثيرة تمّ نفيه أو القضاء عليه نتيجة معارضته للسلطة وسياستها .

-تقوم السلطة بالمحافظة على كيانها ووجودها بفعل وسائل الإعلام ، وتعمل على ابتزاز الفرد العربي ومحاولة تطويعه وفق ما يتماشى مع مصالحها، وتكون المرأة الورقة الرابحة بيد السلطة تعتمد فيها على الجسد الأنثوي في تمرير خطاباتها باعتباره وسيلة إغراء.

-تحضر إشكالية أدب الهامش كونه أدبا حمالا لمختلف الأنساق الثقافية بداية بالأدب النسوي باعتباره هامشا بالنسبة للأدب المركزي الذكوري، و نظرة المجتمع المريبة لأدب المرأة ، وأنها لا تتعدى

كونها إنسانة متمردة ولا يحق لها ولوج عالم الكتابة باعتباره عالما رجاليا وإن دخلته فإنها في نظر الثقافة متمردة على العرف وخارجة عن النسق العام ، وتُعد في نظر المؤسسة مسترجلة .

-زخر النص القصصي لغادة السمان بمختلف أنساق الثقافة الشعبية من مثل، الأمثال الشعبية وقد ارتبط وجودها بالمنفى كعامل هوّياتي .

-حضرت الأساطير وتجلت في النصوص بشكل ملفت وتنوعت مشاربها ، وارتبطت بالأنثى خاصة وكشفت عن مركزيتها في مجتمع ذكوري يعمل على تهميشها وإقصائها .

-تعطي غادة السمان صورة عن المجتمع اللبناني في فترة الحرب، والتي أفرزت مظاهر سلبية كثيرة، من ضمنها التفاوت الطبقي والاجتماعي بين الأفراد داخل المجتمع الواحد، الذي خلق فاصلا بينهما، وكشفت عيوب الطبقة البورجوازية وما نتج من فساد سيّاسي واستغلال للطبقات الكادحة .

- كشف الخطاب القصصي عن مركزية الأنثى حينما تتمرد على العادات والتقاليد وتتحرر من الضوابط والقيود ، خاصة في المنفى وتحقق ذاتها تأكيدا لمقولة سيمون دي بوفوار على أنّ الأنثى لا تولد أنثى إنما المجتمع هو من يجعلها كذلك، وفي الوقت ذاته انتقل الذكر إلى الهامش وأصبح مجرد تابع.

ـ تكشف لنا الكاتبة عن حالة تأزم في الهوّية وتشظيها عند الفرد العربي نتيجة الحرب والظروف الاجتماعية التي دفعته للهجرة حيث عاش مفارقة بين ثقافتين مختلفتين في الجانب القيمي والأخلاقي و في العادات والتقاليد، و التي عانت منها الشخصية العربية الذكورية والأنثوية على السواء في بلاد الغربة بين الرغبة في التنصل من الهوّية والمحافظة عليها .

-يخضع الجسد الأنثوي للبنية الثقافية وما تفرزه من أنساق يصطبغ بها، فتخضع المرأة لمقاييس الثقافة الذكورية التي تنظر إلى جسدها نظرة تشوبها الريبة، وهذا لِمَا توارثته الذاكرة الجماعية من أفكار خاطئة استمدّت مفاهيمها من الموروث الشعبي والديني ، وكانت متحاملة في ذلك على المرأة منتقصة من قيمتها وقدراتها، وألحقت بها صفة الدونية والنقص والغواية وجعلت منها جسدا للمتعة والشهوة.

-عانى الجسد الأنثوي في البداية من الوأد لأنه يعتبر مصدر الشرور والعار ، ثم من الوأد الرمزي والقمع بعدها فدفع بالمرأة إلى التحرر من هذه القيود ومجاراة الذكر في تحرره بتقويض أنوثتها .

-ظلّ الجسد الأنثوي محل تنظير النسوّية ولم يتوقف ذلك على الجانب الحسي والمعنويّ وإنما تعدّاه إلى الجانب القيمي، فيحمل على عاتقة شرف المجتمع ككل بصفة عامة وشرف وفحولة الرجل بصفة خاصة ،وتكشف الكاتبة عن أهمية نسق العذرية المرتبط بشرف العائلة في المجتمع العربي، من خلال ارتباطه بفحولة الذكر ولهذا يعمل كلا الطرفين للحفاظ عليه.

- يصبح الجسد الأنثوي معادلا للهوّية محافظا على الموروث في مقابل سياسة المحو الذي يمارسها المستعمر للسيطرة عليه، وتشيد الكاتبة وتُعلي من قيمة المرأة بكونها حافظة للموروث الثقافي المادي واللامادي .

-يعاني الجسد الأنثوي من القيود فيسعى للتحرر فيصبح بذلك مادة مستباحة خاضعة لشروط العرض والطلب، وتحولت قيمه الجمالية إلى علامة تجارية خاضعة لشروط السوق وأذواق المستهلكين، ما يزيد من امتهانه فيصبح أكثر عرضة للمقايضة كأيّ سلعة تجارية تزيد من امتهانه وتَشَيّئه.

-يتّسم عالم الذكورة في قصص غادة السمّان بنوع من الارتباك بين التقدير والتقدّيس يصل إلى حدّ التأليه، وأحيانا ينزاح السرد بهذا المقدّس إلى أغوار الدناءة والتدنيس حين تُقوّضُ فحولة الجسد الذكوري.

ومن خلال الخوض في هذه التجربة، وبعد القراءة الثقافية للمجموعات الست ، وقفت على بعض النتائج ،غير أنّ المجال يبقى واسعا لخوض غمار البحث ، خاصة وأن هذه المدونات غنيّة بأنساق كثيرة ،والتي من الممكن أن تكون محل دراسات أخرى لمن يرغب في تقصّي العوالم السردية القصصيّة لغادة السمّان، حيث تجلت الأنساق التاريخية، والإيديولوجية، والأخلاقية ، كالخيانة، والطلاق، والنفاق الاجتماعي والحب، والجنس وغيرها من مواضيع تكون مادة غنية للبحث العلمي.

في الختام أتمنى أنني وفقت ولو بالقليل في هذا البحث وتقديم إضافة جديدة متواضعة للمكتبة العلمية بقراءة ثقافية لمدونات الكاتبة غادة السمّان .

# قائمة المصادر والمراجع

**قائمة المصادر والمراجع:**


- **القرآن الكريم** : برواية ورش عن نافع، تح: الحاج محمد إبراهيم أحمد سلامة ، شركة دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع ، عين مليلة ، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- **العهد القديم** :الجزء الأول سفر التكوين ،إعداد مجموعة من الكهنة ،مطبعة دير الشهيد ،ط1، 2006 .

**أوّلا – المصادر:**

1 .غادة السمان : لا بحر في بيروت ، منشورات غادة السمان ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1963

2 .غادة السمان : ليل الغرباء ، منشورات غادة السمان ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 1966

3 .غادة السمان : عيناك قدري ، منشورات غادة السمان ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1972.

4 .غادة السمان : رحيل المرافئ القديمة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 1973.

5 .غادة السمان : زمن الحب الآخر ، منشورات غادة السمان ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 1978

6 .غادة السمان : القمر المربع ، منشورات غادة السمان ، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1994.

**ثانيا – المعاجم والقواميس:**

1.أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور: لسان العرب ،دار صادر، ج4،ج5،ج6،ج9،ج10، بيروت، لبنان،(د.ط)، 1990 .

2.الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين ،ج 1،ج4 ،باب الجيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003 .

3سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان، ط1، 1985

4.مجد الدين بن محمد بن يعقوب الفيروز أبادي : القاموس المحيط ، تح :أنس محمد الشامي، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، 2008.

5.محمد عناني : المصطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان، القاهرة ، (د.ط) ،1996 .

6.محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الكريم العرباوي، المطبعة الحكومية، الكويت، ج2 ، باب القاف، مادة (نسق)، (د.ط)، (د.ت).

.Le petit Robert de la langue française, édition Robert , 2017, p1536 .

**ثالثا–المراجع باللغة العربية :**

1. أمل دنقل : الأعمال الكاملة، دار الشروق ، ط1 ،2010 .

2.باديس فوغالي: التجربة القصصية النسوية في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2000.

3. بثينة شعبان : 100عام من الرواية النسائية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1، 1999 .

4. جماعة من الأكاديميين : العين الثالثة– تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي، ميم للنشر، ط1، 2018.

5. جميل حمداوي : نظرية النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، المغرب، (د.ط )، 2011

6. حافظ صبري : أفق الخطاب النقدي ،دار الشرقيات ، القاهرة ، ط 1، 1996 .

7. حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 .

8. حسن شحاته :الذات والآخر في الشرق والغرب، صور ودلالات وإشكاليات ،دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2008.

9. حسين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع ،عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن، ط1، 2008

10. حميد لحميداني: بنية النصّ السردي( من منظور النقد الأدبي) ،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ،ط1 ،1999.

11. خالد غزال : البؤس النهضوي مسائل ثقافية من زمن الهزيمة ، دار النهضة العربية، ط1 ، 2012.

12. الخطيب التبريزي : شرح ديوان عنترة ، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط1، 1992.

13.أبو داود سليمان بن الأشعث : سنن أبي داود، تح: شعيب الأرنؤوط ، ج4، دا رالرسالة العالمية، دمشق، سوريا ،رقم 2668، ط5 ، 2009

14. رشاد رشدي : فنّ القصة القصيرة، ملتزمة الطبع والنشر، (د .ط )، (د .ت ).

15. رياض القرشي: النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات والنشر الجمهورية اليمنية ، ط1 ، 2008 .

16. زهرة الجلاصي : النص المؤنث ، دار سارس ، تونس ( د. ط) ، 2002.

17. سمير خليل :النقد الثقافي من النص إلى الخطاب ، دار الجواهري ، بغداد ،(د.ط )، (د.ت).

18. سيزا قاسم : بناء الرواية –دراسة – مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ ، مكتبة الأسرة، (د.ط)، 2004.

19.شيرين أبو النجا : نسائي أم نسوي، منشورات مكتبة الأسرة ، القاهرة ، مصر،(د.ط)، 2000.

20.صالح رشيد الصالحي: الآلهة ملكة الليل، دراسة أثرية عن آلهة العالم الأسفل، بيت الحكمة، بغداد العراق، ط 1، 2001.

21. صلاح صالح : سرد الآخر، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .

22. صوفية السحيري بن حتيرة : الجسد والمجتمع ، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات والتصوّرات حول الجسد ، دار محمد علي للنشر، تونس ، ط1 ، 2008.

23. الطاهر أحمد مكي: القصّة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1992

24. عبد الرزاق الدواي : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هايدغر ،ليفي شتراوس ،ميشال فوكو ) ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1992 .

25. عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة ،من البنيوية إلى التفكيك ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ،(د.ط)، 1998 .

26.عبد العزيز شرف الدين: الأسس الفنّية للإبداع الأدبي، دار الجيل ، بيروت، ط1، 1993

27.عبد القادر بن سالم :مكوّنات السرد في النصّ القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001

28.عبد الله ابراهيم :المطابقة والاختلاف بحث في نقد المركزيات الثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1 ،2004

29.عبد الله الركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ،(د.ط) ، 1983

30. عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ( قراءة في الأنساق الثقافية),المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1 2000.

31.عبد الله الغذامي: المرأة واللغة2 ثقافة الوهم( مقاربات حول المرأة والجسد اللغة ) ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،ط1 ،1998

32. عبد الله الغذامي : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، ط3 ، 2006

33. عبد الله الغدامي : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ،ط2 ، 2005

31.عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي،لبنان،ط1، 2004

34. عبد الله الغذامي: الكتابة ضدّ الكتابة ، دار الآداب – بيروت ، ط1 ،1991

35.أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ، تح :الدكتور عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة ، ج10، ط1، 2006

36 .أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري ، دار ابن كثير للطباعة والنشر، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 2002

37.عبد الله المطيري: البليهي في حوارات الفكر والثقافة ، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

38.عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط9، 2013.

39. عز الدين المناصرة : النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد ،الأردن، ط1 ،2008 .

40.علي بن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة جمهورية مصر العربية ، ط1، 2016.

41.أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تح :محمد محي الدين عبد الحميد ، ط5 ، دار الجيل ، بيروت ، 1981.

42. علي عبود المحمداوي : الفلسفة النسوية في فضح وازدراء الحق الأنثوي ونقضه والتمركز الذكوري ونقده ، منشورات الاختلاف ، (د.ط)، (د.ت).

43.غادة السمان: الأعماق المحتلة ، منشورات غادة السمان ، بيروت ،لبنان ، (د.ط)، 1993

44. غادة السمّان : القبيلة تستجوب القتيلة ،الأعمال غير الكاملة 12 ،منشورات غادة السمان ، بيروت ،لبنان ،ط1 ، 198 .

45. غالب هلسا: المكان في الرواية العربية ، دار ابن هانئ ، دمشق ، (د.ط)، 1988

46.فارس توفيق البيل :الرواية الخليجية قراءة في الأنساق الثقافية دار الأكاديميون للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن ،ط1، 2016 .

47. فاطمة حسين العفيف: لغة الشعر النسوي العربي المعاصرً نازك الملائكة وسعاد الصباح ونبيلة الخطيب نماذج " ، عالم الكتب الحديث ، إربد الأردن ، ط1، 2011 .

48. فتنت مسيكة برّ: حواء والخطيئة في التوراة والإنجيل والقرآن الكريم ، مؤسسة المعارف، بيروت ،لبنان، ط1 ، 1996 .

49. فراس السواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة واصل الدين والأسطورة ،دار علاء الدين ، ط1، 1985 .

50.فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار أفريقيا الشرق ،بيروت ،لبنان، (د.ط)، 1999.

51.أبو الفضل أحمد الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق جان عبد الله توما، ج1 ، دار صادر، بيروت، ط1، 2002

52. فؤاد إسحاق الخوري: أيديولوجيا الجسد رموزية الطهارة والنجاسة ، دار الساقي ، ط1 ، 1997

53.فؤاد السعيد: الثقافة والحضارة، مقاربة بين الفكرين الغربي والإسلامي، دار الفكر، دمشق سوريا ،ط1، 2008

54. فؤاد قنديل : فنّ كتابة القصّة ، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، (د.ط )، (د.ت).

55.كمال الدين حسين: دراسات في الأدب الشعبي ،موقع التحميل مكتبة العرب ،(د.ط) ، (د،ت).

56. لطفي الخولي: حرب يوليو 1967 بعد 30 سنة ، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط 1 ، 1997

57. لونيس بن علي :إدوارد سعيد من نقد خطاب الاستشراق إلى نقد الرواية الكولونيالية ، دار ميم ، الجزائر ، ط1، 2018

58. محسن جاسم الموسوي : النظرية والنقد الأدبي الكتابة العربية في عالم متغير ، واقعها وسياقاتها وبناها الشعورية المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان،(د.ط)، 2005.

59. محمد جلاء إدريس : الأنا والآخر في الأدب الأنثوي، "دراسة حول الإبداع والمرأة في الفن القصصي" ، مكتبة الآداب ، القاهرة، (د.ط) ، 2003

60. محمد حسنين هيكل: كلام في السيّاسة عام من الأزمات ! 2000-2001 ، المصرية للنشر العربي والدولي، ط1 ، 2001 .

61. محمّد سعيد مبيض : الحكم والأمثال الشعبية في الديّار الشامية ، دار الثقافة ، الدوحة ، قطر ، ط1، 1986

62.محمد شوقي الزين :الثقاف في الأزمنة العجاف , فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب دار الأوطان ،ط1 ،2014 .

63.محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت،ط1، 1995

64. محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة، مصر، القاهرة، (د.ط) ، 1980 .

65. محمد فوزي : حرب الثلاث سنوات 1970/1967، دار المستقبل العربي،ط5، 1999

66. محمد مفتاح :التشابه والاختلاف ،المركز الثقافي العربي بيروت ، (د.ط)،1996 .

67. محمد يوسف نجم : فنّ القصة، دار بيروت للطباعة والنشر،(د.ط)، 1955 .

68.ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ( إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) ، المركز الثقافي العربي ، ط3، 2002 .

69.ناذر كاظم: الهوية والسرد ، دراسات في النظرية والنقد الثقافي، دار الفراشة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2016 .

70. نازك الأعرجي : صوت الأنثى (دراسات في كتابات النسوية العربية ) ، دار الأهالي ، دمشق ، سوريا، (د.ط) ،1997

71. ناصر حامد أبو زيد : دوائر الخوف قراءة في خطاب المرأة ، المركز الثقافي العربي، ط4، 2004.

72.نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر، (د ط) ، (د ت).

73. نصر محمد عارف : الحضارة ، الثقافة ، المدنية دراسة لسيرة المصطلح ودلالة المفهوم ، عمان ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ،ط2، 1994 .

74. نوال السعداوي: الرجل والجنس، دار ومطابع المستقبل ، القاهرة ، (د.ط) ،1991

75. نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة ، الكتابة ، والهامش ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ، (د .ط )، 1988

76.هاشم مرغني : بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة ،شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1 ، 2008.

77.هشام العلوي: الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الزمن، مطبعة النجاح، المغرب، (د.ط)، 2004 .

78.أبو هلال العسكري: الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

79.هويدا صالح: الهامش الاجتماعي للأدب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1 ، 2015

80.هيثم الحاجّ علي: الزمن النوعيّ وإشكاليات السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت،لبنان،ط1 ،2008.

81.يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي ، الشعر الجاهلي أنموذجا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2004.

82. يوسف الشاروني: القصة تطورا وتمردا ، مركز الحضارة العربية، ط2 ، 2001.

**رابعا – المراجع المترجمة:**

1. آدم كوبر: الثقافة التفسير الأنثروبولوجي ،تر: تراجي فتحي، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)،2008

2. إدوارد سعيد : الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني ،رؤية للنشر والتوزيع ، ط1، 2006.

3.إديث كوزيل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1993.

4.آرثر إزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر:وفاء إبراهيم ورمضان بسطويسي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1، 2003

5.أندرو إدجار :موسوعة النظرية الثقافية ( المفاهيم والمصطلحات الأساسية )، تر: هناء الجوهري ،المركز القومي للترجمة ،ط2 ، 2014.

6.تيري إجلتون: فكرة الثقافة، تر: شوقي جلال، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،(د.ط)، 2012 .

7. جان بياجيه : البنيوية ،تر: عارف منيمنة و بشير أوبري ، منشورات عويدات ، بيروت،ط4، 1985.

8.دافيد إنغليز وجون هيولسون : مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، تر: لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، ط1، 2013 .

9.دافيد لوبروتون : أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ، تر: محمد عرب ،صاصيلا ، مجد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ،1997.

10.دنيس كوش : مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير سعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت ، 2007

11-سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية ،تر: أحمد الشامي ،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،ط1 2002،

12.سيغموند فرويد : محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي تر: عزت راجح، دار مصر للطباعة (د.ط)، (د.ت).

13.سيمون دي بوفوار : الجنس الآخر ،تر: ندى حداد ، دار الأهلية ،(د.ط )، (د.ت).

14.غاستون باشلار: جماليات المكان ،تر: غالب هلسا، ط2 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، لبنان ،(د.ط)، 1984.

15.فرجينيا دانلسون : صوت مصر أم كلثوم والأغنية العربية والمجتمع المصري في القرن العشرين ، تر: عادل هلال عناني ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط 2 ، 2015 .

16. فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي: من الثلاثينيات إلى الأربعينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،(د.ط)،2000 .

17. ك.م . نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، تر : عيسى علي العاكوب ،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1، 1996

18. مالك بن نبي: تأملات، تر: عمر كامل مسقاوي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،(د.ط) 1986 .

19. مالك بن نبي : شروط النهضة ،تر : عبد الصبور شاهين دار الفكر، سورية (د.ط) (د.ت ).

20. مالك بن نبي : مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين ، ط1، دار الفكر المعاصر، دمشق، سوريا،ط1 ، 1984

21.مجموعة من الكتاب : نظرية الثقافة ، تر : علي سيد الصاوي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، (د.ط)، 1997 .

22 .موريس بام: الأدب والنسوية، تر: سهام عبد السلام ،المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ،2002.

**خامسا– المقالات العلمية:**

1. أمل محمد عبد الواحد الخياط التميمي: مفهوم الكتابة الأنثوية لدى نسويات ما بعد الحداثة الغربية وأثره في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة الخطاب جامعة الملك سعود، ع21 ، 2016.

2. إسماعيل خلباص حمادي: النقد الثقافي مفهومه، منهجه، إجراءاته ،مجلة كلية التربية واسط ،نيسان ع 13 ،2013 .

3.بوبكر الصدّيق صابري : المثل الشعبيّ من محلية الوضع إلى عالمية الاستعمال ، مجلة الآداب واللغات ،جامعة البليدة ،ع8 ، 2018 .

4. دليلة الباج: الهامش والمركز، مفهومه وأنواعه، و جذوره، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع4 ،2012

5.توفيق شابو: النزعة النقدية عند مدرسة فرانكفورت، براديغمات :الإنسان الثقافة الفنّ ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2، المجلّد5، ع1 ،2017 .

6.حنان بن قيراط :" المركز والهامش في الأدب ، مجلة الحوار الثقافي ،جامعة ابن باديس، مستغانم ، المجلد ،6 ع 1 ، 2017.

7. سعيدة خلوفي: أنطولوجيا الأدب الهامشي بين النقد والوظيفة، رواية الخيال العلمي أنموذجا، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، ع24 ،مارس 2016 .

8. سعيد شملال :تجليات الهامش في سينما الجيلالي فرحاتي ، مجلة نزوى ،فصلية ثقافية ،ع 68 ،أكتوبر 2011 .

9. سكينة قدور: هزيمة 67 في الشعر العربي المعاصر ( قراءة في قصيدة زرقاء اليمامة لأمل دنقل)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، المجلد 23، ع1 ، 2008

10.سليمان أحمد الظاهر: مفهوم النسق في الفلسفة (النسق :الإشكالات والخصائص),مجلة جامعة دمشق ,المجلد30 ع,2014.

11.شريفة بريجة: تحدّيّات العولمة الثقافية أمام الحدود السياسية ، مجلّة الحقيقة العلوم الاجتماعيّة والإنسانية، جامعة أحمد دراية، أدرار، المجلّد18، ع2 ، 2019 .

12. شفيعة حدّاد : تأثير العولمة في بعدها الثقافي الهويّاتي على الهّوية الثقافية الوطنية، المجلّة الجزائريّة للأمن الإنساني، جامعة باتنة1 ،الحاج لخضر، المجلد4 ، ع2019،2.

13. عزيز الكبيطي إدريس: التصوف الإسلامي في الغرب وجدل الخطاب النسوي ، الفيصل ، دار الفيصل الثقافية ، ع 513-514،يونيو –أغسطس ،2019.

14. عطار الركابي : مركزة الهامش في رواية السيد أصغر أكبر لمرتضى كزار ، مجلة أوروك للعلوم الإنسانية، جامعة المثنى ، المجلّد12 ، ع1 ، 2019.

15.عطيات أبو السعود: نتشيه والنزعة الأنثوية ، مجلة فصول، ع65 ،خريف 2004 ،شتاء 2005.

16 .العقاب فتيحة: قصائد غادة السمان بين الالتزام والحرية –دراسة في ديوان الأبدية لحظة– مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة ،المجلد 11 ،ع 1 ، 2015.

17.عمارية حاكم: سميائية الجسد وتجليات أبعاده التواصلية في الإبداع الأدبي al-widjah.vol–10,10 N°2 (juillet - December 2018)

18.فاطمة مختاري :إشكالية الهوية وصراع الأنا والآخر في الرواية النسائية العربية ، مجلة الباحث ، جامعة عمار ثلجي الأغواط، المجلد 11، ع1 ،2019

19. فرج أحمد فرج : التحليل النفسي للأدب دراسة المحتوى في قصة ليلى والذئب ، مجلّة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلّد1 ، ع2 ، 1981.

20.لطيفة الديلمي : جدل الأنوثة في الأسطورة (تيامات: نفي الأنثى من التاريخ ) ،الأقلام ،ع2 ، فبراير ، 2000

21.لمياء عيطو : تمثيلات الذات الأنثوية وعلائقياتها في رواية نادي الصنوبر لربيعة جلطي ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ،جامعة تمنراست المجلد 7 ، العدد 1 ، 2018

22. مبروكة حولي : تمثلات الجسد في الكتابة الأنثوية ، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور الجلفة ،الجزء 2 ،ع 8 ،جوان 2017

23. مختارية بن عابد : الأبعاد الاجتماعيّة والأسرية في الأمثال الشعبية، مجلّة الكلم ، جامعة أحمد بن بلّة وهران 1 ،المجلّد4، ع2، 2019.

24. مراد فول : التدخل الإنساني وحماية الأقليات (دراسة حالة : الأقلية العربية في إسرائيل) المجلة العلمية لجامعة الجزائر 3 المجلد 6 ، ع 11، جانفي 2018.

25. مليكة صيّاد : الهوّيّة الثقافيّة : الماهيّة والمقوّمات الأساسيّة في خطاب البشير الإبراهيمي ، مجلّة بدايات ، جامعة عمّار ثلجي ، الأغواط ، المجلّد2 ، ع1، جوان 2020.

26. محمد أعراب : صورة الجسد في الثقافة الأوروبية المعاصرة مقاربة سيميولوجية أنثروبولوجية revue sciences , langage et communication , volume 1 , N° 3 , 2016.

27. محمد بكاي: موجة النقد النسوي ما بعد الحداثي في فرنسا ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب المجلد (3/25) ، ع99، ربيع 2017

28. محمد كمال سرحان: الذات والآخر في رواية (حب في كوبنهاجن) لمحمد جلال ، مجلّة جامعة الناصر العدد السادس ، المجلّد الأول، يوليو- ديسمبر، 2015

29. ناجي عباس مطر: الرقص الطقوسي : الطواف لترميم مركزية الذات ، دراسة ثقافية مجلة كلية التربية ،جامعة ذي قار،المجلد1، ع، 29، 2017

30.هاني أبو الرب : الوأد عند العرب قبل الإسلام وموقف الإسلام منه ، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية ، جامعة القدس المفتوحة ،المجلد 36، ع1، 2009.

31.هشام تومي : استشراف الآتي عبر تقنية القناع قراءة في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة للشاعر أمل دنقل ، مجلة أبوليوس جامعة عباس لغرور ، خنشلة ، المجلد2 ، ع1 ، السنة 2015.

**سادسا –الملتقيات العلمية :**

1.بوشوشة بوجمعة: الرواية النسائية المغاربية ، أسئلة الإبداع وملامح الخصوصية ، الرواية العربية النسائية، الملتقى الثالث للمبدعات العربيات ، دار كتابات ومهرجان سوسة الدولي ، تونس ،ط1 ،1999.

2.حفناوي بعلي: النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة الكتابة النسوية ،(التلقي الخطاب والتمثلات )، ملتقى دولي 18 و19 نوفمبر، 2006.

3.نور الدين الجريبي: صورة الرجل في الرواية النسائية العربية " أيام معه " لكوليت خوري أنموذجا ،الملتقى الثالث للمبدعات العربيات، دار كتابات ومهرجان سوسة1 الدولي،ط1، 1999

**سابعا – الرسائل الجامعية :**

1.أحمد مولاي: ملامح الهوّية في السينما الجزائريّة، أطروحة دكتوراه، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية ،جامعة وهران، الجزائر، غير منشورة، 2012-2013 .

2. أشرف إبراهيم القصاص: دور المقاومة الفلسطينية في التصدي للعدوان الإسرائيلي على لبنان من عام 1978-1982، دراسة تاريخية رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية بغزة،2007.

3. أمينة بنت عبد الرحمن الجبرين المسهر، المقالة النسائية السعودية ، دراسة نقدية، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الأدب ، جامعة الملك سعود ، 2008 _ 2009.

4.ابتسام غانم: التصوّر الاجتماعي للعذرية عند الطالبة الجامعية ،رسالة ماجستير ، غير منشورة، كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية ، جامعة 20 أوت 1955 بسكيكدة ، السنة الجامعية ، 2008- 2009

5.لخنساء التومي: "دور الثقافة الجماهرية في تشكيل هوّية الشباب الجامعي جامعة محمد خيضر بسكرة أنموذجا"، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، ،كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة بسكرة،2016-2017 .

6.رفقة محمّد عبد الله دودين : التقنيات السردية في الرواية النسوية العربية المعاصرة وجمالياتها ،أطروحة دكتوراه، غير منشورة ،كلية عمادة الدراسات العليا ،جامعة مؤتة، 2004.

7. فاطمة الزهرة بايزيد: الكتابة الروائية النسوية العربية بين سلطة المرجع وحرية المتخيل, أطروحة دكتوراه, غير منشورة ،كلية الآداب واللغات ،جامعة الحاج لخضر ، باتنة، 2013.

8. فاطمة قيدوش: الأنساق الثقافية في قصة أفعى جريح لغادة السمان، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد9، ع3، 2020

9.سامية إبراهيمي :دلالة الجسد الأنثوي عند الطالبات الجامعيات –دراسة ميدانية في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ببوزريعة، رسالة ماجستير ،غير منشورة ،كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية جامعة بوزريعة ، 2007/ 2008 .

10. سعاد عون: "شعرية السرد في قصص غادة السمّان، المجموعة القصصيّة القمر المربّع أنموذجا"،دراسة سيميو تأويلية ،أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كليّة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة 2013-2014.

11. سعد سامي محمد :الأنا والآخر في المعلقات العشر ، رسالة ماجستير ،غير منشورة، ، جامعة البصرة ،العراق، 2012.

12. سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي ، أطروحة دكتوراه ، منشورة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2007-2008.

13. صباح قارة: إشكالية تشيؤ الإنسان في الحداثة الغربية من منظور عبد الوهاب المسيري، رسالة ماجستير ، غير منشورة ، قسم اللغة والأدب العربي ،كلية الآداب واللغات، جامعة عباس فرحات سطيف، 2012

14. عائشة لعبادلية : الأنساق الثقافية المضمرة في خطاب غادة السمّان الروائي، أطروحة دكتوراه، غير منشورة ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار ،عنابة، 2018-2019

15. عبد الرحمان عبد الدايم :النسق الثقافي في الكناية، رسالة ماجستير، غير منشورة ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة مولود معمري تيزي وزو ،2011.

16. مارية حاج علي : الهوّيّة وسرد الآخر في روايات غسّان كنفاني، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، ،كلية الآداب واللغات ،جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2016-2017.

17. محمد قاسم صفّوري: شعرية السرد النسوي العربي الحديث 1980- 2007 ،أطروحة دكتوراه ،كلية العلوم الإنسانية ، جامعة حيفا ، 2008.

18. يمينة بن سهلة: جماليات الجسد في الفكر الفلسفي " تمثلاته وتجلياته في الثقافة الإسلامية " أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، ،كلية العلوم الاجتماعية جامعة وهران 2 ، 2015-2016

**ثامنا –المواقع الإلكترونية :**

1.أبوعبدالرحمان: الرقم7في الحضارات القديمة و في الدين الإسلامي، موقع :

ahlamahlam.ahlamontada.com /t2- topic ، تاريخ الدخول : 6/ 3/ 2020

2.جميل حمداوي :شبكة ألوكة ، http://www.alukh.net ، تاريخ الدخول: 2020/9/5

3.جميل حمداوي: موقع : islamguien.com/kvinnor/index1019c.htm، تاريخ الدخول : 6 /3 /2020

4.جاكلين سلام: القصيدة النسوية نافذة نحو أعماق الآخر، ديوان العرب، موقع: http://www.diwanalarab/com/spip?articl 719 ،تاريخ الدخول: 2 جانفي، 2020

.5 حفناوي بعلي: النقد النسوي وبلاغة الاختلاف في الثقافة العربية المعاصرة موقع https://ouvrages.crasc.dz/pdfs/2010-ecriture-fminine-ara-baali%20hafdaoui.pdf.

6.رحاب الخترشي: ليليث زوجة آدم الأولى والظلام الأنثوي المنبوذ ، موقع https://meemmagazine.net ، تايخ الدخول 9/15 /2019.

7.زهور كرام: الآخر /الأنا وتحول المفهوم في "هند والعسكر " لبدرية البشير" موقع: https://www.alquds.co.uk/%ef%bb%bf ،تاريخ الدخول :2020/6/22

8.سعد محمد رحيم : السلطة ، هوية الجسد ، والاغتراب 1 الفاشية والجسد ، موقع الحوار المتمدّن https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=415282 تاريخ الدخول: 9/9 /2019

9.عمار بوظو: مسؤولية الإعلام الحربي عن هزيمة 1967،موقع alhura.co،تاريخ الدخول: 2020/4/12.

10.مجدي ممدوح: الأبعاد الأنثروبولوجية للرقم سبعة في الميثولوجيا العربية، موقع alfalk.com/?p= 8125 تاريخ الدخول 2020/3/6

11.الموقع الإلكتروني :http://www.niswa.com ، تاريخ الدخول 2017/12/20

12. موقع:naseemalsham.com/subjects/view/32117 ، تاريخ الدخول 2020/3/6.

13.ياسر عبد الله: أم كلثوم و مجهودها الحربي: موقع ma3ryf.com، تاريخ الدخول 2019/4/9

# فهرس المحتويات

# فهرس المحتويات


| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| مقدمة | أ- ز |
| الفصل الأول : ضبط المصطلحات والمفاهيم | 9-86 |
| أوّلا- مفهوم النسق | 9 |
| ثانيا- مفهوم الثقافة | 15 |
| 1- مفهوم الثقافة عند الغرب | 16 |
| 2- مفهوم الثقافة عند العرب | 22 |
| ثالثا -مفهوم النسق الثقافي | 29 |
| 1- النقد الثقافي وعلاقته بالدراسات الثقافية | 30 |
| 2- علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي | 40 |
| 3 -النسق الثقافي | 45 |
| رابعا- النقد النسوي | 52 |
| 1- النقد النسوي | 52 |
| 2- الأدب النسوي وإشكاليّة المصطلح | 56 |
| 2- 1-الأدب النسوي الغربي | 56 |
| 2-2-الأدب النسوي العربي | 61 |

| | |
|---|---|
| خامسا- مفهوم القصّة القصيرة | 71 |
| الفصل الثاني : تمظهر الآخر الذكوري | 148-88 |
| أوّلا- مفهوم الآخر | 89 |
| ثانيا - الآخر الذكوري | 93 |
| 1- الرجل العربي | 93 |
| 2- الرجل الغربي | 106 |
| ثالثا- الآخر العدوّ | 110 |
| رابعا - الآخر السلطوي ونسق الهزيمة | 123 |
| 1- المثقّف والهزيمة /نبوءة شاعر | 124 |
| 2- المثقف والسلطة السياسية | 133 |
| خامسا -التضليل الإعلامي والصوت الانثوي - | 135 |
| الفصل الثالث : تحولات الهامشي في قصص غادة السمان | 221-150 |
| أوّلا- مفهوم الهامش | 151 |
| ثانيا- الأنساق الثقافية في أدب الهامش | 155 |
| 1- هامشيّة الكتابة النسويّة | 157 |
| 2- نسق الشعبوي وتجربة المنفى | 163 |
| 2-1-أنساقية المثل وتجربة المنفى | 164 |

| | |
|---|---|
| 2-2- الأسطورة وتمركز الأنثى | 169 |
| ثالثا – الهامش الطبقي والاجتماعي | 177 |
| رابعا- هامشية المركز ومركزية الهامش | 195 |
| خامسا- الهوّية بين التشظّي و التهميش | 205 |
| الفصل الرابع: تمثّلات الجسد والصراع الذكوري الأنثوي | 288_123 |
| أوّلا – مفهوم الجسد | 123 |
| ثانيا – الجسد الغواية | 230 |
| ثالثا- الجسد الأنثوي من الوأد والقمع إلى تقويض | 238 |
| رابعا – الجسد نسق قيمي | 152 |
| خامسا- الجسد بين التحرر والتشيؤ | 266 |
| سادسا – الفحولة بين التأليه والتهشيم | 273 |
| خاتمة | 292-290 |
| قائمة المصادر والمراجع | 309-294 |
| فهرس المحتويات | 312-310 |

# الملخص

## الملخّص

لقد تمّ التعامل مع الخطاب الأدبي بطرائق مختلفة أجملت جميعها في البداية على الجوانب السياقية وفق مناهج؛ نفسية، وتاريخية، اجتماعية في محاولة للوقوف على جماليات النص، غير أن ذلك استبعد فنية اللغة، فجاءت على أثر ذلك نظريات جديدة تؤسس لهذه البنية من خلال مناهج نسقية قامت بتسييج النصّ وعزله عن المحيط الذي أنتجه مرتكزة على الأطر المعرفية والمفاهيم الأساسية للّسانيات واعتبار النص وحدة مستقلة، وألغت بذلك دور المؤلف والسياق مما دفع بالنقاد للبحث عن مخارج جديدة تعطي للنص متنفسا يُدلي من خلاله بجماليته وفنيته ويعطي دلالات مختلفة .

ويُعدّ النقد الثقافي استراتيجية نقدية ما بعد حداثية ظهرت في الساحة النقديّة وجاءت كردّ فعل على المناهج البنيوّية التي نظرت للنص الأدبي كجسد لغوّي، تنطلق فيه من النص وترجع إليه لاغية دور المؤلف والسياق الذي أسهم في تشكّل هذه البُنى اللغوية، فأعطى النقد الثقافي قراءة جديدة للنص الأدبي المنغلق على بنيته اللغوية، وانفتح على مكوّنه الثقافي وأصبح بذلك حادثة ثقافية يرجع تفسيرها وتأويلها إلى السياق الذي أنتجها. لقد تجاوز النصّ الأدبي قيمته الفنية الجمالية، وأصبح مكوِّنا ثقافيا ينظر إلى الأنساق التي أسهمت في تشكّله، والتي تتوارى خلف الجمالية اللغوية.

ويعمل النقد الثقافي كإجراء للحفر في المتون واستجلاء الأنساق الثقافية التي تحكّمت في الأفكار والدهنيات وتسربت بفعل هيمنتها إلى النصوص، ويأخذ من عنصر الثقافة مادة له، بما شملته من مظاهر، وسلوك، وعقائد، وفنون ، وآداب، غير أنّه يُولي أهمية للهامشي الذي استبعدته المؤسسة أو المناهج الأدبية التي ركّزت على جمالية النصّ بحدّ ذاته، باعتبار هذا النقد جاء في فترة ما بعد حداثية خلخلت النسق العام، وقوضّت المركز فظهر الهامش إلى الواجهة، وأخذ مساحة له في الدراسات النقدية، ومن هذا الأدب، الأدب النسوي.

اقترنت الكتابة النسوية بحركات نضالية قادتها المرأة للمطالبة بحقوقها المادية والاجتماعية في البداية، وبعدها سعت للمساواة مع الرجل في جميع الحقوق، ولهذا تغير محتوى هذه السرود في فترات مختلفة ومتعاقبة، فقد كان همّها في البداية تحقيق ذاتها ووجودها ومسايرة كتابة الرجل، لتسعى

بعدها لمخالفة النموذج الذكوري والبحث عن نصّ يتمثل مضمونه هموم المرأة ومشاكلها؛ هذا النصّ الذي حمل خصوصيته واحتدم حوله النقاش والجدل .

لقد أثارت الكتابة النسوية جدلا كبيرا في الساحة النقدية بعد ظهورها مباشرة ، وسال حبر أقلام عدة في محاولة للتنظير لهذا الأدب بقبوله أو رفضه باعتباره أدبا هامشيا، وأثارت حولها الشكوك والتفاضل بين نصوصها والنصوص التي يكتبها الرجل، فنظّرت لها بمصطلحات مختلفة؛ أدب نسوي ،أدب نسائي، أدب أنثوي، وأدب المرأة، وكلها زادت من فضفاضة المعنى وتشريده وإضعافه وخصته بسمات وخصوصية أنثوية.

تُعدّ الكتابة النسوية في فترة الستّينيات تحديا كبيرا للأطر الثقافية السائدة، غير أن عديد الكاتبات العربيات خضن غمار هذه التجربة، وأبدعن نصوصا تباينت واختلفت مواضيعها، و قد كانت الأديبة غادة السمّان واحدة من هؤلاء، بل كانت رائدة في هذا المجال حينما غاصت بكتاباتها في القضايا الاجتماعية المختلفة، و قضايا المرأة وما تعانيه من إقصاء وتهميش من طرف السلطة الذكورية، والأكثر من ذلك الخوض في المواضيع الجوهرية والمصيرية الوطنية منها والعربية، كما سعت لتعرية المسكوت عنه وكشفت معه عيوب المجتمع العربي، وهذا ما تجلّى بوضوح في منجزها القصصي، وتمّ البحث عنه واستجلائه في هذه الدراسة الموسومة بـ " الأنساق الثقافية في قصص غادة السمّان" وفق مقاربة نقدية ثقافية تمّ فيها تجاوز الجانب الجمالي إلى الحفر فيما وراء البُنى اللغوية للوقوف على الأنساق الثقافية المتوارية وذلك بتطبيق آليات النقد الثقافي، مع الاستعانة بالنقد النسوي باعتبار النصّ نسويا بدرجة كبيرة.

و قد جاءت هذه الدراسة في أربعة فصول سبقتها مقدمة وتذيّلها خاتمة .

أتى الفصل الأول من الدراسة مهادا نظريا لمصطلحات البحث الأساسية ( النسق، الثقافة، النسق الثقافي، والنقد الثقافي، والنقد النسوي ، والقصة القصيرة )، باعتبار هذه المصطلحات مرتكزات أساسية في البحث يتمّ الانطلاق منها وتحديد مفهومها ودلالاتها، وسيّاقها المعرفي والتاريخي، لإنارة الجانب التطبيقي، لاسيما أن هذه المصطلحات شهدت سجالا واختلافا في الرؤى لاقترانها بفترة ما

# الملخّص

بعد حداثية، تغيرت فيها مفاهيم عدة، وظهرت أخرى على سبيل " النقد الثقافي " الذي أثار حوله نقاشات مختلفة بين إثبات فعاليته ونفيها في استخراج الأنساق المضمرة ، هذه الأخيرة التي عملت جاهدة على تقصي تمظهرها في المتون السردية بالحفر والتعرية وفق آليات مناهج متعددة في الفصول التطبيقية.

وقد كشف الفصل التطبيقي الأول عن جانب من معاناة المرأة مع الآخر الذكوري، ولم يتوقّف الأمر عند الآخر/ الرجل كطرف في الصراع، بل تجاوز ذلك إلى الآخر السلطوي ،كما تمّ التطرق في مبحث موال لعلاقة المثقف بالسلطة بعد هزيمة حزيران وما أفرزته هذه العلاقة المتوترة بين الطرفين من صدامات انتهت في الغالب بإقصاء المثقف أو سجنه أو تهجيره، كما عملت السلطة على ممارسة جبروتها وآلياتها الإعلامية للتضليل والمحافظة على وجودها واستمرارها معتمدة أكثر على الأنثى باعتبارها عنصرا مؤثرا حسيا وجسديا.

في المبحث الموالي تم استجلاء أنساق الهامش، كان بدايتها هامشية الكتابة النسوية من لدُن المؤسسة الذكورية ، على أنها لا تمتلك مسوغات الكتابة والتعبير، غير أن غادة السمّان اقتصّت لهذه المرأة من خلال كتابة نسوية قلبت فيها طرفي المعادلة ودحرت الأفكار المغلوطة حينما سحبت وفق سرد نسوي المرأة إلى المركز فأصبحت فاعلا ، ودفعت بالرجل إلى الهامش وأصبح ومفعولا به و تجلّى ذلك بوضوح في عنصر مركزية الهامش وهامشية المركز.

كما حضر الهامش الاجتماعي الذي كشف عن التمايز الطبقي في تلك الفترة وما تعانيه الطبقات الفقيرة المهمشة من ظروف اجتماعية قاسية .

كما كشف البحث عن الصراعات النفسية الداخلية عند الإنسان العربي الذي عاش ظروفا استثنائية؛ ظروف الحرب و الاغتراب ، والهجرة عن الوطن والعيش في مجتمعات مختلفة عنه في العادات والتقاليد ، فشكّل لديه تشظيا في الهوّية ، لفشله في التملّص من الهوية الأمّ وعجزه عن التأقلم مع ظروفه الجديدة .

## الملخّص

بعدها تم الانتقال إلى دراسة تيمة الجسد الأنثوي، لكونه مصدرا للخطيئة والآثام والشرور في الذاكرة الجماعية ، وكذا الكشف عن معاناته وما لحقه من التهميش والإقصاء وكذا الوأد والقمع ، والتشيؤ والامتهان بالنظر إليه كسلعة أو وسيلة إغراء ، وهذه الموانع والمحرمات خلقت للذات الأنثوية خوفا من الجسد، فسعت لتقويض أنوثتها لمسايرة رغبة المجتمع الذكوري ، ومن جانب آخر يحضر الجسد القيمي والهوّياتي في معركته مع السلطة .

و لم تقتصر غادة السمان على تعرية النظرة الدونية للجسد الأنثوي وإنما كشفت بالمقابل عن قدسية الجسد الذكوري لحد تأليهه، وتمركزه ليكون سلطة رادعة، كما كشفت عن معاناته لإيمانها القوّي أن القضية أكبر من مسألة (ذكر ، أنثى ) وإنما هي قضية جوهرية تسعى من خلالها لتحرير الذات الإنسانية ككل من الموروثات القديمة وتحرير الإنسان لبناء فكر جديد يتحرر فيه الرجل من أفكاره البالية ليلتحق بركب الحداثة.

و في الأخير لا يمكن إلّا القول أنّ كتابات غادة السمّان برغم ما لقته من قراءة وبحوث أكاديمية غير أن ذلك لم يقف حاجزا أمام دراسة أعمالها وخاصّة القصصية منها وفق مناهج ما بعد حداثية كشفت عن مضمرات الثقافة العربية وأنساقها المتحكّمة في الذائقة العربية انعكست بجلاء في النماذج القصصية محل الدراسة.

## ABSTRACT :

The literary discourse has been dealt with in different ways, all of which were outlined at the outset on the contextual aspects according to psychological, historical, and social approaches in an attempt to find out the aesthetics of the text. However, this has excluded the artistry of language, so new theories have established this structure through systematic approaches. They enclosed the text and isolated it from the environment that it produced, based on the cognitive frameworks and basic concepts of linguistics and considering the text as an independent unit. Thus, they eliminated the role of the author and the context, prompting critics to search for new outlets that give the text an outlet through which to make its aesthetics and artistry and give different connotations.

# الملخّص

The cultural criticism is one of the most prominent postmodern critical strategy

that appeared in the critical arena and came as a response to the structural approaches that viewed the literary text as a linguistic body, in which it starts from the text and returns to it to nullify the author's role and the context that contributed to the formation of these linguistic structures. The cultural criticism gave a new reading to the literary text closed to its linguistic structure, and it opened up to its cultural component and thus became a cultural incident whose its explanation and interpretation returns to the context that produced it. The literary text has transcended its aesthetic artistic value, and has become a cultural component that considers the systems that contributed to its formation, which are hidden behind the linguistic aesthetic and are implicit and hide the flaws of the culture.

The cultural criticism acts as a procedure of digging into the texts and elucidating the cultural systems that have controlled the ideas and the mentalities and leaked through their hegemony into the texts. It takes from the culture component its material, including manifestations, behavior, beliefs, arts, and literature. Nevertheless, it attaches importance to the marginal who was excluded by the institution or the literary approaches that focused on the aesthetics of the text itself, considering this criticism came in a postmodern period that dislocated the general order, and has undermined the center and brought the margin to the fore, taking a space for it in critical studies, and from this literature, it is the feminist literature.

The feminist writing was associated with struggling movements that led women to claim their material and social rights at the beginning, and then sought the equality with men in all rights. So, for this reason the content of these narratives changed in different and successive periods, as their concern in the beginning was to achieve themselves and their existence and to keep pace with the man's writing, and then seek to contradict the male model and search for a text whose content is the woman's concerns and problems; This text was the one which bore its privacy and raged around the debate and the controversy.

The feminist writing sparked a great debate in the critical arena immediately after its emergence, and several pens poured into it in an attempt to theorize this literature by accepting or rejecting it as marginal literature. It raised doubts and differentiation between its texts and the

man’s texts. So, it looked at it with different terms, such as feminist literature, feminine literature, and woman's literature, all of which increased the denial of meaning, displacement, weakening, and characteristic of feminine feature and specifcitie

Feminist writing in the 1960s was considered a major challenge to the prevailing cultural frameworks.

Many Arab female writers went, however, through this experience and created various texts on different topics.

The writer Ghada Essamman was one of them. Rather, she was a pioneer in this field. She was immersed with her writings in various social issues, feminist issues and the exclusion and marginalization that women suffer from due to the male authority. Moreover, she delves into the essential, decisive of both national and pan-Arab issues. She also sought to expose the silence and revealed along the way the drawbacks of the Arab society.

This is what was clearly evident in her narrative achievement, and was searched and elucidated in this study tagged “Cultural Patterns in the Stories of Ghada Essamman” according to a cultural, critical approach in which the aesthetic aspect was transcended in order to dig beyond the linguistic structures to find out the hidden cultural systems by applying the mechanisms of cultural criticism, with the use of feminist criticism, as the text is largely feminist.

This study came in four chapters, preceded by an introduction and appended to a conclusion.

The first chapter of the study provides a theoretical background for the basic research terms (format, culture, cultural context, cultural criticism, feminist criticism, and story).Considering these terms basic pillars in the research, they can be used as a starting point to define their concept and connotations, as well as their cognitive and historical context to illuminate the practical side. These terms are particularly the subject of a controversy and divergence in visions due to their association with post modernism, in which several concepts changed. Others appeared as "cultural criticism", raising various discussions as to proving its effectiveness and its denial in extracting the implicit formats.

The latter has worked hard to investigate its manifestation in narrative texts by digging and stripping, according to multiple approaches criticals in practical chapters.

The first practical chapter exposed one aspect of the suffering of the female with the male. It did not stop at the other/man as a party to the conflict. Rather, it went beyond to the authoritarian other An element loyal to the relationship of the intellectual with the authority after the defeat of June was also touched upon. The clashes that resulted from this tense relationship between the two parties often ended with the exclusion, imprisonment or deportation of the intellectual.

The authority has also worked to exercise its might and operate its media mechanisms to mislead and maintain its existence and continuity, depending much more on the female as a sensory and physically influencing factor.

In an other step in the research stages, the margin formats were clarified, the beginning of which was the marginalization of female writing by the male establishment, as though the female does not have the grounds for writing and expressing. However, Ghada Essamman defended this woman through a feminist writing in which she turned both sides of the equation and whitewashed misconceptions when, according to a feminist narrative, she withdrew the woman to the center so she became an actor, and pushed the man to the margin so that he became acted upon. This was clearly evident in the element of the centralization of the margin and the marginalization of the center.

Also present is the social margin that revealed the class differentiation during that period as well as the suffering of the poor and marginalized classes from harsh social conditions.

The research also made bare the internal psychological conflicts of the Arab man who lived through exceptional circumstances - conditions of war, alienation, emigration from the homeland, living in societies that differ in terms of customs and traditions, which formed a fragmentation in his identity, as a result of his failure to evade the mother's identity and his inability to adapt to his new conditions.

Then the transition is made afterwards to the study of the value of the female physique, being the source of sins and evils in the collective memory. It also discloses the female suffering, her subsequent

marginalization, exclusion, live burial, oppression and disrespect by viewing her as a commodity or a means of seduction.

These obstacles and prohibitions were created for the feminist entity, out of physical fear. They sought to undermine her femininity to keep pace with the desire of male society.

On the other hand, the body brings up the identity in her battle with the authority.

Moreover, Ghada did not limit herself to exposing the inferior view of the female body, but rather revealed the sanctity accorded to the male body to the extent of its deification, and centralization that make it a deterrent power. She then revealed the female suffering as a result of her strong belief that the case is greater than a (male, female) issue - when it is simply a core issue seeking to liberate the human subject as a whole from the old legacies, and set him free to build a new thought in which the male is liberated from his own worn out ideas to join modernity.

In the end, it can only be said that the writings of Ghada Essamman, despite her wide readership and the academic research she gave rise to, did not stand as a barrier against the study of her works, especially the stories, according to postmodern approaches that revealed the implications of the Arab culture and its patterns that control Arab taste, which is evident in the patterns of stories under study.