خطاب الجسد/ الحرية في الرواية النسوية العربية

The body/freedom discourse in the Arab female novel

الدكتورة، مدوري نوال

اللغة والأدب العربي-جامعة الشيخ العربي التبسي-تبسة (الجزائر)

imenenajma2@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/09/11 تاريخ القبول: 2019/11/03 تاريخ النشر: 2020/11/30

ملخص:

تعد ثنائية الجسد/ الحرية من أبرز التيمات المشكلة لبنية الخطاب الروائي على المستوى الإبداعي والنقدي، وأكثرها إشكالا ،لما تطرحه من تناقضات متداخلة فكرا وتوجها، بعيدا عن النقاش العلمي الهادف.

تهدف مداخلتي هذه الى تقديم قراءة نقدية ،تجوس عبرها دهاليز النص الأنموذج - ليلة المليار-لغادة السمان – لوطئ مكامن فتنة الاشكال

فهل كان توظيف ثنائية الجسد/ الحرية/ في الخطاب الروائي النسوي ضرورة إبداعية؟ أم لاعتبارات فكرية وإيدلوجية؟

كلمات مفتاحيّة: الجسد؛ الحرية؛ الخطاب؛ الأيديولوجيا.

Abstact:

The combination of freedom body is considered an essential icon component of the structure of narrative discourse on the creative and critical level, as well as it is a most problematic component, given the merged contradictions whether ideologically or critically in question, far from the scientific debate.

My intervention aims to highlight a critical reading, not one that shows how deep the ideas are in the novel "Leilet El-Millard" by Ghada Essemane.

Was the exploitation of body/freedom in the female narrative discourse purpose/was a requirement/critical necessity? or for ideological and intellectual reasons and considerations.

Keywords: body, freedom, speech, ideology..

تتحدد إشكالات هذه المقالة في محاولة القبض على تيمتا الحرية والجسد في المكون الروائي العربي المعاصر، وكذا النظر في المضمون الفني والأيديولوجي لهاتين التيمتين، بوصف الكتابة الروائية تتعالق بأشكال خارج نصية تنطلق من الواقع النصاني للرواية، وتنتهي إلى فضاء المتخيل، فالجسد في الخطاب ... لا يكون قادرا فقط على الفعل والخلق والاشتباك والتعالق والاندماج والرؤيا والإبداع، عندما تكون اللغة والمخيلة هما الحاضن الوحيد لرغبة التفتح الجسدي على الحرية والتأمل والحلم، وإنما يضاف إلى ذلك بالتساوق مع اللغة والمخيلة، قدرته على اكتشاف أسرار الجسد عبر علاقته بالآخر[1]، بحيث تتصاعد إرهاصات هذه الأشكال لتتخذ أبعادا جديدة تتراوح بين الفني والإيديولوجي، لذلك تتشكل الأسئلة المطروحة هاهنا في كيفية توظيف هاتين التيمتين بين الواقع الفني والأيديولوجي عند نص روائي معاصر للروائية غادة السمان «ليلة المليار».

تصدر غادة السمان روايتها بهذا الإهداء:

«إلى رعايا الحرية في أرض العروبة

نساءا ورجالا

الذين رفضوا الشرب

من نبع الجنون

أو مستنقعات التخدير

صحوهم بطولة

وحمايتهم لبوصلة الديمقراطية مغامرة

وعمرهم أضحى مقامرة

إليهم، أينما كانوا، كيفما كانوا

فهم قومي .... وإليهم أنتمي»[2].

يشدنا الإهداء إلى مضمون الفعل الروائي حيث تكشف الروائية عن موقفين إيديولوجيين متصارعين الرأسمالية التي تضخها البرجوازية والثوريين الذين تمثلهم الطبقة المثقفة (الفقيرة)، إذ ترى الروائية أن؛ «قضية الثورة ككل، والثورة الجنسية كجزء منها، صارت ... نتيجة تفاعل الحياة والثقافة معا .... الثورة تنبت في داخل القلب، والكتب توضحها وتخطط لها وتجعلك أكثر وعيا لمدلول رفضك والوسائل الجماعية لتحقيق هدفك....

وليس سرا أنني بت أؤمن بأن الثورة الجنسية (أي نسف مفاهيمنا التقليدية عن العفة والأخلاق) هي جزء لا يتجزأ من ثورة الفرد العربي لانتزاع بقية حرياته من فك الاستلاب: حرياته الاقتصادية والسياسية وحرية الكلام والكتابة والتفكير... وإنه لا خلاص بغير النضال ضد كل المفاهيم المتخلفة بما فيها مفاهيمنا الجنسية، وبالنضال ضد المفهوم البورجوازي الشكلي للحرية... «والإباحية في نظري إسقاط خاطئ، لثورة عادلة، حيث ينغمس الفرد بالجنس هربا من النضال على صعيد آخر...»[3].

نجد من أن الكاتبة لا تكتفي بفضح البورجوازية بشكل أكثر قسوة منتقدة عدم اكتراث البورجوازيين تجاه القيم الاجتماعية والوطنية، بل تشمل الجميع بانتقادها. تنتقد الثوريين المزيفين الذين ينادون بالثورة ويجمعون الثروة[4]. ما مثله نديم الغفير الذي قُدم على أنه «مدهش المظهر والهندام، شاب صغير وسيم، أكثر رشاقة ولياقة، ويبدو جسده منسجما مع حرير القميص»[5].

استطاع بفضل مهارته وسرعة إدراكه التقرب من عالم أسماك القرش، فتصبح الدلالة الثقافية لهذا العالم بمنظور سيميائيات الثقافة تحول الدلالة إلى نسق آخر، وتقوم بتفتيت الدلالة الأولى ونقلها إلى المركز، وإنشاء بنية جديدة (أسماك القرش) اشتغال على فضح المكون الجسداني، وتفكيكه وتحويله إلى بنيات مفهومية تتصارع عليها شخصيات الرواية، إنه نقد ثقافي لبنية السلطة بوصف سمك القرش هو الطبقة التي تملك قوة المركز ؟؟؟ دون قطع الصلة مع الثوريين إنه «ذلك الشخص الخطر الذي يلعب دور الصعلوك منبوش الشعر مدخن

الغولواز مع الفنانين، والثري مدخن السيجار المتقن "السشوار" مع الأثرياء، يرتدي الصندل مع اليساريين، ويحمل الكلاش مع الثوار... يرتدي العمامة والجبة مع البعض، ويتلو (أبانا الذي في السموات) مع البعض...»[6]، التركيز هنا حامل لدلالة على دين جديد ولكن ليس بالمفهوم العقدي، إنه دين المشتتين أو تشتيت البنية الدينية (نوع من الإيديولوجيا) أو التكنوقراطي للتعالي على العقائد، والتصرف فيها منفعيا أو لغايات، على اعتبار العقائد بنيات متخلفة، لكن يستثمر دورها الوظيفي في الحراك الاجتماعي لتحقيق بغية اقتصادية مادية.

هكذا يتراجع الجسد عن دوره الإغرائي مثلما تم وصفه ليتحول إلى أفق وظيفي فتتماهى الحرية بالثراء ويغدو الجسد بلا هوية، وهكذا تغيّب ذاته المتملصة من جسده الضائع في دوار عالم البرجوازية وفي «كلا الحالين مع الجسد العيني والجسد النصي يبدو الجسد النصي... مرواحا في مكانه بلا هوية واضحة من حيث التشكل»[7].

فتوظيف الجسد هنا أريد به البناء الرمزي وليس الحقيقة في ذاتها[8]، (دافيد لوبروتون،1997، ص 111)

ذلك البناء الرمزي الذي يحدث عن طريق التكثيف لتأويل العالم بمعنى استدعاء الرمز والزج به في بنية ثقافية جديدة، قصد تأويل العالم، والتأويل يستهدف الحقيقة، ولكنها ليست حقيقة صلبة أو موضوعية، إنها حقيقة متحولة عن بنيتها الأصلية، والشاهد في هذا المغزى أن الحقيقة الجسدية افتضحت عبر إيديولوجيا جديدة، إنها إيديولوجيا الجسدنة العابرة للثقافة، أو الجسد الثقافي؛ وهي إيديولوجيا لا بداية ولا نهاية لها.

كما تتجاوز الروائية التعامل مع "الجسد والحرية" بوصفهما مطلبا أو حقا من حقوق شخوصها، بل في علاقتها وتفاعلهما مع العالم لصوغ موقف إيديولوجي، حيث تلتقي كل فئات المجتمع اللبناني التي تتمركز حول شخصية "رغيد زهران" الذي تجتمع لديه سلطة المال والقرار، فيغدو نسقا محوريا في الرواية لا يشار إليه إلا فيما بين السطور «خشي المهندس من أن يصير للبركة شكل الأخطبوط الذهبي أكد له: هذا هو المقصود بالضبط أريد بركة مطلية بالذهب لها شكل الأخطبوط... سيكون بوسع ضيوف العشاق الاستمتاع بضيافتي بصورة

أفضل... سينفرد في كل ذراع عاشقان، تخيل ثمانية أزواج من العشاق وأنا في المنتصف، في موضع الرأس أرقب حبهم المذّهب وأباركهم...»[9]، فتفضيله للون الأصفر دلالة على «الضياع أو الخوف أو النفاق أو الجفاف»[10]، إذ تكون نهايته وحيدا وسط بركته من فرط فرحته بجمعه للمياه، حيث يرتفع ضغطه وعدم مساعدة خليل الدرع له إشارة إلى انتصار الحريات، فقد عكس رغيد الزهران التيار المناهض للوطنيين كما بين صراع الأغنياء والفقراء تحت مظلة الإيديولوجيا التي وظفت لمصلحة أثرياء الثورة والذي تكون نهايته على يد أوفياء الوطن "خليل الدرع" لتوضح الروائية في النهاية الانتصار المشروع للثورة ضد البرجوازية، تأتي دلالة الأخطبوط على تعدد وامتداد السلطة إلى البنيات الأخرى، الاجتماعية الثقافية لتشكل إيديولوجيا وتهدم أخرى، وهي آلية لتقريب الموالين واستبعاد المعارضين، وكما أن دلالة الضيافة المطروحة هنا هي مفهوم إغوائي لا يقدم الصورة الحقيقية للضيف، بل يستبطن الصورة الأصلية للمشاعر والسلوك الإنساني، فالمضيف طالما يتصنع الأنساق ليستدرج ضيفه ضمن برنامجه السلوكي الاستغلالي.

صخر الغنمالي سمكة هائلة من أسماك القرش، «قامته مديدة وجهه وسيم، ذو بشرة إبنوسية، أنفه معقوق كالصقر، شفتاه الشهونيتان المكتنزتان، ليس في خديه الجميلي الاستدارة ما يفصح عن سنه الخمسين، شعره فاحم أسود متقن الإصباغ، يلتم بحيوية حيث يكون في زيه الأوروبي»[11].

يعد الأخ التوأم للشيخ "هلال" ولكنه يناقضه ويختلف عنه، قدم "صخر" عالم رجال الأعمال الثري الناجح ولعل السبحة الثمينة ذات الأحجار الماسية وارتداءه أحيانا للعقال لإبرام صفقاته إضافة إلى إصابته بعمى الألوان فهو «لا يميز بين اللون الأحمر بوضوح ولا الأخضر ... لا الدم ولا الأشجار والواحات»[12]، إن النوع الشائع من عمى الألوان هو العمى الجزئي الذي يعاني منه الشيخ "صخر" وهو يتعلق في أكثر حالاته بالعجز عن التمييز بين اللونين الأحمر والأخضر، وقد يصل الخلل إلى حد أن الشخص لا يرى الأحمر مطلقا، بل يراه رماديا، أو يرى الأخضر أصفر، وقد يظهر الخلل في شكل ظهور اللونين الأحمر والأخضر في صورة ضعيفة باهتة أقل إشراقا أو أكثر ميلا إلى الصفرة[13]، يعود عدم تمييزه بين لون الدم ولون الشجر أي بين

"الحياة والموت" وميله للون الأصفر على غرار "رغيد" أي الخداع والمكر والزيف وهذا ما ميز الطبقة البرجوازية.

أمير النيلي يتضح جليا أن أمير مفعم بالوطنية تخلى عن أسرته وتمسك بوطنيته، يمثل أمير التيار الوطني المناضل الذي يسعى للمطالبة بالديمقراطية، وقد انتقلت إليه هذه الثقافة والوعي الوطني من والده "مفيد النيلي" الذي نحت تمثال المناضل وكتب عليه إهداء للزعيم "جمال عبد الناصر" يوم تأميم القناة ثم «غضب... فيما بعد على ممارسات عبد الناصر اللاديمقراطية وقهره، أن الثورة لا تكرس الحرية ... محا الاهداء ...»[14]، عكس "أمير" فئة المتأثرين بالفكر الوجودي فكثيرا مع ردد عبارة لـ "ييتس" «كل شيء يتغير، ويتساقط الواحد منا تلو الآخر»[15]، كما هو أيضا صورة للمناضل الثوري (مثقف عضوي) هو الذي يحلل بنيات الثقافة السلطوية، عبر برنامجه الخاص وهو فضح رغيد زهران رأس السلطة، فلكل ثورة ثورة مضادة، ولكي يشيد مركزا لابد أن يهدم الأصل، فالثورة ليست تأسيسية إنما هي نقدية؛ بمعنى أن المفهوم الذي تضمنه مصطلح الثورة ليس مفهوما ارتكاسيا بل عمليا، وحين لا تجيب الثورة عن أسئلة مناضليها فهي تحتاج إلى ثورة جديدة، وهكذا تفتح الروائية جحيم هزيمة حزيران سنة 1967م والحرب الأهلية اللبنانية التي اشتعلت بداية من سنة 1975م لتفضح الثوار المزيفين والمناضلين المقهورين كما نقلت معاناة الشعب في بيروت من ويلات الحرب الأهلية وتشردهم في البلدان الأوروبية، إن تفاوت نسب الوعي الثوري لدى المناضلين من خلال الرواية هو دليل على أن الثورة ليست بمستوى واحد من الفهم، فهي متعددة الرغبات من خلال ثورة معينة، هو الذي يقودها إلى الفشل، حيث يحدث أن يتغير الوعي الثوري عن هدفه المنشود حين يصبح هذا الوعي مجرد أداة في يد الانتهازيين لتسلق مناصب أو الاستفادة من إفرازات الثورة أو حالة ما بعد الثورة، وغالبا ما لا يستفيد المناضلون الأوفياء من نتائج الثورة، لأنهم يتحولون إلى آباء سلطويين في نظر البعض من المناضلين، فيعتقدون أن الثورة صيغت لمصلحتهم دون غيرهم.

ويحدث ذلك في الطرف المقابل أن يتحول المناضلون الأوفياء إلى متسلطين يستحوذون على الوعي العام.

اختارت غادة السمان مدينة بيروت لاشتمالها على مجموعة مثيرة من التناقضات الثقافية والدينية والأيديولوجية، إنها مدينة الطبقات المتصارعة والخلافات الطائفية المتضاربة، من دون أن تقدم تقدم بديلا عن هذه الأنظمة سوى تشبثها بالأمل في الحرية تورد على لسان أمير «لا تفقد ثقتك يا نسيم بشعبك وأمتك هما حدث ... أمتنا قد تضيع وقتا أو تتخدر، لكنها لن تموت ولن تفقد أصالتها»[16]، فبعض المدن تقدم لنا تصورا مفاده أن الحياة ليست بذلك التعقيد الذي نعيشه في المدن المحافظة/ المنغلقة، إنما هي حياة فسيفسائية لا منطق لنسق على آخر سوى بمفهوم الجمالي، المرأة أنثى وكذلك بيروت، فبيروت هي جسد الروائي أنثوي صارخ وفاتن بمباهجه لتتشكل الأنثى الحياة، كما تمثل بيروت أيضا دلالة الأصالة، أي العودة إلى المفهوم الأصلي للجمال الأنثوي لدى المرأة العربية ذلك ما مثله الوشم الذي على جسد والدة ليلى السباك، فقد جسدت "ليلى السباك" معاناة المرأة المثقفة المنشطرة أفكارها الشرقية ورغبتها بالنضال إلى جانب أمير، فقد تشربت بأفكار الحرية في أثناء إقامتها بأوروبا «أنت تؤكد باستمرار أنني مثقفة فضفاضة الانتماء وأنني أسبب لنفسي ألما بالغا وأدمر حياتي .... وأن الانتماء حاجة لا ترف ...»[17]. لأن الجسد بُعد أساسي في الإنسان، ومن حقه أن يعلن عن هويته، وأي عرقلة مجحفة له هي في الحقيقة تعطيل سخيف للهوية الإنسانية، فقد «توهمت المرأة في ذلك الحين بأنه لكي تستطيع الحصول على حريتها، يكفي أن تتبنى سلوكا لا مباليا رافضا اتجاه التقاليد متحررا من العقلية الشرقية ... ولكن سرعان ما تبين عدم جدوى هذه المحاولات»[18]، لذا فرضت المجتمعات الشرقية مفهوما محدودا للجسد عن المرأة، والنسق الثقافي الذي أفرزته هذه الذهنية هو تحقير/ تدنيس كل ما يمت بصلة للمرأة (نحن لا نتحدث هنا عن مفهوم الدين للمرأة، بل العرف السائد والمهيمن)، والاعتقاد السائد كذلك بأن المرأة في أوروبا متحررة من هذا النسق، واعتقاد فيه مراجعة، هذا لأن الغرب لم يتحرر من الجسد إلا حين اعتبره بعدا واحدا من أبعاد عدة للإنسان، وليس البعد الكلي/ الشمولي، الذي تطرحه الثقافة العربية، مثال الحداثة على مستوى الموضة عند الغرب هي موقف يتلون ويتشكل عن وعي على عكس الثقافة العربية الذي هو إسقاط لإيديولوجيا متصادمة فيما بينها ونتائجها دوما الصراع، كون ارتداء موضة الآخر هو موقف حداثي يستبطن نموذجا إيديولوجيا؛ أي النموذج المادي الذي تخلى عن شقه النضالي/ الوطن/ التحرري، لذلك سارعت ليلى السباك إلى

رغيد الزهران وتخلت عن أمير النيلي (النضال التحرري)، جاء في النص واصفا تغيرها «وجهها مطلي بالمساحيق الفاقعة الألوان، وعهده بها لا تمس غير الكحل، شعرها مصبوغ بلون كستنائي محمر، كما هي الموضة»[19]، بعد أن تميزت حينما كانت على عهد أمير النيلي «بشعرها الأسود الطويل ونظرتها اللامبالية شبه الساخرة، نحيلة، رشيقة، كل ما فيها يرقص حيوية»[20]، الأمر نفسه نلمحه مع دنيا ثابت التي جسدت صورة الفنانة المتحررة إنها امرأة في الأربعين من عمرها، أنيقة، ثرية، ذكية النظرة، حادة وحنونة، غير أن جسدها مترهل»[21]. توحي هذه الصفات بأنها سيدة من سيدات المجتمع مما يفترض عليها أن تسلك مسلك سيدات المجتمع، أو بالأحرى ترتيب السير الحسن لمشاريع زوجها وتلطيف الجو للضيوف حتى يتسنى لهما عقد الصفقات الناجحة فهي من «صالون التجميل إلى الحلاق فالخياط، فالمقهى، فالمساج»[22]، والرواية لم تفصح عن نوع اللباس، أو تصفيفة الشعر التي تفضلها "دنيا" لأنها مضطرة لمسايرة هذا العالم الذي أقحمت فيه دون علم منها، فهي ترتدي الثياب التي تعجبهم، تشتري الحلي التي سيحسدونها عليها، تبدل شعرا الأسود إلى لون يقتضي موضة الموسم»[23].

تبدو "دنيا" ممزقة على حافة الانهيار بعد استسلامها للكحول، إذ انشطرت نصفين، نصف يجمد الماضي الغرير أيام نضالها مع أمير النيلي، جاء في النص: «لن أنسى يوما معرضك الأول، وليلة الافتتاح ... لن أنسى وجوه النقاد المتزمتين وهم يطوفون بين لوحاتك التي لم ترسمي فيها سوى رجال عراة... ذلك على الأقل كان كل ما شاهدوه.. العي الرجالي ترسمه امرأة دونما وقة توت... كنت جريئة...»[24]. ونصف لا يستطيع التفريط في الحاضر المزيف، دنيا التي قرنت الحضارة بالمال، كما قرنت الفقر بالتخلف، لذلك اختارت الزواج من نديم الثري، وقررت مساعدته في جمع المال وتدبير الصفقات، كما أنها استغنت عن الفن الحقيقي الذي كانت تبدعه إلى صالونات الحلاقة التي تخنقها «برائحة تلك المواد الكيميائية التي تحيل سواده إلى بياض ليتم صبغه باللون الذي يرضي زمرتك»[25]، وبعد أن كان بيكاسو يعبر عن الفن التجريدي التكعيبي أصبح مجرد كلب تفتخر به في الأوساط البورجوازية وتفضح هذه المفارقة عن موت الفنان وتغييبه، كون الفن يقول الحقيقة في الأوساط البورجوازية وعن قتل روح الإبداع.

وهكذا نصل إلى أن غادة السمان تقدم مفهوما جديدا للحرية والجسد بعيدا عن المفاهيم السائدة التي جعلت منهما «مادة تتبادل في صلب المجتمعات التي تغلب عليها الصبغة الاستهلاكية، فيتفرغ نهائيا من كل مضامينه البشرية، ويلج غابات العرض والطلب»[26].

فالأفكار المطروحة هاهنا قدمت بكثير من الشمولية والموضوعية بعيدا عن النداءات المتطرفة التي تسعى إلى عزل تحرر المرأة/ الجسد عن تحرر الرجل/ الجسد «فمعركتها باتجاه التحرر لا يمكن أن تحقق الانتصار إلا بخوض الصراع إلى جانب الرجل ضد كل أشكال التخلف التاريخي والاجتماعي والثقافي»[27]. والاستغلال الإيديولوجي، كما تشير الروائية وعبر شخصية "كفى" ابنة العائلة الثرية المتمردة المتحدية لأسرتها، إنها البنت التي جاءت عوض الصبي تتزوج "خليل الدرع" المثقف المنتمي للطبقة الفقيرة والمناهض للبرجوازية، حيث تعكس الروائية وبروح فنية بعيدة عن الشعارات الإيدلولوجية موازية بين نمطين «القرويون الفقراء أمثالنا يغضبون لولادة البنت كأهلك، ثم يقولون: تأتي ويأتي رزقها معها ... ثم يحبونها كالصبي ... الثري يشعر بالغصة كلما شاهد تجارته تزدهر وإمبراطوريته تنمو بلا وريث»[28]. فقد استطاعت وعبر تيمة الجسد/ الأنثى أن تقدم بدقة مقارنة بين الحرية وإشباع الذات أي: «تحرر المرأة من الضوابط الاجتماعية والدينية، والاقتصادية القائمة على المعايير المزدوجة، وتتناول الصراع النفسي الذي تعانيه المرأة نتيجة لاضطهاد الذي تعيشه أو النزاع بين رغبتها بتحقيق ذاتها، والاستسلام لسجنها الداخلي الذي ترسخت في أعماقه ذات المفاهيم التي تحاول محاربتها والخارجي الذي يحارب محاولة المرأة التحرر من المفهوم التقليدي للأنوثة أي عن دورها المحدد كأم وزوجة، ورحم ولود»[29].

هكذا مثلت كفى صورة الجسد المهمش نتيجة خسران الأنوثة داخل طبقتها، كما جسدت فكرة التحرر المزيف بزواجها من "خليل" لتعكس استحالة التعايش بين الأنظمة، فبالنسبة لكفى هي نتيجة تكشف النظام البرجوازي في أكبر تجلياته؛ كفى هي حلقة امتداد النظام البرجوازي من الذهنية العربية التي تعتقد بشؤم الأنثى لذا تتخلى عن دورها الثقافي بسبب النموذج المادي، إلى النظام البرجوازي في ضفته الأخرى، فهي أداة جسدت بشاعة النظام سواء من ناحية الوصف الجسداني كأولى الفتاة الثامنة بدل الصبي، أو غياب الذات

وتشتتها في النظام الآخر حياتها مع خليل والحياة الجديدة في سويسرا مع طبقتها البرجوازية، «كم حلمت بأن تكون لها غرفة كهذه تقود إلى الحمام وتتسع لمئات الفساتين ولا شيء غير الأناقة والمرايا ... سشوار للشعر ... ميزان للرشاقة .. اللعنة على خليل الذي حرمها وعاء يليق بها... لن تغادر هذه الجنة من أجل أي مخلوق... ستبقى في هذه الشقة ... نديم أو سواه، لا فرق»[30]، هي موقف للنظام البرجوازي من المشروع الوطني التحرري الذي يبقى متواصلا، لذلك يهجرها خليل عائدا إلى بيروت مع طفليه بعد أن سُحقت كرامته/ حريته وسط المجتمع البرجوازي يقول:« لقد كنت دوما قلعة حصينة ... وهم يحاولون اختراقي ... لقد كان في داخلي رقعة صغيرة نظيفة احتفظت بها لنفسي، وهم يريدون تملكها أيضا»[31]. ورغم سقوطه في فخ المخدرات تنويما له وإبعادا عن الانشغال بقضايا الوطن غير أنه يستعيد كرامته/ حريته ليحدد مصيره ويدرك من أن لا حرية خارج الوطن، ولا تحرر مع الأنظمة العربية التي تسحق المثقف لذا يجتاز المسافة بين التنظير للنضال والحريات إلى التطبيق لذا يختار العودة لبيروت إذ «نبض قلب خليل بدفء عميق استعاد حسه بالكرامة، لن يكون لاجئا. مشردا»[32]، تومئ هذه العبارة عن صورة المثقف الثوري الحامل لمشروع التحرر وتأتي مساعدة الشيخ هلال الغنمالي "الذي يمثل التيار الإسلامي المعتدل لخليل كإشارة إلى اتحاد الفكر الثوري الوطني مع الفكر الإسلامي المعتدل إذ بفضل الشيك الذي أهداه الشيخ هلال الغنمالي إلى خليل استطاع العودة مع طفليه من إلى بيروت: لـ «قص الخيط»[33]، أي العودة بالحياة.

وكان الترميز من الكاتبة بالخيط إلى الحاجز الإسرائيلي فضلا عن حبال الأنظمة التي تكبل الفرد العربي وتحد من حريته.

وفي الأخير نصل إلى أن:

- الإيديولوجيا تسلب الوعي بالجسد والحرية أي إنها تستدمجه في برنامجها الخاص وتعيد إطلاقه من جديد، الحديث هنا عن الوعي الوطني التحرري وهو وعي مركب من:
  - الوعي بمكانة المرأة في الأسرة ومن ثمة المجتمع.
  - الوعي بمكانة الفرد داخل المجتمع كلبنة ثورية تهدف إلى التغيير دائما.
  - الوعي بالمفهوم الجمالي الذي يتحقق عن طريق تناسق/ حوار أفراد الرواية/ المجتمع.

- الوعي بمفهوم الجسد داخل الثقافة، أي التحرر من المفهومة المغلوطة عن التحرر المزيف وربطه بالتحرر عن طريق الوعي وبهدف مهين قصد تحرير الإنسانية من الإيديولوجيات المتصارعة والرقي بالإنسان إلى أفق حواري شفاف.
- الوجودية المطروحة هاهنا ليست وجودية أخلاقية بمعنى أن الوجودية البرجوازية تفرض منطق أنا أملك إذا أنا موجود، مثّلها "رغيد زهران" وصخر الغنمالي وهنا حكم قيمي يقيد الجسد في مكونه الجنسي ولا يسمو به كبعد إنساني (وجودية متسلطة)، في مقابل وجودية أمير وخليل التي هي وجودية أخلاقية لأنها ثورة/ وطنية/ تحررية، هدفها بناء الإنسان أنا أقاوم إذا أنا موجود، فتتحقق هذه الوجودية بعيدا عن خيانة المثقفين لأنه من خلال الرواية نجد هذه الفئة أمثال ليلى السباك ودنيا ونديم الذين مثلوا هذه الفئة بشكل صارخ.
- الوعي بمكانة الفنان.

قائمة المراجع:

1. محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الانتشار العربي، (لبنان: الانتشار العربي، ط01، 2005).
2. غادة السمان، ليلة المليار، منشورات غادة السمان،(لبنان: منشورات غادة السمان، ط03).
3. غالي شكري، غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة للطباعة والنشر،(بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، 1990).
4. باولا دي كايوا، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ط01، 1992).
5. فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي،(المغرب: المركز الثقافي العربي،ط01، 2005).
6. دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،(المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،ط02، 1997).
7. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار البحوث العلمية،(الكويت: دار البحوث العلمية، ط01، 1992).

8. باولا دي كايو، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، تر: نورا السمان وينكل، دار الطليعة، (بيروت: دار الطليعة، ط01، 1992).
9. صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض في الواقعية الروائية، المؤسسة الجامعية، (بيروت: المؤسسة الجامعية، ط01، 1993).
10. نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، 2004).
11. الخالد كورنيليا، المرأة العربية: الابداع النسائي، النظريات النسوية، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول من 23 إلى 26 آب 1997، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة،(المملكة الأردنية الهاشمية: وزارة الثقافة،2001).

الهوامش:

[1]- محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد. دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، الانتشار العربي، ط01، بيروت، لبنان، 2005، ص 24.

[2]- غادة السمان، ليلة المليار، منشورات غادة السمان، ط03، بيروت، لبنان، ص 05.

[3]- غالي شكري، غادة السمان بلا أجنحة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1990، ص 84.

[4]- باولا دي كايوا، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط01، 1992، ص 87.

[5]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 119.

[6]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 46.

[7]- فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، ط01، 2005، الدار البيضاء، المغرب، ص 111.

[8]- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط02، 1997، ص 111.

[9]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 35.

[10]- أحمد مختار عمر، ص 29.

[11]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 67.

[12]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 67.

[13]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار البحوث العلمية، ط01، الكويت، 1912، ص90.

[14]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 40.

[15]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 174.

[16]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 289.

[17]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 172.

[18]- باولا دي كايو، التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، تر: نورا السمان وينكل، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1992، ص 65.

[19]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 110.

[20]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 205.

[21]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 110.

[22]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 23.

[23]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 23.

[24]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 281.

[25]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 119.

[26]- صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الجوهر والعرض في الواقعية الروائية، المؤسسة الجامعية، ط01، بيروت، ص 1993، ص 133.

27- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببليوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885-2004)، ط 01، 2004، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 10.

28- غادة السمان، ليلة المليار، ص 83.

29- الخالد كورنيليا، المرأة العربية: الابداع النسائي، النظريات النسوية، أوراق عمل الإبداع النسائي الأول من 23 إلى 26 آب 1997، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، كتاب الشهر 15-2001، ص 17.

[30]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 297.

[31]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 121.

[32]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 489.

[33]- غادة السمان، ليلة المليار، ص 492.