ISSN: 2581-3455

العدد الحادي عشر - المجلد السادس

يوليو- ديسمبر 2022

الجيل الجديد

مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية

www.aljeelaljadeed.in

ISSN: 2581-3455
NO.11-2022

الجيل الجديد

(مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية)

العدد الحادي عشر - المجلد السادس، يوليو- ديسمبر 2022

أنا البَحرُ في أحشَائِه الدُرُّ كَامِنٌ

فهل سَأَلُوا الغَوّاصَ عَن صَدَفَاتِي؟

(حافظ إبراهيم)

الجيل الجديد

(مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية)

رئيس التحرير

أ. د. رضوان الرحمن

الهيئة الإدارية:

- أ. د. مجيب الرحمن
- أ. د. خلدون صبح
- أ.د. مريم عبد الرحمن راشد النعيمي
- د. خورشيد إمام

مراسلات التحرير

Prof. Rizwanur Rahman
Editor in Chief,
Centre of Arabic & African Studies
SLL& CS, JNU, New Delhi- 110067
Tel: 011-26704644
Email: aljeelaljadeed2017jnu@gmail.com
Website: **www.aljeelaljadeed.in**

يصدرها

أ. د. رضوان الرحمن

مركز الدراسات العربية والإفريقية

مدرسة دراسات اللغة والأدب والثقافة

جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند

الهيئة العلمية والاستشارية

- أ. د. خالد بن إبراهيم النملة (جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض)
- أ. د. أحمد علي إبراهيم (جامعة بغداد، العراق)
- د. نورة علي خليل (جامعة الإمارات العربية المتحدة، أبوظبي)
- د. طارق أحمد البكري (وكالة الأنباء الكويتية، الكويت)
- أ. د. أشفاق أحمد (جامعة بنارس الهندوسية، فاراناسي، الهند)
- أ. د. مظفر عالم (جامعة اللغة الإنجليزية واللغات الأجنبية ، الهند)
- أ. د. عبد الماجد القاضي (الجامعة الملية الإسلامية، نيو دلهي، الهند)
- أ. د. دنيا باقل (جامعة ابن خلدون تيارت، الجزائر)
- أ.د. محمد شاهد (جامعة مومباي، مهاراشترا، الهند)
- أ.د. عبد الرزاق تي (جامعة آسام، سيلتشار، الهند)
- أ.د. أمين مصرني (جامعة وهران 1، الجزائر)
- أ.د. سيد حسنين أختر (جامعة دلهي، نيو دلهي، الهند)
- د. سعيد الرحمن (الجامعة العالية، كولكاتا، الهند)
- د. أختر عالم (جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند)
- د. محمد محبوب عالم (جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند)

الأفكار المنشورة في المجلة تعبّر عن آراء كاتبيها، ولا تعبّر بالضرورة عن آراء المجلة بأي شكل من الأشكال. يتحمل الكاتب جميع الحقوق الملكية الفكرية المترتبة للغير.
لا يخضع ترتيب البحوث في المجلة لأهمية البحث ولا لمكانة الباحث.

شروط النشر في المجلة:

- أن يتحرى الباحث في عمله الجدة والعمق والقصد، والالتزام بالشروط العلمية والمنهجية المتبعة أكاديميا، وأن يكون البحث خاليًا من **السرقة الأدبية والأخطاء النحوية والصرفية والإملائية كليًا**.
- أن يُرفق مع البحث ملخص لا يزيد على 140 كلمة، وأن يترجم الملخص إلى اللغة الإنجليزية، ترجمة معتمدة.
- أن يُرفق الملخص بكلمات مفتاحية لا تزيد على 6 كلمات ترتب هجائيا.
- أن يكون المقال مطبوعا ببرنامج (Word)، ونوع الخط (AL-Mohanad وحجم الخط 14 في كتابة المتن، بمسافة 1.0 بين سطور المتن، وحجم 16 في العناوين الرئيسة و14 للعناوين الفرعية للمتن ، و11 للحواشي. وفي اللغة الأجنبية، نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط 12 في المتن، وفي الهوامش نفس الخط مع حجم 10.
- أن لا يتجاوز عدد الكلمات 6500، بما فيها ملخص البحث بالعربية والإنجليزية، والمصادر والمراجع.
- أن تُوضع لكل صفحة أرقام هوامشها الخاصة بها في الأسفل.
- ترفق قائمة مفصلة بالمصادر والمراجع وفق طريقة MLA، نهاية البحث مرتبة هجائيا.
- يُرجى في تدوين الهوامش في البحث مراعاة الخطوات التالية:
- عند ذكر المرجع للمرة الأولى:
- **الكتب**: الاسم الأخير للمؤلف، والاسم الأول للمؤلف. **عنوان الكتاب بخط غليظ**، الطبعة، المجلد إن وجد. مكان النشر: الناشر، سنة النشر، ص: .

  على سبيل المثال: هيكل، الدكتور أحمد. **تطور الأدب الحديث في مصر**، ط6. القاهرة: دار المعارف، 1994م، ص:25.
- **المقالات:** اسم المؤلف. عنوان المقال "بين فاصلتين مزدوجتين"، اسم المجلة بخط غليظ، السنة، العدد، الصفحة.
- عند تكرار المرجع في الهامش التالي مباشرة تتبع الطريقة الآتية: المرجع نفسه، ج، ص: .
- عند تكرار المرجع في موضع آخر من البحث، اسم الشهرة للمؤلف، عنوان الكتاب بخط غليظ أو المقال، ج، ص: .
- تُخرج الآيات في متن الحديث، وليس في الهوامش، ويكون التخريج كالآتي: (التوبة: 1) .

المحتويات

البحث	الكاتب	الصفحة
كلمة التحرير	أ. د. رضوان الرحمن	7
بحوث ودراسات		
الصورة المتخيّلة للرجل في رواية "الباغ" لبشرى خلفان	د. عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني	9
سيمياء الجنون وتشظياته في الرواية الجزائرية النسائية المعاصرة رواية "المجانين لا يموتون" لآمنة حزمون أنموذجًا	د. رحمة الله أوريسي	28
النص الموازي في رواية "جاهلية" لليلى الجهني: قراءة تفكيكية	أ. منى خلف العنزي	47
تجليات صراعات الحرب والحب من منظور نسوي قراءة في رواية "وكان اسمها سوريا"	د. راوية بربارة	73
دلالات الصور الوصفية في خطاب الرواية النسوية في الألفية الثالثة ...	د. أماني العاقل	92
العولمة وتحول ثيمة الخصوصية الثقافية للرواية النسوية الجزائية رواية "اكتشاف الشهوة" أنموذجًا	د. زهرا صادقي	110
الذات النسائية الجزائرية في مواجهة السلطة الأبوية: آسيا جبار أنموذجًا	كلثوم مزياني	131
المجتمع الهندي خلال ثورة 1857م كما يصوّره كتاب "دموع الأميرات"	د. هيفاء شاكري	144
الأنساق الثقافية في قصص جمال فايز	د. فاطمة قيدوش	153
الشخصية في الرواية النسائية اليمنية رواية "إنه جسدي" أنموذجًا	د. أميرة علي أحمد زيدان	170
واقع اللغة العربية في الكليات والجامعات بغرب البنغال	د. سعيد الرحمن	184
إبداعات أدبية		
الأقمار الشائكة	أحمد الحاج	198
الحب يتحدث بنفسه	د. محمد محبوب عالم	205
دموع الحياة	جميلة سيد علي	209
حوارات		
حوار مع الكاتبة الإماراتية أسماء الزرعوني	ريم الكمالي	213
حوار مع الأستاذ محمد بديع الرحمن	قمر الإسلام	217
أخبار علمية وأدبية وثقافية		
برامج الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية 2022م	إدارة التحرير	222

كلمة التحرير

بسم الله الرحمن الرحيم

أيها القراء الأعزاء!

مرحبًا بكم في العدد الحادي عشر من مجلتكم المحبوبة "الجيل الجديد". ستجدون في هذا العدد مواضيع شيقة ومفيدة ستنال إعجابكم. وقد شارك في العدد العديدُ من الكتاب والأدباء والباحثين.

يشارك الدكتور عيسى الحوقاني بدراسة تتناول الصورة المتخيّلة للرجل العماني كما تصورها المرأة العمانيّة في الفن الروائي، وقد اختار لهذه الدراسة روايةً نسويّةً من الروايات العمانية وهي رواية "الباغ" للكاتبة العمانية بشرى خلفان. وتكمن أهمية هذه الدراسة في قدرة كاتبة رواية "الباغ" على إظهار صورة الرجل العماني بتجلياتها المتنوعة. وتحاول مداخلة الدكتورة رحمة الله أوريسي الكشف عن صورة الجنون في الرواية الجزائرية النسائية المعاصرة بصفة عامة وفي رواية "المجانين لا يموتون" للكاتبة الشابة الجزائرية "آمنة حزمون" بصفة خاصة باعتباره علامة سيميائية في النص الروائي. وتتناول دراسة منى خلف العنزي النصوص الموازية في رواية "جاهلية" لليلى الجهني من خلال الوقوف عند الدلالة العامة لبنيتها السردية، ثم تفكيك هذه البنية في ضوء علاقاتها الزمنية والتاريخية بخارج النص/الواقعي، باعتباره الخلفية الحقيقية التي بُنيت عليها ذهنية المجتمع. وتتطرق الدكتورة راوية بربارة في مقالتها إلى انعكاس تجليات الحرب والحب، وتمرد المرأة على السلطات البطريركية الفاعلة عليها في المجتمع العربي، هذا المجتمع الذي له خاصيته الاجتماعية وعاداته وتقاليده المستمدة من تاريخه الطويل، ومن أحكام الديانات التي يؤمن بها أبناؤه.

وتبحث دراسة الدكتورة أماني العاقل في التوظيف الثقافي والجمالي للهوية وعلاقتها بظروف الحروب والثورات التي شهدتها المنطقة العربية، وقد اختار البحث روايتي "صيف مع العدو" لشهلا العجيلي و"الذئاب لا تنسى" للينا هويان الحسن، لتوضيح تأثر النوع الأدبي بالتحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تنعكس على

التقنيات السردية مثل تقنية الوصف التي تُعدّ من أهم التقنيات التي تميّز كتابة المرأة. كما تشارك في هذا العدد الباحثة زهرا صادقي بدراسة تسعى للبحث في العلاقة بين العولمة وتحول ثيمة الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق وذلك في ضوء نظرية العولمة التحولية. وتستعرض كلثوم مزياني في بحثها الذات النسائية الجزائرية في مواجهة السلطة الأبوية بالتركيز على كتابات آسيا جبار. وتسعى دراسة الدكتورة أميرة علي زيدان إلى تقصي أشكال الخطاب المغاير الذي قدمته النصوص الروائية النسائية اليمنية وذلك من خلال رواية "إنه جسدي"، وتحاول الدراسة استكشاف الذات الأنثوية والمسكوت عنه.

وتستعرض مقالة الدكتورة هيفاء شاكري بعض القصص الحقيقية الواردة في كتاب "دموع الأميرات" للسيد خواجة حسن نظامي، إضافة إلى دراسة الدكتورة فاطمة قيدوش التي تتحدث عن القصة القصيرة القطرية، ويأتي البحث للوقوف على الأنساق الثقافية التي أسهمت في تشكل القصة في دولة قطر وأعطتها صبغة جديدة. وتسلط مقالة الدكتور سعيد الرحمن الضوء على واقع اللغة العربية في أقسام اللغة العربية بالكليات والجامعات والمدارس الحكومية والأهلية التي يتم فيها تدريس مادة اللغة العربية في غرب البنغال. وبالإضافة إلى ذلك، يضمّ العدد القصصَ القصيرة، والحوارات.

ما زلت آمل من الباحثين والمهتمين بالدراسات العربية من داخل الهند وخارجها المشاركة الفعالة في أعداد المجلة القادمة ببحوث أدبية وثقافية قيمة، فالمجلة منكم ولكم وتنتظر باستمرار ملاحظاتكم القيمة واقتراحاتكم النافعة.

وأخيرًا، أشكر جميع المشاركين في هذا العدد، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى جميع المنتسبين إلى المجلة على ما يبذلونه من جهود في الارتقاء بمستوى المجلة.

آملا أن تستمتعوا بقراءة العدد وأن تستفيدوا من أبوابه الممتعة والمفيدة.

أ. د. رضوان الرحمن

رئيس التحرير

الصورة المتخيّلة للرجل في رواية "الباغ" لبشرى خلفان

د. عيسى بن سعيد بن عيسى الحوقاني*
Email: alhuqani@unizwa.edu.om

ملخص البحث:

نسعى في هذه الدراسة إلى تناول الصورة المتخيّلة للرجل العمانيّ كما تصورها المرأة العمانيّة في الفنّ الروائيّ. وقد اخترنا لهذه الدراسة روايةً نسويّةً من الروايات العمانيّة وهي رواية "الباغ" للكاتبة العمانيّة بشرى خلفان، ويعود سبب اختيار هذه الرواية دون غيرها من الروايات العمانيّة؛ إلى جرأة الكاتبة في رسم صورة الرجل العمانيّ من ناحية، وانتشار هذه الرواية وكثرة إقبال القرّاء عليها من ناحيةٍ أخرى.

وتكمن أهميّة هذه الدراسة في قدرة كاتبة رواية "الباغ" على إظهار صورة الرجل العمانيّ بتجلياتها المتنوّعة، إذ يظهر بالصورة النمطيّة تارةً، وبالصورة الإيجابيّة تارةً، وبالصورة السلبيّة تارةً أخرى، إضافة إلى ذلك فإنّ هذا الموضوع -حسب اطّلاعنا- لم يدرس على الرغم من أنّه جدير بالدراسة، وهذا يزيد الموضوع أهميّةً وطرافةً.

كلمات مفتاحية: بشرى خلفان، رواية الباغ، الرواية النسوية، صورة الرجل.

Abstract:

This article tries to discuss the imagined image of Omani men as depicted by Omani women in novels. An Omani novel by Bushra Khalfan, the Omani writer, has been selected for this research over the other Omani novels for many reasons; the writer's boldness in drawing the image of Omani men, and the spread of this novel as well as the large number of its readers.

The importance of this study is illustrated through the ability of the novel's writer in presenting various manifestations of the Omani men's images. It appears in a stereotyped image at times, and in a positive or a negative image at other times. However, the last image is used more than the other two images. Furthermore, according to our knowledge, this topic has not been studied even though it is worthy of study, which increases the importance of the topic.

* جامعة نزوى، سلطنة عمان.

مقدمة:

لا نقصد المعنى الفني للصورة في دراستنا بل نقصد الصورة السرديّة الروائيّة المتخيّلة للرجل في رواية "الباغ" لبشرى خلفان، الصورة التي تكشف عن الفضاء الأيديولوجي والفكري والثقافي؛ إذ إن الصور السرديّة "انعكاسٌ أو تماثلٌ مع الواقع الثقافي والاجتماعي المعيش أو المتخيّل"[1]، ويعبّر الكاتب من خلال صورة الشخصيّة عن واقعه ويتمثّله في عمله الروائي، فحسب (فانسون جوف ـ Vincent Jouve) "لا تكون الشخصيّة الروائيّة البتة نتاج إدراك، وإنّما تمثّل"[2].

والحديث عن صورةٍ متخيّلةٍ قد يثير جملةً من التساؤلات، إلا أنّ تلك التساؤلات تتلاشى حين ندرك أنّه لا وجود لصورةٍ تخييليّة صرفة "فكلّ معرفة هي معرفة عقليّة في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيّل إلا وسيلة لتفعيل تلك الماهيّة"[3]، ويبدو أنّ إنتاج الصورة لا يتحقق بدون إدراك الأصل، ولا شك في أنّه "إذا غاب الشيء المحسوس غابت صورته عن الحسّ المشترك، ولكنْ تبقى صورته في المخيّلة"[4]، وهذا لا يعني أنّ العمليّات العقليّة لا تنتج ما لا يوجد في الواقع ولا يتقبله المنطق والعقل؛ لأن الصورة التخييليّة لا تتعارض مع المعرفة العقليّة، وإنّما تنبني من خلال إدراك الصور الحسيّة.

إن دراسة الصورة المتخيّلة للرجل في رواية "الباغ" هي محاولة للكشف عن كيفيّة تصوير بشرى خلفان للرجل في روايتها، وهل استطاعت من خلال متخيّلها الروائي رسمَ واقع الرجل العماني؟ فلا شكّ في أنّ الرواية مكان الممكن، إذ تمنح الكاتبة مساحةً كبيرةً من الحريّة لإعمال متخيّلها، ففي الرواية "قد تجد المرأةُ الرجلَ معادلا

---

[1] الشهواني، هيا ناصر. **صورة الرجل في المتخيّل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)**، (بحث ماجستير). كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، 2013-2014م، ص:10.

[2] جوف، فانسون. **أثر الشخصيّة في الرواية**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط1. دمشق: دار التكوين، 2012م، ص:47.

[3] الشهواني، هيا ناصر. **صورة الرجل في المتخيّل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)**. ص:11.

[4] نصر، عاطف جودة. **الخيال مفهوماته ووظائفه**، ط1. القاهرة: الهيئة المصريّة للكتاب، 1984م، ص:11.

موضوعيًّا لذاتها، فتعتبره آخر وتصوّره بعيدًا عن ذاتها الساردة؛ لتعبّر عنه كآخر يحمل محمولات جنسيّة وثقافيّة وفكريّة مختلفة عنها"[5].

وليس المطلوب من الروائي نقل الواقع كما هو؛ لأنّ ذلك يتنافى مع الإبداع، ولكن عليه استقطاب المتلقي وإن لم يعترف بذلك المتخيّل لأنّ "المتخيّل السرديّ يتجاوز سلطة الاعتراف والفعل التاريخي إلى سلطة التساؤل والفعل الجمالي، ولا يعني ذلك أن يكتسب صفة العقلانيّة في طرح الموضوعات، وإنّما يستقطب القارئ إلى عالم البصيرة الحدسيّة أو الرؤية"[6].

وإن الصورة المتخيّلة للرجل في رواية "الباغ" رهينة لمخزون المحسوسات في ذهن الكاتبة بشرى خلفان. وقد استمدّت من ذلك المخزون عبارات روايتها وأفكارها، وأخرجت عالمها المتخيّل الذي بلا شك ليس توأمًا مطابقا للعالم الحقيقي؛ ولهذا تتعدّد تحليلات المتلقين لذلك العالم المتخيّل حسب تعدد آفاقهم واختلاف مشاربهم الدينية والفكرية والسياسية.

ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصل الصورة المتخيّلة للرجل في رواية "الباغ" عن الواقع العمانيّ المعاصر من ناحية، وعن التاريخ العمانيّ من ناحية أخرى، فلا يمكن أن يتحرّر أي متخيل كلّيا من الحمولات التاريخيّة؛ لأنّ "الصلة بين المتخيّل والتاريخ متينة جدًّا إذ لا انفكاك بينهما"[7].

ولسنا مع تقسيم الأدب عامةً والرواية خاصةً إلى رجاليّة ونسويّة، إذ لا وجود لاختلافات جوهريّة بين كتابة الرجل وكتابة المرأة تصل إلى درجة التمييز بين ما أنتجه كلّ جنس منهما، فموضوع الكتابة ينظر إليه من منظور الإبداع في الإنتاج الأدبي لا من منظور جنس المبدع لذلك الإنتاج.

---

[5] الشهواني، هيا ناصر. **صورة الرجل في المتخيّل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)**. ص:10.

[6] يمري، بنيلوبي. **العبقريّة وتاريخ الفكرة**، ترجمة: محمد عبدالوهاب. ط1. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1996م، ص:200.

[7] الشهواني، هيا ناصر. **صورة الرجل في المتخيّل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)**. ص:12.

وقبل الدخول في محاور هذه الدراسة تجدر الإشارة إلى أن رواية "الباغ" استمدّت عنوانها من اسم بيت كبير يحيط به بستان واسع دارت فيه بعض أحداث هذه الرواية، وأنّ لغة هذه الرواية جمعت بين اللغة العربيّة الفصحى في السرد، والعاميّة العمانية والبحرينيّة في الحوار، ولا بد من الإشارة كذلك إلى أنّنا لسنا بصدد تتبّع كافة تجليّات الصورة المتخيلة للرجل في هذه الرواية وإنما نكتفي بالوقوف على بعضها لأنّ المقام لا يتّسع للوقوف على جميعها.

تجليات الصورة النمطية للرجل في رواية "الباغ":

إن المتمعّن في تجليات الصورة النمطية للرجل في رواية "الباغ" يجد تنوّعًا كبيرًا في الشخصيّات التي ظهرت في صورة نمطيّة إذ استطاعت الكاتبة أن تُظهر جملة من الشخصيّات الرجاليّة في صورها النمطيّة المألوفة كشخصيّة الرجل الأب، والرجل الابن، والرجل الزوج، والرجل العبد، ومن هذه الشخصيّات ما اقتصرت صورتها على النمطيّة فقط كما هو شأن (الرجل العبد)، ومنها ما ظهرت بصور أخرى إضافة إلى النمطيّة كما هو الشأن في باقي الشخصيّات.

وتتجلّى صورة الأب في رواية "الباغ" لبشرى خلفان في ثلاث صور: نمطيّة، وإيجابيّة، وسلبيّة، ويمكننا أن نرصد الصور الثلاث في شخصيّة واحدة وهي شخصيّة (سيف بن راشد العايفي) والد راشد وريّا، إذ تتمثل نمطيّة الصورة في الأب الذي حرص على تربية أولاده تربيةً صالحة، فعلى الرغم من أنه يجمع بين مشيخة القبيلة والثراء فقد كان متديّنا ملتزمًا بتعاليم الإسلام، وقد تزوج بفتاة من بلدة أخرى لأجل الصلح بين قبيلته وقبيلتها، وعلى الرغم من أنها لم تكن تبادله الحب فقد أنجب منها ولده (راشدا) وابنته (ريّا)، وماتت زوجته بحمّى النفاس وظل محبًا لها بعد موتها ولم يتزوّج بعدها، وتأثّرت نفسيته واهتمَّ بالعبادة والتقرّب إلى الله حتى نظر إليه الناس على أنه رجلٌ ضعيفٌ لا يصلح لقيادة القبيلة والقيام بمسؤوليّة المشيخة، فأجبره أخوه على التنازل عن المشيخة له، تقول بشرى خلفان على لسان الأب راويًا حواره مع أخيه: "نصحته، لكنّه ما سمع مني، قلت له: نحن طلاب علم ودين ما طلاب دنيا ومال، قال لي: أنت اجلس في المسجد واعطني المشيخة، قال لي أنت ضعف ما تقدر عليها،

قلت له: خذها، ما لي رغبة في الأمر والنهي ورقاب الخلق"[8]، ولا شك في أن الصورة التي ظهر بها الأب في هذا المقام صورة نمطيّة مألوفة في مجتمعنا.

وتتجلّى الصورة النمطيّة للابن في رواية "الباغ" في شخصيتي (صالح) و(ناصر) ابني (العود) الرجل التاجر الذي آوى (راشدًا) وأخته في بيته، إذ يمثلان شخصية الابن الذي يجلّ الأب ويوقّره حتى أنهما ضحكا مع أبيهما عندما ضحك كما تقول الكاتبة: "ضحك العود من كلامه نفسه فضحك ولداه معه"[9]. ولا شكّ في أن هذه الصورة نمطيّة للابن الذي يوقر أباه حتى أنه يضحك عندما يضحك أبوه تقديرًا له.

ونجد الصورة النمطيّة للرجل الزوج في رواية "الباغ" ماثلةً في شخصيّة (العود)[10] التاجر الذي آوى (راشدا) وأخته في منزله، وكانت "العودة هي زوجته الأولى، وبنت عمه التي هبط معها من قريات[11] إلى مسقط، وهي أم ناصر وصالح"[12] تظهر الصورة النمطية للزوج في رغبته الجامحة في الإنجاب إلا أن ابنة عمه "العودة لم تنجب بعد صالح وناصر لا ولدا ولا بنتا"[13]، ولهذا "تزوّج كثيرًا بعدها، زيجات فرضتها الظروف والحاجة والرغبة في الأولاد"[14]، ولكن ظل يقدر زوجته الأولى على الرغم من أنه تزوّج أخريات "إنّها الآمر الناهي في البيت، وأن لا سلطان إلا لها وما تقوله يجري أمرًا على الجميع حتى رجال البيت ما عداه"[15]. وهذه الصورة نمطيّة في العرف الاجتماعي العماني، فعادة تبقى المودة والرحمة ولا يترك الزوج زوجته الأولى خاصة إذا كانت من أقاربه، بل يتزوّج إن دعت الحاجة إلى ذلك دون أن يتركها أو يقلل من شأنها؛ لأنها أمّ أولاده من ناحية، وابنة عمه من ناحية أخرى.

---

[8] خلفان، بشرى. **الباغ**، ط5. كندا: مسعى للنشر والتوزيع، 2020م، ص:77.

[9] المصدر نفسه، ص:27.

[10] (العود) تعني كبير السن ويستعمل في اللهجة الخليجية عامة.

[11] قريات: هي ولاية من ولايات سلطنة عمان.

[12] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:42.

[13] المصدر نفسه، ص:42.

[14] المصدر نفسه، ص:42.

[15] المصدر نفسه، ص:42.

ولا تخلو رواية "الباغ" من إشارات إلى العبيد رجالاً ونساءً بحكم الحقبة الزمنية التي وقعت فيها أحداث الرواية وهي منتصف القرن العشرين، فقد اقتصر ظهور الرجل العبد في الرواية على الصورة النمطيّة المألوفة، ونجد هذه الصورة النمطيّة ماثلة في شخصيّة (سبيت) العبد الذي يعمل في مجلس شيخ العوايف، ف (سبيت) عبد يعمل في خدمة ضيوف الشيخ، يحضّر الطعام، ويصب القهوة للرجال، وهذا ما يبدو في قول الكاتبة: "ذهب إلى سبلة أخيه فدخلها ضحى، والناس متحلقة حول صحن الرطب ودلة القهوة بيد سبيت يدير الفناجين بينهم"[16].

وتستمر الصورة النمطيّة لشخصية (سبيت) الرجل العبد الذي يخضع لسيده ويقبّل يده ويناديه بلفظ مألوف يدل على الخنوع التام، فعندما دخل (راشد بن سيف) السبلة[17] "وقف برهة عند باب السبلة ولم يسلّم، وقف يتأمل انشغالهم بما في أيديهم، لكن سبيت انتبه له، فصرخ: حبابي. وهرع إليه وانكب على يديه يقبلهما"[18]. وهذه الصورة تبدو نمطيّةً ألفها المجتمع العمانيّ في تلك الحقبة، فقد كان العبيد يخاطبون رجال القبائل بلفظة (حبابي) أيْ سيدي ونساء القبائل بلفظة (بيبي) أي (سيدتي) مع تقبيل اليد.

كما نجد الصورة النمطيّة للرجل العبد ماثلة في شخصية (ربيع) خادم منزل التاجر (العود) فهو شاب شديد السمرة يحضّر الطعام، ويصب القهوة كما تقول الكاتبة في سردها: "جلس الجميع ووضع شاب شديد السمرة يُسمونه ربيع أمامهم صحن تمر... صبّ لهم ربيع القهوة في فناجين بيضاء"[19].

وتتجلّى الصورة النمطيّة للرجل العبد (ربيع) في أنه كبقية العبيد شديد السمرة أحمر اللثة، شديد بياض الأسنان، بل إن ضحكته مثيرة للضحك، وهذا ما يبدو في قول الكاتبة: "ندت عن ربيع ضحكة طويلة تتخللها شهقات تكشفت فيها لثته

[16] المصدر نفسه، ص:92.

[17] السبلة: هي مجلس استقبال الرجال.

[18] خلفان، بشرى. **الباغ**، ص:92.

[19] المصدر نفسه، ص:26.

الحمراء وأسنانه اللامعة البياض، لم يضحك راشد لما قاله العود لكن ضحكة ربيع أضحكته"[20].

هكذا تجلّت الصورة النمطيّة للرجل في رواية "الباغ" من خلال أربع شخصيات هي: الأب، والابن والزوج والعبد، فظهر الرجل الأب في صورة الأب الحريص على تربية أبنائه تربية صالحة، وظهر الرجل الابن في صورة الابن البار بأبيه، وظهر الرجل الزوج، في صورة الزوج المقدر للعشرة الزوجيّة، وظهر الرجل العبد في صورة الأسمر المطيع لسيّده.

تجليات الصورة الإيجابيّة للرجل في رواية "الباغ":

إن المتمعّن في تجليّات الصورة الإيجابيّة للرجل في رواية "الباغ" يجد تنوّعًا كبيرًا في الشخصيّات التي ظهرت في صورة إيجابيّة إذ استطاعت الكاتبة أنْ تُظهر جملةً من الشخصيّات الرجاليّة في صورة إيجابيّة، وقد تظهر الشخصيّة ذاتها في صور مختلفة بين النمطية والإيجابيّة والسلبيّة كما هو الشأن في شخصيّة الأب، وقد تقتصر الشخصيّة على الصورة الإيجابية فقط كما هو الشأن في صورة (الرجل الخال)، وصورة (الرجل الصديق).

وتظهر الصورة الإيجابيّة للرجل الأب في شخصيّة (سيف بن راشد العايفي) والد (راشد) و(ريّا) إذ إن زوجته "لم تلبث بعد ولادة ريا إلا شهرًا في الفراش ثم رحلت في حمّى النفاس... لكن سيف بن راشد لم يرد الزواج بعد الساعديّة، كان قلبه بين كفي ريّا الصغيرين، فلم يشأ أن يكدّر خاطرها ظل زوجة أب. صار أمّها وأباها ومعلّمها"[21]، وهنا تتمثّل صورة التضحية في شخصية الأب.

وتتمثل الصورة الإيجابية في هذه الشخصيّة كذلك في الأب الذي اهتم بتعليم ابنته يتيمة الأم في زمن قلّ أن تتعلم فيه البنات، فقد علّمها العلوم المتاحة في ذلك الزمن، تقول الكاتبة على لسان (ريّا): "أبوي علّمني"[22].

---

[20] المصدر نفسه، ص:27.

[21] المصدر نفسه، ص:81.

[22] المصدر نفسه، ص:11.

وتتجلّى الصورة الإيجابيّة للأب كذلك في رفضه زواج ابنته من ابن أخيه الظالم وهنا ظهرت صورة الأب قويّ الشخصية الذي لم يتزعزع عن قراره على الرغم من إلحاح أخيه عليه، "الآن يطلب أن أزوّجه ريّا؟ ويقول أنا أخوك وهذا ولدي ولدك، وولده مثله لا خوفة من الله ولا خشية، وأنا حلفتُ بالله رب العرش العظيم، ريّا ما تكون تحت ظالم ولد ظالم"[23].

وتتمثل الصورة الإيجابيّة للأب أيضًا في ترك حرية اختيار الزوج لابنته على الرغم من كثرة الخاطبين لها من ذوي المكانة والجاه، "خطبوها وهي لم تتجاوز الحادية عشرة، شيوخ القبائل تسامعوا بعلمها وجمالها فجاؤوها من كل مكان خاطبين. قال أبوها أمرها بيدها وهي لم تقل نعم"[24]. فقد ظهرت شخصيّة الأب هنا ديمقراطيّة لا تستبدّ بالقرار داخل الأسرة.

وتتجلى الصورة الإيجابية للرجل الابن في رواية "الباغ" في شخصيّة (راشد) الذي التزم بما تعهد به أبوه وبرّ بقسمه، فلم يقبل بتزويج أخته (ريّا) من الشخص الذي رفضه أبوه في حياته يقول (راشد) موجهًا الكلام لعمّه: "ريا أختي وأنا وليّها ما دامني حيّ وأنا حيّ ... كلكم تعرفوا أن أبوي محرم ريّا على الظلام"[25]. فقد التزم (راشد) بالوفاء بعهد أبيه على الرغم من أنّه لم يعلّمه كما علّم أخته، وهنا يظهر (راشد) في صورة الابن الوفي الملتزم بوصيّة أبيه.

وإذا كانت صورة الأخ في الرواية النسوية حسب (سوسن ناجي) تبدو هامشية ضعيفة التأثير على شخصية البطلة الأخت[26]. فإن صورة الأخ في رواية "الباغ" لبشرى خلفان خالفت هذا التصوّر إذ بدت شخصية رئيسة تمثلت في شخصيّة (راشد) الأخ الأكبر لـ (ريّا)، وتجلّت صورة الأخ في هذه الرواية في صورتين: إيجابيّة، وسلبيّة، وتتمثل

[23] المصدر نفسه، ص:78.

[24] المصدر نفسه، ص:82.

[25] المصدر نفسه، ص:85.

[26] ناجي، سوسن. **صورة الرجل في القصص النسائي،** ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006م، ص:269.

الصورة الإيجابيّة في شخصيّة (راشد) الذي لم يتخلَّ عن أخته في وسط الوادي إذ كان مستعدًا أن يموت معها ولا يتركها وسط السيل الجارف "قال لها والوادي سيل جارف: نخوض، يا نوصل[27] رباعة يا يشلنا الوادي رباعة"[28]. وهنا تظهر تضحية (راشد) من أجل أخته.

ونجد الصورة الإيجابيّة للأخ ماثلة في شخصية (راشد) إذ حافظ على أخته على الرغم من ضغط عمّه عليه بالإغراء تارةً والتهديد تارةً أخرى؛ إذ أغراه بالزواج من ابنته (صفيّة) مقابل الموافقة على زواج أخته (ريا) من ابن عمّها (حميد)، وعندما رفض هدده بانتزاع نخيله منه ومع هذا لم يفرّط في أخته "راجعه عمّه في زواج حميد من ريّا، ووعده بتزويجه من ابنته صفيّة في المقابل، ثم هدّده بانتزاع نخيل أبيه من يديه غصبًا فلم يأبه"[29]، وهنا يظهر (راشد) سندًا لأخته ومدافعا عن حريّتها.

ونجد الصورة الإيجابيّة للأخ ماثلة في شخصية (راشد) عندما خطب (علي) منه أخته (ريا) إذ "طلب مهلة في الردّ حتى يسألها"[30]، وتستمر شخصيّة الأخ في إيجابيّتها حينما عرض على أخته خطبة صديقه (علي) إذ قال لها: "أنت حرة بنت حرة، وأبوي قال أنش[31] محرمة بس على الظلام، وعلي رجل متعلم وطيب ويخاف الله، ويشتغل كاتب في برزة[32] السيّد..."[33]، ويبدو جليًّا أنّ الأخ أعطى أخته حرية الاختيار، وبصّرها بالصفات الإيجابية للشخص المتقدم لخطبتها، وهكذا تتجلّى الصورة

---

[27] (يا) الواردة في السياق تعني باللهجة العمانيّة (إمّا)، و(رباعة) تعني مع بعض، والجملة تعني (إما أن نصل معا أو يأخذنا الوادي معا).

[28] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:9.

[29] المصدر نفسه، ص:78.

[30] المصدر نفسه، ص:71.

[31] إنش: لهجة عمانية وتعني (أنك) وهي لهجة عربية معروفة بقلب الكاف شينًا في خطاب المؤنث وتسمى الكشكشة.

[32] البرزة: مجلس الولاة والحكام يلتقون فيه بالرعية وينظرون في شؤون الناس.

[33] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:72.

الإيجابية للأخ في التضحية، والسند لأخته، والدفاع عن حقوقها، ومنحها حرية اختيار الزوج.

وأمّا صورة الرجل الخال في رواية "الباغ" فتبدو نقيضة لشخصية الرجل العم، فإذا كانت صورة الرجل العم في الرواية صورة سلبيّة فإن صورة الرجل الخال بدت إيجابيّة على الرغم من تعدد شخصيّات الرجل الخال في الرواية، فأول الصور الإيجابية للرجل الخال تطالعنا في الرواية صورة (سليمان) و(خليفة) و(سعود) أولاد علي بن غصن الساعدي، أخوال (راشد) و(ريّا)، إذ شمّروا عن ساعد الجد لإنقاذ (راشد) ابن أختهم من الحبس الذي وضعه فيه عمّه، فـ "بعد أيام وصل خبر حبسه لأخواله العائدين فجرًا من غارة على أولا حمد، فما لمست أقدامهم الأرض، أطلقوا شرارة الغضب فطارت بهم الخيول"[34] وتوجه الأخوال الثلاثة ومن معهم من أولادهم ورجال قبيلتهم إلى الوالي لإخراج ابن اختهم وقالوا للوالي "ولدنا عندكم ونبغاه عندنا"[35] وصل الأمر إلى تهديد الوالي، "تفاقنا[36] على ظهورنا وخناجرنا في محازمنا ورجالنا محاوطين المكان، فخلوا ولدنا بالحسنى ولا نزعناه من تحت يدينكم بالقوة"[37]، وهكذا أنقذ الأخوال الثلاثة ابن أختهم من الحبس الذي أدخله فيه عمّه وكانوا في مواجهة مباشرة مع الوالي حتى "أطلق العسكر راشدا فانطلقوا به"[38].

وكما خاطر الأخوال الثلاثة بحياتهم لإنقاذ (راشد) ابن أختهم كذلك فعلوا لإنقاذ (ريا) ابنة أختهم من قبضة عمها الذي كان على وشك عقد قرانها على ولده (حميد) فعندما خرج (راشد) من الحبس توجه لإنقاذ أخته "دخل سبلة عمه مع أخواله فوجد

[34] المصدر نفسه، ص:82.

[35] المصدر نفسه، ص:83.

[36] التفاق جمع مفرده التفق، ويقصد بها البندقيّة، وهي تسمية شائعة في عمان وفي أغلب دول الخليج العربي.

[37] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:83.

[38] المصدر نفسه، ص:83.

الرجال شهودًا على العقد زواج ابن عمه على أخته وابن العم يكاد يقول: نعم قد قبلت"[39]. هكذا بدت شخصية الأخوال الثلاثة في صورة السند والعون لذريّة أختهم المتوفاة، فقد كانوا في مواجهة قتاليّة لإنقاذهما من شرّ عمهما.

ونجد الصورة الإيجابية للرجل الخال في شخصيّة (راشد) في تعامله مع (زاهر) ابن أخته (ريا) فقد أحبّه كأنّه ولده بل وترك له صرة من القروش قبل أنْ يغادر "مدّ يده وراء ظهره ليقبض على صرة بيضاء ثم سلمها إياها"[40]. قال لأخته: "هذه حال[41] زاهر"[42] وعندما رفضت (ريا) أكد لها قائلا: "هذي القروش حال زاهر"[43]. هكذا تظهر صورة الرجل الخال في رواية "الباغ" صورة إيجابيّة على الدوام، على خلاف صورة الرجل العم التي ظهرت سلبيّة في الرواية على الدوام.

ونجد الصورة الإيجابيّة للرجل الزوج ماثلة في شخصيّة (سيف بن راشد) فعندما ماتت زوجته بحمى النفاس عاش على ذكراها ولم يتزوّج بعدها على الرغم من أنّه ما يزال شابًا "قالوا له: تزوّج حرمة تنسّيك وترعى بيتك وأولادك، قالوا له: كل الحريم واحد. لا ما كلهن واحد، قال لهم، وما تخيّل امرأة في بيته غيرها"[44].

ونجد الصورة الإيجابيّة للرجل الزوج ماثلة كذلك في شخصيّة (علي بن زاهر الجويري) زوج (ريّا) فعندما غضب منها لم يستطع هجر فراشها ليلة واحدة، "أراد أنْ ينام في السبلة[45] تلك الليلة، لكنّه لم يستطع، أيهجر فراشه وريا فيه؟ مهما بلغ به الغضب لن يقدر على هجرها أبدًا، يعرف ذلك فيقوم إلى فراشه"[46].

---

[39] المصدر نفسه، ص:85.

[40] المصدر نفسه، ص:109.

[41] كلمة (حال) مثابة لام الملكية في اللهجة العمانيّة، (حال زاهر) أي (لزاهر) أو (ملك زاهر).

[42] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:109.

[43] المصدر نفسه، ص:109.

[44] المصدر نفسه، ص:91.

[45] السبلة: في اللهجة العمانيّة هي مجلس استقبال الضيوف من الرجال.

[46] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:140.

هكذا ظهرت صورة الرجل الزوج وفيًّا لذكرى زوجته المتوفاة في شخصيّة (سيف بن راشد)، وظهرت في صورة الزوج المشفق على مشاعر زوجته في شخصيّة (علي بن زاهر الجويري).

وظهرت صورة الرجل الصديق إيجابيّة في رواية "الباغ"س، ولم تظهر بأيّ صورة أخرى غيرها، ويمكننا أن نلمس تلك الإيجابيّة في شخصية (علي بن زاهر الجويري) صديق (راشد) وتبدو الصداقة بينهما قائمةً على المحبة والصدق والوفاء، ولا شك في أنّ "الحب حين يكون تعاطيًا إنسانيًّا يصبح فاعليّة اجتماعيّة أيضًا"[47].

وتجلّت الصورة الإيجابيّة للرجل الصديق في شخصيّة (علي بن زاهر الجويري) حين اقترح على صديقه أن يتعلم وشجّعه على التعليم إذ قال له: "بعدك تقدر تتعلم"[48] بل وتكفّل بتعليمه فقد "كان علي عند وعده وعلّم راشدًا الكثير، ليس فقط القراءة والكتابة، بل علّمه الحساب وشيئًا من الشعر"[49].

كما نجد إيجابيّة الرجل الصديق في شخصية (علي بن زاهر الجويري) عندما كان متجهًا إلى بيت راشد رأى (ريا) أخت صديقه "لمحها فغض بصره وتوارى تحت ظل أحد الأكواخ حتى غابت داخل البيت"[50]، وهكذا بدت شخصية الرجل الصديق في الرواية صادقًا مخلصًا لصديقه.

تجليات الصورة السلبية للرجل في رواية "الباغ":

إنّ المتمعّن في تجليّات الصورة السلبيّة للرجل في رواية "الباغ" يجد تنوّعًا كبيرًا في الشخصيات التي ظهرت في صورة سلبيّة إذ استطاعت الكاتبة أنْ تُظهر جملةً من الشخصيّات الرجاليّة في صورة سلبيّة، كشخصية (الرجل الأب)، و(الرجل الابن)

[47] مينة، حنا. **حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة والرواية**، ط1. لبنان: دار الفكر الجديد، 1992م، ص:132.

[48] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:69.

[49] المصدر نفسه، ص:69.

[50] المصدر نفسه، ص:70.

و(الرجل الأخ) و(الرجل الزوج) وقد ظهرت هذه الشخصيات في صور مختلفة إلا أنّ شخصية (الرجل العم) في الرواية اقتصرت على الصورة السلبيّة.

وإذا كانت صورة الأب (سيف بن راشد) عند ابنته (ريا) إيجابيّة فإن شخصيّة هذا الأب ذاته تبدو سلبيّةً في نظر ولده (راشد) فقد علّم أخته القرآن والقصص والأدعية بينما لم يعلمه غير الكدّ في النخيل، تقول الكاتبة على لسان (راشد) مخاطبًا أخته (ريا): "أنتِ علمش القرآن، وقصص الأولين، والأدعية، وأنا ما علّمني شيء غير الكدّ في النخيل"[51]. وهكذا تبدو صورة الأب سلبيّة في نظر ولده؛ إذ حرمه من التعليم من أجل العمل في النخيل، وهذه الصورة يدركها أهل قرية (السراير) جميعًا إذ تقول الكاتبة على لسانهم: "قالوا في القرية إنّ أباها قد نذرها للعلم ونذر راشدًا للنخل"[52].

هكذا انصاع (راشد) لأوامر أبيه الذي نذره للنخل وحرمه من التعليم، وهنا تبدو علاقة راشد بأبيه علاقة هرميّة تقليديّة أساسها التسليم بالأوامر دون نقاش مع أن الأب ظاهريًّا لم يمارس مع الابن العنف والقمع ولكنه استغلّ ما تستوجبه العلاقة الهرميّة التي جرت عليها الأعراف إذ إن "طاعة الأبناء للآباء طاعة شبه مطلقة في علاقة سلطويّة، حيث يتم التواصل بين الأبناء وبين من هم أكبر منهم سنا عموديًّا وليس أفقيًّا"[53].

وعلى الرغم من سلبيّة صورة الأب في نظر ولده (راشد) فإن صورته ظلّت إيجابيّة في نظر ابنته (ريّا) لهذا تجد له عذرًا في عدم تعليم (راشد) إذ تقول: "كلّ واحدٍ وقدراته"[54]، إلا أنّ دفاعها عن أبيها لم يجد قبولا عند (راشد) إذ "حدجها بنظرةٍ فيها غضب"[55].

---

[51] المصدر نفسه، ص:12.

[52] المصدر نفسه، ص:80.

[53] الشريم، عدنان علي. **الأب في الرواية العربية المعاصرة**، ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث، 2008م، ص:23.

[54] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:12.

[55] المصدر نفسه، ص: 12.

ونجد الصورة السلبية للأب في شخصية أخي راشد بن سيف الذي عرض ابنته (صفية) لابن أخيه (راشد) زوجةً مقابل موافقته على زواج أخته (ريا) من ابنه (حميد) "ووعده بتزويجه من ابنته صفيّة في المقابل"[56] هكذا عرض هذا الأب ابنته (صفية) للمقايضة في سبيل زواج ابنه (حميد) من (ريّا) وكل ذلك طمعًا في ثروتها، ولا شك في أن الكاتبة استطاعت من خلال شخصية هذا الأب وما فعله مع ابنته (صفيّة) "رسم شخصيّة ذكوريّة سلبية على العموم، تتجسّد فيها ثقافة العنف تجاه الأضعف ولا أضعف من الأنثى في بناء الأسرة التي يتحكّم فيها -عادة- الذكر المهيمن"[57].

وكما ظهر الأب في صورة سلبيّة فكذلك ظهر الابن في صورة سلبيّة؛ إذ نجدها ماثلةً في شخصيّة (حميد) ابن عمّ (راشد) و(ريّا)؛ إذ يبدو في الرواية سائرًا على نهج أبيه ولا يخالفه في شيءٍ حتى فيما يتعلّق بزواجه، تقول الكاتبة على لسان (سيف بن راشد): "الآن يطلب أزوجه ريّا؟ يقول أنا أخوك وهذا ولدي ولدك، وولده مثله لا خوفة من الله ولا خشية"[58]، وتتجلّى الصورة سلبيّة لـ(حميد) في كونه يعلم ظلم أبيه ومع هذا يسير على خطاه.

وأما الصورة السلبية للأخ فتتمثّل في شخصية (أخ سيف بن راشد)، ذلك الأخ الذي استغلّ حزن أخيه على موت زوجته ليسيطر على مشيخة القبيلة، فبعد عودة (سيف بن راشد) إلى المجلس "قاموا كلهم ليسلموا عليه، وكان أخوه آخرهم في السلام"[59]. وهكذا عاد (سيف بن راشد) إلى مجلس القبيلة بعد انقطاعٍ عنه بسبب حزنه على موت زوجته "لكن أخاه كان قد احتل مكانه دون أن يُسمَّى بدلا عنه في المشيخة"[60] صارح الأخ القاسي أخاه "عندما اختليا قال له: أنت ما تصلح للمشيخة، قلبك

---

[56] المصدر نفسه، ص:78.

[57] المناصرة، حسين. **مقاربات في السرد**، ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2021م، ص:67.

[58] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:78.

[59] المصدر نفسه، ص:92.

[60] المصدر نفسه، ص:92.

ضعيف، والبلاد تحتاج من ترد له الشور... كيف تخافنا القبايل وأنت هزتك حرمة وغيبتك شهور؟"[61].

أما شخصيّة الرجل العم في رواية "الباغ" فقد تجلّت في صورة واحدة فقط ألا وهي الصورة السلبيّة، وتتمثل في شخصيّة عمّ (راشد) و(ريّا)، ذلك الرجل الطامع في ثروة أبناء أخيه الأيتام، إذ مارس كلّ الحيل للسيطرة على تلك الثروة، وحرص على تزويج ابنة أخيه (ريا) من ولده (حميد) وتزويج ابنته (صفية) من ابن أخيه (راشد) في سبيل الحصول على ثروة اليتيمين، وهذا ما يظهر في قول الكاتبة في حديثها عن (راشد): "راجعه عمّه في زواج حميد من ريّا، ووعده بتزويجه من ابنته صفيّة في المقابل، ثم هدّده بانتزاع نخيل أبيه من يديه غصبًا"[62].

لم يكن العم ليترك أبناء أخيه فقد ختم الطمع على قلبه وتجرّد من الرحمة بهذين اليتيمين، ظن (راشد) أن موضوع الزواج قد انتهى بالإصرار على الرفض "لم يكن يعرف أن لعمه ألف حيلة وحيلة، وأنه منذ أن اختار الدنيا والمشيخة اختار مركبًا صعبًا"[63]. بدأ العم خطة الانتقام من ابن أخيه "داهنه عندما رأى عناده وأدناه منه في المجلس، ثم أعطاه الرسالة إلى الوالي وقال له: ما أستأمن عليها أحد غيرك، خذها، وسلّمها الوالي يدا بيد"[64]، وهكذا "سلم راشد الوالي الرسالة فوجد نفسه محبوسًا في زنزانة الحصن"[65]، ولقد استغل العم جهل ابن أخيه بالكتابة والقراءة وحمّله رسالةً تُلحق به تهمةً شنيعةً، وأمر له فيها بالحبس.

لقد لفّق العم لابن أخيه تهمةً في غاية الخطورة من الناحية الدينية والاجتماعية، "قال له الوالي: عمك أمر لك بحبس لأنّك قحمت بيته، أنت ولد سيف بن راشد العايفي، ولد الشيخ سيف بن راشد! كيف تقحم بيت عمك على خادمة؟ صدق إنه يطلع من

---

[61] المصدر نفسه، ص:92-93.

[62] المصدر نفسه، ص:78.

[63] المصدر نفسه، ص:78.

[64] المصدر نفسه، ص:78.

[65] المصدر نفسه، ص:78.

ظهر العالم فاسد"[66]. وصدم (راشد) من هذه التهمة الشنيعة "تمنى لو لأنّه اتّهمه بالسرقة أو القتل، تمنى لو أنه أقام عليه الحد ولو زورًا، لكنه اتّهمه بالدناءة، وكشف عورات البيوت"[67].

إن المكيدة التي رسمها العم للتخلّص من ابن أخيه ليست هينة، ولا تُنسى بالتقادم في المجتمع "يقتحم بيت عمه ويتسلل بغية الخادمة! كان يقصدها، كان يعرف أن الناس ستذكر ذلك دائمًا، وأراد أن يجرّده من شرفه، ويسقط وجهه بين الناس"[68]. هكذا ظهرت صورة العمّ سلبيّةً تتصف بالطمع والخبث والظلم، وليست للرجل العمّ صورة غير الصورة السلبية في رواية "الباغ".

وتنفتح شخصيّة الرجل الزوج على صور كثيرة في الرواية النسويّة "ولربما كان الجانب السلبي أكثر طغيانًا وبروزًا من الجانب الإيجابيّ لصورة الزوج في عديد الإنتاجات الإبداعية النسائية على وجه الخصوص ولعل هذا الأمر عائد بالأساس إلى تركيبة المجتمعات العربية بصفة عامة، فهي مجتمعات ذكورية تنتصر للرجل وتسيطر عليها فكرة الفحولة وهيمنة الذكورة وأحقية هذا الفحل بالقوامة"[69]، إلا أن ما نراه في رواية "الباغ" يخالف ذلك إذ ظهر الرجل الزوج في ثلاث صور مختلفة: نمطيّة وإيجابيّة وسلبيّة، ولم تكن الصورة السلبيّة هي السائدة بل سادت الصورة الإيجابيّة أكثر من الصورتين النمطيّة والسلبيّة كما مرّ بنا سابقًا.

والصورة السلبيّة للرجل الزوج نادرة في رواية "الباغ" إذ نجدها ماثلةً في شخصيّة (إسماعيل بن عيسى) التاجر العماني الثري الذي تزوّج بابنة شريكه التاجر البحرينيّ التي تصغره بعشر سنوات أو أكثر، فأخذها من البحرين إلى مسقط وغيّر اسمها من (نرجس) إلى (سكينة) وكتب باسمها البستان الذي به بيت "الباغ" الذي

---

[66] المصدر نفسه، ص:78.

[67] المصدر نفسه، ص:79.

[68] المصدر نفسه، ص:79.

[69] بولوسة، جهاد، وسهيلة حمدي. **صورة الرجل في رواية لن يمس قلبي بشر لسهيلة قواسمة**، (مذكرة الماجستير)، جامعة الشهيد حمه لخضر، الجزائر، 2017-2018م، ص:47-48.

أسكنها فيه، كما تقول: "سكنّا فهالبستان[70] وكتبه باسمي وسماني في عقد الزواج (سكينة) ونسيت نرجس، بعدين ناداني الخدم البيبي[71] ونسيت سكينة"[72]. وربما يكون تغيير الزوج لاسم زوجته عادةً عند بعض العمانيّين إلا أنها ليست حميدة إذا لم يكن في الاسم الأصليّ ما يعيب أو ما يشعر بالازدراء، ويلجأ بعض الأزواج إلى المنجمين الذين يعتمدون (حساب الجمّل) لحروف اسم الزوجة لمعرفة درجة موافقتها لاسم زوجها من عدمه فإن لم تكن موائمة على وفق حساباتهم يلجؤون إلى تغيير اسم الزوجة، وهذه اللفتة السريعة إلى هذه العادة في إطار سير أحداث القصة تعدّ براعةً من الكاتبة بشرى خلفان في نقد مبطن لهذه العادة.

وسلبيّة الرجل الزوج في شخصيّة (إسماعيل بن عيسى) تكون أكثر وضوحًا في شدة غيرته التي جعلته يحرم زوجته من الخروج "كان رجال طيّب لكنّه كان واجد[73] يغار، وحرّم علي الخروج إلا للمأتم أو لمستشفى السعادة، أو للحاجة الشديدة"[74].

وتظهر سلبية الزوج (إسماعيل بن عيسى) في إخفاء زواجه السابق على زوجته الثانية، وهذا يبدو في قولها: "لما توفي عرفت أن له مرة ثانية تسكن بلاد بعيدة اسمها (بركا) ما خبرني عنها ولا أن له أولاد من مرة غيري، ولما مات إسماعيل جوني أولاده البستان يطالبون بمال أبوهم"[75].

هكذا أظهرت بشرى خلفان شخصية الرجل الزوج في ثلاث صور مختلفة من خلال أربع شخصيّات، فظهرت الصورة النمطية للرجل الزوج من خلال شخصيّة (العود) وظهرت الشخصية الإيجابيّة من خلال شخصيتي (سيف بن راشد) و(علي بن زاهر) وظهرت الشخصيّة السلبيّة من خلال شخصيّة (إسماعيل بن عيسى) الذي جمع مع

---

[70] (سكنّا فهالبستان) لهجة بحرينية أي سكنا في هذا البستان.

[71] البيبي، تعني السيدة.

[72] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:121.

[73] واجد: تعني كثيرا باللهجة العمانية والخليجية عامة.

[74] خلفان، بشرى. **الباغ**. ص:122.

[75] المصدر نفسه، ص:123.

الشخصيّة السلبية شيئًا من الإيجابيّة بكتابة البستان وبيت الباغ باسم زوجته الثانية التي أخفى عنها زواجه الأول.

خاتمة البحث:

ومن خلال تتبّعنا لتجليات صورة الرجل في رواية "الباغ" لبشرى خلفان يظهر لنا أنّ الكاتبة لم تضع الرجل في صورة واحدة، بل حاكت الواقع المعيش فجعلته في ثلاث صور مختلفة هي: الصورة النمطيّة، والصورة الإيجابيّة، والصورة السلبيّة، إلا أنّ تفاوتًا واضحًا في إظهار صورة الرجل في كل شخصيّة من شخصيّات الرواية، فمنها ما ظهر في صورٍ ثلاث: نمطيّة، وإيجابيّة، وسلبيّة، ومنها ما اقتصر ظهوره على صورتين، ومنها ما انحصر في صورة واحدة من بداية الرواية إلى نهايتها.

وهناك شخصيّات في الرواية تجلّت في الصور الثلاث: النمطيّة، والإيجابيّة، والسلبيّة وهي شخصية الرجل الأب، والرجل الابن، والرجل الزوج، بينما تجلّت شخصيّة الرجل الأخ في صورتين: إيجابيّة وسلبيّة، وهناك شخصيّات اقتصر ظهورها على صورة واحدة فقط، فقد اقتصر ظهور شخصيتي الرجل الخال والرجل الصديق على الصورة الإيجابيّة، واقتصر ظهور شخصيّة الرجل العم على الصورة السلبيّة، بينما اقتصر ظهور شخصيّة الرجل العبد على الصورة النمطيّة.

وإن اقتصار ظهور الرجل العم على الصورة السلبيّة واقتصار ظهور الرجل الخال على الصورة الإيجابية في رواية "الباغ" يحمل الكثير من الحمولات المختزنة في تكوين الكاتبة من الناحية الاجتماعيّة، إذ إن المتابع لأحوال المجتمع يشاهد بوضوح أنّ الخال ـ في الغالب ـ أكثر قربًا إلى أبناء أخته من عمهم، وهذه الحمولات المختزنة في العقل الباطن ظهرت في أحداث الرواية ورسم ملامح شخصيّاتها.

واستطاعت بشرى خلفان توظيف تقنيات الحوار والسرد لتظهر لنا شخصيّة الأب في ثلاث صور مختلفة: نمطيّة وسلبيّة وإيجابيّة، ويبدو الأمر سهلا إذا تجلّت الصور الثلاث في شخصيّات مختلفة، إلا أنّ الكاتبة استطاعت أن تبرز الصور الثلاث في شخصيّة واحدة من شخصيّات الرواية وهي شخصيّة (سيف بن راشد العايفي)

مستعينة بعناصر السرد، فتمكنت من إبراز هذا التنوع في الصورة دون الإخلال بتماسك الحبكة الروائيّة.

المصادر والمراجع:

- بولوسة، جهاد، وسهيلة حمدي. **صورة الرجل في رواية لن يمس قلبي بشر لسهيلة قواسمة**، (مذكرة لنيل الماجستير). جامعة الشهيد حمه لخضر، الجزائر، 2017-2018م
- جوف، فانسون. **أثر الشخصية في الرواية**، ترجمة: لحسن أحمامة، ط1. دمشق: دار التكوين، 2012م.
- خلفان، بشرى. **الباغ**، ط5. كندا: مسعى للنشر والتوزيع، 2020م.
- الشريم، عدنان علي. **الأب في الرواية العربية المعاصرة**، ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث، 2008م.
- الشهواني، هيا ناصر. **صورة الرجل في المتخيل النسوي في الرواية الخليجية (نماذج منتقاة)**، (بحث ماجستير)، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، 2013-2014م.
- المناصرة، حسين. **مقاربات في السرد**، ط1. الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2021م.
- مينة، حنا. **حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة والرواية**، ط1. بيروت: دار الفكر الجديد، 1992م.
- ناجي، سوسن. **صورة الرجل في القصص النسائي**، ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006م.
- نصر، عاطف جودة. **الخيال مفهوماته ووظائفه**، ط1. القاهرة: الهيئة المصريّة للكتاب، 1984م.
- يمري، بنيلوبي. **العبقريّة وتاريخ الفكرة**، ط1، ترجمة: محمد عبدالوهاب. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1996م.

سيمياء الجنون وتشظياته في الرواية الجزائرية النسائية المعاصرة
رواية "المجانين لا يموتون" لآمنة حزمون أنموذجًا

د. رحمة الله أوريسي *
Email: rahmatouallahe_ourici@mail.ru

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن صورة الجنون في الرواية الجزائرية النسائية المعاصرة بصفة عامة وفي رواية "المجانين لا يموتون" للكاتبة الشابة الجزائرية "آمنة حزمون" بصفة خاصة باعتباره علامة سيميائية في النص الروائي، وذلك من خلال الارتكاز على عنصري التشاكل والتباين باعتبارهما عنصرين يسهمان في الكشف عن دلالة الجنون، التي اتخذت في هذه الرواية أكثر من صورة سواء على مستوى العتبات أو على مستوى المتن. وسننطلق في هذه الدراسة من دلالة الجنون المتعارف عليها ، ونبحث عن تشظياتها في السرد الروائي الجزائري الخاص بحزمون. سنستعين بالمنهج الموضوعاتي في تتبع ثيمة الجنون في رواية الكاتبة؛ بالإضافة إلى الاستعانة بالآليات الإجرائية للمنهج السيميائي الذي سنتحاور من خلاله مع هذه الثيمة باعتبارها علامة قابلة للتأويل.

كلمات مفتاحية: التشاكل، التشظي، التماسك، الجنون، الدلالة.

Abstract:

This article sheds light on the aspects of insanity, as an alchemic narrative feature, in Algerian modern feminine novels in general and the novel "Almajjanin la Yamoton" by the young Algerian novelist Amenah Hazmoon in particular. This research uses the elements of similarity and contrast as exploring tools to detect the theme of insanity in the novel which has appeared in many images in the beginning and the rest of the novel. I will rely, in this research, on the well-known aspects of insanity, and will explore its aspects in the Algerian-setting narrative of Hazmoun. I will rely on the thematic approach to trace the theme of insanity in the writer's novel, because it is an interpretive theme.

* كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.

تمهيد: مفاهيم ورؤى حول دلالة الجنون:

يصنف خطاب الجنون ضمن الخطابات السيميائية، التي تضمر داخلها الكثير من الدلالات المتضادة والمتضاربة مع الدلالة اللغوية للجنون، والتي ارتبطت في لسان العرب بالستر والخفاء، نقول: جن الليل عليه أي ستره. وجن الشيء يجنه جنا: ستره. وكل شيء ستر عنك فقد جن عنك. وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار، ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه والجني منسوب إلى الجن أو الجنة"[1]. في حين، يأخذ الجنون في اصطلاح علم النفس دلالة زوال العقل أو فقدانه، فالجنون مصطلح علمي في أصله، وله علاقة وطيدة بحضور وغياب العقل؛ ولعل هذا الأخير/العقل يستبعد الجنون بل كل منهما يستبعد الآخر استبعادا كليا[2]. وقد عرفه ميشيل فوكو في كتابه "تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي" بقوله "نسمي الجنون مرضا يصيب أعضاء الذهن، باعتباره خللا بيولوجيا عضويا[3] ليتخذ الجنون في هذه الحال دلالة مرضية ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالاضطرابات النفسية والعقلية، ولعل هذه الدلالة متعارف عليها في السياق العلمي الطبي؛ فحين يفقد أحدهم عقله يقال عنه مجنون، أو مضطرب عقليا. وهنا تتأسس علاقة متضادة بين العقل والجنون؛ بل إن دلالة الجنون مرهونة بعلاقتها وصلتها بالعقل، ولا يمكن أن يكون الجنون -في اصطلاح علماء النفس- له معنى إذا كان مجردا عن العلاقة والصلة بينه وبين العقل[4]. وانطلاقًا من هذا استخدم الجنون في الأدبيات العربية مقابلا للعقل[5]،

---

[1] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري. **لسان العرب**، ج13، ط1. حققه وعلق عليه ووضع حواشيه عامر أحمد حيدر، وراجعه عبد المنعم خليل ابراهيم، منشورات محمد علي بيضون، بيروت: دار الكتب العلمية، 2003 م، (مادة "جنن").

[2] لاكروا، جان. "**دلالة الجنون في فكر ميشيل فوكو" المنشور في كتاب نظام الخطاب لميشيل فوكو**، تر: د. محمد سبيلا. بيروت: دار الفارابي، 2007م، ص:100.

[3] فوكو، ميشيل. **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، تر: بنكراد، سعيد. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م، ص:23.

[4] آل مريع، أحمد بن علي. **خطاب الجنون، الحضور الفيزيائي والغياب الثقافي (الاستبعاد والنفي)**، ط1. .السعودية: العبيكان للطباعة والنشر، 2014م، ص:43.

فحين يحضر العقل، تحضر دلالة الجنون، والعكس صحيح، وبالتالي يأخذ الجنون دلالة مضادة للعقل في علم النفس ارتبطت بالشكل المأساتي المرضي[6]. بل أصبح الجنون والعقل منتظمين داخل علاقة أبدية لا فكاك منها... وضمن هذه المرجعية المتبادلة يرفض بعضهما البعض، ولكنهما لا يتأسسان إلا استنادا على هذه العلاقة[7]. وتختلف دلالة الجنون وتتنوع في المجالات الأخرى، حيث تبتعد عن الدلالة اللغوية، وتأخذ تصورًا مخالفًا لدلالته في الاصطلاح النفسي، فقد ارتبطت دلالته في الثقافة العربية أو في التراث العربي بالحكمة، ويقال في هذا المقام "خذ الحكمة من أفواه المجانين"[8] ليصبح الجنون وسيلة من وسائل الإفصاح عن الحكمة والأقوال المأثورة[9]، وهنا تتأكد علاقته بالفلسفة، والأدب انطلاقا من أنّ الكاتب أو الشاعر عمومًا يقال عنه "مجنون بالفطرة" لارتباط حالة الإلهام التي تسيطر عليه بالجنون، ولعل العبارة السقراطية الشهيرة التي شاعت في التراث العربي شعرًا ونثرًا بمعناها "الجنون فنون"[10] خير دليل على ذلك. ولو بحثنا في علاقته بالأدب والأدباء لوجدنا أن معظم الأدباء ما هم إلاّ فلاسفة بأقنعة[11]. ومن ثمة أخذ الجنون دلالة في علم النفس، ودلالة مخالفة له تمامًا في الثقافة العربية، ليصبح ذا دلالتين إحداهما ارتبطت بالشكل المأساتي المرضي، والأخرى بالشكل النقدي الإيجابي والإيحائي[12]، ولعل هذه

---

[5] القلقشندي، أحمد. **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، ط1. القاهرة: المطبعة الأميرية، 1918م، 259/2، نقلاً عن آل مريع. **خطاب الجنون، الحضور الفيزيائي**. ص:44.

[6] بقوح، محمد. "ثيمة الجنون في رواية مدن الملح (التيه نموذجا) مقاربة دلالية لبلاغة عقل الجنون الروائي، دراسة تطبيقية"، https://www.aljabriabed.net/n75_09bakkoh.htm

[7] فوكو، ميشيل. **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**. ص:51.

[8] مقولة رائجة.

[9] عبيدات، عدنان محمود، وزهير محمود. "خطاب الجنون قراءة في رواية العصفورية"، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، 2011م، ع4، ج7، ص:4.

[10] آل مريع. أحمد بن علي. **خطاب الجنون**. ص:101.

[11] الصباح، رشا حمود. "الجنون في الأدب"، **عالم الفكر**، 1987م، ع1، ج18، ص:4.

[12] بقوح، محمد. "ثيمة الجنون في رواية مدن الملح (التيه نموذجا) مقاربة دلالية لبلاغة عقل الجنون الروائي، دراسة تطبيقية".

الأخيرة/الدلالة الإيحائية ارتبطت بالأدب والنقد أيضًا، فالمجنون هو الذي يفضح الواقع، وينتقده، ويتحدث في المسكوت عنه، محاولا تغيير الواقع، لذلك يقال عن الشخص الذي يتجاوز كل ذلك مجنونا، أو "مختلفا" وذلك لمخالفته للناس فيما اعتادوا عليه وما استقرت عليه حياتهم "والمجنون عند الناس من يسمع ويسب، ويرمي ويحرق الثوب، أو من يخالفهم في عاداتهم فيجيء بما ينكرون"[13]، وانطلاقًا من هذا الاختلاف الذي يثري تعالق الجنون مع الكثير من الدلالات التي تتشاكل فيما بينها وتتباين ليصبح الجنون علامة سيميائية تحمل بين طياتها الكثير من مضمرات القول من جهة، وصوتا ثقافيا مسموعا في الثقافة العربية للتعبير عن موقف ما، إزاء قضية ما، وشكلا من أشكال المقاومة، بل شكلا من أشكال صوت العقل من جهة أخرى[14]، فما لا يستطيع قوله العاقل، يقوله المجنون، ليتخذ الجنون هنا دلالة الجرأة، والتمرد، والتحرر، وكسر القيود، والأفكار المغلوطة التي يكبل بها الأشخاص إجبارا داخل المجتمع. ومن ثمة يمكن القول بأن الجنون يبدو مخالفًا للعقل، ومضادا له إلاّ أنّ الأدب قدمه في علاقة تكاملية، بدا من خلالها محاورا للعقل، ومساندا له، ليصبح الجنون دعامة أساسية للعقل بل شكلا من أشكاله التي يلجأ إليها المبدع ليكون حجة له[15] داخل الإبداع، وفي هذا المقام يقول مارسيا إلياد "الشاعر والعاشق والمجنون وحدهم يمتلكون خيالا كاملا".

ومن ثمة يمكن أن نخلص إلى أن الجنون تتشظى منه الكثير من الدلالات منها ما ارتبط بالغياب/غياب العقل، ومنها ما ارتبط بالحكمة، ومنها ما ارتبط بالإبداع، والتمرد، وغيرها وقد وردت بعض هذه الدلالات في القرآن الكريم، بل إن جل الرسل اتهموا بالجنون لما كانوا يأتون به من معجزات لا يقبلها عقل الإنسان، ولنا

---

[13] النيسابوري، الحسن بن محمد بن حبيب. **عقلاء المجانين**،ط1، تح: عمر الأسعد. بيروت: دار النفائس، 1987م، ص:30.

[14] عبيدات، عدنان محمود. **خطاب الجنون قراءة في رواية العصفورية**. ص:5.

[15] المفرح، د. حصة بن زيد. "خطاب الجنون في رواية العصفورية لغازي القصيبي مقاربة في الحجاج"، **مجلة كلية الآداب**، جامعة القاهرة، 2021م، ع2، ج81، ص:138.

خير دليل في ذلك سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، حين اتهم بالجنون، في الوقت الذي أتى بالقرآن الكريم، وتحدث عن وحدانية الله، ورفض عبادة الأصنام، ليأخذ الجنون في هذا المقام دلالة المعجزة، والقدرات الخارقة التي تسعى إلى تغيير الواقع/عبادة الأصنام، بل القدرة على الفعل/التمرد[16] وكسر صيرورة الحياة الدينية المتعارف عليه آنذاك في الجاهلية، والتي تتنافى مع ما تعود عليه، وتقبله آل قريش/العقل/الأصنام. وبالتالي اعتبر القرآن، بل صنف عند آل قريش بالشيء الغريب، والدخيل الذي يدرج من أتى به تحت دائرة الجنون؛ لأن ما أتى به نبي الله لا علاقة له بالمنظومة السائدة، والمفاهيم الثقافية الرائجة آنذاك، بل يخالفها تماما. ولعلنا سنكتفي في هذا المقام بهذه الدلالات التي سنحاول البحث عنها، وعن كل ما ارتبط بها من ملفوظات لا تخرج عن الحقل المعجمي لدلالة الجنون في الرواية الجزائرية النسائية المعاصرة بعامة، ورواية "المجانين لا يموتون" للكاتبة الشابة الجزائرية آمنة حزمون بصفة خاصة؛ باعتبارها صاغت نصها الروائي على هذه الثيمة التي اتخذت أكثر من دلالة سواء على مستوى العتبات أم على مستوى المتن مما منحها صفة العلامة، وسنحاول استخراج كل ما يتعلق بهذه الثيمة من النص. وقبل البدء تفرض علينا الضرورة المنهجية إعطاء موجز عن الرواية.

ملخص الرواية:

تحكي الرواية عن مغامرات الطبيبة سعاد داخل وخارج مستشفى الأمراض العقلية؛ سعاد الطالبة المتفوقة التي يأخذها حب الاكتشاف والرغبة في معرفة بواطن العقل أن تختار دراسة طب الأمراض العقلية، فتتخلى رغم تفوقها عن تخصص طب القلب، والاختصاصات الأخرى -التي يرى فيها باقي الطلبة بأن فيها أهمية أكبر من التخصص الذي اختارته-؛ وتختار طب الأمراض العقلية؛ لأنها ترى في العقل دهاليز عميقة يجب أن تكتشف، وليس من السهل دراسة تخصص كهذا. تعيش سعاد أولى مأساتها حين تصطدم بمشهد انتحار أحد المجانين/عبد الله في مستشفى وحش الجبل بقسنطينة في أولى أيام عملها، لتجد نفسها تعيش داخل دوامة من الحزن

[16] آل مريع. أحمد بن علي. **خطاب الجنون**. ص:132.

والألم، والتيه/والصراعات النفسية بعد قراءتها لرسالته التي تركها لزوجته وإخفائها لها. يجبرها وضعها النفسي على أخذ إجازة لترتاح من المأساة التي كانت لصيقة بها. شيئا فشيئا تتعود على الوضع العام المتكرر في المستشفى، لتتعلق بقلبها النابض بالحياة، والإنسانية، والإحساس بمريضها أحمد منصوري الذي يجذبها بفكره وعمق فلسفته منذ أول يوم عمل لها؛ وعلى الرغم من أنه وقعّ ورقة تخول دخوله المستشفى بحجة أنه يعاني من الوسواس القهري والكثير من الاضطرابات الأخرى إلاّ أن سعاد في بعض اللحظات الصادمة كانت تشك في مسألة جنونه، ولعل هذا الأمر يتأكد في مرحلة إجازتها حين تسمع من زميلتها في العمل الطبيبة مريم أن أحمد قد خرج من المستشفى بحجة أن الأطباء وجدوا أن التشخيص الذي قدموه يفرض عليه أن يتابع طبيبا نفسيا؛ لأنه يعاني من أزمة نفسية عابرة لا أكثر، وترك رقمه للتواصل معه. يسعى أحمد بعد خروجه إلى التواصل مع سعاد والالتقاء بها، كما تسعي هي أيضًا لذلك خاصة بعد أن علمت بأنه هو من أخبر زوجة المريض عبد الله بأن رسالة زوجها معها. وهو الأمر الذي جعلها تعيش في دوامة من التساؤلات التي لن يجيبها عنها إلاّ أحمد.

وتكتشف -بعد لقائها به في معرض الكتاب- أن أحمد رسام كبير وشاعر وكاتب له مكانة في الساحة الثقافية، بل له عمق فلسفي كبير وتصور حول الحياة أعمق مما كانت تراه، الأمر الذي فسح له المجال لتمثيل دور المجنون؛ لأنه كان متعبا من الحياة وتبعياتها. يتخلل السرد الكثير الصراعات النفسية، والاجتماعية المرتبطة بواقع الحياة القاسي، والظروف الاجتماعية الموجعة التي كان يعاني منها أحمد وغيره من شخصيات الرواية، فبين موت وحياة، ومرض وشفاء، ينتهي السرد بعودة أحمد إلى جنونه في مستشفى وحش الجبل الأمر الذي جعل الطبيبة سعاد تعيش صدمة نفسية ولا تصدق أمر مرضه، فتسعى إلى العمل على شفائه الذي أصبح أمرا مستصعبا من جهة، وتحاول أن تفجر كل طاقاتها الموجعة في الكتابة خاصة بعد أن قرأت أعمال أحمد الشعرية، والمسرحية الأمر الذي جعلها تقتنع بأن الكتابة علاج للروح ومتنفس لها فتكتب "المجانين لا يموتون".

ثيمة الجنون على مستوى العتبات:

تحضر ثيمة الجنون على مستوى عتبة العنوان الرئيس، ومعظم العناوين الفرعية، حيث اتخذ العنوان دلالة سيميائية أدبية تحمل بين طياتها الكثير من الأبعاد والمقاصد، لارتباط جملة "المجانين لا يموتون"[17] أولا ببيت شعري لشاعر إسباني اسمه لوركا/مقتبس، ودلالة فلسفية عميقة؛ لأن الجنون هنا ارتبط بالموت كدلالة استعارية رمزية لا علاقة لها بالدلالة المتعارف عليه/نهاية الإنسان/الماورائيات، بل بالخلود. كما استحضرت الكاتبة الفاعل لا المصدر؛ ونعني ملفوظ المجانين/بالجمع لتحيلنا على الشخص المصاب بالجنون لا على المصدر/الجنون. وقد ترددت جملة "المجانين لا يموتون" داخل فضاء السرد، على لسان أحد المرضى المجانين أمام بطلة الرواية الطبيبة سعاد: "كان مجرد بيت شعري يقوله مريضها في مصحة الأمراض العقلية كافيا لأن يدخل الطبيبة المقيمة سعاد سلامي في متاهات وجدانية وصدمات مفاهيمية لم تستطع تحليله"[18]، الأمر الذي فتح لها الآفاق نحو التعمق في الفلسفة والأدب الذي جعلها تكتب هذا النص، فالرواية تجريبية؛ تحمل في عمقها بعدا فلسفيا، جاءت بلسان الكاتبة، والبطلة سعاد التي أوهمتنا الكاتبة بأنها هي من كتبها وهذا ما يظهر في آخر النص حين تقول سعاد: "فمنذ ذلك اليوم وأنا أكتب وأكتب وأكتب لا أدري ما الذي تغير في مورثاتي كل ما أعرفه أنني جمعت كتاباتي وجعلت لها عنوانا "المجانين لا يموتون"[19]. وهنا يتخذ الجنون داخل هذه العتبة/عتبة العنوان الرئيس بعد فلسفيا ارتبط ارتباطًا وثيقًا بدلالة الحكمة؛ لأن هذه المقولة فتحت آفاقا فلسفية أمام البطلة سعاد التي هي في الحقيقة تمثل صوت الكاتبة التي رأت أن المجانين فعلا لا يموتون قهرا، وظلما، وحزنا، وكبتا، بل هم أكثر الناس حرية، وحياة، وسعادة. وعليه يتشاكل الجنون مع الحكمة، والعقل، والحرية، والسعادة، ويتباين مع الحزن، والألم، والظلم، الكبت، وغيرها من

[17] حزمون، آمنة. **المجانين لا يموتون**، ط1. الجزائر: دار الجزائر تقرأ، 2018م.

[18] المصدر نفسه، ص:65.

[19] المصدر نفسه، ص:167.

الدلالات التي تخلق بينها وبين الدلالات الأخرى المتباينة علاقة تكاملية؛ فالكاتبة خرقت لنا أفق التوقع بجعل المجنون ينحو منحى العاقل، فأن يفتح لك مجنونا ما باب التأمل، والمعرفة، والتعمق في الفلسفة والأدب من خلال حكمة ما قالها، أو بيتا شعريا رردده، فهو العقل بعينه. ومن ثمة تمثل جملة "المجانين لا يموتون" علامة سيميائية تشظت منها الكثير من الدلالات المتشاكلة، والمتباينة فيما بينها، لتحيلنا على الإبداع، والفلسفة، والكتابة، الشعر/الإسباني، والحكمة، والعقل وغيرها. كل هذه الملفوظات ما هي إلاّ دلالات لا تخرج في عمقها عن الحقل المعجمي لثيمة الجنون.

وترد ثيمة الجنون في العناوين الفرعية الأخرى حيث تلخص لنا الكاتبة ما حصل فيها من جهة، وتستحضر ثيمة الجنون بدلالات مختلفة عن بعضها البعض من جهة أخرى، ويظهر ذلك في الفصل الثاني الذي وسمته بعنوان: هوس اكتئابي[20] لتحيلنا من خلاله الكاتبة على دلالة الجنون المرضية؛ لأن جملة هوس اكتئابي مكونة من شقين. وتتردد نفس الدلالة في الفصل الثالث الذي عنونته الكاتبة بـ: مجنون ماريانا[21] حيث اشتقت الكاتبة من مصدر الجنون دلالة الفاعل/المجنون الذي يقع عليه الفعل، وهو الأمر عينه الذي تردد في الفصل الخامس الذي عنونته الكاتبة بـ: الأعصاب المتناحرة[22]، والفصل الثامن الذي عنونته بعودة الجنون المخلد[23]، وكأن الكاتبة تدور في حلقة واحدة من الحقل المعجمي لدلالة الجنون العلمية، كلفظة الأعصاب، والهوس، والاكتئاب، ومجنون، الجنون/عودة الجنون، فكل هذه الملفوظات متشظية من بعضها البعض بل لا تخرج في عمقها عن القاموس العلمي، وكأن الكاتبة تتدرج من الجزء إلى الكل وصولا في الفصل الثامن للمصدر الجنون.

[20] حزمون، آمنة. **المجانين لا يموتون**. ص:19.

[21] المصدر نفسه، ص:33.

[22] المصدر نفسه، ص:91.

[23] المصدر نفسه، ص:155.

ويختلف الأمر في الفصل السابع الذي عنونته الكاتبة بـ: عندما ينتحر الشعراء[24] حيث استحضرت دلالة الإبداع والموت معا، بل خلقت علاقة متشاكلة بين الإبداع الشعري، والجنون، وكأن الإبداع قد يؤدي في آخره إلى الجنون، ولعل حدث انتحار أحد الشعراء، واشتهارهم بعد هذا الجرم هو الذي منح الكاتبة حق المشاكلة بين المجانين والشعراء، ذلك أن هناك شراكة بينهما في الكثير من الأفعال لعل أبرزها الخيال ومسألة الانتحار، وقد استحضرت الكاتبة في هذا النص الكثير من الأحداث المرتبطة بانتحار المجانين الأمر الذي يجعل هذا الفعل الجنوني/الانتحار متواترا لدى الفئتين. كما سارت الكاتبة بالتوازي في حديثها عن الإبداع والمجانين، وكأنها تريد أن تؤكد على المقولة التي تقول: "الشعراء مجانين بالفطرة". وهذا يحيلنا على العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الشعر/الإبداع والجنون. تقول الكاتبة: "أخبرتك قبلا أنني شاعر وكاتب قبل كل شيء ههه هؤلاء أصدقائي الشعراء المجانين يريدون الاطمئنان علي بعد هذا الغياب، ههه لست معروف، فبمجرد خروجي من هنا المفروض لا أحد يعرف من أكون. هل كانوا يعلمون بأنك كنت في مصحة الأمراض العقلية؟ لم أخبر أحدا بذلك لكنني كنت أقول لمن يسأل عني بأني كنت في عطلة خارج الوطن"[25].

من هنا يمكن أن نخلص إلى أن الكاتبة استطاعت -على مستوى العتبات سواء من خلال العنوان الرئيس أم العناوين الفرعية- أن تستحضر ثيمة الجنون بدلالته المختلفة؛ فمنها ما ارتبط بالجنون كسلوك مرضي، ومنها ما ارتبط بالحالة الإبداعية، ومنها ما ارتبط بالدلالة الفلسفية، حيث حاولت الكاتبة أن تشاكل بين كل هذه الدلالات داخل نصها وتسير بالتسلل تراتبيا من العام إلى الخاص، ومن الكل إلى الجزء بالتوازي، فتارة تستحضر الجنون، والمجانين، وكل ما يرتبط بهم من حالات مرضية، وتارة أخرى تستحضر الدلالة الفلسفية العميقة، والأدبية، وكأنها تتدرج في الدلالة، لتصبح الثيمة في هذا المقام علامة سيميائية استطاعت الكاتبة تفجيرها

[24] المصدر نفسه، ص:133.

[25] المصدر نفسه، ص:107.

داخل النص، ومنحها أبعادا دلالية لا تنحصر داخل العتبات فقط بل مهدت لها من خلالها لتكتمل داخل النص، وسنحاول تتبع هذه العلامة وتشظيات دلالتها داخل المتن.

ثيمة الجنون على مستوى المتن:

لقد اختارت الكاتبة لنفسها مسارًا سرديًا وهي تتعامل مع ثيمة الجنون بطريقة غير اعتيادية حيث شاكلت بين الجنون، والكتابة الإبداعية/الشعر/المسرحية، والفنون الأخرى/الرسم بل خلقت نوعا من الشراكة الدلالية بينهما، لتوصل للمتلقي بأن الشاعر، أو الرسام، أو الكاتب عموما مجنون بالفطرة، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل جعلت من أحد شخصياتها المجانين من يمتلكون موهبة الكتابة يموتون منتحرين، وكأنها تريد أن توصل لنا بأن معظم المبدعين يملكون جانبا من الجنون، يمارسونه داخل إبداعهم وإن ماتت الموهبة أو تخلت عنهم ينتابهم الجنون أو يموتون بفعل جنوني/الانتحار، وقد وردت الكثير من الملفوظات التي تعبر عن حالات الانتحار لعل أبرزها ما ارتبط بالمريض عبد الله الذي قلع عينيه ثم انتحر لقناعته أو فلسفته، بأن زوجته كانت تخجل من عمله، بل تخجل به أمام الناس. تقول الكاتبة: "وحتى الآن برحيلي عن هذا العالم لن أكون ميتا لأن روحي ستظل دائما تراقبك وتسأل عن أحوالك"[26]. وينتحر عبد الله بطريقة مأساوية، هذه النهاية التي حصرت فيها الكاتبة بعض شخصياتها هي التي جعلتنا نشاكل بين الجنون والإبداع بجميع صوره ولعل هذا ما أكده المجنون عبد الله إثر كتابته رسالة لزوجته، وما أكده أحمد أيضا أثناء حديثه عن الشعر والشعراء، بل إن الجميع يعتبرونه أميرا للشعراء. وقد اختصر لنا ميشيل فوكو كل ذلك في مقولته الرائجة "من أجل الحديث عن الجنون علينا امتلاك موهبة شاعر"؛ فأحمد كان شاعرًا محبًا للشعر، بل كان على مدار السرد مغرمًا به، وقد جعلته الروائية داخل سردها يردد بيتا شعريا لشاعر إسباني مهووس به "المجانين لا يموتون" هذا الملفوظ السردي هو مفتاح النص الأساسي، والعلامة السيميائية التي تشظت منها جميع الدلالات الأخرى.

[26] المصدر نفسه، ص:64.

ومن ثمة استطاعت الكاتبة أن تتفرد في استعمال المتواليات السردية التي جسدت من خلالها أشكال الجنون، وتشظياته في روايتها محاولة الحفر في المتضادات ورصف المتناقضات[27]، ويبرز أول ملمح للجنون في الملفوظ السردي الذي افتتحت به الكاتبة نصها، والذي تقول فيه: "وحدهم المجانين من يحترفون السعادة المثالية، هم فقط من يملكون حق الصراخ واختلاق الفوضى دون أن يلومهم أحد، هم فقط يملكون حق التحدث في شؤون الدولة والدين والحياة بأساليبهم التي لا يؤمها قانون لا يحكمها رقيب، قوم لا يشبهوننا وكأن الإنسان عندما يفقد عقله يصير أقرب إلى الكائنات الروحية التي لم أرها يوما ولكنني أعتقد أنها بدون عقل تعيش حياة أفضل، ربما التفكير هو ما يرهقنا ويجعلنا نموت بدل الموت ألفا وندخل قوقعة الحزن بين الحين والحين"[28]. وهنا يتخذ الجنون في هذا الملفوظ السردي دلالات عدة من بينها الدلالة النقدية المرتبطة بكسر القيود، والنظم، والتحرر من سجن العرف، والدين، وكل القوانين التي وضعها المجتمع والحديث فيها، ليصبح الجنون مساحة من الحرية، ومساحة لقول الحقيقة التي يخشى العقلاء قولها في مجتمع تطوقه القوانين التي تكبل أفواههم. وهنا استطاعت الكاتبة أن تجعل من الجنون علامة سيميائية للبوح، وقول الحقيقة فيخرج الجنون من دلالته المرضية المرتبطة في الجانب العلمي بالاضطراب الذهني، أو العقلي، والمرتبطة بغياب العقل، إلى قمة العقل ليصبح المجنون عاقلا في مستشفى الأمراض العقلية، بل يتبادل المجانين الكراسي مع العقلاء، فبدل من أن يعيش الفرد العاقل في مجتمعه سعيدا، حرا، قادرا على التعبير على رأيه دون أن يحاسب أو يسجن، أو يتعرض للتعذيب، يعيش حزينا، بائسا، خائفا، قلقا، مقيدا، مكبوتا غير حر يرى في سلوكات المجنون سعادته، بل يراه أفضل بكثير منه. وقد استطاعت الكاتبة من خلال شخصية المجنون عبد الله أن تجعله ينطق بالحكمة خاصة بعد أن كتب رسالة لزوجته قبل أن ينتحر والتي يقول فيها: "وحتى الآن برحيلي عن هذا العالم لن أكون ميتا لأن روحي ستظل دائمًا

[27] بقوح، محمد. "ثيمة الجنون"، https://www.aljabriabed.net/n75_09bakkoh.htm

[28] حزمون، آمنة. **المجانين لا يموتون**. ص:9.

تراقبك وتسأل عن أحوالك"[29]. وهذه الكلمات لا تخرج إلاّ من شخص عاقل، عارف، بل شخص واع تماما للحياة، والكون، والماورائيات، وللروح وغيرها، ولكن فعل الانتحار، وأذية النفس البشرية/قلع العينين قبل الانتحار الذي أقدم عليه هذا المجنون هو جرم لا يقوم به إلا شخص فاقد لعقله، أو أوصلته مرارة الحياة إلى ذلك. وهنا خلقت الكاتبة مفارقة أخرى بين الفعل الذي قام به عبد الله، والذي يضعه في خانة المجنون/الجنون بالدلالة العلمية/الطبيعة، وهو الشخص المضطرب عقليا، بل غير المتوازن، والذي لا يدرك حقيقة الجرم الذي قام به، أو ربما حالة الاكتئاب التي كان فيها هي التي جعلته يرى في الموت راحة له من كل شيء، بل فعل خلاص، وبين الحكمة التي نطق بها والتي تحيلنا على شخص نابض بالمشاعر، والحب، والوعي، والفلسفة، والإيمان بالماورائيات، كما استطاعت الكاتبة من خلال الملفوظات السردية التي قالت فيها: "وكأن الإنسان عندما يفقد عقله يصير أقرب إلى الكائنات الروحية التي لم أرها يوما، ولكنني أعتقد أنها بدون عقل، قد تعيش حياة أفضل، ربما التفكير هو ما يرهقنا ويجعلنا نموت بدل الموت ألفا، وندخل قوقعة الحزن بين الحين والحين.. عالم جميل برغم ما فيه من غرابة، براءة مطلقة وعيون تخفي ملامح طفولية بأبعاد شابة، كل وجه حكاية وقصيدة، كل رقم هنا يحمل اسما لروح مثقلة أرهقتها الحياة فاختارت الجنون لتكمل ما تبقى من أنفاسها"[30].. أن تستحضر دلالة الجنون اللغوية التي ارتبطت بالخفاء، والستر، وكذا عالم الماورئيات/عالم الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار. وقد كشف لنا هذا السرد من خلاله الكثير من الملفوظات السردية التي تحيلنا على دلالة الجنون المرتبطة بالإبداع والأدب، والرسم. تقول الكاتبة: "هكذا المجانين لهم حدس لا يخيب"[31].وهنا استطاعت الكاتبة أن تبرهن من خلال هذه الملفوظات على أن الشعراء والفنانين، والكتاب يشتركون في الجانب الخارق، الخيال مع المجانين فكما

[29] المصدر نفسه، ص:64.

[30] المصدر نفسه، ص:9

[31] المصدر نفسه، ص:96-97.

يستطيع المجنون التعبير عن رأيه، وكسر القيود، والصراخ وغيرها يستطيع المبدع أيضًا فعل ذلك سواء أكان عن طريق الموسيقى، أم الرسم، أم الشعر فكلاهما يمتلك القدرة الخارقة على التعبير عن دواخله وهواجسه دون الاكتراث لما قد يحل به من نتائج عويصة، ولعل المقولة الرائجة التي تقول: "يحق للشاعر ما لا يحق لغيره" تختصر لنا كل ذلك، ومن ثمة استطاعت الكاتبة أن تشاكل بين المجنون والشاعر في مسألة الحدس/الخيال بحكم أن هناك من يعتبر الحالة الإبداعية تتجاوز العقل إلى ما ورائه/الحدس. وهنا تتولّد لدينا دلالة ثالثة للجنون ارتبطت بالشعر، من خلال المقارنة بين شخصية المريض أحمد وسماته باعتباره مجنونا، وبين شخصية لوركا باعتباره شاعرا أو شخصيته خارج أسوار مستشفى الأمراض العقلية بصفته شاعرا ليصبح الشاعر الوجه الآخر الإيجابي للمجنون. وقد أكدت الروائية على كل ذلك من خلال النهاية المأساوية التي رافقت لوركا/الموت/الإعدام، وغيره من الكثير من الشعراء السابقين الذين كانت نهايتهم مأساوية/انتحروا، لتحيلنا الكاتبة بعد كل ذلك على أن فئة المبدعين مجانين بالفطرة بل يمرون بضغوطات نفسية، وصراعات قد تؤدي بهم إلى الانتحار أو الجنون. وعليه تسير الكاتبة وفق صيرورة دلالية متصاعدة، انطلقت فيها من الدلالة العلمية للجنون، إلى الدلالات الأخرى التي تتشظى من بعضها البعض لتحيلنا على الكثير من المقاصد والأبعاد.

ومن الملفوظات السردية التي تحيل على دلالة الجنون العلمية داخل المتن، قول أحد المرضى للطبيبة "بأن وحشا كان يسكن هذه الأرض وكان سيد الجبل والمدينة وكان يعاقب من يتجرأ على سلطته بأن يأخذ عقله ويتركه هائما في الجبل.. هذا ما قاله لي أحد المرضى ذات يوم"[32]. ولعل هذا المقتطف من أكثر المقتطفات المعبرة عن الدلالة المرضية لثيمة الجنون، فالمريض في هذا المقتطف يقول كلاما غير عقلاني، ولا أساس له من الصحة، ويندرج تحت إطار الخرافة، أو الأسطورة. ولا تتوقف الدلالة العلمية عند هذا الحد فقط بل يحضر العقل كملفوظ مقابل للجنون؛ وكأن الكاتبة تحاول الحديث عنه بطريقة متباينة/الدلالة العكسية، ويظهر ذلك في قول

[32] المصدر نفسه، ص:9.

سعاد بطلة الرواية "هذا العقل عالم غريب وأن هذه الخلايا العصبية التي تعد بالملايين في الدماغ هناك منها الميتة والحية والنائمة والتي لم تكن لتكون أصلا.. فلسفة معقدة، نظريات مركبة وأمور لا يستوعبها هذا العقل البشري، فبينما يدرس تلميذ في الصف الابتدائي يوما كاملا ليحصل في آخر المطاف على علامة الصفر أو الواحد من عشرة هناك تلميذ مشاكس لا يعود إلى المنزل إلا ليأكل أو ليضع رأسه على الوسادة لينام، ويحصل على العلامة الكاملة بامتياز، سخرية العقول البشرية"[33]. وكأن الكاتبة في هذا المقام تحاول أن تجد مبررا للجنون من خلال البحث في حيثيات بعض العقول البشرية التي مرت بمراحل طفولية قاسية ربما كانت سببا في تعبه/تعب العقل، ووصوله إلى تلك المرحلة التي يتم من خلالها عزل الشخص عزلة قسرية بين أحضان مستشفى الأمراض العقلية لتربط الكاتبة فيما بعد مسألة الجنون بالفراغ، والفشل/عدم النجاح، حيث تقول: "الحيطيست هو ذلك الشخص الذي يعشق الجدار وربما كانت هناك علاقة حب بينهما لا يفهمها سواهما، الحيطيست مشتقة من الحائط، وكل من لا يجد عملا يتكئ على الحائط يراقب المارة، يراقب السماء، يراقب الأرض، يراقب ظله، ويتأمل مصيره الذي رسمه بيده، لا أدري لماذا أتحدث عن التلاميذ في المدارس الابتدائية ربما لأن الطفولة لحد الآن لا تزال متربعة على عرش أفكاري ولا يمكنني نسيانها أبدا في تلك الفترة الجميلة لم يكن لنا هم سوى الدراسة. لم يخالط قلوبنا الماسية الصدأ ولم نكن نعرف شيئا سوى البكاء عند استقبال الصفر وربما لو تذوقته لحللت لغزا من ألغاز هذا العقل الذي لا يزال يؤرقني لحد اليوم لدرجة هذا الفضول دفع بسعاد لاختيار تخصص الأمراض العقلية"[34]. وهنا تدخل الكاتبة في أعماق النفس البشرية وطريقة تكوين العقل، وتحاول أن تؤكد على أسباب هذا المرض العقلي/الجنون، فهذا الفراغ، وهذا اللاشيء، واللافائدة التي يشعر داخلها الفرد تجاه نفسه، وتجاه الآخر بالإضافة إلى الإحباط الذي يحاط به في صغره هي من أكثر الأسباب التي

[33] المصدر نفسه، ص:12.

[34] المصدر نفسه، ص:13.

تجعل الفرد مهيأ للجنون. وقد وردت في النص الكثير من الملفوظات التي تعبر في عمقها عن الدلالة العلمية للجنون ويظهر ذلك في حديث دار بين سعاد وأحد المارة: "أيتها الحكيمة.. تعملين في مصحة "محمود بلعمري"؟ تعم بصراحة لم أعمل هناك بعد سيكون اليوم أول دوام لي... تنهدت المرأة ونظرت إلي وقالت: زوجي يعالج هناك أتمنى أيتها الحكيمة أن تهتمي به، قالت هذا ثم انفجرت بالبكاء سألتها: مم يعاني؟ يعاني من الذهان الهوسي الاكتئابي وهو هناك منذ أسبوع. لم أجد ما أقول لها. لم أذهب به إلى المشفى، لم أحتك بالمرضى، وليس لدي دراسات معمقة في هذا النوع من الاضطرابات العقلية، حاولت أن أخفف من هذا الحزن الذي يعتريها ويسكن عينيها"[35]، فجملة الذهان الهوسي الاكتئابي والذي هو عبارة عن نوع من أنواع الاضطرابات السلوكية تناقضات بين حالات الاكتئاب المزمن واحتقار الذات الذي قد يؤدي أحيانا إلى الانتحار وبين مشاعر الهوس والفرح ونوبات من الضحك والذي قد يجعل المريض يشعر أن له قوة جبارة وطاقة هائلة ويؤدي به إلى الشعور بالعظمة[36]. وهناك الكثير من الملفوظات السردية التي تواترت داخل هذا النص السردي والتي تحمل في عمقها الدلالة العلمية، بل إن النص برمته مبني -بصفة أساسة- عليها. وتتشظى من هذه الدلالة دلالات أخرى مثل الدلالة الفلسفية التي ارتبطت بقول الحكمة، ويظهر ذلك في قولها: "أيتها الحكيمة أظنك حكيمة لا بل أنت حكيمة بالفعل، مرحبا بك عندنا، لا يوجد وحش هنا، الوحش مات منذ آلاف السنين هههه لكن المجانين لا يموتون، الموت للآتين من رحم الأسى، أما الجنون فلا يموت ولا يغيب"[37]، فالمتأمل للجمل التي قالها هذا المجنون في أول لقاء له مع الطبيبة سعاد سيجد بأن في عمقها فلسفة ما، وكأن الكاتبة تريد أن توصل هنا بأن الجنون حالة من الحالات المتواجدة فينا، في دواخلنا، في الحياة، في مسبباتها، في الظروف المحيطة، في القيود، في الأعراف، في المحاباة، في المحسوبية، كل هذه

[35] المصدر نفسه، ص:32.

[36] المصدر نفسه، ص:32.

[37] المصدر نفسه، ص:35.

الدلالات هي مسببات توصل للجنون، فالفقير الذي يبحث عن بيت، أو عن عمل وهو كفؤ لهذا المنصب يصاب بالجنون، والاكتئاب، وقد يصل به الأمر إلى الانتحار حين يرى المؤسسات تعامله باحتقار وتعامل من في رصيده واسطة باحترام، وتمنحه المنصب. إذا الجملة التي قالها المجنون تحمل في عمقها الكثير من المقاصد والأبعاد الأيديولوجية، لأنها تمثل علامة سيميائية وشيفرة محملة بالكثير من المعاني التي لا تتأكد دلالتها إلاّ من خلال الدلالة الكلية لهذا النص السردي. وبما أن الكاتبة ملمة بتفاصيل النفس البشرية من الناحية النفسية، ومن الناحية الاجتماعية، وعلى وعي كبير بشخصياتها وعمق دواخلهم، فيمكننا القول بأنها قد تقصد -من وراء هذا الملفوظ الاستعاري (الجنون) لا يموت ولا يغيب/والمجانين لا يموتون. ومن الملفوظات السردية التي تعبر في عمقها على ارتباط الجنون بالدلالة الفلسفية، قولها: "كنت متأثرة بكلامه، معجبة بفلسفته المجنونة، وجدت نفسي أغمض عيني بدون شعور مسبق لأردده ماذا حدث لي؟ لقد أخذني هذا الشخص إلى عالم لطالما كنت مهووسة به، وكأنه قام بتنويمي مغناطيسيا. كانت عيناه هذه المرة تحمل دلالة مختلفة عن نظراته السابقة شيء لا أقدر أن أفسره، دهشة، وفرح، وقليل من الخوف وبعض من الأمل الذي ينتظره"[38]. وإنّ طبيعة الأثر الذي خلفه هذا المجنون أحمد في عمق الطبيبة يحيلنا على أن الجنون يتشاكل مع الفلسفة، والحكمة، بل إن المجانين على الرغم من أن لا عقل لهم، إلا أنهم في لحظات صفاء يتكلمون بفلسفة. ومن ثمة نفهم بأن المريض/المجنون أحمد أثّر في ذات الكاتبة بكلامه الفلسفي بعد أن حدثته الطبيبة سعاد، وعاملته بلطف وحاولت أن تسايره في حديثه الذي يختلط بين الجنون والحكمة، تقول الكاتبة: "استغربت بدأ يتحدث بجدية وكأنه شخص لا يعاني من أي مشكلة عقلية صرت أشعر أنني أنا المجنونة وهو الطبيب وكأننا تبادلنا الأدوار كيف حدث هذا في أقل من ساعة من الزمن"[39]. ويقول أيضًا مذكرا إياها بأول يوم رآها فيه، وكانت ترتدي فيه اللون الأسود، وقال لها البيت

[38] المصدر نفسه، ص:50-51.

[39] المصدر نفسه، ص:51.

الشعري/المجانين لا يموتون: "هل أنت هي نفس تلك المرأة التي كانت ترتدي ثوب الحداد في صباح بارد؟ لكنني لم أكن أرتدي أي ثوب حداد. لا بل كنت ترتدينه أتعرفين أيتها الحكيمة الآن وبعد أن خلعت ذلك اللون الأسود ستتفتح البراعم لتعلن عن قدوم موسم الربيع وبالتالي سوف لن يكون هناك شتاء أو ثلوج"[40]، ولعل الأمثلة التي تحيلنا على تشاكل دلالة الجنون بالفلسفة والحكمة كثيرة ومتنوعة في هذا النص السردي، بل إن هذا النص بني على تعددية المعاني، وتشظيها، وسنحاول تجنب ذكرها لتفادي التكرار لتتدرج الكاتبة في الحديث عن الدلالة الثقافية التي تمنح ثمة الجنون دلالة سيميائية مرتبطة بالإبداع/الشعر/المسرح، ويظهر ذلك في قولها: "هذا المريض يملك بلاغة وفصاحة، أقف حائزة أمامه. يبدو أنك شاعر كبير يا أحمد؟ هل عندك مجموعات شعرية؟ الكل يؤمن أنني شاعر.. حتى المجانين هنا يعتبرونني أمير الشعراء.. في هذا الكوكب المشكلة أن ماريانا ترفض أن تصدق هذا، تظن أن لوركا فقط هو الشاعر الوحيد على وجه الأرض، لقد نسيت كل ما كتبت لأجلها مقابل قصيدة واحدة كتبها لها قبل دقائق موته. لكن لوركا عاد إلى الحياتي وبالتالي ستنساه ألم تقل هذا قبل قليل. نعم ستنساه ولكنها لن تتذكرني إلا إذا صرت ميتا، وبما أن المجانين مخلدون في العذاب لن أنعم أبدًا بحبها أتريدين أن تعرفي بعض الهراء الذي كتبته لها؟ بلا شك أريد أن أعرف، إذا انقضى عمري وتحققت الأحلام وأشرقت شمس الوطن فابحثي عن الجاني وخذي لي بالثأر منه وانثري على قبري وعلى قبر أولئك الضحايا أكاليل من الورد وترانيم عاشقة"[41]. إن المتأمل لكل هذه الملفوظات السردية سيجدها عامرة بالشاعرية، والبلاغة، والإبداع، بل إن الروائية أرادت أن تسلط الضوء على الجانب الإبداعي لهذا المجنون أحمد بصفته شاعرا، ورساما، لتحاول أن تشاكل بين الجنون والإبداع بشتى أنواعه.

[40] المصدر نفسه، ص:52.

[41] المصدر نفسه، ص:53.

خاتمة البحث:

يمكن أن نخلص إلى أن الجنون في هذا النص الروائي مصدر للمعرفة الراقية والبناءة، ويعمل تبعا لذلك على استخدامه واستعماله بشكل إيجابي حيث ركزت آمنة حزمون على عناصره الفنية والدلالية المتشاكلة والمتباينة فيما بينها من أجل تبليغ فكرتها، رؤيتها، وموقفها من واقع اجتماعي وإنساني لهذا كان ارتباط الأدب بالجنون، فكلاهما يقوم على الخيال ويعمل على كشف الوهم في قلب الواقع وإبراز هوية الإنسان، كما لم تنحصر العلاقة بين الجنون والأدب فقط بل ارتبط الجنون بالفلسفة أيضًا لما يحمله هذا الملفوظ السردي من عمق فلسفي داخله. وبالتالي استطاعت الكاتبة أن تصنع لنا نصًا سرديًا مبنيًا على تعددية الرؤى حول ثيمة الجنون وتناقضاتها العلمية، والفلسفية، والأدبية، والدينية، كما فسحت المجال لشخصياتها لطرح أفكارها التي تبدو متضاربة في ظاهرها إلا أنها متكاملة تحمل في عمقها الكثير من الأبعاد الفكرية، والاجتماعية، والأيديولوجية التي انبنت على نقد الواقع بطريقة ساخرة كان الجنون والكتابة الإبداعية إحدى وسائلها.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري. **لسان العرب**، ج13، ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 2003م.
- آل مريع، أحمد بن علي. **خطاب الجنون، الحضور الفيزيائي والغياب الثقافي (الاستبعاد والنفي)**، ط1. السعودية: العبيكان للطباعة والنشر، 2014م.
- حزمون، آمنة. **المجانين لا يموتون**، ط1. الجزائر: دار الجزائر تقرأ، 2018م.
- فوكو، ميشيل. **تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي**، تر: سعيد بنكراد. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م.
- القلقشندي، أحمد. **صبح الأعشى في صناعة الإنشاء**، ط1. القاهرة: المطبعة الأميرية، 1918م.
- لاكروا، جان. **"دلالة الجنون في فكر ميشيل فوكو" المنشور في كتاب نظام الخطاب لميشيل فوكو"**، تر: د. محمد سبيلا. بيروت: دار الفارابي، 2007م.

- النيسابوري، الحسن بن محمد بن حبيب. **عقلاء المجانين**، تح: عمر الأسعد. ط1. بيروت: دار النفائس، 1987م.

المجلات والدوريات:

- بقوح، محمد. "ثيمة الجنون في رواية مدن الملح (التيه نموذجا) مقاربة دلالية لبلاغة عقل الجنون الروائي، دراسة تطبيقية".
- الصباح، رشا حمود. "الجنون في الأدب"، **عالم الفكر**، 1987م، العدد الأول، ج18.
- عبيدات، عدنان محمود، وزهير محمود. "خطاب الجنون قراءة في رواية العصفورية"، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، 2011م، العدد الرابع، ج7.
- المفرح، د. حصة بن زيد. "خطاب الجنون في رواية العصفورية لغازي القصيبي مقاربة في الحجاج"، **مجلة كلية الآداب**، جامعة القاهرة، 2021م، العدد الثاني، ج81.

النص الموازي في رواية "جاهلية" لليلى الجهني: قراءة تفكيكية

أ. منى خلف العنزي*
Email: monai9306@gmail.com

ملخص البحث:

تناولت هذه الدراسة النصوص الموازية في رواية "جاهلية" لليلى الجهني من خلال الوقوف عند الدلالة العامة لبنيتها السردية، ثم تفكيك هذه البنية في ضوء علاقاتها الزمنية والتاريخية بخارج النص/الواقعي، باعتباره الخلفية الحقيقية التي بُنيت عليها ذهنية المجتمع. وقد كشف التحليل عددًا من النصوص الموازية التي بُنيت في ضوئها الرواية. بدأت بالعنوان (جاهلية)، وتعمّقت باستخدام الاسم القديم للأيام والشهور العربية، ومرّت باستدعاء نصوص تاريخية تجسّد العنف والتمييز في المجتمعات العربية، إضافة إلى النصوص الإخبارية المعاصرة التي كانت عنوانًا يتصدر الفصول، ويؤطّر أحداث كل فصل في ضوء حكاية إطارية مستعادة ومتكررة للحب الممنوع في مجتمع معاصر يمثّل العنف والتمييز العنصري. ويشكّل النص الأخير (الموازي) لكل النصوص في ختام الرواية.

كلمات مفتاحية: البنية السردية، جاهلية، ليلى الجهني، النص الموازي.

Abstract:

This study deals with the parallel texts in Layla al-Juhani's novel "Jahiliyyah" by knowing the general significance of its narrative structure and then dismantling this structure in the light of its temporal and historical relations outside the text/ the real as the factual background on which the mentality of society is based.

The analysis revealed several parallel texts in the light of which the novel is based, beginning with the title (Jahiliyyah), delving into the use of the ancient name for Arab days and months, and passing by invoking historical texts that embody violence and discrimination in Arab societies. In addition to the contemporary news texts that used to be the headline of the chapters, and framed the events of each chapter in the light of a restored and repeated framework story of forbidden love in a contemporary society that represents violence and racial discrimination.

* قسم اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية.

مقدمة:

تمتّعت رواية "جاهلية" بقدرتها على مواجهة تحديات أساسية، منها: موقف المجتمع من المرأة، وموقفه من أصحاب البشرة السمراء، إضافة إلى الموقف العام من حرب الخليج الثانية. وطريقة الرواية في تقديم هذه المواقف من خلال إبراز مناحي التجريب في بنيتها على مستوى الزمان والسرد والتشكيل الكلي للحبكة الروائية.

ونجد أن الرواية تتركب من مستويين أساسيين: مستوى المقاطع السردية التي تأخذ صورة الخبر الصحفي (الحرب على العراق)، ومستوى الحكاية (المرويات) التي تشكل الحدث الرئيس في الرواية (اعتداء هاشم على مالك). وبين هذين المستويين تتشكل صورة المجتمع بما فيه من عادات وتقاليد. وقد أفرز هذان الخطان المتوازيان نصوصًا أخرى موازية، منها قصة عنترة بن شداد وعلاقته بعبلة، باعتبارها قصة موازية تستعيدها الرواية بجامع النسق الثقافي المضمر.

لذلك، فإن هذه الدراسة تعمل على قراءة النص الموازي في الرواية، انطلاقًا من تلك المقاطع السردية التي تستعير نصوصًا من الأخبار الصحفية، ونصوصًا من كتب التاريخ وتاريخ الأدب، بالإضافة إلى الصورة الذهنية التي تصنعها من العنوان (جاهلية)، بالتضافر مع بنية زمنية تستعيد التقويم الزمني العربيّ القديم. والهدف من هذه القراءة هو تفكيك البنية العامة لهذه النصوص الموازية ورصد علاقتها بمنظور السرد في الرواية، إضافة إلى تفكيكها منظومة القيم التي تقف خلف هذه النصوص.

وقد اعتمدت في هذه القراءة المنهجَ التفكيكي، بما له من قدرات على تتبع الأصول الفكرية للسلوك الإنساني، وانعكاسه على عادات المجتمع وقيمه. كما اعتمدت مجموعة من الدراسات التي تناولت الرواية وحللت بنيتها العامة، وأفدت من كل ما جاء فيها من إشارات تتعلق بهذه البنية، لكنني حاولت التركيز على مفهوم النص الموازي وإبراز دوره في تشكيل سرد الرواية وبنيتها ودلالتها العامة.

وبناءً على ذلك، فقد قسمت الدراسة إلى مجموعة من العناوين، تبدأ بتناول مفهوم التفكيك في النقد الأدبي ومقولاته ومبادئه الرئيسة، ثم تتناول الظواهر الأساسية

المتعلقة بالنصوص الموازية في الراوية. وإنني آمل -كما أتوقع- أن أستطيع بهذه القراءة كشف محركات هذه القيم وعلاقتها بتسلسل الأحداث، خاصة أنها تُروى على لسان شخصيات متعددة؛ كل من منظوره الخاص، في حين تبقى الشخصية الرئيسة (مالك) بعيدة عن الحكي، لكن صورتها العامة تتشكل من خلال المرويات واستعادة الأحداث على مستويات مختلفة لبنية الزمن، في الوقت الذي تبقى فيه المقاطع السردية الموازية مستقلة في (روايتها) الخاصة، بما تصنعه من صورة الحرب، وبما تنقله عنها من تطور أحداثها وتأثيرها في المجتمع.

القراءة التفكيكية للعمل الأدبي:

يعمل التفكيك بوصفه نمطًا للقراءة، يلح "على كشف القوى المتصارعة للدلالة داخل نص ما. أي؛ بحث التوتر بين الأبعاد الأدائية والإخبارية للغة"[1]. وهذا يعني أن التفكيك هو في حقيقته إحدى النظريات التي نقلت مركز الثقل في العلمية النقدية من المؤلف/النص إلى المؤلف/القارئ، وذلك بعد سيطرة نظرة شبه جامدة للنص؛ جمدته عند حدود المعنى الشكلي، سواء منه اللغوي -المعجمي، أم الاجتماعي- السياسي- النفسي، خارج حدود النص الأدبي نفسه أو داخله، بالإصرار البنيوي على عزل النص عمّا سواه من تأثيرات خارجية[2].

لكن التفكيك ليس مجرد وجهة نظر أو طريقة جديدة في قراءة النص الأدبي، وإنما هو ثورة فكرية على المركزية الأوروبية التي احتفظت لنفسها بكل خصائص التفوّق، وجعلت من البنيوية عنوانًا لسيطرتها الفكرية[3]، ولهذا، فإن التفكيك يعمل على نقض أسس المركزية الأوروبية من خلال كشف التعارضات الكامنة في البنية العميقة لهذه المركزية. ولذلك، "يمكن أن نعرف التفكيك ببساطة بوصفه انتقادًا

[1] كولر، جوناثان. **مدخل إلى النظرية الأدبية**، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، (د. ط). القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص:170.

[2] تودوروف، تزفيتان. **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2. المغرب: دار توبقال للنشر، 1990م، ص:20-22.

[3] إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو. **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو أحمد، (د. ط). القاهرة: مكتبة غريب، 1992م، ص:145-146.

للتعارضات الهيراركية التي شيّدت الفكر الغربي: الداخل/الخارج، العقل/الجسد، الحرفي/المجازي، الكلام/الكتابة، الحضور/الغياب، الطبيعة/الثقافة، الشكل/المعنى. ولكي نفككَ تعارضًا ما، يمكن أن نوضح أنه ليس طبيعيًّا وحتميًّا، ولكنه تشييد منتج عن طريق الخطابات التي تعتمده، وأن نوضح أنه تشييد من خلال اشتغال التفكيك الذي يبحث عن نقضه وإعادة كتابته"[4].

والحقيقة أن التفكيك يتضمن طائفة واسعة من المفاهيم والتطور الخاص بنظرته الخاصة للعمل الأدبي، فهو إلى جانب نمط التعارضات (الكامنة) التي يعمل على تفكيكها، فإنه ينطلق من مبدأ تقابل الكتابة/القراءة، والنص/النصوص، ليصبح القارئ ولذّته هو الأساس في كل قراءة تفكيكية، على النحو الذي قدمه "رولان بارت" في كتابه الأشهر في المكتبة العربية "لذّة النص"[5]. ولقد تناول بارت في هذا الكتاب موضوعات متداخلة عدة، منها: مفهوم النص بوصفه جسدًا غير قابل للتعيين أو التحديد. كما تناول الكتابة بوصفها الحقيقة المادية التي يواجهها القارئ بعد انتهاء المؤلف من إنجاز خطابه النصي، وهو الأمر الذي يدخل بالنص وقارئه في سلسلة لا منتهية للوراء في تاريخ الحضارة المادية.

إن لغة بارت صعبة وغير محددة، ولذلك تعددت الشروح حول عمله، باعتباره العمل الأول الذي افتتح التفكيك في النقد الأدبي، ومنه كتاب "جوناثان كولر" المعنون: "أقنعة بارت". ولقد تناول كولر في هذا الكتاب موقف بارت من كل القضايا التي أثارها في "لذة النص"، كموقفه من الكتابة وعلاقتها بالمواضعات اللغوية ومسائل التفسير التاريخي للنص[6]. هذا الموقف الذي انتهى إلى مقولة "بارت" المشهورة: "موت المؤلف"، ليفسح المجال أمام القارئ ليتفاعل مع النص المقروء كيفما شاء[7].

---

[4] كولر، جوناثان. **مدخل إلى النظرية الأدبية**. ص:170.

[5] بارت، رولان. **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، ط1. سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 1992م، ص:17.

[6] كولر، جوناثان. **أقنعة بارت**، ترجمة: السيد إمام، (د. ط). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013م، ص:32-37.

[7] بارت، رولان. **موت المؤلف**، ضمن تيارات نقدية محدثة، اختيار وترجمة وتعليق: جابر عصفور. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009م، ص:247-255.

وقد لا يوجد الكثير الذي يمكن إضافته إلى شروح "بارت" ونظريته حول فضاء النص، سوى أن القراءة التفكيكية تعمل على كشف أثر النص في نفس المتلقي، على اعتبار أن النص عالم كامل من الدال الحرة، وليس بنية من المدلولات[8]. وهذا ما يحوّل القراءة التفكيكية للنصوص إلى نشاط حر يتلاعب بالدوال ضمن تفكيك الخطاب الكلّي للمعرفة والعلوم الإنسانية، على النحو الذي قدّمه "جاك دريدا" رفيق "بارت" في تقديم التفكيك[9].

وقيمة ما أنجزه "دريدا" في ذلك تكمن في إيضاحه أن التفكيك هو نوع من النشاط الإنساني الذي يعمد التلاعب بالدوال في الثقافة الثابتة، ليمكن بذلك كشف تعارضاتها الجذرية الكامنة في الثقافة[10]، من خلال الوقوف على أثر النص لا النص نفسه[11].

ومن ثم يبقى السؤال: كيف يمكن إنجاز قراءة تفكيكية للنص الأدبي؟ إن النص - كما يشرح الدكتور عبد الله الغذامي- مجرة من الإشارات، فهو نص "لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه"[12]، وهذه الإشارات المتكاثرة يمكن فهمها والوقوف عندها من خلال "تفسير النص بوصفه وصفًا نقديًّا وليس بوصفه جوهرًا، وإنما لفهمنا النص، أي إنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص؛ ما يجعل القراءة إبداعًا مثلما جعل الكتابة -من قبل- إبداعًا، ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية"[13].

---

[8] سلدن، رامان. **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، ط2. القاهرة: سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م، ص:144-151.

[9] دريدا، جاك. "البنية ـ العلامة ـ اللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، ترجمة: جابر عصفور، **مجلة فصول**، أكتوبر، 1992م، العدد الرابع، ص:266-296.

[10] المرجع نفسه، ص:274-277.

[11] فريس، إيمانويل، وبرنار موراليس. **قضايا أدبية عامة ـ آفاق جديدة في نظرية الأدب**، (د. ط). الكويت: عالم المعرفة، 2004م، ص:174-176.

[12] الغذامي، عبدالله محمد. **الخطيئة والكفير من البنيوية إلى التشريحية** ـ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط1. السعودية: النادي الأدبي الثقافي، 1985م، ص:73.

[13] المرجع نفسه، ص:83.

ولكن مع طبيعة القراءة الشخصية تلك، فإنها تظل محكومة بمسار الإشارات التي يحملها النص نفسه، سواء أكانت إشارات اللغة التي تظهر في صورة دلالة جملة أو كلمة لافتة في النص، أم كانت إشارات متعلّقة بالثقافة وبفهم القارئ نفسه الرموز التي يحملها النص[14]. ولذلك، تظل القراءة التفكيكية محكومة بقدرة القارئ على التقاط الإشارات المتعيّنة في النص موضوع القراءة، ثم بقدرته على تفسيرها في ضوء زمن النص نفسه -بوصفه بعدًا تاريخيًّا وثقافيًّا- وفي ضوء الزمن المعاصر، زمن إعادة القراءة التي ينجزها قارئ النص[15].

الحكاية والتأويل:

عملت الرواية النسوية الخليجية على تفكيك بنية المجتمع الجامدة، وإبراز عناصر التوتر التي تهدد استقراره ونموّه[16]، خاصة في ما يتعلّق بالفوارق الاجتماعية والتمييز العنصري الذي يقبع في عمق هذا البناء. والمتأمل في هذه الروايات يلحظ أنها أدارت بنيتها السردية حول حرب الخليج بشكل من الأشكال؛ كونه الحدث الرئيس الذي حرّك المياه الراكدة في المنطقة العربية عمومًا، وفي الخليج خصوصًا[17].

وفي رواية "جاهلية" لليلى الجهني[18] نقف على عالم فيه الحب الممنوع؛ إذ تقاليد العائلة والعرف الاجتماعي حائلًا دون هذا الحب. ويتمحور موضوع الرواية حول معاناة المرأة في مجتمع مغلق وشديد المحافظة، وبشكل أوضح، "تشتغل هذه الرواية على ثيمة الآخر (المختلف) الأسود في المجتمع. وقد اعتمد التناول فيها حكايةً بسيطة، حيث تنشأ علاقة حب بين الفتاة السعودية (البيضاء) "لين" والفتى الأسود غير السعودي "مالك"، الأمر الذي ينتج عنه اعتداء "هاشم -شقيق لين- على مالك بمساعدة صديقه

---

[14] المرجع نفسه، ص:65-66.

[15] رايان، ميشيل. **التفكيك-تمهيد ونقد وسياسة، ضمن مدخل إلى التفكيك**، ترجمة: حسام نايل، (د. ط). القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008م، ص:34-37.

[16] الدويحي، أحمد. "ليلى في الفردوس اليباب.. وجاهلية!"، جريدة الجزيرة-www.al-jazirah.com، ع454، تاريخ النشر: 06 ديسمبر 2014م، تاريخ الاطلاع: 12 مارس 2022م.

[17] المرجع نفسه.

[18] الجهني، ليلى. **جاهلية**، (د.ط). السعودية: دار أثر، 1435هـ.

أيمن، ويتركانه بين الحياة والموت. وبطول الرواية تعرض الكاتبة ظروف هذا الاعتداء وتحلّل الدوافع النفسية والاجتماعية التي أدت إليه.

إن رواية "جاهلية" تميّزت في هذا التناول بأنها قرنت التعبير عن الفوارق الاجتماعية بمشاعر الحب "لتمضي بين حقول الألغام الشائكة، ليكن الانفجار الأول من شقيق البطلة هاشم، فالبطلة لين قارئة ومثقفة عاملة وتعيش حياة مستقرة تختلف عن حياة شقيقها الذي يستعين بصديقه أيمن الإنسان المسلم، فكسروا أضلاعه وساقه اليمنى وأدخلوه في غيبوبة مميتة، ليقتلوا حبًّا غير متكافئ بين بنت أصيلة وإنسان هامشي دخيل وأسود البشرة"[19].

ومن هذا الموضوع البسيط تتعاطى الرواية "مع قضايا ومشكلات العلاقة الإنسانية داخل المجتمع، حيث يطفو على السطح النقاش حول وضع المرأة على نطاق واسع، لكنه لا يُعدّ الموضوع الرئيس المعالج؛ من منطلق أنه يحضر بوصفه تمظهرًا لعلم المجتمع ويتمفصل عن الموضوع الرئيس للعنصرية"[20]. ولذلك، فإن الرواية من هذه الجهة تُعدّ رواية مغامرات حسب تصنيف "باختين"[21]، كما تحمل الرواية مفهومًا ورؤية أنثوية عن الواقع المعيش والمجتمع الذي يخضع تحت سيطرة ذكورية هشة.

عندما تتعامل الرواية مع هذه الرؤية الخاصة للأنثى، وتعرض مشكلات المجتمع وتفكك بنيته في الوقت ذاته، فإنها تأخذ "شكل سلسلة من ثمانية فصول غير متساوية على نطاق واسع، مع عناوين متنوعة وغامضة أحيانًا. يعبّر كل فصل عن وجهة نظر إحدى الشخصيات ويكشف أفكارها، يسود الخطاب الحر غير المباشر وتتخلله حوارات وأشكال من التعبير المباشر، ويعمل النص على ربط القارئ بأبطال القصة. تم بناء مختلف الفصول وفقًا لنمط تكراري وبشكل يضمن تماسك العمل ككل؛ حيث تنتظم حول نسيجين سرديّين محددين في إطار حدثين أساسيين: حرب

[19] الدويحي، أحمد. "ليلى في الفردوس اليباب.. وجاهلية!"، تاريخ الاطلاع: 12 مارس 2022م.

[20] فوتيه، إليزابيث. "جاهلية لليلى الجهني.. بنيات الحكي وأنماط السرد"، ترجمة: خديجة حلفاوي، **مجلة الفيصل**، نوفمبر، 2017م، ع493-494، ص:67.

[21] المهوس، منصور. "(جاهلية) رواية ليلى الجهني الثانية "2 - 2"، **جريدة الرياض**، فبراير 2008م، ع14479.

العراق خلال سنة 2003م، والاعتداء على شاب سعودي أسود في أحد شوارع المدينة المنورة. بهذه الطريقة تجمع السردية بين الخيال والواقع الخارجي للنص. بالموازاة مع ذلك، ينطلق كل فصل من نص تعريفي مختصر في ما يقارب صفحة. يأخذ هذا النص شكل توطئة صحفية بوصفها "وثيقة" مستلة من الصحف اليومية ومدرجة في القصة، وتسلط الضوء على تلك الأيام التي سبقت تدخل القوات الأمريكية في العراق والساعات الأولى للحرب (تمت الإشارة إليها في القصة باعتبارها كصور مرئية على شاشة التلفاز (ص: 68-69)، أو أخبار مسموعة عبر الراديو (ص:34) من جانب الشخصيات)"[22].

وفي ضوء هذا التركيب، ومع ملاحظة موضوع القصة وحكايتها البسيطة تتميّز رواية الجهني "جاهلية" بكونها قدمت "سردًا متراكبًا تتعدد فيه طبقات المعنى وعتبات النص ومستويات التأويل ولغات القص، وتتعدد معها القراءات المحتملة للنص، بحيث يصعب اختزاله في قراءة واحدة دون أن تطل عبرها بقية القراءات"[23]. وبالنظر إلى هذه المستويات، فإنه من اليسير ملاحظة أن الكاتبة تعمد في روايتها إلى فضح المسكوت عنه في المجتمع، إذ إنها في مسار سرد وقائع حكايتها التي تطرح بجرأة المظاهر السلبية التي تفتك بالحياة الاجتماعية.

لقد أرادت الكاتبة أن تثبت أننا ما زلنا نعيش في الجاهلية، لكنها جاهلية العصر الحالي، فكأن الجاهلية ليست زمنًا مضى وانتهى، بل هي جينات تنتقل من جيل إلى آخر، والكاتبة بقوة الفن وسلطته تثبت "أننا في مجتمعاتنا العربية عامة، وفي الجزيرة العربية خاصة، لم نتقدم قيد أنملة على صعيد التصوّرات الاجتماعية، وبنية العلاقات والمشاعر الجمعية، عن مرحلة الجاهلية الأولى بأي حال من الأحوال، بل إن جاهليتها المعاصرة التي تدور فيها الأحداث بعد مرور أكثر من عشرة أعوام على عاصفة الصحراء المشؤومة، وفي أثناء حرب الصدمة والترويع الأكثر شؤمًا، هي في

---

[22] إليزابيث. "جاهلية لليلى الجهني.. بنيات الحكي وأنماط السرد". ص:67.

[23] حافظ، صبري. "تراكب السرد الروائي وكشف سوءات الواقع: قراءة في رواية ليلى الجهني"، **مجلة الكلمة**، ع32، أغسطس 2009م.

حقيقة الأمر أشد تخلفاً من الجاهلية الأولى، وأكثر منها بؤسًا وفقرًا ومرارة"[24].

وهذه الجاهلية التي تعبر عنها الرواية بمضمونها وباسمها، تمثل جاهلية البنيات الفكرية والتقليدية التي تحكم المجتمع. ولذلك، فإن المفارقة الروائية التي أرادت الكاتبة إيصالها إلى المتلقي، بصورة صادمة، "هي وإن كنا نعيش داخل بنايات وعمارات مبنية على أحدث الطرز العمرانية إلا أنها لا تزال جاهلية عميقة لم نتخلص منها بعد تسكننا"[25]. وهذا ما يجعل الرواية في مضمونها العام تعبّر -رمزيًّا- عن المجتمع المنعزل والمنغلق على عاداته وتقاليده والعنف السائد في التعاملات والعلاقات الإنسانية، كما يجعلها في الأخير مغامرة حياة يومية، تعبّر عن التبدل والتحوّل في الهوية، حيث تتكامل الدلالة الكلية لرواية (جاهلية).

بنيات السرد ولعبة المرايا:

في ضوء هذا التعدد والتداخل بين بنيات السرد في رواية الجهني، يبرز ما يمكن عدّه نوعًا من لعبة المرايا، حيث تعكس هذه البنيات دلالات متعددة، سواء على مستوى الشخصيات أم الموضوع أم البنية الزمنية أم البنى السردية المتعددة. وعلى نحو أكثر دقة، فإن القراءة التناصية لهذه الرواية "تكشف طبيعة لعبة المرايا النصية التي تتخلّل النص، وتمارس عبره دورها الجدلي في إقامة أكثر من حوار بين النص الروائي وأسلافه من النصوص العربية القديمة من ناحية، ومن النصوص الصحفية المعاصرة له من ناحية أخرى"[26].

يتجلى التناص المرآوي عبر مستويات عدة؛ تبدأ بالعنوان: "جاهلية"، وتتوقف طويلًا في بداية كل فصل عند النصوص الافتتاحية المقتبسة من أخبار الصحف، ثم تتوقف مرة أخرى وبالموازاة عند الأيام والشهور الجاهلية في لعبة زمنية واضحة لاستبدال

---

[24] المرجع نفسه.

[25] الكعبي، ضياء عبد الله. "سرديات تمثيلات الخليجي في الخطاب النسوي الروائي الخليجي: جدل التذكير والتأنيث الثقافي وإشكاليات الآخر"، أخبار الخليج-www.akhbar-alkhaleej.com، ع13567، السبت 16 مايو 2015م.

[26] حافظ، صبري. "تراكب السرد الروائي وكشف سوءات الواقع: قراءة في رواية ليلى الجهني".

الماضي بالحاضر. كما تتوقف عند دلالات أسماء الشخصيات الرئيسة: "لين، وهاشم، ومالك"، ثم تعود في الفصول الأخيرة للتوقف عند النصوص السردية المقتبسة من كتب التاريخ الأدبي.

وهذا يعني أننا بإزاء خمسة وجوه للمرايا السردية التي تتخلّل الرواية، وكل وجه منها يحمل دلالته الخاصة من جهة، ويتداخل مع الوجوه الأخرى في الجهة المقابلة، والجامع بينها جميعًا ما تقوم به من مزج الخيالي بالتوثيقي، بوصفه فعلًا سرديًّا موازيًا يفسّر الأحداث المتخيّلة، ويدرج ما هو خارج النص (الواقع) داخل النص[27].

الماضي/الحاضر: جاهلية العنوان:

يحمل العنوان (جاهلية) عددًا من الدلالات؛ إذ يحيل مباشرة على جاهلية ما قبل الإسلام، بصورتها الذهنية المبنية على التناحر القبلي، والتعصّب ضد الآخر، والصراع متعدد الوجوه في بيئة صحراوية قاسية[28]، إذ يتحوّل العنوان الرئيس في الرواية (جاهلية) إلى فضاء ثقافي يحمل ثقافات متعددة داخل المجتمع، والتي تتداخل مع إرث تاريخي مثقل بالجاهلية المجتمعية المتخيلة الموجودة في الرواية وتترابط به.

ومن ثمّ، يتحوّل هذا الفضاء المجازي إلى حوار بين الحقب الزمنية: قديم/جديد، جاهلية قديمة/جاهلية معاصرة، تستعيد في كثير من علاماتها البنيات الذهنية التقليدية؛ "البنيات المرتبطة في كثير من مناحيها بـ(الجاهلية)، تلك الحقبة المعروفة بالجهل والتخلّف"[29]. وهو الأمر الذي يتجلّى في قيم المجتمع التي تتحكم في تصرّفات الشخصيات وفي مسار الأحداث؛ إذ تقف تقاليد العائلة والعرف الاجتماعي في وجه زواج شخصين مختلفين في العرق واللون.

وهذا إنما يعود إلى تحكم قيم الطبقية في أفكار المجتمع[30]، والنظر إلى الإنسان

---

[27] حلفاوي، خديجة. "جاهلية لليلى الجهني.. بنيات الحكي وأنماط السرد"، السعودية: **مجلة الفيصل**، 1 نوفمبر 2017م.

[28] أمين، أحمد. **فجر الإسلام**، ط10. القاهرة: دار النهضة المصرية، 1987م، ص:4-11.

[29] حلفاوي، خديجة. "جاهلية لليلى الجهني.. بنيات الحكي وأنماط السرد"، السعودية: **مجلة الفيصل**، 1 نوفمبر 2017م.

[30] الدويحي، أحمد. "ليلى في الفردوس اليباب.. وجاهلية!، **صحيفة الجزيرة**-www.al-jazirah.com، تاريخ النشر: 06 ديسمبر 2014م، تاريخ الاطلاع: 19 مايو 2022م.

بحسب لونه، أو بحسب قبيلته وجنسيته، على نحو يستعيد تقسيم المجتمع إلى سادة وعبيد، على نحو يظهر في كثير من مقاطع الرواية وإشاراتها، على نحو هذا المقطع[31]: "(الناس مو بألوانها). لا، لا، لا، لا، بقدر ما يمكن لأحد أن يرددها، لأن الناس هنا بألوانها وقبائلها وأجناسها وأعراقها".

إن مشكلة الرواية الحقيقية أنها تكشف التعصّب ضد الآخر بكل مستوياته وبكل تجلياته، هذا الآخر الذي تصنّفه الرواية من وجهة نظر المجتمع بقولها: "ابتسم وهو ينظر إلى وجه زميله ويقول: ـ وأزعل ليه؟ أنا تكروني، وأنت طرش بحر، وهما بدو صرب، كل واحد أخد حقه من الثاني، ومحد أحسن من أحد"[32].

وهذه الألقاب التي تعبر عن عنصرية المجتمع في تعامله مع الآخر تكشف النسق المضمر في الرواية؛ إذ ينشأ الصراع فيها من التمييز العنصري أو العرقي بين أفراد المجتمع، وعلى نحو ما يتجلى في نظرة هاشم -شقيق لين- "إلى مالك الشخصية الزنجية المحورية في الرواية"[33]. وهو ما فتح الرواية أيضًا على مسألة إذلال الأنثى التي انعكست من خلال شخصيات عدة في الرواية، إذ عرضت واقع المتغيّرات والقناعات والأفكار التي يتبناها المجتمع السعودي المعاصر.

إن فكرة العنصرية بسبب اللون أو بسبب اختلاف العرق والعادات القبلية وتحكم قوانين القبيلة في المجتمع تستدعي من الجاهلية سيرة عنترة بن شداد باعتباره نموذجًا للظلم الواقع من المجتمع على أفراده، "وهي الصورة ذاتها التي تطرحها الرواية من خلال ما كان يواجهه مالك من انتقادات وكلمات بذيئة تعيد إلى ذهنه التاريخ الأسود للعبودية، بل وتنعته بسمات أخرى تكشف المخزون الثقافي للمجتمع السعودي تجاه السود"[34]. وهذا ما تعبّر عنه الرواية من خلال مقاطعها المتعددة التي تشير إلى

---

[31] الجهني، ليلى. **جاهلية**. ص:116-117.

[32] المصدر نفسه، ص:135.

[33] غوقال، أمال وخولة غرزولي. **تمثلات الشخصية الزنجية في رواية جاهلية لليلى الجهني**، (رسالة ماجستير)، الجزائر: كلية الآداب واللغات، جامعة محمد العربي بن مهيدي، 2017م-2018م، ص:77.

[34] المرجع نفسه، ص:94.

أزمة مالك الأسود في مجتمع لا يحقق العدالة التي يدّعي سعيه إلى تحقيقها، على نحو ما تشير إليه الرواية في هذا المقطع الدال:

"كانت دناءة لونه شيئًا موغلًا في القدم، بحيث يعجز الآن عن نفيها، حتى لو تترّس خلف ألف آية، لذا كفّ عن التألُّم، كفّ عن النظر إلى الأمر كما لو كان حربه الشخصية، كفّ حتى عن أن يتأذّى من كلمة بذيئة يطلقها رجل عبر نافذة سيارته غاضبًا منه لأنه أبطأ عندما أعطت إشارة المرور ضوءًا برتقاليًّا: (لعنة الله عليك يا الكور) (الشرهة على اللي مسكك سيارة يا العبد)"[35].

غير أن عنترة يختلف من جهة رئيسة؛ كونه فارس القبيلة وشاعرها، لكنه في الوقت نفسه عانى الظلمَ الاجتماعي بسبب لونه الأسود[36]. وقد كافح طويلًا حتى أثبت شجاعته وحظي باعتراف القبيلة وباعتراف المجتمع، وقد كان -عكس مالك- يعدّ الأمر حربه الشخصية[37].

وعلى هذا النحو تحوّل اللون إلى حجاب اجتماعي يقسم الناس إلى طوائف وشيع: "بدوي/حضري/حجازي/نجدي/قبيلي/خضيري/صانع/تاجر/110/220/عبد/ كور/كويحة/ طرش بحر/بقايا حُجّاج"[38].

لعبة الزمن المتداخل:

عملت الرواية على تفكيك هذه العنصرية المتضمّنة في سلوك المجتمع من خلال العنوان نفسه، إذ تكوّن من ثلاثة خطابات: تاريخي وسياسي وروائي، مشيرًا بها جميعًا إلى الجاهلية المعاصرة التي تستعيد عصبية الجاهلية وعنصريتها ضد الآخر، كما تستعيد طبيعة العصر نفسه بما يملؤه من حروب ومؤامرات، وفي الأخير يستعيد بنية الزمن نفسها، بمسمياتها القديمة (الجاهلية)، بما يجعله متجذرًا في

---

[35] الجهني، ليلى. **جاهلية.** ص:128.

[36] ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2017م، ص:250-254. الحموي، ابن واصل. **تجريد الأغاني**، القسم الأول، الجزء الثالث، تحقيق: طه حسين، وإبراهيم الأبياري. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م، ص:966-969.

[37] قميحة، مفيد. **شرح المعلقات العشر**، (د.ط). بيروت: دار ومكتبة الهلال، 2003م، ص:269.

[38] الجهني، ليلى. **جاهلية.** ص: 135.

الخطاب الروائي الذي يعبّر عنه[39].

ويتجلى هذا على الأخص من خلال التاريخ المزدوج لحرب الخليج التي يجعلها الراوي الإطار العام للحدث الروائي في مفتتح كل فصل من جهة، والتاريخ للحدث الروائي نفسه على المستوى الجزئي، على نحو: "المؤنس الخامس عشر من وعل من العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء"[40]. وهذه العناوين/بمثابة التاريخ الضروري للقارئ لإدراك التفاصيل الخاصة بأيام الشخصيات، بعد أن تداخلت الحكايات والأحداث.

ومن ثم، يعمل استخدام المسميات الجاهلية للأيام والشهور على ربط العنوان الرئيس لرواية "جاهلية"، بكل أحداث السرد التي تقع تحت هذه العناوين الجانبية/الزمنية ـ الجاهلية، ومن ثم، يرتبط العنوان الرئيس للرواية ببنية الزمن في الرواية، مشيرًا إلى العلاقة بين دلالة الزمن في تلك العناوين (العودة إلى الجاهلية الأولى)، ودلالة السياق التاريخي/الزمني المعاصر لحرب الخليج التي تكوّن الأحداث وتمثّلها.

ويظهر هذا خاصة حين نلاحظ أن الكاتبة تضع عنوانًا لقسم سياسي مرتبط باحتلال العراق، فإنها توظفه بوصفه جملة في سياق البنية السردية كأنها تريد أن تجعل من مالك الضحية في العالم المتخيل الروائي، وهو انعكاس للعراق الضحية في الواقع، على نحو ما تردد التركيب: "رائحة الحزن"، الذي يأتي عنوانًا للفصل الرابع[41]، ثم تتجلى أصداؤه في الفصل في مواضع شتى، وكل موضع يتخذ عنوانًا زمنيًا داخليًّا مختلفًا، على نحو ما تقول الرواية تحت عنوان "أول الثامن عشر من وعل من العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء"[42]: "وقد عبقت رائحة الحزن من كل زاوية فيها. ولكن، هل للحزن رائحة؟"[43].

على أن هذا التوظيف المباشر للعنوان في التركيب السردي، سبقته تمهيدات تشير

---

[39] غوقال، أمال وخولة غرزولي. **تمثلات الشخصية الزنجية في رواية جاهلية لليلي الجهني**. ص:91.

[40] الجهني، ليلى. **جاهلية**. ص:41.

[41] المصدر نفسه، ص:39.

[42] المصدر نفسه، ص:61.

[43] المصدر نفسه، ص:64.

إلى معناه، على نحو ما يرد في الرواية أيضًا، إذ تقول: "ودت لو كان باستطاعتها أن تفتح عينيها فتجد نفسها غافية على مقعد في ظلمة خفيفة، وشاشة تلفاز تومض أمامها بصور مفتشي أسلحة الدمار الشامل؛ وهم يقودون سياراتهم اللاندكروزر البيضاء، من مبنى إلى آخر في بغداد، أو بصور الشهداء الفلسطينيين يُزفّون إلى قبورهم بالتكبيرات والزغاريد"[44].

وهنا يمكن أن نلاحظ أن السرد الروائي ربط الزمن الداخلي لمسار الأحداث بمسارها الخارجي الذي يظهر في حركة الفضاء العالمي، وهو ما تؤكده الراوية حين تعود بعد فقرتين إلى الرائحة مرة أخرى؛ مبرزة علاقتها بالحدث الداخلي (غيبوبة هاشم في المستشفى، فيما تقبع لين في غرفة مجاورة): "ابتهلت إلى الله وهي تمرّر بيدها على رأسه هذا المساء، ألا تقترب الملائكة منه إلا لكي تعيده. لمحت غزالة بريّة تركض في سهول معشبة، شمّت رائحة روثها، شمّت رائحة معدن السرير البارد، شمت رائحة جسده، وعند زاوية فمه اليمنى لمحت كتلة الدم الصغيرة المتخثّرة"[45].

رائحة الحزن إذن هي تلك الرائحة/المشاعر التي تنتاب لين فيما تتابع حالة مالك الغائب عن العالم من حوله. وهي متابعة قادتها بين عالمين: داخلي، فيه جسد مالك القابع دون حول له أو قوة على سرير معدنيّ بارد، وفيه أيضًا الأحلام التي تقودها إلى التفكير في الملائكة الذين يحومون حول جسده الساكن، من جهة، وعالم خارجي فيه انفلات العالم الذي يظهر في الحركة المحمومة للمفتشين الدوليين وهم يجوسون أرض العراق، فيما يُزفّ الشهداء في فلسطين إلى قبورهم بالزغاريد دون أن يجدوا من ينصفهم من تجبر القوة الغاشمة للمحتل.

ولقد تم هذا الربط بين العالمين بسبب تلك التواريخ الجاهلية التي تعود إلى الزمن الماضي دون أن تغادر الحاضر، صانعة متوالية زمنية تمضي بحركة غير منتظمة تبعًا لحركة السرد نفسها، في مقابل خط زمني متصل للحرب على العراق، بدءًا من

[44] المصدر نفسه، ص:59.

[45] المصدر نفسه، ص:60.

الاستعداد للحرب بعد عاصفة الصحراء، وانتهاء بنهاية الرواية في ما سمّي حرب الصدمة والترويع[46].

نص التاريخ:

وتتجّذر فكرة المقابلة بين الماضي والحاضر في تلك النصوص التي تستحضرها الراوية في فصولها الأخيرة، على سبيل التناص، بما يجعل تلك النصوص مرآة مزدوجة تكشف أزمة الحاضر -بما فيه من عصبية قبلية تغلب فكرة الحرية وفكرة المساواة، على الأقل في وجهها الإسلامي، من جهة- وسوأة الماضي السعيد الذي يُفترض أنه مثال للعدل والمساواة في ظل مظلة إسلامية تجعل الفضل للتقوى لا للون ولا للجنس، فإذا بالماضي نفسه كالحاضر؛ أو بالأحرى، إذا بالماضي هو الأصل الذي انبثق عنه الحاضر، وما وجوه الاعتلال المجتمعي المعاصر إلا امتداد لذلك الفكر المعوج المتجذر في الماضي.

وتبدأ هذه النصوص بنص من المستظرف للأبشيهي؛ يحكي فيه موقف الحجاج الذي خطب أم كلثوم ابنة عبد الله بن جعفر، فلامه في ذلك الوليد بن عبد الملك، وعبد الملك بن مروان الذي أرسل إلى الحجاج حتى يطلّقها ، ففعل. وكان ذلك بسبب ما رآه الوليد من أن الحجاج (عبد ثقيف) ليس أهلًا لأم كلثوم عقيلة بني عبد مناف. ومن ذلك قال: "لأنك عمدت إلى عقيلة نساء العرب، وسيدة نساء بني عبد مناف فعرّضتها عبد ثقيف يتفخّذها"[47].

ثم تتوالى النصوص، وكلها يرد في الفصل ما قبل الأخير: (ما تحت اللون). وهو عنوان دال بنفسه على ما أرادته الكاتبة من الحفر التاريخي في جذور العصبية القبلية، سواء أكانت بسبب اللون أم بسبب اختلاف المكانة الاجتماعية، ومن هذه النصوص ما ورد في الرواية من نصوص الكامل في التاريخ لابن الأثير:

"فلما كان الليل سمع يحيى صراخ النساء اللاتي قُتل رجالهُنّ، فسأل عن ذلك الصوت فأُخبر به فقال: إذا كان الغد فاقتلوا النساء والصبيان، ففعلوا ذلك، وقتل

[46] المصدر نفسه، ص:159.

[47] المصدر نفسه، ص:121.

منهم ثلاثة أيام، وكان في عسكره قائد معه أربعة آلاف زنجي، فأخذوا النساء قهرًا. فلما فرغ يحيى من قتل أهل الموصل في اليوم الثالث، ركب اليوم الرابع وبين يديه الحراب والسيوف المسلولة، فاعترضته امرأة وأخذت بعنان دابته، فأراد أصحابه قتلها، فنهاهم عن ذلك، فقالت ألستَ من بني هاشم؟ ألستَ ابن عم رسول اللّٰه صلى اللّٰه عليه وسلم؟ أم تأنف للعربيات المسلمات أن ينكحهنّ الزنج؟ فأمسك عن جوابها وسيّر معها من يبلغها مأمنها وقد عمل كلامها فيه"[48].

إن ما يلفت النظر في النصين السابقين أنهما لا يلتفتان إلى حقيقة وضع المرأة وظروفها في اللحظة التاريخية التي يتحدثان عنها، فالحجاج واحد من أعلام الثقافة العربية، ودوره مؤثّر في تاريخ هذه الثقافة وفي تثبيت دعائم دولة بني أمية، وهو إلى ذلك من أصل عربي، ثقفي[49]، ومع ذلك لم يشفع له هذا الأصل في جعله كفؤًا لعقيلة بني هاشم. وهو ما يدل على تجذر العصبية في الثقافة العربية لا ضد غير العرب وحدهم، بل ضد الآخر المختلف عمومًا، حتى لو كان عربيًّا أصيلًا، لمجرد أنه من قبيلة أخرى.

والنص الثاني دال على ذلك، فالمرأة التي اعترضت يحيى اعترضته محتجة بكرهها لأن يطأ الزنج العربيات، ومستثيرة حمية ذلك القائد باعتباره من بني هاشم، ومن أولاد عمومة رسول اللّٰه صلى اللّٰه عليه وسلم.

إن هذه النصوص المقتبسة من كتب التاريخ المختلفة تشكل مرآة لثقافة المجتمع في ظل الإسلام، إذ تعكس عادة جاهلية قديمة؛ تقضي بعدم تزويج البنت العربية للأفريقي الأصل؛ وهي عادة مبنية على النظر إلى اللون الأسود باعتباره لون الدناءة والدنو، ومرادفًا للبؤس والشقاء وعلامة على دونية الحسب ووضاعة النسب وانحطاط المكانة.

وتشكل هذه النصوص المقتبسة إشارات تراثية مختلفة تفصح وتبين علاقة الثقافة العربية بالسود على مرّ تاريخها. وتؤدي هذه الإشارات دور الترصيع السردي الذي

[48] المصد نفسه، ص:141.

[49] ابن كثير. **البداية والنهاية**، (د. ط). القاهرة: دار الفكر، 2017م، ص:507.

يجعل الماضي مرآة للحاضر، وهو الأمر الذي ينعكس بظلاله على شخصيات الرواية، فمالك الذي لم يكن يهتم بمسألة اللون ويجتهد في دراسته، صدمته مسألة اللون وهو في الثالثة عشرة، حين عنّفه مساعد المدير على اجتهاده[50]، ورغم أنه قرر تجاوز محنته تلك والبحث عن بداية جديدة، فإن فكرة اللون نفسها تركت في نفسه أثرًا عميقًا، ولذلك حين قابل لين وأحبها "حرص -منذ وعى افتتانه بها- على أن تعرف لونه، وفي غمرة حرصه على ذلك انتبه إلى أنه يتعامل مع لونه كما لو كان إعاقة عليه أن يخبرها بأمرها قبل أن تكتشفها بنفسها"[51].

أما لين، الفتاة المثقفة التي تؤمن بالحرية والاختلاف، فإنها أدركت منذ البداية أنه توجد أمور عدة تحول بينها وبين مالك، "ثم قيود أخرى صارمة غير اللون، ثم حاجز آخر عليهما أن يبحثا عن ثغرة فيه كي يعبراه باتجاه بعضهما"[52]، كما أدركت أن كل شيء "كان واضحًا منذ البداية، يروح ويغدو أمام عينيها، لكنها لم ترد أن ترى. كانت تنظر إلى الأشياء دون أن ترى، أو أنها رأت واختارت التجاهل. والآن يضحك كل شيء هازئًا بها"[53].

وموقف أبيها من ذلك لا يختلف عن موقفها، فهو وإن أراد ابنة مختلفة عن الفتيات في المجتمع، لكنه في أول اختبار لقناعاته لم يستطع تجاوز مسألة اللون، فاعتذر لمالك حين خطبها بأنه لا يستطيع أن يرمي ابنته للناس يأكلونها، مبرّرًا لنفسه الرفض بأنه سيحميها، "حتى لو اضطر إلى إيلامها. ستتألم قليلًا ثم تتعافى. ربما يطول شفاؤها. لكن ذلك أرحم من أن يفقدها إلى الأبد. حظي بها مرة واحدة، ولن يحظى بابنة أخرى مثلها أبدًا"[54].

وأما موقف هاشم -شقيقها- فهو مثل موقف أقرانه، ينظر إلى المرأة باعتبارها متعة

---

[50] الجهني، ليلى. **جاهلية**. ص:128.

[51] المصدر نفسه، ص:141.

[52] المصدر نفسه، ص:96.

[53] المصدر نفسه، ص:162.

[54] المصدر نفسه، ص:112.

وعورة، وينظر إلى مثل مالك باعتباره حيوانًا لا يستحق أن يأخذ أخته، ويزيد شعوره ذاك حدة شعوره بأن أخته (الأنثى) أقوى منه، وتتميز عنه بالتفكير السليم والإرادة القوية. إن ما يؤرق هاشم حقيقة -وهو المدافع عن الشرف العربي- تفكيره الدائم في علاقة أخته بمالك، و"خوفه من أن يكون الأخير قد ركبها"[55].

ومن هنا، وعلى ما يمكن أن نلحظ العلاقة بين هذه النصوص بنية الحكي في الرواية، فالرواية تضع (لين) في مواجهة كل رجال النص. فالشخصيات النسوية في الرواية هي في المستوى العميق للتأويل تكشف عن بنية نسوية عميقة في الرواية في مواجهة رجال النص وتخبطاتهم. ومن ثم، تأتي هذه النصوص التاريخية -بطابعها العنيف- باعتبارها علاقة واضحة تجسد ما بين الخيال والواقع، تؤطر القصة كلها، وتضعها تحت رعاية العنف المعلن في تلك الأخبار المقتبسة من التاريخ.

النصوص التوثيقية:

تقوم بنية الراوية على مجموعة من النصوص الموازية التي تفتتح كل فصل، وتحكي في مجموعها استعدادات الحرب على العراق. وهي في مجموعها نصوص توثيقية تأتي بوصفها توطئة صحفية مستلة من الصحف اليومية، وموظفة في النص، وترصد الأيام التي سبقت تدخّل القوات الأمريكية في العراق، والساعات الأولى للحرب، وتبدأ من الفصل الأول، حين تعلن الرواية عن وقوع الخطأ الدرامي الذي تترتب عليه الأحداث، داخل الرواية وخارجها؛ إذ تأتي الأنباء بإعلان الولايات المتحدة انتهاك العراق لقرارات الأمم المتحدة بخصوص الكشف عن أسلحة الدمار الشامل، في مقابل حدوث اعتداء هاشم وصديقه أيمن على مالك:

"يُتوقّع أن يعلن البيت الأبيض اليوم، بأن العراق انتهك قرارات الأمم المتحدة التي تطالبه بكشف النقاب عن أسلحة الدمار الشامل حسب ما أوضح مسؤولون كبار في الإدارة الأمريكية. وقال المسؤولون بأنه من المنتظر أن يبحث الرئيس الأمريكي جورج بوش، هذا الأمر في اجتماع خاص لمجلس الأمن القومي، قبل إعلان البيت

[55] المصدر نفسه، ص:112.

الأبيض بهذا الصدد"[56]. يمثّل هذا المقطع، وما يليه من مقاطع مماثلة في الرواية، إطارًا زمنيًّا ومعرفيًّا لبنية الأحداث. وهي في مجموعها مجموعة من الأخبار المأخوذة من الصحف، تحكي قصة الحرب على العراق، و"منقولة من عدد من المصادر للحديث عن حرب الخليج"[57]، لكنها ترتبط عضويًّا بأحداث الرواية، فمنذ العنوان الذي يتصدر الفصل (عناوين كل الفصول)، بوصفه إشارة سياسية وترميزية إلى أحداث الرواية، يبدأ الداخلي والخارجي في الرواية بالتداخل، إذ تعود الكاتبة إلى توظيف العنوان في سياق البنية السردية للقسم اللاحق مباشرة كأنها تحاول أن تجعل القارئ في حالة مقاربة ومقارنة بين مالك الضحية والعراق الضحية الأخرى.

ومن ثم، تتساوق العناوين التي تتصدر الفصول مع المقاطع الإخبارية التي تليها، على نحو ما يظهر من عنوان الفصل الأول: (سماء تهوي)، إذ يتساوق "مع المقطع الذي يعني أن الخطأ قد وقع، وأن تجاوزًا فادحًا قد تهوي السماء لأجله"[58] يجمع بين إعلان أمريكا عن انتهاك العراق لاتفاق الأمم المتحددة من ناحية (خارج الرواية)، واعتداء هاشم على مالك من ناحية (داخل الرواية).

وتتحول هذه المقاطع من كونها مجرد أخبار حيادية، دون تعليق، إلى كونها شواهد موضوعية تدور حول حدث تاريخ حقيقي، إذ يمتزج بصورة متناهية ما هو خارج النص في الخيال، ما يجعله يؤدي دور الخيط الواصل بين الواقع وعالم الرواية مع توالي السرد.

والمهم في مثل هذه المقاطع الإخبارية ليس كونها وثيقة أصلية أو مزيجًا من الواقع والخيال من تأليف الكاتبة، وإنما كونها مقاطع تكرارية تصنع إيقاعًا مستمرًا بطول الرواية، كلحن خلفي للأحداث يقبع في قاع الزمن السردي؛ إذ تبدأ الحكاية الفعلية للرواية بعد اثني عشر عامًا من "عاصفة الصحراء"، لكنها تنتهي مع بداية

---

[56] المصدر نفسه، ص:3.

[57] المصدر نفسه، ص:4.

[58] الشتوي، إبراهيم بن محمد. "سؤال القيم في رواية جاهلية للكاتبة ليلى الجهني"، **مجلة العلوم الإنسانية**، 2015م، ع25، ص:379.

الحدث الفعلي للرواية، وتتوحّد مع أحداثها داخليًّا وخارجيًّا في الفصل الأخير: جوجل يهذي:

"شنت القوات الأمريكية والبريطانية غارات مدمرة عدة مساء أمس وفجر اليوم على بغداد التي تعرضت لموجات من الضربات الجوية، إضافة إلى انفجارات عدة هزَّت مجمع الرئيس العراقي صدام حسين، حيث ارتفعت أعمدة الدخان في السماء... وقال مراسلون صحافيون في وسط بغداد: هزت انفجاراتٌ مجمعَ الرئيس العراقي صدام حسين في وسط العاصمة. واندلعت حرائق في أنحاء المنطقة شتى التي أُصيبت بنحو عشرة صواريخ أو قنابل بعد الساعة التاسعة مساء بالتوقيت المحلّي"[59].

إن توالي هذه المقاطع الإخبارية كقصة موازية (الحرب على العراق)، كلحظة ممتدة، تبدأ من الماضي وتتقدم نحو الحاضر، في مقابل قصة الرواية (اعتداء هاشم على مالك)، كلحظة مستعادة، تبدأ من الحاضر وتمتد إلى الماضي، يجعل من اللحظتين المتقابلتين بؤرة انفجار الحدث، ويؤطران الحكاية الروائية بالعنف الذي وسم أحداثها، كما يجعل من هذه المقاطع الإخبارية إطارًا عامًّا، يضع الخطوط العامة لكل فصل في سياق حكاية إطارية أكبر: مالك ولين/هاشم داخل الرواية، قصة الحرب على العراق خارج الرواية. ومن ثم تتجلى قيمة هذه المقاطع في كونها تموضع السرد كله في إطار الخطة حول استهداف العراق واحتلاله وتدميره.

صدى العنف:

تظهر قيمة الفصل الأخير في الرواية: غوغل يهذي، إذ يعدّ بنفسه نصًّا موازيًا جامعًا بين الداخل والخارج في الرواية، من خلال تلك الشذرات التي تحشدها الكاتبة في الفصل، فهو من حيث التركيب ينقسم إلى ثلاثة أجزاء، في الجزء الأول الذي تفتحه الكاتبة بقولها: "ضغطت على زر الـEnter، فانفتح الموقع، وتراصت الكلمات باستقامة حادة أمام عينيها على خلفية خضراء شاحبة، مرّت بعينيها سريعًا على السطور..."[60].

[59] الجهني، ليلى: **جاهلية**. ص:157.

[60] المصدر نفسه، ص:159.

ومن هذا الوصف السريع تبدأ ألغاز الرواية الزمنية (أسماء الأيام والشهور الجاهلية) الانفتاح، لتقدم الكاتبة ترجمة لما ظل طيلة الرواية غامضًا: "... توجد أسماء أميتت في العربية الفصحى، وترك العرب استعمالها بعد أن كانت في لغتهم، فانقرضت وزالت أسماء، كأسماء الأيام والشهور في الجاهلية...

الفصل الأول: الممات من أسماء الأيام

كانت الأيام في الجاهلية على النحو الآتي:

الأحد: أول.

الإثنين: أهون وأوهد، وقالوا: هذا هو يوم التُّنَى ـ أيضًا.

الثلاثاء: جُبار.

الأربعاء: دُبار أو دِبار.

الخميس: مؤنس.

الجمعة: العروبة، وحربة ـ أيضًا.

السبت: شيار.

ثم أميتت هذه الألفاظ واستخدمت مكانها الأيام المعروفة: السبت والأحد، إلخ"[61].

أي؛ إن القسم الأول من الفصل مبني في صورة مقال أو تقرير منقول عن الشبكة العنكبوتية، وهو يقدم تفسيرًا لكل الخريطة الزمنية التي استخدمتها الكاتبة، لنكتشف أن هذا المخطط الزمني -الأسماء القديمة- "يؤدي دور القناع أو التغريب المسرحي، لكن النص في حركة مسرحية بارعة، يخلع عن نفسه هذا القناع في فصله الأخير، ويقدم للقارئ مفاتيح أيامه وشهوره كأنه يطلب منه أن يعيد القراءة بعدما أماط النص اللثام عن أقنعته"[62]. وهو ما يؤكده النص الروائي نفسه في الجزء الثاني من هذا الفصل، حيث يصف السرد البطلة "لين" وهي تتأمل المعلومات أمامها، كما تتأمل علاقتها بتجربتها القاسية مع "مالك":

---

[61] المصدر نفسه، ص:159.

[62] حافظ، صبري. "تراكب السرد الروائي وكشف سوءات الواقع: قراءة في رواية ليلى الجهني"، **مجلة الكلمة**.

"تفكر في وجه مالك الغافل عن كل شيء، وتفكر كذلك في الحرب التي ستأكل أشياء كثيرة. لقد عاصرت حربين دون أن يكون مالك معها، ولم تدر إن كانت تلك إشارة جيدة أم سيئة"[63]. إن موقف لين هنا هو موقف القارئ الذي يعيد قراءة الرواية في ضوء هذا الكشف لغموض الزمن، ولذلك فهي تعيد تأمّل الأحداث، وتفكر في علاقة مالك بالحرب التي عاشتها، والحرب التي تعيش أحداثها وتتأمل توابعها المحتملة من خلال هذه المعرفة الجديدة بمعنى الزمن: "للحظات، رأت الأيام والأشهر وهي تخلع أقنعتها أمام عينيها وتعود إلى وجوهها القديمة. ولم تكن الوجوه القديمة قبيحة، بل مجعدة لطول ما تعرّقت تحت أقنعة ليست لها. وظنت -وهي ترى ذلك- أن كل شيء قد استقام أخيرًا. لم تعد قادرة على سدّ أذنيها عن كل هذا الصخب الذي يملأ رأسها، ويقودها إلى العطب الذي فرّت منه طوال ما مضى"[64].

وإن الجنون الذي عاشت لين فصوله، ما بين رفض المجتمع زواجها من الأسود، واعتداء أخيها على الرجل الذي أحبته، وانغماس المجتمع الدولي كله في حرب غير مفهومة، يسود فيها منطق القوة، جعل لين في الأخير تستعيد كل هذه التفاصيل المجنونة في صمت مطبق، أشبه بالهذيان[65]، يضع الداخلي -الرواية- إلى جانب الخارجي الذي تستند إلى خلفيّته، ولتختم به الرواية كلها:

"تذكرتُ منْ يبكي عليَّ فلم أجد/خائبة/هه هه هه هاااااااا هه هه هه/المطر لم يعد يأتي بالنهار/البنات نار الحمد للّه ما عندي بنات/مبدأ كارتر/أحبك كرهتني/... أطلق لها السيف لا خوف ولا وجل/أطلق لها السيف لا خوف ولا وجل/أطلق لها السيف لا خوف ولا وجل..."[66].

---

[63] الجهني، ليلى. **جاهلية**. ص:162.

[64] المصدر نفسه، ص:163.

[65] حسن، حسين سرمك. "الروائية السعودية ليلى الجهني في روايتها جاهلية: جاهلية القرن العشرين الحديثة العاتية"، **صحيفة المثقف**-www.almothaqaf.com ، تاريخ النشر: 29 يونيو 2012م، تاريخ الاطلاع: 12 فبراير 2022م.

[66] الجهني، ليلى: **جاهلية**. ص:165.

إن الرواية وهي تستعيد هذه الإشارات من أحداثها، تصنع نصًّا موازيًا لأحداثها كلها، لكنها في هذه المرة لا تكتفي بالسرد المتدرج الذي يستعيد تفاصيلها، وإنما تستعيد لحظات الجنون والتعارض التي تجمع بين الداخل والخارج في مجتمع يحاصر أبطاله بجاهلية جديدة كشفها الاستعمال المقصود لأسماء الشهور والأيام في الجاهلية الأولى، هذا المجتمع الذي ضيّع قيمه الإسلامية، ويبني حياته على التمييز بين الأبيض والأسود، على النحو الذي تكشفه العبارة الأخيرة المتكررة في الرواية: "أطلق لها السيف لا خوف ولا وجل".

والمشكلة الحقيقية التي يجسدها هذا النص الموازي في الأخير مشكلة الوعي، مشكلة الانقسام بين ذات تؤمن بمبادئ عقيدة تدعو إلى الخير والسلام والتسامح، وسلوك يناقض هذا الإيمان، كأنما فقدت هذه الذات (الجمعية) بوصلتها الموجهة، فاندفعت إلى العنف بكل أشكاله، دون أن تشعر بسوء ما تفعل، بل إنها تبرر عنفها وعنف غيرها، وتعدّه سلوكًا طبيعيًّا، "ألا لا يجهلنّ أحدٌ علينا.. فنجهل فوق جهل الجاهلينا"[67].

إن الجهل أو الجاهلية بالمعنى السلبي للكلمة، حيث الظلم هو الأساس[68]، هو النسق المضمر الذي يحكم المجتمع، وهو ما تنبهنا هذه الراوية إلى آثاره، وترسم حدوده من خلال نصوصها الموازية المتعددة.

خاتمة البحث:

في ضوء التحليل السابق، أمكن أن تصل الباحثة إلى مجموعة من النتائج، على النحو الآتي:

- نجحت رواية "جاهلية" لليلى الجهني في التعبير عن حالة المجتمع المعاصر الذي أصبح يعيش حالة مستمرة من العنف، تتوازى مع جاهلية المجتمع القديمة، ولا تختلف في مضامينها العامة عن حالة القدماء، قبل التحضر، وقبل أن يعمل الإسلام على

[67] الجهني، ليلى. **جاهلية**. ص:164. والعبارة هي في الأصل لعمرو بن كلثوم من معلقته المعروفة، قميحة، مفيد. **شرح المعلقات العشر**. بيروت: دار ومكتبة الهلال، 2003م، ص:242.

[68] ابن منظور. **لسان العرب**، ط3. بيروت: دار صادر، 1414هـ، ص:713.

تغيير قوانينه العامة.

- وقد جاء تعبير الرواية عن ذلك باستعمال مجموعة من النصوص الموازية التي استعارتها من المجتمع المعاصر نفسه (النصوص الإخبارية)، والنصوص التاريخية القديمة (التقويم الزمني، نصوص التاريخ).

- عمل العنوان في الرواية بوصفه نصًّا موازيًا يرسم للقارئ أفقًا مبدئيًّا، يحيط بخيوط السرد، من خلال دلالته التي ترتد إلى ما قبل الإسلام، من جهة، ودلالته التي تشير إلى حالة الجهل (ضد العلم)، والجهل (الظلم).

- أكد استخدام التسمية القديمة للشهور والأيام العربية مفهوم الجاهلية التي تحيط بهذا المجتمع.

- نجح استخدام تسمية الشهور والأيام القديمة في صنع بنية زمنية موازية (نصًّا موازيًا) لبنية النص السردي (حكاية الرواية).

- نتج عن هذه البنية الزمنية خطان سرديان، واحد يستعيد الحكاية السردية في زمن يعود إلى الخلف، والثاني يمضي من الخلف إلى الأمام (الماضي/الحاضر).

- عملت النصوص التاريخية المستعادة من كتب التراث على تعميق مفهوم الجاهلية بتأكيدها عمق التعصب في البنية الذهنية العربية القديمة.

- كما أكدت الراوية هذه البنية الذهنية باستعادة أحداث الرواية وعلاقتها بالخارج (القديم والجديد) في الفصل الأخير منها، الذي كان نصًّا موازيًا كليًّا يعيد قراءة الراوية.

- بنية العنف هي البنية الأساسية التي تشكلت في ضوئها أحداث الراوية ودلالاتها التأويلية، وهي البنية التي صنعت كل نقاط التلاقي بين القديم والجديد، في أحداثها وفي علاقتها بالخارج الحقيقي في الواقع.

المصادر والمراجع:

- ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2017م.

- ابن كثير. **البداية والنهاية**، د. ط. القاهرة: دار الفكر، 2017م.
- ابن منظور. **لسان العرب**، ط3. بيروت: دار صادر، 1414هـ.
- أمين، أحمد. **فجر الإسلام**، ط10. القاهرة: دار النهضة المصرية، 1987م.
- إيفانكوس، خوسيه ماريا بوثويلو. **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة: حامد أبو أحمد، د. ط. القاهرة: مكتبة غريب، 1992م.
- بارت، رولان. **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، ط1. سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 1992م.
- بارت، رولان. **موت المؤلف**، ضمن تيارات نقدية محدثة، اختيار وترجمة وتعليق: جابر عصفور. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2009م.
- تودوروف، تزفيتان. **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2. المغرب: دار توبقال للنشر، 1990م.
- الجهني، ليلى. **جاهلية**، د.ط. السعودية: دار أثر، 1435هـ.
- الحموي، ابن واصل. **تجريد الأغاني**، القسم الأول، الجزء الثالث، تحقيق: طه حسين، وإبراهيم الأبياري. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1997م.
- رايان، ميشيل. **التفكيك - تمهيد ونقد وسياسة، ضمن مدخل إلى التفكيك**، ترجمة: حسام نايل، د. ط. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008م.
- سلدن، رامان. **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة: جابر عصفور، ط2. القاهرة: سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م.
- الغذامي، عبد الله محمد. **الخطيئة والكفير من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر**، ط1. السعودية: النادي الأدبي الثقافي، 1985م.
- غوقال، أمال وخولة غرزولي. **تمثلات الشخصية الزنجية في رواية جاهلية لليلى الجهني**، (رسالة ماجستير). الجزائر: كلية الآداب واللغات، جامعة محمد العربي بن مهيدي، 2017م-2018م.
- فريس، إيمانويل وبرنار موراليس. **قضايا أدبية عامة ـ آفاق جديدة في نظرية الأدب**، د. ط. الكويت: عالم المعرفة، 2004م.

- قميحة، مفيد. **شرح المعلقات العشر**، د.ط. بيروت: دار ومكتبة الهلال، 2003م.
- كولر، جوناثان. **أقنعة بارت**، ترجمة: السيد إمام، د.ط. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013م.
- كولر، جوناثان. **مدخل إلى النظرية الأدبية**، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المشروع القومي للترجمة، د.ط. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

الصحف والمجلات:

- حافظ، صبري. "تراكب السرد الروائي وكشف سوءات الواقع: قراءة في رواية ليلى الجهني"، **مجلة الكلمة**، ع32، أغسطس 2009م.
- حسن، حسين سرمك. "الروائية السعودية ليلى الجهني في روايتها جاهلية: جاهلية القرن العشرين الحديثة العاتية"، **صحيفة المثقف**، تاريخ النشر: 29 يونيو 2012م، تاريخ الاطلاع: 12 فبراير 2022م.
- دريدا، جاك. "البنية-العلامة-اللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، ترجمة: جابر عصفور، **مجلة فصول**، أكتوبر، 1992م، العدد الرابع.
- الدويحي، أحمد. "ليلى في الفردوس اليباب وجاهلية"، **جريدة الجزيرة**، ديسمبر 2014م.
- الشتوي، إبراهيم بن محمد. "سؤال القيم في رواية جاهلية للكاتبة ليلى الجهني"، **مجلة العلوم الإنسانية**، 2015م، ع25.
- فوتيه، إليزابيث. "جاهلية لليلى الجهني ـ بنيات الحكي وأنماط السرد"، ترجمة: خديجة حلفاوي، **مجلة الفيصل**، نوفمبر، 2017م.
- المهوس، منصور. "(جاهلية) رواية ليلى الجهني الثانية "2-2"، **جريدة الرياض**، فبراير 2008م.

تجليات صراعات الحرب والحب من منظور نسوي
قراءة في رواية "وكان اسمها سوريا" لماجدولين الرفاعي

د. راوية جرجورة بربارة*
Email: rawyaburbara@yahoo.com

ملخص البحث:

سأتطرق في مقالتي هذه إلى انعكاس تجليّات الحرب والحب، وتمرّد المرأة على السلطات البطريركيّة الفاعلة عليها في المجتمع العربي، هذا المجتمع الذي له خاصيّته الاجتماعيّة وعاداته وتقاليده المستمدّة من تاريخه الطويل، ومن أحكام الديانات التي يؤمن بها أبناؤه.

كما وتبحث المقالة إذا كان المنتوج الأدبي يختلف باختلاف جنس كاتبه؟ وهل يمكن أن تُروى القصّة من وجهة نظرٍ نسائية فيختلف سردها وواقعها ووقائعها؟ هل يختلف الخطاب النسويّ عن غيره في المناسبات المشتَركة كالحرب والحبّ؟ هل فتحت الحربُ بابًا جديدًا للتمرد النسويّ على السلطات البطريركيّة المفروضة على المرأة، أم أنّ الحرب شُنّت أيضًا ضدّ المرأة ذاتها فزادت من السلطات الفاعلة عليها؟

كلمات مفتاحية: الأدب النسويّ، الحرب، السلطات البطريركيّة، المرأة.

Abstract:

In this article, I will address the reflection of the manifestations of war and love, and the rebellion of women against the effective patriarchal authorities in the Arab society, a society which has its own social characteristics, customs and traditions that are derived from its long history, and from the provisions of the religions in which its people believe. The study will deal with these issues as they are reflected in the novel "Wa Kana Ismuha Souriya" by the contemporary Syrian writer Majdoline al-Rifa'i.

The article also examines whether the literary product differs according to the gender of its writer. Can the story be told from a woman's point of view so that its narration, reality and facts differ? Is the feminist discourse different from others on common occasions such as war and love? Did the war open a new door for a feminist rebellion against the patriarchal powers imposed on women, or was the war also waged against women themselves, and thus increased the effective powers over them?

* قسم تدريس اللغات، كلية أورانيم للتربية، إسرائيل.

مقدمة:

اخترت رواية "وكان اسمها سوريا"، للكاتبة السوريّة ماجدولين الرفاعيّ[1] نموذجًا، لأنّ أدب المرأة هو رافدٌ من روافد الحداثة؛ ولأنّها نسويّة بامتياز[2] فالكاتبة امرأة، والشخصيّة المركزيّة امرأة، والراوية امرأة، والرجل معروض بصورته السلبيّة السلطويّة في أغلب ظهوره في الرواية[3] كأب وزوج وحاكم وجلّاد وسجّان ومغتصِب، وهذا من سِمات الأدب النسويّ؛ كذا صورة الحبيب الذي عشقتْه الشخصيّة المركزيّة "روان" صدفة، على جمال علاقة الحبّ بينهما إلا أنّه معروض كخائن يقيم علاقات حبّ متوازية في نفس الوقت.

اخترت الرواية بحداثيتها ونسويّتها لأمثّل لعناصر التمرد في الأدب النسوي على مستويين: المضمون والتقنيّات، وكيفيّة كسر المسلّمات الأدبيّة لغةً ومضمونًا ومبنًى، على نحو ما ذكرته الناقدة هيلين سيكسو في "ضحكة الميدوزا" "لم أجد أجرأ من المرأة على كسر المسلّمات الأدبيّة".

وقد جاء هذا التمرّد، بعد أن كان الأدب، فترة طويلة، حكرًا على الرجال، وهُمّشَت المرأة كأديبة لأسباب عدّة تنحصر كلّها في خضوعها لسلطة المجتمع البطريركيّة التي فُرِضَت عليها[4] وحين تمرّدت عادت بكلّ جرأتها وقوّتها وفتحت أبواب المجتمع السريّة المغلقة على مصاريعها، وعرّت حقائق كانت لسنواتٍ إمّا طيّ الكتمان، وإمّا عُرِضت من وجهة نظر الكاتب الرجل فبدت مختلفةً تمامًا.

وقد عبّرت الكاتبة فرجينيا وولف عن ابتعاد المرأة عن الساحة الأدبيّة حين أجابت عن السؤال: لماذا لا توجد كتابات نسائيّة مستمرّة قبل القرن الثالث عشر؟ فأجابت:

---

[1] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. عمّان: دار فضاءات، 2015م.

[2] صفوري، محمّد. **شهرزاد تستردّ صوتها**، مقالات في السّرد النسويّ العربيّ الحديث. إصدار مجمع اللّغة العربيّة. إسرائيل: المكتبة الوطنية، 2017م.

[3] قناوي، شادية علي. **المرأة العربيّة وفرص الإبداع**. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000م، ص:36-38.

[4] السعداوي، نوال. **دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1990م.

"... لأنّ القليل جدًّا معروف عن النساء، فتاريخ إنكلترا هو تاريخ الخطّ الذكوريّ وليس تاريخ الخطّ النسويّ"[5] إذا كان هذا حال الأجانب، فما حال الشرق الذي كان يعتبر المرأة ضلعًا قاصرًا؟ كان يعتبرها موضوعًا للكتابة وليست منتِجًا للكتابة، إلّا أنّ هذه المرأة هزّت العالم بقلمها حين تمرّدت على المفاهيم المقوْلبة التي وضعها الرجال، فأخافَتْهم بكتابتها حين باحت هي بحقائق تخصّها، وحين نقلت لنا صورة المرأة من منظارها هي، حين بدأت برسم صورة مغايرة لتلك التي رسمها لها الرجال الأدباء، فحاولوا الهزء بها، والحطّ من قدْرِ أدبها فأسموه "أدب الكعب العالي والأظافر الطويلة"، "أدب الروج والمناكير"، "أدب الملائكة والسكاكين"؛ وقد ثارت حولها ضجة كبيرة كتلك التي أثارتها كوليت خوري في روايتها "أيّام معه"، و"ليلة واحدة"، إذ مزّقت الكاتبة قناع الخجل والحساسيّة، وعبّرت عمّا يجيش بصدرها كامرأة، فأثيرت حولها تلك الضجّة لأنّها امرأة[6]، وحاولوا حصر هذا الأدب في تسميات عديدة منها "نسائيّ" ليدلّ على كثرتهنّ، فكلمة "نساء" هي جمع كثرة لكلمة امرأة، وهذا تعميم فيه من الخطأ ومن الحطّ من قيمة المنتَج الأدبيّ ومنتجتِهِ الكثير؛ على اعتبار أنّ كلّ ما تكتبه النساء هو أدب نسائيّ، وهذا ليس صحيحًا فبدايات كتابة المرأة كانت تقليدًا للخطّ الذكوريّ الذي ذكرته فرجينيا وولف، وأمّا تسمية الأدب بـ"نسويّ"، وكلمة "نِسوة" هي جمع قلّة، فليدلّ على أنّ قلّة من الأديبات يكتبن بهذا النهج، وأدب "أنثويّ" ليدلّ على الضعف؛ على اعتبار أنّ معنى كلمة "أنث" في القاموس ضعُفَ ولانَ، وكلّ هذه التسميات أتت للاستهانة بهذا الأدب؛ لكنّ الأديبات لم يأبهن بأولئك الأدباء والنقّاد، بل خضن الأدب واخترقن التابوهات الثلاثة: السياسة والدين والجنس، وكان الأدب وسيلتهنّ لتحطيم الصور التقليدية للمرأة، تلك الصور التي كرّسها المجتمع الطبقيّ الأبويّ، وذلك باستعمال لغة خاصّة جدًّا بالمرأة، لأنّها خاصّة بجسدها، بفكرِها، بفعلِها

[5] Woolf, Virginia. "Women and Fiction". In: Granite and Rainbow. Essays by Virginia Woolf. London: Hogarth press, 1960. P. 76

[6] صفوري، محمّد. **امرأة بلا قيود.** الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، 2006م، ص:41.

وبردّة فعلها؛ بأفكارها، وبتعريتها لأفكار الرجل:

"... تحت وطأة انفعالاتي واضطراب مشاعري بين سعادة لا توصف وخوف من مجهول لا أعرف كنهه، وبين توجس ممّا قد يحصل لو فكّر كمال بطريقة شرقية واعتبر قدومي إلى بيته موافقة ضمنية على ممارسة الجنس، فالرجل أي رجل يعتبر تلك الموافقة نصرة له، وقبول زيارته في بيته تشجيع صريح وقبول بنتائج تلك الزيارة، ماذا لو فكّر كمال بي بهذه العقلية وحاول إقناعي بمرافقته إلى السرير كأي رجل يعتبر المطلقة امرأة محرومة ومكبوتة وعليه إشباع رغبتها، وينسى تماما أنّ المرأة مخلوق رومانسي تفكّر بالحبّ أكثر من تفكيرها بالجنس وإشباع رغبات الجسد، وأن لديها قدرة خارقة على كبح جماح رغباتها"[7].

الحرب والخروج من دائرة "الأنا الأنثوية":

لقد كسرت الكاتبة السورية ماجدولين الرفاعي المسلّمات الأدبيّة في روايتها "وكان اسمها سوريا"، مخترقةً تابو السياسة بجرأة، وتابو الجنس، متحدّيةً مظاهرَ الاستلاب الواقعة على المرأة زمن الحرب، معالِجةً قضايا اجتماعيّة كالطلاق، والزواج، والأمومة، والأبوّة، وسلطة العائلة، والمرض، والحبّ والخيانة؛ فالأديبات على حدّ قول الناقد صفوريّ: "يُظهرن عناية فائقة بمعالجة قضايا اجتماعيّة أكثر من عناية الرجل"[8].

إن إفرازات الحرب ومشاكلها بدت واضحة في كتابات المرأة لأنّ الأدب مرآة المجتمع، وينقل بالضرورة الحقائق التاريخيّة والاجتماعيّة بل ويتساوى الأدب مع الحقائق التاريخيّة والاجتماعيّة في مصداقيّته وتصويره؛ فـ"لدى كلّ من "هيغل" و"تين" تتساوى العظمة التاريخيّة مع العظمة الفنيّة"[9]، ويعزّز الناقد الرومانيّ لوسيان جولدمان آراء تين في الأدب مشيرًا إلى أنّ الدراسة الاجتماعيّة للأدب تكتسب أهمّيّة

[7] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:94.

[8] صفوري. **امرأة بلا قيود.** ص:78.

[9] العاني، شجاع مسلم. **في أدبنا القصصي المعاصر،** ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة، 1989م، ص:60.

بالغة في علم الاجتماع، "إذ تتميّز قمم الإبداع بخواصّ محدّدة في إطار الأحداث التاريخيّة والاجتماعيّة"[10]. وتبحث المقالة في هذه الخواصّ الناجمة عن التغييرات الاجتماعيّة الطارئة التي أثّرت على كتابة المرأة، "فغدت الشخصيّات الأنثويّة في كتابات ما بعد الحرب أكثر وعيًا وأشدّ التزامًا بالناحيّة السياسيّة"[11]، وأصبحت الرسالة التي تحملها المرأة الكاتبة في أدبها رسالة توعية، ودعوة إلى التمرّد ورفض الموجود بكلّ أشكاله، إذًا الحرب التي عمّت على الجميع، أخرجت المرأة الكاتبة من دائرة الأنا الأنثى، وانفتحت على عوالم مجتمعيّة ودوائر انتماء أخرى، إلّا أنّ هذا لم يمنع تميّزها عن الكتابات الأخرى التي لم تكتبها النساء، فمثلاً على مستوى اللغة لا يمكن أن يكتب رجل جملةً كتلك التي افتتحت فيها الكاتبة روايتها: "لطالما سألت نفسي متى سألد الشام التي ما زالت تكبر في داخلي كجنين أسطوري الملامح، كلّما مرّ يوم جديد في صحارى اغترابي القاحلة، يزداد سؤالي إلحاحه"[12]، نرى أنّ خاصيّة جسد المرأة، وقدرتها على الحمل والإنجاب أعطتها الحقّ في ابتكار هذا التعبير، واعتبار الشام جنينًا أسطوريّ الملامح تتساءل متى ستلده؛ وعلى مستوى المضمون سمعنا صوت المرأة ومشاعرها الحقيقيّة وأفكارها، لم تترك المرأة الكاتبة للرجل أن يعبّر عنها وأن يصوّرها كما تسوّل له أفكاره وأهدافه، بل لمسنا جرحها الحقيقيّ، معاناتها، مشاعرها، أفكارها، تجربتها الواعية؛ فها هي الشخصيّة الرئيسة في الرواية تبصق في وجهها بسبب الضيق والتغيير الحاصل على شكلها جرّاء الهزيمة والحرب، فتهرب من هذا الواقع الأليم بالنوم، بالغيبوبة، والنوم آليّة من آليّات الهروب؛ وليس آليّة من آليّات التمرّد على الواقع، تصف لنا الانكسارات النفسيّة تمهيدًا للثورة على هذه الهزائم المتراكمة: "وجهي في المرآة يسخر منّي، فكلّما أمعنت النظر بتفاصيله وبشحوبه وهالاته السوداء كان يلوي

[10] فضل، صلاح. **منهج الواقعيّة في الإبداع الأدبي**. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1978م، ص:251.

[11] عوّاد، حنان. **قضايا عربيّة في أدب غادة السمّان**، ط1. بيروت: دار الطليعة، 1988م، ص:101.

[12] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:7.

شفتيه حنقًا، وعتبًا ويسأل بصمت: أهذا وجه امرأة شابّة ما زالت في بداية ربيعها الرابع أيّتها الحمقاء؟ وفي كلّ مرّة كنت أستخفّ بسؤاله فأبصق عليه وأدير وجهي ثمّ أبدأ بنشيج طويل ينتهي بنومي العميق أو بغيبوبتي كما يحلو لأمّي أن تسمّيها، إذ بعد كلّ استيقاظ كانت تخبرني أنّي كنت في غيبوبة منذ أوّل أمس!"[13].

ليست اللغة وحدها هي المغايرة في كتابة المرأة، بل والأسلوب كذلك؛ ويقول جورج الطرابشيّ في ذلك: "الرجل في الرواية يعيد بناء العالم، أمّا بالنسبة للمرأة فإنّ الرواية هي تركيز للمشاعر.. الرجل يكتب الرواية بعقله بينما تكتب المرأة الرواية بقلبها، العالم هو المركز لما يمكن أن نسمّيه رواية الرجل بينما نجد أنّ الذات هي مركز الرواية النسائيّة"[14].

عدا عن اللغة والأسلوب، فإنّ المرأة تجرّأت أيضًا على مستوى المضمون، وأعتقد أنّه إذا أردنا أن ندرس الأوضاع الاجتماعيّة التي سادت العالم العربيّ خلال الثورات والأزمات والحروب، علينا أن نفعل ذلك، أيضًا، من خلال قراءة نصوصٍ لكاتباتٍ شاهداتٍ مشاركاتٍ في صنع التاريخ والتراث والأدب؛ إذ "لا ينكر أحد علاقة الأدب بالمجتمع، فالأدب تعبير عن المجتمع، والمضمون الاجتماعيّ مستمدّ من موقف الأديب الفكريّ من الحياة في المجتمع الذي يعيش فيه، وهذا المضمون يعتبَر قيمةً، والأدب الذي يحوي مضمونًا اجتماعيًّا، يضيف أو يعدّل أو يلغي بعض القيم، ومن هنا تنبع قدرة الأدب وأثره على المجتمع وإحداث تغييرات في قيمه وتشكيله تشكيلًا جديدًا[15]، وهنا نسمع صوت الكاتب الضمنيّ، وهو إحدى السلطات البشريّة الستّ الفاعلة على النصّ الأدبيّ، نسمع صوت الكاتبة الضمنيّة، تلك التي اتّخذت موقفًا من قضيّة معيّنة، صوتًا جريئًا، يطرح موقفًا جريئًا: "إذ إن الجميع في سوريا مستهدف فلا استثناءات على قائمة الموت، أو تحت سماء تعجّ بالطائرات الحربيّة

[13] المصدر نفسه، ص:13.

[14] طرابيشي، جورج. "أنثى نوال السعداويّ وأسطورة التفرّد". **دراسات عربيّة**. بيروت: ع2، ج12، كانون الأوّل 1975م، ص:47-71.

[15] إسماعيل، عزّ الدين. **الأدب وفنونه**، ط6. القاهرة: دار الفكر العربي، 1976م، ص:43-46.

السوريّة والروسيّة والأميركيّة، أو على الأرض السوريّة المحتلّة من عصابات النظام وإيران وحزب الله ومن يساعدهم من ميليشيات مستوردة بجنسيّات مختلفة... التغيير الديمغرافي أصبح واضح المعالم في دمشق، فقد تمّ الاستيلاء على بيوت المهجّرين وتقديمها بلا مقابل إلى مقاتلي حزب الله اللبنانيّ وميلشيات أبو الفضل العباس العراقيّة بالإضافة إلى المشاريع الإيرانيّة التي تقام فوق أراض سورية بعد استملاك بيوت أصحابها وطردهم إلى أماكن بعيدة، لقد نعق الغراب فوق خراب سوريا وأكلت من لحم جثتها الذئاب"[16].

نرى "أنّ الأدب لا يمكن إنتاجه بمعزل عن المجتمع، فالأديب ينظر إلى مجتمعه ويلاحظ أمورًا قد تستهويه أو ينفر منها فتؤثّر فيه وينقل ذلك الانطباع في نتاجه، لكنّه لا ينقله كما يفعل الفوتوغرافيّ إنّما يلقي عليه بعضًا من شخصيّته وما يجيش في نفسه"[17].

فها هي المرأة تتجرّأ فتكتب رواية في "أدب الحرب"، و"أدب السجون"، تنقل لنا ما لم ينقله لنا رجل أديب، تنقل لنا الظلم والمهانة والاستغلال والاغتصاب والخوف، تعرّي لنا الواقع المرّ من خلال تجربة نسائيّة؛ من خلال رفضها، وتمرّدها على أبوّة السلطة الحاكمة، وسلطة المجتمع وسلطة الزوج، وكلّ سلطة ذكوريّة، أبويّة، بطريركيّة.

السلطات البطريركيّة الفاعلة في الرواية:

تعريف السلطة البطريركيّة:

النظام الأبويّ هو هيمنة الرجال المنتظمة على النساء في بعض مجالات المجتمع ومؤسّساته أو كلّها، وأصول هذا المفهوم في هيمنة الرجال تعود إلى تاريخ طويل جدًّا وهو ما تعتبره أديان كثيرة أمرًا طبيعيًّا وضروريًّا في الوقت نفسه، ففي علم الاجتماع، التفسير النظريّ الأوّل للنظام الأبويّ تجده في مناقشة أنغلز للخضوع الذليل لدى النساء أمام الرجال تحت نظام الرأسماليّة (مفاهيم أساسيّة في علم الاجتماع).

---

[16] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:110.

[17] أبو هيف، عبد الله. **عن التقليد والتحديث في القصّة العربيّة**. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1993م، ص:258.

السلطة الأولى: الأب/العائلة:

نستطيع من مقدّمة الرواية أن نرى تجلّيّات السلطة الأبويّة العائليّة على الشخصيّة الرئيسة في الرواية وهي شخصيّة نسويّة؛ امرأة مطلّقة، لذلك كانت معاناتها العائليّة مضاعَفة، فهي امرأةٌ في بيتٍ أبويّ السلطة، وهي مطلّقةٌ تنتظر من يشتريها وكأنّها سلعة رَخُص ثمنها بسبب بكارتها المفضوضة:

"لم أستطع إقناعهم أنّني لست مناضلة كما يظنّون أو ناشطة سياسية وأنّني لم أشارك في أيّ عمل سياسيّ أو ثوريّ أعتدّ به أو يحسب لي إلّا بعض أخبار المظاهرات وفيديوهات الشهداء، ومراسم وداعهم ودفنهم والتي كنت أنشرها في المواقع والتنسيقيّات الثوريّة، إذ كانت رقابة أهلي عليّ شديدة وغير مسموح لي المشاركة في أيّ نشاط خارج البيت، قيود أهلي الصارمة تلك كانت خوفًا من المجتمع والقيل والقال، فالمطلّقة حسب اعتقادهم ومفاهيمهم مطموع بها، وبالتالي فهي عرضة للافتراس من المجتمع والذئاب البشريّة، لذلك وضعت تحت الإقامة الجبرية في البيت لا أبرحه إلا للضرورة أو برفقة أمي حتى يفرجها الله، ويأتي مشتر جديد ليشتري امرأة مطلّقة بنصف السعر، لأنّها عرفت رجلا قبله فضّ بكارتها ولم يترك لمن بعده هذا الشرف العظيم، رغم أن معرفتها بذاك الرجل مؤطّرة بالشرع والدين والقانون"[18].

ونجد أنّ التبرير الذي تضعه المرأة أمام السلطة الحاكمة، لتقنعهم بعدم اشتراكها في الثورة ضدّ السلطة، هو كونها تحت السلطة البطريركيّة الأبويّة، فهي امرأة مطلّقة، لا تملك حريّتها، لا تملك الحقّ في الخروج والتجوّل وحدها، تنتظر المنقذ الثاني الذي سيُقدِم ويشتريها بسعر أبخس بسبب كونها "مستعمَلة"؛ إنّ هذه النظرة الدونيّة للمرأة تكبّلها جسديًّا ونفسيًّا، وفكريًّا، فيصبح همّها الشاغل هو كيف تحرّر نفسَها من هذه السلطة الأبويّة قبل أن تتظاهر لتحرّر بلدها من السلطة الحاكمة؛ كيف يمكن لامرأة تحجزها العادات والتقاليد، تحبسها السلطة الأبويّة والمجتمعيّة، كيف يمكن لها أن تفكّر بالنضال السياسيّ؟ يبقى نضالها محدودًا

[18] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:18.

ضمن إمكانيّاتها المتاحة لها، كنشر "أخبار المظاهرات وفيديوهات الشهداء، ومراسم وداعهم ودفنهم والتي كنت أنشرها في المواقع والتنسيقيّات الثوريّة". وهذه المحدوديّة أوقعتها في براثن المستغلّين والمتسلّقين، كشخصيّة "سمر" في الرواية، الّتي تظاهرت بأنّها صديقة، وبأنّها امرأة حرّة ومناضلة سياسيّة وكان هدفها غير المعلَن أن توقع بالمناضل المختبئ عن أعين السلطة، فادّعت أنّها تحبّه، واستغلّت وضعيّة روان لتطلب منها أن تختبر مدى وفاء هذا الحبيب/المناضل؛ وعلى اعتبار أنّها مناضلة مشهورة، نجد رضوخ روان لطلباتها، فهي تفعل لها ما تطلب كي لا تخيّب أمل امرأة استطاعت، على عكس روان، أن تثور كالرجال، ولكن للأسف اتّضح في النهاية أنّ سمر كانت عميلة للسلطة هدفها الإيقاع بالشباب المتمرّدين.

نجد من الاقتباس السابق أنّ القيود المفروضة على امرأة واعية ناضجة، متعلّمة، هي قيود صارمة بسبب كونها مطلّقة، وخوفًا من "القيل والقال" أي خوفًا من كلام الناس، لأنّ المطلّقة حسب ما ورد "مطموع بها"، و"عرضة للافتراس من المجتمع والذئاب البشريّة"، أيّ خوف تعيشه المرأة العربيّة المطلّقة؟ أيّة سلطات بطريركيّة تُمارَس عليها؟ العائلة، المجتمع، وغرائز الرجال. كيف كانت ستُعرَض هذه السلطات لو كان الكاتب رجلًا؟ هذا من ناحية مضمون، وأمّا من ناحية لغة، فقد عبّرت الكاتبة عن هذه السلطات الممارَسة عليها باستعمال اللّغة المحكيّة، بالذات اللّغة الّتي تستعملها النساء للتعبير عن الفضيحة والثرثرة، مثل الخوف من "القيل والقال"؛ كما ونجد السخرية والتعبير عن الذلّ والمعاناة في حديثها، فهي "سلعة" تنتظر من "يشتريها"، وهي "سلعة رخيصة" لأنّ مَن سيشتريها "فَقَدَ حقّه في الشرَف العظيم بفضِّ بكارتها".

لقد أكّد سارتر على أنّ الأدب هو كشف للإنسان والعالم، ولن يكون الأدب شيئًا إذا لم يُتِح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل[19]. وإنّ ذروة الألم عند هذه المرأة سمعناها في سخريتها من التقاليد العربيّة التي تعتبر فضّ البكارة ليلة العرس، نوعًا من أنواع الشرف الذكوريّ، لأنّه بهذا يُثبت للجميع بأنّه أوّل من انكشفت عليه هذه المرأة،

[19] ملكاوي، ثابت. **الرواية والقصّة القصيرة في الإمارات**. أبوظبي: إصدارات المجمع الثقافيّ، د. ت، ص:87.

وأنّه هو مالكها؛ والأصعب من كلّ هذه الأفكار التي توردها الراوية/الشخصيّة المركزيّة في الرواية بأسلوبٍ ساخرٍ، هو إنهاء الفقرة بانتقادٍ لاذع لسلطة أخرى أقوى من سلطة الأب والعائلة، وهي السلطة الدينيّة؛ فكلّ ما يحصل لها مؤطّرٌ بإطارٍ شرعيّ، دينيّ وقانونيّ: "ويأتي مشترٍ جديد ليشتري امرأة مطلّقة بنصف السعر، لأنّها عرفت رجلا قبله فضّ بكارتها ولم يترك لمن بعده هذا الشرف العظيم، رغم أن معرفتها بذاك الرجل مؤطّرة بالشرع والدين والقانون" وهذا يؤكّد اعتقاد وليد أبي بكر "أنّه لم يعد غريبًا أن يعتبر الأدب إحدى وسائل الدراسات النفسيّة والاجتماعيّة للفرد والمجتمع بسبب صلة الإبداع الأدبيّ بما يجري داخل مجتمع ما"[20].

السلطة الثانية: الزوج:

هذه المرأة "روان" اغتُصِبَت مرّتيْن من سُلطتيْن حاكمتيْن: فكانت المرّة الأولى من زوجها؛ اغتصاب قانونيّ مضاعَف، فهي بعد كلّ عمليّة اغتصاب زوجيّة كانت تتحوّل من مغتصَبة إلى جارية:

"وفي حالتي يمكن أن يندرج زواجي تحت بند الاغتصاب الحلال، إذ كانت علاقة زوجي بي أشبه ما تكون بنزوة رجل ثارت غرائزه فقضى وطره من امرأة وثق اسمها في دفتر عائلته فأصبحت ملكه وحرثًا له كما كان يكرّر زوجي عصام على مسامعي ومن حقّه التمتّع بها كما يشاء، وبعد الانتشاء وإنهاء وصلته الجنسيّة، يلبس وجه السيد من جديد ويبدأ بمعاملتها كجارية عليها أن تعمل لخدمته ليل نهار تطيع وتنفّذ أوامره دون تأفّف أو اعتراض وكلّما ثارت رغبته عليها أن تتزيّن وتتعطّر وتلبس الملابس المغرية المثيرة وتتحوّل إلى عاهرة تفيض مجونًا وشهوة وإثارة لإشباع شهوات ذلك الرجل الذي كان طوال النهار سيّدها بجبينه المقطب و كلماته الخشنة الجارحة دون الاهتمام بما تريده أو ترغبه، لذلك لم أشعر طيلة مدة زواجي القصيرة من عصام بوجود رجل إلى جانبي، إذ لم أشعر بأية عاطفة تجاه ذلك الرجل الذي أقنعتني أسرتي بأنّ عليّ القبول به رغم عدم ميولي له، وبرودة مشاعري تجاهه"[21].

---

[20] أبو بكر، وليد. **الصوت الثاني في القصّة الكويتيّة، قراءة في المضامين**، ط1. الكويت: كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، 1985م، ص:5.

[21] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:19.

نرى من الاقتباس السابق أنّ المرأة الرافضة للاغتصاب الزوجيّ، والمتمرّدة على قوانين المجتمع، تقوم بعمليّة انفصام، تستنبط شخصيّة جديدة، تغيّر الضمير المستعمَل من ضمير المتكلّم "أنا"، إلى ضمير الغائبة "هي"؛ وهذا ليس صدفة، هذا تعبير عن الرفض، ترفض أن تكون هي المغتصَبَة والجارية، وتدع اللّغة تعبّر عن ذلك. لقد عانت هذه المرأة من سُلطة الأب والزوج حين زوّجَت غصبًا عنها لتعاني من العنجهيّة والتسلّط دون ذنبٍ ارتكبته سوى كونها امرأة في مجتمعٍ عربيّ، امرأة اعتُبِرَت مجرّد جسد، دون الاهتمام بمشاعرها وبروحها، فتقول "هذا الزواج الذي أنهكني وفتّت روحي": "إذ كان طلاقي بعد ستة أشهر من الزواج الذي أرهقني وفتت روحي فلم أحتمله فتركت له البيت قبل أن يبدأ بطني بالانتفاخ بشكل كبير، وكم حاولت في البداية إسقاط الجنين للتخلص مما قد يربطني بمن شوه أيامي بعنجهيته وتسلّطه"[22].

إلاّ أنّ هذه المرأة الشرقيّة العربيّة التي ظنّت الزواج مهربًا من سجن العائلة ورقابتها: "صحيح أنني لم أرفض هذا الزواج كما يجب، ولكنّني لم أكن متحمّسة له كثيرًا لكنّه كان بالنسبة لي قارب نجاة للخلاص من تحكّم أسرتي بعقليّتها القديمة في التربية التي كان ديدنها المراقبة والملاحقة وعدم ترك الفتاة على حريّتها للمحافظة على شرف الأسرة على الأقلّ من كلام الناس والمجتمع... كان زواجي من عصام محاولة لتكوين عالم جديد خاص بي، يا لحماقة الأنثى التي لا تدرك أن الزواج بدون حب جحيم وأن الاقتران برجل تكرهه انتحار"[23].

السلطة الثالثة: سلطة الدولة:

سلطة الدولة كانت السلطة الثانية التي اغتَصبَت هذه المرأة، اغتصاب من السجّانين:

"التفت فرأيت لأول مرة وجه سجاني، له وجه قبيح شيطاني الملامح، وجسد ضخم كديناصور كان السم يسيل مع لعابه وهو يضحك ويقهقه أثناء اقترابه مني وترحيبه

[22] المصدر نفسه، ص:27.

[23] المصدر نفسه، ص:27.

بوجودي على طريقة الوحوش الآدمية، ثم بحركة سريعة دفعني إلى السرير فوقعت في أحضان الرجال الجالسين عليه ثم اقترب مني وبصوت قمي بنبرة ساخرة قال:

- أهلا بعاهرتنا الحلوة، سنجعلك تختبرين الرجال على حقيقتهم يا عرعورية، نحن أفضل من شيوخ النكاح وزواج الجهاد. وقبل أن يبدأ حفل التهامي صرخت بصوت جرح جميع شراييني وفجر قلبي كقنبلة موقوتة"[24].

إنّ لغة الإذلال المستعملة من قِبَل السلطات تجاه المرأة، هي لغة ذكوريّة تنمّ عن فكرٍ محدود حول المرأة بالنسبة للرجل، فهو ينظر إليها كجسد، ينظر إليها كعاهرة، يكرّس معاملته معها على هذا الأساس الفكريّ الذي شكّله له المجتمع بتقاليده وأعرافه؛ وقد أشار عبد اللّه الغذاميّ في مقاربة ذكيّة إلى دعم اللغة للذكوريّة، ومساهمتها في تكريس دونيّة المرأة[25].

هذه المرأة التي سُجِنَت من كلّ السلطات الفاعلة عليها؛ سُجنت في بيت والدها حتى تزوّجت سُجنت واغتُصبَت واستُعبِدَت في بيت زوجها حتّى تطلّقتْ، سُجنت في البيت بعد أن تطلّقت، وسُجنت في السجن الفعليّ حين اتّهمت بتآمرِها على السلطة:

"...لم تكن مخيفة أكثر من ذاك الترقب الحذر من فتح باب الزنزانة من جديد وسحلي إلى مشرحة الاعترافات والتعذيب".

"لم أستطع إقناعهم أنني لست مناضلة كما يظنون أو ناشطة سياسية وأنني لم أشارك في أي عمل سياسي أو ثوري أعتد به أو يحسب لي إلا بعض أخبار المظاهرات وفيديوهات الشهداء ومراسم وداعهم ودفنهم والتي كنت أنشرها في المواقع والتنسيقيات الثورية"[26].

نجد أنّ هذه المناضلة هي شخصيّة تمثيليّة، تمثّل شريحة المناضلات في البلاد العربيّة وما يتعرّضن له من تعذيبٍ جسديّ ونفسيّ ومجتمعيّ، لردع أخريات من التمرّد والنضال ضدّ الدولة وأحكامها، هذه المرأة التي اغتُصبَت من كلّ السلطات الفاعلة

[24] المصدر نفسه، ص:32.

[25] الغذاميّ، عبد الله. **المرأة واللغة**. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ، 2006م، ص:21-26.

[26] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:18.

عليها، اغتُصبَ حقّها في القرار والحريّة في بيت والدها، اغتُصبَت تحت غطاء الدين في بيت زوجها، واغتُصبَت تحت غطاء الدولة والأمن في سجن السلطة الحاكمة "في غمرة اندفاعها إلى ساحات الانتفاضة تعرّضت نساء كثيرات من المناضلات للسجن والتعذيب والتنكيل وتجريح الكرامة الشخصيّة وغيرها من الممارسات السلطويّة غير الأخلاقيّة، فواجهت المرأة المناضلة بجرأة وصلابة سياسة التهديد والتخويف، واستغلال صورتها النمطيّة في المجتمعات العربيّة التقليديّة، وبخاصّة مفهوم السمعة والشّرف"[27].

إنّ النضال النسويّ كما نرى من خلال الرواية محفوف بالمخاطر، مقيّد بالخوف من السلطات الأبويّة، ومن العادات والتقاليد؛" ولا تتجرّأ النسويّات العربيّات على تفكيك الخطاب البطريركيّ الأبويّ، فأغلبهن يسايرن الدولة، والمجتمع والدين"[28].

السلطة الرابعة: الحب:

حتى الحب، تلك المشاعر الرقيقة يُقتَل في مهده، فها نحن نسمع في الرواية كيف قُتلَت حبيبة الشاب العراقيّ، الذي فرّ وعائلته من العراق بسبب الأوضاع الدامية إثر الغزو الأمريكيّ، هذا اللاجئ كان ينظر إلى "روان" نظرة إعجابٍ قضت عليها والدتها وهي ما زالت في بداية الطريق، لأنّها كانت تخاف على ابنتها:

"وفي الحقيقة لم أكن مهتمّة بما تقوله بقدر اهتمامي بابنها الذي كان يصوب نظراته النارية المشوية بالرغبة باتجاهي فيحرك الراكد من مشاعري ويلعب صوته حين يتحدث بنبرته الواثقة على أوتار قلبي فتتمايل دقاته طربا، مرات قليلة ومتباعدة تكاد تعد على الأصابع التي جلسنا بها قبالة بعض خلال الزيارات المتبادلة والمعايدات، لكن أمي استطاعت ضبط خيوط الإعجاب والنظرات المتبادلة بيننا فاستعدت لرفع السواتر وإنهاء ما لم يبدأ بعد"[29].

---

[27] ضاهر، مسعود. أوراق مؤتمر فيلادلفيا التاسع عشر (المرأة؛ التجليات وآفاق المستقبل). "إشكاليّة تحرير المرأة العربيّة في زمن انتفاضات العام 2011"، ع19، منشورات جامعة فيلادلفيا 2016م.

[28] العريمي، سعاد. النسويّة العربيّة رؤية نقديّة 2012- تجمّع الباحثات اللبنانيّات. "النسويّة العربيّة، إمكانيّات ومعوّقات: دراسة تحليليّة لواقع الحركة النسائيّة في الوطن العربيّ". ص:174.

[29] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:21.

إذًا نجد أنّ الأمّ خافت أن تتغرّب ابنتها مع لاجئ عراقيّ، نكتشف على بُعد صفحات أنّه فقدَ حبّه وقلبَه حين وجد حبيبته الشيعيّة وزوجته التي حاربت لتكون مع سنيّ، وجدها مقتولة ومشوّهة بعد أن خُطفَت، وهو لا يعلم حتّى اليوم من هم القتلة؛ وهنا نحن كقرّاء نتساءَل، ونشارك في الكتابة لسدّ الفجوات التي تركتها لنا الراوية: هل يمكن أن يكون القتلة إخوتها لأنّها أرغمتهم على الموافقة على الزواج من سُنيّ؟ هل يُقتَل الحبّ في البلاد العربيّة حتّى لو تأطّر بإطارٍ رسميّ كالزواج، بسبب الانتماءات المذهبيّة؟

كلّ حالات الحبّ في الرواية كان مصيرها الفشل، فالشخصيّة المركزيّة "روان" والتي بدأت علاقتها بالمناضل بطلب من صديقتها سمر لتكتشف إذا كان يحبّها فعلًا، وانجراف المشاعر بين الاثنين دون أن يرى أحدهما الآخر، وبناء علاقة حبّ وهميّة عبر مواقع التواصل، أدّت في النهاية إلى إمساك السلطة بالمتمرّد المختبئ عن طريق استغلال روان لترشدهم إلى عنوانه دون أن تدري، فقُتِل الحبّ والأمل، بل وتحوّل الحبّ إلى خيانة عظمى أدّت إلى القبض على المحبوب:

"بعد خلعهم الباب ودخولهم الهمجيّ لم يعد هناك أي مجال لفعل أو قول شيء، وإلا لكنت دافعت عن نفسي وأقسمت له أنني بريئة وضحية مثله، وأنني صادقة بحبّي له واهتمامي به، لكن لا مناصّ الآن من الاستسلام والتسليم بأننا وقعنا معا في فخ الخديعة وأن من كانت تمثّل دورها الثوريّ بإتقان ما هي إلّا مخبرة وعميلة للنظام هدفها الوحيد الإيقاع بالنشطاء عن طريق الفتيات الساذجات أمثالي...

- ماذا كنت تفعلين عند هذا الكلب يا عاهرة؟ هل كنت تقيمين الصلاة؟ هاي الحرية الي بدكن ياها؟"[30].

نجد أنّ المرأة حتّى في الحبّ أصبحت ضحيّة، واستُغلّت وقُضِيَ على مشاعرها وقلبها.

السلطة الخامسة: المجتمع:

تقول سعاد زايد العريمي في مقالة لها بعنوان "النسويّة العربيّة، إمكانيّات ومعوّقات: دراسة تحليليّة لواقع الحركة النسائيّة في الوطن العربيّ": "الفكر النسويّ الذي نشأ

[30] المصدر نفسه، ص:100.

في زمن الثورات لم يكن مستقلّا، بل تغلغل في نسيج الفكر الأيديولوجيّ والخطاب الثوريّ، والتحرّريّ العامّ الذي لم يُحدّد بدوره خطًّا جليًّا لاستراتيجية معيّنة للتعامل مع المرأة كشريك مساوٍ للرجل"[31].

هذه المرأة التي سُجنَت واغتُصِبَت أصبحت مأساتها مضاعفة لأنّه كان عليها بعد الاغتصاب الجماعيّ، أن تحمي شرفها، كان همّها ألّا يعرف أحد بمعاناتها، لأنّه حينها ستُصبح الطامّة عظمى، سينظر إليها المجتمع على أنّها عاهرة وساقطة ومغتَصَبة، لذلك، حين إرجاعها إلى غرفة السجن الجماعيّ، ونقلها من السجن الانفراديّ بعد عمليّة اغتصابها، كان همّها ألّا تعرف أيّ سجينة أخرى ما مرّ عليها، وأن تحافظ على صورة المرأة الشريفة أمامهم:

"تفحصت هيئتي فوجدت أنني بكامل لباسي لا شيء يدل على ما حدث، فحمدت الله لأنني لن أضطر إلى الحديث عن فضيحتي. ومن يدري ربما هن أيضا اغتصبن وصمتن على فضيحتهن.

ثم سألت نفسي أين الفضيحة عندما تغتصب المرأة من جلادها وفي مكان لا يمكن لأحد أن يخلصها من براثنه، الفضيحة صمتنا الجبان على استمرار اغتصاب حريّتنا وتدجيننا أربعين عاما ونيف مع التصفيق وترديد الهتافات والدعاء لمولانا كي يطيل الله عمره"[32].

إذًا نجد أنّ المرأة بينها وبين نفسها وفي مونولوج خاصّ بعد اغتصابها تتساءل، بل تفاضل، تقيم مفاضلةً بين اغتصاب امرأة من قِبَل سجّانين، ولا أحد معها لينقذها أو يخلّصها؛ واغتصاب شعب مدّة أربعين عامًا وأكثر، ولا أحد يحرّك ساكنًا للخلاص وللتمرّد وللرفض، بل يهتف هذا الشعب المقهور خوفًا ليطيل الله في عمر الحاكم.

في هذه المفاضلة تحاول الراوية أن تواسي نفسها، أن تقول بأنّ المصيبة عامّة، وبأنّ المصيبة أكبر من أن تحلّها بنفسها، بفضيحة شخصيّة؛ هذه الشخصيّة المعروضة في

[31] العريمي، سعاد. **النسويّة العربيّة رؤية نقديّة 2012- تجمّع الباحثات اللبنانيّات. "النسويّة العربيّة، إمكانيّات ومعوّقات**: دراسة تحليليّة لواقع الحركة النسائيّة في الوطن العربيّ". ص:78.

[32] الرفاعي، ماجدولين. **وكان اسمها سوريا**. ص:35.

الرواية تمثّل الخوف الجماهيريّ، والنساء المكبوتات، والحريّات المقموعة التي أوصلت العالم العربيّ لوضعه الحاليّ.

تعرض الرواية بجرأة وجهة النظر الثانية، فقسم من الشعب صمت خوفًا من السلطة كوالد الشخصيّة المركزيّة، الذي تقول عنه: "مسكين أبي رغم خوفه الشديد وحرصه الدائم على عدم الخوض في السياسة أو معاقرتها وتوصيته الدائمة لنا بعدم الحديث أمام أي كان عن سلبيات النظام"؛ وقسم آخر، خاصّة من النساء ظننّ أنّ الحريّة المتاحة زمن الانتفاضة والتمرّد تتلخّص في حريّة الجسد:

"أي قدرة هائلة على التزييف والتمثيل تمتلكها تلك المخلوقة العجائبية التي استطاعت إقناعي بأنّها ليست مثل صديقتي لميس ويارا اللتين كانتا على علاقة بعدد من شباب الثورة لدرجة أنهنّ منحن جسدها لمن أراد بحجة التحرّر وعدم التطرف الدينّي كي لا يقال أنهنّ داعشيّات، وأنها ليست كصديقتي ورد التي أرادت إغاظة زوجها بعد طلاقها منه والبحث عن عمل ومنصب فراحت تتخبّط يمنة ويسرى وتنتسب إلى الأحزاب دون اهتمام باختلاف مبادئ كلّ حزب، فانتسبت لحزب يعود إلى الإخوان، وآخر إلى الشيوعية وثالث يدعي الديمقراطية ورابع لا أهداف له سوى جمع المال باسم الشعب فصارت حديث المقاهي وجلسات المعارضة في كل مكان"[33].

النقد الذاتيّ الذي تقيمه المرأة للنساء هو نقدٌ إيجابيّ متمرّد، فهي تنتقد مثل هذه المرأة التي تتنقّل من حزب إلى آخر حسب مصلحتها وليس حسب مبادئها، وفي النهاية تصل إلى كرسي من كراسي الحكم، والسؤال الضمنيّ هو: كيف يمكن أن تساعد مثل هذه في تحسين الأوضاع، وفي تعزيز مكانة المرأة؟

في المقابل تعرّي الراوية واقع استغلال بعض الأطراف الذكوريّة للمرأة المحتاجة والوحيدة في ظروف الحرب، وتنتقد بشدّة ضعف المعارضة وهزالة دورها، تلك المعارضة التي لم تستطع حماية الأرامل والأطفال، ولم تستطع استغلال أموال الدعم لحماية هذه الشرائح المستضعَفة:

[33] المصدر نفسه، ص:55.

"غريب واقعنا لدرجة الاشمئزاز، فالمرأة فيه مهما قدّمت تبقى الطرف الأضعف في المعادلة ويسهل استغلالها حتى من أناس يدّعون الدين والتقوى ويلوذون بشرورهم خلف بسملاتهم وحوقلاتهم وحفظهم لبعض الآيات القرآنيّة، فقد عانت أرامل وثكالى الثورة الأمرّين من ضعاف النفوس من الرجال موالاة ومعارضة ودائما كان الجنس شرطهم لتقديم المساعدات. فكم من امرأة تعرّضت للمضايقة لأجل تحصيل علبة حليب لطفلها أو ربطة خبز، أو غرفة تأوي إليها مع أطفالها بعد قصف بيتها، لقد انقلب المجتمع رأسًا على عقب بعد الثورة بسبب استشهاد عدد كبير من الرجال مخلّفين خلفهم زوجات وأخوات وأمّهات بلا معيل، فأصبحن وجهًا لوجه في مواجهة الفقر والعوز، وتهن في لجة البحث عن الاستقرار وعن سقف يؤويهن مع أطفالهن، ولأن المعارضة هزيلة لم تستطع استثمار أموال الدعم التي قدمته الدول في مشاريع حيوية تستقطب اليد العاملة النسوية وتكفيها شر السؤال"[34].

وأخيرًا نرى أنّ القهر الروحي الذي أصاب النساء أثناء الحرب والثورة كان أصعب من الفهر الجسديّ، كقول جبران خليل جبران: "وقاتل الجسم مقتول بفعلته، وقاتلُ الروح لا تدري به البشر"، فقاتل الروح لا يُحاكَم على فعلته، وإذا كان هذا القاتل هو السلطة فيُمجَّد على فعلته، وهكذا يصبح المواطن العربيّ ميّتًا/مقتولًا وهو ما زال على قيد الحياة؛ يعيشون وهم أشباه أحياء: "وراحت تعانقني وتشدني إلى صدرها وتتحسّس كلّ جزء من جسدي، تريد التأكّد من أنّني لم أفقد أيّ جزء من جسدي في السجن، لم تكن تدرك في تلك اللحظة أنّني فقدت كرامتي وطهارتي والجزء الحيّ من روحي فعدت إليهم نصف ميتة"[35].

خاتمة البحث:

حاولتُ من خلال مقالتي هذه أن أعرض تجليات صراعات الحرب والحب من منظور نسوي، من خلال قراءة رواية "وكان اسمها سوريا" للكاتبة السوريّة ماجدولين الرفاعي، عارضةً ما تعانيه المرأة من السلطات البطريركيّة الفاعلة عليها: سلطة

[34] المصدر نفسه، ص:56.

[35] المصدر نفسه، ص:105.

الأب، وسلطة الزوج، وسلطة الدولة، وسلطة الحبّ (الحبيب)، وسلطة المجتمع؛ كلّ تلك السلطات الذكورية التي تحاول تهميش وتهشيم المرأة، خاصّةً في فترة الحرب والكبت والذل، محاولة منعها من التمرد المجتمعي، ومن التمرّد على الظلم والمهانة والاستغلال والاغتصاب والخوف، فأتت المرأة بأدبها متمردة، متحديةً، معريةً الواقع المرّ من خلال تجربة نسائية، ووجهة نظر نسائية، فاختلفت علينا زاوية السرد، وسمعنا صوت المرأة المقهورة، التي تركتها الحرب أداةً مستغَلّة في يد السلطات الفاعلة عليها، وهي بذلك كسرت المسلّمات الأدبية المتعارف عليها، خاصّةً في الطرح المضموني.

المصادر والمراجع:

- أبو بكر، وليد. **الصوت الثاني في القصة الكويتية، قراءة في المضامين،** ط1. الكويت: كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، 1985م.
- أبو هيف، عبد الله. **عن التقليد والتحديث في القصة العربية**. دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب. 1993م.
- إسماعيل، عز الدين. **الأدب وفنونه،** ط6. القاهرة: دار الفكر العربي، 1976م.
- الرفاعي، ماجدولين فرحان. **وكان اسمها سوريا**. عمّان: دار فضاءات، 2015م.
- السعداوي، نوال. **دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1990م.
- صفوري، محمّد. **امرأة بلا قيود**. الناصرة: الحكيم للطباعة والنشر، 2006م.
- صفوري، محمّد. **شهرزاد تستردّ صوتها**. الناصرة: مجمع اللغة العربيّة، 2017م.
- العاني، شجاع مسلم. **في أدبنا القصصي المعاصر،** ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافيّة، 1989م.
- عوّاد، حنان. **قضايا عربيّة في أدب غادة السمّان،** ط1. بيروت: دار الطليعة، 1988م.
- الغذاميّ، عبد الله. **المرأة واللغة**، ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م.
- فضل، صلاح. **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978م.
- ملكاوي، ثابت. **الرواية والقصّة القصيرة في الإمارات**. أبوظبي: إصدارات المجمع الثقافيّ، د. ت.

الدوريات والمجلات:

- ضاهر، مسعود. أوراق مؤتمر فيلادلفيا التاسع عشر (المرأة؛ التجليات وآفاق المستقبل). "إشكاليّة تحرير المرأة العربيّة في زمن انتفاضات العام 2011"، ع19، منشورات جامعة فيلادلفيا 2016م.
- طرابيشي، جورج. "أنثى نوال السعداويّ وأسطورة التفرّد، **دراسات عربيّة**، بيروت: ع2، ج12، 1975م.
- العريمي، سعاد. **النسوية العربية رؤية نقدية-** تجمّع الباحثات اللبنانيّات. "النسويّة العربيّة، إمكانيّات ومعوّقات: دراسة تحليليّة لواقع الحركة النسائيّة في الوطن العربيّ"، 2012م.

المراجع الأجنبية:

- Woolf, Virginia. **"Women and Fiction"**. In: Granite and Rainbow. Essays by Virginia Woolf. London: Hogarth press, 1960.

دلالات الصور الوصفية في خطاب الرواية النسوية في الألفية الثالثة (صيف مع العدو والذئاب لا تنسى نموذجًا)

د. أماني العاقل *
Email: amany.akel@gmail.com

ملخص البحث:

تبحث هذه الدراسة في التوظيف الثقافي والجمالي للهوية وعلاقتها بظروف الحروب والثورات التي شهدتها المنطقة العربية. وقد اختار البحث روايتي "صيف مع العدو" لشهلا العجيلي و"الذئاب لا تنسى" للينا هويان الحسن، لتوضيح تأثر النوع الأدبي بالتحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تنعكس على التقنيات السردية مثل تقنية الوصف التي تُعدّ من أهم التقنيات التي تميّز كتابة المرأة، إذ تمّ ملاحظة أن المرأة تكثر من وصف الأشياء التي دمرتها الحرب مثل أماكن الطفولة التي يستحيل الوصول إليها. وكذلك يكثر وصف الأبعاد النفسية والاجتماعية في الشخصية الأنثوية التي تعيش ظروف الحرب، فيبدو الوصف (الجمالي) إحدى أدوات النص في تحقيق الوظيفة الثقافية. ويدرس البحث النقاط وهي: مفهوم الوصف وأنماطه ودلالاته، ودلالات الصورة الوصفية الأنثوية، وتوظيف الذاكرة الطفولية واستلهام حكاياتها، والرمز الثقافي للمكان المفقود، ونقل ملامح التحولات ومعاناة النساء في الحروب وبلاد اللجوء.

كلمات مفتاحية: الحرب، الذئاب لا تنسى، الصور الوصفية، صيف مع العدو.

Abstract:

This article examines how the culture and identity were affected by war and revolutions, in the Arabic women writing. We can note these effects on narrative techniques, such as the description technique, which is one of the most important techniques that characterize women's writings. We noticed that women often describe things that have been destroyed by war, such as childhood places that are inaccessible places now. Likewise, the psychological and social dimensions are frequently described in the female personality that lives in the conditions of war, so the (aesthetic) description seems to be one of the tools of the text in achieving the cultural function.

* مركز ICTA للغة العربية، المملكة العربية السعودية.

مقدمة:

يُعتبرُ الوصفُ ركنًا سرديًا مركزيًّا في السرديات الروائية، وهو الحامل الذي ترتكز عليه جماليات اللغة الروائية والدراسات الفنيّة السردية. وقد اختلفت المواقف النقدية تجاه الوصف، فمنهم من يرى أنّ الوصف ركنٌ أساسي تتعالق معه الوظائف اللغوية والتزيينية والمعرفية في النص، وهو المحفّز الأول والمسؤول عن مخيلة القارئ، ومنهم من يرى أنّ الوصف عطالة سردية تسبب استطالة الزمن السردي والتململ في بعض الأحيان.

ويبدو الوصف سلطة لغوية فاعلة في أي نص سردي، فدلالاته قد تتخطّى الموقف الفني الجمالي نحو موقف معرفي وثقافي واجتماعي يزرعه الكاتب في ثنايا الصور الوصفية، وتبدو الكتابة النسوية الأقرب إلى توظيف الوصف في السرد؛ إذ تكشف الخطابات النسوية عن ذاكرة وصفية طفولية تستدعي الأماكن مثل بيت الطفولة، وبيت الجدّة، والقرية، كما تستفيض في وصف الروائح الحسية والألوان وخلق (نوستالجيا) وصفية ذات وعي لغوي عاطفي واعٍ تجاه الذات والآخر والأشياء. وقد طوّر الخطاب النسوي في الألفية الثالثة الوصف إلى موقف معرفي ذي طبيعة ثقافية وخصوصية تكشف عن الرؤية الأنثوية للوجود، فتتكاثف الصور الوصفية لتكشف عن موقف النساء من الحرب، والحياة، والعائلة وتوظّف رؤية معرفية ما بعد نسوية تتجاوز الموقف الحسي.

لا تنفصلُ هذه الصور الوصفية عما سبقها في خطاب ما قبل الألفية الثالثة، لكنها تؤسس لمرحلة لغوية واعية للذات الأنثوية، تتجاوز فيها جسدها نحو عقلها، وتنفتح على قضايا النوع الأدبي من منظور ثقافي جمالي يتصل برؤية النساء ومواقفهنّ المتنوعة أمام تحولات الألفية الثالثة وقضايا الحروب والنزاعات السياسية. فتغدو الكتابة النسوية سجلّاً مفتوحًا لرصد تحولات الهوية والنسق وسرد حكايات الذاكرة والارتباط بالمكان أو الانفصال الجبري عنه، وتستحوذ الهوية على مساحة واسعة من صور ومواقف وصفية سردية تحكي عن تاريخ شخصيات نسوية تنطق عن ماضيها وتحولات واقعها.

مفهوم الوصف في الخطاب السردي النسوي:

تنوعت الدراسات السردية التي تحدد ماهية الوصف في الخطاب الروائي، وتعددت الآراء التي حللت وظيفة الوصف في النص الأدبي. يتصل الوصف بالموقف الجمالي من العالم واللغة، حيث يتم من خلاله نقل التفاصيل المكانية والزمانية والجسدية، لكن بعض الدراسات النقدية وجدت في حركة الوصف عطالة سردية وإبطاءً لسير الحكاية. بينما ترى بعض الدراسات الأخرى أنّ الأجناس الأدبية كالملحمة والرواية لا بد من أن يتخذ الوصف فيها حيزًا كبيرًا من السرد، لكن هذا الحيز موظّفٌ في خدمة السرد وتابع له[1].

يُعرّف بعض النقّاد (الوصف) بـ"أنه من تقنيات الزمن السردي في القص، وهذه التقنية تعملُ على إبطاء حركة السرد بجانب تقنية المشهد، إلى الحد الذي يبدو معه وكأن السرد قد توقف عن التنامي، ولذلك يمكن تسميتها بالوقفة الوصفية"[2]. وبالمقابل فإنّ آخرين لا يرون في الوصف أي خلل سردي، بل يحدد وظيفته بإضفاء معنى جديد للسرد، ويسميها رولان بارت بـ(السردات) ويرى أن بعضها يشكّل (قطعة لا تتجزّأ من السرد) وأنه يمكن أن يميز الباحث قرائن لكل كلمة تُضاف، فتمنح السياق شعورًا، ومناخًا عامًا يتصل بعضها بالهوية ووضع الشخصية وفلسفتها وميولها، وقد تدفع بعض (السردات) لاستنتاج ماهو مضمر أحيانًا، ولكنه بالمقابل يقرّ أنّ بعض المقاطع الوصفية لا تقوم إلا بوظيفة (الملء) أو الحشو[3]. وبشكل عام هناك "نوع من التوتر بين الوصف الذي يتميزُ بالسكون، والسرد الذي يُجسّد الحركة. فإن النص الروائي يتذبذبُ بين هذين القطبين. وهناك نوع من التداخل بين الوصف والسرد فيما

[1] جنييت، جيرار. **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط1. الرباط: منشورات اتحاد الكتاب المغرب، 1992م، ص:76.

[2] دودين، رفقة. **خطاب الرواية النسوية المعاصرة ثيمات وتقنيات**. عمّان: منشورات أمانة عمان، 2007م، ص:411.

[3] بارت، رولان. **النقد البنيوي للحكاية**. تر: أنطوان أبو زيد، ط1. بيروت: منشورات عويدات، 1988م، ص:107-110.

يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرضُ الأشياء متحركة، أما الصوة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها[4]".

لقد تنوّعت النظرة إلى الوصف بحسب المناهج النقدية، فمثلاً أولت الدراسات البنيوية التقنيات السردية اهتمامًا بالغًا من أجل فهم حركة السرد وزمنيته، فعلّقت المعنى بالزمن وآلية سيره في النص، وكان بارت يحاول أن يدرس تقنية الوصف من حيث إنتاج الدلالة المعنوي من جهة، ومراعاة ما تتسبب به من عطالة الزمن في سير الزمن السردي من جهة أخرى. بينما يتخذ الوصف دلالات رمزية عند أصحاب المنهج النفسي، ودلالات ثقافية تتصل بالوجود والهوية عند أصحاب الدراسات الثقافية. وأما الدراسات النسوية فقد مزجت بين الوصف واللغة وعدّت الوصف أداة سردية مهمّة في الكشف عن الهوية الأنثوية، إذ غالبًا ما كشفت هذه التقنية السردية عن خصائص الكتابة النسوية وتمثّلاتها للمعاني الثقافية والشعبية والأنثوية. فلا نكاد نعثر على رواية (نسائية) نسوية أو غير نسوية تخلو من الوصف الذي تجلّى إما بشكل انسيابي، أو تم توظيفه بتقنية وعناية سردية.

وتُعد تقنية الوصف من أهم التقنيات التي تميز الكتابة النسوية، "فهي سمة بارزة من سمات الكتابة النسوية، وقد تمثّلت هذه الخصوصية في الوصف الدقيق لموجودات الأمكنة بألوانها، ومدى اتساقها وانسجامها، وعلاقة ذلك بأبعاد الشخصية النفسية والاجتماعية، وخاصة فيما يتصل بمجال المرأة الخاص، وهو مجال البيت وما يقاس عليه"[5].

وقد تم تطويع الوصف في الروايات النسوية في مرحلة ما قبل الألفية الثالثة من أجل ترسيخ الخصائص اللغوية للكتابة النسوية، والتي يمكن تلخيصها في:

- خرق المحظورات الأدبية والاجتماعية.
- تكثييف مظاهر الوصف الجسدي واللغة الجنسية المرتبطة بالجسد الأنثوي.

---

[4] قاسم، سيزا. **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**. القاهرة: مكتبة الأسرة، 2004م، ص:117.

[5] دودين، رفقة. **خطاب الرواية النسوية العربية المعاصر**. ص:422.

- تكثيف اللغة الشعرية والرومانسية من خلال وصف المشاهد والمواقف الحياتية أو استدعاء الذاكرة المشحونة بمفردات الحنين.

- استدعاء بنية الكلام اليومي وبناء مشاهد وصفية قائمة على اللغة المحكية الممزوجة بالفصحى.

- تطويع الغموض اللغوي في المشاهد الوصفية من أجل تقديم لغة معقّدة وغامضة وشبيهة بالألغاز[6].

الموضوعات الوصفية في الرواية النسوية:

يرى النقاد أن الموضوعات الوصفية في الرواية النسوية تتمركز حول الموضوعات الآتية:

- وصف ما يدرك بالحس (المطر، المدخل، الجسد الإنساني وأعضاؤه، حجرة، مبنى، حديقة...)، والناظر في الروايات النسوية بشكل عام، سيجد الصور الوصفية القائمة على حاستي اللمس والشم، إذ يكثرُ استخدام وصف الرائحة، رائحة الطعام، ورائحة الزهور، وروائح القذارة. وترتبط الرائحة في كتابة المرأة بالتخييلات والاستيهامات، كما ترتبطُ بالحنين والبعد، وغالبًا ما تُشيرُ إلى نمط بدائي يرتبط بالأشياء، كالعرق والملابس والبيئة، فتوظيف الروائح ضروري لتوظيف الذاكرة الحسية[7].

- وصف أوضاع ساكنة: (وصف الوقوف، وصف السكون، وعادة ما يتم فيه توظيف أفعال تدل على السكون في هذه المواقف).

- وصف أوضاع الحركة (حركة السير، حركة القطار، حركة الإنسان، وعادة ما يتم فيه توظيف أفعال وأسماء مثل يحتمي ويختبئ، مختبئة، تناثرت، بدت...)[8].

ويمكننا تحديد وظيفة الوصف في الخطاب السردي في ثلاث وظائف رئيسة:

---

[6] صفوري، قاسم. **دراسة في السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007م)**. يافا: مكتبة كل شيء، ص:380.

[7] دودين، رفقة. **خطاب الرواية النسوية المعاصرة**. ص:448.

[8] الرياحي، نجوى. **الوصف في الرواية العربية الحديثة**. ج3. تونس: جامعة تونس، 2007م، ص:141.

الوظيفة المعرفية، ووظيفة المحاكاة، والوظيفة الدلالية[9].

وقد قدّم آدم وب. جون في كتابهما النّص الوصفي-(Le Texte Descriptif) عدة وظائف أخرى يمكن تلخيصها في:

- تحقيق وظيفة التزيين: وهي وظيفة تُقصدُ بها اللغة لذاتها لجعلِ الخطاب أكثر كثافة، وخلق وقفة وصفية في الحكاية.

- تحقيق وظيفة التمثيل والمحاكاة: وهي الوظيفة التي يعتمدها الواصف من أجل تقديم معلومات توهمُ بواقعية ما يحصل من أجل مصداقية النّص وخلق تصور عن الخطاب.

- تحقيق الوظيفة الدرامية: وتتصل بآليات تشكيل الخطاب الوصفي وتحويله إلى خطاب تخييلي، حيث يغدو الاجتماعي والواقعي والتاريخي منظومة تخييلية[10].

وكذلك يحدّد جيرار جينيت الوصف بوظيفة تزينية لكنه يؤكد أنّ هذا التزيين له دورٌ جمالي خاص، أشبه بالنحت في التماثيل والصروح، ويحدّد له وظيفة تتصل بالمعنى يسميها (الوظيفة ذات الطبيعة التفسيرية والرمزية) فوصف الشخصيات والأثاث والملابس يُنبئ عن الحالة النفسية للشخصيات السردية، وبذلك يتجاوز الوصف وظيفته الجمالية نحو وظيفة بيانية[11].

خصائص الوصف في الخطاب السردي النسوي في الألفية الثالثة:

لم تختلف الأدوات اللغوية التي وظّفها السرد النسوي في الألفية الثالثة عن الأدوات اللغوية التي وظّفها في المرحلة السابقة له. فتشمل الصور الوصفية معظم العناصر التي حددناها في مرحلة ما قبل الألفية الثالثة (وصف ما يدرك بالحس، وصف ما يحتاج المعاينة والبصر، وصف الأوضاع التي تخضع للسكون والحركة وكل ما يتعلق بها). إلا أنّ ما يميّز الخطاب الوصفي في الألفية الثالثة هو (وصف الطقس المشبع بالإحساس الأنثوي) والتمركز حول صور وصفية تخصّ طبيعة الهوية الأنثوية

[9] المرجع نفسه، ص:345.

[10] المرجع نفسه، ص:347.

[11] جينيت، جيرار. **طرائق تحليل السرد الأدبي**. ص:77.

ومهماتها في الطبيعة، ويرتبط هذا التطور بتطور الرؤية النسوية التي تحكم الخطاب السردي النسوي في الألفية الثالثة، كما تكثر الموصوفات التي ترتبط بالأمكنة والأطعمة الشعبية والذاكرة وكل ما يتعلّق بالهوية والوطن، ويمكننا أن ندعو هذا النمط بالخطاب الوصفي (النوستالجي)، أو الخطاب الوصفي المرتبط بالحنين، وسببه الحنين إلى الطفولة والهوية والوطن، كما تكثر الصور الدقيقة التي تعتمد على استرجاع التفاصيل.

دلالات الصورة الوصفية في خطاب روايتي "صيف مع العدو" و"الذئاب لا تنسى" نموذجًا:

ندرس فيما يلي دلالات الصور الوصفية في الخطاب الروائي في روايتي "الذئاب لا تنسى" و"صيف مع العدو".

ويمكننا تصنيف الصور الوصفية في الخطاب السردي في هاتين الروايتين في ثلاثة أنماط:

الأول: يصف العوالم النفسية والداخلية للشخصيات وهو يتصل بالتكوينات النفسية للشخصية.

الثاني: يتصل بالتكوينات الثقافية الاجتماعية وتحوّلاتها: كوصف الأماكن والملابس ومكونات البيئة المحيطة، ووصف التحولات الجديدة التي طرأت على ملابس الناس ودلالتها الثقافية والاجتماعية، كوصف ملابس (داعش) مثلاً، فكثر الحديث عن شخصيات بلحية طويلة وثوب قصير.

الثالث: يعتمد على الذاكرة وملامح البيئة التي شكّلت الطفولة، سواء أكانت البيئة الصحراوية التي شكّلت وعي البطلة في "الذئاب لا تنسى"، أو ذكريات بيت العائلة وحكايات الجدّة "كرمة" في "صيف مع العدو".

إن دراسة الخطاب الوصفي في روايتي "صيف مع العدو" و"الذئاب لا تنسى" تُظهر عناصر ثقافية ولغوية ودلالية مشتركة، لا يمكن أن تتغير لأنها تخصّ النساء في كل زمان ومكان، وليس هذا من باب الحكم أو الاستباق، إنما من منظور وجود

لغة وصفية مشتركة تخص النساء بشكل عام.

يستحوذ الوصف على خطاب رواية "صيف مع العدو" بشكل يصعبُ فيه الفصل بين الخطاب السردي والصورة الوصفية، تحيط التفاصيل والألوان والأشياء والحركات بالمحكي عنه من كل الجهات، ولا يكاد المتلقي ينتقل إلى صيرورة الحدث السردي حتى تستوقفه (وقفة وصفية) جديدة تبطئ من تتابع الحدث والحكاية.

تستند الصور الوصفية في النص إلى ألوان الملابس وأشكالها وتبدل أشكالها بين الأجيال وأشكال الكراسي والكنب منذ عهد الجدة حتى لحظة احتراقها تحت القصف، وتحولات أشكال العمران والبنيان بين الوطن والمهجر، وحركة سير السيارات واكتظاظ الناس في محطات القطارات، وأكواب القهوة في المقاهي وعلبة الآيس كريم، مزيج هائل من الأشياء التي تصطف من أجل بناء حكاية فسيفسائية قوامها رسم الأشياء بدقّة، والتقاط مفارقات اللون، واختلاف الحياة.

وعندما يتصعّد الحدث الدرامي لحظة دفن (لميس) لأمها بساقين مبتورتين، تعلو صور وصفية درامية مفارقة لما قدّمه النص من وصف للأشياء، إنها صور أنثوية بمشاعر تجريدية ومفارقة لمادية الأشياء التي شغلت خطاب النص. فيكشفُ من خلالها الخطاب عن جانب نفسي يغلب على الخطاب الوصفي العقلاني المباشر الذي يطغى على الخطاب:

- "جروني من زندي وأنا راكعة على تراب الشاطئ أصرخ، وأهزّ جسدي إلى الأمام والخلف مثل درويش دخل نوبته ويداي بلا وعي ممسكتان بشعري، مربوطتان، لم يستطع أحد فصلهما"[12].

- "تحت شجيرات الصفصاف الشابّة، وجدتُ ماما ملقاة ميتة، مقطوعة الساقين، ساقٌ عند الركبة، وساق من أعلاها،... وجههًا ليس وجهها، ولحمها مندلقٌ من ملابسها المحروقة ومُدمّى، وحارا!"[13].

لا يتخذ الدم الحار دلالات ثقافية أو اجتماعية أو نسوية في هذا السياق، فالجسدُ

[12] العجيلي، شهلا. **صيف مع العدو**. بيروت: منشورات ضفاف، 2018م، ص:218.

[13] المصدر نفسه، ص:219.

الأنثوي نازفٌ بسبب الحرب، وتتخذ الصورة الوصفية دلالتها من الموقف الموصوف الذي شحنته الصورة الوصفية بدلالات رمزية ونفسية عمّقت المعنى التراجيدي"أصرخ وأهزّ جسدي إلى الأمام والخلف مثل درويش"، "ولحمها مندلقٌ من ملابسها المرحروقة ومُدمّى، وحار".

إننا نرى مباشرة حسيّة في هذه الصورة التي ركّزت على الجسد، فجسد الابنة يتحرك ويهتز أمام سكون جسد الأم المدمى، في إيقاع مُغيّب عن الوجود كما يغيب الدرويش عن ذاته. إن التقاط المعنى الداخلي يكمن في لفظة الدرويش التي تركت باب التأويل مفتوحًا، دون بلاغات شعرية أو خطابية، بل إنها تتدارك غيبتها عن ذاتها لتصحو فتفكّر كيف تواري جسد أمها المبتور، فتتذكّر بيت سائس الخيل الذي علمها الفروسية في طفولتها، تذهب إليه وتجنحُ نحو وصف بيته ووصف ملابسه ولحيته الحمراء التي تُعلن انضمامه إلى داعش:

"أعطيتُ لآلامي خمسَ دقائق، ولأفكاري خمسًا أخرى، وقررتُ أن أمشي إلى بيت عنتر سائس الخيل... وجدته بيته كما هو، غرفة مبنية على الشاطئ، وإلى جانبها زريبة مسوّرة بأعواد تفوحُ منها روائح الروث وأنفاس الأحصنة. ناديتُ عليه، فخرجَ مذعورًا، كان مثل شيطان بقامته المقزّمة، ولحيته الحمراء وبشورت شرعي، وفوقه جلباب قصير يشيرُ إلى أنه صار من جماعة داعش. فوجئ بي، ذكّرته بنفسي فتذكرني رغم العباءة وغطاء الرأس اللذين أضعهما كفرضٍ داعشي"[14].

تتحدّد وظيفة الوصف في خطاب "صيف مع العدو" استنادًا إلى وظائف الوصف التي تقدّمت في أمرين:

الأول: التمثيل والإيهام بمصداقية ما يُنقل؛ فتحرصُ الساردة على نقل أدق التفاصيل لخلق صورة حركية في سياق السرد، "والواصف يحاكي الأشياء محاكاة -يزعمُ بحرصه على حسية الأشياء ومرئيتها ودقّتها- أنها تصدرُ عن الحقيقة، وتسعى إلى مطابقة الواقع وعدم الخروج في شيء عن معادلاته وضوابطه"[15].

[14] المصدر نفسه، ص:220.

[15] الرياحي، نجوى. **الوصف في الرواية العربية**. ص:315.

الثاني: الإعلاء من العنصر الدراميّ- الثقافي الذي يعتمد على التاريخي والاجتماعي والثقافي من أجل رسم صورة لعائلة ثرية تنقلب حياتهم بسبب الحرب التي تفكك شملهم في الرقة. وتتكون ملامح الصورة الوصفية لهذه العائلة من كل ما يتصل بتفاصيل الحياة الفارهة التي عاشتها الأم والجدة. فتصف الساردة التي تمثّل الشخصية المركزية في النص أماكن تنتمي إلى مرحلة الستينيات والسبعينيات، فتحكي كيف كان البذخ في اقتناء الأشياء الفاخرة وتنقّل الزوجات بين الرقّة والأماكن السياحية في العالم العربي سواء في دمشق وحلب أو بيروت والقاهرة. يتمركز المشهد الدرامي السردي في التحول وانتقال الجيل اللاحق إلى حياة صعبة بسبب الحرب في سورية واحتلال داعش للرقة. تنزاح صور الرخاء أمام ذروة وصفية لمشهد انفجار لغمٍ يقتل الأم عند محاولة الهرب من الرقّة، أو في مشاعر الاغتراب التي تعيشها الساردة في شوارع كولونيا، غير عابئة بجمال الراين، فقد كان نهر الفرات أمام بيتها طوال سنين عمرها كما تقول.

ولذلك يمكننا القول إن الخطاب الوصفي في "صيف مع العدو" يتسم بغزارة الصور الوصفية والصفات والتي قد تريد الساردة من ورائها دلالات حسية أو معنوية أو رمزية ساخرة في بعض الأحيان.

الثالث: منح الخطاب الدلالات الرمزية-الثقافية ونذكر من الدلالات الرمزية التي اعتنى الخطاب الوصفي بإظهارها هو منح اللون دلالات طبقية نسقية مثل وصف خيام (النوَر) أو الغجر الذين يتميزون بملابس ملونة: -"نمرٌّ على خيام النور، أولاد وبنات برؤوس شقراءات أو حمراء مشعّثة، وملابس رثّة، وأقدام حافية، ووجوه سفعتها الشمس فغابَ لونها. عقدوا مناديل ملوّنة ببعضها البعض، حمراء وخضراء وزرقاء وبنفسجية"[16] أو توظيف اللون من أجل الكشف عن مدلولات ثقافية اجتماعية، كالرمز بزرقة العيون إلى تفوّق المستعمِر وجمالياته اللونية، فزرقة العيون والشعر الكستنائي والأشقر معايير جمالية تتفوق على السمرة والعمل في الحقول أو مع الحيوانات في العُرف النسقي الاجتماعي الذي نعيشه:

[16] العجيلي، شهلا. **صيف مع العدو**. ص:23.

- "حارَ الجميعُ في أمر أسعد الذي هجَر المرأة ذات الشعر الكستنائي المنسرح والكثيف، والعينين اللتين هما أصفى من لون البحر ليتزوج بموظفة في محطة الأبقار، بنتٌ صغيرة سمراء، نحيلة، بشعرٍ أحمر مُحنّى. كنتُ كلما رأيتها تملأ أنفي رائحة روث وبرسيم، هذا ما كان يخطرُ لي!"[17].

كذلك تمّ توظيف الملابس مع اللون في الصورة الوصفية للدلالة على معانٍ دينية وثقافية جديدة طارئة على المجتمع المحلي، كاللحية الحمراء المصبوغة التي استجلبتها (داعش) عند احتلال الرقّة:

- "ناديتُ عليه، فخرجَ مذعورًا، كان مثل شيطان بقامته المقزّمة، ولحيته الحمراء وبشورت شرعي، وفوقه جلباب قصير يشيرُ إلى أنّه صار من جماعة داعش. فوجئ بي، ذكّرته بنفسي فتذكرني رغم العباءة وغطاء الرأس اللذين أضعهما كفرضٍ داعشي"[18].

وأما السياق الذي تفرّد وتميز به الخطاب الوصفي في هذه الرواية فهو الإكثار من وصف الأشياء التي تدل على العلو الطبقي والثراء وتفوق الآخر الذي ينتمي إلى الغرب في مقتنياته عندما يحملها إلى الشرق ويسكن فيه، وقد مثّلت (آنا) والدة عبّود صديق الطفولة نموذجًا متميزًا للشخصية الأنثوية المتفوقة التي تنتمي إلى عالم المستعمِر، تصفها الساردة في مشهد وصفي يقوم على التداعي والاسترجاع قائلةً:

- "أمدّ رأسي لأختلس نظرة إلى آنا، كانت بارعة الجمال وهي تجلسُ إلى البيانو وحيدة في الغرفة، وقد لبست أجمل ثيابها! في الصيف ثوبًا من الموسلين الأرجواني، وقد فرقت شعرها الكستنائي المشقر من منتصفه، ولفت خصله بشكلٍ لولبي على جانبي الرأس، ثم عقصت نهايته إلى الداخل فوق رقبتها، فيبدو مثل إكليل يحيطُ برأسها، وتكون قد وضعت عقد اللؤلؤ حول جيدها الأبيض، لؤلؤ بحبّات كبيرة، وفي أُذنيها تضعُ قرطًا من اللآلئ ذاتها"[19].

---

[17] المصدر نفسه، ص:27.

[18] المصدر نفسه، ص:220.

[19] المصدر نفسه، ص:31.

- "في الشتاء ترتدي ثوبًا طويلًا من المخمل الأسود، بياقة تخفي رقبتها، مطرزة بخيطٍ مبروم من القصب الذهبي، وكذلك نهاية الأكمام المحكمة على المعصمين مطرزة بالخيط ذاته، ومنفوخة عند الكتفين... تبدو حركة قدمها في حذائها الذهبي ذي الكعبِ العالي رهيفة وأنيقة على دوّاسة البيانو"[20].

يعكس الخطاب الوصفي صورة الطفلة المنبهرة بما تملكه آنّا من أشياء لم تعتد نساء الحي على اقتنائها، كالملابس التي كانت تتسابق نساء الحي لتقليدها بمن فيهن والدتها التي كانت تطلب منها أن تحضر لها منها: "ترتدي فساتين الموسلين التي تكون قد أوصت آنا أن تشتري لها قماشها من تشيكوسلوفاكيا، وتتزين بعقدِ اللؤلؤ ذي الأدوار الثلاثة، أو تضع قلادتها الماسية التي كانت هدية خطبتها"[21].

تكثر الاستدعاءات الوصفية لذاكرة الساردة، التي أرادت من خلالها توصيف الحالة الاجتماعية لعائلتها قبل الحرب، وأضاف إليها حضور شخصية (آنا) بعدًا (استعماريًا) يعكسُ انبهار الطفلة بتفاصيل الأنوثة التي تحملها نساء الآخر.

يمكن اعتبار العناصر الوصفية في المقاطع السابقة، (مركزًا في متن البنية الحكائية) فهي كما يقول جيرار جينيت، تلزم النّصَ أكثر من السرد نفسه، لأنها تصوغ الخطاب المقصود والمتواري في عمق النص. فالوصف هنا ليس مساعدًا للسرد وليس بنية تزينية، إنما هو مركز أساسي تقوم عليه (الحكاية)، حيث يتخذ الوصف وظيفةً مركزية في بناء الحكاية وتقديمها في تحقق ما يسميه جينيت "الوظائف الحكائية للوصف"[22].

وأما الصورة الوصفية في رواية "الذئاب لا تنسى" فتتميز باتكائها على عناصر مغايرة لعناصر الصورة الوصفية في "صيف مع العدو". ويمكننا تحديد أهم هذه العناصر فيما يلي:

- الاتكاء على مكونات البيئة الصحراوية التي عاشت البطلة حياتها فيها تسجّل

[20] المصدر نفسه، ص:31.

[21] المصدر نفسه، ص:84.

[22] يُنظر: جينيت، جيرار. **طرائق تحليل السرد الأدبي**. ص:76.

ملامحها وتحوّلها إلى مخزونات ثقافية وتنشط في لحظات الألم والفراق، كحالة حزنها على وفاة أخيها، فنجد هيمنة هذه المكونات على المشاهد الوصفية في الرواية والتي تشمل الحيوانات البريّة وطقوس إعداد القهوة والخبز واجتماع النسوة: "المكان مُعتم ورطب، رغم القيظِ في الخارج، رائحة التراب وصوت مواء قطة تُرضعُ صغارها، وبضع تحركات خافتة لكائنات فاجأها دخولنا، حذّرني ابن عمي من التوغل أكثر بين الأغراض الكثيرة المرمية دون تنظيم، فقد تلدغني عقرب، أو تعضّني حيّة، أنا الملدوغة سلفاً بالحنين وكل ذكرى صغيرة تعضّني بقلبي"[23].

- "تعوي الذئبة، يسلُك عواؤها مساربه الخفية، وكأنه يبحثُ عن شيء ما"[24].

- الاعتماد على اللغة الشعرية في وصف وتمثيل العالم الداخلي من خلال صور حسيّة، ومنح الانفعالات الشعورية سمات شعرية قائمة على اللغة. ويرى بعضهم أنّ "الشعرية أصبحت من أهم تقنيات السرد الروائي عمومًا، السرد الذكوري والنسوي على حدّ سواء، لكنّ معاودة القراءة سوف تكشف أنّ هذه التقنية أكثر حضورًا في السرد النسوي، بل ربما تتقدم على غيرها من التقنيات"[25].

وفي هذا المقام يتداخل الوصفي بالسردي تداخلا لا يمكن معه الفصل بينهما، إذ تسهم الصورة الوصفية "بتوليد المعنى" و"توظيف وصف موضوعي بعيدٍ عن المبالغات، من خلال كثافة تُثري العملية السردية وتخرجُ بها إلى الإشارات والتساؤلات وما وراء الأشياء"[26]. ويكثرُ توظيف هذا النمط الوصفي الشعري في رواية "الذئاب لا تنسى" كوصف رائحة القهوة بقولها: "القهوةُ أنثى، تحملُ رائحة من تُعاشر، تُصنّف الروائح، تُبعثر رائحة الفرح، وتتلقى رائحة الحزن المختلف، وتنثره كأنه عطر يخصّنا"[27].

---

[23] هويان الحسن، لينا. **الذئاب لا تنسى**. بيروت: دار الآداب، 2016م، ص:147.

[24] المصدر نفسه، ص:19.

[25] عبد المطلب، محمد. **قراءة السرد النسوي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014م، ص:103.

[26] بن السائح، الأخضر. **سرد المرأة وفعل الكتابة**. الجزائر: دار التنوير، 2012م، ص:235.

[27] هويان الحسن، لينا. **الذئاب لا تنسى**. ص:41.

أو وصف حزن عالمها الداخلي بقولها: "لا نغتسلُ من حزننا دون أن نرمي بأنفسنا في أعماقنا السحيقة، في جحيمنا، لنولد من جديد، أيها الذئب لا تراوغ الحزن بكل هذا العواء، اهبط إلى قاع جحيمك، خُض معركتك وحدك تنجُ"[28].

وتنسجم هذه الشعرية مع طابع الحزن الذي يهيمن على مقولات الساردة وصورها الوصفية، وخاصةً أن الرواية تقارب السيرة الذاتية التي ترثي الأخ الشهيد، فهي أشبه برسالة في وصف الحزن: "أحاولُ أن أُزيح الحجر الضخم الرابض على حنجرتي، أن تخرج الحروف من حلقي المحروث بالبكاء"[29].

- يشترك الخطاب الوصفي في رواية "الذئاب لا تنسى" مع الخطاب الوصفي في رواية "صيف مع العدو" في عدة عناصر منها الاتكاء على تفاصيل الذاكرة والإعلاء من استذكار مشاهد وصفية عن الطفولة، ورصد ملامح الشخصيات النسائية البدوية فيرصد حكايات مطوّلة عن الصيد ومغامرات الطفولة التي عاشتها الساردة مع أخيها، كما تُغني الساردة خطابها السردي بذكريات الطفولة في بيت الجدّة، تحكي عن جدتها دون وصف شكلها، لكنها تغني بيتها بأوصاف تتعلق ببيوت (الشعر) والحيوانات وكل ما يعزز الملامح الوصفية للحياة البدوية:

- "لأن جدّتي أرملة وقطيعها قليل العدد مقارنة بباقي القطعان فإنّ بيتها المنسوج من شعر الماعز، لم يكن يحوي الربعة أي المكان المخصص للرجال، كان سكّان ذلك البيت جدتي وأنا وياسر.. أيضًا معنا الكلب جديان أو ثلاثة، كانت تربطهما ليلاً في أعمدة الليل خوفًا من براثن الذئاب"[30].

وتعترف الساردة بأن الذاكرة هي كلّ ما تبقى لديها أمام وطن منكوب تنهشه الحروب "انهمكنا بنبش خزائن منسيّة،... أصبحت حياتي انزواءً وهروبًا وتجنّبًا... ذات مرّة نصحني ياسر أن أشبه الثعلب، كيف؟ فليكن ملاذك مثل جحر الثعلب،

[28] المصدر نفسه، ص:13.

[29] المصدر نفسه، ص:15.

[30] المصدر نفسه، ص:38.

تتعدّد مداخله، المداخل في الآن ذاته مخارج"[31].

- لا نجد كثافة لغوية في وصف أشكال النساء في رواية "الذئاب لا تنسى"، إذ يطغى الجانب النفسي على أوصاف معظم الشخصيات النسائية التي تقتصرُ على الساردة وبعض قريباتها كالأم وزوجة الأخ بالإضافة إلى شخصية (ونسة الإيزيدية) الهاربة من عشيرتها في جبل سنجار لأنها تزوجت برجل غير يزيدي، والتي مثّلت بعدًا ثقافيًا في النص. نعثر على بعض الأوصاف البسيطة لشكل (ونسة) وملابسها ولون شعرها: "ونسة الأيزيدية وصلتنا ذات فجر ربيعي ممطر، أنزلتها سيارة شفروليه خضراء لها إطار فضي، كان يسميها البدوي (سلفرادو)، نزلت ونسة من السلفرادو ملفّعة بالأسود، بيضاء ممشوقة القوام جدائلها كستنائية تتجاوز حزامها الجلدي الذي يلفّ خصرها، وتتدلّى منه حلى فضية كثيرة"[32] وتبدو بنية المشهد الوصفي أو الصورة الوصفية اللغوية، تقريرية مباشرة يغلب عليها الوضوح والبساطة ولا تحتاج إلى أي صيغة تأويلية.

- لا يُعنى الوصف المقتضب للشخصية النسائية في هذا النص بتقديم معنى جديدٍ يمدّ النص بدلالات ترمزُ إلى الغنى أو الفقر أو الجمال أو القبح، فغالبًا ما يُسهم الوصف في صناعة التصور أو الدلالة عن الشخصيات، فيصنعُ مثلاً دلالة عن الفضاء المكاني والمعماري التي تدل على الوضع المادي للساكن أو دلالة الأشياء والطبيعة على الحزن، كوصف سكون البحر بما يدل على الحالة النفسية أو وصف اصفرار الأوراق على الشجر لإكسابها مظهر الحزن وهنا يأخذ دلالة رمزية، وقد يتخذ دلالة استبطانية كوصف النفس البشرية[33].

وهكذا نجد أن الخطاب الوصفي في هاتين الروايتين يركّز على الدلالات الثقافية والاجتماعية والرمزية والاستبطانية للشخصية الأنثوية، ويمنح كل ما يحيط بها دلالات نفسية وتجريدية تمزج فيها بين الحسي والتجريدي من أجل تخليق صورٍ

[31] المصدر نفسه، ص:64.

[32] المصدر نفسه، ص:38.

[33] الرياحي، نجوى. **الوصف في الرواية العربية.** ص:380- 382.

شعرية حزينة كوصف سكون البادية بقولها: "السكون شيء مختلف عن الهدوء، هنا كل شيء ساكن، وعليك مجاراة سكون البادية بسكون حقيقي"[34] أو تشبيه الدمع بالنيازك والغيم الممطر: "يؤرقني دمعي مثل نيازك مُسرعة إلى الارتطام بالأرض للاحتراق أخيرًا"، "البكاءُ كان الغيمَ الممطر الذي تلبّدت به سماؤنا".

خاتمة البحث:

يمكننا مما تقدّم من دراسة بنية الخطاب الوصفي في الألفية الثالثة وما قبلها تحديد النقاط الآتية:

- حافظت الصورة الوصفية في الرواية النسوية في مرحلة الألفية الثالثة على وصف الأشياء المحسوسة ولم تتخذ تطورًا مفارقًا أو لافتًا في تقديم صور وصفية مغايرة، عن الروايات التي درسناها عن مرحلة ما قبل الألفية الثالثة، كذلك حافظ البناء الوصفي للمشهد على البنية التقليدية ذاتها، فقد نجد اختلافًا طفيفًا في مكونات الصورة الوصفية للموضوعات الخارجية الحسية والداخلية الشعورية والنفسية وسبب ذلك اختلاف توظيف الوصف في السرد بحسب الرؤية النسوية ودلالة الحكاية التي يقدّمها كل نص لكننا نجد سمات مشتركة ثابتة كوصف الأماكن وكثرة التعبير عن المشاعر والإكثار من أوصاف الروائح والألوان كشأن سمات الكتابة النسوية بشكل عام. فالعناصر ذاتها قائمة على وصف المكان والأشخاص (الشكل ولون الشعر ولون العينين والملابس) إلا أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن التطور والتغيير في رواية الألفية الثالثة حصل في تكثيف الدلالات الثقافية والحمولة المعرفية خلف الصور الوصفية.

- ازدادت مساحة الوصف في رواية الألفية الثالثة على حساب مساحة الحبكة والحدث السردي، وهذه الزيادة لم تؤثر في بنية السرد، ولم تخلق العطالة السردية للحدث السردي، فلا يشعر المتلقي بتفكك مكونات الخطاب، لأن الوصف في هذه المساحة يحقّق وظيفة انفعالية، فكلّ جزئية سواء خارجية أو داخلية كانت تعمّق علاقة المتلقي بالشخصية وتحقق وظيفة الإيهام والتخييل. ويمكن تفسيرُ زيادة

[34] هويان الحسن، لينا. **الذئاب لا تنسى**. ص:24.

مساحة الخطاب الوصفي في الرواية النسوية في الألفية الثالثة اعتمادًا على عوامل عدّة منها:

أ. تغير مفهوم الشكل الروائي للنوع الأدبي (الرواية النسوية جزء منها) وكذلك الخطاب الوصفي جزء من مكونات الخطاب الروائي، إذ غابت مفاهيم الحبكة والتشويق التي كانت تهيمنُ على الخطاب السردي قبل الألفية الثالثة.

ب. هيّأ تقبّل مساحة الوصف في الخطاب الروائي الفرصة للخطاب الوصفي بالتحرر من قيود أثقلته بالنقد والتمحيص في أحقية حضوره في السرد، إذ لطالما تضمنت نظرة دارسي الخطاب الوصفي التشكيك، واعتبروا أن ما يضمن ترابط الرواية هو الوحدات السردية الناقلة للأحداث، وبالمقابل لا تمثّل الوحدات الوصفية إلا الجانب الثانوي من الخطاب السردي.

- تختبئ دلالات رمزية سياسية وثقافية وعرقية وما بعد استعمارية في الصور الوصفية في رواية الألفية الثالثة، وخاصة تلك التي تتعلق بارتداء الملابس الراقية والحلي الثمينة، مقابل الملابس السوداء والعباءات ووصف اللحى والذقون، حيث غالبًا ما تشير هذه الصفات إلى الجماعات المتطرفة دينيًا التي سيطرت على المكان.

- إن الصورة الوصفية في خطاب روايتي "صيف مع العدو" و"الذئاب لا تنسى" تقوم على المباشرة والمفردات البسيطة، ولكنها تنتقل نحو صور تجريدية غير محسوسة عليا. وقد أثّرت البيئة المحلية لكلتا الكاتبتين في تعزيز الصورة الوصفية وتعميقها، فلينا هويان الحسن نشأت وترعرعت في البادية السورية، وكذلك شهلا العجيلي التي نشأت أيضًا وترعرعت في الرقّة وأغنت حكاياتها في هذا النّص عن مدينتها.

- يتكئ الخطاب الوصفي في الروايتين على الموضوعات الخارجية والداخلية التي تصف الجوانب النفسية للشخصية، لكنها في بعض المواقع لا تعمّق الطابع الشعوري أو البعد الفلسفي في وصف الجوانب الشعورية لعوالم الشخصية الداخلية. تتميز رواية "صيف مع العدو" بأنها لا تحمل الصور الوصفية ثقل اللغة شعرية أو الصور البلاغية المعقّدة، ولعل مردّ ذلك إلى طبيعة الموضوعات الثقافية والسياسية التي رصدتها هذه الرواية بما يناسب التحولات الاجتماعية والسياسية في الألفية الثالثة والتي لا تتسع

لهذا النمط اللغوي من الخطاب، فلا نجد تشبيهات رمزية أومجازية كالتي نجدها في "الذئاب لا تنسى"، والتي اتسمت بغزارة لغوية وشعرية في بنية الصور الوصفية في رواية "الذئاب لا تنسى"، ولعل سبب ذلك هو الاتكاء على السيرة الذاتية، وطقوس الثقافة الشعبية، وإحياء العناصر الثقافية المحلية للبيئة الصحراوية التي قوامها الشعر والبلاغة ووصف الحيوانات.

- أخيرًا إن أهم ما يمكن رصده من تطورات في مكونات الخطاب الوصفي النسوي في الألفية الثالثة هو توظيف اللغة والمشاهد الوصفية من أجل تحقيق الوظيفة الثقافية التي يضمرها الخطاب الروائي في كل نص من النصوص.

المصادر والمراجع:

- بارت، رولان. **النقد البنيوي للحكاية.** تر: أنطوان أبو زيد، ط1. بيروت: منشورات عويدات، 1988م.
- بن السائح، الأخضر. **سرد المرأة وفعل الكتابة.** الجزائر: دار التنوير، 2012م.
- جينيت، جيرار. **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط1. الرباط: منشورات اتحاد الكتاب المغرب، 1992م.
- دودين، رفقة. **خطاب الرواية النسوية المعاصرة ثيمات وتقنيات**. عمّان: منشورات أمانة عمان، 2007م.
- الرياحي، نجوى. **الوصف في الرواية العربية الحديثة**، ج3. تونس: جامعة تونس، 2007م.
- صفوري، قاسم. **دراسة في السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007م)**. يافا: مكتبة كل شيء، 2011م.
- عبد المطلب، محمد. **قراءة السرد النسوي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014م.
- العجيلي، شهلا. **صيف مع العدو.** بيروت: منشورات ضفاف، 2018م.
- قاسم، سيزا. **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**. القاهرة: مكتبة الأسرة، 2004م.
- هويان الحسن، لينا. **الذئاب لا تنسى**. بيروت: دار الآداب، 2016م.

العولمة وتحول ثيمة الخصوصية الثقافية للرواية النسوية الجزائية
رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق أنموذجًا

د. زهرا صادقي *
Email: z_sadeghi@modares.ac.ir

ملخص البحث:

يسعى المقال للبحث في العلاقة بين العولمة وتحول ثيمة الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق وذلك في ضوء نظرية العولمة التحولية وعلى أساس المنهج الوصفي والتحليلي. وتدل النتائج على إنّ استجابة الكاتبة لدعوات العولمة الثقافية أدت إلى تحول كبير في ثيمة الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة" تبلورت مظاهرها بشكل غالب في عناصر "المكان واللغة ونمط الحياة" وذلك من خلال توظيف الأمكنة المعبرة عن الثقافة الغربية والاحتفاء بلغة الجسد ممتلئة بحديث الجنس السافر والصريح والاعتماد على التهجين اللغوي المتمثل في استخدام أسماء الأمكنة وأسماء المشاهير والأعلام الأجانب والإقبال على المأكولات والمشروبات العالمية والتغيير في العلاقات الزوجية والتمرّد على مؤسسة الزواج.

كلمات مفتاحية: اكتشاف الشهوة، الخصوصية الثقافية، فضيلة الفاروق.

Abstract:

The article tries to examine the relation between globalization and transformation of the theme of the cultural particularism in the novel "Ekteshaf Al-Shahwa" by Fadhila Al- Faroque, in the light of the theory of transformational globalization, on the basis of the descriptive and analytical approach. The results indicate that the writer's response to the calls of cultural globalization led to a major shift in the theme of cultural particularism of the novel. Instances of this evolution are visible in elements of "place, language, and life style". For instance, the novel is ample with places that convey the Western Culture, erotic, explicit, bold language and lingual mixture by using the famous western places, individuals, and celebrities, desire for international dishes and drinks, changes in marital relationships, and opposing the traditional marriage custom.

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة تربية مدرس بطهران، إيران.

مقدمة:

شهد القرن المنصرم تحولات وتطورات جوهريةً يصاحبها العديد من الظواهر والقضايا والتي كانت العولمة من أهمها وأخطرها حيث برزت كظاهرة عالمية في مستوياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية في المنتصف الثاني من القرن العشرين ثم بدأت بالتطور عن طريق التقدم الهائل لتكنولوجيا الاتصال والثورة المعلوماتية في الفترات اللاحقة. "وفي ظل هذه العولمة التي اتسعت رقعة تأثيرها عقب الانفجار المعلوماتي والتي قربت أطراف العالم المتناثرة، بل وجعلتها في شكل قرية صغيرة، أصبحت الهوية الثقافية للمجتمعات تواجه سيلاً جارفًا من الخصوصيات الثقافية الجديدة والدخيلة عليها"[1]. ومن هنا ظلت جميع المجالات الفكرية والثقافية والمعرفية تتأثر بالعولمة الثقافية في أنحاء العالم بدرجات مختلفة ومن ضمنها الرواية الجزائرية ولاسيما النسوية منها حيث ظهرت منجزات الكاتبات الجزائريات متعدّدة الأنساق والأصوات ومتنوعة الألوان في عصر العولمة وباتت الكاتبة الجزائرية تتناول قضايا لم تكن مطروحةً سابقًا بل هي وليدة عصر العولمة.

إن مختلف التغييرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي طرأت على المجتمع الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال وبالتحديد فترة العشرية السوداء ومطلع الألفية الثالثة، مهدّت الطريق لظهور الأعمال الروائية النسوية المتسمة بثيمة العولمة الثقافية التي تحمل في ثناياها خطابات متغايرة للخصوصية الثقافية الجزائرية. كانت هذه المرحلة من الرواية الجزائرية متسمة بنضج تجارب روائية عميقة ومتعددة تسجل نبض إبداعات الرواية النسوية وكينونتها وانعكاساتها بوصفها مرحلة تتميز بالانفتاح والتوسع الثقافي والأيديولوجي الذي منح للكاتبات الجزائريات إمكانية التحرر من الخطابات المألوفة والتقليدية السابقة التي كانت غايتها "تعليمية، وإرشادية، وثورية، ودعائية بالدرجة الأولي، وقد مثّلت هذا الاتجاه الكاتبة زهور ونيسي في روايتيها من يوميات مدرسة حرة (1979م) ولونجة والغول (1993م) اللتين شيدتهما

[1] بلقاسمي، آمنة ومحمد مزيان. "العولمة الثقافية وتأثيراتها على هوية الشباب والمراهقين الجزائريين"، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، 2012م، ع8، ص:41.

بعوالم حكائية متوجة بالسلوك الأخلاقي السوي، والمواعظ الدينية المصلحة والموجهة للمجتمع، والثناء على الثوار ونضالهم ووجوب الاقتداء بشجاعتهم بغية نيل الحرية"[2].

شهدت الساحة الأدبية الجزائرية في فترة العشرية السوداء وما بعدها ظهور عدد من المبدعات في مجال الكتابة الروائية والتي كان خطابهن مختلفاً تمامًا عن التجارب السابقة "حيث كان الأعنف في لغته وأسلوبه وأفكاره، فلم يتحرج من البوح بالمكبوت وكشف المستور، وتسمية الأشياء بمسمياتها. وتجلّى ذلك بشكل واضح عند أحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، وآمال بشيري، وإنعام بيوض، وزهرة الديك، وكثيرات ممن عملن على صياغة مفاهيم تحررية ذاتية انطلاقًا من تجاربهن في التعامل مع قضايا تحرر المرأة والفكر والدين والسياسة في الجزائر"[3]. ولقد تناولت هؤلاء الكاتبات قضايا وهواجس عصرهن السياسية والأيديولوجية والثقافية والاجتماعية في منجزاتهن الروائية والتي تحمل العديد من الخطابات العولمية على قرار خطاب الثالوث المحرم المتمثل في خطاب الجنس والجنسانية والدين والسياسة مرورًا بخطاب المهمشات الجنسانية ووصولاً إلى الخطابات الغيرية والهوية والمثاقفة كلها خطابات أخذت من نبع العولمة.

تدرج أعمال "فضيلة الفاروق" في قائمة الروايات النسوية الجزائرية والتي سعت الكاتبة من خلال نصوصها السردية إلى إبراز ذات المرأة ككيان المختلف، وإثبات هويتها الأنثوية المتميزة عن هوية الآخر المذكر، وبالتالي إعادة هيكلية البناء الاجتماعي واقتراح منطق الذوات المتكافئة بدلاً عن المركزية الذكورية، ومن ثم إلغاء كل صنوف القهر والإقصاء والاستلاب والاضطهاد وراحت تتمرّد الكاتبة لهذا السبب على كل النظم الاجتماعية والأسرية والأخلاقية والتي تكشف المكبوت

[2] مليكي، إيمان. "ثيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية بين الاعتدال والابتذال: رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق أنموذجا"، **مجلة دراسات معاصرة**، 2018م، العدد الثاني، ص:364.

[3] شكاط، مريم وعبد السلام صحراوي. "الرواية النسوية الجزائرية بين الأدب المكشوف والممنوع"، **مجلة إشكالات في اللغة والأدب**، 2021م، العدد الثاني، ص:760.

حينًا وتكسر حواجز المحظور أحايين أخرى مما أضفى كل ذلك نكحةً عولميةً على رواياتها بوجه عام وعلى رواية "اكتشاف الشهوة" بوجه خاص.

تُعدّ رواية "اكتشاف الشهوة" من الأعمال المنشورة في الألفية الثالثة، الفترة الّتي تبدو فيها آثار العولمة أكثر وضوحًا لأنها أفرزت أنماطًا ثقافيةً جديدةً لا توافق مع خصوصية الكيانات المحلية والإسلامية. ولأنّ الرواية نموذج حي منعكس عن المجتمع بصورة أعم وكاتبها هو من النخبة المثقفة داخل المجتمع فيظهر الأمر أنّ العولمة أثرت على ثيمة الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة".

وعلى ضوء ما سبق، نتعرض في هذا المقال لتأثير العولمة في تحول ثيمة الخصوصيّة الثقافيّة لرواية "اكتشاف الشهوة" بالتركيز على ثلاثة محاور (المكان، واللغة، ونمط الحياة) وذلك على أساس المنهج الوصفي والتحليلي والاستعانة بنظريّة "العولمة التحولية". كما نحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

ما أهم مظاهر تأثير العولمة على الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة"؟

كيف تجلّت آثار العولمة على خصوصية المكان ونمط الحياة في رواية "اكتشاف الشهوة"؟

خلفية البحث:

هناك عدة أبحاث أجريت على رواية "اكتشاف الشهوة" وغيرها من أعمال فضيلة الفاروق ومنها: دراسة الباحثة هنية مشقوق (2010م)، الموسومة بـ"العنف ضد المرأة قراءة في روايات فضيلة الفاروق" والتي تطرقت الباحثة فيها إلى ظاهرة العنف أشكالها وأسبابها في روايات فضيلة الفاروق. ومن أهم النتائج التي توصلت إليها هي أنّ أسباب ومستويات العنف ضد المرأة تعددت في روايات فضيلة الفاروق فمنها ما يعود إلى منظومة العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية القاسية ومنها ما يعود إلى الأزمة الوطنية وما لاقته المرأة الجزائرية في العشرية السوداء. ودراسة نسرين خوفاش وصونية خرزي (2014م)، المعنونة بـ"البنية الزمنية في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة فاروق" والتي عالجت الباحثتان فيها البنية الزمنية وأهم التقنيات الزمنية والتي تم استعمالها في رواية "اكتشاف الشهوة" على أساس المنهج البنيوي. ومن أهمّ النتائج

التي توصلتا إليها هي أن الزمن في هذه الرواية يشكل لعبةً من ألاعيب السرد التي تتمثل من خلال تداخل الأحداث وكسر الخط الزمني التتابعي واختارته الروائية كتقنية خاصة لإنتاج النص الروائي. ودراسة بن عطية كمال (2019م)، تحت عنوان "النسوية وخطاب الجنسانية: رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق أنموذجًا" وتطرق الباحث في بحثه هذا إلى خطاب الجنسانية في رواية "اكتشاف الشهوة". ويعتقد الباحث بأنّ رواية اكتشاف الشهوة بشكل عام تدرج ضمن الكتابات التي تهتم بجوانب معتمة في حياتنا، ولا يمكننا أن نعتبرها معولاً من معاول الهدم أو هي محاولة تهدف إلى زرع الرذيلة والتبرم من الأخلاق داخل المجتمع. ثم إن الكاتبة لا تجعل من موضوع الجنسانية موضوعًا سرديًا كليًا، بل يحاول أن يجد توازنًا بين موضوع الجنسانية وطموحات الإنسان وهمومه الأخرى. ودراسة رفيقة سماحي (2020م)، الموسومة بـ"صورة المرأة في الرواية النسوية الجزائرية: فضيلة الفاروق أنموذجًا" والتي تناولت الباحثة فيها شخصية المرأة التي قدمتها فضيلة الفاروق من خلال أعمالها الأربعة (تاء الخجل، ومزاج المراهقة، واكتشاف الشهوة، وأقاليم الخوف). ومن نتائج التي توصلت إليها الباحثة هي أنّ صورة المرأة في هذه الأعمال الأربعة تظهر مغيبةً اجتماعيًا مهمشةً محتقرةً تحت سلطة الرجل ثم أنّ الكاتبة قامت في هذه الروايات بتعرية المجتمع الجزائري بعد الاستقلال وتحدّثت عن الواقع بنبرة حادة وبلغة الحكي الممنوع.

ويبدو من خلال هذا الاستعراض السردي الموجز أن معظم الدراسات السابقة ألقت الضوء على الخطاب النسوي ومحاوره وتقنياته في روايات فضيلة الفاروق، ولم يعالج الباحثون تداعيات العولمة في الخصوصية الثقافية في روايات الكاتبة، فمن هنا نتطرق في هذا البحث إلى مؤثرات العولمة على ثيمة الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة" وذلك في ضوء نظرية العولمة التحولية.

الجانب النظري والمفاهيمي للبحث:

الخصوصية الثقافية:

رغم تعدد التعريفات التي تناولت مفهوم "الخصوصية الثقافية" وهي تختلف عن باحث

إلى آخر وذلك حسب المنهج الذي يتبناه كل باحث في تعاطيه مع هذا المصطلح إلا أنّه يمكن القول بأنّ الخصوصية الثقافية في معناها الفكري والأيديولوجي[4] "تعني التمسك بعناصر صياغة الهوية لثقافة معينة يتم التأكيد فيها على تفرد أفعال مجموعة أو جماعة معينة وتميز أساليبها في الحياة"[5]. فأما الخصوصية الثقافية في معناها غير الأيديولوجي[6] هي ميزات وصفات خاصة بمجتمع ما يكسبه تميزًا أمام غيره، بحيث لا يشاركه فيها غيره؛ بعبارة أخرى إنّ لكل أمة سمات ثقافية متفردة تميزها عن أخرى. وهناك علاقة وثيقة بين الخصوصية الثقافية ومفهوم الهوية والانتماء؛ "فالخصوصية الثقافية هي التجسيد العملي لمفهوم الهوية، إذ يرتبط مصطلح الهوية بالتركيز على الخاص في مقابل العام"[7].

والخصوصية الثقافية هي طابع خاص لثقافة جماعة ما يُميز هويتها من غيرها بين الثقافات والحضارات الأخرى. "تتسم الخصوصية الثقافية بأنّها بمثابة وعاء ثقافي أو حضاري يضم مجموعةً من القيم والأفكار التي تستمد بدورها من حزمة من الروافد تشمل العديد من العناصر المغذية ما بين الديني، والثقافي، والفني، والسلوكي أو الأخلاقي، وكلها روافد وعناصر لا يمكن قصرها على طرف بعينه أو جهة محددة دون سواها"[8]. والخصوصية الثقافية متكونة من سمات ومميزات فكرية وثقافية واجتماعية "تتمثل بوجه عام في اللغة والمكان وكل أشكال التعبير الفني والمعايير الجمالية والمتمثلات السيكولوجية والمعتقدات الروحية والطقوس الدينية والمنظومات القيمية والمسلكيات الاجتماعية وأنماط العيش الخاصة من المسكن والملبس والمأكل. فهي باختصار حصيلة وزبدة كل العناصر التي تميز أمة بعينها عن غيرها

---

[4] ***cultural*** *particularism*

[5] **گل محمدی**، أحمد. **العولمة، الثقافة والهوية**، ط1. طهران: دارني للنشر، 1381هـ، ص:154.

[6] ***Cultural specificity***

[7] العجيلي، شهلا. **الخصوصية الثقافية في الرواية العربية**، ط1. القاهرة: دار المصرية اللبنانية، 2011م، ص:43.

[8] عبد الفتاح، بشير. **الخصوصية الثقافية**، ط1. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2007م، ص:27

من الأمم وتعطيها سمة متميزة وملامح مغايرة تشكل غيرية وذاتية هما قوام الهوية الثقافية والحضارية لتلك الأمة"[9]. فبناءً على هذه التعاريف، الخصوصية الثقافية عبارة عن امتلاك مجتمع ما لمنظومة متكاملة ومتناسقة من الخصائص الروحية والمادية والتي تتمثل مكوناتها بشكل أساسي في اللغة والدين والتراث الشعبي والمكان ونمط الحياة.

العولمة الثقافية:

العولمة لغة، هي تعميم الشيء ليكتسب صفةً عالميةً واصطلاحًا تعني سيادة نموذج سياسي واقتصادي واجتماعي وثقافي موحد على الصعيد العالمي. وتعود تسمية العولمة إلى عالم الاجتماع الكندي "مارشال ماك لوهان" في الستينيات من القرن الماضي عندما صاغ مفهوم "القرية الكونيّة" في كتابه الشهير "الحرب والسلام في القرية الكونيّة" ويقوم هذا المفهوم على أنّ العالم بفضل تكنولوجيا المعلومات ووسائل الاتصال، يصبح قريةً صغيرةً مما يعرف كل شخص فيها ما يدور في أي مكان بها. وكما يوضح بعض المهتمين في تعريفاتهم "العولمة ظاهرة أو حركة معقدة ذات أبعاد اقتصادية وسياسية واجتماعية وحضارية وثقافية وتكنولوجية أنتجتها ظروف العالم المعاصر، وتؤثر على حياة الأفراد والمجتمعات والدول المعاصرة تأثرات عميقة"[10].

وتُعد الثقافة من أهم أبعاد العولمة لما لها من الآثار والنتائج المترتبة على الثقافات والهويات المحلية حيث "يتفق عديد من الباحثين على أنّ الثقافة من أخطر الوجوه الحضارية المتأثرة بالعولمة؛ في رأيهم لم ينحصر الأمر في الاقتصاديات المعولمة بل طالت وبسرعة شديدة ونسبية عالية هذه العولمة على ثقافات الشعوب وقيمها وعاداتها"[11].

---

[9] الأمين، محمد. الخصوصية الثقافية العربية بين متطلبات الحداثة وتحديات العولمة. صحراء ميديا- www.saharamedias.net، تاريخ النشر: 08 ديسمبر 2011م، تاريخ الاطلاع: 22 مايو 2022م.

[10] الدرة، عبد الباري. **العولمة وإدارة التعدد الحضاري والثقافي في العالم وحماية الهوية العربية الإسلامية**، ط1. جامعة فيلادلفيا: عَمان، 1999م، ص:53.

[11] الجويلي، عزام. **الإعلام الاجتماعي**، د.ط1. عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015م، ص:219.

وفيما يتعلق بأهمية هذا البعد للعولمة، يجب أن نشير إلى التفاعلات والتأثيرات الثقافية والتي زادت بشكل كبير في العقود الأخيرة بسبب التقدم الهائل لتكنولوجيا الاتصال والمعلومات حيث أدى الأمر إلى نشر القيم الثقافيّة المماثلة والمتجانسة في أنحاء العالم. و"إلى حد ما، تؤثر هذه القيم المتجانسة والاتجاهات المتماثلة على مختلف جوانب الحياة من السلوكيات الفردية والاجتماعية إلى الإنتاج الفني والإبداع الأدبي والأفكار العلمية والفلسفية"[12].

المدارس النظرية في العولمة:

لابد من القول بأنّ هناك اختلافًا كبيرًا في آراء ونظريات منظري العولمة مما ظهرت في ظل هذه النزاعات والخلافات، ثلاث مدارس فكرية ونظرية هي: المشكّكة والمتعولمة المتطرفة والتحولية. "يذهب المشككون إلى أنّ العولمة قد حظيت بقدر من الاهتمام الذي لا تستحقه. العولمة في رأيهم ليست جديدة. وفي هذا الصدد، يشير المشككون إلى أن توجهات العولمة الجديدة لا تختلف عن سابقاتها إلا من حيث تكثيف التفاعل بين الدول. فأما أصحاب المدرسة المتعولمة المتطرفة يتخذون موقفا معارضا لموقف المشككين ويعتقدون بأنّ العولمة ظاهرة نتلمس آثارها في كل مكان، فهي لا تعني فقط التدخل في شؤون الدول والأمم بل وتعني إزالة الحدود بشكل نهائي"[13].

المدرسة التحولية:

تضم هذه المدرسة مفكرين مشهورين من أمثال ديفيد هيلد، وأنتوني ماجرو، وأنتوني غيدينز، ومانويل كاستيلز، وجيمس روزانو، وجوزف ناي، وروبرت كوهن الذين يعتقدون بأنّ العولمة كانت السبب الرئيس وراء التحولات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية. "يتبنى التحوليون موقفًا وسطًا بين المدرستين السابقتين؛ إذ يرون أنّ العولمة تمثل القوة الرئيسة الكامنة وراء طيف واسع من

[12] سليمي، حسين. **الآراء المختلفة في العولمة**، ط1. طهران: دار سمت للنشر، 1384هـ، ص:61-62.

[13] خميس، هاني وجلبي عبد الرزاق. **العولمة والحياة اليومية**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2011م، ص:26.

التغيرات التي تقوم بتشكيل المجتمعات الحديثة. وعلى عكس المتعولمين، يرى التحوليون في العولمة عمليةً ديناميةً مفتوحةً تتعرض هي بدورها للتأثر والتغير"[14]. ومن وجهة نظر التحوليين، تتمثل العولمة بالتناقض والتباين حيث تتعارض فيها مختلف التيارات والاتجاهات وهي "لا تتحرك على مسار وحيد الاتجاه بل على مسار مزدوج ذي اتجاهين تزدحم عليهما الصور والمعلومات والمؤثرات، وتسهم عمليات الهجرة ووسائل الاتصال والإعلام العالمية في نشر الاتفاقيات التأثيرية. وتتسم المدن العالمية الكبرى بالتعددية الثقافية والتي تتقاطع فيها أو تتعايش الثقافات والجماعات الإثنية. ولأنّ العولمة قد نتجت عن العديد من الشبكات العالمية المتداخلة، فإنّه لا يمكن اعتبارها مسيِّرة من جانب جهة واحدة معينة في العالم"[15].

ويذهب ديفيد هيلد وزملاؤه إلى أن "العولمة هي توسيع الاتصالات المتبادلة وتعمىقها فى جميع مجالات الحياة الاجتماعية المعاصرة من الثقافة إلى الجنوح والشؤون المالية والمعنوية"[16]. ويرى غدنز أنّ العولمة هي تكثيف وتعزيز العلاقات الاجتماعية العالمية، بحيث إنها تربط العوالم بعضها بالآخر، وتحكم العلاقات بين المناطق المختلفة لدرجة إذا وقع حادث في منطقة ما فيتأثر بما يحصل ويحدث في منطقة أخرى بعيدة عنها على بعد آلاف الأميال. وفي رأي غدنز "العولمة ليست تغييرًا واحدًا بل هي مزيج من التغيرات التي تسير باتجاهات متضادة وتؤثر على أدق الجوانب الشخصية في حياتنا"[17]. ومن هنا يعتقد التحوليون بأن "هناك جوانب من الثقافة القومية (في الإعلام، والأفلام، والدين، والطعام، والموضة، والموسيقى) تختلط مع مدخلات من مصادر دولية، فلم تعد الثقافة القومية منفصلةً عن الثقافة الدولية؛ ومن

[14] غدنز، أنتوني. **علم الاجتماع**، تر: فايز الصياغ، ط4. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005م، ص:133.

[15] المرجع نفسه، ص:133.

[16] جونز، آندرو. **منظرو العولمة العظماء**، تر: مسعود كرباسيان، *هايك اوديس يانس*، ط2. طهران: دار جشمه للنشر، 1396هـ، ص:94.

[17] غدنز، أنتوني. **عالم جامح**، تر: عباس كاظم وحسن ناظم، ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003م، ص:32.

ثم تعتبر العولمة قوةً تحوليةً دافعةً تُغير من خبرات الناس وحياتهم. على سبيل المثال قد تبدأ بعض نماذج موسيقية من موقع محلي ولكنها تصبح منفصلةً عنه؛ بعد أن يتم بيعها أو عزفها على نطاق كوني، أو تطرأ عليها تأثيرات كونية. وهكذا تخلق العولمة صورًا جديدةً من الثقافة تجمع بين المحلية والكونية"[18].

كما ذكرنا فيما سبق أنّ التحوليين يعتبرون العولمة قوةً تحوليةً وعمليةً ديناميةً فاعلةً تؤدي إلى التأثير والتحول والتغير في القيم والأفكار وعناصر الثقافة المحلية والقومية. فنحن في ضوء نظرية هؤلاء التحوليين (وذلك لموقفهم الأكثر اعتدالاً وواقعيةً في العولمة بالنسبة للمدرستين السابقتين) نتعرض لتأثير العولمة على الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة".

مظاهر تأثير العولمة على ثيمة الخصوصية الثقافية لرواية "اكتشاف الشهوة":

المكان:

يُعد المكان من أبرز عناصر الرواية ومن أهم مكونات الخصوصية الثقافية وله دور حيوي في بناء هوية الشخوص في الرواية حيث "تتشكل هوية الأفراد من هويّة المكان الذي ينسبون إليه، فالمكان يترك حفرياته على شخصية ساكنيه مما هذا الأخير تتماسك هويته باستقرار هوية المكان الذي يعيش فيه وتتمزق وتتشظى بتشظي المكان"[19].

وبالنسبة للرواية النسوية الجزائرية بشكل عام ورواية "اكتشاف الشهوة" على وجه التحديد، يجب القول بأن المكان من أهم العناصر التي طرأت عليه تغييرات جذرية بفعل العولمة حيث ظهر المكان في الرواية كعنصر أساسي وفعال ليس ديكورًا خارجيًا للأحداث دائمًا بل في كثير من المقاطع السردية يتجاوز إطاره الجغرافي والفيزيائي المحدد بوصفه مكانًا لوقوع الأحداث فحسب ليتفاعل مع الأحداث ويتجاوب مع مشاعر الشخوص ويحمل جزءًا من الفكرة والثقافة العولمية لساكنيه.

---

[18] خميس، هاني وجلبي عبد الرزاق. **العولمة والحياة اليومية**. ص:30.

[19] جريدان، إيمان. **هوية المكان وتحولاته: قراءة في رواية طوق الحمام**، ط1. الشلف: دار الكافي للنشر والتوزيع والترجمة، 2021م، ص:32.

وإنه بإمعان النظر في "رواية اكتشاف الشهوة"، سنجد الأماكن فيها ذات تنوع كبير جدًا من حيث طبيعتها ووظائفها الدلالية وحمولاتها الثقافية والتي تتراوح تجلياتها بين المكانين الباريسي والقسنطيني غير أن نسق المكان المعبر عن قيم العولمة الثقافية، ألقى بظلاله على ثيمة المكان في الرواية والذي تمثل بشكل كبير في المكان الباريسي، حيث تجلى في اتجاه معاكس تمامًا لنسق المكان القسنطيني الذي يعبر عن الخصوصية الثقافية الجزائرية المتمثلة في العادات والتقاليد الصارمة التي لا تتيح للمرأة مجالات كافية للحرية والحركة.

لقد تمثل تأثير العولمة على خصوصية المكان في "اكتشاف الشهوة" بشكل غالب من خلال توظيف الأمكنة المعبرة عن الثقافة العولمية التي تجلت مظاهرها عامة في التصرفات والسلوكات الإباحية التي تقوم بها شخوص الرواية وتتمثل في "شرب الخمر، ولعب الورق"، و"مشاهدة الأفلام الإباحية"، و"الخيانة الزوجية"، و"العلاقات خارج إطار الزواج". ويعد شرب الخمر ولعب الورق من أهم مظاهر المتعة والإباحية التي ينافيان القيم الإسلامية ويتعارضان مع الخصوصية الثقافية للشخصية المسلمة ولكنهما متواجدان في عدة مشاهد مكانية للرواية كالغرفة والبيت والمكتب والشارع...إلخ: "يعود مود ثملا كالعادة من الحانة المجاورة، يرتمي على الكنبة وينام. رائحة ويسكي تملأ الغرفة، منبعثة من أنفاسه، رائحة الذل تخنقني"[20]. تُمثل الأمكنة الموظفة في نص الرواية عن اختراق الخصوصية الثقافية الجزائرية كما نجد في هذه المقاطع السردية مما أصبح تناول الكحول في هذه الأمكنة أمرًا عاديًا بالنسبة إلى شخوص الرواية حيث يشربون مختلف أنواع المسكرات علنًا وبدون حرج كما يلعبون الورق الذي يدخل في خانة المحرمات والمحظورات الإسلامية: "اشترينا بعض اللوازم ثم عدنا إلى البيت ومن هناك هاتفت ماري إيس وشرف وباقي الرفاق لتتأكد من حضورهم في موعدهم الأسبوعي ليلعبوا الورق. طبعًا لا تحضر شيئًا للجلسة سوى بعض الخيار والجزر وبزورات من لبنان، أما ويسكي فهو اختصاص

[20] الفاروق، فضيلة. **اكتشاف الشهوة**، ط1. بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، 2005م، ص:22.

إيس"[21]. لقد ظهر المكان في هذه المقاطع السردية حاملا بالثقافة العولمية والإباحية والتي تخالف الخصوصية الثقافية للشخصية الجزائرية المسلمة التي تتبع هويتها بشكل كبير من روافد الحضارة الإسلامية والعربية: "تماديت في التبرج والتعطر، وقصدته وأنا أنبض فرحًا، وبين يديه تحولت إلى غيمة طائرة، حدث ذلك في مكتبه. حدث كل شيء في مكتبه. شلحت معطفي وسلمته شفتي ثم أمسكت يديه ومررته تحت الكنزة... أذكر جيدا طعم أصابعه الخشنة، طعم لحيته، أذكر كيف تاق جسدي إليه..."[22]. ومن هنا أصبحت الشخوص المرتبطة بالمكان في الرواية متحللة أخلاقيًا في الغالب ونهمة تجاه الملذّات والمتعات الجسدية والجنسية والتي تبحث عنها في الخيانة الزوجية والعلاقة مع شخص آخر أم من خلال مشاهدة الأفلام الإباحية: "كان يعود "مود" إلى البيت ثملاً في الغالب والحمرة النسائية تلطخ قميصه... وكان لا يهمه أحيانًا رفضي لإطفائي رغبته، إذ بسهولة كان يجلس أمام إحدى القنوات البورنوغرافية ويمارس العادة السرية دون أن يعيروني اهتمامًا"[23]. كما نرى في هذه اللقطات السردية أنّ المكان أصبح وعاءً فكريًا ثقافيًا يؤدي دورًا حيويًا في تجلي الثقافة العولمية التي تمثلت في سلوك الشخوص حيث تظهر الأكثر انفتاحًا وإقبالاً على السلوكات والقيم والمعتقدات الغربية المعبرة عن الملذات والمتعة والإباحية التي ساهم تقدم تكنولوجيا الاتصال والمعلومات بشكل كبير في نشرها خلال العقود الأخيرة.

اللغة:

اللغة بوصفها وعاء الثقافة والمادة التي تشكل المنتوج الفكري والثقافي للمجتمع وأنها أساس الهوية البشرية وهي من أهم عناصر الخصوصية الثقافية والتي يصب فيها الروائي فكرته وينتقل من خلالها رؤيته الثقافية والاجتماعية للناس والأشياء حوله غير أنّ العولمة الثقافية الناتجة عن التطور التكنولوجي والثورة المعلوماتية،

[21] المصدر نفسه، ص:56-57.

[22] المصدر نفسه، ص:32.

[23] المصدر نفسه، ص:12.

تركت لمساتها على اللغة العربية مما يلاحظ أنّ العديد من الألفاظ الإنجليزية والفرنسية تسرّب إلى العربية ومجالاتها العلمية والثقافية بوجه عام واللغة السردية بوجه خاص في العقود الأخيرة. "لم تعد ظاهرة انتشار الكلمات الأجنبية في اللغة عمومًا قاصرةً على الشارع فحسب، وبين الناس على المقاهي وفي النوادي ومكاتب العمل، بل امتد أثرها لتدخل إلى عالم الأدب الرحيب، لتتردد على ألسنة أبطال الروايات الحديثة، ولتدخل في سياق الشعر"[24]. وفيما يتعلق بالرواية النسوية الجزائرية ورواية "اكتشاف الشهوة" على وجه الخصوص فإن خطابها السردي لم تكن بمعزل عن مستجدات العولمة وما صاحبها من التغيرات الثقافية والاجتماعية مما فرضت عليه العولمة تحولات جوهرية تمثلت بشكل كبير في توظيف "اللغة الجنسية والإيروتيكية" وإقحام "الأسماء الأجنبية للمشاهير والأعلام والأمكنة" في النص الروائي من قبل الكاتبة.

اللغة الجنسية والإيروتيكية:

مع أن الأدب العربي على اختلافه من نصوص وكتب لم يخل عن حديث الجنس واللغة الإيروتيكية كـ"معلقة امرئ القيس" وكتاب "ألف ليلة وليلة" وغيرها من الأعمال الأدبية العربية ولكن يجب القول بأن العولمة ودورها الفعال في نشر ثقافة الجنس عبر الفضائيات وتقنيات الاتصال من جهة والدعوات النسوية والتجريبية لظهور أدب أساسه جسد الأنثى من جهة أخرى، مهدّت الطريق للكاتبات العربيات في الآونة الأخيرة ولاسيما الجزائريات منهن لتوظيف لغة الجنس والجسد في الرواية: "مزج اللغة بجسد المرأة والتركيز على اللذة والربط بين وسيلة التعبير وهي اللغة، ومحتوى التعبير وهو الجسد الأنثوي، مشفوعًا بموضوع اللذة، حقق مضمون الدعوة النسوية لظهور أدب محوره جسد الأنثى"[25]. ومن هنا يعملن هؤلاء الكاتبات على

[24] العسال، زينب. "لماذا انتقلت الكلمات الأجنبية من لسان الشارع إلى لغة الأدب؟"، **جريدة الشرق الأوسط-** https://archive.aawsat.com/ ، تاريخ النشر: 27 مارس 2005م، ع9616.

[25] إبراهيم، عبد الله. **السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد**، ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011م، ص:219.

انتهاك الصمت الذي يحيط بتجربة الجنس بجرأة غير مألوفة في تاريخ الرواية النسوية الجزائرية كما نجدها في "اكتشاف الشهوة": "صار بودي أن أبحث عن صدره العاري، أن أصطدم به، أن أتحول إلى لبوءة شبقة أن أنصهر تحت ثقله، أن أتوحد معه، أن أصرخ وهو يخترقني أن ألهث من المتعة، أن تتقاطع أصواتنا من الرعشة..."[26]. ومن الملاحظ أن الكاتبة احتفت بلغة الجسد ممتلئة بحديث الجنس بشكل سافر وصريح وجاء النص السردي بلغة إيروتيكية جريئة تقوم القاصة من خلالها بالتعرية المباشرة في كتابتها لتصوير شخصية "باني" حيث عاملتها كامرأة تفرغ جميع رغباتها الجنسية المكبوتة والمكبوحة في سلطة الثقافة الذكورية.

التهجين اللغوي:

لقد تجلت ظاهرة "التهجين اللغوي" في رواية "اكتشاف الشهوة" كنتيجة أخرى عن تأثير العولمة على تحول ثيمة الخصوصية الثقافية للرواية النسوية الجزائرية وذلك من خلال اعتماد الكاتبة على توظيف الأسماء الأجنبية للمشاهير والأعلام والأمكنة. التهجين اللغوى يقصد به خلط لغات متعددة في خطاب واحد "وهو بمعنى المزج، والتنويع، والخلط، والتركيب، والتجميع، والتوليف، والتعدد، والتلفيق، والإلصاق (الكولاج) وصهر الكتابات ذات البناء المتقاطع وصهر اللغات واللهجات والخطابات والأساليب ضمن ملفوظ تكلمي أو حواري واحد"[27].

ولقد تبلورت ظاهرة التهجين اللغوي في "اكتشاف الشهوة" بطريقتين؛ في الطريقة الأولى أقحمت الفاروق الأسماء الأجنبية للمشاهير والأعلام والأمكنة في خطابها السردي بالخط العربي، وفي الطريقة الثانية استعانت الكاتبة بالخط الفرنسي لتقنية التهجين اللغوي: "لماذا لا تصدق أنّ للأمكنة سلطتها؛ "بيكاسو" كان هنا، و"مايكوفسكي" و"سارتر" و"بوفوار" و"ميلر" وكل الذين يلتقون هنا في الأماسي الباردة التي تدثر بالشعر، الشعر الذي جرّ قدميك إلى هنا والحب هو الذي جرّني

[26] فضيلة، الفاروق. **اكتشاف الشهوة**. ص:32-33.

[27] حمداوي، جميل. **التهجين في روايات أحمد المخلوفي**، ط1. تطوان: الدار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، 2020م، ص:29-30.

إليك"[28]. "الغيوم في حيرة، الشرفة تحتفي بذكرى "إيلزا" و"أراغون" أما "إيس" فقد كان يدخن ويسخر..."[29] . ومن الملاحظ أنّ الكاتبة اعتمدت على التهجين اللغوي بالتناص من خلال توظيف أسماء المشاهير والأعلام الأجانب ضمن النص العربي والتي تعبر عن القيم والثقافة الغربية وتحيل إلى الثقافية الغربية الدخيلة على الخصوصية الثقافية الجزائرية. "قصدت "la coupole" متوقعة أن يكون هناك غاطسًا في قهوته المسائية"[30]. "أمام مكتبة "LA SNED"استوقفتني فتاة محجبة. فتاة بخمار أسود وعينين تلمعان وابتسامة طفولية..."[31] "هو ابن "Belle vue" (المنظر الجميل) الحي الراقي للطبقة المخملية في قسنطينة وأنا ابنة شارع "شوفالييه"[32]. ونجد تأثير العولمة على اللغة السردية لرواية "اكتشاف الشهوة" بكل وضوح في هذه المقاطع السردية حيث اعتمدت الكاتبة على التهجين بأسماء الأمكنة التي تحمل دلالات الثقافة الأجنبية والعولمية. تشير هذه اللقطات السردية إلى التنويع في المكان، وانتقال من حال إلى أخرى للتعبير عن لغة سردية مهجنة لا تقتصر على الفضاء المكاني فحسب بل تتعدى ذلك إلى الفكرة والثقافة أيضًا.

نمط الحياة:

نمط الحياة بوصفه من أهم أبعاد الخصوصية الثقافية التي تتمثل في مجموعة واسعة من الأمور الموضوعية والذاتية. عمومًا ينطوي نمط الحياة على أنماط العلاقات الاجتماعية، والترفيه والتسلية، والاستهلاك، والموضة، واللباس، حتى تعكس الآراء والقيم والنظرة الكونية للفرد والمجموعة التي ينتمي إليها[33]. وتُعدّ طريقة العيش ونمط الحياة من أهم جوانب التعبير عن الخصوصية الثقافية في الرواية لأنها

[28] المرجع نفسه، ص:38-39.

[29] المرجع نفسه، ص:39.

[30] المرجع نفسه، ص:37.

[31] المرجع نفسه، ص:135.

[32] المرجع نفسه، ص:69.

[33] باينجاني، بهمن وسيد فهيم ايراندوست وسينا أحمدي. "نمط الحياة من منظور علم الاجتماع: مقدمة في إدراك وتحليل نمط الحياة"، **مجلة الهندسة الثقافية**، 1392هـ، السنة 8، ع77، ص:57.

تحمل جملةً من الممارسات المتصلة بالحياة اليومية لفرد أو جماعة ما غير أنّ نمط الحياة في رواية "اكتشاف الشهوة" تأثر بشكل كبير بالعولمة مما تراجع عن خصوصيته الثقافية لصالح الثقافة الغربية المهيمنة التي تمثلت مظاهره "في الإقبال على المأكولات والمشروبات الغربية" و"التغيير في العلاقات الزوجية والأسرية" و"التمرد على القيم والتقاليد والأعراف الاجتماعية".

الإقبال على المأكولات والمشروبات الغربية:

ومن آثار العولمة الثقافية في نمط الحياة هو تغيير الذوق السلوكي والاستهلاكي عند الجمهور وإقبالهم على المأكولات والمشروبات الغربية في مجتمعات العالم الثالث وعلى وجه التحديد المجتمعات الإسلامية كما نجد في رواية "اكتشاف الشهوة": "في مقهى دوماغو بـ بولفار سان جيرمان جلسنا واحتسيت معه كوبًا من الكابتشينو الساخن كان أحلى كوب كابتشينو شربته في حياتي"[34]. "استيقظ مزمجرًا ولعن اليوم الذي ولعن اليوم الذي رآني فيه، تشاجرنا لسبب لم أفهمه، فقد طلب مني أن أحضر له النيسكافية"[35]. "أجلس أمام طاولة المطبخ وأغمس الكعك الفرنسي الطويل في كوب الحليب"[36]. "إنها مدينة مشهورة بمطبخها الفاخر، ولهذا لا تندهش في هذا الوقت بالذات، أن ترى محلات البيزا والمخابز والمطاعم الصغيرة مكتظة بالزبائن"[37]. يلحظ لنا من خلال هذه المقاطع السردية، أن العولمة تركت بصماتها على خصوصية الأطعمة الجزائرية في "اكتشاف الشهوة" حيث نجد الشخوص تظهر الأكثر انفتاحاً واقبالاً على تناول المأكولات والمشروبات الغربية الشهيرة كـ"البيزا" و"الكعك الفرنسي" و"النيسكافية" و"الكابتشينو".

التغيير في العلاقات الزوجية والأسرية:

ولا يخفى أنّ جملة القيم التي تبثها العولمة الثقافية أثرت على كافة مجالات الحياة

---

[34] فضيلة، الفاروق. **اكتشاف الشهوة**. ص:29.

[35] المصدر نفسه، ص:34.

[36] المصدر نفسه، ص:64.

[37] المصدر نفسه، ص:139.

ومن ضمنها الأسرة ونوعية العلاقات الأسرية والحياة الزوجية والتي تعبر عن أهم تمثيلات نمط الحياة والثقافة العامة. "إنّ أحد أبرز التأثيرات الثقافية الخاصة التي أثرت على الأسرة ونسقها القيمي هو ذلك التأثير الثقافي التقني والتكنولوجي الذي أفرزته الوفرة المادية. فالتقنيات الحديثة وتكنولوجيا الاتصال قد أفرزت سيلاً وافرًا من المعلومات والتي أثرت بشكل مباشر على الأسرة ونسقها القيمي، فالآثار السلبية للإعلام فيما يتعلق بالجانب القيمي يتمثل في خلخلة القيم التقليدية"[38]، خاصة القيم التي تتعلق بشكل أساسي بالعلاقات الأسرية والزوجية.

وتتمثل تجليات العولمة على الأسرة في "اكتشاف الشهوة" بشكل غالب من خلال "أزمة الحياة الزوجية" التي تفرز صراعًا معلنًا بين الزوجين وأحيانًا صراعًا صامتًا وتنتج عن عدة مشاكل ومنها الخيانة الزوجية وأخيرًا انهيار الحياة الزوجية وانفصال الزوجين: "حقارتي بدأت من هنا. من هذا الزواج الذي لا معنى له، من هذه المغامرة التي لم تثمر غير كثير من الذل في حياتي، وكثير من الانهزامية والتلاشي والانتهاء. "مود" بالمختصر المفيد لم يكن لي. حتى حين يمارس الجنس معي، يفعل ذلك بعكس رغبتي تماما"[39]. وتتبلور مظاهر أزمة العلاقة الزوجية في الرواية من خلال هذا المقطع السردي بكل وضوح حيث تصبح الحياة الزوجية عند شخصية باني مملةً للغاية لا معنى لها إذ ترى أنّ "مود" ليس من الذي كانت تتوقع من زواجه مما يختلف عنها تمامًا ويفعل في الكثير من الأمور بعكس رغبتها بما فيها ممارسة الجنس التي تعتمد السعادة الزوجية عليها بشكل كبير. ومن أجل هذا تنقلب العلاقة الزوجية بين الزوجين رأسًا على عقب حيث تدخل باني من درب الخيانة وتتعلق بالرجال وهي متزوجة، لإشباع رغباتها العاطفية والجنسية: "لعلي في تلك الصبيحة المفاجئة أدركت معنى أن نهرب من زوج وننطلق مع رجل آخر، معنى أن نقترب من بوابة الخيانة ونقرعها خلسة بقلب يلعن ثورة ومعنى أن نكون في عالم رجل

[38] ضامر، وليد عبد الرحمن وأسماء سعدي. "العولمة وصراع القيم الاجتماعية داخل الأسرة الجزائرية"، **مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**، 2018م، ع20، ص:206.

[39] فضيلة، الفاروق. **اكتشاف الشهوة**. ص:11-9.

وندخل عالم رجل آخر"[40]. "في أحضان توفيق أدركت قساوة ما فعلته بنفسي وأدركت ما يمكن أن تعانيه كل النساء وهن يمارسن الجنس بلا عاطفة فقط لأنهن متزوجات مع أزواج يثيرون الشفقة وهم يبحثون عن المتعة عند " ليلى" تحت نير الفقر والعوز"[41]. يتراءى لنا من خلال هذه المقاطع السردية أن أزمة العلاقة الزوجية تتفاقم عند شخوص الرواية وتبلغ المشاكل ذروتها حيث يلجأ كل من الزوجين إلى الخيانة للتعويض عن فقدان الحب الرومانسي والحرمان الجنسي والعاطفي في حياتهما الزوجية ولابد من القول أنّ العولمة وآثارها السلبية على هذا الواقع المرير ليست خفية على الإطلاق: "مارى تقول إنها لا تقع في الحب بسهولة. إنها ليست مثلي أنا التي وقعت في حب رجل لمجرد أنه قبلني أمام الملأ قبلةً مفاجئةً!. كنت أظن رجلاً بهذا السلوك رجل عاشق يقول الحب بتصرفات علنية. ظننته ذلك النموذج الرومانسي الذي تقدمه لنا السينما الأمريكية"[42]. ومن الملاحظ أنّ الأفلام الأمريكية الحاملة لنمط الحياة الغربية والقيم العولمية تؤثر في سلوك شخصية باني مما تبحث عند عشيقها "إيس" عن الحب الرومانسي المفقود في حياتها الزوجية.

التمرد على القيم والتقاليد والأعراف الاجتماعية:

تُعدّ الثيمة التمردية هي شكل آخر من أشكال تأثير العولمة في الرواية النسوية العربية عمومًا والجزائرية على وجه التحديد حيث تعتمد الكاتبة على الرواية باعتبارها أكثر الفنون الأدبية رواجًا وإقبالاً في العالم للتعبير عن أفكارها المتمردة وآرائها الجريئة كما نجدها في رواية "اكتشاف الشهوة": "وكنا جميعًا نعيش في قفص، خارج أجسادنا تمامًا خارج رغباتنا نحلق في فضاء من القوانين المبهمة والتقاليد التي لا معنى لها، ونظن أنّنا أحرار"[43]. "ما أقسى أن نسلم أجسادنا باسم وثيقة زواج لمن يقيم ورشة عمل عليها، أو بحثًا عن المتعة وكأننا نقتطع ورقة يا

[40] المصدر نفسه، ص:29.

[41] المصدر نفسه، ص:83.

[42] المصدر نفسه، ص:62.

[43] المصدر نفسه، ص:13.

نصيب من النادر أن تصيب. ما أقصى نحوّل أجسادنا إلى وسيلة مُبَرّرة لغاية"[44]. ويتجلى تأثير العولمة على نمط الحياة في "اكتشاف الشهوة" في هذه المقاطع السردية وذلك من خلال تمرد شخصية باني على الأعراف والتقاليد الاجتماعية المرتبطة بمؤسسة الزواج والحياة الزوجية التي تقيد حريتها الجسدية وحقوقها الجنسية. وهذه الأعراف والتقاليد هي التي تسلط العولمة الضوء عليها من خلال التصديق على المواثيق والمعاهدات الدولية لحقوق المرأة والأسرة ومن ضمنها "وثيقة بكين" التي تتحدى الزواج الشرعي وتشير إلى المشكلات الاجتماعية والنفسية التي تنتج عن الزواج الشرعي ومن أهمها "1- صيرورة الزوجة أمًا وتحملها مسئولية الإنجاب والأبناء. 2- فرض سيطرة الزوج على الزوجة. 3- تقييد حرية المرأة الجنسية وحرمانها من ممارسة الجنس خارج الأسرة مع من تريد من الرجال وفي أي وقت تشاء. 4- بيع المرأة جسدها لرجل واحد عن طريق المهر، مع أنّ جسد المرأة ملك خاص لها"[45].

خاتمة البحث:

يمكن استخلاص النتائج التالية من هذه الدراسة:

- إنّ استجابة الكاتبة لدعوات العولمة الثقافية في شأن حقوق المرأة والأسرة والتي تنشر عبر وسائل الإعلام والاتصال والمواثيق والمعاهدات الدولية، إضافة إلى اتجاهها التجريبي وانفتاحها على تقنيات السرد النسوي المعاصر قد أدت إلى تحول كبير في ثيمة الخصوصية الثقافية الجزائرية لرواية "اكتشاف الشهوة" وتجلت تمظهراتها بشكل رئيس في عناصر "المكان واللغة ونمط الحياة".

- لقد تمثلت مظاهر تحول ثيمة الخصوصية الثقافية للمكان ونمط الحياة في رواية "اكتشاف الشهوة" بشكل كبير في توظيف الأمكنة المعبرة عن الثقافة الإباحية والمتعة الجنسية وانفتاح الشخوص وإقبالها على تناول المأكولات والمشروبات العالمية

[44] المصدر نفسه، ص:82.

[45] عبد المطلب، أسماء. "عولمة الأسرة في المجتمعات المسلمة"، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والقانونية**، 2012م، ج9، ص:98.

ونشوء الأزمة في حياتها الزوجية وتمرّدها على القوانين والأعراف الاجتماعية ومن ضمنها التمرد على مؤسسة الزواج والحياة الزوجية.

- لقد تجلى تأثير العولمة على اللغة في "اكتشاف الشهوة" بشكل غالب من خلال احتفاء الكاتبة باللغة الجنسية والإيروتيكية السافرة وأيضًا اعتمادها على التهجين اللغوي وذلك عن طريق التوظيف المكثف لأسماء الأمكنة والمشاهير والأعلام الأجنبية التي تعبر عن الثقافة والقيم الغربية والعولمية.

المصادر والمراجع:

- إبراهيم، عبد الله. **السرد النسوي: الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد**، ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011م.
- جريدان، إيمان. **هوية المكان وتحولاته: قراءة في رواية طوق الحمام**، ط1. الشلف: دار الكافي للنشر والتوزيع والترجمة، 2021م.
- جونز، آندرو. **منظرو العولمة العظماء**، تر: مسعود كرباسيان، *همایاک اودیس یانس*، ط2. طهران: دار جشمه للنشر، 1396هـ.
- الجويلي، عزام. **الإعلام الاجتماعي**، د.ط1. عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، 2015م.
- حمداوي، جميل. **التهجين في روايات أحمد المخلوفي**، ط1. تطوان: الدار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، 2020م.
- خميس، هاني وجلبي عبد الرزاق. **العولمة والحياة اليومية**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 2011م.
- الدرة، عبد الباري. **العولمة وإدارة التعدد الحضاري والثقافي في العالم وحماية الهوية العربية الإسلامية**، ط1. جامعة فيلادلفيا: عَمان، 1999م.
- سليمي، حسين. **الآراء المختلفة في العولمة**، ط1. طهران: دار سمت للنشر، 1384هـ.
- عبد الفتاح، بشير. **الخصوصية الثقافية**، ط1. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2007م.
- العجيلي، شهلا. **الخصوصية الثقافية في الرواية العربية**، ط1. القاهرة: دار المصرية اللبنانية، 2011م.
- غدنز، أنتوني. **عالم جامح**، تر: عباس كاظم وحسن ناظم، ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003م.

- غِدنز، أنتوني. **علم الاجتماع**، تر: فايز الصياغ، ط4. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2005م.
- الفاروق، فضيلة. **اكتشاف الشهوة**، ط1. بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، 2005م.
- *گل محمدی*، أحمد. **العولمة، الثقافة والهوية**، ط1. طهران: دارني للنشر، 1381هـ.

المجلات والدوريات:

- باينجاني، بهمن وسيد فهيم ايراندوست وسينا أحمدي. "نمط الحياة من منظور علم الاجتماع: مقدمة في إدراك وتحليل نمط الحياة"، **مجلة الهندسة الثقافية**، 1392هـ، السنة 8، ع77.
- بلقاسمي، آمنة ومحمد مزيان. "العولمة الثقافية وتأثيراتها على هوية الشباب والمراهقين الجزائريين"، **مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية**، 2012م، ع8.
- شكاط، مريم وعبد السلام صحراوي. "الرواية النسوية الجزائرية بين الأدب المكشوف والممنوع"، **مجلة إشكالات في اللغة والأدب**، 2021م، العدد الثاني.
- ضامر، وليد عبد الرحمن وأسماء سعدي. "العولمة وصراع القيم الاجتماعية داخل الأسرة الجزائرية"، **مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**، 2018م، ع20.
- عبد المطلب، أسماء. "عولمة الأسرة في المجتمعات المسلمة"، **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والقانونية**، 2012م، ج9.
- مليكي، إيمان. "ثيمة المسكوت عنه في الرواية النسوية الجزائرية بين الاعتدال والابتذال: رواية أقاليم الخوف لفضيلة الفاروق أنموذجا"، **مجلة دراسات معاصرة**، 2018م، العدد الثاني.

المواقع الإلكترونية:

- الأمين، محمد. الخصوصية الثقافية العربية بين متطلبات الحداثة وتحديات العولمة. صحراء ميديا-www.saharamedias.net، تاريخ النشر: 08 ديسمبر 2011م، تاريخ الاطلاع: 22 مايو 2022م.
- العسال، زينب. "لماذا انتقلت الكلمات الأجنبية من لسان الشارع إلى لغة الأدب؟"، **جريدة الشرق الأوسط**-https://archive.aawsat.com/، تاريخ النشر: 27 مارس 2005م، ع9616.

الذات النسائية الجزائرية في مواجهة السلطة الأبوية: آسيا جبار أنموذجًا

كلثوم مزياني *
Email: kaltoum.meziani@univ-batna.dz

ملخص البحث:

الأبوية معيار سلطوي غرسته الأعراف والتقاليد الحاكمة. كانت المرأة دوما تحت هذه السلطة القمعية التي وضعتها في الهامش. حاولت المرأة بشتى الطرق التخلص من السلطة الذكورية وهدم المعتقدات السائدة بحركة نسوية عبرت عن حقوق المرأة المناهضة لهذا الاستعباد الفكري والسياسي والاجتماعي.

جاءت الكتابات النسوية وسيلة للتعبير عن ذات المرأة وفاعليتها في المجتمع متجاوزة كل القيود الأبوية، مؤسسة لأدب خاص بها يرفض هذا الإرث الأبوي القابع في الفكر، المانح للذكر حق التقرير. فعبرت بقلم يحمل كل أنواع القهر ساعية للتحرر ورفع صوتها، صوت جسدته في أعمال شعرية وقصصية وروائية ماتعة ومعبرة عن ذاتها وكيانها. هذا ما جعل الروائية الجزائرية آسيا جبار تتحدى السلطة الأبوية، وتخرج عنها، معبرة عن هذا الرفض بإبداع فني جعلت محوره الجزائر والمرأة الجزائرية، مستعيرة اللغة الفرنسية.

كلمات مفتاحية: الإرث الأبوي، آسيا جبار، الجزائر، الكتابة الأدبية النسائية.

Abstract:

Patriarchy is an authoritarian standard created by governing customs and traditions. Women have always been under this oppressive power that put them in margin and inferiority. They have tried in various ways to get rid of male power and destroy the prevailing beliefs by a feminist movement that has expressed women's rights against this intellectual, political, and social slavery. Feminist writings were a way for women to express themselves and their effectiveness in society, overcoming all patriarchal constraints and establishing their own literature that rejects the patriarchal legacy of thought that gives the male the right to decide.

* كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج لخضر-باتنة01- الجزائر.

مقدمة:

عرفت الرواية النسائية العربية انفتاحا على الجديد الحداثي، فتجاوزت بذلك قوالب السرد النسائي التقليدي إلى جديد يتضمن رؤيا نسائية ملائمة لحاجات العصر الحديث، ومكتسبة وعيا مكنها من استعادة هويتها بعد طول استلاب وتهميش، وذلك بخلقها لعالم إبداعي أنثوي، للتعبير عن خوالجها ووجودها ككيان فاعل في المجتمع رافضة السلطة الأبوية التي وقفت أمام حريتها الإبداعية والنفسية والاجتماعية.

لم تكن المرأة الجزائرية بعيدة عن هذا المسرح الإبداعي فقد عملت على كسر قيود السلطة الأبوية والانفتاح على عالم التحرر بقلم عربي وفرنسي. فكان حمل القلم بمثابة كسر الطابوهات ورفع الستار عن كل مسكوت عنه وتحدي لسلطة الفحولية وقيودها.

تعد الروائية آسيا جبار إحدى هؤلاء المناهضات للسلطة الأبوية. فما كان عليها سوى تجاوز هذه السلطة الفعلية وكسر الإرث الأبوي وإيصال صوتها إلى العالم.

وتهدف هذه الورقة إلى الكشف عن الدوافع التي جعلت آسيا جبار تنتفض ضد السلطة الذكورية وتجعل قلمها يعبر عن هويتها ووجودها، إذ تمحورت الدراسة حول عدة أسئلة أهمها:

- كيف استطاعت آسيا جبار التخلص من السلطة الأبوية؟
- هل فعلا كانت كتاباتها منفذا من هذه القيود الذكورية بمختلف صورها؟
- إلى أي مدى تجسد رفض الإرث الأبوي في أعمال آسيا جبار؟

السلطة الأبوية:

عملت المرأة على إقحام ذاتها في قضايا المجتمع وعيا منها أن الخضوع والتبعية ما هو إلا إقصاء لذاتها، فالسلطة الحاكمة عمدت ولعقود من الزمن على وضعها في بوتقة التغيب والتجهيل، دون تجاوز نطاق الإنجاب والتربية والرعاية وعدم الخوض في مسائل السياسة والاقتصاد وصناعة القرار فكانت السلطة الأبوية تتولى الوصاية

على الأنثى حيث "تقترن السلطة الأبوية بالوصاية في شتى وجوهها، وتتجلى عبر علاقة (الأنوثة ـ الذكورة) بمظاهر يتحقق فيها استلاب داخل منظومة أبوية واسعة تمتد إلى علاقة الأنثى بالمجتمع وبالسلطات الثقافية والسياسية والدينية، لذلك أثبت الفكر النسوي المرجعية الدينية للنظام الأبوي فهو نظام تبوأ فيه الرجل موقع السيادة الكاملة وفرض فيه السلطة من خلال المؤسسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية المعبرة عن الثقافة الأبوية؛ لأنه اختلق دعما دينيا يصونه ويذود عنه"[1]. وهذه السلطة المطلقة جعلت من النظام الأبوي يخنق المرأة ويرفض تحررها بما يمكن أن نصطلح عليه "السلطة البطريكية/الأبوية الذكورية هي مرادفة للسلطة الاستعمارية، وبذلك تنتقل السلطة الذكورية على الأنثى من مستوى ضيق (الأب-الأخ-الزوج) لتتحول إلى المجال الاجتماعي والسياسي، فالمستويان يتقاطعان في الأيديولوجيا، هي أيديولوجيا الاستعباد والسيطرة والقمع والخيانة"[2]، مقتنعا أن مكان المرأة البيت وقابع بين الجدران ولا يسمح لها برفع صوتها والتعبير خارج ما تمليه قوانينه خاصة وأن الرجل العربي خلق من الدين ما يخدم منصبه المسيطر.

البطريركية نسق يحمل جل أنواع السيطرة الذكورية؛ سيطرة على الفكر، والمعتقد والثقافة... فالمرأة ذلك الكائن الضعيف المهمش الواقع بين فكي المعتقدات السائدة "إن الذكورة وحش أكبر وأشرس بكثير من الوحوش الصغيرة الملتفة على بعضها، والمتصارعة مع التقويض والذرائعية (Pragmatism)[3]. إن الطرح الذكوري هو دفاع قوم تربعوا على التكيف، وأعتقد أنه في وضعه في بيئة فلسفية ذات تمركز

[1] بوعنوط، روفيا. "النقد النسوي العربي المعاصر قراءة في المفهوم والمنظور"، **مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، 2019م، العدد1، ص:18.

[2] أم السعد، د. حياة. **العين الثالثة تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي**، ط1. الجزائر: دار ميم، 2018م، ص:57.

[3] مذهب هي فلسفة واحدة من التيارات الفكرية الأمريكية ذات المنهجية التي تتوخى المعرفة من زاوية فعاليتها لا من زاوية حقيقتها المطلقة.

منطقي"[4]. إن سيطرة الرجل على المرأة باعتباره مركزا، جعلها تابعة له وملكا خاصا به حيث "تتشكل التصورات حول الذات النسوية كشكل فرعي وثانوي للمذكر، وهنا خلقت صورة تأويلية مشوهة أو ناقصة للنساء، لتقبع النسوة كأشكال أقل تحت الهرم الذكوري. هذا الأخير بأنموذجه المركزي المتعالي أكسب سطوة ألقت بظلالها على الثقافة الشعبية والفلسفة والاقتصاد والمجتمع"[5]. هالة مركزية رسمتها الأعراف البالية لتزج بالمرأة في غياهيب السيطرة، القهر والذل وفقدان الذات، هذه الذات المهمشة والمغيبة عن الساحة الحياتية لم تكن لتصمت أكثر.

ثارت المرأة أمام هذا القمع والإلغاء فنددت بظلم "الذكور الذين يحاولون إقصاءها، بشكل من الأشكال على جميع المستويات والأصعدة. لذا ترفض المرأة في كتاباتها بشكل صارخ سياسة الحيف والجور والإقصاء والتجهيل والاستثناء. ومن هنا فكتاباتها في الحقيقة ثورة اجتماعية وثقافية وجنسية على هيمنة الذكور، وتمرد عن المجتمعات الأبيسية أو البطريركية"[6]. فكتابات المرأة مواجهة حاسمة ضد سلطة منحت منذ الأزل، ويصعب التغلب عليها؛ ثورة لإثبات هويتها، وجودها وفاعليتها. "وهنا تبلور الإدراك جليا، بأنه لا سبيل أبدا إلى تغيير حقيقي في الواقع ولا تجاوز لمأزق تخلفه البتة، إلا بالتحرر من الأبوية والأب رمزا وسلطة" فاختارت الإبداع ليكون فسحة للكتابة عن كل ما سكتت عنه طول حقب وقفت فيها وقفة متفرج أمام غاشم مسيطر ينهب حقوقها، ويقصي وجودها، "فكيف تصبح النساء ذوات في

[4] الرويلي، د. ميجان وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي،** ط3. المغرب: المركز الثقافي العربي، 2002م، ص:154.

[5] بكاي، محمد. **جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدغمائيات الأبوية،** ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2019م، ص:22.

[6] لحميدان، د. جميل. **الكتابة النسائية في ضوء المقاربة الجندرية**،ط1. المملكة المغربية: دار الريف، 2020م، ص:63-64.

حقهن، على سبيل المثال، كيف يمكنهن الكتابة على الإطلاق، كيف يمكنهن الكتابة بعيدا عن الأنماط التي حددتها الثقافة الأبوية؛ حيث إن تلك الأسئلة سئلت بالكامل داخل عالم حكمه الذكر الذي يجب معارضته؛ في تلك الرؤية لا تصبح الحركة النسوية إلا عملية المرأة التي تطوق إلى أن تكون مثل الرجل"[7]. فالفكر النسوي الثائر ضد الأبوية ساعد المرأة على الخوض في قضايا سياسية وعقائدية واجتماعية، مدركة أن التجول والتحرك في محمية ذكورية يتطلب المواجهة وتقويض العوائق للبلوغ المركز والتخلص من كل فكر يضعها في الهامش.

الرواية النسائية الجزائرية ورفض الإرث الأبوي:

بدأت الإرهاصات الأولى للكتابة النسائية في الجزائر بظهور ثلة من النساء وقفن إلى جانب الرجل وواجهن العدو الغاشم و"تصدرن الحركة الإصلاحية بالجزائر، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، أصبحت البعض منهن يكتبن ينشرن في الصحف والمجلات. يؤلفن القصص، ينظمن الأشعار، يشاركن في النشاط المسرحي، يمتهن التدريس والتمريض، يعالجن الموضوعات النسوية"[8]. وكان لهن دور في الثورة التحريرية الكبرى، وبرزت المرأة الجزائرية في دور بطولي مكنها من التحرر من السيطرة الذكورية، وفتحت لها المجال للانطلاق بحثا عن ذاتها واكتشاف قدراتها الفكرية والأدبية، فكان بروزها الإبداعي بمثابة تحدي من جهة وتحرر من جهة أخرى.

وكان الإبداع الأدبي النسائي الجزائري وليد قهر سياسي واجتماعي في وسط تحكمه العادات والتقاليد تحت سلطة مجتمع ذكوري مارس عليها جل أنواع القهر، وسعيا منها لإيجاد ذاتها، والتعبير عن فاعليتها وإثباتا لكينونتها، غير مكتفية بأنها مجرد موضوع يطرح رافعة شعار الحرية والتخلص من كل القيود. فظهور الأقلام

[7] تود، جانيت. **دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي**. تر: ريهام حسين إبراهيم، ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م، ص:154.

[8] بوعزيز، د. يحي. **المرأة الجزائرية والحركة الإصلاحية النسوية العربية**، د. ط. الجزائر: دار الهدى، د. ت، ص:34.

النسائية الإبداعية كان مرتبطا بوضع للبلاد وجاء ذلك بعد الاستقلال، وهذا راجع إلى الانفتاح الثقافي في الجزائر وما صاحبه من مخلفات الاستعمار. وكان على المرأة الخروج والبروز في الساحة الحياتية على جميع الأصعدة.

بدأ الإبداع الروائي النسائي الجزائري يطوف إلى السطح مسجلا حضورا على المستويين المحلى والعالمي. وأصبحت للمرأة الكاتبة القدرة على استنطاق الذات وسبر أغوارها بدخولها عالم الإبداع مزاحمة الرجل في الكتابة. وقد استهلت زهور ونيسي أولى الكتابات الروائية النسائية الجزائرية برواية "يوميات مدرسة حرة". وقد ظهرت للرواية النسائية الجزائرية فعلا في العشرية السوداء، ومن أبرز تلك الروايات: رواية "لونجا والغول" لزهور ونيسي، و"ذاكرة الجسد" و"فوضى الحواس" و"عابر سرير" لأحلام مستغانمى، و"رجل وثلاث نساء "لفاطمة العقون، و"تاء الخجل" لفضيلة الفاروق و"وطن من زجاج" لياسمينة صالح. وفي جل هذه الأعمال الإبداعية النسائية تصب في ما تعانيه الجزائر عامة والمرأة الجزائرية خاصة من هذه الحقبة الأليمة في تاريخ الجزائر. وكان للرواية النسائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية السبق في البروز، بظهور مجموعة من الروائيات الجزائريات ذوات اللسان الفرنسي تلقين تعليما في المدارس الفرنسية وامتلكن رصيدا ثقافيا مكنهن من الوعي بأحوال الوطن والمجتمع الجزائري وما يعانيه من اضطهاد سياسي واجتماعي وثقافي، ومن أبرز هذه الأسماء التي حملت على عاتقها التعبير عن هذا المجتمع نجد طاووس عمروش التي نشرت روايتها "الياقوتة السوداء"، وجميلة دباش بروايتها "عزيزة" (1947م)، وليلى الصبار برواية "آنسة الجزائر" (1959م) وكذا يمينة مشاكرا بروايتها "الغار المتفجر".

وكان إبداع آسيا جبار كسرا لكل السائد الرائج متحدية المستعمر الغاشم والمجتمع القاسي في عاداته وتقاليده كاشفة عن السلطة الأبوية الممارسة ضد المرأة والتي أسهمت في تحقيرها وتهميشها، حيث جسدت لنا الروائية صورًا مختلفةً عن هذه الأبوية في ثنايا أعمالها الروائية، فقد "خرجت المرأة عمليا من مرحلة الحكي ودخلت إلى زمن الكتابة، ولكنها تدخل إلى أرض معمورة بالرجال أو هي مستعمرة

ذكورية"[9]. وتمكنت المرأة الروائية من التحرر من استلاب الرجل وأثبتت مشروعية التعبير عن ذاتها ونقل وجودها الإبداعي إلى المتلقي.

قررت المرأة الجزائرية تجاوز كل القيود ودخول عالم الإبداع، فاتخذت الكتابة وسيلة للخلاص من القهر وجل الممارسة الذكورية" استبعاد المرأة، من هنا كان العداء العميق والمستمر في لاوعي هذا المجتمع بالمرأة ونفي وجودها الاجتماعي كإنسان والوقوف بوجه كل محاولة لتحررها"[10]. ما جعل منها تبوح بكل ما هو مسكوت عنه وتجاوزها للقوالب التقليدية والكشف عن الطابوهات المحظورة. اكتسحت العديد من الأقلام الروائية الساحة الأدبية، وبالرواية واجهت أحلام مستغانمي السلطة الأبوية بعد أن كانت شاعرة فذة. لكنها اختارت الرواية لاتساع المساحة، واستيعاب هذا الجنس الأدبي لبقية الأجناس والفنون. وتخلت زهور ونيسي عن القصة واتجهت نحو الرواية في حين ركزت آسيا جبار على الرواية لإيصال صوتها النسوي للعالمية.

آسيا جبار والتمرد على السلطة الأبوية:

برزت المرأة الكاتبة كشخصية واعية مستقلة مانحة لنفسها السلطة المطلقة في خرق المسكوت عنه (الجنس والسياسة والدين). والخوض في أمر الوطن والحرب والتحرر والثقافة، هذا ما نجده في كتابات الروائية الجزائرية آسيا جبار ذات اللسان الفرنسي. اتخذت من الرواية مسرحا للتعبير عن كيانها؛ دفعا عن المرأة المقهورة "فالرواية ذلك الضرب من الكتابة التي تتجاوز حدود المتعة الأدبية، إلى الكتابة التي تحمل على عاتقها كشف صور الواقع الذي يتخبط فيه الإنسان المحلي وتسليط الضوء على الرؤى التي يحملها"[11]. عبرت جبار بآرائها الأنثوية المعادية والمناهضة للاستعمار الفرنسي والمجتمع الجزائري عن المرأة الجزائرية بكل جرأة مسترجعة

[9] الغذامي، د. عبد الله محمد. **المرأة واللغة**، ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م، ص:47.

[10] شرابي، هشام. **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**. تر: شريح محمود. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1992م، ص:16.

[11] بشلم، منى. **المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع**، ط1. الجزائر: دار المعية، 2014م، ص:55.

حقها في الكلمة دون وصايا ذكورية "للتعبير عن الحرية والتنديد بالوصاية التقليدية في المجتمع الذكوري، لإثبات الهوية الحقيقية. إذ إنه لا يمكن الشعور بالهوية دون حرية، ولا يمكن الشعور بالهوية دون الإحساس بالهوية. وكل ابتعاد عن هذا الإطار يعتبر استلابا"[12]، هذا ما تجسد في جل أعمال آسيا جبار المناهضة لكل أشكال السيطرة الممارسة ضد المرأة، فلم تكن "بصدد كتابة تاريخ، بقدر ما تحاول أن تقدم وجهة نظرها في مسألة من أشد المسائل تعقيدا، في إطار تخيلي إبداعي فني، موظفة ثقافتها الحداثية وقراءتها التفكيكية، لترميم بعض الحلقات المغيبة والمهمشة، والجهر بالمحظور والمسكوت عنه، في وجه المنظومة الاجتماعية والمؤسساتية والمذهبية المتمكنة"[13].

سعت آسيا جبار لإثبات صوتها النسوي في الساحة الأدبية، هذا الصوت سمح لها بالبدء في مشروع كتابي أكثر جرأة و ندد بمكانة ودور المرأة في المجتمع الجزائري حيث حددت رواية "la Soif" الأسس الكتابية لدى آسيا جبار في نصوصها اللاحقة "التي أولتها الكاتبة لإبراز دور المرأة الجزائرية في الثورة، وقد بذلت جهدا معتبرا لتقديم نماذج عدة. يختلفن من حيث المستوى الثقافي والاجتماعي"[14]، إلا أنه تجمع بينهن فكرة واحدة رغم "المعوقات الاجتماعية التي كانت تعترض طريق المرأة وكان لها آثار سلبية على دورها الكفاحي"[15]، فقد سعت الروائية للبروز وإثبات مكانتها في هذا الوطن، وتجسد ذلك في قولها:

"Au fond, on dit de moi que je suis sans patrie. Mais à cette heure, je me sens comme toutes les autres femmes de ce pays, nos mères, nos grand-mères: pourvu qu'elles aient leur foyer, qu'elles puissent servir, obéir à

---

[12] خليفة، بولفعة. "الهوية والمرأة في أدب آسيا جبار تفكيك النسق وكسر المحظور"، **مجلة الأثر**، ديسمبر 2014م، ع21، ص:170

[13] المرجع نفسه، ص:182.

[14] منور، أحمد. **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه**، د.ط. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2007م، ص:395.

[15] المرجع نفسه، ص:396.

leur époux, c'est tout ce qu'elles demandent"[16].

صاحبة النص لها مفهوم خاص للوطن يشمل الوطن الموجود في كل تفاصيل حياة المرأة. ومن الواضح أن جبار كان مدركة تماما للقضايا المعقدة التي أثرت على الخطاب في ذلك الوقت. والأمر المثير للاهتمام أن آسيا جبار ترد على من يتهمها بأنها بلا وطن.

وتؤطر رواية "La Soif" (العطش) حقيقة المرأة الجزائرية الطامحة للتخلص من القيود الاجتماعية، وهذه النسخة المقدمة من قبل جبار للمرأة غير التقليدية. وعلى سبيل المثال، تبدو شوارع الجزائر العاصمة سلمية ولم تمسها الحر ب. تستمتع نادية بالشاطئ، حيث تستلقي "في بنطلون وصندل". وتقود السيارة في أي وقت من اليوم دون صعوبة أو ازدحام. تتجول بحرية في الشوارع حيث لا يوجد مظليون أو رصاص أو قنابل"[17]. وقد حاولت آسيا جبار للتخلص من كل أنواع السيطرة والملكية مكنها من خلق شخصية متحررة في روايتها تمثل ذلك النمط من النساء المستقلات من كل قيد يعيق تقدمها نحو تحقيق أهدافها ومساعيها.

وقد طرحت آسيا جبار في روايتها "les alouettes naïve" (القنابر الساذجة) علاقة الرجل بالمرأة دون الابتعاد عن أجواء حرب التحرير فتطرقت إلى اللاجئين على الحدود الجزائرية التونسية ،وقد وقعت الرواية في ثلاثة أجزاء وبطلاها عمر ونفيسة "التي تلتحق بالجبل رفقة خطيبها الذي توفي وتركها للحياة. وقد تمكنت من تجاوز ألم فراقها له وبدأت تفهم الحياة وقيمتها بعد أن كانت مجرد طفلة تردد الأغاني العربية لتتفرد بشخصيتها العربية، وأما عمر فقد قرر يوم كان طفلا ألا يتحدث إلا اللغة العربية لأنها لغته الأم. كما عرضت الروائية مجموعة من علاقات الحب التي تراوحت بين الفشل والنجاح وأسهبت الروائية في تحليل تلك الشخصيات"[18]، فآسيا جبار عبرت

[16] assia , djabar. la soif, alger editions barzakh,2017,p:185 .

[17] Valérie , Orlando . "La Soif d'Assia Djebar : pour un nouveau roman maghrébin",**El-Khitab**, n° 16 ,p :145 .

[18] ناوي، كريمة. "مستويات البوح في الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية آسيا جبار نموذجا"، **مجلة التنوير**، ديسمبر 2018م، العدد الثامن، ص:170.

عن المرأة الجزائرية بمتعة بالغة معالجة قضاياها ومشاكلها، محاولة إثبات مساواتها مع الرجل والتخلص من كل العوائق التي تعترض طريقها نحو الرقي ومواكبة الركب الحضاري.

وأبرزت جبار في روايتها المعنونة بـ"Nulle part dan la maison de mon père" التي تمت ترجمتها تحت عنوان "بوابة الذكريات" عدم التوافق بين الرجل والمرأة، إذ جعل وظيفتها مقتصرة على خدمة المنزل وخدمة الزوج والأبناء، والخضوع للعقلية الذكورية والرضوخ لكل المعتقدات الممنوحة له، وهذا ما يوضحه لنا قولها في ذات الرواية:

"je comprends que c 'est la généalogie des femmes qui le dresse et le redresse : a l'instar de sa grand- mère maternelle qui traitait de haut les bourgeoises musulmanesnantieset souffrait, par contre, de la trop grande douceur de sa fille"[19].

فاستغلال العاطفة الأنثوية للتسلط والسيطرة الذكورية أمام ضعف الأنثى، وقد كانت الجدة نموذجا للحكمة وصلابة، بينما كانت الأم بلطفها ورقة إحساسها نموذجا للضعف والخضوع.

وتوضح في موضع آخر من الرواية تمازج العالم الأنثوي بمجموعة أحاسيس متذبذة juste afin d'évoquer pour elle cet uni- vers féminin clôturé mais aux images aussi colo- rées que" contrastées: un été où se succédaient les noces, de terrasse en terrasse, et où les clameurs dejoie l'emportaient sur les sanglots à demi étouf- fés de l'une ou de l'autre[20].

هذه الحياة تبدو وكأنها لوحة فنية تعكس تجارب النساء وأحلامهن وتضحياتهن، وأحاسيس أنثوية عبرت بها الكاتبة عما تعانيه المرأة الجزائرية.

ولم يقتصر حديثها عن عنصر معين من النساء فقد جسدت صورة الأم و كذا المرأة المحتكة بالكولونياليين في محاولة تقليد حياتهم. نجدها في هذه الشخصية تبرز لنا

[19] Assi , Djabar. **Nulle part dan la maison de mon père,** Algérie, edition sedia, 2018 , p: 50.

[20] Assi , Djabar. Nulle part dan la maison de mon père, p :198

تلك الفتاة التي تم حجبها بالحايك[21] جعلها تبدو في الستين من العمر "كانت فريدة التي كنت أتصورها تعاني معاناة شديدة يوميا، تتحرر من القماش وتسوي شعرها في قاعة الانتظار، كي تظهر أمامنا تحت رفيقاتها الصغريات اللواتي كنا نغيظها على صداقتها بأستاذة الفلسفة"[22]. فريدة لم تبق تلك الفتاة المخبأة بخرقة من قماش فقد تحررت منه بمجرد حصولها على منحة دراسية، وخروجها من قوقعة السيطرة والتخلص من كل القيود المفروضة عليها.

وقد توالت أعمال جبار من خلال روايتها "الحب والفنتازيا" (la mour , la fantasia) حيث عادت مجددا إلى الحديث عن حرب التحرير الجزائرية بتصوير الغزو الفرنسي للجزائر لعام 1830م، وقد جمعت روايتها بين الرواية والسيرة الذاتية "تعطى آسيا جبار الكلمة للنساء، وتجعلهن يتكلمن الواحدة بعد الأخرى فيصفن الأضرار التي تركتها حرب التحرير الجزائرية على أنفسهن وعلى عائلتهن"[23]. وقد صرحت بأن هذه الرواية تمثل علاقتها بأبيها ورفضه المطلق لكتاباتها مما جعلها تكتب تحت اسم مستعار.

ويمكن القول بعد دراسة بعض الأعمال الروائية لآسيا بأنها لم تبتعد عن الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري وعن الخيط الذي ظل يؤكد هويتها واهتمامها الشديد والصادق بما يحدث في وطنها الأم، ورغم أنها اتخذت اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير والكتابة. فإنها جعلت أبطال روايتها مناضلين ضد العدو الغاشم. ومن المرأة في معظم أعمالها مناضلة ضد الأعراف، والمجتمع حاملة لفكر الوطن ومدافعة عنه، متجاوزة كل القيود المسيطرة على نيل حريتها الاجتماعية والسياسية والفكرية.

خاتمة البحث:

يمكن تذييل الدراسة بجملة من النقاط التي نحصرها في الآتي:

---

[21] لباس تقليدي جزائري يغطى جسد المرأة كاملا ولا يبقى منه إلا العينان.

[22] آسيا، جبار. **بوابة الذكريات**، تر: محمد يحياتن، د.ط. مطبعة موقان، 2014م، ص:194.

[23] قاسم، محمود. **الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية**، د ط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م، ص:136.

- النص الروائي النسوي الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية واحد من تلك الإبداعات التي صنعت حضورا كبيرا وأكدت وجود المرأة باعتبارها كيانا فاعلا في علاقتها مع المجتمع.

- الإرث الأبوي عبارة عن هالة وهمية رسمها المجتمع لوضع السيطرة من حق الذكور مهمشا بذلك المرأة.

-عمدت آسيا جبار إلى كسر الطابوهات من أجل إبراز القهر والضياع الذي تعانيه المرأة الجزائرية في مجتمع ذكوري.

- الرغبة الجامحة في تبرير الذات أمام القارئ وهذا ما تثبته كتابات آسيا جبار من خلال رفضها لكل أنواع السيطرة سواء أكانت استعمارية أو اجتماعية.

- كان اقتحام آسيا جبار مجال الإبداع وإيصال صوت المرأة الجزائرية للعالم تجاوزا للسيطرة الأبوية وتخلصا منها.

المصادر والمراجع:

- آسيا، جبار. **بوابة الذكريات**، تر: محمد يحياتن، د.ط. مطبعة موقان، 2014م.
- أم السعد، د. حياة. **العين الثالثة تطبيقات في النقد الثقافي وما بعد الكولونيالي**، ط1. الجزائر: دار ميم، 2018م.
- بشلم، منى. **المحكي الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع**، ط1. الجزائر: دار المعية، 2014م.
- بوعزيز، د. يحي. **المرأة الجزائرية والحركة الإصلاحية النسوية العربية**، د ط. الجزائر: دار الهدى، د ت.
- تود، جانيت. **دفاعا عن التاريخ الأدبي النسوي**. تر: ريهام حسين إبراهيم، ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م.
- الرويلي، د. ميجان وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي**، ط3. المغرب: المركز الثقافي العربي، 2002م.
- شرابي، هشام. **النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي**. تر: شريح محمود، ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1992م.
- عطية، أحمد عبد الحليم. **نقد المجتمع الأبوي قراءة في أعمال هشام شرابي**، ط1.

القاهرة: الاتحاد العربي للجمعيات الفلسفية، 2002م.

- الغذامي، د. عبد الله محمد. **المرأة واللغة**، ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي، 2006م.
- قاسم، محمود. **الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية**، د ط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م.
- كاي، محمد. **جدل النسوية فصول نقدية في إزاحة الدغمائيات الأبوية**، ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2019م.
- لحميدان، د. جميل. **الكتابة النسائية في ضوء المقاربة الجندرية**، ط1. المملكة المغربية: دار الريف، 2020م.
- منور، أحمد. **الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه**، د ط. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2007م.

الدوريات والمجلات:

- بوعنوط، روفيا. "النقد النسوي العربي المعاصر قراءة في المفهوم والمنظور"، **مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية**، 2019م، العدد الأول.
- خليفة، بولفعة. "الهوية والمرأة في أدب آسيا جبار تفكيك النسق و كسر المحظور"، **مجلة الأثر**، ديسمبر 2014م، ع21.
- ناوي، كريمة. "مستويات البوح في الرواية النسائية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية آسيا جبار نموذجا"، **مجلة التنوير**، ديسمبر 2018م، العدد الثامن.
- Assi , Djabar. **Nulle part dan la maison de mon père,** Algérie, edition sedia, 2018.
- Assia, Djabar. la soif, alger editions barzakh, 2017.
- Valérie, Orlando. "La Soif d'Assia Djebar: pour un nouveau roman maghrébin",El-Khitab, n° 16.

المجتمع الهندي خلال ثورة 1857م
كما يصوّره كتاب "دموع الأميرات"

د. هيفاء شاكري *
Email: heifa.shakri@gmail.com

ملخص البحث:

كان لثورة عام 1857م دور بارز في تشكيل المجتمع الهندي وخاصة في مدينة دلهي، حيث كانت مركزًا لكثير من الحوادث التي ذكرها المؤرخون في كتب ومقالات باللغات المختلفة. وكانت الثورة نقطة تحول في السياسة والاقتصاد بجانب القيمة الاجتماعية الهندية. وقد أثرت على حياة كثير من الناس وخاصة أمراء وأميرات الإمبراطورية المغولية، إضافة إلى حياة عامة الشعب.

تناقش هذه المقالة بعض القصص الحقيقية من كتاب "دموع الأميرات" الذي ألّفه السيد خواجة حسن نظامي، وكان جده لأمه غلام حسن الجشتي صديقًا ومرشدًا روحيًا لبهادر شاه ظفر، آخر ملوك الإمبراطورية المغولية. وقد سمع السيد خواجة حسن هذه القصص من والدته. ويحتوي الكتاب على قصص من ثورة 1857م وما ترتب على ذلك من آثار على حياة الناس.

كلمات مفتاحية: الإمبراطورية المغولية، الثورة، خواجة حسن، المجتمع الهندي.

Abstract:

The uprising of 1857 has played a significant role in shaping the Indian society especially in Delhi, as it was the centre for many incidences reported by the historians in several books and articles in different languages. The uprising also was a turning point in the Indian politics, economics as well as the social accounts. It has changed the lives of many people specially the princes and the princesses of the Mughal dynasty, in addition to the lives of common people of India.

This article is discussing some real life-stories from the book "Begamaat ke Aansu" by Sayyed Khawaja Hasan Nizami. His maternal grandfather Ghulam Hasan Chishti was a friend and spiritual advisor to Bahadur Shah Zafar, the last Mughal Emperor. Khawaja Hasan heard the stories of Mughals from his mother and also met Kulsum Zamani Begum, daughter of Bhadur Shah Zafar. This book consists of stories from 1857 uprising and the aftermath of it on the lives of the people.

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الملية الإسلامية، نيو دلهي، الهند.

مقدمة:

يعتبر هذا الكتاب من ضمن الكتب الكثيرة التي ألّفت لبيان الظروف التي مرّت بها الهند وخاصة مدينةُ دلهي خلال ثورة عام 1857م، وهو ما كان يسمّى بالغدر لدى السلطات الإنجليزية.

مؤلف الكتاب:

هو السيد خواجة حسن نظامي المولود في دلهي يوم 6 يناير عام 1873م والذي توفي في 13 من يوليو عام 1955م. ويعتبر أديبًا ومؤرخًا وصحفيًا حيث كتب وألّف العديد من الكتب، من ضمنها المذكرات، ووصف الشخصيات، والمقالات الصحفية والرحلات. وقد قام بدراسة عميقة لثورة عام 1857م كعامل أساسي ومؤثر في التاريخ الهندي. وتعتبر كتاباته في هذا المجال من أهم المصادر التي تساعدنا على فهم الجهود المبذولة لأجل استقلال الهند من الاحتلال الإنجليزي.

أهم مؤلفاته:

ومن أهم مؤلفاته "*بیگمات کے آنسو*" (دموع الأميرات)، و"*غدر کے اخبار*" (صحف الثورة)، و"*غدر کے فرمان*" (أوامر الثورة)، و"*بہادر شاہ ظفر کا مقدمہ*" (محاكمة بهادر شاه ظفر)، و"*غدر کے صبح وشام*" (صباح ومساء الثورة)، و"*محاصرہ دہلی کے خطوط*" (رسائل حصار مدينة دلهي).

وسجّل كذلك رحلاته إلى الجزيرة العربية، ومصر وسوريا، وألّف "تاريخ فرعون" و"كرشن بيتي"، و"مذكرات غالب"، و"مذكرات بهادر شاه ظفر".

عن الكتاب:

وأما بالنسبة إلى الكتاب الذي نتحدث عنه هنا فهو "*بیگمات کے آنسو، دہلی کے افسانے*"، (دموع الأميرات، قصص من دلهي). قد طُبع الكتاب في البداية باسم "*غدر دہلی*" (ثورة دلهي)، ثم باسم "*آنسوکی بوندیں*" (قطرات الدموع).

وإن النسخة التي اعتمدت عليها في كتابة هذه المقالة هي النسخة المنشورة في عام 2022م، من عاكف بك كارنر بدريا كنج في دلهي. وتحتوي هذه النسخة على سبع

عشرة قصة تحكي أحوال العائلة المالكة المغولية أثناء وبعد ثورة 1857م، والظروف القاسية التي مرّوا بها. ونقرأ في الكتاب وتتجسد أمام أعيننا مناظر العيش الرغيد والرفاهية التي كان يتمتع بها أمراء وأميرات العائلة المالكة قبل الثورة، ثم كيف آلت أحوالهم إلى الفقر والتسوّل والحسرة التي تقطع نياط القلوب. والأشد من الإيذاء الجسدي هو الإيذاء النفسي الذي تعرض له هؤلاء سواء من قبل الإنجليز أو المتمردين الهنود أو أفراد الشعب من فئات أخرى.

واعتمد المؤلف في ذكر هذه القصص، في الغالب على أحوال وأحداث حقيقية وصلت إليه عن طريق من تبقى من هؤلاء الأمراء والأميرات في زمنه أو عن طريق من هم أكبر منه سنًا.

محتوى الكتاب:

وعند تعمقنا في هذه الأحداث والقصص نجد في طياتها كثيرًا من العادات والتقاليد وطرق السفر والمعيشة واللباس والمأكولات وآلات الترفيه والمتعة التي كانت سائدةً لدى الطبقة العليا من المجتمع، وكذلك عند عامة الشعب الذي كان يسكن في دلهي أو المناطق المجاورة لها.

وقد بلغ عدد أفراد العائلة المالكة الذين كانوا يسكنون داخل القلعة الحمراء أثناء الثورة حوالي 3000 شخص. وبعد أنْ دخل الجيش الإنجليزي القلعة أنزل على أفراد العائلة المالكة ومن أيّدوهم عقوبات قاسية، وتذكر الروايات أنّ أغلبها كان بعد اتهامات وبلاغات زائفة تم إيصالها إلى السلطات الإنجليزية بدافع الحقد والكراهية أو الأخذ بالثأر الشخصي لبعض الأفراد.

وقد ذكر خواجة حسن نظامي هذه الأحوال في اثني عشر كتابًا يتحدث بالتفصيل عن الظروف في تلك الفترة، وأشهر هذه الكتب هو كتاب دموع السيدات أو الأميرات، والذي طُبع لأول مرة عام 1922م، ثم تكررت طباعته ثلاث عشرة مرة حتى عام 1946م، وتمت ترجمته إلى الهندية والغجراتية والكنّر والبنغالية والمراثية، وترجم في هذا العام إلى اللغة الإنجليزية كذلك من قبل الكاتبة رعنا صفوي بعنوان "Tears of Begmaat".

يرسم الكتاب مناظر كثيرة أمام ناظرينا، ومن أولى المناظر نشاهد الملك بهادر شاه ظفر وهو يدخل بلاطه، والمراسيم التي كانت تتبع أثناء حضوره من قصره إلى البلاط، فيقف النقباء يعلنون عن قدومه، ويجلجل صوت النقيب في الديوان الخاص أو العام، ويقف جميع الأمراء والنبلاء والوزراء كل حسب رتبته لاستقبال الملك، يقفون وقد انخفضت رؤوسهم ونظراتهم، لا يجرؤون على الحركة أو رفع الرأس والنظر إذا مرّ أمامهم الملك.

ونجد في الكتاب عناوين مختلفة لقصص وأحداث مرّت على أمراء وأميرات الأسرة المغولية، وهي أحوال تختلف من شخص إلى آخر، ولكن ما يجمع بينها هو الألم والحسرة والآهات التي تخرج من قلوب هؤلاء فتؤثر على القارئ وتجعله ينتقل إلى ذلك الزمن كلما قرأ قصة أو حكاية، فتصوير الكاتب للأفراد والأماكن والطرقات واللباس والأصوات واللهجات يجعل منها فيلمًا سينمائيًا يمرّ أمام أعيننا وليس مجرد كلمات مكتوبة.

إنها لوحات فنية تصوّر المجتمع الدهلوي في تلك الفترة، فنرى مثلًا في قصة بعنوان "بھکاری شہزادہ" (الأمير المتسوّل) الطريق من المسجد الجامع إلى بوّابة دلهي، والذي يمرّ بمنطقة متيا محل وجتلي قبر. وعلى هذا الطريق يتسوّل شخص في ظلمة الليل، وهو طويل القامة نحيل الجسم، صاحب لحية بيضاء ووجه ضعيف، كفيف البصر، يلبس ملابس وسخة مرقعة، وأحذية بالية، يمسك في إحدى يديه بعصا طويلة وفي الأخرى آنية خزفية مكسورة الطرف، وجهه مصفر وكأنه قام من مرضه اليوم، يمشي زاحفًا إحدى قدميه وكأنه قد أصيب بالفالج في وقت مضى. يسأل اللّٰه أنْ يمنحه الناس دقيقًا بروبية واحدة، فاللّٰه هو الذي يمنح، وهو من يدفع الناس للإنفاق. ويتأثر الناس في السوق بصوته، وبنبرة الألم الذي فيه، ولكن القليل ممن يعرف حقيقة شخصية هذا المتسوّل، وتقول النساء في بعض البيوت: "لا يحل الليل إلا ونسمع هذا الصوت النحس الذي يقطع القلوب، لا ندري من هذا الذي يتسوّل ليلًا ولا يخرج في وضح النهار". ولا يتوقف المتسوّل أمام أحد، إنما يمشي متقدمًا نحو المسجد الجامع، فكلما عطف عليه أحد ووضع في إنائه الخزفي بيسة أو دقيقًا، قال له:

"خيرًا، حماك الله من مساوئ الدهر"، ثم يواصل سيره. ويتعذر عليه رؤية من أحسن إليه بسبب كفاف بصره. ويصوّر لنا المؤلف صورة بيت المتسوّل المتهالك عندما يعود بعد التسوّل، يقع هذا البيت في باحة بناية كبيرة عتيقة في منطقة "كلو خواص"، وهناك بيوت صغيرة أخرى لفقراء آخرين في نفس الباحة. والبيت له أبواب خشبية متكسرة، وفيه صحن صغير وغرفة ضيقة مظلمة لا يوجد فيها إلا سرير مكسور وبطانية ممزقة.

وفي نهاية القصة يكشف لنا المؤلف عن حقيقة هذا المتسوّل ومن يكون، ويتفاجأ القارئ حين يعلم أنه ابن ابنة الملك بهادر شاه ظفر، واسمه الأمير قمر سلطان، ذلك الشابّ الوسيم الذي كان يركب فرسه باعتزاز وحين كان يخرج من القلعة الحمراء كان الناس يقفون في الطرقات احترامًا له ولرؤية جماله. وأما اليوم فقد ضاع الملك وضاعت معه الحضارة والسلطنة.

وهناك قصة الأمير الذي يزحف بنفسه في الطرقات، وكان في فترة عزه يغتر بقوته وشبابه، وفي يوم من الأيام كان في رحلة صيد مع الأمراء الآخرين في الغابات خارج مدينة دلهي، وكانوا يزعجون ويصطادون العصافير والطيور الصغيرة التي كانت موجودة على أغصان الأشجار تسبح الله وتحمي نفسها من حرارة الشمس وقت الظهيرة، فخرج عليهم فقير بملابس بالية وسلّم على الأمراء بأدب ثم خاطبهم قائلًا: "أيها الشبان! لماذا تزعجون هذه الكائنات الضعيفة غير الناطقة، بماذا أضرتكم؟ هي أيضًا تملك أرواحًا، وتحزن وتتألم مثلكم، ولكنها لا تملك من أمرها شيئًا، وأنتم أبناء الملك، وعلى الملوك أنْ يرحموا رعيتهم، وهذه الكائنات الحية تعتبر من رعيتكم، فعاملوها بالحق والعدل، وهذا غير بعيد عن شأن الملك وعظمته". فخجل الأمير الكبير الذي كان يبلغ من العمر 18 عامًا وخفض يده، ولكن الأمير الصغير وكان اسمه مِرزا نصير الملك استشاط غضبًا وقال: "اذهب أيها الفقير الرخيص! أتنصحنا! ومن تكون! الكل يستمتع ويلهو، فما الذنب الذي ارتكبناه إذا فعلنا فعلتهم". فردّ عليه الفقير: "لا تغضب يا سيدي، إن كنت تنوي الصيد فصدْ حيوانًا يضحي بحياته فتشبع بأكله عدة بطون، أما هذه العصافير الصغيرة فلا فائدة من

صيدها، فلو اصطدت عشرين منها فلن تشبع شخصًا واحدًا". لم يتحمل نصير مرزا جرأة الفقير بالتحدث ثانية، وضرب بقاذفته حجرًا على ركبة الفقير فأصابها بشدة، وسقط الرجل على وجهه، وصرخ قائلًا: "آه! لقد كسرت رجلي". وفور سقوطه عاد الأمراء إلى القلعة دون أن يبالوا به، وأما الرجل الفقير فقد انصرف وهو يدعو على الأمراء: "كيف لملك كهذا أن يدوم، وورثاؤه بهذه القسوة، أيها الغلام! قد كسرت رجلي، كسر الله رجليك وتزحف مثل ما أزحف أنا".

ثم نرى منظر الحرب والنيران في مدينة دلهي، وكيف خرج هذا الأمير من القلعة راكبًا فرسه، ولكن الإنجليز يقبضون عليه، وينتهي به المطاف في مخيم الجبل الذي أنشأه الإنجليز. وتتوالى الأحداث ويلتقي الأمير بأخته الأميرة وقد ضربت وعذبت من قبل القرويين، وسلبوها حليها وسخروا بها، ويؤخذان إلى منطقة "شاندني شوك" لمشاهدة إعدام المتمردين وأفراد العائلة المالكة. وقد نجا الأمير وأخته بسبب صغر سنهما، ثم تولت الأميرة رعاية أبناء أحد التجار، بينما كان الأمير خادمًا عنده يحضر البضاعة اليومية من السوق. ثم توفيت الأميرة وأصيب الأمير بالفالج، فكان يزحف في الطرقات ويتسوّل. وكل من عرف قصته أدرك أنّ كل ما أصابه هو تحقيق لدعاء الرجل الفقير عليه. ثم توفي الأمير كذلك. وانتهت بذلك قصة الغنى والملك والتجبر والغرور.

وفي قصة "الأميرة الحزينة" يحكي لنا المؤلف عن زيارته لأميرة من أميرات السلطنة المغولية. فالبيت الذي تسكن فيه الأميرة ذو جدران طينية، سقط جزء منها في موسم المطر الحالي، وتوجد ستارة ممزقة على باب البيت المتهالك. وعند النداء خرجت الخادمة العجوز ودعت الأميرة المؤلف داخل البيت. يوجد صحن صغير جدًا داخل البيت، ويوجد كذلك كوخ صغير في الزاوية. وأما السقف فخشبي بالٍ وقد خربتها السناجب والفئران بأسنانها.

والأميرة كما وصفها المؤلف بيضاء شعر الرأس، وقد ابيضّت حواجبها وأهدابها كذلك. ويظهر من انحناءتها المقوسة أنها كانت طويلة القامة في شبابها. لباسها نظيف ولكنه مرقع في كثير من المواضع. صوتها واضح وقوي، وأسلوبها عذب مؤثر

تتحدث بلغة أردية صافية بعزة ووقار ظاهرين. وقد تراكمت على وجهها التجاعيد وأصبح جسمها ضعيفاً جدًا.

وتحدث إليها المؤلف فأخبرته بأنها لم تره من قبل ولكنها سمعت به، وحينما أخبرتها الخادمة أنّ السيد خواجة قدم لزيارتها، سُرَّتْ كثيرًا بأنّ من كانت تسمع عنه قد حضر لزيارتها. وأخبرته كذلك أنّ أجدادها كانوا يقدرون ويحترمون أجداد المؤلف وكانت بينهم زيارات.

ثم سألته عن سبب قدومه، فسألها أولًا إن كانت تشعر بالراحة في هذا البيت؟ لأنه ضيق جدًا ويتناثر التراب من سقفه، فأراد الاطمئنان عليها.

فردت عليه بعد أن تنفست الصعداء: "بورك فيك، فكرت خيرًا، ولكن ما نعيش فيه خير إن كان القدر قد سلبنا القصور والقلاع!".

وأخبرته بأن هذا البيت إيجاره روبية ونصف، ويتناثر التراب من سقفه على السرير، ولا تمر ليلة من الليالي إلا ويحتاج السرير إلى ذب هذا التراب عدة مرات، ثم تذكرت الماضي بحسرة وذكرت كيف كانت تعيش في قصرها داخل القلعة الحمراء على سرير مريح نظيف، وكانت عصفورة قد بنت عشها الصغير في زاوية من غرفتها، وفي يوم من الأيام سقطت بعض الأغصان الرفيعة من العش على سريرها، فلم تستطع النوم طوال الليل. وأما اليوم فيسقط التراب على سريرها طوال الليل ولكنها مضطرة لتحمل ذلك دون شكوى.

وحينما طلب منها المؤلف أن تخبره بأحوالها وما مرّ عليها من الأهوال أيام الثورة ليدوّنها في كتاب، وأنه قد سجّل الظروف التي مرّ بها الرجال والنساء الآخرون من أفراد عائلتها وأسرتها، رفضت بشدة وقالت: "لا أبدًا، لا أرضى بأن يذكر اسمي في كل بيت وزقاق وزاوية!"

فقال لها: "لن أذكر اسمك، بل أذكر الأحوال فقط".

فقالت: "وما هي الأحوال والظروف، هناك حاجتان فقط، أننا كنا ملوكًا، وأصبحنا فقراء. والشيء الآخر أننا الآن قد اقتربنا من الموت".

وبعد أن أصرّ عليها المؤلف أخبرته بأنها كانت تبلغ من العمر عشر سنوات، وكانت تعيش مع أسرتها المكونة من الوالد والوالدة والإخوة الأمراء، وكان في قصرهم العديد من الخدم من الرجال والنساء. كان قصرهم قوي البناء ولذلك حينما قامت الثورة وخرج جميع من في القلعة لم يرض والدها بالخروج وسلّم أمره لله، وطلب من أسرته المكوث وأنّ ما قدّر لهم سيحدث في نفس الموضع. إن كان الموت قد قدّر لنا فنموت هنا بدل أن نموت موتة الذل والعار خارج القصر. ثم هاجمهم السيخ والإنجليز وأخذوهم أسرى إلى مخيم الجبل، وهناك قاموا بقتل الوالد والأمير حيث وشى بهم أحد خدمهم الذي استغنينا عنه بسبب خيانته وسرقته للأموال في السابق. فانتقم هذا الخادم بأن أخبر كذبًا أنّ هذه الأسرة متورطة في قتل الإنجليز داخل القلعة الحمراء، وعلى هذه الشهادة الكاذبة أمر الحاكم بقتل الوالد والأمير أمام أعين الوالدة والأميرة. ودارت الظروف القاسية عليهما حتى توفيت الوالدة كذلك وخرجت الأميرة من دلهي مع أسرة من الصاغة بعد أنْ فقدت كل نفيس وغال كانت تملكه. وبعد أن عاد الأمن إلى دلهي بعد فترة عادت أسرة الصاغة وسلّمت الأميرة لبعض أقاربها الذين تزوجت منهم ورزقت بأولاد ولكن الآن قد توفي الجميع وهي تنتظر الموت بحسرة وألم.

ومن عناوين القصص كذلك "مأساة أميرة" و"بنت بهادر شاه" و"عن الأمير اليتيم" و"السرير الترابي للأميرة المسكينة" و"عندما كنت أميرا" و"حين كان الكأس في يد الساقي" و"الأمير الطباخ" و"ابنة الأمير مرزا مغل".

وهكذا نرى في هذه القصص الكثير من الأشياء والأمور التي تخص الملوك والأمراء والأميرات والخدم والخادمات والوصيفات، وكذلك ما يتعلق بالآلات الموسيقية والمأكولات وطرق المعيشة والأثاث المستخدم واللباس سواء كان للذكور أو للإناث، والعادات والتقاليد المتبعة، وطريقة تفكير الشعب من الطبقة العليا أو من عامة الشعب ومدى الاختلافات التي كانت تميز طبقات المجتمع في تلك الفترة.

ويذكر المؤلف أنّ بعض الأمراء والأميرات رفضوا الإدلاء بأسمائهم وأحوالهم حفاظًا على سمعتهم، وأما البعض الآخر فقد وافق دون أن تذكر أسماؤهم أو الأماكن

التي يعيشون فيها حاليًا، لأنها في حالة يرثى لها. والمثال على ذلك القصة السابقة حيث رفضت الأميرة أن يجري اسمها على كل لسان.

خاتمة البحث:

في النهاية نستطيع القول بأنّ كتبًا كهذه تلقي الضوء الواضح على الكثير من الأمور الثقافية التي اندثرت بسبب الحروب والثورات أو القمع الذي تتعرض له أي فئة من فئات الشعب. وعلينا أن نفتح الآفاق أمام الجيل الجديد للتعرف أكثر على حضارة الهند وثقافتها من خلال دراستنا للكتب التي لها قيمة تاريخية وثقافية وحضارية حتى نعرف العالم على هذا الوطن الغالي ونأخذ به إلى مراتب النمو والتطور العالمي.

المصادر والمراجع:

- نظامي، خواجة حسن. **بارہ قدیم یادگار کتابیں** (اثنا عشر كتابًا تذكاريًا قديمًا). طبعها: خواجة حسن ثاني نظامي. دلهي، د ت.
- نظامي، خواجة حسن. **بیگمات کے آنسو** (دموع الأميرات). نيودلهي: عاكف بك دبو، 2022م.
- Nizami, Khawaja Hasan. **Tears of Begums**, translated by: Rana Safvi. Gurugram: Hachette India, 2022.

الأنساق الثقافية في قصص جمال فايز

د. فاطمة قيدوش*
Email: fatima.guidouche@yahoo.fr

ملخص البحث:

لقد شهدت القصة القصيرة القطرية قفزة نوعية على مستوى الشكل والمضمون، وتغيرت تيماتها مع تغير الوضع الذي شهدته منطقة الخليج ككل على المستوى الاقتصادي والثقافي والفكري والمعلوماتي، ونتجت عن ذلك مظاهر مغايرة على الفرد العربي جعلته في صراع مع الوافد الجديد الذي يعمل على زعزعة الثابت والمساس بالقيم والهويّة العربية الإسلامية. وتأثر المبدع بهذه التحولات وانعكس ذلك في متونه السردية، وظهر نوع من التجديد والتجريب والحداثة في كتاباته. كما أصبح النص بذلك نتاج سياقاته الثقافية والتاريخية والسياسية وغيرها.

يعد جمال فايز من الذين برعوا في تجسيد الواقع بكل تمثلاته وحمل نصه العديد من الأنساق الثقافية التي أفرزها الوضع الجديد، ويأتي البحث للوقوف على هذه الأنساق التي أسهمت في تشكل القصة القطرية وأعطتها صبغة جديدة، ولن يتأتى ذلك، ويتحقق الهدف المراد إلاّ بالحفر العميق في هذه المتون وفق آليات النقد الثقافي الذي يتجاوز باستراتجيته جمالية النص.

كلمات مفتاحية: جمال فايز، القصة، المجتمع، النسق الثقافي، الهوية.

Abstract:

This research comes to assess Qatari short story which witnessed a quantum leap in terms of form and content. Its themes changed with the change in the situation in the Gulf region as a whole; on the economic, cultural, intellectual and informational levels. The writer was influenced by these transformations and this was reflected in his narrative. As a result, a kind of renewal, experimentation and modernity appeared in his writings.

Jamal Fayez is considered one of those who excelled in embodying the reality in all its representations, and his text carried many cultural patterns that resulted from the new situation. This research comes to identify these patterns that contributed to the formation of the Qatari short story and gave it a new color.

* المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف بميلة، الجزائر.

مقدمة:

لطالما أولت الدراسات أهمية لفنيّ الرواية والشعر، في حين ظلّت القصة القصيرة بعيدة عن هذا الاحتفاء، لكن شاءت الأوضاع أن تشهد حركة تغيير واسعة، وتطفو بذلك القصة إلى السطح، نتيجة عمليّة المثاقفة بين الشرق والغرب، أين تلقّف الوسط الأدبي هذا الفن وأضفى عليه من طباع مجتمعه وظهر بحلّة جديدة متماشية مع الراهن العربي وتقاليده، وظهرت معالم قصة فنية تجسد الواقع المعاش وتجارب الفرد داخل مجتمعه وما يعيشه من أحداث في قالب فني جمالي يغلب عليه طابع التخييل.

نشأة القصة:

ارتبط الإنسان بخاصيّة الحكي منذ القديم، وظهرت بوادر القص 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 اتجاهين؛ الاتجاه الأول يعتمد على الواقع المعاش بتجاربه، والثاني يجنح إلى الخيال والأسطورة والخرافة لتفسير وقائع الحياة.

ولم يكن العرب بعيدين عن القصة، فقد عرف الجاهليون أصنافًا متعددةً منها، فقد تسامروا بقصص الشعر الجاهلي بينهم كما "كان لهم قصص عربي آخر واقعي ويتمثّل في أيام العرب ويدور حول وقائعهم الحربية"[1]، وتأثّروا به وشكّل لديهم مخزون ثقافي، ثم جاء الإسلام موظفا القصص في القرآن الكريم، فقد "أدرك القرآن دور القصة في إثارة الوجدان وتحريك العواطف وجذب انتباه القارئ والسامع فجعلها إحدى رسائله في تحقيق غايتها، من إثبات الوحي وتأكيد الرسالة وتأصيل الدعوة الإسلاميّة"[2]، فقد ارتبط العرب بهذا الفن وأصبح رفيقًا لهم في مجالسهم وجزءًا من سلوكهم الاجتماعي، ولهذا اعتمد الإسلام عليه لتأثيره الإيجابي في نفوسهم.

---

[1] مكي، الدكتور الطاهر أحمد. **القصة القصيرة**، ط6. القاهرة: دار المعارف، 1992م، ص:23.

[2] المرجع نفسه، ص:26.

وظلت القصة تساير العرب وظهرت في أنماط عدة مثل رسالة الغفران "لأبي العلاء المعري"، والقصة الفلسفية حي بن يقظان "لابن طفيل"، ثم في المقامة، والسير، والنوادر، والأخبار، والأمثال، وظل هذا حال القص وميزته، والتي يعتبر النقاد أنها كانت الجذور الأولى للقصة، ويرى بعضهم أن هذه الحصيلة القصصية تمّ انتقالها إلى أوروبا، لتعود في صورتها الحالية؛ قصة فنية بكل المقاييس.

كما ظهرت بوادر القصة في الغرب ونمت أكثر مع القص الإيطالي في حلقة "مصنع الأكاذيب" والتي دون قصصها "بوتشيو" وسمّاها الفاشيتيا وبعده "بوكاتشيو" بحكاياته التي جمعها في كتاب أسماه "الديكاميرون" أي مئة قصة.

وقد كان التأصيل الأول لهذا النوع السردي في الغرب "عندما ظهرت قصة المعطف للروسي جوجول، وكذلك قصص مواطنه ومعاصره ألكساندر بوشكين، وفي الوقت نفسه ظهرت قصص الأمريكي إدغار آلان بو. ثم تطوّرت القصة أكثر على يدي الفرنسي جي دو موباسان"[3].

فقد كان الفضل في البداية لجوجول باعتراف النقاد، وهذا واضح في مقولة مكسيم جورجي (Maxime Gorky) "لقد خرجنا جميعا من معطف جوجول نظرا لأهمية ما قدمه و"دوره في نقل القصة من دائرة الخرافات إلى مصاف الناس العاديين ومساهمته الأصيلة في تأسيس القصة القصيرة بمعناها الحديث"[4]، حينما حملها من العوالم الرومانسية ليلقي بها في حضن الواقع وعمق الحياة اليومية، ثم أضاف إليها إدغار آلان بو وبعدها غي دو موباسان الذي جاءت قصصه وسيلةً للتعبير عن الواقعية الجديدة.

وعلى الصعيد العربي فإن القصة بشكلها الفني لم تظهر إلا مع مطلع القرن العشرين، أين عرف هذا النمط السردي طريقه إلى الساحة الأدبية العربية، وساعدها في ذلك الترجمة والطباعة والصحافة، وكانت أوّل قصة ترجمت إلى

[3] قنديل، فؤاد. **فن كتابة القصة**. مصر: الهيئة العامة لقصور المعرفة والثقافة، 2002م، ص:31-32.

[4] غني، د. هاشم مير. **بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة**، ط1. السودان: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2008م، ص:57.

الأدب العربي هي لرفاعة الطهطاوي، قصة "تليماك" لفنلون عام 1867م، ثم بعده المنفلوطي قصصه ذات الطابع الرومانسي.

بدأ يشتد عود القصة وعرفت استقلالها وخطت تؤسّس لنمطها بفنيات جديدة على يد كوكبة من الأدباء من أمثال "الطاهر لاشين، وعيسى شحاتة عبيد، ومحمد تيمور، ونجيب محفوظ، ومحمود البدوي... ويوسف إدريس والشاروني وغيرهم"[5]، فقد أسّس هذا الرعيل فن القصة التي انفتحت على آفاق التغيير على جميع المستويات مجسدة للواقع العربي، وهموم الفرد في مجتمعه.

مفهوم القصة:

اجتهد النقاد في وضع تعريف موحّد للقصة، لكن ذلك لم يتمّ الاتفاق عليه، وظلّ الهدف بعيد المنال، عصي البلوغ، وإن أجمعت الآراء على تعاريف تكاد تتداخل للوصول إلى مفهوم القصة القصيرة.

ويعرفها سعيد علّوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة بأنها "سرد مكتوب أو شفويّ يدور حول أحداث محدودة وهي ممارسة فنية محدودة في الزمان والمكان والفضاء والكتابة"[6].

فالقصة من ذلك هي حكاية سردية أو شفوية تتناول أحداثًا بعينها يتناولها الأديب بطريقة فنية وجمالية، وتدور في زمان ومكان معيّنين وتشغل حيزًا على الورق مبيّنا حجم شكلها طولاً أو قصرًا، ويؤكد التعريف "طه وادي" حينما يقول بأنها "تجربة إنسانيّة يعبر عنها أدبيا بأسلوب النثر: سردًا وحوارًا، من خلال تصوير شخصية فرد أو مجموعة أفراد يتحركون في إطار اجتماعي محدّد المكان والزمان، ولها امتداد معيّن من ناحية الطول أو القصر، يحدّد شكلها النوعي من حيث كونها رواية أو قصة قصيرة".

فبالإضافة للشكل الذي يحدّدها ويميّزها عن الرواية، وعنصري الزمكان والحدث، فهي تجربة إنسانية ذاتيّة يتناولها الأديب في قالب نثري فنّي ويضفي عليها

[5] قنديل. **فن كتابة القصة**. ص:14.

[6] علّوش، سعيد. **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985م، ص:181.

من مشاعره من خلال تصوير شخصية أو فرد يتحرك ضمن إطار اجتماعي، ويُصور كل ذلك بطريقة سردية يتخللها طابع حواري. وتتطلب القصة زمنًا قصيرًا لقراءتها وهذا ما قال به إدغار ألان بو إذ وصفها على أنها "عمل حكائي نثري يستدعي لقراءته نصف ساعة إلى ساعتين"[7]. فالقصة من منظوره عمل حكائي بمعنى أنها تعتمد على عنصر الحكي بطابع التشويق، وذات طابع نثري تستغرق لقراءتها زمنًا قصيرًا ما يشير ضمنيًا إلى حجمها وقصرها.

ويعرّفها الناقد الإنجليزي شارلتون على أنّها "حكاية تروى بالنثر وجها من أوجه النشاط والحركة في حياة الإنسان"[8]. فالقصّة عند الناقد شارلتون حكاية نثرية مكتوبة وليست شفوية يكون موضوعها مرتبطًا بالإنسان.

كما تُعرّف القصة بأنها "عرض لفكرة مرّت بخاطر الكاتب أو تسجيل صورة تأثرت بها مخيلته، أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره، أو كل أولئك مجتمعين، فأراد أن يعبّر عنها بالكلام ليصل بها إلى أذهان القرّاء، محاولا أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه"[9]. وهنا تبدأ القصة مجرد فكرة تلتمع في ذهن الكاتب، أو صورة جالت في خاطره أو عاطفة حركت مشاعره، أو هي كل ذلك معا فأراد أن يصوغها في كلام جميل لتؤثّر في قارئيه مثل ما أثّرت فيه.

وإن تباينت التعاريف واختلفت فإن أجمعها ما قاله أحمد مكي في تعريفه للقصة كما جاءت في شكل كتابتها:

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

---

[7] غني، د. هاشم مير. **بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة**. ص:52.

[8] المرجع نفسه، ص:53.

[9] شرف الدين، عبد العزيز. **الأسس الفنية للإبداع الأدبي**، ط1. بيروت: دار الجيل، 1993م، ص:155.

- تصوّر جانبا من الحياة.
- لا في واقعها العادي والمنطقي.
- وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية.
- لا تنمّي أحداثا وبيئات وشخوصا.
- وإنّما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير"[10].

ومع تعريف أحمد طاهر مكي نخلص إلى تعريف شامل يقارب بين ما سبق ذكره على أن القصة حكاية أدبية، عمادها النثر يدركها الإنسان أو يعيشها، لأنها متعلقة ومرتبطة به، تُقص بطريقة فنية وتكون قصيرة الطول مخالفة بذلك لجنس الرواية، خطتها بسيطة ومجملها؛ مقدّمة وعرض وخاتمة، يصوّر من خلالها الأديب حدثًا واحدًا، 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.

نشأة القصة في دولة قطر:

يقرن الباحثون والنقاد نشأة القصة في دولة قطر بالثورة التي حدثت في دول الخليج نتيجة ظهور البترول حيث اجتاحت هذه الدول ثورة حضارية عارمة وانعكس ذلك على مظاهر الحياة عامة، ومنها الناحية الثقافية غير أن "قطر خلافا لسواها من دول الخليج تخلفت عن اللحاق السريع بالركب بسبب تخلف السلطات آنذاك ورجعيتها إذ أهملت إنشاء التعليم النظامي وعرقلت نمو النوادي الرياضية وفتح المكتبات وحظرت قيام جمعيات فاعلة أو استمرارها بل لم تعرف البلاد وسائط ثقافية أو وسائل إعلامية حتى أوائل العقد السبعيني حيث أنشئت أول صحيفة وكل ذلك نال من عزائم الأجيال المتعاقبة من الطبقة الوسطى ومن الشرائح الاجتماعية التجارية في

[10] مكي، الدكتور الطاهر أحمد. **القصّة القصيرة دراسة ومختارات**. ص:98.

الخمسينيات والستينيات"[11]، ومع نشاط الصحافة انتشرت المجلات بكثرة واحتضنت إبداعات الشباب وتلقفت نتاجهم الأدبي بالنشر من جهة والتشجيع المستمر بمسابقات أدبية عدة.

فنشط الأدباء في كتابة القصة والتميز بها لا سيما أنها أصبحت وجهتهم وقبلتهم الجديدة كجنس أدبي يعبر عن واقعهم الجديد لتبدأ في التشكل في السبعينيات وفي الثمانينيات تتميز أكثر وتأخذ مكانها في النتاج الأدبي وتتبلور معالمها الفنية بوضوح، بعدما كان الأمر مقتصرًا على الشعر النبطي خاصة كمعلم ثقافي إضافة إلى ما تتناقله الألسن من حكايا شعبية كانت هي الموروث الشعبي والنمط المميز.

لقد كان ظهور القصة القصيرة في دولة قطر متأخرًا "نسبيًا لأن المقومات التي تعتمد عليها نشوء هذا الفن المستحدث كانت تفتقد في المجتمع القطري قبل ستينيات القرن الماضي ومن أبرزها التعليم وظهور طبقة مثقفة ومتعلمة تهتم بهذا الفن قراءة ودراسة ومتابعة وممارسة. كما أن الصحافة في قطر لم تكن متواجدة حتى الستينيات من القرن المنصرم ودورها معلوم في احتضان الفنون الأدبية الحديثة وتطويرها في أي مكان من العالم. وبالتالي لم تكن البيئة القطرية تصلح لأن تظهر فيها القصة الجديدة بعناصرها الفنية الحديثة"[12]، غير أن ما لحق المجتمع من تغيرات كلها أفضت لبروز هذا الفن القصصي فـ"ظهور القصة القصيرة في قطر... يعد مؤشرًا مهمًا في تطور التجربة الثقافية والفكرية، بعد أن بدأت المرحلة التقليدية المرتبطة بفن الشعر تستنفد موروثها من الأساليب والمضامين... الأمر الذي جعل من ظهور فن القصة القصيرة وغيره من الفنون النثرية الحديثة، ظرفًا تاريخيًا، حيث يتجه إلى التفاعل مع ما يتدفق في المجتمع من عوامل مختلفة يرتوي منها هذا اللون

[11] آل سعد، نورة. **الشمس في إثري: مقالات في الشعر والنقد**، ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007م، ص:57.

[12] عالم، مشتاق. "مساهمة المرأة القطرية في القصة العربية الحديثة"، نقيب الهند-https://naqeebulhind.hdcd.in، تاريخ الاطلاع: 12 فبراير 2021م.

الفني فتتضح ظواهره"[13].

وقد بدت بوادر القصة القطرية في الستينيات، وقد أجمع عدد من النقاد أن المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة في قطر "تمثلت فيما كتبه الأستاذ يوسف النعمة، رئيس تحرير مجلة العروبة، من القصص القصيرة في أواخر الستينيات وتعتبر قصة "بنت الخليج" أول محاولة في مجال القصة القصيرة وكان الأستاذ النعمة يستوحي من القصص التي قرأها لكتاب القصة الكبار في الوطن العربي مثل نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي كي يستقي أجواء قصصه وأحداثها وبيئتها عن تلك القصص وليس عن واقع الحياة المعيشي محليًا حيث تدور معظم أحداثها في الخارج"[14].

فتميزت القصة بالطابع الرومانسي بعيدة عن الواقع القطري كما تفتقد قصصه للكثير من المقومات القصصية مثل البناء الفني المتمثل في الاختزال والتركيز والتكثيف ومبدأ الوحدة – وحدة الحدث ووحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الأثر وما إلى ذلك. صدرت له ثلاث مجموعات قصصية "بنت الخليج" عام 1962م، و"لقاء في بيروت" عام 1970م، و"الولد الهايت" عام 1971م[15].

وكانت هذه المبادرة اللبنة والأساس الأول لبناء معماري مميز للقصة القطرية تفنن في إبداعه كوكبة من القصاصين في السبعينيات الذين خاضوا تجربة الكتابة، ومع أنّ هذا الرعيل له أسلوبه الخاص والذي غلب عليه الطابع الوعظي والإرشادي والتوجه المباشر لسرد الوقائع، غير أنّه يمثل بالمقابل مرحلة مهمة تاريخيا في مسيرة القصة في قطر من الأدباء المميزين في هذه الفترة، إبراهيم صقر المريخي وعبد الله الحسيني وكلثم جبر وبهية يوسف المالكي وأحمد عبد الملك وخليفة عيد الكبيسي وإبراهيم السادة وعبد العزيز السادة وغيرهم.

---

[13] فهمي، ماهر حسن. "ملامح القصة القصيرة في الأدب القطري"، **حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية**، 1983م، ع6، ص:20.

[14] عالم، مشتاق. "مساهمة المرأة القطرية في القصة العربية الحديثة".

[15] آل سعد، نورة. **الشمس في إثري: مقالات في الشعر والنقد**. ص:55.

وأمّا من حيث البناء الفني فيقول الدكتور كافود: "لعل أول قصة ظهرت وكانت بقلم كاتب قطري، وتقترب إلى حد ما من القصة القصيرة بمعناها الفني الحديث، هي قصة (الحنين)، التي كتبها الأستاذ إبراهيم صقر المريخي ونشرتها مجلة العروبة في العدد الخامس والخمسين، بتاريخ 18 من فبراير عام 1971م"[16].

فالقصة القطرية تشبعت وتشكلت مواضيعها من سياقاتها المختلفة الاجتماعية والسياسية وما ظهر في المجتمع القطري من تغيرات مختلفة واقترنت بالواقع والتحمت به، وظهرت كوكبة من الأدباء في مرحلة منتصف السبعينيات دفعت القصة نحو النضوج والبناء الفني المميز كان على رأسها: كلثم جبر وأم أكثم ونورة آل سعد وحصة الجابر ومايسة الخليفي، وهذه الأقلام أضافت للقصة ميزات فنية وخلصتها من التقريرية وكانت إضافة كبيرة للقص القطري.

مع جيل الثمانينيات ظهرت أقلام نسائية بارعة عبّرت عن هموم المرأة بواقعية كبيرة منها غير أن هذا الفن القصصي نما نموًا تصاعديًا مرافقا الأحداث المختلفة والتوجهات المتعددة وظهرت براعة القص مع فاطمة التركي ولولوة المسند وحصة الجابر، ومايسة الخليفي، وكلثم جبر ونورة آل السعد غير أن الأصوات النقدية تتفق على القول بأن "أظهر تحقق للقصة القصيرة القطرية كان في بروز الكاتبة كلثم جبر بأسلوبها الرومانسي وأمانيها المغلولة وبحثها عن الذات. وقد اتجهت القاصة إلى نشر إنتاجها في الصحيفة المحلية منذ أوائل السبعينيات وتوجت جهدها بظهور مجموعة قصصية في عام 1978م بعنوان (أنت وغابة الصمت والتردد) عبرت مجموعة الكاتبة كلثم جبر عن هموم جيل وأرخت لانطلاقة حقيقية للقصة القصيرة"[17]، ومشى على الدرب أقلام أخرى كهدى النعيمي ونورة محمد فرج ودلال خليفة وبشرى ناصر وفاطمة الكواري وأمينة العمادي وحصة العوضي وشمة شاهين.

---

[16] كافود، محمد عبد الرحيم. **الأدب القطري الحديث**، ط2. الدوحة: دار قطري بن الفجاءة، 1982م، ص: 128، (نقلا عن نورة آل سعد. **الشمس في إثري: مقالات في الشعر والنقد.** ص:56).

[17] آل سعد، نورة. "مقدمة في القص القطري"، مدونة نورة آل سعد، تاريخ النشر: 5 نوفمبر 2010م، تاريخ الاطلاع: 20 فبراير 2021م.

وأقلام رجالية أخرى واكبت الحداثة وما أثّرت به على مجتمع محافظ مثل المجتمع القطري ورصدت المفارقات المختلفة كعبد الله الهزاع ومحمد حسن الكواري وأحمد علي الحمادي ومحسن الهاجري وناصر الهلابي وجمال فايز الذي حملت متونه القصصية نظرةً جديدةً وتصورًا مختلفًا للمجتمع القطري والصراع القائم بين الماضي والحاضر وحملت أنساقًا ثقافيةً جاءت نتيجة ظروف فرضتها العولمة فتباينت الرؤى واختلفت المعايير. وهذا ما تجلى في المجتمع القطري نتيجة تغيرات على المستوى الاجتماعي فكشف عن تغير في القيم والأخلاق وظهرت العديد من المفارقات التي تكشف عن ذلك، كما تمظهر الموروث الشعبي كعامل مقاومة ضد عملية التغريب والفقد.

الأنساق الثقافية في قصص جمال فايز:

يحضر الموروث الثقافي في قصص الكاتب كعامل مقاوم للعولمة وما انجر من تغيرات في المجتمع القطري، فتحضر العادات والتقاليد والأغاني الشعبية كرصيد ثقافي، وتعبر من جهة عن ثقافة القاص ومدى ارتباطه بموروثه الثقافي، ومن جهة أخرى رغبته في الحفاظ على هذا الموروث ونقله للنص. يقول جمال فايز في قصة "ليلة الكرنكعوه" وهو أحد طقوس الاحتفال في دولة قطر: "دخل صالة المنزل مجموعة أطفال، منشدين مرددين، كرنكعوه، كرنكعوه، عطونا الله يعطيكم... كانوا جميعًا يرتدون الملابس الشعبية، بعض الصبية، وضعوا على رؤوسهم القحفية، بعضهم الآخر وضع عليها الغترة والعقال، بعض الصغيرات، لبسن على دراريعهن البخنق، بعضهن ثوب "النشل"، وبعضهن وضعن على رؤوسهن "الطاسة" وجميعهم تتدلى على صدورهم أكياس من قماش، مخيطة من أطرافها حول أعناقهم"[18].

يحضر اللباس كعامل ثقافي يستحضره الكاتب كطقس من طقوس التراث الشعبي في قطر والاحتفال في أجواء بهيجة رمضانية وتحضر الدوال (كرنكعوه، القحفية الغترة، العقال، البخنق، النشل والطاسة) وهيدوال تعطي صورة عن العادات والتقاليد في دولة قطر ويحيل الكاتب في الهامش ويقول: (الكرنكعوه من الأناشيد

[18] فايز، جما ل. **عندما يبتسم الحزن**، ط2. قطر: مطابع قطر الوطنية، 2012م، ص:7.

الشعبية في التراث القطري وبقية دول الخليج التي تقال في مناسبة اجتماعية مساء يوم الرابع عشر من شهر رمضان المبارك، والقحيفة هي غطاء يوضع على الرأس، والدراعة لباس شعبي للفتيات مطرزا على الجوانب، والبخنق لباس يتميز بلونه الأسود وتطريزه الفضي أو الذهبي، والنشل يطلق على الثوب المطرز الفضفاض، والنشل هو ثوب من الحرير أو الشيفون مطرز بخيوط ذهبية والطاسة قطعة مذهبة توضع على الرأس تتدلى منها حلقات مذهبة تتدلى على الجوانب وعلى الجبين"[19].

فهذا الغنى الثقافي يدل في الحقيقة على ثقافة غنيّة يتمتع بها المجتمع القطري وتدل على حضارته وعراقته وغناه المادي والمعنوي، وهي عامل مقاومة، فيحضر اللباس بكونه عاملا هوياتيا يقاوم حالة العري السائدة نتيجة التأثر بثقافة الآخر. والظهور بعادات جديدة وكذا التركيز على البعد القيمي والديني لاحتفالية شهر رمضان بوصفه عاملاً هوياتيا ونسقًا دينيًا مقاوما وسط ما ظهر من أديان مختلفة نتيجة الهجرات من كل بلدان العالم للاستثمار.

كما تحضر الأغنية الشعبية من عمق التراث الشعبي في هذا المقطع "وبدأت بجمع شظايا الكوب، تجمعها الواحدة تلو الأخرى غير مبالية لجرح الشظايا يديها، ولا كثرة الدمع المنحدر على خديها، تجمعها وتتفحص أرضية المكان بحثا عن بقايا، وبصوت مبحوح مكتوم موجوع بدأت تغني هلولو هلولو.. يا بعد جيدي هلولو.. يرقد وليدي وينام في حفظ اللي ما ينام.. في حفظ موسى وعيسى والنبي.. عليه الصلاة والسلام.. وظلت تغني وهي تمسح الدمع بأصابعها فيمتزج مع دمها، المنبعث من أناملها، مع ما تجمعه من شظايا الكوب، تضعه في راحة يدها، وتضمه إلى صدرها"[20].

تعكس هذه الصورة الدرامية اللحظة الآنية للمجتمع القطري والذي أصبح نسق الهوية فيه كالقابض على الجمر فبين انكسار الذات وما لحقها من نكبات، يحاول الكاتب ترميم هذا الانكسار ومداواته بأغنيات شعبية أي مداواة هذا الجرح

[19] المصدر نفسه، ص:8.

[20] المصدر نفسه، ص:14.

وترميم الذات من خلال توظيف هذا الموروث الثقافي، وفي هذه الأغنية نسق اللحمة الوطنية وتجاوز الخلافات أشار إليه الكاتب بتوظيفه لأسماء الأنبياء موسى وعيسى والنبي محمد، إشارة منه إلى أن هناك تآخيا في المجتمع القطري يتجاوز كل الخلافات والشقاقات التي قد تكون، كما يكون هذا التوظيف عامل مقاومة ثقافي لردع أيّ تصدع في المجتمع وأي خلاف ديني، إشارة منه إلى إمكانية تأثير هذه الحضارة على الجانب الديني والعزف على الوتر العرقي بغية التفرقة وضرب استقرار البلاد، وإن كان يجسد رغبة الأم في بقاء الأولاد إلى جانبها على المستوى القريب، فهو تورية بعيدة لدولة قطر ورغبة الكاتب في ارتباط الفرد بالوطن والدعوة للمحافظة عليه وعدم تركه.

الانهيار الأخلاقي وتغير القيم:

ظهرت أنساق مغايرة في المجتمع القطري نتيجة التحولات المختلفة وانتقل المجتمع القطري من طابعه البدوي المحافظ على عديد من القيم والتي تعد من الثوابت وظهر نسق مغاير وطغت الفردانية والأسرة المصغرة والمفككة، ويظهر ذلك في قصة مع الأم الموجودة في المستشفى وقد تخلى عنها أبناؤها "تمسح دموعها... لكن تدرين للحين ما جاني منهم واحد، أنتي تعتقدين ليش؟.. حتى ولا حد كلمني بالتلفون.. بس أنا أعرف ليش وأكملت تهمس.. يمكن لأن ما عندي تمر وضحكت بصوت عال تردد كلماتها مب مني.. مب مني مب مني.. النخلة ماتت"[21].

فقد تغيرت معايير القيم وأصبحت الأم عالة على الأبناء بعد أن قضت حياتها تخدم الأبناء بحنان جارف، وقد عبر عنه الكاتب بالنخلة ماتت تدل على هونها وعجزها ما يضمر عقوق الأبناء وأنانيتهم وتغليب المصلحة الذاتية على الأخلاق وهنا يظهر اختلال المعايير الأخلاقية نتيجة تغير المبادئ والأخلاق والتأثر بالسلوكات الغربية.

ونتيجة هذا الطابع الحضاري تطغى الأنانية واللامبالاة من طرف المجتمع ويخرج من طابع التلاحم والتكافل وأنه مجتمع تربى على حسن الجيرة وكفالة اليتيم وحماية المرأة ورعاية الفقير أين تهدر هذه القيم مع ما جاء في هذا المقطع من قصة تابوت من

[21] المصدر نفسه، ص:12.

اللحم "اقترب من الحاوية. ينفض فيها أعقاب السجائر. وقتها تحرك أحد الأكياس. دار يلتفت ناحيته. شهق متراجعا إلى الوراء. تسمر في مكانه. جاحظ العينين، غير مصدق أن الكيس الذي أمامه إنما يغلف وجه عجوز. أما هي فقد ظلت تنظر إليه بلا اكتراث. تقضم بقايا لحم نتن عالق بعظم"[22]، فالكاتب يصور حالة امرأة بقرب الحاوية تقتات من بقايا الطعام النتن وهذه الصورة بعيدة عن صور المجتمع العربي والإسلامي الذي ينقل لنا موروثه كيف تحفظ كرامة المرأة والفقير، والعطف على الصغير وابن السبيل وهذا يضمر التفسخ في المجتمع وفضاعة الانزلاق الأخلاقي وظهور طبقة من الأغنياء أخرى من الفقراء أصبحت بفعل اللامبالاة هامشا في المجتمع.

وكشفت قصة "الكهل الصغير" ما وصل إليه الإنسان أو الفرد القطري من تشيؤ في العلاقات الإنسانية ومدى تفكك الأسرة وما لحقها من هوان نتيجة سيطرة المادة التي غيرت حياة الأسر وتغيرت العلاقات المقدسة والعواطف حتى طالت العلاقة المثالية بين الأم وابنها حيث أوكلت الأخيرة هم أولادها وصغارها للخدم حتى في أصعب الأوقات، وهذا ما يوضحه المقطع التالي "أقبلت فتاة في عقدها الثالث. زائغة العينين. تحمل طفلا في الرابعة من عمره. تضمه إلى صدرها. ينزف دما من مؤخرة رأسه ترافقها ممرضة. أدخلتها حالة مستعجلة... وبعد مضي ساعة من وجودها في غرفة الطبيب. خرجت متوجهة إلى هاتف المستوصف العمومي. قاطعت الطرف الآخر ..."ألو ..أنا سونيتا، هذا ولد مال أنت مات. أجيب بيت ولا يودي مقبرة؟"[23].

فالمقطع يضمر بشاعة ما وصل إليه الطفل القطري من إهمال إلى حد يكون فيه مجرد شيء من الأشياء الرخيصة التي لا أهمية لها، إضافة إلى نسق العمالة والطبقة الشغيلة التي دخلت قطر وأصبحت توكل لها كل المهام الأسرية.

نسق المدينة وصراع الأجيال:

يظهر الطابع المدني في المجتمع القطري كنسق جديد متغلبا على الطابع القروي

[22] فايز، جمال. **الرقص على حافة الجرح**، ط6. قطر: شركة الخليج للنشر والطباعة، 2014م، ص:21.
[23] المصدر نفسه، ص:8.

القديم ومعه يظهر المجتمع بوجه مغاير من ناحية العمران حيث غلب على المدينة الطابع الإسمنتي بدلا من بيوت الطين فتظهر القصور نتيجة الثروة وعوائد البترول ويغزو الإسمنت الأماكن الطبيعية التي تعوّد عليها الناس وكانت مصدر رزقهم، وهذا ما جسدته قصة "وما تبقى من شظايا المحار" "ومازلت.. كلما ذهبت... إلى شاطئ المدينة أراه كأنما لا يبرح مكانه، بقايا إنسان، يستر جسده وزاره الأصفر، وفانلته البالية وينهم بموال يكاد لا يتوقف، يصلني رخيما نحاسيا شجيا يغريك سماعه ويزعجك إن طغت عليه الآلات الرافعة التي جيء بها من خارج المدينة ترفع حجارة نصف طن من على الشاحنات تضعها على شاطئ المدينة متراصة وبعضها فوق بعض فتحجب البحر، وتجثم على رماله الذهبية وما تبقى من شظايا محار"[24].

فالمقطع يضمر الصراع الثقافي بين الثابت والقادم، بين ثقافة الأرض الأصيلة والتي رمز لها بالبحر وثباته وصموده رغم التحولات الطارئة بجانبه والذي رمز لها القاص بالحجارة الثقيلة والتي تنزاح من مكانها وتؤخذ إلى جهة أخرى لتحجب البحر عن الناظرين ويتحول إلى بقايا، كناية عن تفتيته والقضاء عليه فيسمع صوت الأنين من بعيد وهو صوت معاناة ومقاومة ورفض في الوقت ذاته، مقاومة الاستلاب الثقافي وتحويل المكان الهادئ إلى مكان صخري جاف كما تعبر الرافعات وصوتها المدوي وأزيزها المزعج عن غزو الآلة للمجتمع القروي الهادئ.

وفي مقطع سردي إضافي يقول "ذات مساء رطب رأيته أول مرة، يمشي إلى داخل البحر بينما سفينته مكبلة بالحديد، معلقة بالهواء، تضعها الرافعة على إحدى الشاحنات، وكنت أسمعه، بالرغم من سيره متوغلا داخل البحر، بالرغم من أصوات ماكينات الرافعات وزمجرة السلاسل الحديدية وأنات صفير الهواء الخارج من السفينة... ظللت أسمع مواله، يصلني هذه المرة محتضرا لا يكاد يسمع"[25].

يظهر المقطع التحول الذي حصل في المكان والقضاء على الصيادين الصغار وحلول شركات ضخمة بالمنطقة ويظهر نسق المقاومة الثقافية في الموال الذي رغم كل

[24] فايز، جمال. **الرحيل والميلاد**، ط2. قطر: مطابع قطر الوطنية، 2012م، ص:7.

[25] المصدر نفسه، ص:8.

الأصوات القوية والطاغية على المكان ما زال يعلو معلنا شجيا حزينا إلى أن ينطفئ تماما كناية عن انتصار الآلة أو بالأحرى الطابع المدني على المكان الألفة للقرويين والبسطاء مصدر رزقهم فتخلصوا من سفنهم الصغيرة وقوارب صيدهم لتشكيل الموانئ الكبيرة والمصانع.

وتكشف قصة "البحر لا يبرح مكانه" عن الاختلاف الثقافي بين جيلين؛ جيل الأب الذي يتمسك بعاداته وتقاليده وجيل الشباب الذي يحمل فكرًا جديدًا، كما ظهر في قصة "البحر لا يبرح مكانه" فالتغير العمراني الذي حدث في المجتمع القطري والتغير السلوكي يتجليان في هذه المرافقة والمحاورة بين الابن وأبيه ضمن رحلة قام بها إلى المدينة "أوقف الابن السيارة في موقف لمجمع تجاري.. وأبدى ابنه رغبته بأن يريه المجمع من الداخل... وأن يجلسا في أحد محلات الكوفي شوب... في داخل المقهى جاء إليهما النادل سأله ابنه:

- ماذا تشرب

- شاي أحمر

- وأنا أريد هوت شوكلت

- ما رأيك في المكان الجميل

- لم يعجبني"

فالمقطع الحواري يكشف عن تضاد الأنساق بين الأصالة والعراقة، مثلتها عبارة "الشاي الأحمر" الذي يدل على عادات أهل البلد وبين الوافد الجديد، مثلته لفظة "هوت شوكلت" فهذه المفارقة تكشف عن الطابع المدني الذي حل بالبلد بداية من المجمع التجاري بدل مكان مقهى على شاطئ البحر والذي يرغب العجوز في الذهاب إليه وسماع "فن الصوت" والفجري" فهو صراع بين الماضي المتمثل في المحافظة على الإرث الثقافي وبين الغزو الثقافي الجديد الذي يفرض هجنته على الشباب بقوة الأصيل بدل البقاء داخل المجمع مع موسيقى صاخبة.

خاتمة البحث:

مما سبق التطرق إليه في الدراسة نقف على نتائج تتمحور في الآتي:

- شهدت القصة القصيرة قفزة نوعية في مجال السرد وأصبحت قبلة الأدباء، بعدما شهدت تهميشا دون باقي الأجناس الأدبية.

- ارتبطت القصة العربية بالأسطورة والحكاية الشعبية والمقامة والسير والنوادر وتلك كانت البوادر الأولى لهذا الفن.

- ظهر التأصيل الفعلي لهذا الفن في الغرب وفق شروط معينة على يد أعلام كبار وأدباء عملوا على تجنيس هذا الفن وفق ميزات وخصوصية معينة وعناصر فنية أعطت له مسمى وهو القصة القصيرة.

- انتقل هذا الفن بخاصيته الحداثية إلى العرب مع مطلع القرن العشرين نتيجة الانفتاح الحضاري والثقافي على الآخر، وتصبح القصة تخضع للجانب الشكلي والفني والطباعي.

- أظهرت القصة القطرية جدارتها في الساحة العربية حينما خرجت من النمطية إلى مواكبة الحداثة وكشفت تيماتها عن أنساق ثقافية متعددة، ظهرت نتيجة الانفتاح الثقافي على الآخر وما حدث في المجتمعات من تغيرات مختلفة.

- جاءت نصوص جمال فايز مشحونة بعدة أنساق ثقافية كانت نتاج ظروف سياسية وثقافية واجتماعية ونتيجة العولمة.

- ظهر نسق الانهيار الأخلاقي وتغير القيم نتيجة التحولات المختلفة التي شهدها المجتمع القطري وانتقاله من طابعه البدوي المحافظ إلى مجتمع حداثي.

- وبها نجد أن قصص جمال فايز بها حمولة ثقافية تعبر وتوحي بصدق عما عاشه الكاتب داخل مجتمع شهد تغيرات كبيرة على كل المستويات.

المصادر والمراجع:

- آل سعد، نورة. **الشمس في إثري: مقالات في الشعر والنقد**، ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2007م.
- شرف الدين، عبد العزيز. **الأسس الفنية للإبداع الأدبي**، ط1. بيروت: دار الجيل، 1993م.
- علّوش، سعيد. **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ط1. بيروت: دار الكتاب اللبناني،

1985م.

- غني، د. هاشم مير. **بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة**، ط1. السودان: شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، 2008م.
- فايز، جما ل. **عندما يبتسم الحزن**، ط2. قطر: مطابع قطر الوطنية، 2012م.
- فايز، جمال. **الرحيل والميلاد**، ط2. قطر: مطابع قطر الوطنية، 2012م.
- فايز، جمال. **الرقص على حافة الجرح**، ط6. قطر: شركة الخليج للنشر والطباعة، 2014م.
- قنديل، فؤاد. **فن كتابة القصة**. مصر: الهيئة العامة لقصور المعرفة والثقافة، 2002م.
- كافود، محمد عبد الرحيم. **الأدب القطري الحديث**، ط2. الدوحة: دار قطري بن الفجاءة، 1982م.
- مكي، الدكتور الطاهر أحمد. **القصة القصيرة دراسة ومختارات**، ط6. القاهرة: دار المعارف 1992م.

الدوريات:

- فهمي، ماهر حسن. "ملامح القصة القصيرة في الأدب القطري"، **حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية**، 1983م، العدد السادس.

المواقع الإلكترونية:

- https://naqeebulhind.hdcd.in
- http://nouraalsaad.blogspot.com

الشخصية في الرواية النسائية اليمنية
رواية "إنه جسدي" أنموذجًا

د. أميرة علي أحمد زيدان*
Email:amerazadan475@gmail.com

ملخص البحث:

تسعى هذه الدراسة إلى تقصي أشكال الخطاب المغاير الذي قدمته النصوص الروائية النسائية اليمنية من خلال رواية "إنه جسدي"، حيث خطت المرأة خطوات واسعة في تأكيد حضورها في المشهد الثقافي، فسعت لإيجاد مساحة لإبداعها وإظهاره من خلال خطابها النسوي. وتحاول الدراسة استكشاف الذات الأنثوية والمسكوت عنه. ويقوم منهج الدراسة على إجراءات استقرائية في ضوء مفهوم السرد لدراسة طبيعة الشخصية (من خلال تقديم الروائي لها، أو تقديمها لنفسها أو لغيرها)، كما أن طبيعة البحث تقتضي الانفتاح والاستفادة من منهجي البنيوي التكويني والنقد الاجتماعي لمقاربة القضايا النسوية.

كلمات مفتاحية: الشخصية، الكتابة النسائية، المسكوت عنه الثقافي.

Abstract:

This study aims to know the different texts that Yemeni womanly novel texts have presented (through the novel "Innahu Jasadi"), where woman made wide steps to develop her role in cultural scene seeking to find place for her creativity and to show it through her feminist speech, the study tries to discover the feminist self which unspoken. The methodology of the study is based on inductive procedures in the light of the concept of narration in order to study the nature of the character (by introducing the novelist with it or introducing itself or introducing others).

The nature of the research demands openness and benefit from the approaches of formative structure and social criticism in order to approach female's issues.

* جامعة صنعاء، كلية اللغات، اليمن.

مقدمة:

تزايد الاهتمام في العقود الأخيرة بما تكتبه المرأة في الإبداع الروائي، ضمن ما يسمى الأدب النسائي العربي، وعلى وجه الخصوص الأدب النسائي اليمني، الذي يعد أحد ملامح التطور الثقافي على المستوى الاجتماعي، إذ كان التعليم له الأثر الجلي في هذا التطور، وساعد على اتساع قاعدة المبدعات في مجال الفن الروائي، فكان حضورها الإبداعي في نهاية الستينيات، ومطلع السبعينيات من القرن الفائت.

من هنا جاءت فكرة البحث لتقصي أشكال الخطاب المغاير الذي قدمته النصوص الروائية النسائية، فكان العنوان موسومًا بـ(الشخصية في الرواية النسائية اليمنية رواية "إنه جسدي" أنموذجًا)، حيث خطتْ المرأة خطوات واسعة في تأكيد حضورها في المشهد الثقافي، فسعت لإيجاد مساحة لإبداعها وإظهاره من خلال خطابها النسوي، حيث شكّل حضورها اللافت ضمن الإبداع النسائي، والروائي منه على وجه الخصوص تزايدًا مطردًا كمًا ونوعًا، ولاسيما في العقد الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، حيث كانت الوحدة علامة فارقة لليمن بشكل عام، فضلا عن الأدب الذي شكّل نقلة نوعية بتعدد أنواعه وظهور كتّابه.

وقد شغل المنجز الروائي النسائي اليمني حيزًا واسعًا في هذا التزايد، وإذا كانت البدايات الأولى من كتابات المرأة قد مهرت بالإلحاح على قضايا المرأة ومشكلاتها وهجاء السلطة الأبوية التي تعوق تحررها، فإن هذه البدايات لم تلبث أن شهدت تحولات عديدة، فلم تعد موضوعاتها من صميم خصوصيات (قهرها وعلاقتها بجسدها وذاتها ومجتمعها) فحسب، بل زادت على ذلك وسعت إلى إعادة قراءة الواقع، وأسست لوعي مغاير ونوعي يرهص بالتغيير ويبشر بولادة المرأة الكاتبة.

ومن هنا فاختيار الموضوع نابع من أن دراسة (الشخصية وتشكلاتها) في بنية الرواية، ستمكننا من سبر عمق العمل الروائي بصفة عامة، واكتشاف الذات الأنثوية والمسكوت عنه بصفة خاصة، واكتشاف الخصوصية الإبداعية لهذه الكتابة، وذلك لأن مرحلة الرواية -الخاصة بالمرأة- التي بدأت نهاية الستينيات من القرن العشرين لم تشهد ما شهدته من تغيرات ملحوظة بعد منتصف التسعينيات إلى

الآن. فقد شهدت طفرة نوعية كمًا ونوعًا، واتسمت بالوعي والانفتاح المعرفي للروائيات، ولعل أبرز ما يميز هذه المرحلة المغايرة والاختلاف في طرح الموضوعات، فضلا عن أنها قدمت موضوعات المسكوت عنه، وإعادة مسألة ثيمة الاغتراب الداخلي (النفسي) والاغتراب الخارجي (المكاني).

وما ستقوم عليه الدراسة ثلاثة محاور رئيسة:

الشخصية والمسكوت عنه الاجتماعي.

الشخصية والمسكوت عنه الثقافي.

الشخصية والمسكوت عنه الديني.

الكتابة النسائية:

ترجع الطفرة الإبداعية النسائية إلى مؤثرات ثقافية خارجية وداخلية، فالمؤثرات الخارجية تتمثل في عملية التأثر بالنماذج العربية النسائية، فألقت بظلالها على شخصية المرأة اليمنية، فظهرت تحولات في هذه الشخصية أدت إلى بروز نماذج نسائية مبدعة. وأما المؤثرات الداخلية فتعود إلى التحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها اليمن، من جهود تعليم المرأة، ونمو الوعي الثقافي، وارتفاع مستوى الحرية الفكرية والسياسية[1]. وتدور مواضيع الرواية النسائية حول وجود هموم مشتركة لدى الكاتبات اليمنيات، تتعلق بالمرأة ومكانتها في الأسرة والمجتمع، واختياراتها المحددة برغبة الأسرة في قضايا الزواج والطلاق والعمل، ومكانتها بين الإخوة الذكور ونظرة المجتمع لها؛ لذلك فهي تهدف إلى التركيز على "آمالها الشخصية بالتحرر من ربقة البابوية والسلطوية الذكورية التي تنظر إليها كربة بيت وجنس"[2] وذلك من خلال نتاجها السردي.

---

[1] ينظر: باقيس، عبد الحكيم محمد صالح. **ثمانون عامًا من الرواية في اليمن (قراءة في تاريخية تشكل الخطاب الروائي اليمني وتحولاته)**، ط1. كلية الآداب: جامعة عدن، 2014م، ص:161.

[2] الشاطبي، سامي. "الرواية النسوية اليمنية (45) عامًا كتابة (21) إصدارًا"، **صحيفة أدب وفن**، العدد الخامس، أغسطس، 2016م، ص:11.

كما أن مصطلح (النسوي/النسائي) يعد مصطلحا فضفاضًا، ويحمل مجموعة من الدلالات منها (دعوة تحرير المرأة التي استندت إلى قيم ومبادئ الثورات الغربية، التي كانت نتيجة الظلم والحرمان للمرأة) [3]. وترى الباحثة أن السبب في ذلك يعود إلى أن الحركة النسوية تخضع لخصوصية المجتمع الذي تنشأ فيه، والأنساق الثقافية التي تولدت فيه، ومهما يكن... فهناك إبداع للمرأة، له خواصه[4]، وإن كان ما يكتبه الرجل عن المرأة يعد عند بعضهم -نسويًا- إلا أنه يكتب استنادًا على تخيلاته، ويجد صعوبة في التصور الكامل عن مكنوناتها ومشاعرها، وفي الوقت ذاته تصبح الكتابة التي تكتبها المرأة في (علاقة حميمية) بموضوعها؛ كونها أقدر على تمثيل بنات جنسها.

وما تأخذه الدراسة يُعد بناء صادرًا عن ذات المرأة وما تقدمه من مواضيع فيما يخص علاقتها بذاتها، وبالآخر، مما يجعل الدراسة أكثر خصوصيةً وتحديدًا، وينسجم مع ما جاءت به الفلسفة النسوية التي تعزز موقع المرأة في بنية العلاقات الاجتماعية والثقافية.

الشخصية والمسكوت عنه الاجتماعي:

تصوير الطابع الأسري:

إن عملية المواجهة بين (الراوية) و(أبيها) تسهم في الكشف عن صورة الأب (الأسطورة) السلطوية التي تشكّلها -أحيانا- الأم بسبب الترسبات التي تكونت لديها في احترام الأب وغرس صفة الخوف والرعب في قلوب الأبناء، فعملت المواجهة على كسر حاجز الهيبة التي كانت تعتري الراوية فتصف رأي أبيها قائلة: "النساء هن اللواتي يصنعن السلطة.. يخترعنها ويلصقنها بالرجال. لقد رأيته؛ ذلك الإله

[3] ينظر: سلدن، رامان. **النقد النسائي في كتاب النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور. القاهرة: دار قباء للنشر، 1998م، ص:193-216.

[4] انطلاقًا من الاعتقاد بوجود فعل للنوع في العمل الأدبي يتمظهر في إبداعها، مجسدا طابعها وخصوصية اهتماماتها الأنثوية، ينظر: الحسامي، عبد الحميد. **وشاح ليلى الأخيلية (قراءة في الخطاب النسوي في التراث العربي)**، السعودية: نادي أبها الأدبي، 2010م، ص:23.

المستتر.. ذلك الجبروت.. ذلك الطاغية.. رأيته.. رأيته بأم عيني حين دخلت للانتحار.. كان جميلا.. ويبتسم.. كان يبتسم لكل كلمة أقولها.. لقد رأيت رأسه.. قلبه كان يخفق فرحًا بابنته.. ابنته التي لم تر فيها أمها إلا ثروة حيوانية ينبغي تدجينها بينما هو رأى.. رأى.. وأعلن في الجميع: هذه ابنتي.. عاملوها باحترام.. سمعته يقول لأمي: دعيها.. هذه بالذات تختلف عن كل بناتك الأخريات، وينبغي أن تعامليها بشكل مختلف"[5].

فالنسق التقليدي الذي تتوارثه الأسر -حول مفهوم الأبوة- يساعد على تشكيل طابو السلطة المهيمن لدى الأب، إلا أنه ينكشف بصفة مغايرة من خلال المواجهة، ومن هنا فالعنف الذي "يمارسه الأب ليس طبيعة ذكورية فيه، بل سلوك مرهون بزمن، بموقع في التراتب الاجتماعي"[6]؛ وهذا دفع الراوية لتعرية هذا الطابو، في إظهار حريتها مستمدة ثقتها من والدها وما يتناسب وشخصيتها، فما لم تحققه في واقعها تطلبه عبر مخيالها الفني حسب رؤيتها الخاصة.

كما تبدو شخصية أحمد، زوجها، شخصية (متعلمة)، الذي ظهر ذلك على امتداد الحاضر الفني، ومع ذلك فإن الموروث التقليدي يجعله ينظر إلى المرأة نظرة شك في قدراتها، إذ تسمح الراوية لشخصية أحمد بالتحدث قائلا: "يا سكينة أنا أثق فيك.. لكن الجيران يتساءلون من هؤلاء الزوار الأجانب، ماذا يفعلون عندنا.. هل تعلمين ما الذي كان يقوله لي زميلي في العمل يا (هانم) كان يقول لي: هل طلقت زوجتك أم بعد..؟ تأخرت.. أصبحت أخاف أن أعود إلى البيت بضيف.. لا يوجد غداء.. زوجتي مشغولة.. زوجتي أديبة.. لست مضطرا لإبداء الأسباب؛ لن تسافري كلمة.. ألست رجلا بين الرجال.. لن أسمح لك أن تجعليني (ضحكة) بين الناس.. مسخا.. لن أكون أبدا كزوج المرأة الحديدية؛ تذكره بين لفيف الصحفيين؛ تبتسم له تعال يا زوجي العزيز والتقط صورة معي..!"[7].

---

[5] الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**، ط1. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000م، ص:197.

[6] العيد، يمنى. **الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)**، ط1. بيروت: دار الفارابي، 2011م، ص:220.

[7] الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**. ص:205.

فصورة الرجل التي تتضح في حاضر السرد توحي بأنه متكئ على مرجعية من حوله مؤيدة من تابو العادات والتقاليد، محاولا الانتصار لذاته بعملية فرض رأيه، فـ(الراوية) من خلال المقطع السابق تكشف عن رفض الرجل (الزوج) للمرأة الأديبة الكاتبة، فاستمرار العلاقة تُبنى من وجهة نظره بخضوع الزوجة لرغباته واستقرارها كزوجة مطيعة، والتخلي عن رغباتها وآمالها. فهي تلجأ لتعرية الرجل التابع لمن حوله.

كما تسعى (سكينة) إلى الكشف عن ذاتها المضطربة حين دفعت باسمها إلى النار بقولها: "دفعتُ باسمي إلى النار... أخذت أجدد دهشة الرجل: إنه ناضج يا صديقي، ومنحوت بعناية... قبلتُ اسمي جمرة مشعة تحت مطرقة الحداد: ثبت تاءه المربوطة! أرجو أن لا تنزلق، وأحسها؛ تعبث بها المصاطب؛ متدلية أسفل عمودي الفقري... أشعر أن أحدًا يشدها يزيد شدها حول عنقي"[8]. هذا المقطع الوصفي شكل حركة دائرية حول ذاتها، فهي صورة أحالتنا إلى الواقعية واللاواقعية، إلى حضورها وغيابها، إذ تعكس صورة دفع اسمها تحت مطرقة الحداد، حالة (سكينة) المضطربة التي كان سببها التراكمات الأسرية والمجتمعية السائدة والمرفوضة من قبلها، في الوقت ذاته كانت تحاول تبين رؤيتها لهم، لكن لا مُجيب لصوتها؛ لهذا فهي تعيش بين الحضور والغياب في حاضر السرد الفني، فهو وصف أوهمتنا به (الراوية/سكينة) بواقعية تغييب ذاتها، بسبب الإصرار الواضح في مجتمعها من تغييبها الحسي في الواقع الفعلي، الذي أحدث صورة من التماهي بين حضورها (الحسي) وغيابها المعنوي. فهي شخصية تعاني من إشكالية الفصام بين الوعي والممارسة، وحاضرها يشكل أزمتها الحقيقية[9]. كما يُعد الحوار وسيلةً لتعرية الطابع الأسري للشخصية، وعاملاً من عوامل الكشف عن أبعادها وتطورها، ويعمل على تجلية النفس الغامضة أو الفكرة المراد التعبير عنها، فلم تعد الحقيقة بصوت

[8] المصدر نفسه، ص:166-167.

[9] الصائغ، عبد الإله. **النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير**، ط1. صنعاء: مركز عبادي، 2000م، ص:310.

الراوي وحده، بل هي في هذه الأصوات التي تتعدد رؤاها[10]، حيث يظهر الحوار الذي تتناوله ثلاث شخصيات وهم يتحدثون عن (سكينة) في حالة مرضها، ونقلها إلى المشفى، واعتبارها ميتة: وتندب فوق ابنتها رؤى، على حد زعمها:

"ما الذي تبقى لك هنا يا رؤى..؟ أمك ميتة.. ميتة..

صحت: أنا ميتة..؟!!" [11].

ويكشف الحوار عن وضع سكينة بتغييبها في حاضرهم السردي، مما خلق تناقضًا لدى (سكينة) من حيث هي راوية (شاهدة) على ما يُقدمون عليه، وهي حية في حوارها مع نفسها، ومن جهة أخرى ميتة بين أهلها، كما يكشف عن انفعالاتهم تجاهها، ومحاولة رصد الهم الأكبر الذي سينال (رؤى) ابنتها، فهذا التغييب، أكسبها حالة الهذيان، وسيطر عليها، وأدى بها إلى إثارة توترها؛ وشُلّت إرادتها، وعطلت قواها؛ مما أفقدها القدرة على الحياة، إلا مع ذاتها، فكانت تتأمل وضع أهلها، وحملت نفسها لتدخل عالمها لا غير، ربما تحاول الانتصار لنفسها.

وبسبب الاغتراب الذي فرضه الجو الأسري تلجأ إلى استخدام معادل موضوعي؛ لتبعد الرتابة والملل الذي أصابها، حيث تتحاور مع (النبتة) في محاولة اختيار اسمٍ لها:

"سأختار لك اسما تستطيعين تغييره إن لم يعجبك... اسمي يعجبني... من حقك أن تختاري لي اسمًا يعجبك... حين يصير بوسعك الكلام.. أوه.. كم أتشوق لسماعك تناديني.

- صعب اختيار الأسماء... فكري معي... على كل منا أن تجد اسمًا.

- هل فكرت..؟

- ...

- اسم (إنانا) جميل..لكن.. حسنٌ أمهليني بعض الوقت..!

- ...

[10] العيد، يمنى. **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط2. بيروت: دار الفارابي، 1999م، ص:166.

[11] الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**. ص:23-22.

اسمي أنا..؟ سكينة... سكينة علي عمر"[12]. فهذا الحوار يكشف محاولة إظهار نفسها بعد أن تم تغييبها في واقعها الأسري باعتبارها ماتت، فهي تذكر اسمها (ثلاثيا)، لهذا لم تستسلم لهذا التغييب، ولم تفقد قدرتها على المواجهة، فهي ترفض كل ملامح السيطرة المفروضة، ولا تستسيغها، فتدخل في علاقة حميمية مع (النبتة) وتبوح لها بكل بواعثها. ومن هنا تنبثق أهمية الحوار كونه يعرض شخصيات الرواية أمام القارئ بخصوصياتها الفردية، فهو "يجعل أبطال الرواية يشاركون أنفسهم في تكوين الحدث الروائي، وفي كسر اعتيادية السرد النثري الذي اشتهرت به الحكايات التقليدية"[13].

الطابع الأخلاقي:

تصف الراوية صديقتها (تقية) وهي تتخذ مهنة التسول والانحراف الأخلاقي وسيلةً للعيش، ومن ذلك عندما اندفعت (تقية) إلى ركوب سيارة (سكينة) ومعها صديقتها (رجاء)، حيث طلبت منها أن تأخذها معها إلى بيتها، فنظرت إليها في المرآة متعجبة بقولها: "كتمتُ ردي.. نظرت إلى تقية في المرآة.. أماطت اللثام عن وجه كث.. كل شيء فيه كث.. مساماته المطموسة بالمساحيق؛ سوداء بارزة.. عينا ذاهبة أو عائدة لتوها من معركة لم تنته.. اللبان يصطلي في بقعة ما في وجهها.. تنشره كقتيل فوق فلينتين نافرتين.. تعاود ليه بلسان بهلواني؛ تفجره؛ تنفخه؛ تفجر فيه ثورة طافية"[14]، فهو وصف ناتج من عيني (سكينة)، وكأنها كاميرا تصور كل شيء قابع على وجه هذه الشخصية. كما أن سلوكها كان سببًا في جعل تلك الصفات ملازمة لها، فهو وضع مشوه وغير مقبول لدى سكينة وغيرها؛ وما كانت تلك البقع السوداء في وجهها إلا نتيجة سلوكها المنحرف، كما أن الصورة الحركية[15] لمضغها للبان

---

[12] المصدر نفسه، ص:32-31.

[13] المقالح، عبد العزيز. **دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن،** ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999م، ص:22.

[14] الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**. ص:126.

[15] الحركة الخارجية تترجم الانفعال الداخلي للشخصية، ينظر: محفوظ، عبد اللطيف. **وظيفة الوصف في الرواية**، ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009م، ص:58.

وعملية نفخه وتفجيره، ما هو إلا وسيلة لإخراج كل حنقها من حياتها، فهو تواؤم للوصف السردي، الذي جعل من القارئ يتفاعل مع تلك الشخصية.

ولا تقتصر الراوية على ذاتها فقط، بل تحكي وتقدم وجهة نظرها حول المرأة نفسها، فمثلاً: ما تقوم به شخصية (تقية) من محاولة إغواء للبنات ومحاولة كسب المال عن طريق هذه الوسيلة، وتتحول إلى سلعة بيد الرجل، من ذلك: "وقفت بباب مكتب الـ(سكرتيرات) في المكتب موظفتان، إحداهما تجلس وراء منضدة عليها آلة كاتبة، والأخرى على كرسي مقابل؛ تتفحص أظافرها.. راشد.. أخيرا؛ البشوش؛ لا أدري كيف تثبت ابتسامته في وجهه.. تستطيع أن تنطلي حتى على شفرة الحلاقة اليومية.. اقترب.. واقترب.. بل اقتربا: يا الله؟!! فاجأني خصر تقية في ذراعه.. تشبثت بابتسامتي.. ربما تصاعدت إلى وجهي أسئلة حمراء.. لا أستطيع التصرف بلون ابتسامتي؛ وضعتها في جيبي لفيما بعد"[16].

ومن خلال نظرة سكينة اتضح عدم موافقتها على مثل هذه التصرفات غير اللائقة بالمرأة، فتحاول تقية مع سكينة مساعدتها على ما تقوم به، إلا أن سكينة ترفض. وبرغم أن صوت الراوية الأساسي حاضر، تسلم بين الوقت والآخر زمام السرد لشخصية أخرى لتبوح من موقعها، فها هي (تقية) تُظهر رؤيتها تجاه سكينة بقولها: "من سكينة.. سكينة..!! من تظن نفسها هذه الكسيحة..؟! مجرد مكابرة؛ سبق أن قالت (لا..!) كيف تتراجع..؟! أفضل لها أن تتراجع، ليس عيبا.. ليس العيب إلا ما هي فيه.. استغربت كيف يستطيع الحياة هؤلاء الناس، عيون وقحة، ألسنة طويلة، وظهر في الأرض.. الحياة في غنى عن هؤلاء العالة.. أنا أكسب وأكسّب الجميع من حولي..."[17]. فكان ردة فعل (تقية) نتيجة رفض (سكينة) مشاركتها في العمل السيئ من استغلال الفتيات في إقامة علاقات مع الرجال وتهديدهن بشرائط فيديو كما يوحي حاضر السرد الفني. كما نلحظ أن هناك رغبة واعية من قبل الروائية أن تعكس بوضوح هاتين الشخصيتين في منطوق الرواية.

---

[16] الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**. ص:128.

[17] المصدر نفسه، ص:170-171.

الشخصية والمسكوت عنه الثقافي:

يتجه الوصف إلى ما يتعلق بالمستوى الثقافي الذي وصلت إليه (سكينة) من الكتابة حين تقول: "هل أدمنت الكتابة بالنار. واصلت النيران اشتعالها.. واصلت ارتشافي.. ذات الجرعة لكنها كانت حارة.. حارقة.. في المرات الأولى؛ أما اليوم فليست أكثر من مجرد ضوء أحمر.. حاولت معه قراءة العتبة. رمد كل شيء... أوصدت الباب في وجه الرماد"[18]. إن الوصف الذي تقدمه الراوية يضيء جانبًا آخر من اضطراب هذه الشخصية وذلك باللجوء إلى استعمال التصوير الاستعاري، فالتحول من الكتابة بالقلم إلى الكتابة بالنار، كان نتيجة رفض المجتمع للكتابة الأدبية الصادرة من ذات أنثوية، إذ يكشف هذا التحول عدم السكينة والرضوخ والتكيف مع الواقع المعيش، بل أثارت السرد وأكسبته تمردًا، غدا حاضرًا في بنية المنطوق السردي للرواية.

كما تظهر صورة المرأة المثقفة، إذ تمثل نقلة من صورتها النمطية كدور الأم والزوجة فقط، إلى دور المرأة المتعلمة، التي تمسك بالفعل التنويري نحو الأمام. وتفصح عما يحيطها من الظلم، فهي تشارك الرجل صوتا وعملا، وبسبب ما تواجه من رفض غالبا تنتقل الشخصية العادية -أحيانا- إلى الشخصية المتأزمة، القادرة على فعل كل شيء، والعاجزة عن فعل أي شيء، فهي ذات السرد باعتبارها فاعلاً داخليًا، وموضوعًا للسرد عندما تحكي عن تجاربها، فتسرد قائلة: "لقد خضت حروبا وناضلت كي أعيش وحدي.. ثم إنني لست وحدي، ليس فقط لأن ابنتي تعيش معي.. بل لأن مئات الكتاب والقراء؛ أعيش معهم.. يعيشون معي.. أنا لا أشعر بالوحدة أبدا؛ بل وأتحين الفرص والنزهات كي أقضي بعض الوقت وحدي..."[19]. فنضالها للعيش وحدها كان هروبا من مجتمع لا يقدرها، لتبحث عن مجتمع يليق بها ويفكر بها، وهذه المنظومة الرؤيوية الذهنية المتفتحة صادرة من انطباع ذاتي. وفي سياق آخر تتجلى رغبتها في كتابة الشعر والاحتفاظ به قائلة: "كلما هممت أن

[18] المصدر نفسه، ص:78.

[19] الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**. ص:67.

أواجهه بالأمر الواقع أسمعه بذات المفردة التي بدأت تؤلمني.. (اللّه يستر) خشيت أن تتعارض مع ستر اللّه ذاك.. وهذه ما لن أستطيع التنازل عنها.. كتابة الشعر أصبحت محور حياتي ولن أتنازل عنها يا أبي..!"[20]. فيوحي لنا المقطع السابق ما تتعرض له الراوية (سكينة) بوصفها شاعرة، من التقليل من شأنها وقدراتها، فالأب يخاف من رؤية المنظور الجمعي حول ثقافة الشعر الصادر من امرأة؛ لذلك دائما يردد (اللّه يستر) فيوحي بعدم اقتناعه بذلك، في الوقت ذاته فـ(سكينة) لم تخف وتستسلم، بل أصرت على عدم التنازل والعمل على إثبات ذاتها. وسيحيل لاحق السرد بذلك في السياق الآتي مثلا بسردها: "كنت لا أدع دفتري يفارقني، حتى في غرفتي الخاصة التي أغلقها داخلة أو خارجة كنت أخفي الأوراق فيها بحرص.. وقررت أن مثل هذا السر يفشى تدريجيا بما يطمئن أبي إلى أن (شاعرة) ليست خطرا.. ليست عارا.. ممسكا يأخذه عليه أناس شعرت وكأنه أصبح معهم على رهان.. رهان خطير"[21]. فهي وإن حاولت الرضوخ لما يمليه عليها أبوها في العيش كأي امرأة نمطية، إلا أن الوعي يظل يلاحقها، يقلق استسلامها؛ لذلك انصرفت إلى التحصيل العلمي، وتغذية حلم الكتابة بكتابتها للشعر[22]. فكان سلوك (الراوية) دلالة على صورة من صور الرفض لمنظور الفكر الجمعي وتحديا صارخًا لتلك الأعراف التي تلغي الذات، فتحاول إقناع والدها بأن (شاعرة) ليس فيها أي خطر.

الشخصية والمسكوت عنه الديني:

يعد لبس الحجاب من المصادر الدينية، إلا أن الراوية كشفت عنه متعلقا بالعرف أكثر منه مسألة دينية، من ذلك ما لاحظت (أم سكينة) من تغيرات في ابنتها، فتعمل الراوية على إبراز موقف الأم في محاولة إرغام ابنتها على لبس الحجاب من خلال الحوار بينهما، من ذلك: "أمي اكتشفت ذات مرة أنني أصبحت أطول منه؛

[20] المصدر نفسه، ص:199.

[21] المصدر نفسه، ص:210-211.

[22] القاضي، إيمان. **الرواية النسوية في بلاد الشام، (السمات النفسية والفنية1950-1985)**، ط1. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، 1992م، ص:111.

أعلنت حالة الطوارئ؛ أخذتني من يدي إلى خزينة الملابس؛ بدأت في استعراض مدخراتها من الحرير الأسود (شراشف شقيقاتي وشراشفها التي لم تزل صالحة للتداول) تلقي بها علي تباعا وأنا واقفة كالشماعة:

- جربي هذا..!

- لا أريد..!

- جربي أيضا هذا قد يكون أفضل..!

- ...

- هذا الشرشف ما يزال جديدا. جربيه

- لا أريد جديدا ولا باليا..!!

قررت أخيرا أن تنفذ إجراءاتها بنفسها؛ أن تلبسني الشرشف عنوة.. عندها اكتشفت ما أخبئه منذ فترة في صدري؛ صاحت؛ شعرتُ أن بلونتي هواء انفجرتا؛ أحاط الهواء الساخن بوجهي...

تدخلت أختي (أم الصبور-صبورة) مسجلة حضورها من أول المشهد.. ولم تقبل أمي: لقد أصبحت (تالوقة) وإن لم تتشرشف الآن؛ لن تخرج أبدا..!"[23].

نلحظ أن الراوية (بضمير المتكلم) شاركت في الحوار والتعليق، فكان التناوب بين الراوية وشخصية (الأم) من شأنه أن يكشف ضرورة لبس (الشرشف) وتحكم العادات المجتمعية في فرضه. يكشف لنا النص خصوصية الأنثى التي تمتلكها؛ لهذا يخلص الآخر إلى فرض لبس (الشرشف) عليها كونها مرآة تعكس بنات الأسرة التي تنتمي إليها، كما يعني أيضًا التخلص من ملاحقة الأنثى كونها تغطي مفاتنها الجسدية، لكن إحساسها بالتسلط عليها جعلها تتمرد عليهم. كما تتضح رؤية الأم تجاه الفتاة أن مصيرها الزواج، وهذا بفضل ما تبنته من النسق الجمعي حول تحديد مصير الفتاة الزواج أو القبر، فتسرد الذات المتكلمة بقولها: "انشغلت كثيرًا على نسونتي بكل الطرق.. لم تكن المرأة عندها إلا زوجة.. أو زوجة. وصل إلحاحها حد

[23] الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**. ص:80-81.

البكاء"[24]. فهذه (سكينة) تصمد وتواجه أباها المعروف بقوانينه الصارمة معترضة على فرض الحجاب وعنوة أخيها، إذ تقول: "سيسألني أبي وسأرد عليه بضاعته: ما فائدة أن يحافظ الإنسان على جسم لا كرامة له. سيقول لي إنه أخوك.. سأقول له: لست ابنته.. سيقول: لكنه أخوك الكبير.. سأقول له أنا أكبر منه سيندهش سأقول له.. لا.. لست مغالطة.. صحيح جاء إلى الدنيا قبلي بسنتين.. لكنني سبقته في الدراسة بسنتين.. أي: هو الآن أصغر مني بسنتين.. أيضًا رأسه صغر عشر سنين لأنه ضيع القرآن في المقاهي.. وأنا زدت على القرآن قراءة الكثير من الكتب.. رأسي كبر عشر سنين.. سيقول لي: إنها مسألة حجاب وشرف.. هنا سأنفجر بكل هدوء أمامه.. بكل هدوء سأضع بين يديه كل ما لدي من أفكار؛ وآراء؛ ومشاعر؛ وأدلة وبراهين؛ وحكمة الصين؛ والأمم الشرقية كلها.. طبعا لن أتم كل ذلك.. سيكون قد قتلني وقضي الأمر"[25].

خاتمة البحث:

طمحت هذه الدراسة إلى الكشف عما هو مسكوت عنه من خلال الشخصية الساردة، وقد توصلت إلى نتائج منها:

- أن قناع المسكوت عنه الذي تتخفى الشخصية وراءه يتزامن مع وجود سلطة اجتماعية عرفية دينية، فكانت صورة المرأة نابعة من الواقع الحي الذي تعيشه، وعملت على إضفاء خيالها الفني.

- بدت المرأة في الرواية مثقفة تمارس نوعًا من أنواع التمرد المتصف بالوعي الثقافي ضد واقع يضغط عليها بقوالبه؛ فتسعى من خلاله إلى الحرية التي تنتزعها من النظام الأسري. فهي تحاول بأسلوب المواجهة الخلاص والانفتاح على حاضر أفضل.

- لم تكتف الراوية في إظهار صورة المرأة الضحية أو المتمردة أو المقاومة للأعراف، أو مقاومتها للآخر فقط، بل نلحظ أنها تدين المرأة نفسها -في بعض خطابها- لممارستها أشياء مخالفة.

[24] المصدر نفسه، ص:139.

[25] المصدر نفسه، ص:92.

المصادر والمراجع:

- باقيس، عبد الحكيم محمد صالح. **ثمانون عامًا من الرواية في اليمن (قراءة في تاريخية تشكل الخطاب الروائي اليمني وتحولاته)**، ط1. كلية الآداب: جامعة عدن، 2014م.
- الحسامي، عبد الحميد. **وشاح ليلى الأخيلية (قراءة في الخطاب النسوي في التراث العربي)**، السعودية: نادي أبها الأدبي، 2010م.
- الزبير، نبيلة. **إنه جسدي**، ط1. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000م.
- سلدن، رامان. **النقد النسائي في كتاب النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور، القاهرة: دار قباء للنشر، 1998م.
- الصائغ، عبد الإله. **النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير**، ط1. صنعاء: مركز عبادي، 2000م.
- العيد، يمنى. **الرواية العربية (المتخيّل وبنيته الفنيّة)**، ط1. بيروت: دار الفارابي، 2011م.
- العيد، يمنى. **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط2. بيروت: دار الفارابي، 1999م.
- القاضي، إيمان. **الرواية النسوية في بلاد الشام، (السمات النفسية والفنية 1950-1985)**، ط1. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، 1992م.
- محفوظ، عبد اللطيف. **وظيفة الوصف في الرواية**، ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2009م.
- المقالح، عبد العزيز. **دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن**، ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999م.

الدوريات والمجلات:

- الشاطبي، سامي. "الرواية النسوية اليمنية (45) عامًا كتابة (21) إصدارًا"، **صحيفة أدب وفن**، العدد الخامس، أغسطس، 2016م.

واقع اللغة العربية في الكليات والجامعات بغرب البنغال

د. سعيد الرحمن*
Email: saidjnu2000@gmail.com

ملخص البحث:

يرجع تاريخ تدريس اللغة العربية في غرب البنغال إلى قدوم المسلمين إليها. يوجد فيها عدد من المدارس والكليات والجامعات التي يتم فيها تدريس اللغة العربية. يناقش هذا البحث واقع اللغة العربية في أقسام اللغة العربية بالكليات والجامعات المنتشرة في غرب البنغال، بالإضافة إلى المدارس الحكومية والأهلية التي يتم فيها تدريس مادة اللغة العربية.

كما يحاول هذا البحث تقديم بعض المقترحات لتطور اللغة العربية وتدريسها في غرب البنغال، معتمدًا على المنهج التاريخي والتحليلي.

كلمات مفتاحية: اللغة العربية، الجامعات، غرب البنغال، المدارس الحكومية.

Abstract:

West Bengal is one of the most well-known states, where Arabic language grew and developed in different periods. There are a number of government schools, colleges and universities in West Bengal where Arabic language is taught for many years. This article examines the reality of teaching Arabic language in the departments of Arabic in colleges and universities, as well as in government and private schools of West Bengal. It also deals with various problems faced in the way of teaching Arabic language and finding appropriate solutions to them.

This article also tries to present some proposals for promotion of Arabic language in colleges and universities of West Bengal, as well as in its government and private schools. This article is based on the analytical and historical method.

* قسم اللغة العربية، الجامعة العالية، كولكاتا، الهند.

مقدمة:

إن أرض غرب البنغال خصبة وغنية جدًا من ناحية عدد المدارس الإسلامية الأهلية والمدارس الحكومية والكليات والجامعات التي يتم فيها تدريس مادة اللغة العربية. دخلت اللغة العربية غرب البنغال عن طريق التجار العرب قبل دخول الإسلام مع الدعاة والفاتحين المسلمين في العصور اللاحقة. فوصل الإسلام إلى البنغال في القرن الثامن الميلادي والتجار ووصلوا إليها قبل ذلك[1].

كانت نشأت العلاقة بين العرب وسكان البنغال في الوقت الذي تم فيه فتح السند والملتان على يد محمد بن قاسم الثقفي وتدل على ذلك الشهادات الآثارية وكتابات الجغرافيين العرب والعادات والتقاليد السائدة في مختلف أنحاء المنطقة[2].

وبعد الفتح الإسلامي للبنغال على يد القائد التركي اختيار الدين محمد بن بختيار عام 1203م، اعتنق كثير من غير المسلمين الإسلام وهجر كثير من المسلمين من الدول المسلمة واتخذ بعض العلماء والدعاة وسائل الدعوة الأمنية، فانتشر الإسلام ولغة الإسلام في هذه البقعة.

يكتب تي. ايس. أرنولد أنه نجح في البنغال الدعاة المسلمون نجاحًا باهرًا في الدعوة الإسلامية حيث اعتنق سكانها الإسلام في عدد كبير وأُسست دولة مسلمة في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي على يد محمد بن بختيار الخلجي في غور بعد أن فتح بيهار والبنغال[3].

كان أولئك الملوك والسلاطين المسلمين يهتمون بتأسيس المساجد والمدارس والخانقاهات ويهتمون بنشر العلوم الدينية وتكريم العلماء والباحثين والصوفياء. وبدؤوا تدريس اللغة العربية في هذه المساجد وبعد ذلك أُنشئت مدارس مستقلة في أنحاء البنغال، وبدأ يتكون مجتمع إسلامي في هذه المنطقة. ومن المناسب أن أقدم

[1] Karim, Abdul. **Social History of the Muslims in Bengal (Down to A.D. 1538)**. Chittagong: Baitus Sharaf Islamic Research Institute, 1985, P:25.

[2] Rahman Shah, Noorur. **Hindu Muslim Relations in Mughal Bengal**. Calcutta: Progressive Publishers, 37A, College Street, 2001, P:11.

[3] Arnold, T.W. **The Preaching of Islam: a history of the propagation of the Muslim faith**. London: Constable & Company Ltd, 1913.

نبذة عن نشأة المدارس الإسلامية في غرب البنغال في عهد الملوك والسلاطين وكذلك عن المدارس التي أُنشئت بعد استقلال الهند من الاستعمار البريطاني.

نشأة المدارس الإسلامية في البنغال:

تاريخ المدارس الإسلامية في غرب البنغال قديم مثل تاريخ وصول الإسلام إليها. وهناك صلة وثيقة بين ورود المسلمين إلى هذه البقعة والمدارس الإسلامية فيها لأنها كانت من عادة الفاتحين المسلمين بناء مساجد حيثما وردوا. وكان المسجد عبارة عن مدرسة أو جامعة أو مكتب إسلامي تصدر منه الأوامر وترسل الوفود والجيوش ويعين فيه العمال والولاة، وإضافةً إلى تلك المساجد كان يتم بناء المدارس والتكايا والسرايا والخانقاهات أيضًا في العواصم والمدن الكبرى.

ومن الصعب جدًا تحديد من قام بتأسيس مدرسة أول مرة في المنطقة ولكن المؤرخين يكتبون أنّ أول من فتح هذه البلاد –وهو محمد بختيار الخلجي– قام بتأسيس مدارس ومساجد عقب فتحها.

كتب عابد علي خان المتخصص في آثار غور (Gour) وبندوا (Pandua) أن الملك محمد بختيار الخلجي أقام في بلاد البنجالة بعد فتحها مساجد ومدارس والسرايا للدراويش وجعل لكناوتي (غور) عاصمة البلاد.

حكم المسلمون في البنغال منذ عام 1198م إلى 1758م وخلال هذه المدة الطويلة ظهرت دويلات عديدة مثل دولة إلياس شاهي (1342-1414م) ودولة محمود شاهي (1436-1487م) ودولة الأحباش المماليك (1487-1493م) ودولة حسين شاهي (1493-1538م). ثم خضعت الولاية لسلطة الملوك المغول وطوال هذه الفترة كانت الولاية من أحد المراكز التعليمية والتجارية والنشاطات الاجتماعية.

كتب جغديش نارايان سركار (JagdishNarauyan Sarkar) عن فتح بلاد البنغال على يد القائد محمد بن بختيار الخلجي وما حدث من التحولات في المنطقة أن هذا الفتح كان بداية لعهد جديد في البنغال بذر نواة الحكم الإسلامي سياسيًا. وفتح بابها للمهاجرين الأجانب من كل أنحاء العالم اجتماعيًا وبذلك تأثر المجتمع البنغالي

والثقافة البنغالية. ودخل كثير من المواطنين في الإسلام متأثرين بأخلاق الصوفية والعلماء والدراويش وهؤلاء كانوا على ثقافة واسعة عميقة. وكان منهم شعراء وباحثون وأصوليون جاءوا من البلاد الأجنبية وفتحوا المراكز التعليمية والمدن التي ازدهرت كمراكز إدارية وتجارية وتعليمية؛ مثل: بيهار شريف وشتغاون (Shitagaun) وبندوا (Pandua) وسونار غاون (Sonar Gaun) وسهلت (Sylhet) أصبحت مأوى للعلماء والباحثين[4].

وجاء في كتاب "Madrasa Education in India" أن الملوك الخلجيين لبيهار والبنغال أمثال محمد بختيار الخلجي والسلطان غياث الدين عوض الخلجي قاموا بتأسيس مدارس ومساجد وخانقاهات في المناطق الخاضعة لسلطاتهم. وقد استدعى علماء أجلاء بارزين للتدريس في تلك المدارس وبعد قدومهم أُسست مدارس كثيرة في مدينة مانير وبيهار شريف ولكناوتي عاصمة البنغال[5].

وجاء في الكتاب نفسه "كانت في بيهار والبنغال أيضًا مراكز تعليمية وثقافية نالت شهرة عالمية لاحتضانها علماء كبار أجلاء -وكان عصر السلطان شمس الدين فيروز شاه في البنغال مشهورًا للأمن والاستقرار والتقدم والازدهار في كل مجال. وفي عصر هذا السلطان أصبحت مدينة سونار غاون مركزًا كبيرًا للدراسات الإسلامية بالإضافة إلى لكناوتي. وإنه جعل مدينة سونار غاون عاصمة ثانية واستدعى علماء كبار من مختلف أنحاء العالم لتعميم العلم والثقافة – وكان العلامة شرف الدين أبو توامة دعي إلى سونار غاون للإقامة فيها وكان متضلعًا في علم الحديث والفقه والكلام"[6].

ومما يدل على اهتمام الملوك والسلاطين في البنغال بتأسيس المدارس والمساجد ونشر العلوم والفنون أن بعضهم أسس مدارس عديدة في مكة المكرمة والمدينة المنورة

[4] Sarkar, Narayan Jagdish. **Islam in Bengal (thirteenth to nineteenth century)**. Culcutta-27: Ratna Prakashan, 1972, P: 24.

[5] Hussain, Azizuddin S.M. **Madrasa Education in India (Eleventh to Twenty First Century)**. New Delhi-2: Krishna Publishers, 2005, P:9.

[6] Ibid, P:16.

أيضًا وأنفق عليها أموالاً طائلةً "إن السلطان غياث الدين أعظم شاه (1390-1410م) وجلال الدين محمد شاه قاما بتأسيس مدارس والإنفاق عليها في مكة المكرمة والمدينة المنورة"[7].

وذكر العلامة السخاوى في كتابه "الضوء اللامع في أهل القرن التاسع" أعظم شاه بن إسكندر شاه بن شمس الدين غياث الدين أبو المظفر السجستاني الأصل صاحب بنجالة من بلاد الهند كان حنفيا ذاحظ من العلم والخير ومحبًا في الفقهاء والصالحين شجاعًا كريمًا جوادًا ابتنى بمكة عند أم هاني مدرسة صرف عليها وعلى أوقافها اثنى عشر ألف مثقال مصرية وقرر بها دروسًا للمذاهب الأربعة. وكذلك عمل بالمدينة المنورة مدرسة بمكان يقال له "الحصن العتيق" عند باب السلام هذا مع بعثه غير مرة لأهل الحرمين بصدقات طائلة[8].

إن الملك علاء الدين حسين شاه (1493-1518م) أسس مدرسة كبيرة بمكان يدعى غرى شهيد في غور (Gaur) في مالده وأسس مدرسة أخرى في تخليد ذكرى الصوفي الشهير نور "قطب العالم" وكان أوقف لهذه المدرسة أراضي واسعة[9].

وجاء في "سير المتأخرين" أن الحاكم علي وردي خان الذي كان محبًا للعلوم والفنون، وكان وجه دعوة إلى علماء ومشائخ عظيم آباد أن يحضروا قصره في مرشد آباد وعين لهم أوقافا وأراضي والذين لبوا دعوة النواب علي وردي خان وحضروا مرشد آباد فمن أشهرهم مير محمد علي وحسين خان وعلي إبراهيم خان والحاج محمد خان. وكان مير محمد علي يملك مكتبة كبيرة تحتوي على ألفي مجلد (من علوم وفنون). وجاء في كتاب نرندرانات لا (Narendra Nath law) أن في البنغال مكان يدعى سيلافور حيث كانت توجد أطلال مدارس قديمة إلى نهاية القرن الثامن عشر. كان يدرس فيها المسلمون والهندوس العلوم العربية

[7] Karim, Abdul. **Social History of the Muslims in Bengal (Down to A.D. 1538)**, P: 47.

[8] Ibid, P: 47.

[9] Khan, Ali Abid. **Memories of Gaur and Pandua**. Calcutta: Bengal Secretariat Book, 1931, P:16.

والفارسية[10].

وذكر الشيخ أبو الحسنات الندوي مدارس عديدة قديمة كانت توجد في المنطقة. وهناك في مرشد آباد مدرسة عظيمة تدعى مدرسة كترا (Katra Madrasa) مبانيها الجميلة تذكرنا بالعهود الراقية في المنطقة وكان مؤسسها جعفر خان ثم يكتب المؤلف بعد استعراضها أحوال المسلمين في زمنه الذي كان يعيش فيه مع أن مسلمي البنغال لا يؤدون دورًا بارزًا في مجال التعليم خلال هذه الأيام 1922م ولكن القرون الماضية كانت مزدهرة جدًا.

ومن الناحية التعليمية والمدارس التي مر ذكرها أقامها الحكومة والولاة ولكن العامة وكذلك الإقطاعيون أيضًا عنوا بنشر العلوم والفنون في المنطقة[11].

وكان في مديرية بردوان إقطاعي شهير يدعى المنشي صدر الدين، وهذا الإقطاعي كان وجه دعوة إلى مولانا بحر العلوم رحمه الله فجاء الشيخ إلى "بوهار" (Bohar) وأسس المنشي صدر الدين مدرسة كبيرة باسم مولانا بحر العلوم حيث قام بالتدريس لمدة غير قصيرة، وفي أغلب الظن أن هذه المدرسة أُسست بعد عام 1764م[12].

وقد أشار المؤرخ العلامة عبد الحي الحسني إلى أن في رنكفور (Rang Pur) كانت مدارس كبرى بناها القائد محمد بختيار الخلجي، ومنها المدارس الكبيرة برنكفور من بلاد بنجالة كانت من أبنية محمد بختيار الخلجي فاتح تلك البلاد واليوم لا تذكر ولا ترى[13].

وإن المدارس التي ذكرناها وكذلك الأماكن التي كانت توجد فيها مدارس قد ذهبت معالمها كما قال الشيخ عبد الحي الحسني رحمه الله "اليوم لا تذكر ولا ترى

---

[10] الندوي، أبو الحسنات. **ہندوستان کی قدیم اسلامی درسگاہیں**. أعظم جراه: دار المصنفين، شبلي أكادمي، ص:60.

[11] المرجع نفسه، ص:60-61.

[12] المرجع نفسه، ص:60.

[13] الحسني، عبد الحي. **الهند في العهد الإسلامي**. راي بريلي: مجمع الإمام أحمد بن عرفان الشهيد، 2001م، ص:366.

ولكن تاريخها مكتوب في بطون الكتب". وهذه المدارس قديمة جدًا. وأما المدارس التي أُنشئت خلال أيام الاحتلال وبعد أن نالت الهند حريتها من الاستعمار البريطاني فهي كثيرة جدًا ما بين صغيرة وكبيرة، وهي التي أتناولها في نطاق بحثي ومدى دورها في الدراسات العربية.

وهناك علاقة دينية وثقافية بين المسلمين والعلوم الإسلامية العربية والمدارس الإسلامية. وهي مراكز تلك العلوم والفنون. لذلك اهتم المسلمون بتأسيس المدارس في الهند. وأُسست مدارس كثيرة خلال أيام الاحتلال البريطاني لمقاومة التيارات المادية وألا تتحقق الأهداف الصليبية في هذه الديار وكذلك بعد استقلال الهند أحس المسلمون بالحاجة إلى تأسيس المدارس للحفاظ على الهوية الإسلامية والدفاع عن العقيدة الإسلامية الراسخة. وعندما أُتخذ المنهج الدراسي العلماني على مستوى الهند ولما رأى العلماء ورجال الدين تأثير المنهج العلماني على قلوب المسلمين وعقولهم أسرعوا إلى إقامة مدارس وكتاتيب في طول الهند وأرضها ولم تتخلف ولاية غرب البنغال عن الولايات الأخرى في هذا المضمار. وهي من إحدى الولايات التي تكثر فيها المدارس الإسلامية. وهناك سبب آخر مهم جدًا قد أدّى دورًا فعالاً في إعمار المساجد وتأسيس المدارس في الهند بما فيها البنغال وهو التحسن في الأحوال الاقتصادية لبعض الدول العربية خاصةً المملكة العربية السعودية ودولة الكويت وغيرها.

المدارس الإسلامية بعد استقلال الهند في غرب البنغال:

بعد استقلال الهند من الاستعمار البريطاني كثر عدد المدارس الإسلامية في غرب البنغال. واليوم تكتظ ولاية غرب البنغال بالمدارس والمعاهد الدينية ويعرف بعضها بالجامعات العربية. وهذه الجامعات منتشرة في طول البنغال وعرضها خاصة في مديرية مالده ومرشدآباد وأترادیناجفور وبيربهوم وتُدرَّس فيها العلوم الدينية من التفسير والحديث والفقه وأصول الفقه وأصول الحديث والتاريخ الإسلامي وبعض كتب الأدب والإنشاء والحساب والجغرافية إلا أن التركيز ينصب على تعلم العلوم الإسلامية ويتخرج الطلاب والطالبات في هذه الجامعات بشهادات "العالمية"

و"الفضيلة". وفي هذه الجامعات الأهلية والمدارس الإسلامية لا تُدرَّس اللغة العربية كلغة حديثة ومعاصرة وكلغة التواصل والثقافة بل تُدرَّس فيها هذه اللغة كوسيلة لتعلم العلوم الشرعية لا أكثر من ذلك. فالحصيلة اللغوية عند الطلاب والطالبات ضئيلة جدًا لا يستطيعون مطالعة الكتب العربية ومراجعتها في مختلف العلوم والفنون. وكفاءاتهم محصورة في كتب المناهج الدراسية. وهؤلاء الخريجون من الجامعات الإسلامية في غرب البنغال لا يوسعون آفاق الدراسة لعدم قدرتهم على ذلك. لو قام مسؤولوا هذه الجامعات الإسلامية باهتمام اللغة العربية والأدب العربي بالإضافة إلى العناية بعلوم الكتاب والسنة لكانت النتائج سارة. ومعظم خريجي هذه الجامعات الإسلامية لا يصلحون للدعوة الإسلامية فضلا عن كتابة المقالات العلمية في الصحف والجرائد. فإذن تبقى صلاحيتهم غير مستخدمة بسبب عدم العناية بتدريس اللغة العربية وآدابها.

المدارس الحكومية:

هناك عدد كبير من المدارس الحكومية في غرب البنغال ويبلغ عددها إلى أكثر من ألف ومئتين على مستويات عديدة. وتنفق حكومة غرب البنغال أموالاً على هذه المدارس ولكن اللغة العربية فيها في أسوأ حال. والمناهج الدراسية المشتملة على العلوم الدينية والعربية قديمة لا تتماشى مع العصر الراهن ولا تصلح لتعليم لغة أجنبية.

فعلى مسؤولي هئية المدارس لغرب البنغال أن يعتنوا بوضع مناهج جديدة لتدريس اللغة العربية وأن يقوموا بعقد ورش عمل وندوات حول تدريس اللغة العربية وأن يطبقوا المناهج الحديثة فيها وأن يدعوا بعض الأساتذة العرب الخبراء في مجال تجريس اللغة.

الاقتراحات لتحسين تدريس اللغة العربية في المدارس الحكومية والأهلية:

- ينبغى لنا أن نعلم اللغة العربية لأغراض وأهداف سامية لا لغرض الحصول على الوظيفة في المدارس والكليات والجامعات فقط. يجب تمكين الطالبات والطلاب

من استخدام اللغة العربية لأغراض دينية ودنياوية على حد سواء.

- من خلال تعلّم اللغة العربية يمكن فهم كتاب الله وسنة رسوله فهمًا سليمًا وكذلك يمكن الاستفادة من العلوم الإسلامية استفادةً صحيحةً.

- اللغة العربية وعاء للثقافة الإسلامية والعربية العريقة. فمن طريق دراسة اللغة العربية وآدابها يمكن الاطلاع على تراث هذه الأمة وأمجادها وبطولاتها لا سيما على الكتب العلمية والأدبية والفلسفية والطبية وغيرها.

- على الطلاب والطالبات أن يستفيدوا استفادةً تامةً من الإنترنت ووسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي مثل الفيس بوك وتويتر والواتساب واليوتيوب. فإن مواقع التواصل الاجتماعي مفيدة جدًا لو أحسن أحد استخدامها.

- على مسؤولي الجامعات الأهلية أن يهتمو بتعليم اللغة العربية والإنشاء وتدريس كتب الأدب العربي بالإضافة إلى الاهتمام بتدريس العلوم الشرعية لكي يستطيع الطلاب فهم النصوص الشرعية بدون ترجمة فهمًا سليمًا وصحيحًا.

- يجب أن يتم إنشاء مكتبات ضخمة للكتب العربية والمجلات والجرائد والصحف وتوفير الإنترنت في الجامعات والمدارس الأهلية.

- أما هئية التعليم المدارسي لولاية غرب البنغال فعليها أن تفكر من جديد في وضع منهج جديد وتوفير كتب ومواد يتعلم منها الطلاب اللغة العربية كما يتعلمون اللغة الانجليزية.

- تحتاج مناهج وطرق تدريس اللغة العربية في المدارس الحكومية إلى إصلاح شامل.

- أما رؤساء الأقسام في الجامعات والكليات فعليهم أن يفكروا في تغيير المناهج التعليمية وطرق تدريس اللغة العربية. وليتفكروا في الأسباب التي تحفّز الدارسين على تعلم اللغة العربية والاستفادة فيها وتقديم العلمية والأدبية.

- على أساتذة اللغة العربية أن يؤدوا فرائضهم في تعليم هذه اللغة الجليلة بأي طريقة ممكنة وأسلوب يليق به.

تدريس اللغة العربية في الكليات والجامعات بغرب البنغال:

جامعة كولكاتا: تأسست جامعة كولكاتا عام 1857م بهدف عقد الاختبارات

وإعداد المناهج الدراسية ومنح الشهادات مبدئيًا، واهتمت بتدريس اللغة العربية والمواد الأخرى المتعلقة بها منذ تأسيسها. وفي الحقيقة، لم يبدأ التدريس في هذه الجامعة إلا منذ عام 1912م. وفي البداية، كان يُعرف قسم اللغة العربية باسم قسم اللغتين العربية والفارسية، ويتم تدريس اللغة العربية في مرحلتي الماجستير والدكتواره ولا يزال تدريس اللغة العربية فيها حتى الآن[14].

كلية مولانا آزاد: كلية مولانا آزاد إحدى الكليات التابعة لجامعة كولكاتا. وأُسست هذه الكلية عام 1936م. وفي البداية، كانت هذه الكلية تدعى بـ"الكلية الإسلامية"، ثم سميت بـ"كلية كلكتا المركزية" بعد تقسيم الهند. وبعد وفاة مولانا أبي الكلام آزاد في 22 فبراير عام 1957م سُميت الكلية باسمه. وقد اهتمت هذه الكلية بتدريس اللغة العربية على مستوى البكالوريوس منذ إنشائها. وفي هذه الكلية يتم تدريس اللغة العربية الآن في مرحلة البكالوريوس[15].

الجامعة العالية: الجامعة العالية لها تراث غني لكونها مؤسسة تعليمية وثقافية. فهي أصلا الكلية المحمدية في كولكاتا والمعروفة شعبياً باسم المدرسة العالية أو مدرسة كلكتا. وهذه الجامعة هي أول مؤسسة تعليمية للدراسات العليا أُسست في الهند عام 1870م على يد وارن هيستينغس الحاكم العام في الهند آنذاك[16]. وانضم كثير من العلماء والباحثين إلى هذه المؤسسة كإداريين ومديرين ومعلمين وكذلك الطلاب. وتمت ترقية المدرسة العالية إلى كلية ثم إلى جامعة باسم الجامعة العالية في عام 2007م. ويتم اتخاذ جميع الإجراءات اللازمة لتطوير هذه الجامعة كمؤسسة رئيسة للتعليم العالي والبحوث خاصةً للأقليات في ولاية غرب البنغال. ويتم تدريس اللغة العربية في هذه الجامعة على مستويات البكالوريوس والماجستير والدكتوراه[17].

---

[14] راجع إلى: https://caluniv.ac.in.

[15] عالم، صهيب. **تاريخ اللغة العربية وواقعها في الهند.** الرياض: دار وجوه للنشر والتوزيع، 2016م، ص:319-320.

[16] راجع إلى: https://www.aliah.ac.in.

[17] عالم، صهيب. **تاريخ اللغة العربية وواقعها في الهند.** ص:332-333.

جامعة غوربنغا: تم إنشاء جامعة غور بنغا من قبل المجلس التشريعي بولاية غرب البنغال بموجب القانون السادس والعشرين لعام 2007م بتاريخ 10 مارس 2007م، وتم تنفيذ مجلس الجامعة اعتبارًا من تاريخ 26 مايو 2008م[18]. وقد تم جلب جميع الكليات وكليات القانون وكليات المعلمين التدريبية العامة في منطقة مالدا ودیناجبور الشمالية ودیناجبور الجنوبية تحت سلطة الجامعة بالإشعار الصادر بتاريخ 26/5/2008م. وفي الوقت الحاضر، يتم تدريس اللغة العربية في هذه الجامعة في مراحل البكالوريوس والماجستير والدكتوراه[19].

جامعة فيشفا بهاراتي: إن جامعة فيشفا بهاراتي هي جامعة مركزية ومؤسسة ذات أهمية وطنية في الهند. وأسسها الحائز الأول من غير الأوروبيين على جائزة نوبل رابندرا ناث طاغور. ومن المعروف أن طاغور، بدايةً من عام 1901م، أنشأ مدرسة فلسفية معروفة باسم "فيشفا بهاراتي" للأطفال في شانتينيكيتان في غرب البنغال حيث سعى من خلالها إلى تطبيق نظرياته الجديدة في التربية والتعليم. ثم تحولت هذه المدرسة إلى جامعة فيشفا بهاراتي أو (الجامعة الهندية للتعليم العالمي) في عام 1921م[20].

وفي مايو 1951م، أُعلن أن فيشفا بهاراتي هي جامعة مركزية ومؤسسة ذات أهمية وطنية بموجب قانون صادر عن البرلمان. هكذا أصبحت شانتينيكيتان مركزًا للثقافة حيث تجري بحوث ودراسة الدين والأدب والتاريخ والعلوم والفنون من الهندوسية والبوذية واليانية والإسلام والسيخية والمسيحية والحضارات الأخرى جنبًا إلى جنب مع ثقافة الغرب، مع أن البساطة في الظواهر أمر ضروري لتحقيق الروح الحقيقي في المحبة والزمالة الجيدة والتعاون بين المفكرين والعلماء من الشرق والغرب. ويتم تدريس اللغة العربية في هذه الجامعة على مستويات الماجستير

[18] راجع إلى: https://www.ugb.ac.in.

[19] عالم، صهيب. **تاريخ اللغة العربية وواقعها في الهند.** ص:340-341.

[20] راجع إلى: https://visvabharati.ac.in.

والماجستير ما قبل الدكتوراه والدكتوراه[21].

جامعة بردوان: تم إطلاق قسم اللغة العربية في هذه الجامعة عام 2017م[22] وعدد الأساتذة فيه اثنان فقط. وتقع هذه الجامعة في مديرية بردوان. وهناك عدد من الكليات تابعة لهذه الجامعة تُدرس فيها اللغة العربية في مرحلة البكالوريوس فقط. ولكن في قسم اللغة العربية لهذه الجامعة حيث يتم تدريس اللغة العربية على مستوي الماجستير والدكتوراه.

جامعة مرشدآباد: تم إطلاق هذه الجامعة عام 2021م[23] بمديرية مرشدآباد وفيها قسم للغة العربية ولكن لم يتم تعيين أي أستاذ حتى اليوم. الأساتذة كلهم أساتذة ضيوف. وفي الوقت الحاضر، يتم تدريس اللغة العربية في هذه الجامعة على مستوى الماجستير فقط.

الاقتراحات لتحسين تدريس اللغة العربية في الكليات والجامعات بغرب البنغال:

- لابد من اتخاذ مناهج جديدة في تدريس اللغة العربية بالإضافة إلى منهج القواعد والترجمة.

- لا بد من اختيار المنهج التواصلي. وهذا منهج مؤثر جدًا في تدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها بحيث يتعلم الطلاب والطالبات اللغة الأجنبية مستمعين إلى المعلم ومتبعين لغة جسدية للمعلم.

- يجب على الأساتذة والطلاب استخدام اللغة العربية في الفصول الدراسية وإلقاء المحاضرات والكتابة باللغة العربية.

- يجب على أقسام اللغة العربية عقد ورش عمل وندوات لمعلمي اللغة العربية لكي يستفيدوا من المعلومات الجديدة في مجال تدريس اللغة الأجنبية.

- هناك عديد من الكتب أُلفت في تأهيل وتدريب معلمي اللغة العربية لغير الناطقين بها. فهذه الكتب الخاصة تفيد الأساتذة في تطوير مهارتهم في مجال تدريس اللغة

[21] عالم، صهيب. **تاريخ اللغة العربية وواقعها في الهند.** ص:341-342.

[22] راجع إلى: https://www.buruniv.ac.in

[23] راجع إلى: https://www.murshidabaduniversity.ac.in

العربية.

- على رؤساء أقسام اللغة العربية أن يقوموا بعقد ورشات وندوات حول تدريس اللغة العربية في ضوء المناهج الحديثة لتدريس لغة أجنبية.

- تعليم اللغة العربية ليس بأمر توقيفي ولا تعبدي حتى نخاف من التعديلات في مناهج تعليمنا. على أساتذة اللغة العربية ولا سيما رؤساء الأقسام أن يقبلوا المناهج الحديثة في تدريس اللغة العربية.

- على أساتذة اللغة العربية أن يراعوا سياسة التعليم الوطنية لعام 2020م في إعداد مناهج دراسية لتدريس اللغة العربية ليتمكن الطلاب من الحصول على وظائف مختلفة.

- سياسة التعليم الوطنية لعام 2020م تقدم النهج الشامل لتدريس أي مسار الدراسة أو المادة.

- يجب استخدام التكنولوجيا الحديثة مع مختبر اللغة والمحتويات الإلكترونية في تدريس اللغة العربية في أقسام اللغة العربية.

المصادر والمراجع:

- الحسني، عبد الحي. **الهند في العهد الإسلامي**. راي بريلي: مجمع الإمام أحمد بن عرفان الشهيد، 2001م .
- عالم، صهيب. **تاريخ اللغة العربية وواقعها في الهند**. الرياض: دار وجوه للنشر والتوزيع، 2016م.
- الندوي، أبو الحسنات. ***ہندوستان کی قدیم اسلامی درسگاہیں***. أعظم جراه: دار المصنفين، شبلي أكادمي.

المراجع الأجنبية:

- Arnold, T.W. **The Preaching of Islam: a history of the propagation of the Muslim faith**. London: Constable & Company Ltd, 1913.
- Hussain, Azizuddin S.M. **Madrasa Education in India (Eleventh to Twenty First Century)**. New Delhi-2: Krishna Publishers, 2005.
- Karim, Abdul. **Social History of the Muslims in Bengal (Down to A.D. 1538)**. Chittagong: Baitus Sharaf Islamic Research Institute, 1985.

- Khan, Ali Abid. **Memories of Gaur and Pandua.** Calcutta: Bengal Secretariat Book, 1931.
- Rahman Shah, Noorur. **Hindu Muslim Relations in Mughal Bengal**. Calcutta: Progressive Publishers, 37A, College Street, 2001.
- Sarkar, Narayan Jagdish. **Islam in Bengal (thirteenth to nineteenth century)**. Culcutta-27: Ratna Prakashan, 1972.

قصة قصيرة

الأقمار الشائكة

قصة: أحمد الحاج*
Email: ahlubaidi@gmail.com

استيقظ من نومته المفضلة قبل الموعد بدقائق ليست بالقليلة، فقد أراد أن يعيد تصفيف شعره القصير، ثم يحضر فنجانًا من القهوة يساعده على تنبيه ذاكرته المشوشة بين الرقاد واليقظة، كما يعطيه جرعة إضافية لمقاومة نعاس ما تبقى من الليل، أحضر أسطوانته وأدار قرص التشغيل كي ينعم بشيء من رباطة الجأش والطمأنينة وهو يتعامل مع خلاصة تجربة وليدة خبرته المتراصة في التعامل مع الشبكات والبرامج الشفافة.

الليل يرخي سدوله على المكان ويفرض سكونه المفتعل على الأزقة والحارات، يحاكيه شعاع ضئيل من ضوء القمر الماثل للأفول إلى مثواه الأخير، الأشجار تمتص جزءًا من هذا الشعاع، وتعكس ظلها في الجهة المقابلة، حتى تبدو للرائي وكأنها أشباح تمد بأذرعها في كل اتجاه، لتنال من الأنفس المتوجسة خوفًا ورهبًا من كل ما يقطع السكون حتى ولو كانت تمسدها أصابع الأثير النحيلة.

- قدر في كف طائر.
- المغامرة شيء ممتع.
- وإن كنتَ الخاسر؟

* قاص من العراق. نشر العديد من القصائد والبحوث والدراسات والمقالات النقدية والقصص القصيرة والبحوث المترجمة والحوارات الصحفية باللغتين العربية والإنجليزية في صحف ومجلات عربية وعراقية وعالمية. وشارك في ندوات ومؤتمرات عديدة في داخل البلاد وخارجها. وهو عضو في مختلف المنتديات الأدبية.

ومن أعماله المنشورة: "الأقمار الشائكة" مجموعة قصصية (2010م) و"لوليث" مجموعة قصصية (2020م) وترجمة رواية "أنيس في بلاد العجائب" من العربية إلى الإنجليزية (2011م) وديوان شعر مشترك بعنوان "أقلام بلا قيود" (2019م) و"وطن بلا"، ديوان شعر (2020م)، وكتاب نقدي مشترك بعنوان "سرديات خالد اليوسف: دراسات نقدية في تجربة خالد اليوسف السردية" (2018م) وكتاب نقدي مشترك عن منجز الدكتور فاتح عبد السلام القصصي (2021م).

- الرابح!

كان عليه أن يستعد للحظة الحاسمة، دقائق وتحين الفرصة التاريخية كما تنذر بحلولها دقات الساعة النابضة على الجدار، أيام وأسابيع مضت ملؤها التعب والإرهاق بين التخطيط من جهة، ونصب الشباك من جهة ثانية، الصورة يجب أن تخرج بالطريقة كما يرجوها ولو بأقل تقدير. كان مستعدًا للتضحية بكل شيء، المال والرجال والنفس، فقط أن تقول كلمتها المنتظرة على مفترق الطريق. لم يكن يهتم كثيرًا بعبارة كان قد أفضى بها صديقه، "إنك تحمّل الموضوع أهمية أكبر من طاقته". الوقت قد انتهى، فالشاشة بدأت تعطيه إشارة تلوح في شريط المهام معلنةً وصول الرسالة المنتظرة.

- سنحتفل الليلة!

- بل غدًا.

- ألسْتَ واثقًا من اجلك؟

- دع الفرحة تتضاعف.

أسند ظهره إلى الكرسي الدوار وحمل قدميه على الطاولة، وراح في قراءة سطور الرسالة وتحليل شفرتها كلمةً كلمةً، وحرفًا حرفًا. كانت قد جهدت في انتقاء الألفاظ الكرنفالية والعبارات الرقيقة كي تصل معلومتها بشيء من راحة النفس والطمأنينة التي تتمتع هي أصلاً بها، شعر بأن كلماتها كانت طويلة، طويلة جدًا حتى أن وقته لن يكفي لتصفحها حتى ولو أضاف إليه عشر أوقات أخرى.

كان الدرس الأول بالنسبة إليها قاسيًا ومتعبًا، فقد كانت طيلة المحاضرة تتكلم في ارتباك وتلعثم لم تعهدهما من قبل، لقد لاحظت أنه يجيل النظر كثيرًا برونقها ويتمعن كلماتها أكثر من غيره، وكلما حاولت الانفلات من مصائد اللحظة غير المسبوقة، تحس أن ذراع اخطبوط تشدها إلى موقعه بقوة. لكن عليها أن تكمل مسيرتها التي بدأت حتى ولو كان الثمن باهضًا.

- برنامجي سيكتمل قريبًا.

- الماء قد يغلب الغطاس.

- إن لم يسبق غوره.

- ...!

كانت أجهزة الحاسوب موزعة على جهتين بأبعاد قياسية مصممة لهذا الغرض، تقودها حزمة من الأسلاك تؤدي بها عبر السطح الى المجسات لتطأ بإشارتها الأقمار الصناعية في الفضاء. المتدربون يتوزعون بشكل عشوائي، دائمًا كان يفضل الجلوس في الأول، وعند سؤاله عن السبب يقول بأنه يؤمن بالمثل القائل: "عليك الأمور بأولها"، ولا يحبذ تغيير الوجوه. أما هي فقد كانت تفضل إلقاء محاضرتها من خلف المنصة التي تفصلها عنهم أولاً، ثم تبدأ في التجوال بينهم واحدًا تلو الآخر.

عندما وضع كلماتها بين يديه، أخبره بأن عليه التحلي بالصبر ورباطة الجأش فربما تلّقى بعض الصدمات في المقدمة، ولكن "العبرة بالخواتيم". سألته مرة إن كان هذا عنوان البريد الإلكتروني حقيقيًا أم افتراضيًا، فكانت إجابته أنه لا يحبذ الحلول الافتراضية ولديه الرغبة في إعداد برنامجه بيده. نبرتها كانت تنم عن شيء من الارتياح بادية على ملامح خيالها المتعب وظلها المتجمع عبر الشاشة، فراح يدقق النظر فيها بتعمق، وشيء من الطمأنينة.

كانت تقف خلفه بقامتها الفارهة كملكة والحاشية تحيط بها من كل جانب، أما الجمهور فقد كان يمر من أمامها مقدمًا فروض الطاعة والولاء، معبدًا للبراءة والحياء والنظرات البريئة التي يحلم بامتلاكها، والتفاعل معها مدى الأيام. عندما تنشئ البرنامج تشعر أنه يستقبله بلهفة، ويتعامل معه بذكاء مفرط وشيء من العناد، لذلك فضلت الاستمرار معه حتى نهاية المطاف، رغم ما كان يعتريها من ضعف موقفها الآني تجاهه. كانت تشعر بأن كلماتها من على الشاشة تفرض عليها نفسه -كليًا- بطريقة لم تألفها طيلة خبرتها الطويلة مع الشبكات والعقول الإلكترونية.

"لو أني اقنع يومًا بمشورة تريح أعصابي، وتقودني إلى: إما الصعود لنجمة المشتري، أو الهبوط في قعر الهاوية".

- بإمكانك التعامل معه وكأن شيئًا لم يكن.

- لكنه مندفع جدًا.

- فأنت بحاجة إلى فترة نقاهة.

- ولا شيء أستطيع تجاهله.

استدار في كرسيه وسأل مدرسته بكلمات يشوبها الحرج إن كانت ترغب في الاحتفاظ بعنوانه البريدي، أم تلغيه من ذاكرة الجهاز؟ فكانت إجابتها بكلمات شفافة من أنه لا ضير في الاحتفاظ به للرجوع إليه وقت الحاجة. كان الاختبار شيقًا ودقيقًا بالنسبة له رغم الصعوبات التي تواجهه. يتطلب إعداد الرموز، وتشفيرها، وتحليلها أوقاتًا طويلة جعلته شبه متفرغ لها، أما هي فقد كانت معتادة على سهر الليالي واستغلال الأوقات حتى آخر لحظة.

- متى تنهي دورتك؟

- ليس بعد، قد تطول.

- ربما تقصر، ولكني أرجح أنها تطول جدًا.

- سننتهي!

جلس في غرفته وحيدًا، أخذًا في استعراض برامجه معها واحدًا بعد الآخر. يسأل نفسه أحيانًا :"هل كان مخطئًا؟ هل هو في ورطة؟"، صفحات تتجاذب أمامه بين الأمل والقنوط، وكلمات بين يديه لا تزوده إلاّ بالنجاح المفرط أو الخسران المبين. أوقات ذهبت تجر أذيالها وعبارات تنام في أدراج الزمن المفقود وعيون لا تدرك مآلها إن كانت إلى كل من الجحيم، أم الفردوس المنشود.

جال في ذاكرته والتقط صورة لقاعة المختبر وتكويناته وهيئاته وهو يعانق أسلاكه الممتدة عبر مناضده الطويلة، استدعى الصورة من ذاكرته وطرحها أمامه، أخذ يمعن النظر فيها كأنه يراه أو يحس به لأول مرة، فرغم صغره شعر بأنه يتسع العالم كله؛ بدقائقه ورتابته وفوضويته. كان يتشرب أحاسيسه كما تتشرب أوراد الزنابق قطرات الندى، فهي وإن كانت ضئيلة، إلاّ أنها كافية كي تمدها بما تحتاجه من إكسير وإن عاشت مدى الدهر.

- لماذا لا تضعين حدًا لمعاناتك وتأففاتك؟

- الزمن كفيل بذلك.

- سوف تظلمينه ولا ذنب له سوى...

- إنه قام على أشلاء إنسان آخر!

همس في عينيها مرة: "إني أرتاح إليك كثيرًا"، فردت عليه بتورد وجنتيها، واكفهرار صورتها، وارتباك نظراتها من على الشاشة، فحاول استدراك الموقف: "اقصد لطريقة تدريسك، وذكائك الخرافي في حل المسائل العالقة".

"كان صادقًا معي إلاّ في تلك "العالقة" فهو على ما أظن أفضل مني".

دار بينهما كلام كثير، حيث تناولا جزءًا من الماضي وأجزاء من الحاضر، كانت كلماتها تنساب في أذنيه بنبرات حادة ممتلئة ثقة، كما كانت تحاول أن تكون شاشتها بيضاء ناصعة أمامه بينما حاول هو أن يؤطرها بتعبيرية مموسقة.

جلست على طاولة مكتبها كالمعتاد وأخذت تداعب بأناملها لوحة المفاتيح، فقد خطر ببالها أن تتأكد من صحة المعلومات الواردة، صورته كانت ماثلة تتحدى توجسها وقلقها. أخذت تقلب ملفاته، إعداداته، حساباته، حتى نبشت تاريخه، بدت وكأنها تبحث عن أوراق قد عفى عليها الزمن. استحضرت صورته في ذهنها/ذاكرتها وراحت تجيل النظر فيها وتقارن بين أطياف الأحداث لتمررها عبر الأسلاك العنكبوتية الممتدة أمامها. أرادت أن تخلص بنتيجة ولكنها لم تفلح، أو قد تكون قد تحاشت هذه النتيجة بعد أن ثبت لديها بما لا يقبل الشك أن المحصلة هي خسارتها في كلتا الحالتين.

- لماذا لا تخلصنا وتنام أبديًا لتريح وتستريح؟

- الأغبياء وحدهم يموتون بسلام!

- مثلنا ولكن ليس بسلام.

- حتى ولو نصف حقوقهم.

كان عليه أن يعيد برنامجه من جديد، وأن يعيد صياغة الزمن بصورة درامية تساعده على فهم الحاضر، والتطلع لحسن الآتي. كرر المحاولة مرات ومرات، ولكن زمنه كان دائم التمرد عليه، فهو يعلم أنه قد بدأ ولن يعلن انهزامه بسهولة،

إذن عليه أن ينتظر رحمة الأسلاك الناعمة، وإلاّ سوف يدق آخر مسمار في نعش التاريخ، وبموكب جنائزي حافل بالدهشة والذهول يشيعه إلى المقبرة بلا صراخ أو جعجعة.

في لقائهما الأخير تجرأ ودس لها هدية موشاة بعبارة افتراضية لن ينتظر الرد عليها، وعندما لاحظ أن الحالة/النوبة الأولى لم تعتريها، تجرأ أكثر ووضع رسالته في صندوقها البريدي عبر الخدمة التي توفرها شبكتها التي كانت قد أعدتها خصيصًا للتدريب.

- لماذا لا تختاري الجانب الآخر من حياتك؟

- أن أجمع أشلائي الممزقة!

- تثاري لنفسك وتجرحي كبرياء إنسان!

- ومن منهم لا تستهويه لعبة القرش والتونة؟

كانت لحظات موجعة بدت تؤرقها في نومها وأثناء صحوتها. تجلس بعد منتصف الليل وتعيد ترتيب الأوراق بطريقة ذرائعية تتخللها زحمة الكلمات المبعثرة على صفحات ذاكرتها المتعبة. تعيد برنامجها مرات ومرات، لكن تفكيرها يتبخر بسرعة جنونية لا تكاد أن تدركه رغم حدة بصرها. استعانت بذاكرة الحاسوب، بالأقمار الصناعية، بشبكة الإنترنت، لكنها لم تفلح في ترتيب جزءًا من الأحداث، أو على الأقل كبح جماح هذا السيل العارم من الإلكترونات التي تدور في رأسها محدثة صداعًا وأرقًا حادّين، كانت مشكلتها أكبر من أن تعالجها مثل هذه الأجهزة، فكان لا بد من العودة إلى أرقها وتوجعها.

- لماذا لا يكون مختلفاً عن الآخرين؟

- ربما! ولكن الحظ لا يجانب المساكين.

- فأنت الضحية وليس غيرك.

- وأخيرًا.

عندما ناولته شهادة الدورة وهي تقف بكل عنفوانها ورهبتها الملكية، أفضت له بسعادتها لنيله الدرجة الأولى بين أقرانه. عندما انطلق الحفل الصغير بهذه المناسبة،

نأت به جانبًا وهمست بمسامعه بنظرات شفيفة وشفاه كرستالية ملتبسة على نفسها: "إنني ربما أكون مسافرة غدًا على جناح مركبة تضل الغيوم بمشيتها"، ثم حاولت أن تستدرك الحوار أكثر رسميةً بأن تتمنى له النجاح والموفقية في عمله وألف مبروك الفوز...إلخ. أما هو فراح يستقبل أطروحاتها بشيء من الدعة عند ذي بدء، إلى أن بدى أكثر جنونية عندما قاطعها باهتمام بالغ، وأبدى لها رغبته الحتمية في معرفة النتيجة بلا رتوش، حقيقة كان بانتظارها طويلاً، فلم تر بدًا من الوقوف عند إصراره، فعمدت إلى استئذانه بأن يمنحها فرصة إرسال الجواب النهائي عبر الأسلاك العنكبوتية عندما تخلص بنتيجة قبيل الفجر.

- ستكون رحلتكِ صعبة.
- ولكنها تضع المآل في مرمى اليقين.
- وتتيهين في الماضي الرحيب.
- إلى أن عودتي هي الأصعب.

أخذت الطائرة تصدر أزيزًا عنيفًا وهي تقلع بكامل ثقلها معلنة أنها سوف تخترق كل الأمواج الكونية والإشارات الراديوية، وكل الأطياف الشمسية بأجنحتها المشرعة. كانت قد خلفت ورائها تاريخًا، وشعبًا، وأرضًا مر بداخلها فترك آثاره بعمق حتى في شعاع نظراتها. فضلت لها مقعدًا يتيح التطلع عبر النافذة الصغيرة كي تتنسم حس المشهد.

- لماذا لا تُصلحي حالك معه؟
- ستكون مأساة إنسانية تافهة.
- بل أغنيتين خالدتين.
- كذبة سائرة على كل لسان.

وما إن أصبحت رحلتها تطال الأفق، حتى بدأت تلتهم وجبتها بنهم شديد، ثم طلبت من المضيفة أن تمنحها كوبًا إضافيًا من الشاي، وبدأت تقلب صفحات مجموعة من الأوراق كانت في جعبتها لهذه الرحلة. أرادت أن تدفن أعينها بين الأسطر لعلها تحلم بعالم جديد وأغنية خالدة.

قصة أردية

الحب يتحدث بنفسه

قصة: شبيه زهرا الحسيني*

ترجمة: د. محمد محبوب عالم**

Email: mahboobjnu@gmail.com

ما إن وقعت عينا "جَاذِبَة" على أدْيانْ متمددًا على سرير طبي في المستشفى حتى انبثقت قائلةً: "لو لم يخرجك رجال الإطفاء من المكتب المحترَق (الذي تعرض لحريق شب به) في الوقت المناسب، لكنت قد أُصبتَ بحروق شديدة، فهل تدرك مدى الخطر الذي عرضّت نفسك فيه عبثًا؟".

"عبثًا! ظننت أنك عالقة في المكتب المحترق".

"ولكني غادرتُ المكتب قبل وقوع حادث الحريق بنصف ساعة، إذ كان من المقرر عقد اجتماع مع أحد العملاء. وكان الموظفون واقفين في الخارج، فكان ينبغي لك أن تستفسر عني سكرتيرتي الخاصة".

"لم يكن لدي وقت للسؤال أو الاستفسار".

قالت جاذبة بصوت يمتزج بالدهشة والانزعاج: "واقتحمت المكتب المحترق! هل لا تحب حياتك؟".

"أحب حياتي، ولكن أحب حياتك أكثر". وعندئذ بدأ تأثير الحقن والدواء في التلاشي، وبدأ يشعر بالألم الشديد. لذلك، أغلق عينيه بعد أن أجاب بإيجاز، ولكن

---

* كتبت شبيه زهرا الحسيني هذه القصة القصيرة باللغة الأردية. إنها أكملت شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة علي جراه الإسلامية بولاية أترا براديش. ولديها شغف كبير بالأدب الأردي أيضًا، حيث كتبت أول قصة قصيرة في سن 15 سنة وكانت في الصف العاشر.

وصدرت لها ثلاث مجموعات قصصية؛ "*تیسری آنکھ*" و"*سحر ہونے تک*" و"*زندگی کی ڈگر پر*". كما صدرت لها رواية بعنوان "*محبّت اس کو کہتے ہیں*". ونشرت له عدة مقالات أيضًا في مختلف المجلات. كما كتبت الحسيني قصائد للأطفال المسلمين، نشرت في لندن. فإن مسيرة زهرا الحسيني الأدبية مستمرة إلى يومنا هذا.

** مركز الدراسات العربية والإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند.

انفتحت عينا جاذبة اللتان كانتا مغلقتين منذ فترة طويلة. بعض الكلمات لها أثر عميق للغاية، ولديها قوة مغناطيسية لدرجة أنها تلتصق بقلب المستمعين وتقع في قلوبهم كل موقع؛ فتغيِّر شخصيتهم وطريقة تفكيرهم.

"أحب حياتي... ولكن أحب حياتك أكثر". بدأت هذه الألفاظ الرقيقة الناتجة عن الإحساس اللطيف تهز وجود جاذبة. وفُتِحَت جميع نوافذ القلب التي كانت مغلقة منذ فترة طويلة. حيث انعكس ماضيه في مرآة ذاكرته. فإن الإنسان يبدأ في محاسبة نفسه على ما يفعله إذا لم تكن الروح ميتة تمامًا. وبمجرد أن بدأت جاذبة تحاسب نفسها، أصبحت تدرك أنها اتخذت موقفًا خاطئًا وتراجع عمق المشاعر في بالها. وتأخذ تتذكر كلمات والدها الراحل.

"لقد أغرقتِ نفسكِ في حب الذات والكبرياء والعُجْب بطريقة طمست فيها نور الحق والحقيقة تمامًا".

"لكن أبتِ... إنك تعلم بأنه لا يليق بي ... وعلى الرغم من ذلك...".

وقبل أن تنتهي جاذبة من جملتها، رد والدها بلهجة شديدة ليصوب خطأها: "من يليق ومن لا يليق، إن كان لهذا مكيال فستظهر الحقيقة المرة".

"يا أبت ... فكّر قليلاً! إنه ابن كاتِبك. وهو يخدمني منذ الطفولة. وقد تمكن بفضلك ومساعدتك من نيل شهادة الماجستير في إدارة الأعمال من لندن، فهل أصبح شخصًا استثنائيا؟". وواصلت جاذبة الإصرار على موقفها، واستنكرت أن يصبح شريكَ حياتها ذاك الذي نشأ وترعرع عالةً على والدها.

"أديان اسم على مسمى. وهو ولد صالح كريم النفس وطيب الأخلاق، وهو ابن رجل أمين مخلص ووفي". ولذلك، فهو يقدر ما أغدقت عليه من كرم وفضل ويعترف بعطفي تجاهه، وقد أصبح مستعدًا للزواج من فتاة مثلك احتراما لطلبي فقط... وإلا، فإن ما فعلتِه تصدَّر عناوين الصحف".

"أثبت هذا الرجل الذليل نفسه خادعًا. وكنت اتخذت خطوة خاطئة، وأعبّر عن ندمي على ما فعلته. ولقد اعتذرت لك أيضًا"، وهكذا حاولت جاذبة الدفاع عن نفسها ولكن والدها ظل غير راضٍ عنها.

"لقد سامحتُك، ولكن الزمان لن يسامحك. ولن يمد أحد يده ليمسك بيدك.... لذا...".
ردّت جاذبة بنبرة واثقة جدًا، وهي تنفي الوساوس التي تجول بخاطر والدها قائلة: "لذا ... فهل أتنازل؟ يا أبت، ابنتك ليست ضعيفة. يمكنني العيش دون أن أُمسك بيد أحد". وكان أحمد يعلم جيدًا بأن "معرفة الذات" و"الثقة بالنفس" تجعلان الجنس اللطيف بارعًا ومثاليًا، ولكن عندما تتجاوزان الحدود، فإنهما تصبحان بمثابة خطر كبير جدًا. وعند سماع رد ابنته، احتضنها على الفور وبدأ يُفهمها أن الرجل والمرأة خلقهما الخالق بطريقة حيث لا يكتمل كلاهما دون الآخر.

"يا بنتي... المرأة مثل كرم ناعم لا يستطيع أن يصمد وحده أمام الرياح العاتية، ولكن عندما يتسلق على شجرة قوية فإنها تستقوى وتزهر على الشجرة... وحينها لا تستطيع أن تضر به الرياح العاتية".

ولم تتفق جاذبة مع هذه الفلسفة لحياة لوالدها، حيث اتخذت خطوة خاطئة بجرأة لوقوعها في فخ حركة تحرير المرأة الغربية المعاصرة، وسقطت في أعماق العار، الأمر الذي جعلها تنفر من الطبقة الذكورية نفسها، ولكنها لم تستطيع تجاهل آخر أمنية تمناها والدها، والذي كان مستلقيًا على فراش الموت، فتزوجت من أديان قبل وفاته.

"لم أستطع رفض آخر أمنية تمناها أبي قبل وفاته. العيش تحت سقف واحد لا يعني أنني قبلتُكَ كزوج". أبلغت جاذبة أديان عن حدود سلطته بعد الزواج بوقت قصير.. وهذا ما حدث.. كانا يعيشان تحت سقف واحد، ولكن في الغرفتين المنفصلتين. وكانت قد أصبحت المديرة التنفيذية للشركة في حياة والدها. وظل أديان أيضًا في منصبه القديم. وكانا شريكا حياة لبعضهما البعض في عيون العالم فقط، ولكن في الحياة العملية، لم يحاول أديان أبدًا تجاوز الحدود التي وضعتها جاذبة؛ لأنه تعود على الحب الصامت من طرف واحد. وكان أديان يعبدها في نفسه منذ الطفولة بمنتهى الحب فحتى زلة قدم جاذبة لم تستطع أن تعكّر على أديان صفو عبادته، فتمسك بيدها...، وبقيت جاذبة تمثالًا حجريًا بسبب الخيلاء والغطرسة والعجب التي تعششت في قلبها. ورغم عدم الاهتمام والإهمال، استمر أديان في عبادة هذا الصنم

الحجري مع إيمانه الراسخ بأن "حبه" الخالص ليس بأي حال من الأحوال، أضعف من أشعة الشمس والأمطار الغزيرة والرياح العاتية التي تخلق تصدعات حتى في أكبر الجبال التي تتسبب في تدفق الشلالات منها.

إذا كانت النية حسنة، وكان الإيمان عميقا والعمل قويًا، فعندئذٍ يحالفه توفيق اللّٰه وتسانده معجزة: "أحب حياتي... لكن أحب حياتك أكثر". وأصبحت كل كلمة من هذا الاعتراف (غير المتعمد) بالحب كتجمع قطرات الندى، إذ بدأت تسقط قطرة بعد قطرة في قلب جاذبة فنبتت الخضرة في كل مكان. وحالما خرجت من دائرة ذاتها، شعرت بأن الجو يبتسم، والرياح ترقص، والأفراح تغني، بل العالم كله يغني، وكانت عيناها مغمضتين.

"ما دمت هكذا تحبني كثيرًا، فلماذا لم تخبرني مسبقا؟" عاتبت شريك حياتها وهي تسرِّح الشعر المتناثر على جبين أديان. وبدا لها شريكها في تلك اللحظة وكأنه شجرة وارفة الظلال أصلها ثابت وفرعها في السماء... نفس الشجرة ذات الجذور القوية التي حدثها عنها والدها ذات يوم.

"الحب لا يحتاج إلى تحريك الشفاه، بل الحب يتحدث بنفسه، ويتلألأ في العيون، ويظهر في النبرة". أراد أديان أن يعبّر عن هذه الكلمات لجاذبة، لكنه اكتفى بابتسامة فحسب، وبدا يحس بحلاوة العلاقة العاطفية، وظل يحدق في وجهها بحرارة الشوق والعاطفة.

قصة قصيرة

دموع الحياة

قصة: جميلة سيد علي*
Email: jameelasayedali@yahoo.com

اعتاد أن تكون معه دائمًا كالألم، يخيل إليه أنها تسري في عروقه مع الدماء وإلا لماذا لا يستطيع تحديد مكانها بالضبط ألا يعني ذلك فعلا أنها مثل الألم؟ تعود أن يتفقدها في كل لحظة، عند استيقاظه من النوم، وقبل خروجه من المنزل، وهو يقرأ جريدته، وعندما يرتشف القهوة.

وضع أصابعه على شفتيه، إنها هنا الآن، كلا إن شفتيه جافتان باردتان كالثلج رغم الدخان الكثيف المتصاعد من الفنجان. واصل البحث فأحسّ بها في رأسه. ضغط بأصابعه بقوة وكأنه يريد الوصول إلى عقله ليتأكد من وجودها، نعم إنها هنا، أحس بها حقيقة ساطعة كشمس الصيف اللاهبة.

لم يكن يفعل شيئًا أكثر من تحسس موضع تواجدها في كل لحظة من يومه، وفي كل يوم من شهره، وفي كل شهر من سنته. تعود خلال أعوام طويلة أن يحيا بهذا الألم الذي خيل إليه أنه لا يستطيع الحياة من دونه رغم قسوته. ولا يدري كيف أصبح هذا الألم جزءًا حيويًا من حياته! اعتاد الإنسان لكي يحيا أن يكون الأمل رديف حياته، الحب، السعادة... أما هو فقد اعتاد على وجودها هي في حياته.

---

* روائية وقاصة كويتية. إنها حاصلة على درجة الماجستير في الإعلام من جامعة نورث تكساس الأمريكية عام 2006م. وحازت على جائزة الدولة التشجيعية في القصة عام 2011م. وهي عضو مجلس إدارة رابطة الأدباء الكويتيين منذ 2010م بفترات منفصلة. وتشرفت بتمثيل رابطة الأدباء وتقديم أوراق عمل وأبحاث في كثير من اللقاءات الثقافية محليًا وخارجيًا. وقامت بإعداد وتقديم لقاءات على اليوتيوب مع أعضاء رابطة الأدباء لمدة ساعة / 20 حلقة.

ومن أهم إصداراتها: يرجى عمل اللازم (مجموعة قصصية)، والأصفار تشكل رقما (مجموعة قصصية)، ودوائر لا تدور (مجموعة قصصية)، وساري (رواية) وحرب الزهور (رواية).

وتمت ترجمة المجموعة القصصية (الأصفار تشكل رقما) إلى اللغة الفارسية عام 2020م. كما تمت ترجمة قصة (أعضاء بلاستيكية) إلى اللغة الإسبانية عام 2021م.

دخل مسرعًا إلى غرفته، ألقى بمفاتيح السيارة، وحافظة نقوده، وقلمه الفاخر الذي تعود أن يصحبه معه طول اليوم، ومسباحه الصغير الذي أصبح جزءًا من كيانه. وتخلص من كل ما يرسم شخصيته أمام الآخرين، ونزع حتى غطاء الرأس وقناع الوجه وثياب الوجاهة. وأصبح خفيفًا مجردًا من جميع القيود التي تكبله. تنهد بحرقة "هل أصبح حقا حرا من كل القيود"؟

وانطلقت أصابعه رغما عنه تتحسس وجودها في جسده فقد انتهزت فرصة انشغاله طول اليوم لتصول وتجول وتمرح فيه كله. ترى أين هي الآن؟ ساعدته الأصابع في اكتشاف مكانها بسرعة. ها هي، ضغط برفق فانطلقت آهة صغيرة من بين شفتيه، وعرف مكان وجودها، في المنتصف تمامًا بين شطري القلب. استرجع معلوماته العامة، نعم، هناك جزءان للقلب في الجانب الأيمن وجزءان في الجانب الأيسر. لقد تسللت مع الدم ووصلت إلى قلب القلب هذه المرة. تحسس الموضع مرة أخرى، وحاول الضغط عليها بأصابعه ليخرجها من مكانها، لم يستطع، فقد اختارت موضعًا عميقًا حار الأطباء في الوصول إليه فكيف يستطيع هو؟

تظاهر باللامبالاة وابتعد بأصابعه عن موضع وجودها. عبث بمؤشر المذياع فانسابت الموسيقى هادئة رقيقة، وأسند جسده المتعب إلى المقعد الوثير الذي تعود احتضانه وألمه. خاطب نفسه: "دقائق معدودة بعدها سيسري الخدر في كياني، أعرف تمامًا أن الموسيقى كفيلة بذلك".

مرت الدقائق ببطء، لم يعد صوت الأنغام يسرى في أذنيه، لم يعد يسمع سوى دقات قلبه ولم يعد يحس حتى بوجود جسده فوق المقعد، بل لم يعد يتبين أين هو. وأحس بنفسه يغوص تحت الماء بعينين مفتوحتين لا يرى بهما، أذناه مفتوحتان بينما ضغط الماء يحول دون سماعه لأي شيء. معطل الحواس تمامًا، أصابعه فقط هي التي تتحرك، تبحث وتستقر على مكان وجودها، وتضغط برفق ثم بعنف، ثم آآآه كبيرة أطلقها وانتفض واقفًا. "هذه هي النهاية"، خاطب نفسه بقوة، انتزعها من تحت الماء، رفع رأسه عاليًا، نفض خصلات شعره بقوة، تنفس بعمق، ثم ارتدى ملابسه مرةً أخرى .

- أنا ذاهب إلى الطبيب.

رد على نظرات أمه القلقة وهو ينطلق خارجًا.

*****

- منذ متى وأنت تشعر بالألم؟

- إنه ليس ألمًا، إنه هي.

- منذ متى وأنت تشعر بها؟

تنهد بقوة وعصبية، أطلق أصابعه تبحث عنها أمام الطبيب، هاله للمرة الأولى في حياته أن يبحث عنها ولا يجدها، اعتدل في جلسته وقد انتابه القلق.

- لم تجب عن سؤالي.

التفت إلى الطبيب وانتابته حالة الغرق مرةً أخرى، أحس بالمياه تغمر عينيه وأذنيه وأنفاسه. شعور عميق ينتابه بالانفصال عما حوله.

"رباه"

ازدرد ريقه بصعوبة، سائلاً نفسه بإلحاح:

"هل غضبت منى؟ لا بد أنها غضبى، أبعد هذا الزمن الطويل أسعى للخلاص منها؟ وهذا الطبيب يسأل منذ متى وأنت تحس بها؟ وكيف أعرف؟ لعلها ولدت معي، أو تكونت ضمن خلايا وجودي، لا أستطيع تحديد متى، فقد وجدت قبل أن أفكر بذلك.

ما زالت المياه تحجب ما حوله وأصابعه تبحث عنها دون جدوى، تنهد بألم كبير:

"لا بد أن وجودي هنا أحزنها! "

خيل إليه أن ذكراها تعاتبه:

- تريد التخلص منى؟ تقصد طبيبًا ليريحك من ألمي؟

انتفض بعد أن أخرجته خواطره من عمق المياه. وجد الطبيب محملقًا فيه بدهشة:

- لماذا لا تساعدني؟ إنك ترفض مساعدتي في تشخيص حالتك، لا تريد أن تطلعني على مكان الألم، ولا عن بدايته فكيف أساعدك؟

التقط مسباحه من فوق الطاولة الصغيرة أمامه، أخرج قلمه الثمين من جيبه العلوي، وقع للطبيب فاتورة العلاج، تمتم وهو يستعد للخروج من العيادة ووجهه يزداد شحوبًا:

- تساعدني؟ تساعدني على ماذا؟ أين هي الآن؟

لقد غضبت منى وابتعدت. رباه! ما هذا الخواء الكبير في كياني؟ أشعر وكأنني إطار فاخر انتزعت من داخله الصورة.

تعثر بالكرسي أمامه وكاد أن يصطدم بالباب. هرول نحو سيارته وألقى بنفسه داخلها. وأسند رأسه المتعب وجسده المنهك إلى ظهر المقعد، وأرسل أصابعه تبحث في خصلات شعره، بين أهداب عينيه، وداخل الحدقتين.

"أين أنت؟ أين أنت يا ألمي الذي طالما تمنيت الخلاص منه، والآن أبحث عنه طمعًا في الراحة".

تساقطت دموعه الساخنة، رفع أصابعه ليمسحها، ارتعش جسده كله عند ملامسة الدموع، ها هي! إنه يشعر بها، لقد عادت من جديد.

حوارات

حوار مع الكاتبة الإماراتية أسماء الزرعوني

حاورتها: ريم الكمالي*

يأخذنا الحوار مع الكاتبة أسماء الزرعوني للغوص في أعماق سيرة حياتها، من بداياتها التي تشبه الحلم، ثم المكابدة والنشر باسم مستعار، حتى استمعت لنداء النشر والكتابة عبر الصحف لتنشر باسمها علانية، ولم يكن ذلك سهلاً حينها، بأن تضع سيرتها بتلك الخطى الثابتة.

وفي مسيرتها التي لم تضع لها توجيهًا خاصًا، أو صنفًا أدبيًا واحدًا، لأنها كتبت القصة القصيرة والروايات وقصص الأطفال والأناشيد... في مسيرة مهنية وتربوية وأدبية، مع أنشطة ومشاركات لا تُعد.

س. بعد مسيرتك المهنية الطويلة، كتربوية، وعضوة في معظم مجالس الأدب والفكر، أخبرينا ما هو الباب الجمالي الذي فتحه لك طموحك وإصرارك؟

ج. طفولتي بين أب مثقف اختبئ في مكتبته المتواضعة وأنا أقلب صفحات الكتب دون أن أستوعب ما تحمله الكلمات الغريبة عني وعن كتب المدرسة الابتدائية، لكنني كنت أعشق تلك الكلمات.

وأُمني نفسي بأنني سأرسم خريطتي من هنا، ليأتي معه الحلم بين دفات الموج والرمال الفضية، التي كنت أخط بأناملي الصغيرة، متنقلة بين الحرف والكلمة، وحيّ الشويهين في إمارتي الباسمة الشارقة، رغم أن دراستي لم أكملها في الفترة المسائية بسبب العادات والزواج في سن مبكرة، ومن داخل العائلة أكملت، وأحببت المجتمع المدرسي، وأحببت طالباتي وعشت هموم المعلمات، فكتبت عنه.

* كاتبة وروائية إماراتية.

س. كتبتِ في بداياتك بالخفاء في مجلات محلية، وكنتِ تخشين رؤية أفراد أسرتك كتاباتك المنشورة، تحدثي للقارئ والكُتاب الجدد عن تجربتك الإبداعية بمغامراتها الخلاقة؟

ج. كانت العادات والتقاليد مقدسة عند العائلة، وكلمة العيب تقف في طريقي، ومجتمع شبه مغلق في ذلك الوقت، لكن الكتابة كانت تختنق، وتريد الانطلاق والإفراج عنها، ولأنني كنت قارئة بالدرجة الأولى لكل شيء يقع في يدي، مع حرصي على اقتناء المجلات، وجدت ضالتي فيها، أكتب وأختفي خلف الأسماء المستعارة.

وكانت فرحتي بحجم الكون، خاصة وأنا أجد كلماتي تتوسط المجلات والصحف إلى درجة أنني كنت أشتري أكثر من نسخة. كنت أحارب وأقف في وجه المدفع حتى استطعت أن أنشر في الصحف المحلية باسمي الصريح عام 1988م، كانت قصة بعنوان: عندما يجف النبع.

س. الثمانينيات في الإمارات كانت مضيئة بالأقلام الواعدة، فكيف انخرطت أسماء اليافعة، حدثينا عن تلك الفترة؟

ج. هذه الفترة كانت فترة انفتاح بالنسبة لي ولصديقاتي المبدعات، فكان التشجيع من شخصية نحبها جميعًا، قرينة صاحب السمو حاكم الشارقة سمو الشيخة جواهر بنت محمد القاسمي رئيسة المجلس الأعلى لشؤن الأسرة.

حيث شجعتنا على تأسيس رابطة للأديبات نهاية عام 1989م، في نادي المنتزه للفتيات برئاسة القاصة شيخة الناخي، وعضوية الأديبات صالحة غابش وكلثم عبدالله وفاطمة الحاج وعلياء جوهر وأخوات عربيات مقيمات في دولة الإمارات، وسموها هي الرئيسة الفخرية للرابطة.

س. إصداراتك للأطفال غنية وبعضها دخلت المنهاج المدرسي في الدولة، وتاريخ حافل من الإنتاج، فهل من أعمال إبداعية تكتبينها الآن؟

ج. كنت في مدرسة ابتدائية، وأمينة للمكتبة. شاهدت ثمة مسابقة في تلفزيون دبي، والمخرج كان جابر آل رحمة، وكانت المسابقة حول النشيد لليوم الوطني، لتطلب مني معلمة الموسيقى وهي صديقتي وزميلتي، أن أكتب نشيدًا بهذه المناسبة. كتبت الكلمات وأخذنا في المسابقة المركز الأول، وأخذوا لنا صوراً، أما الكلمات فكانت:

سلامًا سلامًا يا إماراتنا

يا رمز المحبة يا نبع الحنان

إلى آخر الكلمات.

كانت هذه من ذاكرتي، وأيضًا بوصفي أمينة مكتبة، رأيت أننا نفتقد للكتب الجادة والهادفة، خاصة تلك التي تنتمي إلى بيئتنا الخليجية والعربية، فكتبت أول قصة للأطفال بعنوان: "غابة السعادة"، وصدرت عام 1992م، وبعدها توالت القصص، قصة "أحمد والسمكة"، وقصة "العصفورة والوطن"، وهذه في منهج الأول الابتدائي، وقصة "سلامة"، وهي في منهج الرابع الابتدائي. كما أصدرت مجموعتي (مرزوق ومزنة) التي فازت بأفضل كتاب محلي في معرض الشارقة الدولي للكتاب عام 2009م.

س. ما الذي كان يلفتك أكثر أثناء الكتابة، وإلى أي حقل تميل أسماء الزرعوني: تأملات، رواية، قصة قصيرة، أطفال...؟

ج. منذ شهر صدر لي مجموعة قصصية بعنوان (اغتيال وردة)، وخلال الأيام القادمة هناك مجموعة قصصية للأطفال (العم جمعة)، وهي تحت الطبع، وهناك رواية جديدة بعنوان: (القصر).

عمومًا أميل لكتابة الرواية أكثر، وقد ترجمت روايتي (شارع المحاكم) إلى ثماني لغات، ورواية (لا تقتلني مرتين) إلى الإنجليزية، كما تم تدريس روايتي (الجسد الراحل) في جامعة الكويت، وروايتي (عفراء) في الجامعة القاسمية.

س. ما هو تصورك عن النقد والممارسات النقدية حول الأدب في الإمارات؟ ولماذا برأيك هناك ندرة في النقاد الإماراتيين؟

ج. النقد في وقتنا الحاضر قلّ كثيرًا، ولم أجد النقد الذي نطمح إليه لكنني سعدت بالنقد التي كتبتها الناقدة العمانية د. سعيدة الفارسي، عن روايتي (شارع المحاكم) وأيضًا الناقدة د. آمنة يوسف من اليمن، حول روايتي (عفراء)، كما أتمنى أن يكون النقد بخير، أما النقاد الإماراتيون فهم لا يعدون على الأصابع.

س. حدثينا عن طقوسك وعوالمك أثناء الكتابة؟

ج. طقوسي غريبة بعض الشيء فأنا لا أعرف أن أكتب في مكان هادئ، أو أجبر نفسي على الكتابة، أحياناً تجدينني في الزحام ومع الناس، لأكتب، وأحياناً أذهب إلى البحر، وأجلس في سيارتي وأكتب، البحر والناس أجد فيهما إلهامي.

حوارات

حوار مع الأستاذ محمد بديع الرحمن

حاوره: قمر الإسلام*

في هذا اللقاء معنا الأستاذ الدكتور محمد بديع الرحمن، أستاذ الأدب العربي والرئيس السابق لقسم اللغة العربية والفارسية بجامعة كولكاتا التي تقع في مدينة كولكاتا بولاية غرب البنغال. ويشتغل، حاليًا، أستاذًا زائرًا في قسم اللغة العربية وآدابها بالجامعة العالية بكولكاتا. وُلد الدكتور بديع الرحمن في مدينة "باندوا" (Pandua) بولاية غرب البنغال. وله مساهمات كبيرة في مجال خدمة اللغة العربية وترويجها في ولاية غرب البنغال، وذلك من خلال التدريس والتأليف والكتابة. وله مساهمات فعالة أيضًا في تعديل المقررات الدراسية وتطويرها في شتى الكليات والجامعات في غرب البنغال. وكان عضوًا في العديد من اللجان الأكاديمية في جامعة كولكاتا وفي مختلف الجامعات في غرب البنغال. وعلاوةً على ذلك، قد حصل الدكتور بديع الرحمن على جائزة الرئيس من قبل فخامة رئيس جمهورية الهند عام 2018م وذلك تقديرًا لخدماته في مجال تدريس اللغة العربية وترويجها في الهند. سيكشف لنا هذا الحوار عن الجوانب العلمية والأكاديمية المختلفة للدكتور بديع الرحمن.

*****

س. قبل كل شيء أخبرني من فضلك عن أسرتك الكريمة والبيئة التي نشأت وترعرعت فيها؟

ج. ولدتُ في أسرة مثقفة ومتدينة. كان أبي طبيبًا وخريجًا في كلية كولكاتا الطبية عام 1930م. وكان متدينًا ومحبًا للعلماء والشيوخ. كما كان عضوًا فعالاً في جماعة التبليغ. فاهتم أبي بتربية جميع أولاده وتعليمهم وتثقيفهم على أحسن طريق. هكذا ترعرعت في أسرة عريقة في العلم والدين.

* مركز الدراسات العربية والإفريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيو دلهي، الهند.

س. كيف كانت الأوضاع التعليمية التي نشأت فيها؟

ج. أشكر الله تعالى على أنني نشأت وترعرت في بيئة علمية ودينية منذ طفولة حياتي في مدينة "باندوا" (Pandua). وتقع هذه المدينة في مديرية هوغلي (Hooghly) بولاية غرب البنغال. وكانت هذه هي المدينة التي نشأ فيها الروائي الكبير في االغة البنغالية شارات تشاندرا.

وكانت الأوضاع التعليمية في تلك الأيام التي نشأت فيها دنيئة للغاية. ولم يكن المجتمع يعطي اهتمامًا كبيرًا بتعليم أولادهم وتثقيفهم. ولكن بالنسة إلى أسرتي، كان الوضع التعليمي جيدًا.

س. حدثني من فضلك كيف بدأت مسيرة التعليم الابتدائي والثانوي والعالي بقدر من الإيجاز؟

ج. كان أبي ممّن الذين قاموا بتأسيس مدرسة دينية في "باندوا" باسم دار العلوم، وصار أول سكرتيرها فاختارني أن أتلقى العلوم الدينية فالتحقت بها. وبعد أن تخرجت فيها جئت إلى كولكاتا والتحقت بالمدرسة العالية حيث تتلمذت على كبار الأساتذة مثل أبي محفوظ الكريم المعصومي. وحصلت على شهادة العالمية عام 1967م وشهادة الفضيلة عام 1969م من الهيئة التعلمية المدرسية لغرب البنغال. ثم التحقت بكلية مولانا آزاد التابعة لجامعة كولكاتا في قسم اللغة العربية ونال شهادة البكالوريس عام 1974م. وحصلت على شهادة الماجستير من جامعة كولكاتا عام 1976م. وحصلت على الميدالية الذهبية من هذه الجامعة. ثم بدأت أعمل في مختلف الشركات والمؤسسات إلى أن شجعني أستاذي راحة الله الأزهري على التسجيل في مرحلة الدكتوراه فحصلت على شهادة الدكتوراه من نفس الجامعة عام 1994م.

س. كما قلت لي سابقًا إنك حصلت على شهادتي الماجستير والدكتوراه من جامعة كولكاتا. ثم بدأت حياتك التدريسية فيها. فسؤالي هنا كيف كانت رحلتك العلمية والحياة التدريسية في جامعة كولكاتا؟

ج. مما لا ريب فيه أن جامعة كولكاتا هي من أشهر الجامعات في الهند وخارجها. وهي من أقدم الجامعات في الهند. أنجبت هذه الجامعة الشهيرة العديد من الأعلام والكتاب البارزين والمؤلفين المثقفين في كل مجال من العلوم والفنون. وأما أنا فالتحقت بجامعة كولكاتا عام 1974م، وكانت البيئة بيئة مثالية للتعليم. كان الأساتذة يرشدوننا كما ينبغي. ومن حسن حظي أنني بدأت حياتي العملية كمحاضر في قسم اللغة العربية والفارسية في نفس الجامعة عام 1983م حتى أصبحت أستاذًا. ولذا كانت رحلتي العلمية والعملية رحلة سعيدة وتذكارية لن أنساها أبدًا.

س. من هم الأساتذة البارزون الذين تأثّرت بعلمهم وكيف استفدت منهم كثيرا؟

ج. من حسن حظي أنني تتلمذت على كبار الأساتذة خلال دراستي المدرسية والجامعية. قد استفدت منهم طوال حياتي التعليمية. وتأثرت بكل منهم في شتى المجالات فأشكر جميعهم، وأخص بالذكر هنا الأستاذ المعصومي والبركتي والبروفيسور مسعود حسن فجزاهم الله بما يجزي به عباده المخلصين.

س. ما الكتب العلمية والأدبية التي تفضلها أكثر في حياتك؟

ج. نشأتُ في زمان لم يكن فيه الإنترنت في مدينة كولكاتا. وعندما احتجت إلى مطالعة الكتب العربية، زرت المكتبة العامة بعليفور والجمعية الآسيوية ومكتبة جامعة كولكاتا. وكنت أراجع الكتب الشهيرة. واستفدتُ من المعلقات السبع، وقرأتُها مرارًا وحفظتُ بعض قصائدها. كما قرأتُ "الأيام" لطه حسين، وطالعت "كليلة ودمنة" لعبد الله بن المقفع أكثر من مرة.

س. سمعتُ من بعض أصدقائي أنك كنت أستاذا ناجحًا في مجال التدريس في ولاية غرب البنغال، كيف يمكن أن يجعل أستاذ نفسه أستاذًا ناجحًا للطلبة؟

ج. حقًا، لا أدري هل أنا أستاذ ناجح لدى الطلبة أم لا. ولكنني كنتُ أمينًا وملتزمًا بالمواعيد المحددة للفصول الدراسية، وكنت أطالع الدروس قبل التدريس من كل ناحية، فألقي المحاضرات وأحاول تقديمها بأسلوب مبسط ليفهمها جميع الطلبة بكل سهولة. وكنت أساعدهم خارج الفصل أيضًا إن واجهوا أية مشكلة لا في التعليم فقط بل في حياتهم أيضًا.

س. يتم تدريس اللغة العربية في المدارس الحكومية والكليات والجامعات منذ عصور في غرب البنغال، ولكن على الرغم من ذلك، نرى كثيرا من الطلاب لا يهتمون اهتمامًا جديًا بتعلم اللغة العربية واستخدامها في محادثاتهم وكتاباتهم. كيف ترى هذه الأزمة؟

ج. طبعًا، لقد تطورت اللغة العربية تطورًا ملحوظًا في غرب البنغال وأُسست العديد من المدارس والكليات والجامعات والمعاهد الإسلامية التي تُدرّس فيها اللغة العربية منذ عصور. ولكن على الرغم من ذلك، لا يهتم الطلبة اهتمامًا جديًا بإتقان اللغة العربية. هذه أزمة كبيرة، وينبغي لنا أي لكل من الأساتذة والطلبة أن يهتموا بهذا الجانب ويعتمدوا الطرق الجديدة لتعلم اللغة العربية وتعليمها. ويحسن أيضًا أن نقوم ببعض التغييرات في المقررات الدراسية من مرحلة الابتدائية إلى مرحلة الماجستير.

س. ما إنجازاتك العلمية والأدبية؟

ج. كنتُ عاكفاً على التدريس ومولعًا بالقراءة بصفة عامة فلم أجد فرصة لتأليف الكتب إلا قليلاً. فقد ألفتُ كتابين لطلاب البكالوريوس الذين يدرسون اللغة العربية في مرحلة البكالوريوس في مختلف الكليات التابعة لجامعة كولكاتا. كما نشرت لي عدة مقالات علمية في مختلف المجلات في الهند. كما نظمت بعض القصائد في كلتا اللغتين البنغالية والعربية، وكتبت عدة قصص قصيرة بالبنغالية نشرت في مختلف المجلات البنغالية.

س. كيف ترى مستقبل اللغة العربية في الهند عامةً وفي غرب البنغال خاصةً في ضوء تجاربك الواسعة؟

ج. أرى مستقبل اللغة العربية مشرقًا في وطننا الهند. نرى أن الهند برزت في العصر الراهن كأحد المراكز الرئيسة للشركات متعددة الجنسيات. وتفتح الشركات متعددة الجنسيات مكاتبها في مختلف المدن الهندية. وأما في غرب البنغال ففيها ازدادت العديد من المدارس والكليات والجامعات حيث تُدرّس اللغة العربية من مرحلة الابتدائية إلى مرحلة الدكتوراه. كما ازدادت فرص العمل لخرّيجيها في المدارس الحكومية والكليات والجامعات. وهكذا يحصل طلاب اللغة العربية على الوظائف فيها. وأتمنى لهم مستقبلاً مشرقًا.

س. ما النصائح والاقتراحات التي تريد أن تقدّمها إلى طلاب اللغة العربية في المدارس والكليات والجامعات في مختلف أنحاء الهند؟

ج. أريد أن أنصح الطلاب الذين يدرسون اللغة العربية في المدارس والكليات والجامعات في غرب البنغال وفي مختلف أنحاء الهند بأن يحاولوا تعلم اللغة العربية وإتقانها ليكون لديهم إلمام راسخ وعميق بهذه اللغة. ولذا لا بد لهم من أن يقرأوا الكتب العربية التي ألّفها الأدباء البارزون مثل الجاحظ وطه حسين والعقاد وغيرهم. وأخيرًا، أود أن أقول لهم فقط: "تعلّموا العربية وأتقنوها قدر ما يمكنكم أن تتفكروا في نفس اللغة". وأنصح لهم بكل شدة بأن يدرسوا للعلم وأن لا يدرسوا لكي ينجحوا في الامتحانات فقط، كما يدرس الطلبة هذه الأيام ويعتمدون على الشبكة العنكبوتية فقط.

تقرير عن المؤتمر

برامج الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية 2022م

احتفاء باليوم العالمي للغة العربية 2022م، أقامت الملحقية الثقافية بسفارة المملكة العربية السعودية لدى الهند تحت رعاية وزارة التعليم بالتعاون مع مركز الدراسات العربية والإفريقية بجامعة جواهر لال نهرو بنيو دلهي، ندوةً علميةً بعنوان "دور حكومة المملكة العربية السعودية ومؤسساتها في خدمة اللغة العربية على مستوى العالم"، ومعرض التراث العربي، يوم الـ21 من ديسمبر 2022م، في قاعة المؤتمرات بجامعة جواهر لال نهرو. وضمن الاحتفالات باليوم العالمي للغة العربية قد أقامت الملحقية الثقافية بسفارة المملكة لدى الهند عدة فعاليات لها صلة بتطور اللغة العربية وآدابها، ومنها مسابقة "المساجلة الشعرية"، ومسابقة "كتابة المقالة". وشارك في كلتا المسابقتين عدد كبير من الطلاب من مختلف الجامعات الحكومية والمدارس الإسلامية بكل شوق ورغبة وحماس بالغ.

الجلسة الافتتاحية:

أولاً، عُقدت الجلسة الافتتاحية التي تقدم فيها الأستاذ الدكتور رضوان الرحمن، رئيس مركز الدراسات العربية والإفريقية، بآيات الشكر والامتنان للملحقية الثقافية بسفارة المملكة لدى الهند على تنظيم مثل هذه الفعاليات والنشاطات الأكاديمية والثقافية بمناسبة اليوم العالمي للغة العربية. كما رحّب الأستاذ رضوان الرحمن بسعادة سفير المملكة العربية السعودية لدى جمهورية الهند الأستاذ صالح بن عيد الحسيني، والملحق الثقافي بسفارة المملكة في دلهي الأستاذ الدكتور خالد بن يوسف برقاوي ترحيبًا حارًا على قدومهما الميمون إلى الجامعة، وكذلك رحّب بجميع الضيوف والحضور الذين أتوا من داخل الجامعة وخارجها للمشاركة في برامج الاحتفال باليوم العالمي للغة العربية.

وألقى الأستاذ الدكتور مظهر آصف، عميد مدرسة دراسات اللغة والأدب والثقافة بالجامعة، كلمة وجيزة حول أهمية اللغة العربية وذلك لما لها من مكانة مرموقة

وأهمية كبرى، فاللغة العربية هي لغة القرآن ولغة الرسول صلّى الله عليه وسلّم. وتلاه الأستاذ الدكتور حبيب الله خان، رئيس اتحاد أساتذة وعلماء اللغة العربية لعموم الهند، وقدّم خطابًا قيمًا حول أهميّة هذا اليوم، وأشار فيها إلى تاريخ اللغة العربية في الهند ودورها في نشر العلوم والثقافات المختلفة بين البلدين.

ثم سلّط الأستاذ الدكتور خالد بن يوسف برقاوي، الملحق الثقافي بسفارة المملكة، الضوء على خدمات الملحقية الثقافية بسفارة المملكة في مجال نشر اللغة العربية وآدابها في الهند. وأبدى إعجابه بحب الهنود للغة العربية حبا جما واهتمامهم بتعلم آدابها وإتقانهم اللغة العربية نطقًا وكتابةً. وألقى سعادة الأستاذ صالح بن عيد الحسيني، سفير المملكة العربية السعودية لدى الهند، ضوءًا مستفيضًا على العلاقات السعودية-الهندية، مشيرًا إلى أنّ العلاقات بين السعودية والهند تزداد يومًا فيومًا في كافة المجالات العلمية والأدبية والثقافية والتجارية. وفي الأخير، ألقى الأستاذ الدكتور إيس. سي. غاركوتي، نائب مدير الجامعة، كلمة رئاسية تحدث فيها عن العلاقات الودية القائمة بين جمهورية الهند والمملكة العربية السعودية منذ قرون، كما أشار إلى أهمية الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية. وأخيرًا، تقدم الدكتور محمد قطب الدين بكلمات الشكر والامتنان إلى الضيوف الكرام والحضور الأفاضل والباحثين والباحثات.

الندوة العلمية:

بعد الانتهاء من الجلسة الافتتاحية، عُقدت ندوةٌ علمية حول موضوع "دور حكومة المملكة العربية السعودية ومؤسساتها في خدمة اللغة العربية على مستوى العالم" واشترك في رئاسة هذه الندوة العلمية الأستاذ الدكتور زبير أحمد الفاروقي، المستشار التعليمي بالملحقية الثقافية بسفارة المملكة لدى الهند، والأستاذ الدكتور مجيب الرحمن، أستاذ مركز الدراسات العربية والإفريقية بجامعة جواهر لال نهرو بنيو دلهي.

وقدّم في هذه الندوة العلمية كل من محمد نوشاد عالم ومحمد إرشاد من قسم اللغة العربية بجامعة دلهي، والدكتور محمود عاصم والدكتور محمد محبوب عالم من

مركز الدراسات العربية والإفريقية بجامعة جواهر لال نهرو، ووسيم أحمد من قسم اللغة العربية بالجامعة الملية الإسلامية بحوثهم القيمة. وشهدت الندوة حضور عدد كبير من الأساتذة والباحثين والباحثات من مركز الدراسات العربية والإفريقية بجامعة جواهر لال نهرو، والجامعة الملية الإسلامية، وجامعة إنديرا غاندي الوطنية المفتوحة، وجامعة دلهي، وكلية ذاكر حسين وجامعة سنابل الإسلامية.

وتركيزًا على أهمية دور الحكومة السعودية في خدمة اللغة العربية على مستوى العالم، قدّم محمد نوشاد عالم ورقة علمية هدفت إلى إبراز دور مجمع الملك سلمان العالمي في نشر اللغة العربية، والذي تم تأسيسها في غرة سبتمبر عام 2020م، للمساهمة في تعزيز دور اللغة العربية إقليميًا وعالميًا، وليسهم بشكل مباشر في تحقيق أهداف برنامج تنمية القدرات البشرية، أحد برامج تحقيق رؤية المملكة 2030. وتتمثل رؤيته في "خدمة اللغة العربية عالميًا، وتعزيز إسهامها الحضاري والعلمي والثقافي، وإمكاناتها بالوسائل المختلفة".

وتحدّث محمد إرشاد في مقالته عن دور الجامعات السعودية في نشر اللغة العربية. وهدفت المقالة إلى التعرف على الدور المهم الذي تؤديه مختلف الجامعات الحكومية في المملكة العربية السعودية في مجال تعزيز اللغة العربية ونشرها ومنها: الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، وجامعة أم القرى وجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية وغيرها.

بينما لفت الدكتور محمود عاصم في مقالته العلمية الانتباه إلى تركيز رؤية المملكة العربية السعودية 2030 على النهوض بمستوى التعليم، حيث تسعى رؤية المملكة لتحقيق العديد من الأهداف ومنها: توفير فرص التعليم للجميع ورفع جودة مخرجات التعليم، وزيادة فاعلية البحث العلمي، وتشجيع الإبداع والابتكار، وتنمية الشراكة المجتمعية، والارتقاء بقدرات ومهارات منسوبي التعليم وغيرها.

وتطرقت مقالة محمد وسيم إلى الجهود التي كانت ولا تزال تبذلها المملكة في وضع وتطوير مناهج تدريس اللغة العربية. وأما المقالة الأخيرة المقدمة في هذه الندوة فهي مقالة الدكتور محمد محبوب عالم، والتي سلّطت الضوء الكاشف على دور

المؤسسات الحكومية السعودية في مجال أدب الطفل. فتحدث الدكتور عالم، بقدر من التفصيل، عن الجهود التي تبذلها مختلف المؤسسات الحكومية في مجال نشر أدب الطفل. كما أشار إلى المبادرات والفعاليات المهمة التي تتخذها العديد من المؤسسات الحكومية السعودية لتعزيز أدب الأطفال وترويجه. واختتم الدكتور عالم مقالته بإيراد بعض الاقتراحات المهمة التي تدعو إلى بذل جهود في نشر أدب الأطفال على مستوى العالم عن طريق توزيع القصص لكُتاب وكاتبات من السعودية على طلاب اللغة العربية في الدول الأجنبية، ونقل قصص الأطفال المكتوبة باللغات الهندية إلى العربية.

مسابقة "المساجلة الشعرية":

ضمن فعاليات الاحتفال باليوم العالمي للغة العربية، نظّمت الملحقية الثقافية بسفارة المملكة لدى الهند مسابقة "المساجلة الشعرية" على مستوى الجامعات الحكومية والمدارس الإسلامية في الهند. وشارك في هذه المسابقة الممتعة الأولى من نوعها على مستوى الجامعات الحكومية، ثلاثة فرق؛ من الجامعة الملية الإسلامية وجامعة جواهر لال نهرو وجامعة سنابل الإسلامية بنيو دلهي. وتم إقامة هذه المسابقة في اليوم العشرين من ديسمبر 2022م، في قاعة المؤتمر المكتظة بالحضور المهتمين باللغة العربية وآدابها شعرًا ونثرًا من الأساتذة والطلبة والطالبات، وذلك في حرم جامعة جواهر لال نهرو.

ولقد استمرت المسابقة أكثر من ثلاث ساعات، وقامت جميع الفرق المشارِكة فيها بأداء رائع. ولقد شهدت المساجلة الشعرية حضور عدد كبير من الطلبة والأساتذة، مما يشير إلى أن المسابقة قد تكللت بالنجاح الباهر.

ومن الجدير بالذكر أن كلا من الأستاذ الدكتور عبد الماجد القاضي رئيس قسم اللغة العربية بالجامعة الملية الإسلامية، والدكتور عبيد الرحمن أستاذ مركز الدراسات العربية والإفريقية بجامعة جواهر لال نهرو، والدكتور محمد سليم رئيس قسم اللغة العربية بجامعة إنديرا غاندي الوطنية المفتوحة بنيو دلهي، كانوا أعضاء لجنة التحكيم. ولقد فاز فريق الجامعة الملية الإسلامية بالمركز الأول، بينما تمكن

فريق جامعة جواهر لال نهرو من تسجيل فوزه بالمركز الثاني، وبالطبع جامعة سنابل الإسلامية بالمركز الثالث.

مسابقة "كتابة المقالة":

تم إجراء مسابقة "كتابة المقالة" أيضًا ضمن الاحتفاء باليوم العالمي للغة العربية. وكانت المشاركة مفتوحة لطلبة المدارس والجامعات الإسلامية وطلبة مرحلتي البكالوريوس والماجستير. وكان من اللازم أن تكون المشاركة حول أحد من الموضوعات المحددة من قبل الملحقية الثقافية وهي:

- المستجدات في الأدب العربي السعودي.
- الشعر النبطي السعودي.
- خدمات مجمع الملك سلمان العالمي للغة العربية.
- اهتمام الجامعات السعودية بتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها.

ولقد أبدى الطلبة والطالبات من المدارس والجامعات الإسلامية والجامعات الحكومية الهندية اهتمامًا بالغًا وحماسة كبيرة للمشاركة في هذه المسابقة، حيث ساهم عدد كبير من الطلبة والطالبات من مختلف الجامعات الحكومية والمدارس الإسلامية مثل: جامعة جواهر لال نهرو وجامعة دلهي والجامعة الملية الإسلامية بنيو دلهي، وجامعة لكناؤ وجامعة خواجة معين الدين الجشتي للغات ودار العلوم لندوة العلماء بلكناؤ، وجامعة علي جراه الإسلامية وجامعة إله آباد بأترابراديش، وجامعة الإمام البخاري-بيهار وغيرها من الجامعات الإسلامية والحكومية عبر الهند، بمشاركاتهم القيمة.

وفي ختام برامج اليوم العالمي للغة العربية، قام الملحق الثقافي بسفارة المملكة في دلهي الأستاذ خالد بن يوسف برقاوي بتوزيع الجوائز النقدية وشهادات المشاركة على الطلبة الذين ساهموا في مسابقة المساجلة الشعرية، ومسابقة كتابة المقالة، والندوة العلمية. كما قامت الملحقية الثقافية بسفارة المملكة بإهداء بعض الكتب العربية المفيدة للفائزين والمشاركين في برامج اليوم العالمي للغة العربية.

AL- JEEL AL- JADEED

International Half-Yearly Refereed Journal
ISSN: 2581-3455
No. 11-2022

Editor in Chief: Prof. Rizwanur Rahman

Editorial Board:	Advisory Committee:
Prof. Mujeebur Rahman Prof. Khaldoun Saeed Sobh Prof. Maryam Abdur Rahman Rashed Alnoimy Dr. Khurshid Imam	Prof. Khaled bin Ibrahim Alnamlah, *Imam Muhammad ibn Saud Islamic University, KSA.* Prof. Ahmed Ali Ibrahim, *University of Baghdad, Iraq.* Dr. Noorah Ali Khalil, *United Arab Emirates University, Abu Dhabi.* Dr. Tarek Ahmed Bakri, *Kuwait News Agency, Kuwait.* Prof. Ashfaq Ahmad, *Banaras Hindu University, Varanasi, India.* Prof. Muzaffar Alam, *English and Foreign Languages University, Hyderabad, India.* Prof. Abdul Majid Qazi, *Jamia Millia Islamia, New Delhi, India.* Prof. Bakel Dounia, *Ibn khaldoun University of Tiaret, Algeria.* Prof. Mohammed Shahid, *University of Mumbai, Maharashtra, India.* Prof. A. Rasak T, *Assam University, India.* Prof. Amine Masreni, *Oran 1 University, Algeria.* Prof. Syed Hasnain Akhtar, *University of Delhi, India.* Dr. Saeedur Rahman, *Aliah University, Kolkata, West Bengal, India.* Dr. Akhtar Alam, *JNU, New Delhi, India.* Dr. Md. Mahboob Alam, *JNU, New Delhi, India.*

Email: aljeelaljadeed2017jnu@gmail.com

Website: www.aljeelaljadeed.in

ISSN: 2581-3455
NO.11-2022

AL- JEEL AL- JADEED
(New Generation)

International Half-Yearly Refereed Journal

Issue.No.11 July-December 2022

R.N.I No DELARA/2017/74554

ISSN: 2581-3455

AL- JEEL AL- JADEED

International Half-Yearly Refereed Journal

Vol. No. 06 | Issue. No. 11 | July-December 2022 | New Delhi

ISSN 25813455

Printed and Published by Prof. Rizwanur Rahman. Centre of Arabic and African Studies, SLL&CS, Jawaharlal Nehru University, New Delhi-110067

Printed at J K Offset Printers, 315, Gali Garahya, Jama Masjid, Delhi-110006

Editor: Prof. Rizwanur Rahman